

DIE DARSTELLUNG DES
MENSCHLICHEN KÖRPERS
IN DER KUNST

VON

C.H. STRATZ

Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst

Von

Dr. C. H. Stratz

3. und 4. Tausend

Mit 252 Textfiguren



Berlin

Verlag von Julius Springer

1914

ISBN-13:978-3-642-94112-2 e-ISBN-13:978-3-642-94512-0
DOI: 10.1007/978-3-642-94512-0

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.

Copyright 1914 by Julius Springer in Berlin.
Softcover reprint of the hardcover 1st edition 1914

Inhaltsverzeichnis.

| | Seite |
|---|-------|
| Einleitung | I |
| I. Die künstlerische Wiedergabe des Menschen im allgemeinen | 3 |
| II. Der natürliche und künstlerische Kanon des Menschen . . | 7 |
| III. Der Mensch in der Plastik | 35 |
| A. Die antike Epoche | 36 |
| 1. Die primitive Kunst | 36 |
| 2. Die vorgeschichtliche Kunst | 45 |
| 3. Die Ägypter | 50 |
| 4. Die klassische Kunst | 57 |
| a) Archaische Griechenkunst | 58 |
| b) Die erste Blüte | 62 |
| c) Die zweite Blüte | 73 |
| d) Die hellenistische Periode | 85 |
| B. Die moderne Epoche | 115 |
| 5. Die Gotik | 115 |
| 6. Die Renaissance | 133 |
| 7. Die moderne Plastik | 168 |
| IV. Der Mensch in der Malerei | 199 |
| 1. Die Gotik | 202 |
| 2. Die Renaissance | 224 |
| 3. Barock und Rokoko | 262 |
| 4. Die moderne Malerei | 290 |

Verzeichnis der Abbildungen.

1. Kanon von $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen.
2. Kanon von $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen.
3. Konstruktion des Kanon von Fritsch und des Kopfes.
4. Kanon von 8 Kopfhöhen. Mann.
5. Kanon von 8 Kopfhöhen. Weib.
6. Wachstumsproportionen.
7. Kanon eines Blockidols aus Afrika.
8. Kanon eines weiblichen Fetisches aus Afrika.
9. Kanon eines ägyptischen Kalksteinbildes.
10. Kanon einer ägyptischen Sklavin.
11. Kanon des Jünglings von Athen.
12. Kanon des Polyklet.
13. Kanon des Praxiteles.
14. Kanon der Venus von Medici.
15. Kanon des Echternacher Christus.
16. Kanon des Sebastian von Botticelli.
17. Kanon der Eva von van Eyck.
18. Kanon von Albrecht Dürer.
19. Kanon von Michelangelo (Fabbri).
20. Kanon von Michelangelo (Albertina).
21. Kanon von Lionardo da Vinci.
22. Kanon von Rubens.
23. Blockidol vom oberen Kongo (Ethnogr. Museum Leiden).
- 24a, b. Weiblicher Fetisch aus Westafrika (Ethnogr. Museum Leiden).
25. Adam und Eva aus Bomo (Ethnogr. Museum Leiden).
26. Dieselben von hinten.
27. Weibliches Holzbild aus Angola (Ethnogr. Museum Leiden).
28. Weibliches Opferbild aus Damar (Ethnogr. Museum Leiden).
29. Venus von Brassempouy (paläolithisch).
30. Schwangere Frau (Ritzzeichnung aus Laugerie Basse).
31. Zweites Bild aus Brassempouy (paläolithisch).
32. Torso einer 26jährigen Wendin (Naturaufnahme).
33. Torso aus Laugerie Basse (paläolithisch).
34. Mädchenkopf aus Landes (paläolithisch).
35. Grabmonument aus Ägypten (Archäolog. Museum Leiden).
36. Sklavin. Altägyptisches Holzbild (Archäolog. Museum Leiden).
37. Nacktes Weib. Elfenbein. (Archäolog. Museum Leiden).
38. Dieselbe im Profil.
39. Altägyptischer Schreiber (Paris, Louvre).
40. Mädchen in Buddhastellung (Naturaufnahme).
41. Archaischer Jüngling von Athen.
42. Kniegelenk (schematisch).
43. Apollo von Tenea (München).
44. Drehung des Rumpfes (schematisch).
45. Germanin mit griechischem Profil (Naturaufnahme).

Vorwort.

Mein Buch fängt an, wo die Naturwissenschaft in der Regel aufhört, und hört auf, wo die Kunstwissenschaft anfängt.

Da dieses Grenzgebiet schon zuweilen betreten wurde, da so manche von Anatomen und Ärzten gemachten Bemerkungen stillschweigend ihren Weg in die Kunstwissenschaft gefunden haben, schien es mir wünschenswert, eine naturwissenschaftliche Kunstbetrachtung in zusammenfassender Darstellung zu geben, welche der Kunstwissenschaft wohl ebensogut zustatten kommen kann, wie den ausübenden Künstlern.

Weiteren Kreisen soll dieses Buch ein besseres Verständnis für den menschlichen Körper in Kunst und Natur und jene Unbefangenheit bei seiner Betrachtung bringen, die heute fast nur Ärzte und Künstler besitzen.

den Haag, 1913.

C. H. Stratz.

46. Romanin mit griechischem Profil (Naturaufnahme).
47. Antiker und moderner Rumpf (schematisch).
48. Doryphoros von Polyklet (Neapel).
49. Idolino (Florenz).
50. Diskuswerfer von Alkamenes (Vatikan).
51. Jüngling mit antikem Beckenschnitt in gleicher Stellung (Naturaufnahme).
52. Schema des Diskuswurfes.
53. Hermes des Praxiteles (Olympia).
54. Torso eines italienischen Jünglings von 16 Jahren (Naturaufnahme).
55. Hermes (Antinous) vom Kapitol.
56. Apollo Sauroktonos (Louvre).
57. Aphrodite (Vatikan).
58. Mädchen von 20 Jahren (Naturaufnahme).
59. Aphrodite Anadyomene (Sammlung Pringsheim).
60. Herakles Farnese (Neapel).
61. Mann mit herkulischen Formen (Naturaufnahme).
62. Knabe mit Gans (Glyptothek).
63. Knabe von 2½ Jahren (Naturaufnahme).
64. Apollo von Belvedere (Vatikan).
65. Silen mit dem Bacchusknaben (Vatikan).
66. Alter Silen (Vatikan).
67. Venus von Milo (Louvre).
68. Proportionen der Venus von Milo.
69. Venus, das Schwert umgürtend (Vatikan).
70. Venus von Medici (Florenz).
71. Mädchen in verschämter Haltung (Naturaufnahme).
72. Venus Kallipygos (Neapel).
73. Rückansicht eines 17jährigen Mädchens (Naturaufnahme).
74. Die Grazien von Siena.
75. Drei javanische Mädchen (Naturaufnahme).
76. Cäsarenstatue (Vatikan).
77. Antinous (Neapel).
78. Venus vom Kapitol.
79. Venus von Neapel mit der kleinen Urne.
80. Venus von Neapel mit der großen Urne.
81. Modell in gleicher Stellung (Naturaufnahme von O. Schmidt).
82. Kauernde Venus (Vatikan).
83. Ringergruppe (Florenz, Tribuna).
84. Laokoongruppe (Vatikan).
85. Christus vom Echternacher Kodex.
86. Christus (Sammlung Schnütgen-Köln).
87. Christus von St. Severin Köln.
88. Adam und Eva vom Dom in Bamberg.
- 89 und 90. Adam und Eva von der Marienkirche in Würzburg (v. T. Riemschneider).
91. Fränkisches Mädchen von 12 Jahren (Naturaufnahme).
92. Fränkischer Knabe von 15 Jahren (Naturaufnahme).
93. Adam von Brüggemann (Schleswig).
94. Eva von Brüggemann (Schleswig).
95. Adam von Meyt (Gotha).
96. Eva von Meyt (Gotha).
97. Schreitender Jüngling von Peter Vischer (München).
98. Adam vom Dom in Mailand.
99. Eva vom Dom in Mailand.
100. David von Donatello (Florenz).
101. St. Sebastian von Rossellino (Empoli).
102. Christuskind. Andrea della Robbia (Sant' Ansano bei Florenz).
103. Knabe von ½ Jahr (Naturaufnahme).
104. Klagende Frau. Kleinplastik. (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.)

105. Taufe Christi von Andrea Sansovino (Florenz).
106. Pietá von Michelangelo (Peterskirche Rom).
107. David von Michelangelo (Gigante, Florenz).
108. Italienischer Jüngling von 18 Jahren (Naturaufnahme).
109. Leitmotiv für die vier Tageszeiten (Naturaufnahme).
110. Schematische Darstellung der vier Tageszeiten.
111. Die Nacht von Michelangelo (Florenz).
112. 40jährige Frau in gleicher Stellung (Naturaufnahme).
113. Der Tag von Michelangelo (Florenz).
114. Mann in gleicher Stellung (Naturaufnahme).
115. Der Abend von Michelangelo (Florenz).
116. Älterer Mann in gleicher Stellung (Naturaufnahme).
117. Die Morgenröte von Michelangelo (Florenz).
118. Mädchen in ähnlicher Stellung (Naturaufnahme).
119. Kauender Jüngling von Michelangelo (Eremitage, St. Petersburg).
120. Der Raub der Sabinerin. Giovanni di Bologna (Florenz).
121. Rücken eines kräftigen jungen Mannes (Naturaufnahme).
122. Christus am Kreuz von Martinez Montañez.
123. Psyche von Pajou (Paris, Louvre).
124. 16jähriges Mädchen (Naturaufnahme).
125. Die Badende von Falconet (Paris, Louvre).
126. 17jähriges Mädchen (Naturaufnahme).
127. Die drei Grazien von Canova (Eremitage, St. Petersburg).
128. Jason von Thorwaldsen (Kopenhagen).
129. Venus von Thorwaldsen (Kopenhagen).
130. Dänin (Naturaufnahme).
131. Ariadne von Dannecker (Frankfurt a. M.).
132. Nymphen und Silen von Eberlein.
133. Modell der rechten Nymphe (Naturaufnahme). Von Eberlein gestellt.
134. Sehnsucht von Jerman.
135. Das dazu benutzte Modell. Vom Künstler gestellt (Naturaufnahme).
136. Badendes Mädchen von Klinger.
137. Klingers Modell in gleicher Stellung (Naturaufnahme).
138. Männliche Figur von Hildebrand (Nationalgalerie Berlin).
139. 17jähriger Jüngling (Naturaufnahme).
140. Schlafendes Mädchen von Boucher (Luxembourg, Paris).
141. Naturaufnahme eines Mädchens in ähnlicher Lage.
142. Tänzerin von Falguière.
143. Nackte Figur mit Schnürtaille (Naturaufnahme).
144. Das eherne Zeitalter von Rodin (Louvre, Paris).
145. Mann in gleicher Stellung (Naturaufnahme).
146. Der Kuß von Rodin.
147. Die Verzweiflung von Rodin (Gipsabguß).
148. Der Denker von Rodin.
149. Naturaufnahme in gleicher Stellung.
150. Eva von Rodin.
151. La vieille Heaulmière von Rodin (Luxembourg, Paris).
152. Dieselbe von hinten.
153. Die drei Grazien. Wandgemälde in Pompeji.
154. Christus am Kreuz. Meister des 14. Jahrhunderts. (Wallraff-Richartz Museum Köln).
155. Christus am Kreuz. Meister des Marienlebens (Köln).
156. Kreuzabnahme. Roger van der Weiden (Haag).
157. Adam und Eva von Hubert und Jan van Eyck (Brüssel).
158. Adam und Eva von Memling (Wien).
159. Adam und Eva von Lukas Cranach (Braunschweig).
160. Venus von Cranach (Städel-Frankfurt).
161. Mädchen mit Schnürtaille und lässiger Haltung (Naturaufnahme).
162. Basler Patrizierin. Zeichnung nach Holbein (schematisch).

163. Schematische Darstellung des dazu gehörigen Körpers.
164. Adam von Cranach (Dresden).
165. Eva von Cranach (Dresden).
166. Christus am Kreuz. Dürer (Dresden).
167. Adam und Eva von 1504. Dürer, Kupferstich (Kupferstichkabinett Berlin).
168. Adam von 1507. Dürer, Ölgemälde (Prado, Madrid).
169. Eva von 1507. Dürer, Ölgemälde (Prado, Madrid).
170. Venus von Botticelli (Berlin).
171. Sebastian von Botticelli (Berlin).
172. Panfest von Signorelli (Berlin).
173. Gruppe von Seeligen von Signorelli (Orvieto).
174. Gruppe der Verdammten von Signorelli (Orvieto).
175. Leda mit dem Schwan. Kopie nach Lionardo da Vinci (Villa Borghese).
176. Mädchen von ähnlicher Gestaltung (Naturaufnahme).
177. Badende Soldaten. Stich nach dem Karton von Michelangelo von Marcantonio Raimondi. (Kupferstichkabinett, Berlin).
- 178 (I u. II). Erschaffung Adams. Michelangelo (Sixtina, Rom).
179. Jüngerer Mann in der Stellung Adams (Naturaufnahme).
- 180 (I u. II). Sündenfall und Vertreibung. Michelangelo (Sixtina, Rom).
181. Gott am vierten Schöpfungstag. Michelangelo (Sixtina, Rom).
182. Jugendlicher Johannes. Raffael (Florenz).
183. Drei Grazien von Raffael (Chantilly).
184. Mailänderin (Naturaufnahme).
185. Schlafende Venus von Giorgione (Dresden).
186. Adam und Eva (Braunschweig).
187. Ruhende Venus. Palma Vecchio (Dresden).
- 188 (I u. II). Himmlische und irdische Liebe. Tizian (Villa Borghese, Rom).
189. Mädchen in der Stellung der himmlischen Liebe (Naturaufnahme).
190. Danae. Tizian (Wien).
191. Lang ausgestreckte liegende Gestalt (Naturaufnahme).
192. Venus mit dem Lautenschläger. Tizian (Madrid).
193. Venus mit Amor. Tizian (Florenz).
194. Venus von Urbino. Tizian (Florenz).
195. Jo von Correggio (Wien).
196. 16 jähriges Mädchen (Naturaufnahme).
197. Flämisches Mädchen (Naturaufnahme).
198. Die Töchter des Leukippos. Rubens (München).
199. Helene Fourment als Andromeda (Berlin).
200. Helene Fourment. Rubens (Wien).
201. Christus am Kreuz. Rubens (München).
202. Gekreuzigter (Naturaufnahme).
203. Bacchanal. Rubens (München). (Ausschnitt.)
204. Der Früchtekranz. Rubens (München).
205. Kinder von 2 bis 6 Jahren (Naturaufnahme).
206. Das kleine jüngste Gericht. Rubens (München).
207. Der Sturz der Verdammten. Rubens (München).
208. Christus am Kreuz. Van Dyk (Antwerpen).
209. Sebastian. Van Dyk (München).
210. Danae. Van Dyk (Dresden).
211. Danae. Rembrandt (St. Petersburg).
212. Susanna im Bade. Rembrandt (den Haag).
213. Bathseba. Rembrandt (Paris).
214. Christus am Kreuz. Velasquez (Madrid).
215. Madonna mit dem Christuskind. Murillo (den Haag).
216. Die bekleidete Maja. Goya (Madrid).
217. Die nackte Maja. Goya (Madrid).
218. Andalusierin von 15 Jahren (Naturaufnahme).
219. Diana im Bade. Boucher (Paris).

220. 16jähriges Mädchen (Naturaufnahme).
221. Adam und Eva. Van der Werff.
222. Niederländische Blondine von 16 Jahren (Naturaufnahme).
223. Madame Récamier. David (Paris).
224. Amor und Psyche. Gérard (Paris).
225. Die drei Grazien. Regnault (Paris).
226. Die Entführung der Psyche. Prud'hon (Paris).
227. Die Quelle von Ingres (Paris).
228. 15jähriges Mädchen (Naturaufnahme).
229. Die Geburt der Venus. Bouguereau (Paris).
230. 19jähriges Mädchen (Naturaufnahme).
231. Die Wahrheit. Lefèvre (Luxembourg, Paris).
232. 20jährige Pariserin (Naturaufnahme).
233. Olympia. Manet (Luxembourg, Paris).
234. Die Satyrmutter. Félicien Rops.
235. Wiener Modell von Heyd (Naturaufnahme).
236. Das Modell des Bildhauers. Alma Tadema.
237. 20jährige Engländerin (Naturaufnahme).
238. Das Bad der Venus. Burne Jones.
239. Susanna im Bade. Therese Schwartze-van Duyl (Nordischer Rassen-
typus).
240. Urteil des Paris. A. R. Mengs (Petersburg).
241. Aus dem Künstlerleben von Genelli.
242. Urteil des Paris. Feuerbach.
243. Die Klage des Hirten. Böcklin.
244. 12jähriger Italiener (Naturaufnahme).
245. Eva. Slevogt.
246. Titanenkampf. Trübner.
- 247—250. Modelle zum Titanenkampf (Naturaufnahmen vom Künstler gestellt).
251. Salome. Trübner.
252. Naturaufnahme zu Salome, vom Künstler gestellt.

Einleitung.

Die Werke der bildenden Kunst wirken ebenso unmittelbar auf das Auge, wie die Werke der Musik auf das Ohr.

Dieses unmittelbare Kunstverständnis ist fast jedem Menschen in größerem oder geringerem Maße angeboren.

Da aber zum vollen Verständnis eines Kunstwerkes, namentlich bei höher entwickelten Völkern, die Kenntnis der kulturellen, ästhetischen, geschichtlichen und technischen Einflüsse gehört, so hat sich ein besonderer Wissenszweig, die Kunstwissenschaft, ausgebildet, welche die Werke der bildenden Kunst zu ihrem eigentlichen Forschungsgebiet macht.

In ihr vereinigt sich Kunstgeschichte und Kunstkritik zu einem höheren, wissenschaftlichen Kunstverständnis, das als Mittler zwischen Künstler und Beschauer tritt.

So gern und so viel ich mich mit den fesselnden Ergebnissen der Kunstgeschichte beschäftigt habe, so maße ich mir doch nicht auf diesem Gebiete ein Urteil an. Auch in der Kunstkritik, soweit sie sich auf die Feststellung des ästhetischen Wertes und der Echtheit eines Kunstwerkes nach literarischen Quellen, nach dem Grade der Kunstfertigkeit, nach Herkunft und kultureller Bedeutung beschränkt, halte ich mich nicht für stimmberechtigt.

Wo es sich aber um die Wiedergabe des menschlichen Körpers in der Kunst handelt, steht uns Anatomen und Ärzten ein sachverständiges Urteil zu, das sich auf die Kenntnis seines natürlichen Baues und seiner Funktionen stützt.

Diese naturwissenschaftliche Kunstbetrachtung geht aus von dem natürlichen normalen Körper, welcher ihr nach Ausschaltung der minderwertigen und krankhaften Formen einen Maßstab gibt, den sie auf die Werke der Kunst überträgt. Sie beurteilt diese von dem Standpunkt der Naturwahrheit, oder der Naturschönheit, wenn deren Wiedergabe in der Absicht des Künstlers lag, und ihr Urteil ist unabhängig von dem künstlerischen oder kunstgeschichtlichen Wert.

Die Kunstwissenschaft unterscheidet gute und schlechte Werke, die Naturwissenschaft schöne und häßliche, gesunde und kranke Körper¹⁾.

¹⁾ Eine ähnliche Definition macht auch Singer in der Einleitung zu Rembrandts Radierungen (Deutsche Verlagsanstalt 1910, pag. 25).

Da es sich dabei auch um die richtige Erkenntnis krankhafter Zustände handelt, so ist außer der anatomischen auch die ärztliche Erfahrung erforderlich.

Eine Mittelstellung zwischen Kunstwissenschaft und Naturwissenschaft nehmen die Kunstanatomen ein, deren Aufgabe es ist, den Künstler mit dem Bau des menschlichen Körpers vertraut zu machen, ihm das Naturverständnis zu erleichtern und zu vertiefen.

Die naturwissenschaftliche Kunstbetrachtung ist bisher wenig geübt und noch nicht im Zusammenhang behandelt worden; jedoch bestehen mehrere Werke, welche auf dieses Gebiet hinübergreifen und als Vorläufer zu betrachten sind. Die wichtigsten habe ich am Ende dieses Abschnittes zusammengestellt.

Bei der Bearbeitung des reichhaltigen Stoffes habe ich mir mancherlei Beschränkungen auferlegen, auf manche Künstler und ihre Werke verzichten müssen. Nur in einigen Fällen aus der neueren Zeit war es mir möglich, das Kunstwerk mit dem dafür benutzten Modell selbst zu vergleichen, in anderen wählte ich eine nach Körperform und Rasse möglichst entsprechende Gestalt.

Bis zu einem gewissen Grade muß ich die Kenntnis anatomischer Einzelheiten bei den Lesern voraussetzen und verweise zur näheren Unter- richtung auf die am Ende dieses Abschnittes angeführten Bücher.

Einzelne Übergriffe in das eigentliche Gebiet der Kunstwissenschaft konnten nicht immer vermieden werden, da die Kunst ein Kulturprodukt ist; ich habe mich dabei auf das Nötigste beschränkt.

Wichtigste Literatur.

1. Langer, Anatomie der äußeren Formen. 1884.
 2. Brücke, Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt. 1891.
 3. Richer, Anatomie artistique. 1890.
 4. Derselbe, Physiologie artistique. 1895.
 5. Fritsch, Unsere Körperformen im Lichte der modernen Kunst. 1895.
 6. Derselbe, Die Gestalt des Menschen. 1900.
 7. Gaupp, Die äußeren Formen des menschlichen Körpers. 1911.
 8. Stratz, Die Schönheit des weiblichen Körpers. 1898, 1913.
-

I. Die künstlerische Wiedergabe des Menschen im allgemeinen.

Seit vielen Jahrtausenden ist die Gestalt des Menschen gleich geblieben, seine Wiedergabe durch die Kunst aber zeigt Veränderungen und Eigentümlichkeiten, an denen man eine ganz bestimmte Kunstepoche, sogar einen ganz bestimmten Künstler erkennen kann.

Die Auffassung des nackten Körpers in der Kunst ist eine Stilisierung, welche durch Kultur, Mode, Kleidung und technische Einflüsse bedingt ist.

Sie führt von den primitivsten Anfängen zur Auswahl des naturwahren und schließlich naturschönen Körpers.

Es lassen sich in der ganzen Kunstentwicklung zwei große Epochen unterscheiden:

1. Die Antike, von den primitiven Uranfängen der Kunst bis zur griechisch-römischen Blütezeit.
2. Die Moderne im weitesten Sinne, von der primitiv-christlichen Kunst bis in unsere Zeiten.

Die Antike geht aus der unmittelbaren Naturbetrachtung hervor und steigert sich in der griechischen Blütezeit zum abstrakten, verallgemeinerten Idealtypus des schönen Menschen.

Zuerst wird der Körper physiologisch richtig dargestellt, denn die erste Veranlassung zur Wiedergabe des Menschen bietet die nackte Athletengestalt des Siegers bei den olympischen Spielen; nach ihm auch die nackten Götter.

Das stereotype Maskengesicht erhält sich noch zu einer Zeit, wo Rumpf und Gliedmaßen mit großer Vollkommenheit gebildet werden.

Die Verherrlichung des schönen nackten Menschen wird zur Religion, die Individualität wird zum Schönheitsideal, die Leidenschaft zur erhabenen Ruhe abgeklärt; auch in der hellenistisch-römischen Nachblüte gehören lebhaft bewegte Figuren und Porträtstatuen zu den Ausnahmen, obwohl sie durch den Entwicklungsgang bedingt sind.

Die antike Kunst ist rein intuitiv und kennt weder Anatomie noch Perspektive.

Die Moderne setzt ein mit der christlichen Kultur und dem Eintritt der nordischen Völker in die Kunst.

Auch sie geht zunächst von der unmittelbaren, jedoch wahllosen und durch Baustile gebundenen Naturanschauung aus.

Zuerst wird das Gesicht physiognomisch richtig dargestellt, denn die erste Veranlassung zur Wiedergabe des Menschen bietet das Leiden des nackten Heilands am Kreuz.

Der zum Tode führende Schmerz erhält in der physiognomischen Belebung des Gesichts einen ergreifend naturwahren Ausdruck zu einer Zeit, wo der Körper in der primitiv unbeholfensten Weise wiedergegeben wird.

Der nackte Körper gilt als ein Zeichen der Schmach und wird im Dienste der Kirche kein Gegenstand der Anbetung. Als das künstlerische Verständnis dafür erwachte, widmete sich die Kunst auch profanen Zwecken, und darum führt die Weiterentwicklung nicht zur typischen Vergötterung, sondern zur realistischen Wiedergabe des Volkstypus und der Individualität.

Mit dieser, aus dem romanischen und gotischen Baustil hervorgegangenen nordisch-christlichen, realistischen Richtung vereinigt sich in der Renaissance die von Italien ausgehende, auf dem Erbe der Antike weiterbauende idealistische Richtung.

Zu der naiven, unmittelbaren Naturbetrachtung kommt nun auch die bewußte Ergründung der Naturgesetze, die Kenntnis der Anatomie und der Perspektive und gibt der modernen Epoche einen wissenschaftlichen Charakter.

Zur Kenntnis der Anatomie und Perspektive tritt eine erhöhte Technik. Mit der Ölmalerei hat die Moderne Darstellungsmöglichkeiten erworben, von denen die Antike sich nicht träumen ließ; mit der Photographie erreicht sie eine objektive Beobachtung der Natur auch in der lebhaften Bewegung, die dem menschlichen Auge vorher entging.

Auch der Darstellungskreis ist wesentlich erweitert. Zu den biblischen und klassischen Mythengestalten, welche letztere aber nicht der göttlichen Verehrung, sondern nur der Verherrlichung des nackten Menschenleibes zum Vorwand dienen, gesellen sich die Allegorien, Vorgänge aus der Geschichte und dem täglichen Leben.

Wenn man nun, unter Berücksichtigung aller dieser Vorbedingungen, daran geht, ein Kunstwerk auf seine Naturwahrheit, bzw. Naturschönheit zu untersuchen, so muß man sich erst über den anzulegenden Maßstab klar sein.

Naturwahr ist jeder lebende Körper, aber nicht jeder ist gut gebaut, gesund, normal, geschweige denn schön.

Man ist also auch der Natur gegenüber gezwungen, Kritik auszuüben, um den Begriff des natürlich normalen und natürlich schönen Menschen festzustellen, und dies erreicht man auf negativem Wege, indem man alle durch schlechten Bau, schlechte Ernährung, durch Krankheiten und Kleiderdruck verunstalteten Bildungen ausmerzt.

Für die normalen Menschen ist der Durchschnitt der Übrigbleibenden maßgebend, für die schönen Menschen ist eine noch strengere Auslese erforderlich, die aus den Normalen die bestentwickelten Gestalten herauszufinden weiß.

Nur wo es sich um die Darstellung besonderer Zustände handelt, um einen Zwerg, einen Buckligen, einen Kranken, eine Leiche, wird man zum Vergleich auch die entsprechenden minderwertigen Bildungen heranziehen müssen.

Die Grundlage der äußeren Körperformen ist durch das Skelett bestimmt. Außer ihm sind es die Muskeln, Sehnen, Gelenke und die Haut mit ihrem an Dicke wechselnden Fettpolster, welche die Plastik der Oberfläche zustande bringen, und schließlich tritt dazu der Einfluß der inneren Organe.

Der Bau des normalen Körpers zeichnet sich aus durch die Symmetrie, die Gleichnamigkeit der linken und rechten Körperhälfte.

Kleine Unregelmäßigkeiten im Körperbau, die Gaupp¹⁾ geradezu als „normale Asymmetrien“ bezeichnet, besitzt so ziemlich jeder Mensch. Sie bilden den persönlichen Charakter und sind nur dann fehlerhaft, wenn sie in auffallender Weise die Harmonie stören.

Daraus folgt, daß man zwar zur Beurteilung des guten Baues von der strengen Symmetrie, d. h. der völligen Übereinstimmung der rechten und linken Körperhälfte ausgehen muß, dabei aber leichte Unregelmäßigkeiten nicht als Fehler, sondern als individuelle Eigentümlichkeiten zu betrachten hat.

Abgesehen davon zeigt der menschliche Körper eine gesetzmäßige Regelmäßigkeit in den Größenverhältnissen der einzelnen Teile unter sich und zum Ganzen, in den Proportionen.

Hat man in der üblichen Weise durch Ausschluß von anatomischen Fehlern, schlechtem Körperbau, schlechter Ernährung, Kleiderdruck und krankhaften Einflüssen die normale Beschaffenheit des menschlichen Körpers im Leben bestimmt, so lassen sich danach die künstlerischen Darstellungen beurteilen, sei es, daß im Kunstwerk Fehler des Modells vermieden sind, oder daß umgekehrt die Fehler des Kunstwerks durch Vergleichung mit dem Modell deutlich werden.

Nach der Art der Darstellung zerfällt die gesamte bildende Kunst in die Plastik, die körperliche Wiedergabe und in die Malerei, die Übertragung auf die Fläche, zu der im weitesten Sinne die Zeichnung, die graphischen Künste, und nach Lionardo da Vinci²⁾ auch das Basrelief gehören.

In den folgenden Abschnitten soll die Wiedergabe des nackten menschlichen Körpers — denn nur von diesem kann hier die Rede sein — durch die Plastik und Malerei in der angedeuteten Weise untersucht werden, nachdem vorher die natürliche mit der im Laufe der Zeiten sich wandelnden künstlerischen Normalgestalt verglichen worden ist.

Von den außerhalb des großen gemeinschaftlichen Entwicklungsganges stehenden Völkern sind alle den primitiven und der schwarzen Rasse angehörigen Stämme auf einem niederen Standpunkt stehen geblieben.

Von den weißen Völkern haben sich die islamitischen, ihren

¹⁾ Die normalen Asymmetrien des menschlichen Körpers. 1909.

²⁾ Trattato de la pittura. Ausgabe von Ludwig. p. 40.

religiösen Vorschriften gehorchend, nur wenig mit der Darstellung des menschlichen Körpers beschäftigt, und die buddhistischen und ihr verwandten Kunstrichtungen sind nach den Mitteilungen Grünwedels¹⁾ u. a. nur als Ausläufer der griechischen Kunst zu betrachten, in denen die Fortschritte mehr und mehr durch Stilisierung und Schematisierung wieder verloren gingen.

Von den Völkern der gelben Rasse haben nur die Japaner neben stilisierten Rassentypen in neuerer Zeit auch kleine farbige Plastiken in Holz angefertigt, welche in verblüffender Naturwahrheit und mit großer anatomischer Treue den mongolischen Rassentypus für die Kunst erschließen.

Ich kann mich hier mit dem Hinweis begnügen, da ich an anderer Stelle²⁾ darüber ausführlicher berichtet habe.

Auf die moderne Darstellung des Menschen hat die japanische Kunst bisher noch keinen Einfluß ausgeübt, wohl aber hat die Technik der Malerei aus dieser exotischen Blüte und dem bei den Mongolen so außerordentlich hoch entwickelten Farbensinn manche nützliche Belehrung geschöpft.

Für unsere Zwecke haben alle diese nebenher gehenden Kunstströmungen nur eine untergeordnete Bedeutung.

¹⁾ Mythologie des Buddhismus in der Mongolei. Brockhaus 1900.

²⁾ Vgl. Stratz, Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner. II. Aufl. 1904. F. Enke. Fig. 71, 91, 101 u. 102.

II. Der natürliche und künstlerische Kanon des Menschen.

Eine Normalgestalt, bei der alle Teile unter sich und zum Ganzen im richtigen Verhältnis stehen, nennt man Kanon, das bestimmende Grundmaß Modulus, die Verhältnisse der einzelnen Teile Proportionen.

Gelehrte und Künstler haben zahlreiche Systeme erdacht — bis zum Jahre 1854 sind allein achtzig bekannt — nach denen ein derartiger Kanon konstruiert werden soll; als Modulus dient meist die Kopfhöhe, zuweilen auch die Wirbelsäule, der Fuß, die Hand, der Mittelfinger oder die ganze Körperhöhe, die durch 100 oder 1000 geteilt wird.

Alle von Gelehrten aufgestellten Proportionssysteme, welche auf theoretischer Spekulation beruhen, wie die Zeisingsche Lehre vom goldenen Schnitt¹⁾, sind nichts weiter als geistreiche Spielereien.

Die Kanons der Künstler haben zunächst einen historischen Wert, weil sie der Ausdruck der Idealgestalt sind, zu der bestimmte Künstler, bestimmte Kunstepochen auf Grund ihrer technischen Erfahrung und ihres künstlerischen Blickes gekommen sind. Nach ihnen läßt sich beurteilen, inwieweit die jeweilige künstlerische Idealgestalt der natürlichen nahe gekommen ist.

Der erste, der versucht hat, auf wissenschaftlicher Grundlage diese natürliche Idealgestalt zu bestimmen, war Quételet²⁾.

Er maß 30 belgische Jünglinge und berechnete nach dem Durchschnitt der gewonnenen Maße die Normalgestalt.

Obwohl er vom lebenden Körper ausging, hat er doch keine Normalgestalt gefunden, weil er, wie so viele nach ihm, den Fehler beging, mit Durchschnittsmaßen zu operieren, welche auch bei einer noch so großen Zahl von Messungen stets unter der Norm bleiben müssen.

Wenn man wahllos 1000 Individuen mißt und daraus den Durchschnitt berechnet, so enthält dieser Durchschnitt auch sämtliche Maße der minderwertigen Individuen; von den gemessenen Personen müssen mindestens 500 unterhalb der gefundenen Werte stehen. Die anderen 500, die über der Grenze stehen, gleichen durch ihre Vorzüge die Fehler der Minderwertigen aus. Das Bild, das man auf diese Weise erhält, ist somit gleich weit entfernt von gut und böse, es ist ein Durchschnittswert, aber kein Normalwert, sondern im besten Falle nur die unterste Grenze eines solchen.

¹⁾ Neue Lehre von den Proportionen. 1854.

²⁾ Des proportions du corps humain. 1870.

Wenn man aber unter diesen 1000 Individuen mit strenger Ausschaltung der Minderwertigen und Fehlerhaften, die zehn Höchstentwickelten aussucht, und aus diesen den Durchschnitt berechnet, dann hat der auf diese Weise gefundene Durchschnittswert allerdings Anspruch auf den Namen Normalwert. Nicht die Zahl, sondern die Auswahl der gemessenen Personen entscheidet.

Der von Quételet gefundene Durchschnittskanon hat 165 cm Körperhöhe, in der die Kopfhöhe nicht ganz $7\frac{1}{2}$ mal enthalten ist.

Alle, die gleich ihm, mit Durchschnittswerten operieren, kommen ungefähr zu dem gleichen Ergebnis. Langer¹⁾ gibt einen nach den Gelenkpunkten bestimmten Kanon von $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen, Richers Type moyen²⁾ ist ebenfalls auf $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen gestimmt.

Nur Kollmann erreicht, trotzdem auch er Durchschnitte nimmt, etwas höhere Werte, da der Kopf seines in 100 geteilten Kanons 13 Teile beträgt, woraus sich die Körperhöhe auf $7\frac{3}{5}$ Kopfhöhen berechnen läßt³⁾.

Zahlreiche Messungen von mir und anderen haben nun ergeben, daß das Verhältnis zwischen Kopfhöhe und Gesamthöhe bei verschiedenen Rassen ein ganz verschiedenes ist, und daß bei der weißen Rasse, auf die es hier allein ankommt, die Zahl der Kopfhöhen 7 bis 8 beträgt, meist in einem festen Verhältnis zur Gesamthöhe steht und mit dieser zunimmt. Einer Körperhöhe bis zu 165 cm entsprechen etwa 7 Kopfhöhen, bis zu 170 cm etwa $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen, bis zu 175 cm $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen, bis zu 180 cm und darüber hinaus 8 Kopfhöhen.

von Lange⁴⁾ fand, daß unter 1000000 Männern ungefähr 300000 bis zu 165 cm wachsen, 400000 bis zu 175 cm und nur 300000 darüber hinaus.

Von 100 Menschen stehen also mindestens 30 unter dem Durchschnittswert, 40 bewegen sich um den Durchschnittswert herum, und nur 30 erheben sich darüber.

Die Größe des Kopfes (22,5 cm) bleibt am stetigsten (21—24 cm), während der Rumpf und noch mehr die Beine schwankende Werte ergeben.

Deshalb sind die kleinen Gestalten mit dem verhältnismäßig großen Kopfe untersetzt, gedrungen, plump und kurzbeinig, bei großen erscheint der Kopf kleiner, die Gestalt schlanker und zierlicher, die Gelenke feiner, die Beine länger.

Unter 250 ausgesuchten, völlig gesunden Männern zwischen 170 und 180 cm Körperhöhe fand ich:

| | | | | | | |
|-----|-----|-------|----|-----|----------------|-----------|
| 50 | von | ± 170 | cm | mit | $7\frac{1}{2}$ | Kopfhöhen |
| 175 | „ | ± 175 | „ | „ | $7\frac{3}{4}$ | „ |
| 25 | „ | ± 180 | „ | „ | 8 | „ |

Die kleine Zahl der letzteren verband mit der größten Körperhöhe auch das größte Maß von körperlichen Vorzügen, bzw. das geringste Maß von Fehlern.

¹⁾ Anatomie der äußeren Formen. 1884.

²⁾ Canon du corps humain. 1893.

³⁾ Plastische Anatomie 1901, S. 522. Kollmann selbst spricht von „nahezu acht Kopfhöhen; das ist nicht richtig, denn 13 geht in 100 nicht 8 mal sondern 7,6 mal auf.

⁴⁾ Die Gesetzmäßigkeit des Längenwachstums.

Mit diesen Ergebnissen stimmen alle überein, die gleich mir, sich nur an gesunde Menschen gehalten haben.

Richer¹⁾ stellt neben dem Type moyen von $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen den Type héroïque von 8 Kopfhöhen auf, Schadow²⁾ hat einen Mann mittlerer Größe von nicht ganz $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen (9 : 66) und einen Heros von beinahe 8 Kopfhöhen (9 : 70), Geyer³⁾ gibt als Norm den Mann von 8 Kopfhöhen, daneben das Durchschnittsmaß von $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen, Fritsch⁴⁾, der die Wirbelsäule zum Modulus nimmt, kommt zu einer Normalfigur von $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen.

Nun darf man aber nicht vergessen, daß jeder Mensch seinen eigenen Kanon ebenso wie sein eigenes Skelett in sich trägt.

Ob man aus den Durchschnittsmaßen von vielen Tausenden, oder aus den Durchschnittsmaßen von wenigen Auserwählten einen Kanon berechnet, man erhält immer nur eine theoretische Formel, einen allgemeinen Maßstab, den Kern, um den herum sich die realen Einzelmaße gruppieren.

Das Gesetzmäßige des Kanons beruht auf den zugrunde gelegten Individualmaßen, und ist um so zuverlässiger, je sorgfältiger diese Individuen nach Körperbau, Gesundheit und Schönheit ausgewählt worden sind.

Um allen Ansprüchen zu genügen, muß man für die natürliche Gestaltung des gesunden Körpers nicht einen, sondern drei Kanons aufstellen:

1. Kanon von $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen. Gedrungener Typus. ± 170 cm Durchschnittsmaß. Typemoyen von Richer. Kanon von Langer.
2. Kanon von $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen. Mittelgröße. ± 175 cm Normaltypus. Kanon von Fritsch.
3. Kanon von 8 Kopfhöhen. Schlanker großer Typus ± 180 cm Idealfigur. Type héroïque von Richer. Kanon von Geyer. (Heros von Schadow.)

Der erste und dritte Kanon ist nach Kopfhöhen, der zweite von Fritsch ursprünglich nach der Wirbelsäulenhöhe konstruiert. Da aber, wie ich nachweisen konnte (Archiv f. Anthropolog. 1911. Über die Normalgestalt des Menschen) das Grundmaß von Fritsch, $\frac{1}{4}$ Wirbelsäule = der Gesichtshöhe, und diese wieder = $\frac{3}{4}$ Kopfhöhen ist, so lassen sich alle drei Kanons auf Kopfhöhen, bzw. Gesichtshöhen zurückbringen und sind untereinander vergleichbar.

Die Grundbedingung, daß der Modulus, sowie die wichtigsten Meßpunkte durch feste Knochenpunkte bestimmt sind, trifft bei allen drei Kanons zu.

1. Kanon von $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen. Gedrungener Durchschnittstypus. Bis zu 170 cm Körperhöhe (Fig. 1). Type moyen von Richer. Kanon von Langer.

Am Kopfe steht die Verbindungslinie der Pupillen, die Seggelsche Grundlinie⁵⁾ genau in der Mitte⁶⁾, gleich weit entfernt von Kinn und Scheitel.

¹⁾ Canon du corps humain. 1893.

²⁾ Polyklet oder von den Maßen des Menschen. 1834. 3. Aufl. 1882.

³⁾ Der Mensch. Union. 1902.

⁴⁾ Die Gestalt des Menschen. 1902.

⁵⁾ Seggel, Archiv f. Anthropologie. 1903.

⁶⁾ Richer, Anatomie artistique 1890 und Geyer, Der Mensch. 1900.

Dies ist wichtig für die Berechnung der Kopfhöhe am behaarten Kopf; denn da mißt man am sichersten, wenn man erst die halbe Höhe von der Grundlinie bis zum Kinn bestimmt, und diese

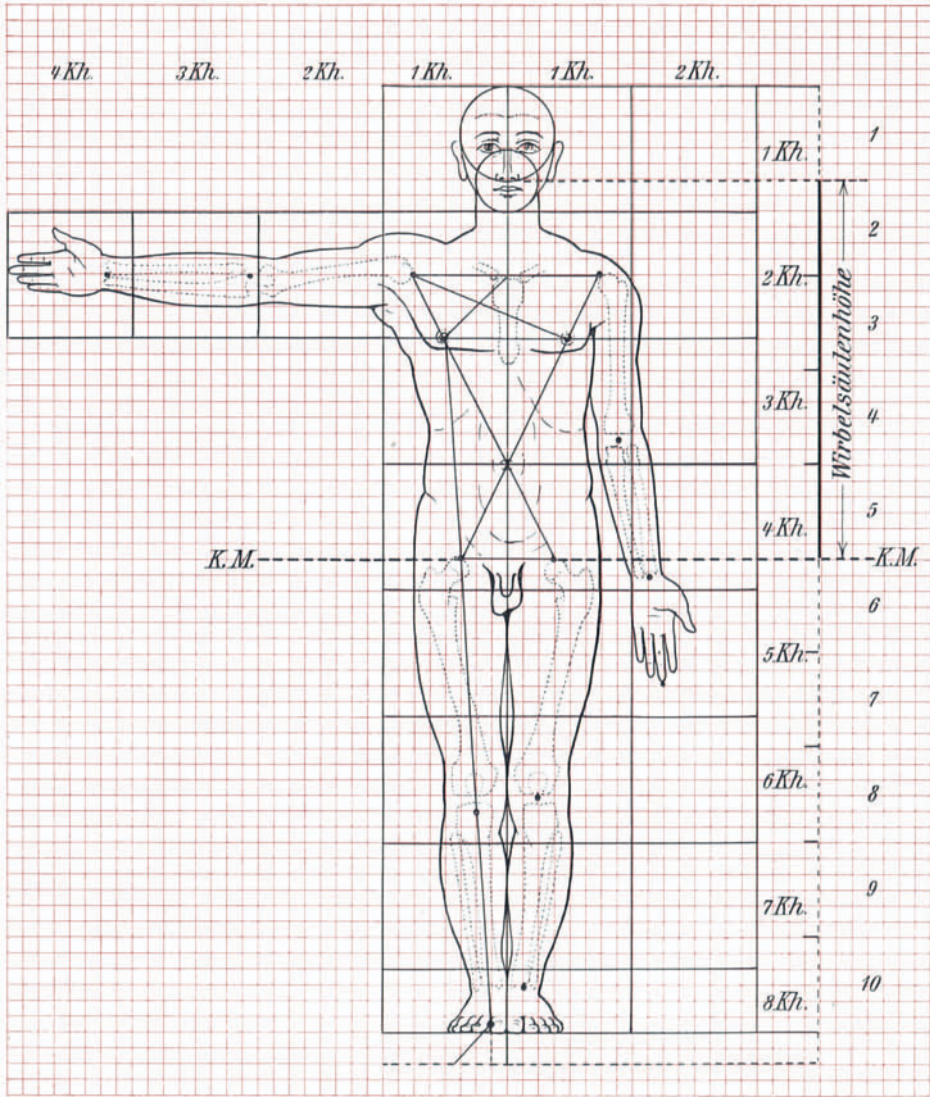


Fig. 1. Kanon von $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen.

dann nach oben abträgt, um so die Scheitelhöhe zu finden. Bei regelmäßigem Bau besteht die Kopfhöhe aus vier gleichen Teilen: Kinnmundpartie = Nase = Stirne von der Nasenwurzel bis zur Haargrenze = Haargrenze bis zur Scheitelhöhe. Die drei unteren Teile, Stirne, Nase,

Kinnmundpartie bilden zusammen die Gesichtshöhe, welche sich demnach zur ganzen Kopfhöhe verhält wie 3 : 4.

Die Körperhöhe beträgt $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen = 10 Gesichtshöhen. Die Spannweite, die Entfernung zwischen den Spitzen der Mittelfinger bei horizontal gestreckten Armen übertrifft die Körperhöhe um eine halbe Kopfhöhe. Wie sich aus der Zeichnung ergibt, fällt die zweite Kopfhöhe in die Höhe der Brustwarzen, die dritte in Nabelhöhe.

Die Proportionen des Oberkörpers und der Arme stimmen mit dem Fritschschen Kanon überein, die Beine sind um $\frac{1}{4}$ Kopfhöhe kürzer. Die Arme enthalten $3\frac{1}{4}$ Kopfhöhen¹⁾, die Beine $3\frac{3}{4}$ Kopfhöhen. Die Wirbelsäule ist $2\frac{1}{2}$ mal in der Körperhöhe enthalten.

Alle diese und andere Verhältniszahlen lassen sich aus der Zeichnung ohne weiteres ablesen.

2. Kanon von $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen. Mittelgroßer Normaltypus. Bis zu 175 cm Körperhöhe (Fig. 2, 3). Kanon von Fritsch, übereinstimmend mit dem Kanon von Merkel²⁾.

Die Körperhöhe beträgt $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen = $10\frac{1}{3}$ Gesichtshöhen. Die Spannweite übertrifft die Körperhöhe um $\frac{1}{4}$ Kopfhöhe. Die Verhältnisse des Oberkörpers sind die gleichen wie beim Kanon von $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen, die Arme $3\frac{1}{4}$ Kopfhöhen, die Beine 4 Kopfhöhen.

Der Fritschsche Kanon hat den Vorzug, daß er sich über dem Modulus der Wirbelsäule geometrisch konstruieren läßt (Fig. 3).

Das Grundmaß, die Wirbelsäule, ist gleich dem Abstand des unteren Nasenstachels vom oberen Schambeinrand (Fig. 3 a—b). Dieser Modulus wird in vier Untermoduli geteilt: $ae + ef + fN + Nb$.

Ein Untermodulus nach oben abgetragen ergibt die Scheitelhöhe c . $5\frac{1}{3}$ Untermoduli nach unten abgetragen ergeben die Gesamthöhe ch .

Je ein Untermodulus von e aus nach rechts und links abgetragen bestimmt die Schultergelenkbreite SS_1 , je ein halber Untermodulus von b aus die Hüftgelenkbreite HH_1 .

Verbindet man kreuzweise Hüft- und Schultergelenke, so schneiden sich die Linien im Nabel N . Verbindet man die Schultergelenke mit dem Nasenstachel (a) und fällt vom Scheitel aus senkrechte Linien, so erhält man die Schädelbreite (dd_1).

Zieht man zu a S eine Parallele aus e , so fällt ihr Schnittpunkt mit der Schulterhüftgelenkslinie (SH_1) in die Brustwarze B , auf der anderen Seite B_1 .

Verbindet man nun die Brustwarze B mit dem Hüftgelenk H und verlängert diese Linie nach unten, so erhält man die Beinachse. Auf dieser ist der Abstand des Kniegelenkes vom Hüftgelenk (HK) gleich groß wie von diesem zur gegenüberliegenden Brustwarze (HB_1), der Abstand vom Kniegelenk zum Fußgelenk (KF) gleich groß wie vom Hüftgelenk zur gleichnamigen Brustwarze (HB).

Beim Arm ist der Abstand vom Ellbogengelenk bis zum Schultergelenk (ES) gleich groß wie von diesem bis zur gegenüberliegenden Brustwarze (SB_1), der Abstand vom Ellbogengelenk bis zum Handgelenk (EM) gleich dem Abstand Brustwarze bis Nabel (BN), die Handlänge gleich dem Abstand Nabel bis Hüftgelenk (NH).

Die Fußhöhe ist gleich der Linie ey , die Fußbreite im Mittelfuß = yB .

¹⁾ Richer (l. c.) gibt für die Arme $3\frac{1}{2}$ Kopfhöhen an, weil er bis zum Akromion mißt, um runde Zahlen zu bekommen.

²⁾ Handbuch der topographischen Anatomie. 1896, II, p. 256. Vgl. auch Stratz, Die Schönheit des weiblichen Körpers. 1913. Fig. 19.

Diese von Fritsch angegebene Konstruktion bietet keinen Anhaltspunkt für das Kinn, und damit auch nicht für die Kopfhöhe.

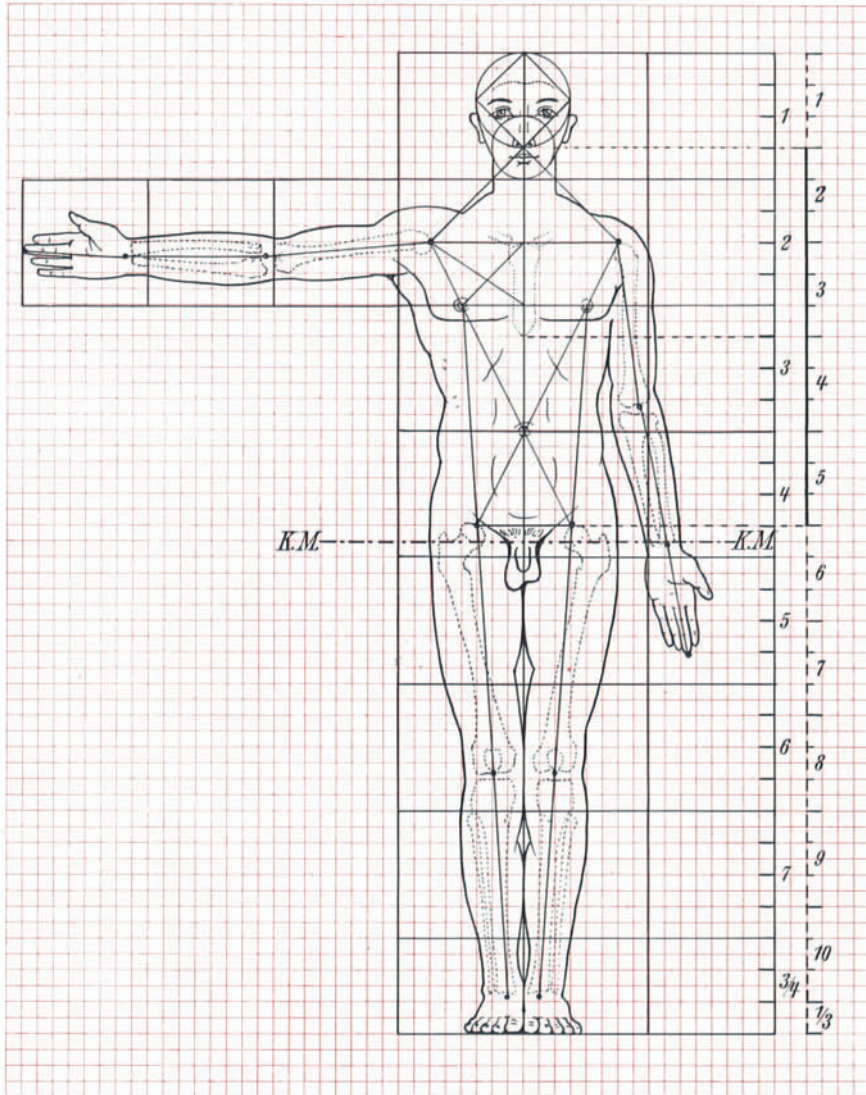


Fig. 2. Kanon von $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen.

Da nun aber die Kinnmundpartie ein Viertel der Kopfhöhe beträgt, so braucht man nur den bekannten Abstand Nasenstachel-Scheitel ac in drei gleiche Teile zu teilen und einen davon nach unten abzutragen. Man erhält x , den Punkt für das Kinn und $cx =$ der Kopfhöhe.

Ist der Kinnpunkt bestimmt, so kann die weitere Konstruktion des Gesichtes in gleicher Weise erfolgen, wie dies für den Kanon $7\frac{1}{2}$ angegeben ist.

Zur Verdeutlichung ist hier die Kopf- und Gesichtsbestimmung in doppelter Größe daneben gezeichnet.

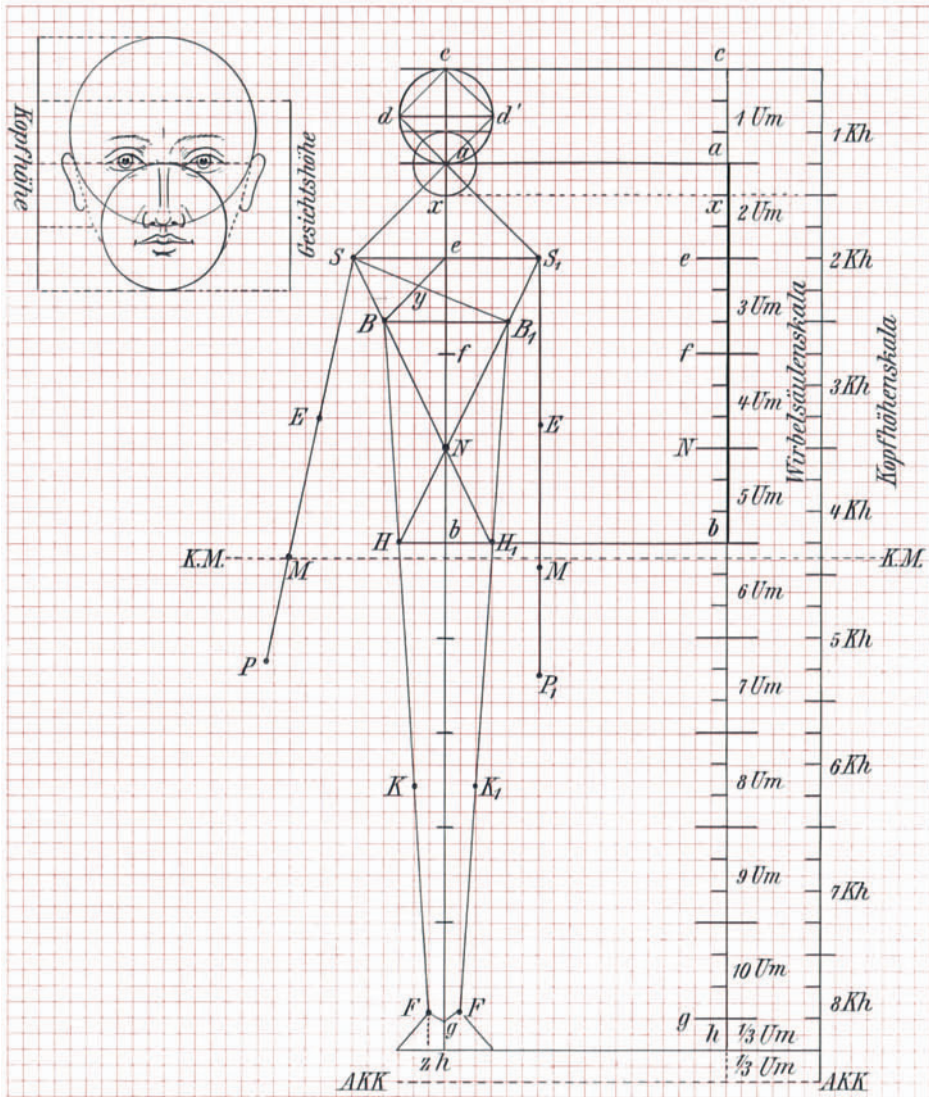


Fig. 3. Konstruktion des Kanon von Fritsch und des Kopfes.

Außerdem aber ist die Kopfhöhe gleich dem Abstand der Brustwarzen. Man könnte demnach auch den Kinnpunkt in der Weise finden, daß man die Linie BB, von C aus nach unten abträgt, welche dann ebenfalls den Punkt x treffen müßte.

An den Gliedmaßen fallen die Meßpunkte mit den Gelenkspalten zusammen. Beim Handgelenk liegt der Meßpunkt am oberen Rand der Handwurzelknochen, beim Knie am unteren Rand der Kniescheibe,

welche im aufrechten Stand genau mit dem Gelenkspalt abschließt. Am Fuß trifft der Meßpunkt die obere Fläche des Sprungbeins.

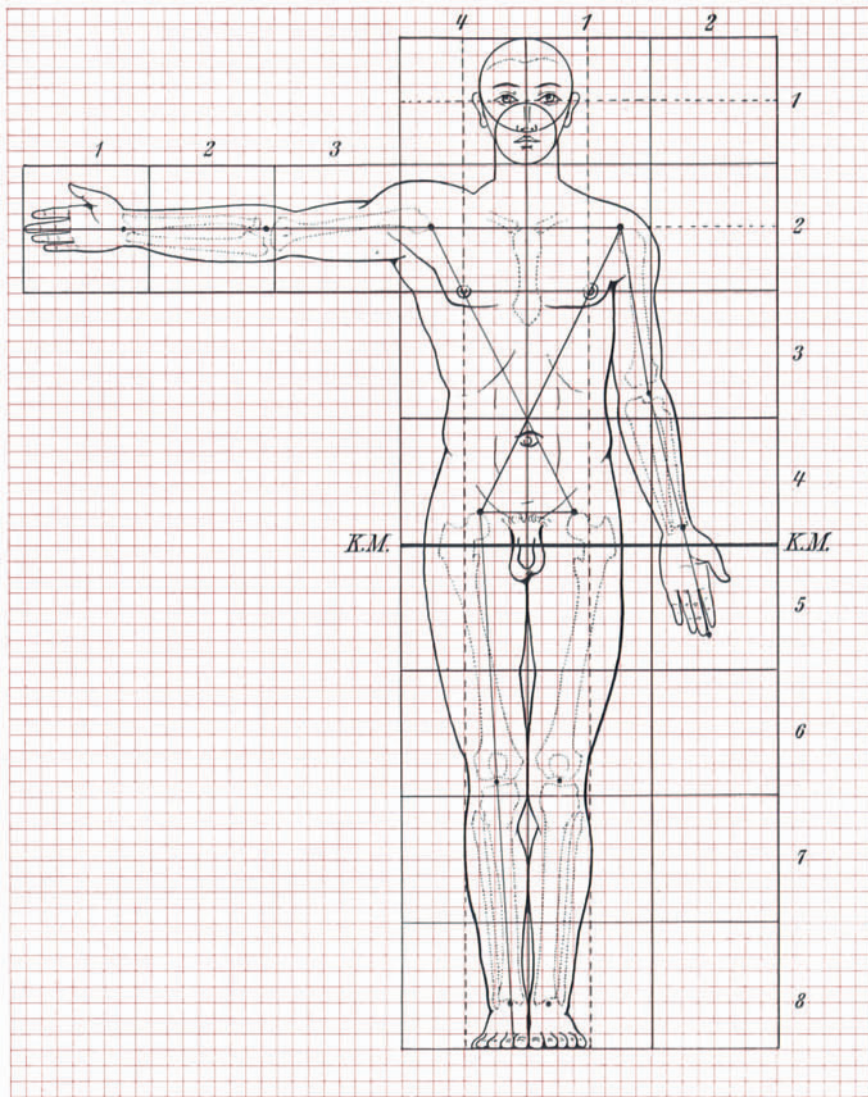


Fig. 4. Kanon von 8 Kopfhöhen. Mann.

3. Kanon von 8 Kopfhöhen. Schlanker, großer Idealtypus. ± 180 cm Körperhöhe. Type héroïque von Richer (Fig. 4, 5). Kanon von Geyer (künstlerische Ateliermaße).

Die Körperhöhe beträgt 8 Kopfhöhen = $10\frac{2}{3}$ Gesichtshöhen. Die Spannweite ist gleich der Körperhöhe.

Auch hier sind die Verhältnisse des Oberkörpers die gleichen wie beim ersten und zweiten Kanon und lassen sich gleich diesen nach der

Angabe von Fritsch konstruieren. Jedoch steht der Nabel tiefer als die Schnittlinie der dritten Kopfhöhe. Die Armlänge ist $3\frac{1}{4}$, die Bein-

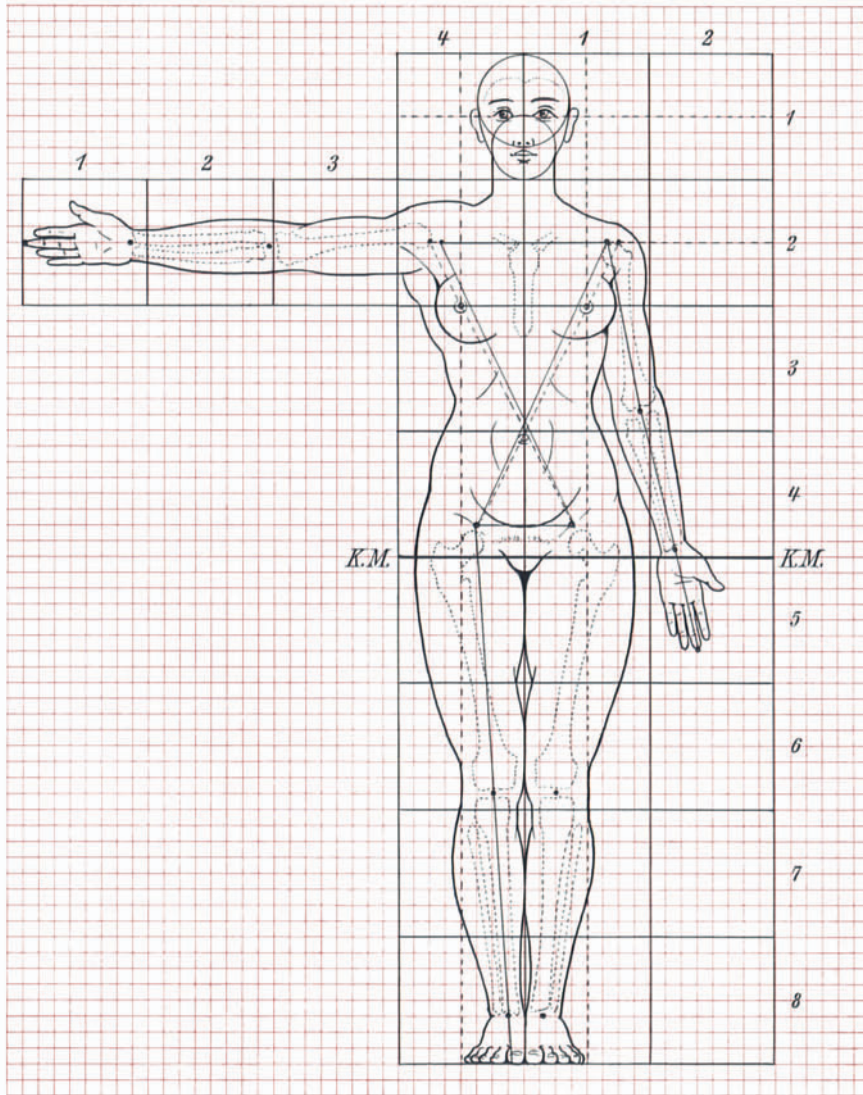


Fig. 5. Kanon von 8 Kopfhöhen. Weib.

länge $4\frac{1}{4}$ Kopfhöhen. Zur Bestimmung der Beinlinie teilt man die ganze Beinlänge in zwei gleiche Teile, erhält mit dem Teilpunkt den unteren Rand der Kniescheibe und nimmt vom unteren Stück ein Fünftel für den Fuß, entsprechend dem Verhältnis der anderen Kanons $6 : 5 : 1$.

Vergleicht man diese drei Kanons miteinander, dann ergibt sich

als Hauptunterschied die zunehmende Länge der Beine; dementsprechend rückt auch die Körpermitte (KM) immer tiefer am Rumpf herunter.

Da die Breitenmaße gleich bleiben, während die Höhenmaße wachsen, erscheinen die Gestalten um so schlanker, je mehr die Zahl der Kopfhöhen zunimmt.

Der Kanon des Weibes ist weder von Fritsch noch von Richer berücksichtigt worden.

Da ich darüber a. a. O. (Schönheit des weiblichen Körpers) bereits ausführlich gesprochen habe, kann ich mich hier mit dem Hinweis begnügen, daß die Höhenverhältnisse des gutgebauten Weibes den Höhenverhältnissen des Mannes entsprechen, nur mit dem Unterschied, daß die Gesamthöhe um 10 cm niedriger ist.

Die Geschlechtsunterschiede liegen in den Breitenmaßen: die Hüftgelenkbreite ist relativ größer, die Schultergelenkbreite relativ kleiner als beim Manne.

Der weibliche Kanon läßt sich darum vom männlichen in der Weise ableiten, daß man die Hüftgelenkbreite entsprechend vergrößert oder die Schultergelenkbreite entsprechend verkürzt.

Ich habe das letztere getan und die an 12 gutgebauten Frauen von 170 cm Körperhöhe und 8 Kopfhöhen gefundenen Durchschnittsmaße auf Fig. 5 eingetragen. Die punktierten Linien entsprechen den Maßen des Mannes, die ausgezogenen denen des Weibes von acht Kopfhöhen.

In gleicher Weise läßt sich der Kanon des Weibes von $7\frac{1}{2}$ und $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen von den männlichen Maßen ableiten.

Diese drei Kanons sind maßgebend für den erwachsenen Mann und das erwachsene Weib.

Während des Wachstums verschieben sich die Proportionen fortwährend; der Kopf wächst von der Geburt bis zur Reife auf das Doppelte, der Rumpf auf das Dreifache, der Arm auf das Vierfache, das Bein auf das Fünffache seiner ursprünglichen Länge.

Die dadurch hervorgerufenen Proportionsverschiebungen sind ersichtlich aus Fig. 6, auf der ich die ganzen Kopfhöhen nach den verschiedenen Lebensaltern eingetragen habe. Da die Gestalten auf gleiche Größe gebracht sind, so sprechen die Unterschiede noch deutlicher. Die Maße sind aus dem Durchschnitt von 60 gesunden und normalen Kindern berechnet, die ich aus vielen Hunderten ausgesucht habe. Sie stimmen mit den in gleicher Weise gefundenen Werten von v. Lange¹⁾ überein.

Für die rasche Orientierung genügt diese Proportionstafel, für weitere Einzelheiten muß ich auf mein Buch über den „Körper des Kindes“ verweisen.

Um nun diese Kanons als Maßstab für Kunstwerke zu benutzen, braucht man für die letzteren nur ein Kopfhöhennetz zu konstruieren, wenn man sich auf die Bestimmung nach Kopfhöhen beschränken will.

Bei Verwendung des Fritschschen Schlüssels darf man nicht vergessen, daß er nur bei Gestalten von $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen genau stimmt; man

¹⁾ Die Gesetzmäßigkeit im Längenwachstum des Menschen. Jahrbuch f. Kinderheilk. 1903.

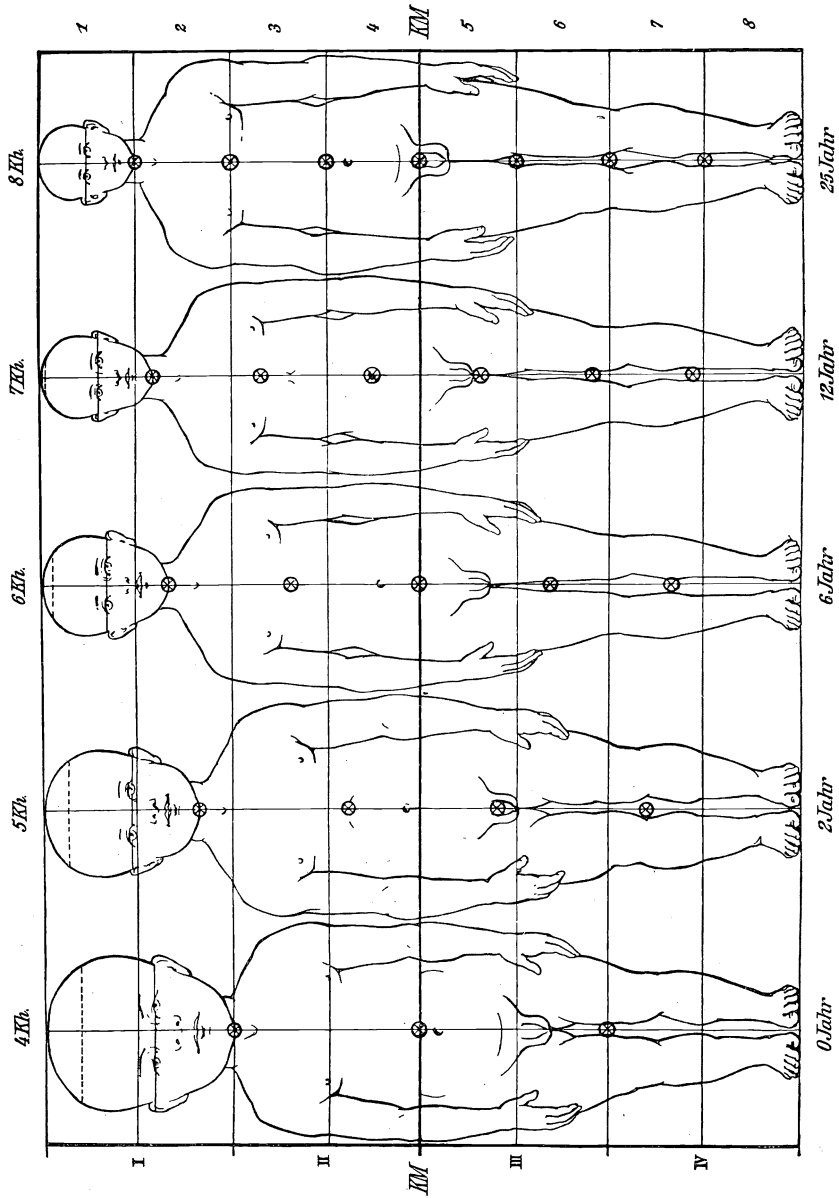


Fig. 6. Wachstumsproportionen.

benutzt ihn, indem man über dem Modulus auf der einen Körperhälfte die Maße konstruiert, wie sie sind, auf der anderen, wie sie sein sollten.

Als Beispiel habe ich in Fig. 1 auf die rechte Hälfte die Konstruktion nach Fritsch eingetragen; man sieht sofort, daß die Beine des Durchschnittstypus verkürzt sind, und daß die Gelenkpunkte für Knie und Sprunggelenk zu hoch stehen, während alle anderen Maße stimmen.

Umgekehrt zeigt der Achtkopfhöhenkanon eine konstante Überlänge der Beine von $\frac{1}{4}$ Kopfhöhe, wenn auf ihn die Konstruktion angewendet wird. Die Kniee und Fußgelenke stehen dementsprechend tiefer als in der Konstruktion, und ebenso die Körpermitte ¹⁾).

Der Fritschsche Schlüssel ist nur auf Figuren im aufrechten Stand ohne weiteres anwendbar, aber auch die Bestimmung nach Kopfhöhen ist bei verkürzt dargestellten Figuren unmöglich.

Während die Kanons nach dem Lebenden — soweit sie wirklich wissenschaftlichen Wert haben — aus der allerjüngsten Zeit stammen, reichen die künstlerischen Kanons bis in die Zeit der Ägypter zurück.

Die naiv und unbeholfen schaffende primitive Kunst fühlt noch nicht das Bedürfnis, nach der Gesetzmäßigkeit im Aufbau des menschlichen Körpers zu forschen.

Fig. 7 und Fig. 8, ein Klotzidol und ein Fetisch aus Afrika, zeigen Verhältnisse, die jeder Natürlichkeit spotten. Der im Klotzidol verewigte Ahne hat einen Kopf wie ein zweijähriges Kind, der weibliche Fetisch erreicht nicht einmal die Verhältnisse des Neugeborenen von vier Kopfhöhen.

Für die Ägypter hat Charles Blanc ²⁾ nach Hinweisen aus der Literatur und nach einer durch Querstriche geteilten Pharaonengestalt eines Grabdenkmals festgestellt, daß sie einen Kanon von 19 Fingerlängen gehabt haben.

In der ägyptischen Kunst finden sich häufig Gestalten, welche die gestreckten Finger in einer Weise steif von sich halten, als ob sie geradezu zur Messung herausfordern wollten.

Zwei darunter, eine Kalksteinfigur aus Leiden (Fig. 9) und die Holzfigur einer Sklavin aus Berlin (Fig. 10) habe ich daraufhin untersucht und in der Tat die Blancsche Beobachtung bestätigt gefunden. Beide Figuren haben 19 Fingerlängen, trotzdem bei der einen die Beine in die Länge gezogen, bei der anderen der Kopf verdickt ist. Beide Figuren messen etwas über 7 Kopfhöhen, müßten also mit dem Fritschschen Schlüssel eine Verkürzung in den Beinen haben; statt dessen zeigen sie aber eine Verlängerung, die bei der zweiten ganz unnatürliche Dimensionen annimmt, und den weiteren Rückschluß gestattet, daß der Rumpf, das Grundmaß, unnatürlich verkürzt ist. Die Anwendung des Fritschschen Schlüssels auf die Sklavin (Fig. 10) zeigt deutlich, wie wenig der ägyptische Kanon der natürlichen Normalfigur entspricht.

Trotzdem aber bleibt bestehen, daß schon die Ägypter sich des

¹⁾ Auf Fig. 3 ist die gestrichelte untere Grenzlinie für den Achtkopfhöhenkanon AKK angegeben.

²⁾ Gazette des beaux arts. VII.

gesetzmäßigen Aufbaues des menschlichen Körpers bewußt waren und danach gesucht haben.

Blanc nimmt an, daß die Griechen den Kanon der Ägypter übernommen haben. Vitruv, Galen und Plinius berichten über einen Kanon des Polyklet, Michaelis¹⁾ findet so viele Verschiedenheiten in den Proportionen der klassischen Werke, daß sich ein allgemein gültiger Kanon überhaupt nicht aufstellen lasse.

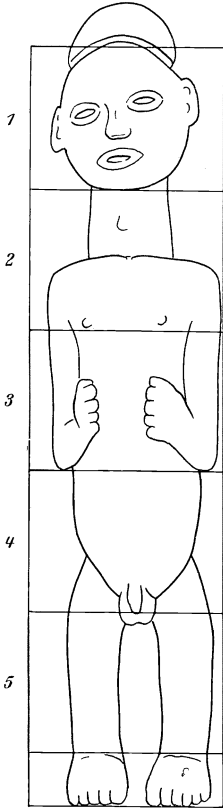


Fig. 7.
Kanon eines Blockidols
aus Afrika.

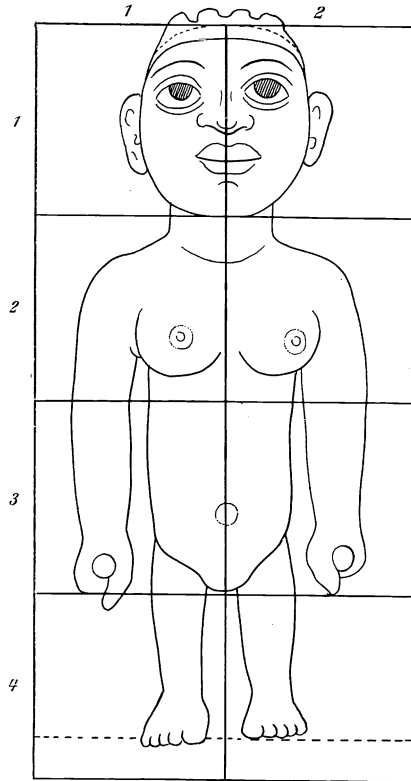


Fig. 8.
Kanon eines weiblichen Fetisches
aus Afrika.

Langer²⁾, Kalkmann³⁾ u. a. haben durch genaue Messungen antiker Statuen nachgewiesen, daß die Gesamthöhe zwischen 7 und beinahe 9 Kopfhöhen schwankt, daß auch die Verhältnisse der einzelnen Teile untereinander, bis zu denen des Gesichts, in der verschiedenartigsten Weise wechseln.

Zunächst muß also festgestellt werden, daß sich aus den absoluten

¹⁾ Journal of Hellenic Studies. 1883.

²⁾ Anatomie der äußeren Formen. p. 62.

³⁾ Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst. p. 42.

Maßen der griechischen Statuen kein Rückschluß auf einen allgemein gültigen Kanon machen läßt.

Wenn man aber bedenkt, daß die Maße der meisten dieser Gestalten aus technischen Gründen bewußt geändert sind, wenn man sich nur an solche hält, bei denen man annehmen kann, daß der Zweck und die Art der Aufstellung keine derartigen Änderungen nötig machte, gelangt man doch zu einigermaßen befriedigenden Ergebnissen.

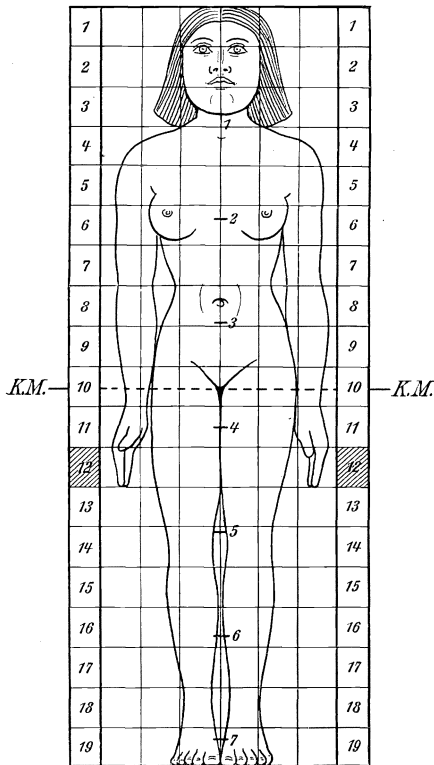


Fig. 9.

Kanon eines ägyptischen
Kalksteinbildes.

zurückführen, und sind auch vielleicht, wie Blanc meint, mit dem ägyptischen Kanon übernommen.

Im übrigen aber nähern sich die Proportionen schon in diesen ältesten Werken dem natürlichen Kanon von $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen, mit dem ja auch der Jüngling aus Athen so ziemlich übereinstimmt (vgl. Fig. 1).

Im perikleischen Zeitalter galt nach dem Zeugnis zeitgenössischer Schriftsteller der Kanon des Polyklet als allgemein anerkannte Mustergestalt. Friedreich hat nachgewiesen, daß dieser Kanon im Spearträger

Bei allen lebensgroßen, gerade aufgerichteten Figuren auf niedrigen Postamenten, die in ungefährer Augenhöhe des Beschauers stehen, brauchen die Proportionen nicht geändert zu werden.

Zu dieser Gruppe gehören die Ephebengestalten aus der ältesten griechischen Kunst, welche als Apollos von Thera, Tenea, Orchomenos u. a. bekannt sind. Einer der ältesten dieser Jünglinge steht in Athen (Fig. 11). Er mißt $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen und ergibt mit dem Fritschschen Schlüssel eine geringe Überlänge der Gliedmaßen.

Auch der Apollo von Tenea in München mißt $7\frac{1}{2}$ Kopflängen. Fritsch ¹⁾ findet ein ausgesprochenes Mißverhältnis mit seinem Kanon; die Überlänge der Gliedmaßen ist noch größer als beim Athener.

Bei beiden ist die unnatürliche Verkürzung des Rumpfes, des der Wirbelsäule entsprechenden Abstandes zwischen Schambein und Nasenstachel, die Ursache dieser Unstimmigkeit mit den übrigen Maßen von Fritsch.

Der verkürzte Rumpf, die überlangen Beine, lassen sich, wie bei den Ägyptern, auf die Ableitung vom bekleideten, gegürteten Körper

¹⁾ Gestalt des Menschen. Taf. XXIV, 1.

von Neapel und den anderen Marmorkopien nach dem Erzbild Polyklets enthalten sei.

Man darf also den Doryphoros von Neapel als ein in keiner Weise technisch abgeändertes Bild des damals gültigen Normaltypus ansehen.

Der Doryphoros stimmt in allen Maßen mit dem Kanon von Fritsch, nur die Schulterbreite ist bei Polyklet etwas größer¹⁾ (Fig. 12).

Die Berechnung nach Kopfhöhen, auf die gestreckte Achse *sx*

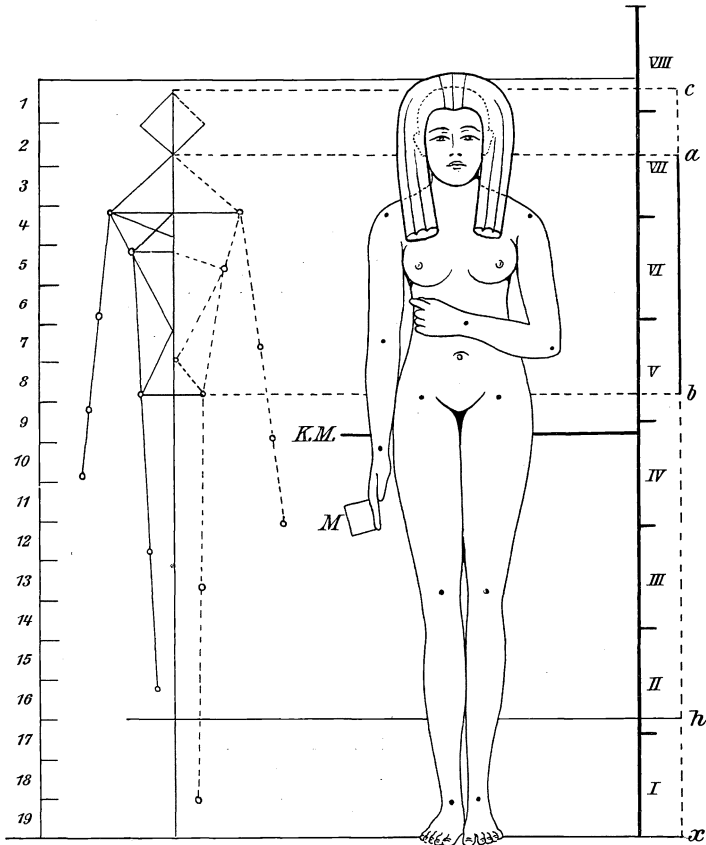


Fig. 10. Kanon einer ägyptischen Sklavin.

übertragen, ergibt $7\frac{3}{4}$, wenn man die Kopfhöhe in der oben angegebenen Weise von der Seggelschen Pupillarlinie aus bestimmt. Mißt man aber, wie Kalkmann getan hat, oben das Haar und unten das Kinn bis zum Zungenbein mit, so erhält man nur 7 Kopfhöhen²⁾.

¹⁾ Da die Achsen von Ober- und Unterkörper im gleichen Winkel zur Lotlinie schräg gestellt sind, so heben sich die Verkürzungen gegenseitig auf und sind ohne Einfluß auf die Richtigkeit der Konstruktion.

²⁾ Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst. 1893. Kalkmann findet die Gesamthöhe = 7 Kopfhöhen = 10 Gesichtshöhen = 16 mal dem Abstand vom Auge zum Kinn. Dieses letzte Maß nun ergäbe nach der, auch von mir befolgten, anthropologischen Methode, nicht 7, sondern 8 Kopfhöhen, da

In der Luftlinie mißt der Doryphorus 10 Gesichtshöhen, an der gestreckten Achse $10\frac{1}{3}$, was mit dem natürlichen Kanon von $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen ebenfalls übereinstimmt.

Die gleichen Verhältnisse haben nach den Messungen von Langer auch die Menschen der Phidias auf dem Parthenonfries.

Von einem Achtkopfhöhenkanon, der in der höchsten Blütezeit maßgebend war, berichten Vitruv und Plinius; nach Kalkmanns Untersuchungen ist er nicht auf Polyklet, wie früher angenommen wurde, sondern auf den jüngeren Künstler Euphranor zurückzuführen.

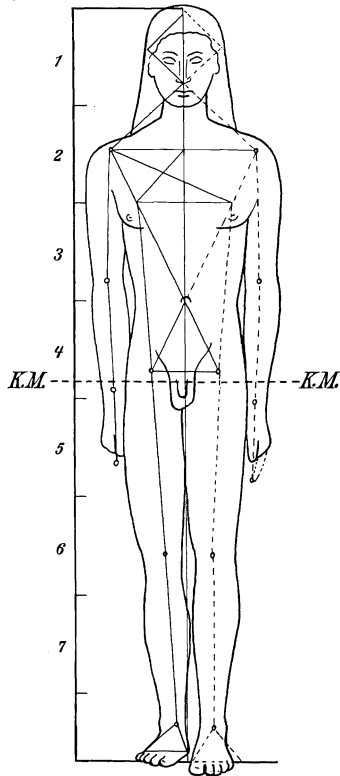


Fig. 11.

Kanon des Jünglings von Athen.

Praxiteles wunderbare Gestalten sind, soweit es sich nicht um Knaben, wie den Eidechsentöter handelt, auf diesen Kanon eingestellt. Seine lebensgroße, für einen niederen Sockel berechnete Aphrodite, von der eine Kopie im Vatikan, eine andere in München steht, mißt genau 8 Kopfhöhen oder $10\frac{2}{3}$ Gesichtshöhen, und entspricht dem natürlichen Kanon des Weibes von 8 Kopfhöhen.

Nach dem Hermes in Olympia, dem verbürgten Originale des Praxiteles, lassen sich die Proportionen nicht berechnen, weil die Beine nicht vollständig erhalten sind.

An einer Marmorkopie des praxitelischen Hermestypus¹⁾, die im Vatikan als Antinous bezeichnet ist, läßt sich die Gesamthöhe auf 8 Kopfhöhen bestimmen (Fig. 13), welche, auf den olympischen Torso übertragen, die gleichen Schnittpunkte an den Brustwarzen, am Nabel und an den Leisten ergeben. Wie beim natürlichen Achtkopfhöhenkanon zeigt auch hier der Fritschsche Schlüssel eine Überlänge der Beine um $\frac{1}{4}$ Kopfhöhe.

In der Nachblüte der hellenistischen Periode scheint kein bestimmter Kanon geherrscht zu haben. Schon von Lysippos, dessen überlebensgroßer Apsyomenos mehr als 8 Kopfhöhen mißt, berichtet Plinius²⁾, daß er absichtlich seine

der Abstand vom Auge zum Kinn die Hälfte ($16 : 2$) der Kopfhöhe betragen muß. Mißt man aber von der Augenmitte, statt vom unteren Augenrand, so wird dies Grundmaß etwas größer, und ergibt $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen. Der Unterschied zwischen Kalkmann und mir besteht also lediglich in der Auffassung des Begriffs, was man unter Kopfhöhe zu verstehen hat.

Zu erwähnen ist noch, daß Galen und der ihm folgende Guillaume annehmen, daß Polyklet selbst seinem Kanon als Grundmaß Fingerdicke, Fingerlänge, Handbreite, Handlänge usw. zugrunde gelegt hat.

¹⁾ Näheres darüber siehe weiter unten.

²⁾ Zitiert bei Langer, Anatomie der äußeren Form.

Gestalten streckte, um einen zierlichen, schlanken Eindruck hervorzurufen. Daneben finden sich aber Bildwerke genug mit natürlichen Proportionen von $7\frac{3}{4}$ bis 8 Kopfhöhen, wie der sterbende Galater, die Venus Kallipygos und unter den nackten Cäsarenstatuen sind verschiedene gedrungene Gestalten von $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen.

Wenn demnach einzelne Künstler den natürlichen Idealtypus von 8 Kopfhöhen überschritten haben — wobei man jedoch immer noch die Einschränkung machen muß, daß das mit Absicht auf eine besondere Bildwirkung geschehen sein könnte — so ist daneben doch der natürliche Kanon von $7\frac{1}{2}$ bis $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen für die Porträtstatuen, von 8 Kopfhöhen für Idealgestalten gewahrt worden.

Man kann also, wenn man sich an die Literatur und an bestimmte Statuen hält, einen allmählichen Aufstieg, eine natürliche Auslese in der Entwicklung des griechischen Kanons feststellen: in der archaischen Zeit entspricht er dem natürlichen

Durchschnittstypus von $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen, in der ersten Blütezeit unter Polyklet und Phidias steigt er zur natürlichen Normalgestalt von $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen, um in der höchsten Blüte

mit Praxiteles und Euphranor in strengerer Auswahl den natürlichen Idealtypus von 8 Kopfhöhen zu erreichen.

In der sogenannten Verfallzeit finden sich neben sämtlichen Normalgestalten auch stilistische Übertreibungen, welche die natürlichen Grenzen überschreiten.

Wie vorsichtig man aber mit der Beurteilung der Proportionen sein muß, zeigt u. a. die Venus von Medici (Fig. 14).

Wenn man nach der Photographie, also nach dem Eindruck, den der Beschauer erhält, die Konstruktion macht, so bekommt man eine Körperhöhe von 8 Kopfhöhen und zugleich eine ziemlich genaue Übereinstimmung mit dem Kanon von Fritsch.

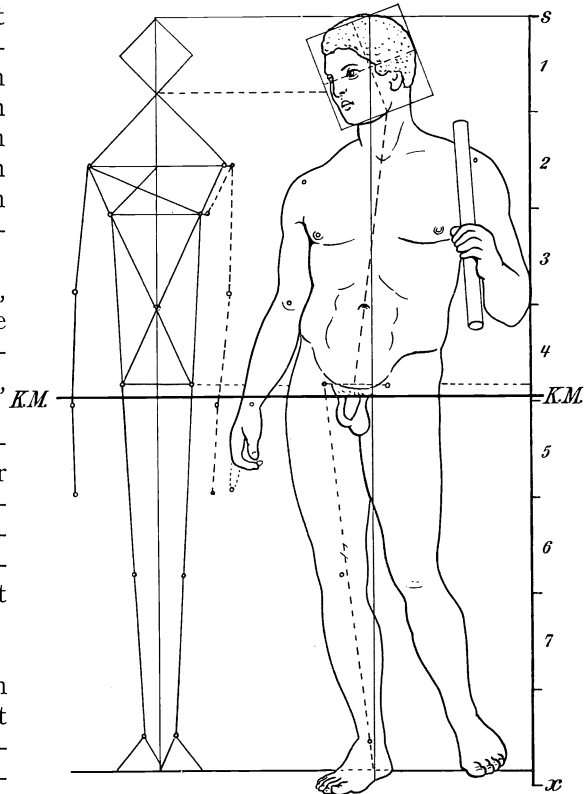


Fig. 12. Kanon von Polyklet.

Richtet man jedoch die Figur in ihrer ganzen Länge auf, wie die Zeichnung nach Schadow¹⁾ Fig. 14 angibt, so erhöht sich die Gesamtlänge auf $8\frac{1}{3}$ Kopfhöhen, und der Fritschsche Proportions Schlüssel verrät eine Verkürzung der Kopfhöhe und Unterlänge der Beine.

Die Verhältnisse sind demnach absichtlich in der Weise geändert, daß der Rumpf verlängert wurde, um in der gebeugten Stellung einen richtigen Eindruck zu machen.

Zu solchen Bildwerken, bei denen sich nachweisen läßt, daß die

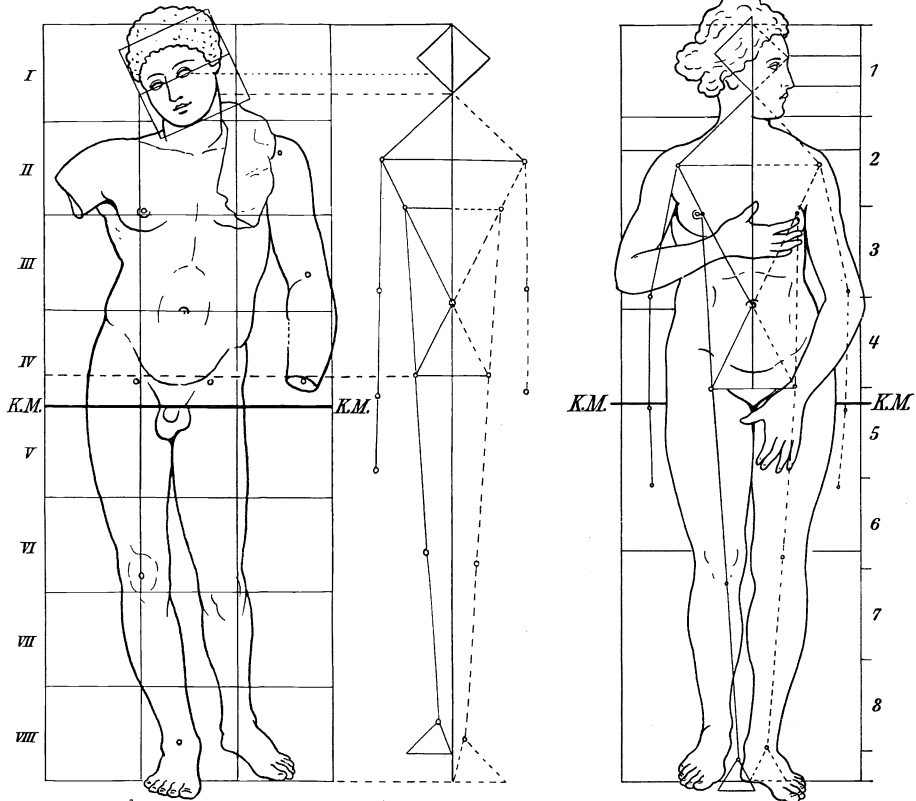


Fig. 13.

Kanon des Praxiteles.

Fig. 14.

Kanon der Venus von Medici.

Proportionen aus technischen Gründen von der Natur abweichend gemacht sind, gehören u. a. auch der Apollo von Belvedere und die Venus von Milo. Ich komme darauf weiter unten zurück.

Für die Beurteilung der griechischen Bildwerke im allgemeinen ergibt sich der Schluß, daß man bei jedem einzelnen erst zu untersuchen hat, inwieweit die Proportionen absichtlich geändert sind, bevor man diese — sozusagen — „technisch gereinigten“ Gestalten mit den natürlichen Kanons vergleicht.

¹⁾ Polyklet oder von den Maßen des Menschen.

Im Anfang der modernen, christlichen Epoche finden sich Gestalten, welche, wie die primitivsten Erzeugnisse menschlicher Kunst, jeder natürlichen Proportion spotten.

Als Beispiel führe ich den romanischen Christus vom Echternacher Kodex (Fig. 15) an.

Die Körperhöhe beträgt $6\frac{1}{3}$ Kopfhöhen, was etwa dem Verhältnis eines siebenjährigen Knaben (vgl. Fig. 6) entspräche. Die Spannweite

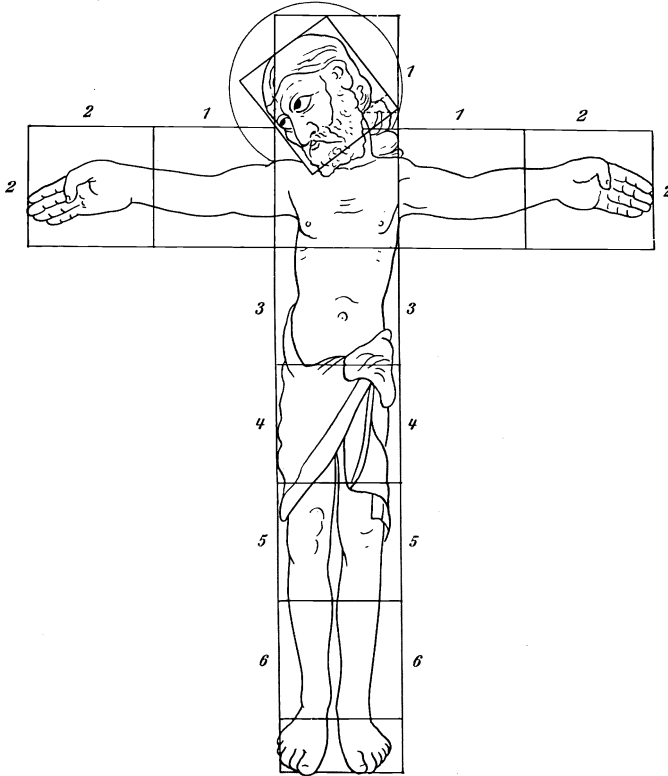


Fig. 15. Kanon des Echternacher Christus.

ist um $1\frac{1}{3}$ Kopfhöhen kürzer als die Körperhöhe, während sie natürlicherweise gleich oder größer sein müßte.

Wie bei den ägyptischen und altgriechischen Figuren liegt das Hauptmaßverhältnis in der unnatürlichen Verkürzung des Rumpfes, der hier wie dort von der Gürtelschnürung des bekleideten Körpers abgeleitet ist.

Die mittelalterlichen Gestalten weichen dadurch von der Natur ab, daß sie, dem gotischen Baustil entsprechend, künstlich gestreckt und in die Länge gezogen sind.

Der Sebastian von Botticelli (Fig. 16) mißt 9 Kopfhöhen. Die Streckung ist dabei gleichmäßig auf den ganzen Körper verteilt, denn die Körpermitte (KM) liegt an der richtigen Stelle.

Auch die Eva von van Eyck hat trotz der zu kurzen Beine eine Körperhöhe von $8\frac{1}{2}$ Kopfhöhen, die gerade dadurch um so auffallender wirkt. Bei ihr ist der Rumpf unnatürlich verlängert und deshalb steht die Körpermitte höher als beim zwölfjährigen Kinde (Fig. 17).

Der erste Künstler, der im Mittelalter mit heißem Bemühen die Gesetzmäßigkeit des menschlichen Körperbaues erforschte, ist Albrecht Dürer¹⁾. Er hat zwar, was in jener Zeit ganz besonders anerkannt werden muß, von vorneherein betont, daß ein einziger, auf alle Körper

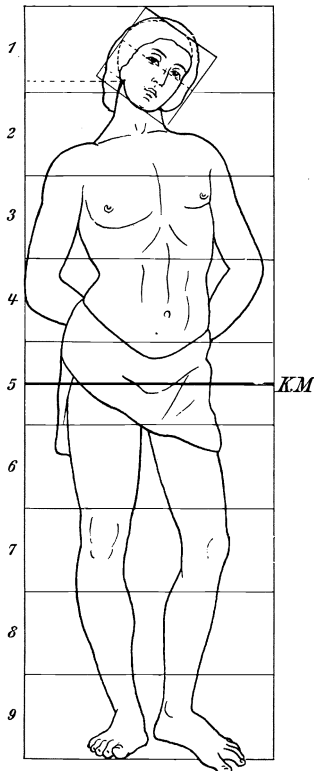


Fig. 16.

Kanon des Sebastian von Botticelli.

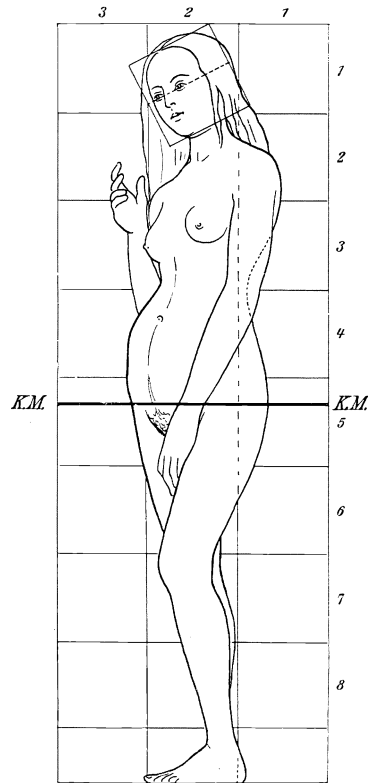


Fig. 17.

Kanon der Eva von van Eyck.

anwendbarer Kanon undenkbar sei; er stellt aber Kanons von 7, 8, 9 und 10 Kopfhöhen auf, und dieser Umstand allein beweist, daß seine Proportionen nicht von der Natur abgeleitet sind, sondern auf theoretischen Berechnungen beruhen.

Legt man an seinen Achtkopfhöhenkanon (Fig. 18) den Schlüssel von Fritsch an, dann erkennt man sofort bei Dürer: zu tiefen Stand der Brustwarzen, zu lange Beine, viel zu lange Oberschenkel, zu langer Oberarm, zu langer Unterarm, zu kurze Hand.

¹⁾ Vier Bücher von menschlichen Proportionen. 1528.

Da nun auch die Körpermitte viel zu tief steht, so kann man daraus weiter schließen, daß der Rumpf und mit ihm der Modulus der Wirbelsäule stark verkürzt ist. Die Unnatürlichkeit der Proportionen springt noch deutlicher ins Auge, wenn man die Figur mit dem natürlichen Kanon von 8 Kopfhöhen (Fig. 4) direkt vergleicht.

In der Renaissance herrschte der Kanon von 8 Kopfhöhen.

Michelangelo wird ein solcher zugeschrieben, der noch heute vielfach auf Malerakademien zum Studium benutzt wird.

Der sogenannte Michelangelosche Kanon ist nur in einer Nachbildung, dem Kupferstich von Giovanni Fabbri, erhalten, und entspricht in der Tat acht Kopfhöhen, wenn man den Scheitelpunkt nach der Pupillarlinie bestimmt (Fig. 19).

Wenn man aber — angenommen, daß sich Fabbri's Stich genau mit dem Original deckt — das mit „Testa“ bezeichnete Maß als Kopfhöhe betrachtet, dann kommt man, den originalen Teilstrichen folgend, auf eine Körperlänge von über 9 Kopfhöhen; vier und zwei Drittel Testas sind von der Körpermitte nach oben abgetragen, vier und ein Drittel vom Knöchel bis zur Körpermitte; Fußsohle und Scheitel sind in der Skala nicht mit einbegriffen.

Daß auf dieser Zeichnung die acht Kopfhöhen stimmen, scheint mir ein Zufall; denn auf anderen Zeichnungen stimmen sie nicht. Zwei Akte aus der Albertina (Fig. 20) haben über acht Kopfhöhen, in der reichhaltigen Sammlung von Oxford ¹⁾ finden sich Schwankungen zwischen 7 bis 9 Kopfhöhen, meist allerdings um 8 Kopfhöhen herum.

Wenn die Skala am sogenannten Kanon von Albrecht Dürer. Kanon wirklich von Michelangelo und nicht von Fabbri herrührt, so kann es nichts weiter als ein Versuch sein, die Maße des Kopfes mit dem Körper zu vergleichen.

Dafür spricht auch die ganze Art und Weise der Skizzierung Michelangelos, die jedem geläufig ist, der sich viel mit anatomischen zeichnerischen Problemen abgegeben hat. Übersieht man daraufhin eine größere Reihe seiner Entwürfe, dann erkennt man deutlich, daß er gar nicht vom Kopf, sondern vom Rumpf ausgeht. Der Rumpf wird zuerst in großen Linien festgelegt, dann seine Verbindungen mit Gliedmaßen

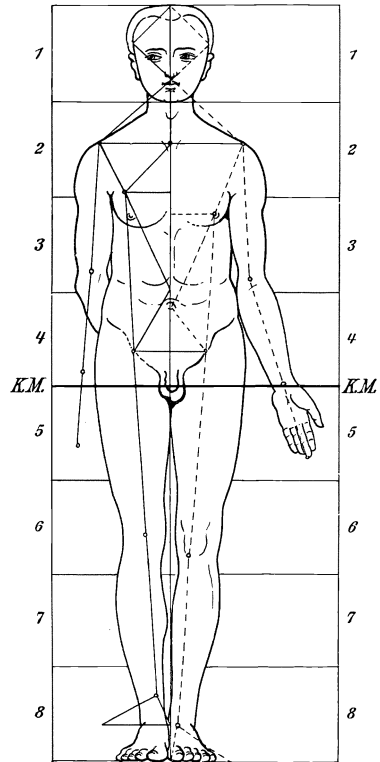


Fig. 18.

¹⁾ Joseph Fisher, Facsimiles of original Studies by Michel-Angelo. London. Bell and Daldy. 1865.

und Hals. Hände, Füße und Kopf sind oft auch dann nur in flüchtigen Strichen angedeutet, wenn der Rumpf in allen Einzelheiten ausgeführt ist. Die Bewegung ist festgehalten, am Rumpf, an Oberschenkeln und Schultern tritt jeder Muskel hervor, vom Hals aufwärts deuten zwei oder drei scharfe Linien Kopfnicker und Nackenmuskeln an, darüber ein eckiger Bogen den unteren Rand des Unterkiefers, ein leichter Umriß den Schädel.

Auch beim sogenannten Kanon sind am Rumpf und seinen Ver-

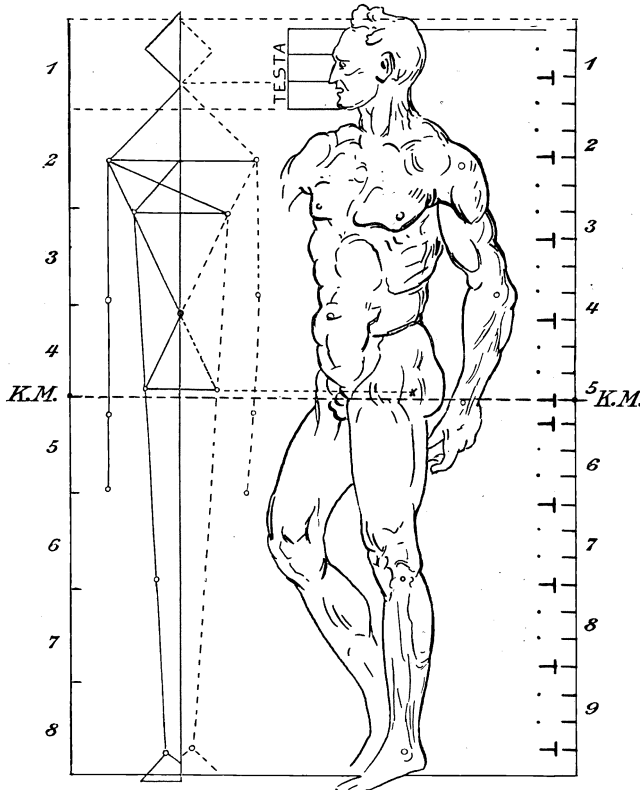


Fig. 19. Kanon von Michelangelo (Fabbri).

Akte aus der Albertina (Fig. 20) eine Überlänge der Beine.

Michelangelo hat somit zwar mit Vorliebe Gestalten von annähernd 8 Kopfhöhen gemacht, aber keinen bestimmten Kanon gehabt und wohl auch nicht haben wollen.

Anders ist es mit Lionardo da Vinci; er gibt in seinem Trattato della pittura¹⁾ eine Mustergestalt und sagt ausdrücklich, daß er sie auf 8 Kopfhöhen berechnet habe (Fig. 21).

Er ist dazu durch zahlreiche Messungen Lebender gekommen, und das Ergebnis ist fast das gleiche, wie es früher Praxiteles gefunden hat

bindungen alle wichtigen Muskeln und Gelenke betont, Kopf, Hände und Füße dem Bewegungsbild nur in flüchtigem Umriß angefügt.

Er ist darin der echte Anatom, der nur dem Hauptmotiv der Bewegung nachspürt: die bewegenden Teile, die drehenden, beugenden und streckenden Muskeln und Gelenke des Rumpfes und der Gliedmaßen sind ihm wichtig, die bewegten Teile, der Kopf, die Hände und Füße verlieren für ihn an Interesse.

Mit dem Schlüssel von Fritsch zeigt der Fabbrische Stich (Fig. 19), dem langgestreckten Rumpf entsprechend, eine geringe Unterlänge, die

¹⁾ Herausgegeben von du Fresne. Bologna 1786.

und wie es sich an ausgesuchten Exemplaren heutiger Menschen nachweisen läßt (Fig. 4). Mit dem Fritschschen Kanon verglichen, zeigt der Lionardosche eine leichte Überlänge der Beine, etwas tieferen Stand des Nabels und eine etwas zu niedrige Scheitelhöhe; die letztere ausgenommen, decken sich alle diese Abweichungen mit den gleichnamigen der natürlichen Idealgestalt.

Der einzige nachweisbare Unterschied ist die zu geringe Scheitelhöhe, welche sich, wie aus der genauen Zeichnung Lionardos erkennt-

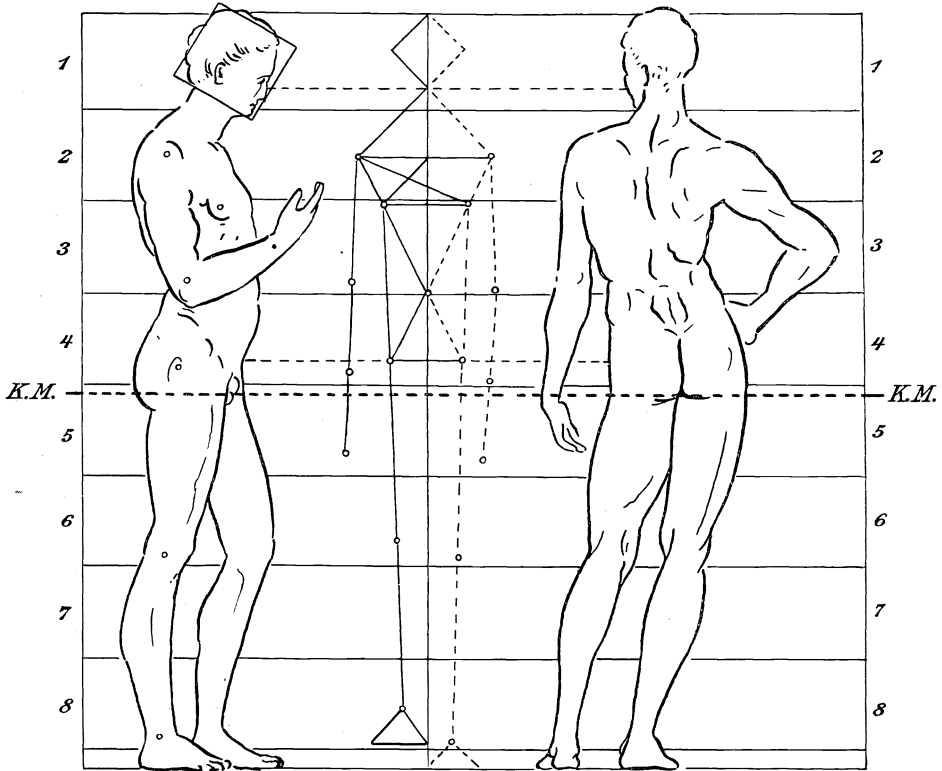


Fig. 20. Kanon von Michelangelo (Albertina).

lich ist, mit einem etwas zu hohen Stand der Pupillarlinie verbindet. Mit anderen Worten hat also Lionardo das Gesicht im Verhältnis zum Schädel etwas zu groß angenommen, ein Fehler, der sich im Leben so außerordentlich häufig findet, daß sein Nichtvorhandensein schon als auffallend gute Bildung gelten kann.

Giotto soll bereits im Anfang des 14. Jahrhunderts einen Kanon aufgestellt haben und nach ihm Ghiberti, Bramante, Alberti u. a. ¹⁾.

Gemeinsam ist allen, soweit sie in Schriften niedergelegt oder aus Kunstwerken abzuleiten sind, der allmähliche Übergang vom lang-

¹⁾ Choulant, Geschichte der anatomischen Abbildung. 1852.

gestreckten gotischen zum natürlichen Ideal, und insofern haben sie kunstwissenschaftlich Bedeutung. Durch Einteilung in kleinere und kleinste Untermoduli arten aber alle in eine geistreiche Spielerei aus, und nur Lionardos Kanon hat einen bleibenden Wert, weil sein Kunstideal dem natürlichen gleich ist. Aber auch bei ihm muß man von der systematisierenden Verteilung der 8 Kopfhöhen in 12 gradi zu 12 punti zu 12 minuti und minimi usw. absehen ¹⁾).

Nach Lionardos Kanon richten sich, um nur die wichtigsten zu nennen, Giorgione, Tizian, Palma Vecchio, Raffael und seine Schule — er ist überhaupt tonangebend für die ganze Hochrenaissance.

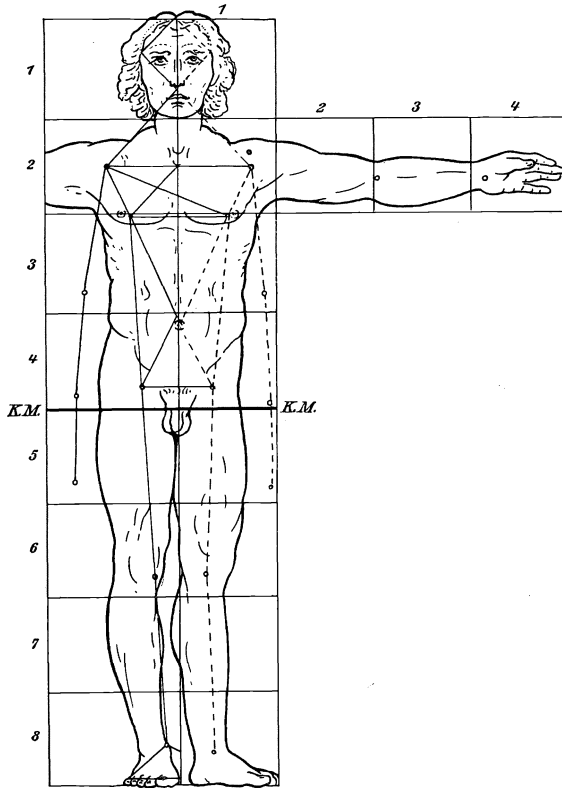


Fig. 21. Kanon von Leonardo da Vinci.

zwei bis auf die Mitte der Kniescheibe und von da bis zur Ferse rechnet. Damit weicht er aber vom natürlichen Kanon ab und macht die Unterschenkel zu lang.

Aber auch für den modernen Klassizismus ist Lionardos Kanon bis in unsere Tage maßgebend geblieben und noch heute werden die auf acht Kopfhöhen gestimmten künstlerischen Ateliermaße ²⁾ von ihm abgeleitet.

Alle späteren Achtkopfhöhensysteme, worunter ich nur Cousin ³⁾, Gerdy ⁴⁾ und Salvage ⁵⁾ nenne, beruhen nicht auf Messungen an Lebenden, sondern sind nach Lionardos Kanon und den ihm entsprechenden Antiken (Gladiator) berechnet.

Gerdy hat für den Hausgebrauch die Maße vereinfacht, indem er eine Kopfhöhe bis zum Kinn, eine bis zu den Brustwarzen, eine bis zum Nabel, eine bis zum Schritt, je

¹⁾ Vgl. Zeising, Die Lehre vom goldenen Schnitt. 1854, S. 50.

²⁾ Geyer, Der Mensch. 1900.

³⁾ L'art de designer de maistre Cousin. 1685.

⁴⁾ Anatomie des formes extérieures du corps humain. 1829.

⁵⁾ Anatomie du Gladiateur combattant. 1812.

Neben diesen Ateliermaßen findet sich zuerst wieder in der niederländischen Schule eine strengere Anlehnung an das lebende, keiner Tradition angepaßte Modell.

Rembrandts Susanna hat $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen, Rubens, der sich nach dem Körper seiner zweiten Frau richtet, kommt zu einem Kanon von $7\frac{7}{8}$ Kopfhöhen. Fig. 22 ist nach seiner Venus im madrider Parisurteil konstruiert, welche nach hinterlassenen Briefen getreu nach Helene Fourment gemalt wurde. Sie stellt genau die Mitte zwischen dem natürlichen Kanon von $7\frac{3}{4}$ und 8 Kopfhöhen dar und gibt deshalb mit dem Fritschschen Schlüssel nur eine ganz geringe Überlänge der Beine.

Bis in die neueste Zeit geht neben der akademischen Richtung, welche die — nicht immer ganz naturwahre — Achtkopfhöhenfigur auf den Schild erhebt, diese realistische Strömung, in der die Gestalten, dem Modell entsprechend, zwischen $7\frac{1}{2}$ und 8 Kopfhöhen schwanken.

In der antiken Epoche findet man also erst primitive, unproportionierte Gestalten, ein Aufsteigen von dem natürlichen Durchschnittskanon bis zur natürlichen Idealfigur in der höchsten Blütezeit, und schließlich in der hellenistischen Periode neben sämtlichen natürlichen Kanons auch unnatürliche Streckungen.

Die moderne Epoche beginnt ebenfalls mit primitiven, unproportionierten Gestalten, denen sich die unnatürlich überstreckten der Gotik anschließen. Von diesen kehrt die Darstellung in der Renaissance zu der natürlichen Idealfigur zurück, um schließlich in der neueren Zeit sämtlichen natürlichen Kanons zu huldigen.

Daß daneben auch heute noch unnatürliche Gestalten gemacht werden, wo es sich um dekorative Verarbeitung des Menschenkörpers handelt, soll nur nebenbei erwähnt werden.

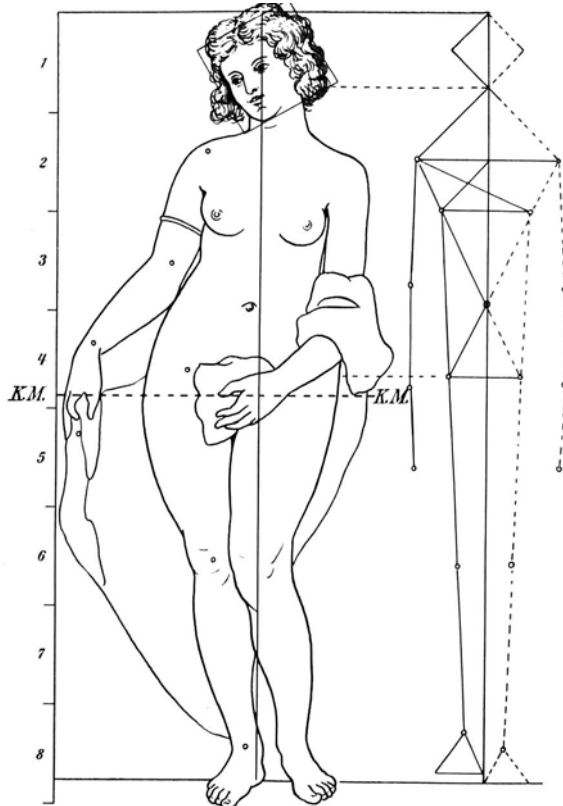


Fig. 22. Kanon von Rubens.

Wichtigste Literatur.

1. Zeising, Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers. 1854. Veraltet, aber sehr ausführliche Literatur.
 2. Schadow, Polyklet oder von den Maßen des Menschen. 1834.
 3. Richer, Canon du corps humain. Paris. Delagrave. 1893.
 4. Fritsch, Die Gestalt des Menschen. 1900.
 5. Geyer, Der Mensch. 1902.
 6. Stratz, Die Normalgestalt des Menschen. Archiv f. Anthropologie. 1911 und der betr. Abschnitt in „Schönheit des weiblichen Körpers“.
-

Der Mensch in der Plastik.

III. Der Mensch in der Plastik.

Zuerst unter den bildenden Künsten war die Formkunst, die Plastik.

Schon Tiere, Vögel, Biber, Fische, Insekten zeigen ein plastisches Gefühl in ihrem Nesterbau. Nach der sinnigen biblischen Legende schuf Gott den Menschen aus einem Erdenkloß. Für die Naturvölker und die in der Natur aufwachsenden Kinder sind nasser Sand, Lehm und Schnee die ersten Stoffe, an denen sie ihren erwachenden Kunsttrieb betätigen.

Daß sich das erste Kunststammeln bei unseren, in höherer Kulturumgebung groß gebrachten Kindern meist im Bekritzeln von Wänden und Papier äußert, ist eine kulturelle Verschiebung, die keinen unmittelbaren Rückschluß auf die ursprüngliche Entwicklung der Menschheit gestattet. Denn die Übertragung der körperlichen Welt auf die Fläche ist eine gewaltige geistige Arbeit, die dem ersten Strich beim modernen Kinde ebensogut vorausgegangen sein muß, wie beim Menschengeschlecht in seiner Kindheit.

Die Plastik ist die älteste Kunst und als solche von Anfang an selbständig gewesen, die Malerei ist aus der dekorativen Flächenkunst, aus dem Ornament, hervorgegangen.

Die Plastik benutzt mit Vorliebe festes, dauerhaftes Material, Holz, Stein, Erz und Elfenbein, und deshalb überwiegen unter den erhaltenen Kunstschatzen vergangener Jahrhunderte von der ältesten Steinzeit ab die plastischen Werke, neben denen die Überreste der Malerei nur ein kleiner Bruchteil sind.

Die Plastik begnügt sich meist mit der Form, die Farbe ist nebensächlich, die Perspektive kommt nur insoweit in Betracht, als die Verhältnisse mit Rücksicht auf den Standort geändert werden müssen; sie ist einfacher und verständlicher als die auf einem zusammengesetzteren und schwierigeren Gedankengang aufgebaute Malerei.

Aus allen diesen Gründen bildet die Plastik die Grundlage der bildenden Künste und gibt ein umfassenderes, gleichmäßigeres und leichter zu beurteilendes Bild von der Wiedergabe des menschlichen Körpers.

A. Die antike Epoche.

Die antike Epoche trägt die primitiven Zeichen, welche Lange ¹⁾ bestimmt hat, bis in die älteste, archaische Periode der griechischen Kunst hinein.

In der archaischen griechischen Kunst läßt sich ein allmähliches Überwinden der primitiven Darstellung bis zum völligen Freiwerden der normalen Menschengestalt verfolgen, mit der die erste Blüte der Antike erreicht ist.

Aus dem normalen Menschen bildet die höchste Blüte den schönen Menschen heran, und in der darauf folgenden hellenistisch-römischen Periode tritt die Idealgestalt hinter der zunehmenden Realistik zurück.

1. Die primitive Kunst.

Die Menschendarstellungen der noch heute auf niederen Kulturstufen lebenden Naturvölker bieten ein nach Rasse und Klima wechselndes buntes Bild, jedoch lassen sich überall gemeinsame Grundformen finden ²⁾.

Je weniger Kleider die Menschen tragen, je inniger sie mit der Natur zusammenleben, desto schärfer ist ihr Blick, desto sicherer ihre Hand, und darum führt der angeborene Kunsttrieb bei den auf niederster Kulturstufe stehenden Jäger- und Hirtenvölkern zur naturgetreuen Nachbildung von nackten Menschen und Tieren.

Mit der Bemalung und Tatauierung, der Zunahme der Kleidung und der Geräte erlischt das natürliche Verständnis für den ungeschmückten Körper und wird durch die Lust am Stil, am Ornament verdrängt.

Darum verlieren auch die Tier- und Menschendarstellungen bei den kulturell höher stehenden, reichlicher bekleideten Bauern, Webern, Töpfern und Schmieden an Naturwahrheit und werden zu grotesken und ornamentierten Idolen.

Völlig analoge Zustände bestehen bei unseren Vorfahren, den Naturvölkern der Urzeit ³⁾. Auch dort findet man bei den nackten Jägern der ältesten Steinzeit oft erstaunlich getreue Tier- und Menschenbilder, in der späteren Steinzeit, im ehernen und eisernen Zeitalter ornamentale und stilistische Verzerrung. Für die Beurteilung der primitiven Kunst bieten aber die Erzeugnisse der heutigen Naturvölker eine reichhaltigere Grundlage, weil bei den prähistorischen Urvölkern im Laufe der Jahr-

¹⁾ Gesetze der Menschendarstellung in der primitiven Kunst. Französische Ausgabe nach dem dänischen Original. Straßburg 1899.

²⁾ Vgl. Große, Anfänge der Kunst.

³⁾ Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. 1898.

tausende die aus weicherem Material, besonders aus Holz angefertigten Gegenstände verloren gegangen sind.

Von den heutigen Naturvölkern stehen auf der Stufe der ältesten Steinzeit die Australier, Buschmänner, einige Negerstämme, Eskimo, Feuerländer u. a.; der jüngeren Steinzeit entsprechen die meisten amerikanischen und ozeanischen Stämme, dem ehernen und eisernen Zeitalter die meisten Neger.

Woermann hat den ersten Versuch gemacht, die Kunst der primitiven Völker und die verwandten Stufen der vorgeschichtlichen Kultur unter gemeinschaftlichen Gesichtspunkten zusammenzufassen¹⁾.

Der erste, der das Gesetzmäßige in der Menschendarstellung der primitiven Kunst erforschte, war Lange²⁾.

Bei allen primitiven Bildwerken sind Kopf und Rumpf gerade nach vorn gerichtet, die Stellung gehorcht dem Gesetz der Frontalität.

Ob die Figur steht, schreitet, hockt, sitzt, liegt oder vorgebeugt ist, ob die Beine gebogen oder gespreizt, die Arme hängend oder in Tätigkeit sind, Kopf und Rumpf bleiben als Ganzes nach vorn gerichtet, wie das Mittelstück einer Gliederpuppe; jede seitliche Drehung des Halses, jede Beugung und Drehung des Rumpfes wird vermieden.

Zu diesem von Lange gefundenen Gesetz der Frontalität kommt eine weitere Eigentümlichkeit, die man bei den Zeichnungen der primitivsten aller Künstler, den Kindern, beobachten kann, das Hervorheben des Wichtigen durch Größen- und Maßenzunahme.

Der Kopf wird unverhältnismäßig groß gehalten, weil an ihm mehr Einzelheiten, Augen, Nase, Mund, Ohren und Haarwuchs angebracht werden müssen, welche sich an dem an und für sich viel größeren Rumpf auf Brustwarzen bzw. Brüste, Nabel und Geschlechtsteile beschränken und an den Gliedmaßen überhaupt fehlen. Umgekehrt wird der Kopf meist ganz klein gemacht, wenn die Sinnesorgane weggelassen werden³⁾. Dem naiven Beobachter erscheint ein Gegenstand um so größer, je mehr Einzelheiten er darauf wahrnimmt, die Anzahl der Gesichtseindrücke setzt sich in Maßenzunahme um.

Aber auch die Wichtigkeit, die der primitive Künstler aus inneren Gründen einem Teil seines Werkes beimißt, findet in dessen Vergrößerung seinen Ausdruck. Bis in die älteste Kunst ist der Reiter größer als das Pferd, die Hauptperson größer als die Nebenpersonen⁴⁾, und bei phallischen Vorstellungen werden die Geschlechtsteile durch übernatürliche Größe hervorgehoben. Heute noch tritt dies Gesetz in der Karrikatur zutage, bei der die charakteristischen Züge durch Vergrößerung betont sind.

Dies Gesetz kann in solch allgemeiner Fassung als das Gesetz der

¹⁾ Geschichte der Kunst. 1900. Bd. I.

²⁾ Lange, Gesetze der Menschendarstellung in der primitiven Kunst. 1899. Straßburg.

³⁾ Vgl. Levinstein, Kinderzeichnungen bis zum 14. Jahr. 1905.

⁴⁾ Auch Woermann spricht in dieser Beziehung von einem „Gesetz“, ohne es indes näher zu formulieren. Kunstgeschichte I, S. 105.

Augmentation, der stilistischen Betonung und Übertreibung, bezeichnet werden, ein Ausdruck, den ich der Einfachheit wegen für die folgenden Ausführungen beibehalten möchte.



Fig. 23.

Blockidol vom oberen Kongo
(Ethnogr. Museum Leiden).

Als weiteres Kennzeichen kommt hierzu die mangelhafte und naive Ausführung, welche den Stoff nicht genügend beherrscht und oft in der wunderlichsten Weise technische Schwierigkeiten zu überwinden oder zu umgehen sucht. Den bescheidenen Ansprüchen der Naturvölker genügt schon die roheste Wiedergabe menschlicher Formen, und wenn der höher entwickelte Kulturmensch bei deren Anblick oft den Eindruck des Grotesken, Karrierten und Komischen bekommt, so darf er nicht vergessen, daß die primitiven Völker, ebenso wie die Kinder, die kennzeichnenden Merkmale nur in der Übertreibung zu sehen imstande sind, daß sie die Mängel der Ausführung durch ihre Phantasie ergänzen, und aus den plumpen Gestalten viel mehr herauslesen, als ein ihrem Gesichtskreis fern Stehender.

So wird auch dem Kinde die beschmutzte, zerbrochene Puppe zum heißgeliebten Ideal.

Die primitivste Auffassung zeigt ein Blockidol vom oberen Kongo (Fig. 23, Proportionen Fig. 7). Die ganze Figur ist roh aus dem Balken herausgehauen, die Arme liegen dem Rumpf flach auf, der Umriß der Schultern setzt sich in geraden Linien in die Beine fort.

Die Gestalt steht streng frontal und zeigt Unregelmäßigkeiten im symmetrischen Aufbau, die durch mangelhafte Technik zu erklären sind. Von Proportionen kann keine Rede sein. Der lange Hals, die kurzen Beine, der lange Rumpf und der viel zu große Kopf passen gar nicht zusammen.

Die Rasseneigentümlichkeiten sind an diesem Idol so wenig erkenntlich, daß man im Zweifel sein könnte, welchem Erdteil man es zuweisen soll; in der Tat befindet

sich im ethnogr. Museum in Leiden ein ganz ähnliches Götzenbild, das von den weit entlegenen Osterinseln her stammt. Schweinfurth¹⁾ bildet

¹⁾ Artes Africanæ. Leipzig 1875.

ein weibliches Ahnenbild der Bongoneger ab, das dem gleichen Typus angehört.

Es ist die roheste, unbeholfenste Menschendarstellung, die kaum



Fig. 24a, b. Weiblicher Fetsch aus Westafrika (Ethnogr. Museum Leiden).

höher steht, als die Schneemänner unserer Kinder.

Ein mustergültiges Beispiel primitiver Kunst liefert ein weiblicher Fetsch von der Westküste Afrikas (Fig. 24, Proportionen Fig. 8), 18,5 cm hoch, roh aus Holz geschnitzt.

Die Figur ist streng frontal, der Kopf beträgt mehr als ein Viertel

der Gesamthöhe (vgl. Fig. 8) ist also größer als beim normalen Neugeborenen; die Gliedmaßen sind plump und kurz.

Am Kopf sind wieder Augen, Mund, Nase und Ohren, am Rumpf



Fig. 25. Adam und Eva aus Bomo (Ethnogr. Museum Leiden).

die birnförmig abstehenden Brüste und der Nabel unverhältnismäßig groß gehalten. Es besteht somit eine Augmentation von Kopf und Rumpf zum ganzen, sowie von den Einzelheiten zu Kopf und Rumpf.

Über dem Nabel ist eine quergestreifte Tatauierung angebracht.

Bemerkenswert ist die Ausführung der schlaff herabhängenden Arme mit dem Pflöck in der geschlossenen Hand, welche sich in ähn-

licher Weise in der ägyptischen Kunst wiederfindet. Der Pflock hat hier wie dort nicht etwa eine symbolische Bedeutung, sondern ist lediglich die der Haltbarkeit wegen nicht weggemeißelte Stütze¹⁾.



Fig. 26. Dieselben von hinten.

Die auffallend kurzen Beine sind in den Knien, wie man am Profilbild sieht, leicht nach vorne geknickt²⁾.

Trotz der rohen Ausführung bringt dieser Fetisch die wichtigsten

¹⁾ Vgl. Ermann, Ägypten. II.

²⁾ Nach Lange (l. c.) ein Zeichen primitiver Darstellungsweise.

Rassenmerkmale der Nigritier, die breite Nase, die wulstigen Lippen und die euterförmigen Brüste deutlich zum Ausdruck.

Im Leidener Museum steht eine köstliche Gruppe aus Bomo (Südwestafrika), 42 cm hoch, von Holz geschnitzt und schwarz und gelb bemalt, Adam und Eva in afrikanischer Auffassung (Fig. 25, 26). Hier ist der Kopf sogar nur ein Drittel der Gesamthöhe, Rumpf und Beine sind lächerlich kurz, die Haltung eine streng frontale mit Augmentation des Kopfes. Wie in der vorigen Figur (24) sind die Merkmale der schwarzen Rasse unverkennbar, wie bei dieser sind auch die Geschlechtsteile nur angedeutet. Auf Rechnung der naiven Technik kommt die Verlängerung der vorderen Arme, welche in den Unterarmen so weit geht, daß die Hände sich erreichen und umfassen können; die hinteren, auf die Schultern gestützten Arme sind nur halb so lang.

An den Beinen sind die Waden und Knöchel, am Rücken der untere Rand der Schulterblätter in unbeholfener Weise angedeutet; die Brust des Weibes, die Gesichter und Hände zeigen eine etwas sorgfältigere Behandlung.

Gemeinschaftlich ist allen diesen Gestalten, welche der steinzeitlichen Kultur entsprechen, die Frontalität, die bald durch den Zweck der Darstellung, bald durch technische Schwierigkeiten bedingte Augmentation einzelner Körperteile und die summarische Behandlung der Körperoberfläche.

Die Auffassung der Nacktheit ist bei diesen kaum bekleideten Völkern eine völlig natürliche; wo die phallische Übertreibung sich findet, darf sie nicht als obscön, sondern als symbolisch, dem Darstellungszweck entsprechend, aufgefaßt werden; für den naiven

Naturmenschen sind die Genitalien ein Symbol des Geschlechts oder der Fruchtbarkeit und werden als solche auf die Götzenbilder übertragen und an ihnen betont.

Bei dem Weibe kommen dazu auch die milchspendenden Brüste.



Fig. 27.

Weibliches Holzbild aus Angola
(Ethnogr. Museum Leiden).

Unter den primitiven Holzschnitzereien aus Afrika findet sich häufig das Motiv des nackten Weibes, das die strotzende Brust mit der Hand umfaßt und emporhebt (Fig. 27). Das hier abgebildete Holzbild von 24 cm Höhe stammt aus Angola und zeigt außer dem Kopfputz als einzige Bekleidung zwei schwere Knöchelringe. Auch diese Figur ist mit gespreizten Beinen frontal durchgeführt und hat nur drei Kopfhöhen.

Damit ist die primitive und älteste Auffassung des Weibes als Symbol der Fruchtbarkeit gegeben. Aus diesem Motiv heraus entwickelt sich die Darstellung der Astarte als Göttin der Fruchtbarkeit, die mit der einen Hand die Brust auspreßt, mit der anderen auf die Geschlechtsteile hinweist¹⁾, und aus dieser sind im Wechsel der Zeiten die späteren Venusgestalten entstanden, bei denen die eine Hand die Brust, die andere die Geschlechtsteile verbirgt, bei denen das Motiv der Fruchtbarkeit zum Ausdruck des Schamgefühls umgemodelt ist²⁾.

Alle diese Kunstwerke stammen von wenig oder gar nicht bekleideten Völkern, die ihrer Entwicklung nach im steinernen Zeitalter stehen.

Je höher die Kultur und Kunstfertigkeit steigt, desto mehr weichen die Nachbildungen des nackten Körpers von der Natur ab und werden selbst zum Ornament.

Ein Beispiel unter vielen bietet ein Opferbild aus Damar im stillen Ozean (Fig. 28). An Stelle des Gesichts tritt die Tanzmaske; die Brüste



Fig. 28. Weibliches Opferbild aus Damar (Ethnogr. Museum Leiden).

¹⁾ Vgl. Reinach, *L'Anthropologie* 5. 1895. *La Sculpture en Europe*.

²⁾ Vgl. Stratz, *Die Frauenkleidung*. III. Aufl., S. 24.

stehen in gleicher Höhe mit den Schultern; Arme und Beine sind gekreuzt zu ornamentaler Wirkung vereinigt.

Hier läßt sich zwar noch als Motiv der menschliche Körper erkennen, oft aber werden die stilistischen Umarbeitungen so weit geführt, daß es des größten Scharfsinns der Gelehrten bedarf, um aus dem Ornament den eigentlichen Kern, den Körper oder seine Teile, herauszuschälen¹⁾.

Hat einmal die Freude an Ornament und Schmuck die Oberhand gewonnen, dann wird alles verziert, der eigene Leib, die Kleidung, das Haus und die Geräte; der nackte Körper selbst wird über dem Zierrat vergessen, man schämt sich seiner wie einer minderwertigen Sache, und seine Wiedergabe durch die Kunst verkümmert.

Ist es einmal so weit gekommen, dann dauert es unendlich lange, bis das künstlerische Verständnis für den nackten Körper wieder erwacht.

Für die heutigen Naturvölker, die an der europäischen Kultur früher oder später zerschellen müssen, wird dieser Zeitpunkt wohl niemals mehr eintreten.

¹⁾ Vgl. die betreffenden Stellen bei von den Steinen, Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens. Nieuwenhuis, Quer durch Borneo. Ehrenreich, Beiträge zur Völkerkunde. Andree, Ethnographische Parallelen u. a.

2. Die vorgeschichtliche Kunst.

Vor vielen tausend Jahren lebte im südlichen Frankreich, im mittleren Deutschland bis hinab nach Böhmen, Mähren und Kroatien ein Jägervolk, das die uralte Neandertalrasse an Körperbau und geistigen Fähigkeiten bei weitem übertraf.

Von diesen schöngebauten, feingliedrigen Menschen der Cromagnon-

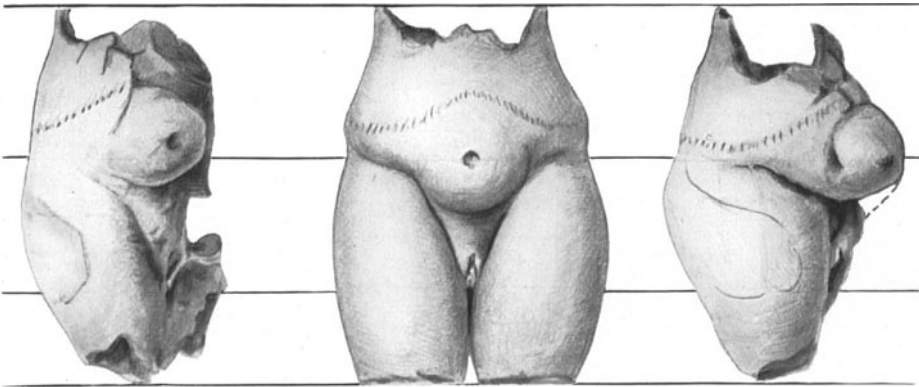


Fig. 29. Venus von Brassempouy (paläolithisch).

und Aurignacrasse stammen die ältesten bekannten Darstellungen von nackten Menschen und Tieren.

Das erste vollständig erhaltene Skelett eines Aurignacmenschen wurde von Hauser und Klaatsch¹⁾ 1909 in Combe Chapelle bei Montferrand gefunden.

Es ist ein Mann von etwa 50 Jahren, die Schädelbildung entspricht den höheren Rassen der Jetztzeit, der Rumpf ist kurz, die Gliedmaßen zierlich, schlank und lang, die Zähne klein und regelmäßig, die Kiefer kurz, mit steilgestellten Fortsätzen, ausgeprägtem Kinn und hohem Gaumen, was auf eine schmale, gerade Nase und einen kleinen Mund schließen läßt. An der Stirn sind die Überaugenwülste nur schwach angedeutet und die Wölbung ist rein und hoch.

Mit den Skeletteilen fanden sich Reste von Schmuck und Geräten, nach denen man die Kulturstufe dieses Jägervolkes beurteilen kann.

Ihre Waffen und Werkzeuge waren von Stein. Vor den Unbilden der Witterung verbargen sie sich in Höhlen und wärmten sich am Feuer

¹⁾ Prähistorische Zeitschr. I. 1910. 3/4. Heft.

(Brandstätten). Sie lebten von der Jagd, vom Fischfang und von den Früchten des Waldes. Sie trugen Halsketten, Schmuckstücke, Amulette und vielleicht auch Gürtel aus Elfenbein, Knochenstücken und durchbohrten Muscheln; Kleidung kannten sie nicht, denn auf allen ihren Ritzzeichnungen sind nur nackte Gestalten dargestellt.

Diese in Knochen geritzten Zeichnungen und die in Mammutelfenbein geschnitzten Bildwerke stellen allerlei Tiere, Mammuts, Wildpferde, Steinböcke, Auerochsen und Renntiere von wunderbarer Naturtreue dar, und dazwischen nackte Menschengestalten¹⁾.

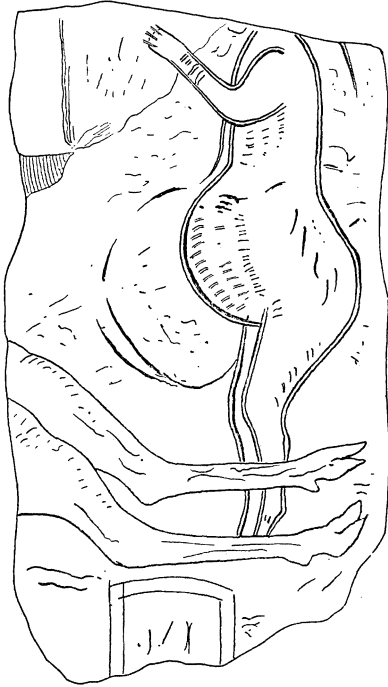


Fig. 30.

Schwangere Frau (Ritzzeichnung aus Laugerie Basse).

Die ältesten bekannten Erzeugnisse menschlicher Kunstfertigkeit, die von diesen im goldenen Zeitalter lebenden Troglodyten herkommen, sind in den Jahren 1895 und 1897 im Vézère-tal im südlichen Frankreich gefunden worden²⁾.

Es sind nackte Frauenleiber von üppigen Formen, aus Mammutelfenbein geschnitzt. „Im Anfang der Kunst steht das Weib“ (Woermann). Im Brünner Löß wurde ein Mann aus Elfenbein, der erste seiner Art, ausgegraben, und im Jahre 1909 berichtet Szombathy³⁾ über eine nackte weibliche Sandsteinfigur, die den französischen sehr ähnlich ist, und von ihm „Venus von Willendorf“ genannt wird.

Die wichtigsten Kunstwerke der Paläolithik sind die beiden Frauentorsos mit vollen Formen aus Brassempouy⁴⁾, ein schlanker Weiberrumpf aus Laugerie Basse⁵⁾ und ein Mädchenkopf aus Landes⁶⁾, alle vier aus Mammutelfenbein.

Die „Venus von Brassempouy“ (Fig. 29) ist ein vom Zahn der Zeit stark angenagtes Elfenbeinfigürchen von 5,8 cm Höhe. Ich habe den beiden Aufnahmen die Rekonstruktion nach Mortillet beigelegt, die das Verständnis des Originals erleichtert. Über mächtigen Oberschenkeln baut sich ein runder, im

¹⁾ Lartet et Christy, Reliquiae Antiquitatis. 1865—1875. Mortillet, Musée Préhistorique.

²⁾ Piette, L'Anthropologie. 1895, 1897.

³⁾ Korrespondenzblatt f. Anthropol., Ethnogr. und Urgeschichte. Posener Anthropologenkongr. XL. 1909.

⁴⁾ Piette, L'Anthropologie. 1895, 1897.

⁵⁾ Cartailhac, Les reliques de Laugerie basse.

⁶⁾ Mortillet, Musée préhistorique. Dasselbst auch Abbildungen der anderen Funde.

Nabel stark vorgewölbter Leib auf, wie er gereiften Weibern eigen ist. Es ist weder die übermäßige Fettanhäufung der Steatopygie, noch

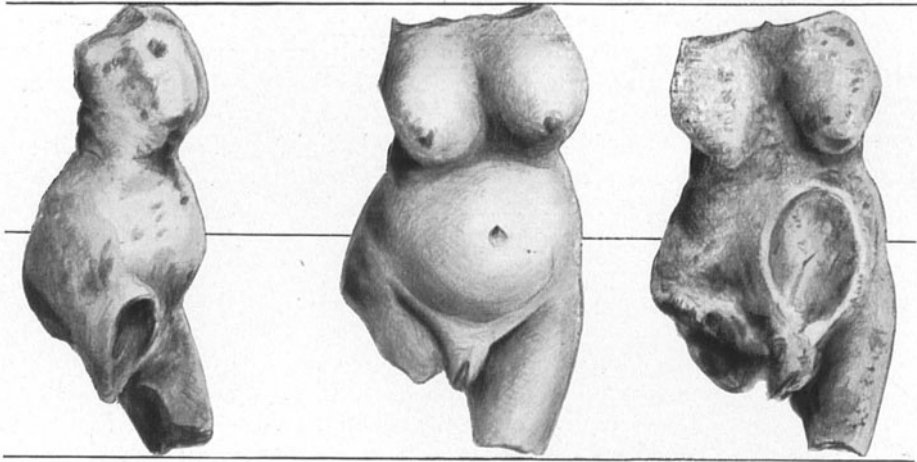


Fig. 31. Zweites Bild aus Brassempouy (paläolithisch).

Schwangerschaft, welche diese Rundung verursacht. Für die erste fehlt das Hervorquellen der Hüften und Oberschenkel, gegen die zweite spricht die naturtreue Modellierung der Bauchoberfläche, welche bei Schwangerschaft ein mehr verschwommenes, aufgetriebenes Aussehen erhält. Einen Beweis aber, daß der Künstler auch keine Schwangerschaft geben wollte, liefert die Vergleichen mit einem anderen Bild aus der Steinzeit, in der wirklich eine Schwangere dargestellt ist. Es ist dies eine in Horn geritzte Figur aus Laugerie Basse¹⁾; unter den Füßen eines Rentieres liegt ein Weib, dessen stark aufgetriebener Leib mit Schwangerschaftsnarben um den Nabel und an den Oberschenkeln diesen Zustand mit großer Naturtreue wiedergibt (Fig. 30).

Die Geschlechtsteile sind mit großer Gewissenhaftigkeit ausgeführt; über dem Nabel hin zieht sich ein Strichornament, das vielleicht ein Gürtel, vielleicht auch Tatauierung sein soll.

Bei dem zweiten Figürchen aus Brassempouy (Fig. 31) sind auch

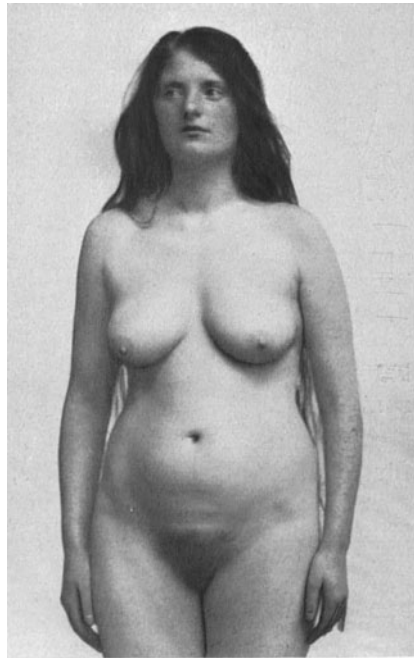


Fig. 32. Torso einer 26jährigen Wendin. Naturaufnahme.

¹⁾ Mortillet, Musée préhistorique. Fig. 245.

die starken, hängenden Brüste erhalten. Ich habe hier ebenfalls den beiden Ansichten eine Rekonstruktion beigelegt. Die Oberfläche ist stärker beschädigt, im übrigen zeigt das 6,8 cm hohe Bildchen die gleiche Auffassung wie das erste.

Aus beiden Plastiken spricht eine starke Betonung robuster, kräftiger Weiblichkeit im allgemeinen, nicht aber ein Hervorheben der Organe der Fruchtbarkeit.

Man hat in diesen Kunstwerken bald ein Spielzeug, bald ein Götzenbild erkennen wollen, ein scharfsinniger Forscher erblickt darin sogar das Bild der steinzeitlichen Ahnfrau. Ich neige mich Woermann¹⁾ zu, der aus dieser Arbeit nicht mehr herausliest, als die Freude am künstlerischen Schaffen.

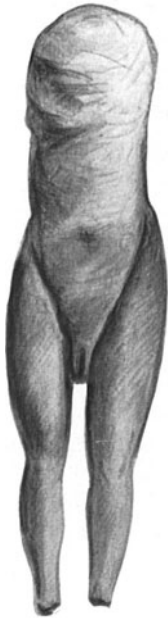


Fig. 33.

Torso aus Laugerie
Basse (paläolithisch).

Von der Naturtreue dieser uralten Bildwerke überzeugt man sich am besten durch den Vergleich mit dem Leben. Eine kräftig gebaute Frau von 26 Jahren von alter, wendischer Rasse (Fig. 32), welche Prell und Eberlein als Modell gedient hat, bietet eine lebendige Wiederholung der steinzeitlichen, jahrtausendealten Kunstgebilde.

Im Gegensatz zu diesen gewaltigen Gliedern steht der schlanke Rumpf der Elfenbeinfigur aus Laugerie Basse (Fig. 33), ein Beweis, daß auch schwächliche Erscheinungen Gnade vor den Augen der paläolithischen Kunst fanden. Sie ist 8 cm hoch, der Oberkörper ist quer durchbrochen, so daß sich die ursprüngliche Form der Brüste nicht mehr erkennen läßt; dagegen sind die Beine bis fast an die Knöchel erhalten; die Oberschenkel, der Übergang zum Knie, die Bildung der Waden sind hier ebenso richtig behandelt, wie der Leib und die Brüste bei den dicken Gestalten.

Diesem schlanken paläolithischen Typus gehört auch der Mädchenkopf aus Landes an (Fig. 34). Die kleine Büste ist 3,5 cm hoch; das sanft gewellte, lang herabhängende Haar ist durch leichte Längs- und Querstreifung gekennzeichnet, Auge und Mund sind kaum angedeutet, das feine Profil und der weiche Übergang vom Kinn zum Hals zeigt eine besonders anmutige Form.

Wenn es auch nur Bruchstücke sind, so genügen sie doch als Zeugnis für die Schönheit des Körpers, welche die Menschen schon damals besessen haben, und für die hohe Entwicklung dieser so weit entlegenen Kunstperiode, welche wie ein Wetterleuchten aus dem tiefsten Dunkel der Urzeit hervorbricht.

Vermutlich ist diesen aus Elfenbein und Knochen geschaffenen Kunstwerken eine Periode vorangegangen, in der Holz und weicher Stein, auch wohl Lehm und Wachs benutzt wurden, eine Periode, die einer viel niedrigeren Stufe primitiver Kunst entsprochen haben muß.

¹⁾ Kunstgeschichte. I. 1900.

Mit den Paläolithikern scheint auch ihre Kunst verschwunden zu sein.

Die Funde der jüngeren, neolithischen Steinzeit und das eiserne Zeitalter weisen zwar auch nackte Bildwerke auf, doch erheben sich diese nicht über die gleichnamigen Erzeugnisse der heutigen Naturvölker, und zeigen gleich diesen unnatürliche und ornamental verzerrte Formen.

Auch die Tierdarstellungen verlieren in jenen späteren Zeiten den Hauch der Natürlichkeit und werden maniert und steif.

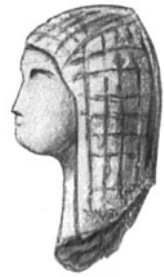


Fig. 34. Mädchenkopf aus Landes (paläolithisch).

3. Die Ägypter.

Erst nach vielen Jahrtausenden öffnet sich bei den Ägyptern das Auge wieder für die Schönheit des menschlichen Körpers. Die ältesten bekannten Darstellungen zeigen bereits einen so festen, ausgebildeten Stil, daß man nach Ermann¹⁾ auf eine sehr lange, unbekannte Vorstufe schließen muß, aus der uns keine Überreste erhalten sind.

Die Darstellung des nackten menschlichen Körpers schält sich allmählich aus der bekleideten Figur heraus, aber wenn auch der kurze Gürtelschmuck der Männer, die durchsichtigen Kleider der Frauen viel von den Körperformen verraten, so gehört doch die ganz nackte Gestalt zu den Seltenheiten.

Die ägyptische Kunst, die im Dienste der Religion und der Pharaonen zum Handwerk erstarrte, hat in ihrer viertausendjährigen Blüte einen sehr einheitlichen Charakter bewahrt, der durch das strenge Festhalten an der Überlieferung bestimmt wird²⁾.

Alle der Verherrlichung der Herrscher, dem Gottesdienst und Totenkultus geweihten Bildwerke richten sich danach, nur einzelne profane Gestalten verlassen das Schema und wenden sich der Natur zu.

Fast scheint es, als ob an dem festen, für die Ewigkeit bestimmten Granit und Porphyrt die künstlerische Schöpfungskraft erlahmte, denn trotz ihrer hervorragenden Kunstfertigkeit haben die Ägypter nur in einzelnen, aus Kalkstein, Holz, Elfenbein, Ton und flüssigem Metall gebildeten Werken eine feinere Modellierung und größere Naturtreue erreicht.

Bei allen aber ist die Frontalität durchgeführt, welche Lange³⁾ ja gerade aus der ägyptischen Kunst bestimmt hat.

Die menschliche Gestalt wird nach einem Kanon aufgebaut, der aus der Länge des Zeigefingers abgeleitet ist⁴⁾. Die Kopfhöhe geht 7 bis $7\frac{1}{2}$ mal in der Gesamthöhe auf. Über die Einzelheiten sagt Ermann⁵⁾:

„Fast alle Teile des Körpers haben ihre konventionelle Wiedergabe, die uns keineswegs immer besonders gut gewählt erscheint. Die Waden werden durch eine Reihe glatter Flächen begrenzt, die ihre Form nur sehr unvollkommen wiedergeben; das Schlüsselbein, das auch bei der flüchtigsten Arbeit kaum je übergangen wird, sitzt meist an einer falschen

¹⁾ Ermann, Ägypten. 1885. Bd. 2.

²⁾ Ermann, Ägypten. Bd. 2, S. 530.

³⁾ Gesetze der Menschendarstellung in der primitiven Kunst aller Völker und insbesondere in der ägyptischen Kunst. (Französischer Auszug nach dem dänischen Original.) Straßburg 1899.

⁴⁾ Blanc, Gazette des beaux arts. VII. (Vgl. oben Kanon.)

⁵⁾ Ägypten. S. 546.

Stelle, die Finger einer ausgestreckten Hand gleichen ausnahmslos vier glatten Hölzchen und entbehren jeder Andeutung von Gelenken. — In dieser konventionellen Behandlung war ursprünglich auch der Kopf einbegriffen.“

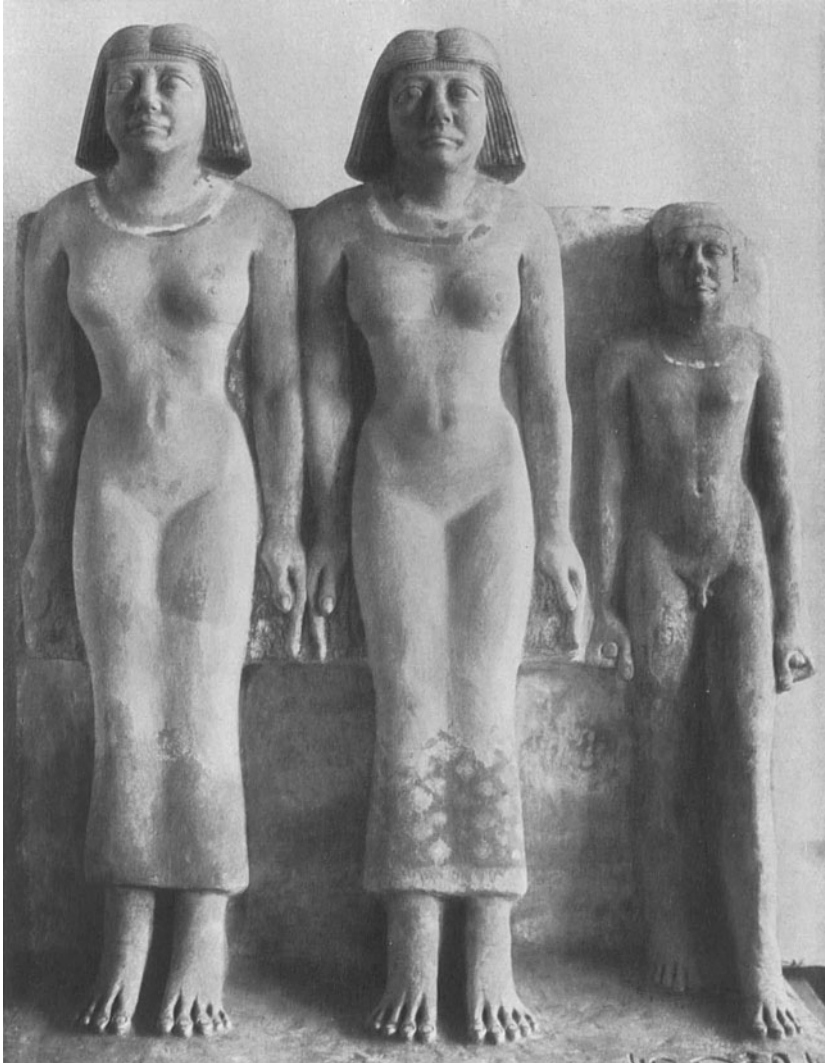


Fig. 35. Grabmonument aus Ägypten (Archäolog. Museum Leiden).

Wird die Gestalt vom Raum auf die Fläche übertragen, dann bleiben die Schultern in ihrer ganzen Breite en face stehen, Kopf und Beine werden im Profil, meist nach rechts, gedreht, an beiden Füßen wird stets nur die große Zehe von vorn dargestellt, an den Händen steht der Daumen stets nach außen; am Kopf ist das Auge ins Profil

mit der ganzen Lidspalte hereingezogen, das Ohr steht höher und weiter vom Auge entfernt, als natürlicherweise möglich wäre.

Um dies zu verdeutlichen, hat Langer¹⁾ in ein Profil des Königs Rhamses das Skelett eingezeichnet, bei dem der Unterkiefer auf das Doppelte erhöht werden müßte, um die Gelenkfläche am Ohr zu erreichen.

Der konventionelle ägyptische Typus wird auf einem Grabmonument von Kalkstein aus dem Leidener Museum (Fig. 35) veranschaulicht, das zwei in durchscheinende Gewänder gehüllte Frauen und einen nackten Knaben darstellt. Die Proportionen (die in Fig. 9 für die linksstehende Frau berechnet sind) richten sich in allen drei Figuren nach dem Neunzehnfingerkanon und ergeben etwas über 7 Kopfhöhen.

An den Köpfen ist am auffallendsten das Überwiegen des Gesichts über den Schädel; die Mitte der Kopfhöhe fällt ungefähr in die Nasenspitze, während sie in die Pupillarlinie fallen müßte. Im Gegensatz zu dem auch für Erwachsene viel zu niedrigen Schädel sind die Augen so groß wie Kinderaugen.

Das Mißverhältnis zwischen dem zu kurzen Rumpf und den zu langen Beinen findet seine Erklärung darin, daß das ägyptische nackte Ideal bereits vom bekleideten Körper abgeleitet ist.

Bekanntlich erweckt eine hochgesetzte Taille, ebenso wie lang herabwallende Gewänder, die optische Täuschung der Verlängerung des Unterkörpers. Deshalb muß auch der hoch über den Hüften befestigte Schurz der Männer, gleich wie die langen Röcke der Frauen den Eindruck eines kürzeren Rumpfes und längerer Beine hervorrufen.



Fig. 36.

Sklavin. Altägyptisches Holzbild
(Archäolog. Museum Leiden).

Die Erinnerung an den Gürtel führt zu der sanduhrförmigen Bildung des Rumpfes, die an dem nackten Knaben besonders deutlich ausgesprochen ist. Die durch den Kleiderdruck hervorgerufene Entstellung des Körpers wird in der künstlerischen Wiedergabe noch stärker betont.

¹⁾ Langer, Anatomie der äußeren Formen. S. 158.

Noch auffallendere Mißverhältnisse hat eine altägyptische Sklavin, deren wohlerhaltene Holzstatuette sich im Leidener Museum befindet



Fig. 37. Nacktes Weib. Elfenbein.
(Archäolog. Museum Leiden.)



Fig. 38. Dieselbe im Profil.

(Fig. 36). Im ganzen ist die Figur feiner ausgeführt, die schlanke, schüchterne Jungfräulichkeit kommt zur Geltung, die Formen sind weicher, runder, die Gelenke schmaler, Hände und Füße zierlicher.

Auch dies Bild richtet sich nach dem ägyptischen Kanon von 19 Zeigefingern (Konstruktion siehe Fig. 10). Infolge der übermäßig langen Beine steht die Körpermitte tief unter dem Schritt (Fig. 10 KM).

Ähnliche Proportionen finden sich auch heute noch unter den oberen Niloten ¹⁾ und den Hereros ²⁾, wenn auch nicht in solch übertriebenem Maße.

Da es eine Sklavin ist, läßt sich die Möglichkeit nicht ausschließen, daß es sich um ein diesen Rassen angehöriges Modell gehandelt hat, welches der Künstler in die Formeln der Überlieferung hineinpreßte.

Die schönste Menschendarstellung aus der altägyptischen Zeit ist nach Ermann ³⁾ das Elfenbeinfigürchen eines nackten Weibes aus dem archäologischen Museum in Leiden (Fig. 37 und 38).

Auch sie hat den übergroßen Kopf, den kurzen Rumpf und die überlangen Beine, aber eine viel eingehendere Oberflächenbehandlung des Körpers.

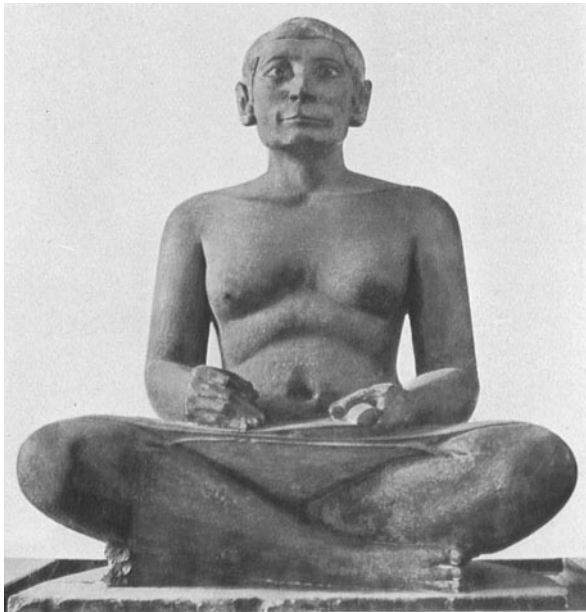


Fig. 39. Altägyptischer Schreiber (Paris, Louvre).

Der untere Rand des Brustkorbes, der Übergang des Rumpfes in die Hüften, die Kniescheiben sind richtig angegeben, das dem Weibe eigentümliche Fettpolster um den Nabel herum, der weiche Übergang der Brust zur Schulter mit Sorgfalt modelliert. Im Profil erkennt man die feinen Züge des Gesichtes. Dagegen ist das Gesäß zu hoch, der Hals zwar richtig angesetzt, aber zu dick, und auch das Ohr steht zu hoch und zu weit nach hinten.

Trotz des Kanons haben somit die ägyptischen Bildwerke unnatürliche Verhältnisse, zu große Köpfe, zu kurzen Rumpf, zu lange Arme und Beine.

¹⁾ Vgl. Richard Buchta, Album der oberen Nilländer.

²⁾ Vgl. Stratz, Rassenschönheit des Weibes.

³⁾ Mündliche Mitteilung.

Der Gesichtsausdruck ist starr und konventionell, maskenhaft; breite Schultern, flache Brust und schlanke Mitte herrschen vor, Rumpf und Gliedmaßen sind zu gleichmäßigen, spindelförmigen Rundungen abgeglättet, die Gelenke nur wenig herausgearbeitet.

Daß aber die ägyptische Kunst hinter der Natur zurückblieb, beweisen nicht nur die heutigen Nachkommen der alten Ägypter, sondern auch die aus jener Zeit erhaltenen Mumien, welche viel zierlicheren Körperbau und gute Proportionen besitzen¹⁾.

Neben diesen mehr oder weniger stilisierten Gestalten finden sich einige von großer Naturtreue, wie die bemalte Kalksteinfigur des Schreibers aus dem Louvre (Fig. 39).



Fig. 40. Mädchen in Buddhastellung (Naturaufnahme).

Die Stellung ist die älteste des bekannten Buddhatypus und läßt eine genaue Bestimmung der Proportionen nicht zu; doch erscheint die Gestalt klein, gedrungen, breitschulterig, mit großem Kopf und kurzen kräftigen Beinen.

Das in gespannter Aufmerksamkeit lauschende Gesicht mit den gekniffenen Mundwinkeln, hochgezogenen Brauen und den sichtenden Augen macht den Eindruck scharfer Porträtähnlichkeit. Die Schlüsselbeine sind hier richtig angegeben, auch der wohlgenährte, wenig muskelkräftige Rumpf und die nervigen Hände sind lebenswahr, dagegen lassen Schultern und Oberarme, Knöchel und Füße an anatomischer Verständlichkeit zu wünschen übrig.

¹⁾ Mumie der Ata in Stratz, Rassenschönheit.

Die ganze Statue ist realistisch gehalten und atmet gesundes, kräftiges Leben; es ist eine naive, über den herrschenden Stil sich erhebende Wiedergabe der Natur, ohne künstlerische Kritik, Verallgemeinerung oder Idealisierung.

Hier ist ein Beispiel aus vielen, daß das künstlerische Können seine ganze Kraft entfaltet, wenn es, der Überlieferung und deren einschränkenden Gesetzen zum Trotz zur alleinseligmachenden Natur zurückkehrt.

Trotz seiner geistigen Freiheit hat aber auch dieser Künstler sich nach dem Gesetze der Frontalität gerichtet.

Zur Beurteilung der Buddhastellung, welche in der späteren indischen Plastik einen stark manirierten Charakter trägt, füge ich hier die Aufnahme eines jungen Mädchens ein (Fig. 40).

Man erkennt daraus, welche Lage die im Sitz gespreizten und gebeugten Beine bei einem Körper einnehmen, der nicht durch langjährige Übung, wie bei den indischen Schlangenmenschen, in seinen Gelenken gelockert ist.

Diese natürliche Stellung hat auch der ägyptische Schreiber und sticht dadurch wohlthuend ab von den verrenkten Buddhas und Bodisatwas, welche die Füße mit den Sohlen nach vorne über die Knie hinüberziehen.

Neben den durch die Tradition geheiligten schematischen Gestalten trifft man somit in der ägyptischen Kunst eine realistische, auf Naturwahrheit bedachte Darstellung, die aber — wie Ermann mit feiner Beobachtung hervorhebt — nur dem gemeinen Mann ansteht, und sich mit der Würde der Vornehmen und des Herrschers nie vereinigen ließe.

Zu einem weiteren Schritt, von Naturwahrheit zu Naturschönheit ist es bei der ägyptischen Kunst nicht gekommen, noch weniger bei den ihr folgenden Kulturperioden der chaldäischen, assyrischen und persischen Kunst, in denen die Darstellung des nackten Menschen wieder verschwand. In dieser Beziehung ist das künstlerische Erbe der Ägypter von den Hellenen angetreten und bald zu einer ungeahnten Pracht weiterentwickelt worden.

4. Die klassische Kunst.

Bei den olympischen Spielen des Jahres 720 vor Christus wurde der Keim zur Blüte der klassischen Kunst gelegt.

Bisher hatten Ringer und Wettläufer in Gurt und kurzem Lendenschurz gekämpft; einer Eingebung des Augenblicks gehorchend, warf der Dorer Orsippos die Kleider ab und lief vor versammeltem Volke nackt durch das Stadion ¹⁾.

Aber nicht die Tat selbst, auch nicht der Umstand, daß sie das Volk nicht empörte und von den Archonten ungerügt blieb, ist von Bedeutung. Zum weltgeschichtlichen Ereignis wurde sie erst dadurch, daß sie gefiel, Nachfolger fand und zur herrschenden Sitte sich erhob.

Und wenn diese Sitte zunächst wohl aus Zweckmäßigkeitsgründen eingeführt wurde, so war damit doch der erste Anstoß zur öffentlichen Nacktheit und zu deren ästhetischem Verständnis in Kunst und Leben gegeben.

„Die Athletik allein“ — sagt Lange ²⁾ — „hat die Nacktheit in das griechische Leben und die Kunst eingeführt.“

Solche Geschehnisse fallen wie reife Früchte vom Baum der Geschichte und werden von Erfolg gekrönt, weil sie aus dem Zeitgeist geboren sind.

Im griechischen Volk war das Gefühl für die Schönheit des menschlichen Körpers durch den Anblick bei den olympischen Spielen erwacht, und die völlige Nacktheit ist nur der letzte Schritt, den dieses Schönheitsbedürfnis verlangte und erwartete.

Bei keinem Volke der Erde trafen je alle äußeren Bedingungen so zusammen, um die menschliche Nacktheit zum Mittelpunkt des Lebens, der Kunst und des Gottesdienstes zu machen.

Körperlich und geistig hoch begabt, lebten die Hellenen unter einem milden, sonnigen Himmel, der nach keiner Kleidung verlangte, und stählten in jahrhundertelanger Ausbildung in Spiel und Wettkampf ihren prächtigen Körper.

Der schöne Mensch wurde ihnen zum Gott, wurde von ihren gewaltigen Dichtern besungen, in ihren schimmernden Marmortempeln verehrt; selbst die Naturscheinungen, Sonne, Mond und Sterne, Wind, Wellen und Bäume nehmen menschliche Gestalt in ihren Sagen an.

So boten Leben, Dichtkunst und Gottesdienst den bildenden Künstlern einen reichen, fruchtbaren Boden, auf dem die Verherrlichung

¹⁾ Pausanias. I. 44.

²⁾ Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. 1899, S. 24.

des nackten Menschen als höchste und heiligste Aufgabe betrachtet wurde.

Man muß sich in die alten Zeiten zurückversetzen, um die gewaltige Schönheit dieser Kunst voll und ganz in sich aufnehmen zu können.

Der Hellene schämt sich des Körpers seines Nächsten ebensowenig als seines eigenen und sieht darin nur das vollendete Gebilde der Schöpfung. Von diesem Standpunkt aus ist sogar das kleine Feigenblatt eine Kunstschändung und ein Zeichen unlauterer Moral, die Natürliches unanständig findet.

Mit dieser schönen Menschlichkeit in tausenderlei Gestaltung, in der sie lebten, die sie alltäglich vor sich sahen, erfüllten die Künstler Auge, Hand und Seele, und schufen daraus jene wunderbaren, verklärten Mustergestalten, in denen alle Schönheit hellenischen Lebens kristallisiert ist.

Diese versunkene Pracht ist nur in Trümmern und Nachbildungen erhalten, hat aber trotzdem das künstlerische Fühlen und Denken bis in unsere Tage beherrscht. Noch heute sind die Reste griechischer Kunst der Stolz der Museen, noch heute bilden an ihnen die werdenden Künstler Auge und Hand, und wenn heute irgend eine Stätte der Kultur versänke, so würden mit ihr fast in jedem Hause Nachbildungen griechischer Gestalten in Gips, Marmor und Erz aufs neue begraben werden. Noch heute wird der Inbegriff menschlicher Schönheit mit Apollo und Aphrodite verglichen, noch heute kennt jeder Gebildete seinen Homer so gut oder so schlecht wie die Bibel.

Zur primitiven Kunst gehört auch die ganze ältere griechische Epoche bis zu dem Zeitpunkt, in dem sie sich von der Frontalität völlig frei gemacht hat.

a) Die archaische Periode

nimmt die Überlieferung der ägyptischen Plastik wieder auf. Im Anfang der griechischen Nacktkunst steht der Mann; denn es sind die jugendlichen Athletengestalten, die olympischen Sieger, welche seit Orsippus die Phantasie der Künstler wie des Volkes beherrschen.

Wie im Leben, so fielen auch in der Kunst die Gewänder, aber es hat noch lange gedauert, bevor das volle Verständnis für den Körper erreicht wurde.

Ebenso wie bei den Ägyptern, ist auch bei den Griechen die Darstellung des nackten Menschen aus der bekleideten Figur herausgewachsen.

Dadurch erklärt sich der anfangs zu hohe Stand der Körpermitte, die Überlänge der Beine und die übertriebene Einziehung der Taille.

In den archaischen Werken der Griechen ist der ägyptische Einfluß unverkennbar. Die Frontalität ist streng gewahrt, die geradeaus schreitenden Gestalten mit den steif herabhängenden Armen, dem starren Maskengesicht, tragen noch lange den gleichen primitiven Charakter.

Da es Athletengestalten waren, die zuerst die Darstellung des nackten Körpers veranlaßten, so gesellt sich auf der primitiven Stufe

der griechischen Kunst zu den herrschenden Überlieferungen das Bestreben, die Kennzeichen des kräftigen Mannes in übertriebener Weise hervorzuheben.

Zu der noch immer festgehaltenen Frontalität, dem archaisch stereotypen Gesicht, tritt die Betonung der Muskeln, das Zurückdrängen der vegetativen Organe.

Es entstehen die eigentümlichen Gestalten, bei denen die Schultern breit, die Brust geschwellt, die Muskeln gewölbt und gespannt, die Fesseln eng und sehnig gestrafft werden, bei denen das Fettpolster verschwindet, der Bauch verflacht, verkleinert und eingezogen wird, Gestalten, wie sie in den sogenannten Apollos von Tenea, Thera, Orchomenos vertreten sind und wie sie sich in schärfster Übertreibung auf den alten schwarzfigurigen Vasenbildern finden.

Kennzeichnend für die weitere Entwicklung der griechischen Kunst ist es, daß das primitive Maskengesicht noch zu einer Zeit besteht, in welcher der übrige Körper mit erstaunlicher Naturtreue bis in alle Einzelheiten herausgearbeitet ist.

Einer der ältesten archaischen Apollos steht im Museum von Athen (Fig. 41).

Die Proportionen (Fig. 11) entsprechen den natürlichen Durchschnittsmaßen, der Kopf ist gerade nach vorn gerichtet, mit starren, schief stehenden Augen, maskenhaften Zügen und stereotypem Lächeln. Die Schultern sind breit, die Brust flach und wenig modelliert, die Taille schlank, der Unterleib eingezogen, die Arme spindelförmig steif am Körper entlang gestreckt, die Hände geschlossen mit nach vorn gerichtetem Daumen. Im großen ganzen das ägyptische Schema. Der Athletentypus gibt dazu die stärker akzentuierten Waden, die großen Brust- und Schultermuskeln (Pectoralis und Deltoideus), während der Biceps, der Stolz des modernen Ringers, den anderen Armmuskeln nicht überlegen ist.

Das Oberflächenrelief ist noch wenig naturgetreu, jedoch machen sich, im Gegensatz zu der ägyptischen Technik, in den Einzelheiten Fortschritte bemerkbar.

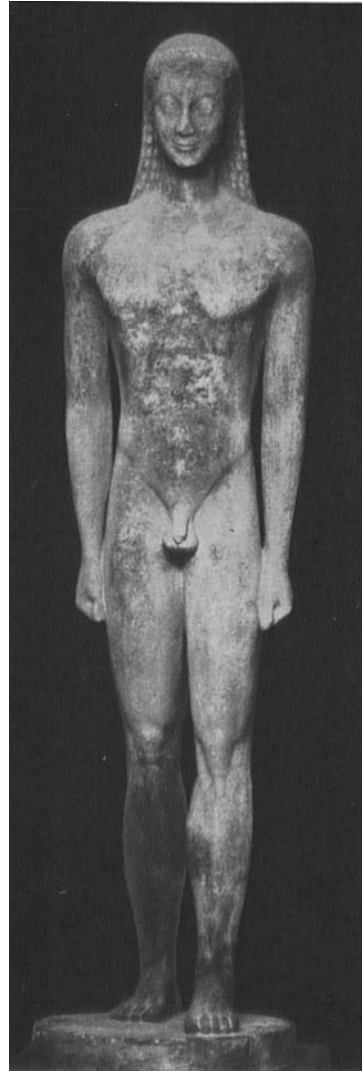


Fig. 41.

Archaischer Jüngling von Athen.

Ganz besonders wertvoll für vergleichende Studien ist das Knie, das einzige Gelenk, welches an der Oberflächenplastik in größerem Umfange Anteil nimmt ¹⁾.

Fig. 42 stellt schematisch das Knie am gestreckten Bein dar.

Im Kniegelenk artikulieren Schenkelbein und Schienbein; das Wadenbein tritt tiefer unten an das Schienbein heran. Über das Gelenk hin läuft vorn die Sehne (S S) des großen vierköpfigen Streckmuskels, dessen äußere mächtige Bündel (E und J) am tiefsten nach unten reichen. In diese Sehne ist die Kniescheibe (P) eingelassen; sie steht bei gestreckter Stellung dicht oberhalb des Gelenkspaltes.

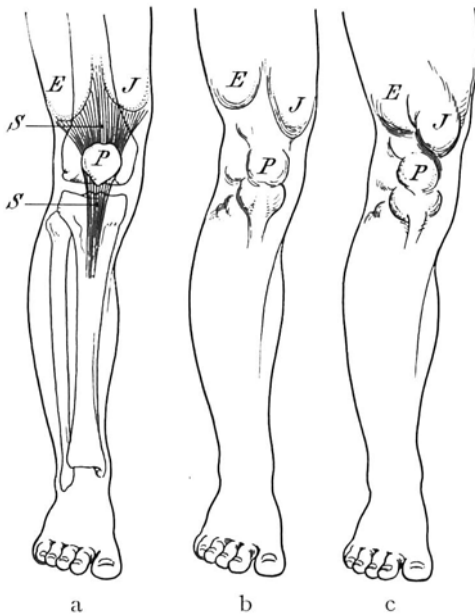


Fig. 42. Kniegelenk (schematisch).

Am gestreckten Knie sieht man (Fig. 42 b) an der Oberfläche zwei Wölbungen, deren oberste der Kniescheibe (P), die unterste der vortretenden fettreichen Gelenkkapsel entspricht.

Wird in dieser Stellung der Streckmuskel gespannt, dann ist der durch ihn gebildete Wulst (E J) nach oben geschoben, wird der Muskel erschlafft, dann legt er sich dicht über die Kniescheibe hin (Fig. 42 c) ²⁾.

Am gebeugten Knie gleitet die Kniescheibe scheinbar nach unten, der Kapselwulst verschwindet, die Sehne tritt deutlicher hervor, und die Wölbung der Streckmuskeln muß naturgemäß um so flacher werden, je stärker das Knie gebeugt wird.

Bei den Ägyptern ist es im günstigsten Fall zu einer Andeutung der Kniescheibe gekommen. Schon an dieser ältesten griechischen Figur zeigt sich ein viel besseres Verständnis für die anatomischen Einzelheiten; wenn auch der obere Muskelwulst nicht scharf umgrenzt wird, so ist doch schon eine deutliche Trennung der Kniescheibe und der Gelenkkapsel erkennbar.

Einen weiteren Fortschritt bedeutet der sogenannte Apollo von Tenea (Fig. 43), der in München steht. Hier sind die drei Wölbungen am Kniegelenk bewußt dargestellt, auch das Sprunggelenk ist sorgfältiger ausgeführt, die Knöchel treten schärfer hervor, die Wadenmuskeln stehen höher, an der richtigen Stelle, heben sich deutlich vom inneren Schienbeinrand ab, die Arm- und Schultermuskeln sind aus-

¹⁾ Vgl. Richer, Anatomie artistique. Gaupp, Die äußeren Formen des Menschen.

²⁾ Gaupps Suprapatellarwulst.

geprägter, die Gelenke erkennbar, das Rumpfreliet durch Hervorheben der geraden Bauchmuskeln bewegter.

Am wichtigsten aber ist, daß der Brustkorb tiefer und stärker gewölbt ist und konvex nach den Seiten zu abfällt. Dieser kann doch endlich atmen, sagt Lange¹⁾.

Trotz der großen Vervollkommnung des Körperreliefs behält das Gesicht noch den starren Maskenausdruck mit dem stereotypen Lächeln und den erstaunten Augenbrauen, unter denen flache, große Kinderaugen aus schiefen Lidspalten hervorquellen. Im Profil zeigt die Nase eine keineswegs „griechische“ Form, sondern einen grotesk behandelten nordischen Typus.

Die Bildung des Rumpfes und der Gliedmaßen wird jetzt immer naturgetreuer und vollkommener; der Kennerblick, der alle Einzelheiten des in der Palästra geschulten Körpers zu würdigen weiß, führt zu einer stets sorgfältigeren Behandlung des Muskelspiels und der Gelenke.

In der Äginetengruppe wird der erste kühne Versuch gemacht, mit der Frontalität zu brechen, den Rumpf zu drehen und zu beugen.

Lange hat diesen Vorgang, die langsame Auflösung der Frontalität mit Schärfe erkannt und beschrieben²⁾. Danach ist die frontale Haltung bei dem liegenden Ägineten (Fig. 44a) bis zum Nabel von unten her beibehalten, und der Oberkörper im Brustkorb gedreht, wodurch eine ganz unnatürliche Verschiebung durch doppelte Knickung der Rumpfachse (eine doppelte Luxation der Wirbelsäule) zustande kommt.

In der liegenden Figur vom Westgiebel des Parthenon (Fig. 44b) ist die Drehung bereits physiologisch richtig durchgeführt.

Ich habe diesen beiden von Lange gewählten Beispielen als drittes eine dioptrische Zeichnung nach dem Leben beigelegt (Fig. 44c), welche den Beweis für die richtige Auffassung des späteren Künstlers und den Fehler der Ägineten bringt.



Fig. 43.

Apollo von Tenea (München).

¹⁾ l. c. S. 54.

²⁾ l. c. S. 69 ff.

Die eingetragenen Achsen machen die Sache noch deutlicher ¹⁾.

Mit der richtigen Erkenntnis der Drehung und Beugung des Rumpfes — welche selbst Myron noch nicht völlig erreicht hat — ist die

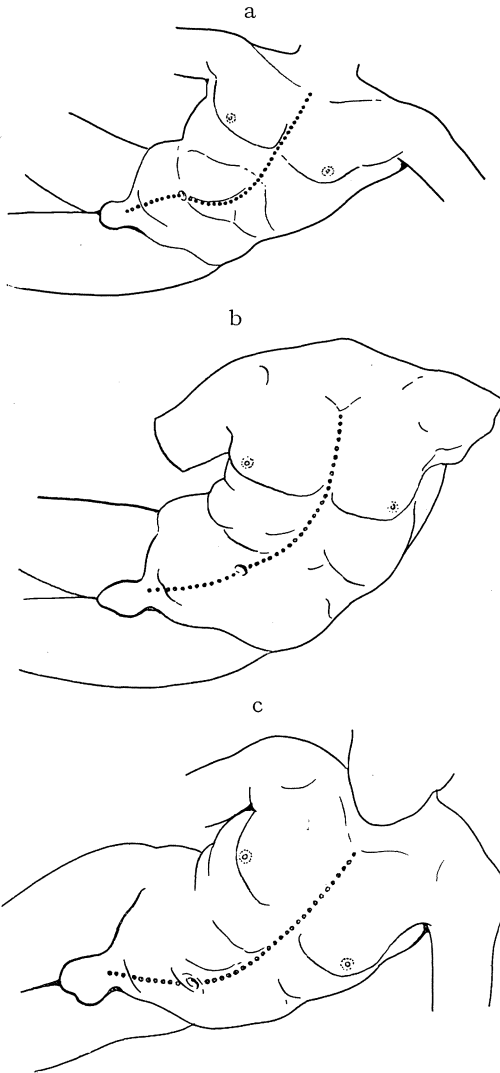


Fig. 44 a, b, c. Drehung des Rumpfes (schematisch).

letzte Schwierigkeit in der Darstellung des Körpers überwunden. Die steife archaische Haltung weicht immer mehr der flüssigen und zahllose neue Motive bietenden Hüftstellung mit stützendem „Standbein“ und beweglichem „Spielbein“; die Einzelheiten, Muskelwülste, Hautfalten, Knochenvorsprünge, Blutgefäße und Haare treten mit zunehmender Naturtreue hervor, und schließlich läßt auch das Gesicht die Maske fallen und zeigt den edlen Schnitt der ersten griechischen Blütezeit.

b) Die erste Blütezeit

erreicht die griechische Kunst mit Phidias, Polyklet, dem Maler Polygnot und deren Schulen. Erst ihnen ist es gelungen, die Früchte einer jahrhundertelangen Entwicklung zu pflücken.

Es wurde bereits erwähnt, daß der von Polyklet berechnete und in seinem Speerträger dargestellte Kanon mit der natürlichen Normalgestalt von $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen übereinstimmt, daß aber damit keineswegs ein unabänderliches Schema gegeben ist, das auf jede Statue ohne weiteres anwendbar wäre.

Ebensowenig wie die Körperverhältnisse sind die Formen der einzelnen Körperteile nach einem bestimmten Schema gebildet worden.

Auch hier sind zunächst für jeden besonderen Fall die bewußten, durch die Technik bedingten Abweichungen von der Natur in Abzug zu bringen. Davon abgesehen, wurden aber bei der Verallgemeinerung und

¹⁾ Vgl. auch Gaupp, Die äußeren Formen des menschlichen Körpers. 1911.

Idealisierung nicht nur diejenigen Bildungen bevorzugt, welche man besonders vollkommen und schön fand, sondern auch die, welche sich am besten für die künstlerische Wiedergabe eigneten.

Ein lehrreiches Beispiel hierfür ist das sogenannte griechische Profil, bei dem der Stirnumriß sich in gerader Linie in den Nasenrücken fortsetzt.

Man nahm früher an, daß es eine besondere Rasseigentümlichkeit der alten Hellenen gewesen sei.

Schon Brücke ¹⁾ hat darauf aufmerksam gemacht, daß es sich auch heute noch überall in Europa finden läßt, und Lange ²⁾ wiederum führt an, daß eine noch wohlerhaltene Leiche aus dem Altertum, die in den Kerameikosgräbern bei Athen gefunden wurde, das griechische Profil gerade nicht besessen habe.



Fig. 45.

Germanin mit griechischem Profil;
(Naturaufnahme).



Fig. 46.

Romanin mit griechischem Profil
(Naturaufnahme).

Achtet man einmal darauf, dann wird man griechischen Profilen genug im Leben begegnen; allerdings ist damit nur ausnahmsweise Feinheit und Regelmäßigkeit der Gesichtszüge verbunden; ein allzu strenges Griechenprofil, wenn es gar noch mit einer etwas längeren Nase verbunden ist, kann leicht den Ausdruck des Schafes bekommen.

Fig. 45 und 46 zeigen zwei moderne griechische Profile von reinem Schnitt bei einer Germanin und einer Romanin, bei der Germanin mit einer leichten Knickung über der Nasenwurzel, wie sie auf griechischen Statuen häufig vorkommt.

Dies Profil ist also weder ausschließliches noch allgemeines Eigentum der Griechen gewesen; außerdem aber ist es in der griechischen Plastik keineswegs allein und ausschließlich verwendet worden.

In den archaischen Werken trifft man am häufigsten das nordische Profil, bei dem sich die Nase in mehr oder weniger stumpfem Winkel

¹⁾ Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt. 1893, S. 13.

²⁾ I. c. S. 46.

gegen die Stirn absetzt; in der griechischen Blütezeit herrscht das griechische Profil vor; daneben findet man aber oft genug Übergangsformen zum nordischen Typus, bei denen die Knickung zuweilen noch viel stärker ist als in dem in Fig. 45 abgebildeten Fall.

Wenn die Hellenen in dem griechischen Profil den höchsten Ausdruck menschlicher Schönheit erblickt hätten, so wäre es ganz undenkbar, daß sie daneben für Idealgestalten auch andere Bildungen verwendeten.

Es müssen somit andere Gründe gewesen sein, welche die allgemeinere Bevorzugung dieser Form bedingt haben.

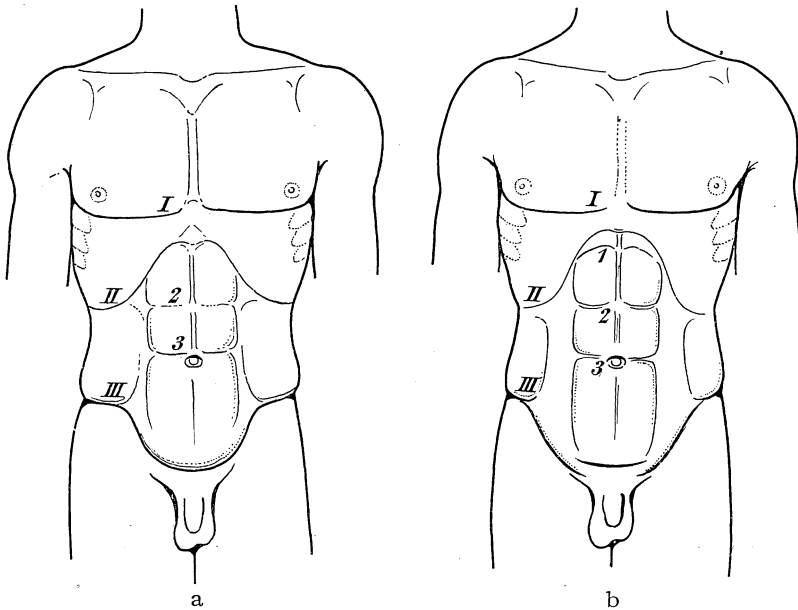


Fig. 47 a, b. Antiker und moderner Rumpf (schematisch).

Der Umstand, daß die reinsten Profile mit senkrecht verlaufender Stirn sich bei den überlebensgroßen und monumentalen Werken, wie die Hera Ludowisi, der Zeus von Otricoli u. a., finden, bietet die gewünschte Erklärung.

Ein in erhabener Größe, hoch über den Häuptern der anbetenden Menge thronender Gott würde, von unten gesehen, alle Majestät verlieren: die Stirn würde verschwinden, die Nase sich von ihr trennen und spitz in die Luft hinausspringen, wenn nicht die Stirn in mächtiger Wölbung nach vorn gebracht, die Nase in gerader Linie von ihr nach unten gezogen wäre. Diese Bildung allein gibt sowohl in der Vorderansicht, im Profil und auch von unten her eine abgerundete Form. Als weiteren plastischen Vorzug führt Langer ¹⁾ an, daß durch die starke

¹⁾ Anatomie der äußeren Formen. 138.

Überwölbung der Stirn die Augen beschattet werden und dadurch einen tieferen Ausdruck bekommen.

Es sind somit rein technische Erwägungen, welche die Bevorzugung des griechischen Profils, namentlich für die hochgestellten und überlebensgroßen klassischen Werke bedingt haben; die Übernatürlichkeit der Stirn ist mit Bewußtsein dahin berechnet, daß der Schein der Natürlichkeit bewahrt wird; was von oben betrachtet ein Wasserkopf wäre, wird, von unten betrachtet, ein Gott.

Lange¹⁾ erklärt die Bevorzugung des griechischen Profils aus der allgemeinen Neigung zu einem regelmäßigen, architektonischen Zuschnitt der Form, was wohl auch zu berücksichtigen ist.

Aus dieser Neigung zur architektonischen Wirkung läßt sich zum Teil auch eine andere Eigentümlichkeit herleiten, die scharfe Dreiteilung des Rumpfes, die markige Abgrenzung zwischen Hüften und Schenkeln, die aber ebensowenig ein allgemeines Kennzeichen griechischer Bildwerke ist, wie das Profil.

Den Unterschied zwischen der sogenannten antiken und — wenn man sie so nennen will — modernen Rumpfbildung habe ich in Fig. 47 schematisch dargestellt.

An beiden kann man eine Dreiteilung machen, deren erste Teilinie der untere Rand des großen Brustmuskels (I), deren zweite (seitlich) der untere Rand des Brustkorbes (II) und deren dritte die Abgrenzung zwischen Rumpf und Schenkeln (III) bietet.

In der Mitte steigt der untere Brustkorbrand höher, und mit ihm treten die geraden Bauchmuskeln, welche durch Sehnenbänder quer getrennt sind, bis ans Brustbein hinauf.

Solche Sehnenbänder gibt es in Wirklichkeit drei (Fig. 47b 1, 2, 3). Das oberste verläuft etwas schräg und fällt mehr oder weniger mit dem mittleren Brustkorbrand zusammen²⁾.

Das zweite steht in der Höhe des unteren Brustkorbrandes und bildet damit die Fortsetzung und den mittleren Teil der zweiten Teilungslinie, welche zugleich der Stelle entspricht, wo bei Beugung des Rumpfes nach vorn eine Knickung auftritt.

Das dritte Sehnenband verläuft in Nabelhöhe.

Von diesen durch die drei sehnigen Querstreifen bedingten Furchen der Bauchoberfläche wird am antiken Rumpf in der Regel die erste mit dem unteren Brustkorbrand verschmolzen und nicht dargestellt, die zweite und dritte aber dafür um so stärker hervorgehoben.

Bis zur zweiten Teilung unterscheidet die antike Form sich somit nur dadurch, daß die auch in der Natur häufig undeutliche erste Quersfurche ganz unterdrückt wird.

Ein größerer Unterschied macht sich in der Abgrenzung zwischen Rumpf und Schenkeln, der dritten Teilungslinie, bemerkbar. Man spricht geradezu vom antiken Beckenschnitt, über den Brücke³⁾ sich ausführlich ausgelassen hat.

¹⁾ I. c. S. 46.

²⁾ Vgl. Spalteholz, Anatomie.

³⁾ Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt. S. 97.

Er ist dadurch gekennzeichnet, daß die Beckenlinie vom stark vortretenden Weichenwulst in scharfem, beinahe rechtem Winkel nach unten zieht und sich mit der gegenüber liegenden Beckenlinie im Bogen über dem Schamberg vereinigt, während die Leistenlinie darunter völlig getrennt in der Schenkelbeuge verläuft.

Den antiken Schnitt will Brücke nur bei einem italienischen und einem deutschen Bildhauermodell gesehen haben; Fig. 51 zeigt ihn ebenfalls in guter Form an einer Naturaufnahme nach dem Leben.

Der Knick der Beckenlinie ist bedingt durch die Festheftung der Haut am oberen Darmbeinstachel, über den sich der Wulst der queren Bauchmuskeln und das Unterhautfett herüberlegt; er findet sich in dieser Form nur bei ausgesprochen männlichem Becken mit steilgestellten, engen Schaufeln und geringer Beckenneigung (Fig. 47a).

Die häufigste, wenn man so will, moderne Form, ist die, daß der Weichenwulst weniger stark nach der Mitte zu vorspringt und die Beckenlinie ohne scharfe Grenze in die Leistenlinie übergeht (Fig. 47b).

Da diese zweite Form von der stärkeren Beckenneigung, geringeren Ausprägung und weiteren Stellung der Beckenschaufeln abhängt, so ist sie am häufigsten bei jugendlichen Gestalten. Ganz allgemein aber findet sie sich beim Weibe.

In seinen Extremen läßt sich somit der antike Beckenschnitt als männliche, der moderne als jugendliche, bzw. weibliche Bildung bezeichnen.

In der ersten Blüte, in der es sich hauptsächlich um die Darstellung des männlichen Körpers handelt, herrscht darum der antike Beckenschnitt in scharfer Betonung vor.

Die Dreiteilung ist um so ausgesprochener, je besser die Muskeln sind; sie ist in der klassischen Kunst bevorzugt worden, weil sie ein Zeichen männlicher Kraft ist, und außerdem, weil sie sich für die künstlerische Gliederung der Rumpfoberfläche besonders eignet.

Selbstverständlich ist sie dort am beliebtesten, wo es sich um die Wiedergabe starker Männlichkeit handelt.

Für den älteren Kanon ist diese Bildung, die sich auch im Leben meist mit mittlerer Größe und $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen verbindet, die Regel.

Der antike Beckenschnitt entspricht somit ebenfalls — soweit er nicht stark schematisiert wird — einer natürlichen Bildung, welche aus technischen Gründen gewählt wird.

Überhaupt spielt bei den griechischen Plastiken die technische Einstellung auf die Bildwirkung, wie mir scheint, eine viel größere Rolle, als allgemein angenommen wird.

Nimmt man darauf Rücksicht, dann lassen sich viele scheinbare Verstöße gegen die Naturwahrheit technisch erklären, und man erhält einen noch viel höheren Begriff von dem großen Können der griechischen Bildhauer.

Die meisten griechischen Statuen haben eine Hauptansicht, und zwar ist dies natürlicherweise meist die Ansicht von vorn ¹⁾.

¹⁾ Vgl. v. Sybel, Weltgeschichte der Kunst. 1889, S. 242.

Um diesen Haupteindruck gut zur Geltung zu bringen, scheut sich der Künstler nicht, das Profil, ja schon das Dreiviertelprofil zu beeinträchtigen. Es wird bei den darauf berechneten vollen Plastiken in den seitlichen Flächen und Proportionen eine gewisse perspektivische Verschiebung vorgenommen, welche ihrem Wesen nach ähnlich ist und auch ähnlich wirkt, wie bei der Reliefdarstellung.

Um sich davon zu überzeugen, braucht man nur eine Figur von verschiedenen Standpunkten aus zu betrachten oder photographische Aufnahmen von verschiedenen Seiten aus zu vergleichen: Man wird fast immer eine bestimmte Stelle finden, die das beste, abgeschlossenste Bild, die reinste Silhouette gibt, der sich alle anderen Ansichten unterordnen.

Diese Proportionsverschiebung kann in einzelnen Fällen so weit gehen, daß sogar das Gesicht asymmetrisch gebildet und in der hinteren Fläche verkürzt, in der vorderen stärker gebogen ist, wenn es sich in der Hauptansicht nicht voll dem Beschauer zuwendet ¹⁾.

Nur sehr wenige Statuen sind so durchgeführt, daß sie in verschiedenen Ansichten gleich gut zur Geltung kommen.

Lionardo sagt in seinem Wettstreit der Malerei mit der Bildhauerei kurz und bündig ²⁾: „Der Bildhauer, indem er eine runde Figur macht, macht nur zwei Figuren, und nicht etwa zahllose, der zahllosen Ansichten halber, von denen aus die Figur gesehen werden kann; von diesen Figuren ist die eine von vorn gesehen und die andere von hinten ³⁾“.

Was nun speziell die griechischen Plastiken betrifft, so findet

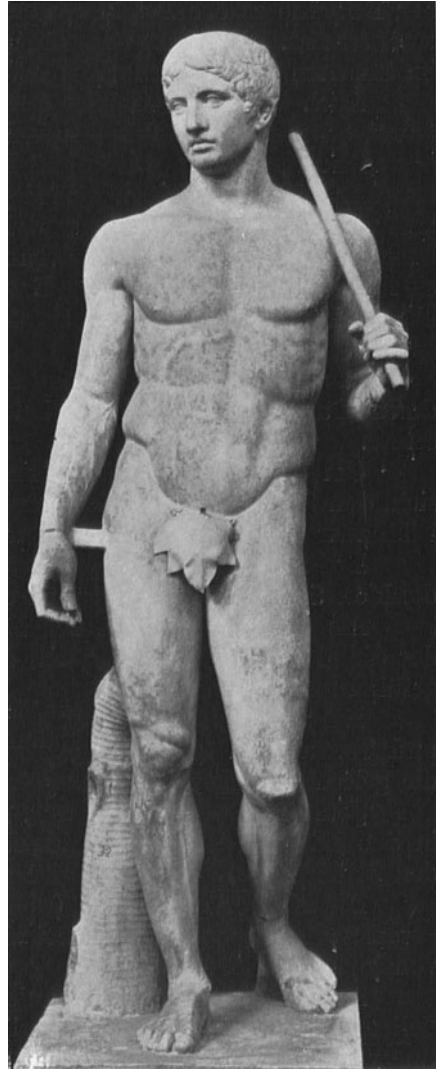


Fig. 48.

Doryphoros von Polyklet (Neapel).

¹⁾ Vgl. weiter unten die Kontroverse Hasse-Henke.

²⁾ Trattato de la pittura. Deutsche Ausgabe von Ludwig. 1882, S. 40.

³⁾ Da es sich hier nur um technische Auffassung handelt, so verschrägt es nichts, daß Lionardo sich in seinem Wettstreit, den die Malerei gewinnen muß, als kein großer Freund der Bildhauerei zeigt.

Michaelis¹⁾, daß vor Lysippos kein einziger Künstler sein Werk auf mehr als eine Ansicht eingestellt habe; für die erste Blütezeit dürfte diese Möglichkeit überhaupt ausgeschlossen sein.

Das klassische Vorbild, das Menschenideal der ersten Blütezeit ist der Doryphoros des Polyklet, den auch seine eigene Zeit als Muster betrachtet hat. Die beste erhaltene Wiedergabe, eine Marmorfigur, steht im Museum von Neapel (Fig. 48).

Auch ohne die Angabe zeitgenössischer Schriftsteller²⁾ läßt sich daran erkennen, daß das Original aus Erz gewesen ist; denn die breit ausladenden, kräftig gewölbten Formen, die scharfe Ausprägung aller Erhabenheiten, richtet sich nach dem dunkeln, matt spiegelnden Metall und wirkt im weißen Stein übertrieben stark; ebenso ist auch der dünne, lange Speer, gleichwie das Haarband der Diadumenos desselben Künstlers, eine Beigabe, die nur in der Erztechnik natürlich, in der Steintechnik aber gekünstelt wirkt, weil sie der Natur des Grundstoffes nicht entspricht.

Der Doryphoros gehört zu den athletischen Ephebengestalten, mit deren Darstellung die Entwicklung der griechischen Nacktkunst einsetzte.

Um die Wirkung des Originals in Erz zu beurteilen, empfiehlt es sich, den Speerträger mit dem bronzenen Idolino zu vergleichen, der dem Bildhauer Lykios zugeschrieben wird (Fig. 49).

Er hat in jugendlicherer Gestalt denselben Typus, der aber in dem dunklen Stoff viel schlanker, weicher und zarter erscheint.

Als dritter läßt sich der Diskuswerfer von Alkamenes anreihen, der die gleichen Formen für den Marmor berechnet und in Marmor ausgeführt zeigt (Fig. 50).

Ein vergleichender Blick auf die archaistischen Gestalten aus Athen und Tenea (Fig. 41 und 43) zeigt den unermesslichen Fortschritt, den die griechische Kunst in 200 Jahren gemacht hat.

Jetzt atmen sie nicht nur, jetzt schreiten sie einher, wiegen sich in den Hüften, beugen und strecken die Beine, lassen die Arme frei in den Schultern und den Kopf im Halse spielen, sie bewegen sich und leben.

Die Körperverhältnisse (welche ich in Fig. 12 für den Speerträger berechnet habe) entsprechen bei allen drei der natürlichen Normalgestalt von $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen.

Alle drei haben kurzgeschnittenes lockiges Haar, kräftige Züge mit vollen Lippen, gerade Nase und glatte hohe Stirn. Aber weder der Speerträger noch der Idolino hat das architektonisch strenge griechische Profil; beide zeigen die leichte Knickung über der Nasenwurzel, wie das lebende Bild Fig. 45. Das Gesicht ist in drei ungefähr gleiche Teile geteilt, Haaransatz bis Augenmitte (Pupillarlinie) bis unterer Nasenrand bis Kinn. Der mittlere Teil ist größer und die Nase entsprechend länger geworden. Die Augen stehen nicht mehr schief, sondern gerade, und treten hinter die weichgeschwungenen Lider zurück; das stereotype Lächeln, der

¹⁾ Springers Handbuch der Kunstgeschichte.

²⁾ Vgl. die Angaben von Friedreich, Guillaume u. a.

Maskenausdruck ist verschwunden, und an seine Stelle treten trotzig-frische, lebensfrohe, jugendlich belebte Züge, die Lippen schürzen sich und die Nasenflügel weiten sich aus.

Der Rumpf hat den antiken Schnitt mit stark ausgesprochener Dreiteilung (vgl. Fig. 47a), bei allen drei Gestalten ist die obere Quersehe der geraden Bauchmuskeln mit dem unteren Brustkorbrand verschmolzen, eine Kunstgepflogenheit, die mit Polyklet Regel geworden ist. Es sei hier gleich erwähnt, daß fast alle späteren Künstler seinem Beispiele folgen und daß der farnesische Herakles so ziemlich der einzige ist, der die ausgesprochene Vierteilung der geraden Bauchmuskeln aufweist.

Die geschwellten Blutgefäße unter der Haut sind naturtreu am Unterarm und Fußrücken des Speerträgers, am Unterarm des Diskuswerfers, aber nicht am Idolino dargestellt, und auch das entspricht der Natur, da sie an dem knabenhaften Körper nie so stark hervortreten.

Die anatomische Behandlung des gestreckten Kniegelenkes am Standbein, des gebeugten am Spielbein des Doryphoros ist mustergültig ¹⁾. Am Standbein sieht man deutlich die zwei durch Kniescheibe und Gelenkkapsel gebildeten Wölbungen; der völlig schlaffe Streckmuskel ist herabgesunken und legt sich als querer Wulst (Suprapatellarwulst von Gaupp) über die Kniescheibe hin (vgl. Fig. 42c). Auch der durch die

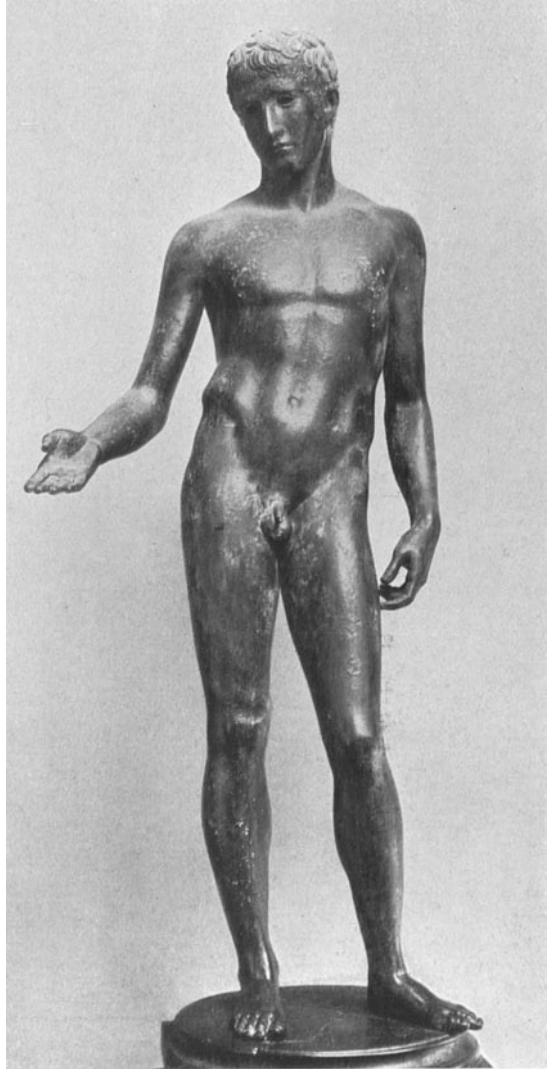


Fig. 49. Idolino (Florenz).

¹⁾ Vgl. Richer, Anatomie artistique und Gaupp, Anatomie der äußeren Formen.

Rotation nach außen bedingte schräge Verlauf der Kniesehne ist richtig wiedergegeben ¹⁾).

Am Spielbein ist in der Beugung Knie- und Sehnenband

vorgetreten, der vierköpfige Muskel spannt sich und der Oberkniescheibenwulst ist verschwunden.

Beim Idolino sind die Kniee in weicherer, jugendlicherer Form ebenso naturtreu gebildet; beim Diskobol ist der Oberkniescheibenwulst auch am Standbein weggelassen, weil es sich in leichter Beugung mit gespanntem Streckmuskel befindet.

Die Sprunggelenke, die Füße mit größeren zweiten Zehen, die Hände sind bei allen drei von reiner kräftiger Form.

Von der Rumpfbildung des Speerträgers sagt Woermann ²⁾, daß sie keinem unnatürlich erscheinen wird, daß aber wohl niemand eine gleiche Leibesbildung in der Natur gesehen hat.

Man darf annehmen, daß Polyklet seinen Kanon aus der vergleichenden Betrachtung und vermutlich auch Messung zahlreicher schöngebauter Athletengestalten abgeleitet und somit eine verallgemeinerte abstrakte Idealgestalt nach der Natur geschaffen hat.

Aber wenn auch diese Formen schon im Altertum von späteren Schriftstellern als quadratisch bezeichnet wurden, wenn sie auch zum

Teil ihren Ruf dem praktischen

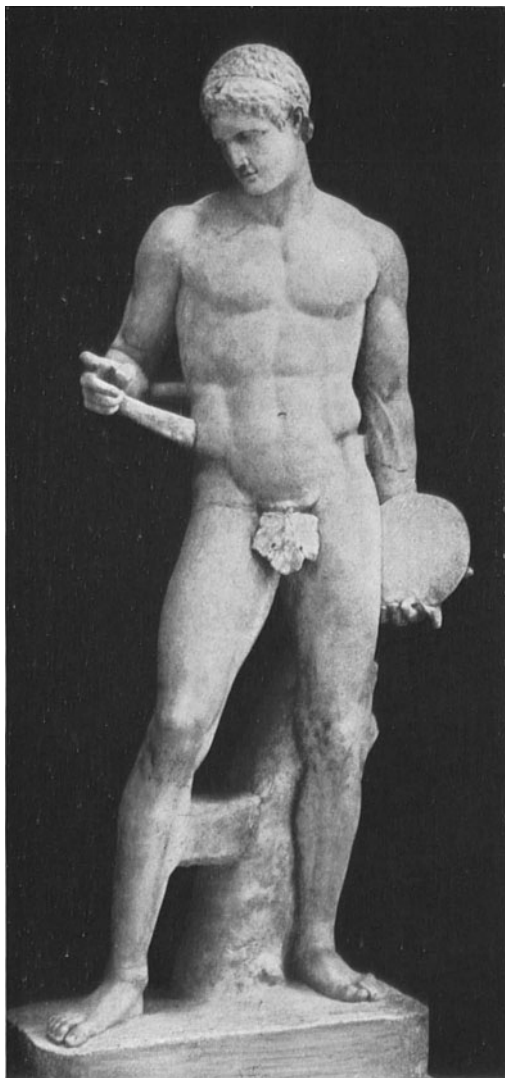


Fig. 50. Diskuswerfer von Alkamenes (Vatikan).

Wert für Lehr- und Atelierzwecke verdanken mögen, wie ihn heute etwa ein Muskelmann oder ein gut montiertes Skelett genießt, so bleibt doch bestehen, daß sie vom Leben abgeleitet, als lebenswahr erkannt und über die erste Blütezeit hinaus maßgebend waren.

¹⁾ Vgl. Gaupp l. c.

²⁾ Kunstgeschichte I. S. 318.

Nun findet sich allerdings eine solche Rumpfoberfläche — mit Abzug der für die Bronzetechnik gemachten Änderungen — heutzutage nur selten in Europa, wo die Hose entweder durch Schulterträger oder durch Gürtelschnürung zur Mörderin jeder natürlichen Rumpfwicklung wird, wo auch bei turnerischer Ausbildung der Rumpf lange nicht so gleichmäßig wie die Gliedmaßen zu seinem Recht kommt. Wohl aber habe ich eine solche Rumpfbildung bei den Lastträgern in Ägypten, bei den Kulis in Java gesehen, am schönsten aber bei den singhalesischen Ochsentreibern in Ceylon.

Jedoch auch in dem überbildeten Europa wird diese vollendete Gestaltung zuweilen noch angetroffen, zum Beispiel bei Offizieren, die beruflich ihren Körper in lebenslanger Übung ausbilden und in guter Form erhalten müssen.

Das strenge kanonische Schema der ersten Blüte, das in Polyklets Diadumenos, dem Jüngling mit der Siegerbinde, in gleicher Schärfe hervortritt und im Idolino nur jugendlich herber erscheint, löst sich schon bei Alkamenes' für den Marmor berechneter Statue zu weicherer Bildung auf.

Die strenge Dreiteilung des Rumpfes glättet sich, der seitliche Weichenwulst wird abgeschwächt und der antike Beckenschnitt weniger scharf abgeschlossen, die Züge des Gesichts sind feiner, der Nasenrücken schmaler, Hände und Füße länger und nicht so breit.

Fig. 51 zeigt einen Jüngling in ähnlicher Stellung mit antikem Beckenschnitt und gleichen Körperformen.

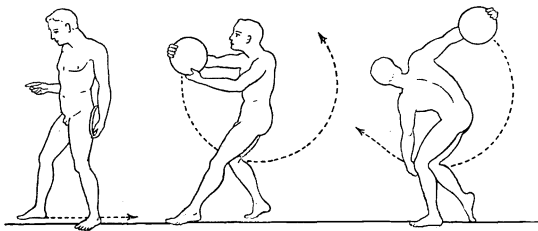
Im Gegensatz zum Marmorbild tritt am Standbein der Suprapatellarwulst deutlich hervor.



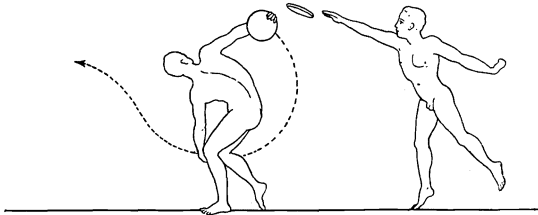
Fig. 51. Jüngling mit antikem Beckenschnitt (Naturaufnahme).

Wie bereits gesagt, ist dort das linke Bein in leichter Beugung und Spannung. Die Erklärung liegt auf der Hand, wenn man diesen zielenden Diskuswerfer mit dem zum Wurf ausholenden von Myron vergleicht.

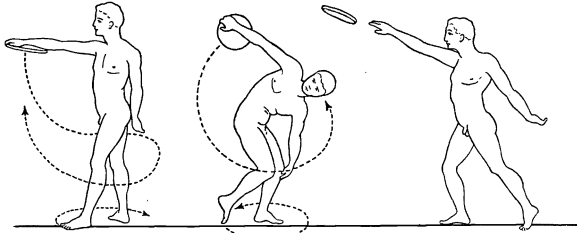
Der Diskus ruht noch in der linken Hand, mit Auge und rechter Hand wird gezielt, das rechte vorgesetzte Bein muß die Wurfri-



I.



II.



III.

Fig. 52. Schema des Diskuswurfes.

richtung festhalten; im nächsten Augenblick wirft sich der Körper auf das linke Bein zurück, der Diskus wird aus der linken Hand in die rechte genommen, die nun, in großem Bogen um die Achse des rechten Beines herum nach oben und hinten schwingend zum Wurf ausholt; zugleich fällt das Gewicht vom linken auf das rechte Bein, und jetzt erst wird das linke, entlastete Bein in gebeugter Stellung angezogen, wie in der Statue des Myron.

Diese Auffassung des Diskuswurfes, welche aus den beiden Statuen und einem antiken Vasenbild authentisch abzuleiten ist (Fig. 52, I), wird nicht von allen geteilt.

Im Dictionnaire Larousse wird angenommen, daß der Diskus in der rechten Hand wiederholt nach vorn und rückwärts geschwungen wird, bevor der Werfer aus der

Myronischen Endstellung den Diskus herausschleudert (Fig. 52, II).

Hiermit verträgt sich nicht die als Dokument zu betrachtende Zielstellung des Alkamenes; von dieser muß unbedingt ausgegangen werden.

Neuerdings hat Hébert¹⁾ nach praktischen Versuchen angenommen, daß der Werfer erst mit gestrecktem rechten Arm zielt, sich dann auf beiden Füßen herumdreht und in weitem Schwung um den Körper herum den Diskus nach vorn schleudert, so daß er beim Ausholen zum Wurf dem Ziel den Rücken zukehrt (Fig. 52, III).

¹⁾ Ecole de Joinville. Illustration 1913.

Auch diese Erklärung wird hinfällig durch die Darstellung des zielenden Diskuswerfers von Alkamenes.

Es bleibt also nichts anderes übrig, als die erste Annahme, bei der sowohl das letzte Stadium von Larousse als das von Hébert nach erfolgtem Wurfe sich anschließen könnten.

Ganz analoge Stellungen kann man auf allen Kegelbahnen beobachten, wenn mit schweren, nicht gelochten Kugeln geschoben wird.

Nach einem kräftigen Wurfe springt aber der Werfer meist nicht empor, wie bei Larousse, und bleibt auch nicht aufrecht stehen, wie Hébert annimmt, sondern läuft, von der Gewalt der Bewegung fortgezogen, einen oder mehrere Schritte mit, nimmt also eine ähnliche Schlußstellung ein, wie der sogenannte Ringer von Herkulanum.

Die Spannung im linken Standbein der Alkamenesschen Figur und das dadurch bedingte Fehlen des Suprapatellarwulstes ist somit physiologisch begründet.

Nach Langer ¹⁾ folgen auch die Gestalten des Phidias und seiner Schule dem polykletischen Normaltypus.

In der ersten Blütezeit wird in Monumentalwerken und Statuen nur der Mann nackt dargestellt; ein nacktes Weib findet sich nur ausnahmsweise im Relief und auf Vasenmalereien.

Dieses männliche Ideal aber ist das Endergebnis einer jahrhundertelangen Naturbetrachtung auf Spielplatz und Palästra, eine aus tausend Athletengestalten intuitiv geschöpfte Erfahrung über den gesetzmäßigen Aufbau des Körpers, der erste vollkommene Ausdruck der harmonisch durchgebildeten menschlichen Normalgestalt, wie sie auch im Leben gefunden wird.

Die erste Stufe schöner Menschlichkeit, die volle künstlerische Beherrschung der Formen ist erreicht, das Gesetz des Aufbaues gefunden.

Aber das einmal gefundene Gesetz reizt dazu, die denkbaren Möglichkeiten innerhalb seiner starren Grenzen zu suchen, die einmal gemachte Auslese eröffnet höheren Ansprüchen eine neue Perspektive.

Wie in der Natur aus den Normalgestalten die Idealgestalt von 8 Kopfhöhen hervorwächst, so hat auch die griechische Kunst in noch strengerer Auslese eine weitere Stufe der Menschendarstellung erreicht, welche nur in der höchsten Blüte lebender Menschlichkeit ihresgleichen findet.

c) Die zweite, höchste Blütezeit

knüpft sich an die Namen von Praxiteles, Appelles und Lysippos. Von Praxiteles unsterblichen Werken sind Bruchstücke und zahlreiche Nachahmungen erhalten, von Lysippos Kopien, der Maler Apelles lebt nur in der Geschichte und in der Seele der griechischen Klassik.

Es liegt nicht auf meinem Wege, ein eigenes Urteil über die Echtheit und Zugehörigkeit der nachgelassenen Überreste abzugeben. Ich richte mich nach den Betrachtungen, welche Männer wie Winkelmann, Overbeck, Reinach, Michaelis, Furtwängler, von Sybel, Woermann u. a. darüber angestellt haben und halte mich nur an das, was übereinstimmend als wahr erkannt worden ist.

¹⁾ Anatomie der äußeren Formen.

Zu der Gruppe der praxitelischen Werke gehört als unzweifelhaft echt der olympische Hermes, der nach zeitgenössischen Berichten (Pausanias) an der rechten Seitenwand des Heratempels gestanden hat und auch dort gefunden wurde (Fig. 53).

An Stelle der kräftigen, scharf umrissenen Flächen in ihrer strengen Gesetzmäßigkeit ist hier eine weiche Modellierung getreten, welche alle harten Übergänge, jede leiseste Schematisierung vermeidet; die Haut lebt, die Natur ist mit der Kunst in ein harmonisches Ganzes verschmolzen,

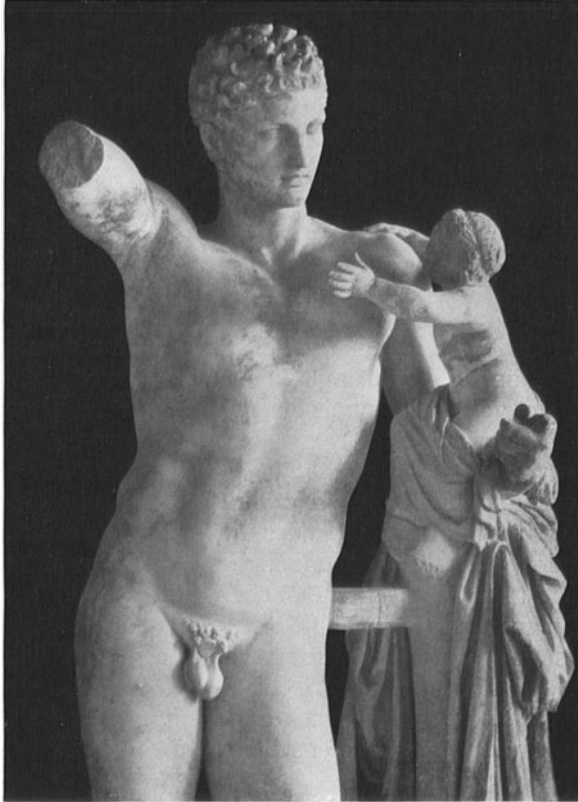


Fig. 53. Hermes des Praxiteles (Olympia).

und vom anatomischen Standpunkt läßt sich kein einziger Fehler an diesem herrlichen Bruchstück klassischer Schönheit nachweisen ¹⁾.

Ich stelle dem Kunstwerk einen italienischen Jüngling von ähnlichen, nur im ganzen etwas schwächeren Körperformen (Fig. 54) gegenüber, um zu zeigen, wie genau sich der Künstler an das wirkliche Leben gehalten hat, aber auch, um zu zeigen, wie er sich durch Vermeidung zufälliger Eigentümlichkeiten über das Individuum zum Ideal erhob und den geläuterten Kern edelster, reinsten Menschlichkeit festgehalten hat.

Die Rumpfplastik entspricht jener weicheren, jugendlicheren Bildung, welche ich in dem Schema (Fig. 47b) als moderne bezeichnet habe.

Der Unterschied zwischen antikem und modernem Beckenschnitt, zwischen herber und weicher Form, zeichnet sich deutlich beim Vergleich des Diskobol und seines lebenden Gegenstücks (Fig. 50, 51) mit dem Hermes und dem seinigen (Fig. 53, 54).

Die jugendliche Männlichkeit ist auch beim Hermes durch den kräftigen Hüftwulst betont, jedoch gehen Becken und Leistenlinien viel gleichmäßiger ineinander über.

¹⁾ Nur Langer (Anatomie der äußeren Formen. S. 158) hat auszusetzen, daß das Ohr etwas hoch steht; indes findet sich diese Eigentümlichkeit an dem lebenden Gegenstück (Fig. 54) auch, ist also nicht unnatürlich.

Da die Unterschenkel fehlen, so lassen sich die Proportionen, die bis zum Knie sechs Kopfhöhen betragen, für die Gesamthöhe nicht berechnen.

Nun gehören aber zur Familie des Hermes ¹⁾ auch der Hermes Farnese aus dem Britischen Museum in London und eine ganz ähnliche Jünglingsgestalt vom Kapitol, eine Kopie, die bald als Hermes, bald als Antinous bezeichnet wird (Fig. 55).

Wenn diese Figur auch die Hand des Meisters vermissen läßt, die an dem olympischen Funde entzückt, so gibt sie wegen ihrer vollständigeren Erhaltung ein besseres Bild der allgemeinen Körperverhältnisse.

Sie betragen, wie die Berechnung (Fig. 13) ergibt, 8 Kopfhöhen, und dabei stimmen die Teilpunkte mit denen des olympischen Torso bis zum Knie überein.

Daraus geht hervor, daß auch der Hermes von Olympia auf 8 Kopfhöhen gestimmt war ²⁾.

Auch der kapitolinische Hermes zeigt ein wunderbares Ebenmaß in den Körperformen, in den edlen, feingeschnittenen Gesichtszügen. Der Rumpf hat männlichere Linien, der Beckenschnitt nähert sich mehr dem antiken; die Kniegelenke haben die gleiche, anatomisch tadellose Modellierung am Stand- und Spielbein, wie der polykletische Speerträger. Auch diese Gestalt ist darin mustergültig und verbindet die anatomische Genauigkeit mit einer geschmeidigeren, weichen Lebenswahrheit. Die Füße haben einen hohen Rist, längere zweite Zehe und feine Gelenke. Aber so schön er ist, reicht er doch nicht an die vollendete Meisterschaft des praxitelischen Originals.

Der olympische Hermes ist jugendlicher gebildet; auf dem gestützten linken Arm trägt er den kindlichen Bacchus und hält ihm mit erhobener Rechte eine Traube vor ³⁾; über dem losen Spiel schweift der Blick träumend in die Weite.

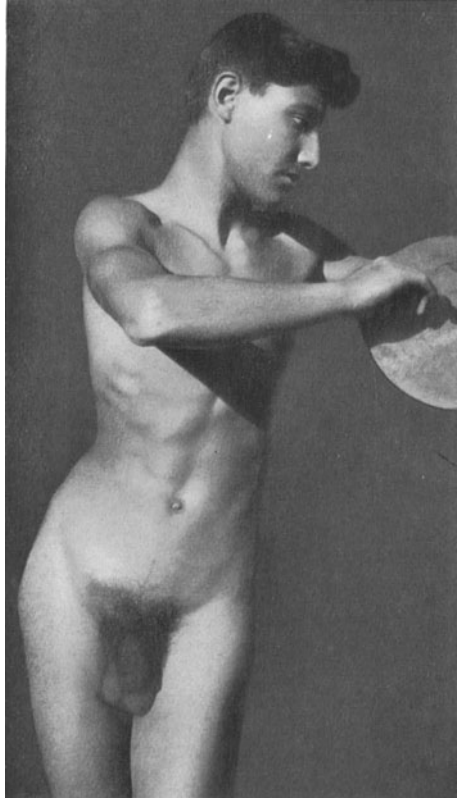


Fig. 54. Torso eines italienischen Jünglings von 16 Jahren (Naturaufnahme).

¹⁾ Nach Furtwängler und Michaelis.

²⁾ In dieser Weise hat Rühm den Hermes ergänzt (Albertinum, Dresden).

³⁾ Wie nach einem pompejanischen Wandgemälde geschlossen wird. (Vgl. Michaelis, Treu u. a.)

Die erhabene heitere Ruhe in den schönen Zügen, die Pracht des geschmeidigen, kräftigweichen Körpers, die unerreichte Kunstfertigkeit in der Behandlung des Marmors, die ihn zu blühendem Leben erweckt, macht diese unvergleichliche Gestalt zu dem Herrlichsten, was Menschenhände je geschaffen.



Fig. 55. Hermes (Antinous) vom Kapitol.

Es wurde bereits erwähnt, daß andere Werke des Praxiteles, wie der Apollo Sauroktonos, der Eidechsentöter (Fig. 56), nur $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen aufweisen.

Hierbei handelt es sich aber nicht um ein Abweichen vom idealen Kanon, sondern um die naturgetreue Darstellung einer jugendlichen Knabengestalt, welche die Maße des Erwachsenen noch nicht erreicht hat.

Die Verhältnisse des Eidechsentöters, von dem zwei gute Repliken im Louvre und in Rom bestehen — die erstere ist hier abgebildet — entsprechen dem normal entwickelten Knaben von 15 Jahren¹⁾.

Diese Gestalt ist somit nur ein weiterer Beweis, mit welcher Schärfe der Künstler beobachtet hat, und wie er alle Erscheinungsformen des Menschen in ihrer schönsten Bildung zu erfassen wußte.

Der Darstellung liegt ein reizender Gedanke zugrunde, durch den das Andachtsbild — wie Woermann sich ausdrückt²⁾ — zum liebenswürdigen Lebensbild sich umwandelt.

Aus dem gewaltigen Apollo, der die riesige Pythonschlange vernichtet, ist ein spielender Knabe geworden, der eine harm-

lose Eidechse speißen will, die göttliche Mythe wird zum menschlichen Idyll.

Auch an der Nachbildung sind die weichen Formen des schlanken Knabenkörpers von so tadelloser Schönheit, wie sie die Natur nur selten hervorbringt.

¹⁾ Vgl. Fig. 6.

²⁾ Vgl. Woermann, Kunstgeschichte. I, S. 353.

Der Sauroktonos zeigt übrigens, ebenso wie der Hermes, trotz weicherer Bildung die anatomisch genaue Wiedergabe der Einzelheiten; die Behandlung des Knies am gestreckten und gebeugten Bein ist ebenso gut beobachtet, wie dort und wie beim polykletischen Kanon.

Für die scharfe Auffassung der natürlichen freien Bewegung spricht auch die leichte Einwärtsstellung des Fußes am Spielbein, die von Praxiteles zuerst in die Hüftstellung eingeführt wird.

Die hinreißendste und berühmteste Schöpfung des Praxiteles ist die Aphrodite von Knidos; als erster und in unübertroffener Vollkommenheit hat er in diesem Bilde die göttliche Nacktheit des Weibes verherrlicht.

Heutzutage werden Hunderte von Kunstwerken in dumpfen Museen vereinigt und die Augen der Besucher gleiten flüchtig von einem zum andern. Es ist ein erhabener Gedanke, daß damals die gläubigen, schönheitsdurstigen Scharen des gebildeten Altertums selbst monatelange beschwerliche Reisen voll Entbehrungen nicht scheuten, um nur dies eine Bild zu schauen.

Es stand in einem offenen Säulentempel mit weitem Blick auf das blaue Meer, auf niedrigem Fußstück; im Gegensatz zu anderen Tempeln war auch die Rückwand offen, um Licht von allen Seiten auf das Wunderbild strömen zu lassen.

Von dem bezaubernden Werke, das die Insel Knidos zum Wallfahrtsorte der antiken Welt machte, sind nur zwei Nachbildungen bekannt, von denen die eine in München, die andere, von den Hüften ab mit einem häßlichen Blechgewand verhüllt, im Vatikan steht (Fig. 57).



Fig. 56. Apollo Sauroktonos (Louvre).

Nach Michaelis¹⁾ soll eine noch viel schönere Replike in den Speichern des Vatikans verborgen sein. Ihm ist es zu danken, daß wenigstens die eine Aphrodite ohne Blechgewand in Gips gegossen und der Mitwelt bekannt wurde.

Beide Kopien geben wohl nur einen schwachen Abglanz des

Originals, dessen Verlust man in seiner ganzen Größe erst jetzt schätzen kann, seit die wiedergefundenen Trümmer des Hermes ein so bedredtes Zeugnis für die unvergleichliche Kunst des Meisters ablegen.

Daß diese beiden Statuen nach der knidischen Aphrodite gemacht sind, wird bewiesen durch einige Münzen aus Knidos, welche die Gestalt in gleicher Stellung zeigen²⁾.

Es wird erzählt, daß die schöne Phryne beim eleusinischen Fest sich vor den Augen der Menge entkleidete und zu den Fluten des Meeres hinabstieg; Praxiteles und Apelles sollen diesem Schauspiel beigewohnt haben, das in beiden den Gedanken an die nackte Aphrodite erweckte.

Phryne selbst hat Praxiteles zur Liebesgöttin gestanden, aber er hat nicht nur von der Natur abgeschrieben; denn er stellte neben der Göttin die gewandlose Porträtstatue des Modelles als Zeichen seines künstlerischen Dankes im Tempel auf.

Wie er im Jüngling mit der Traube den Hermes, im eidechsenhaschenden Kna-

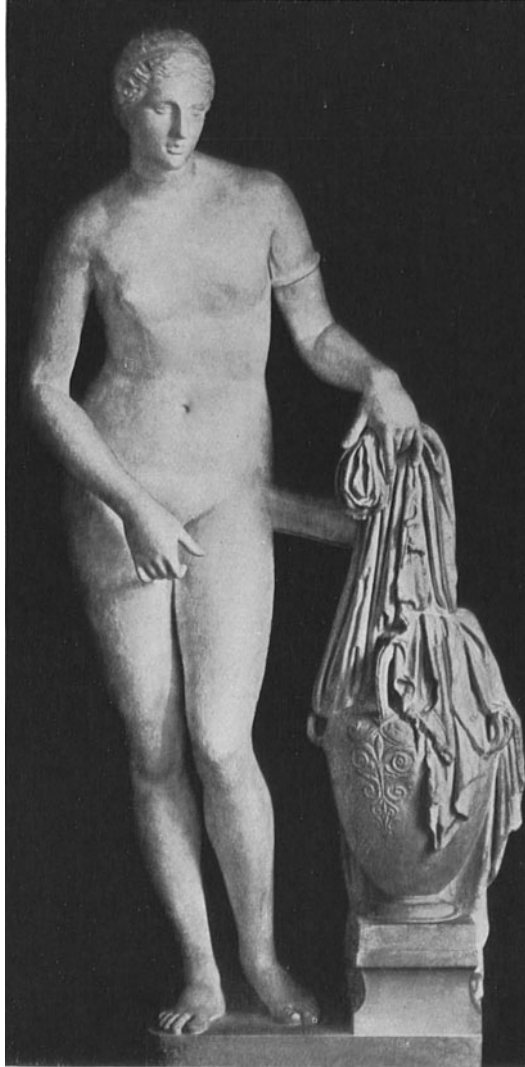


Fig. 57. Aphrodite (Vatikan).

ben den jugendlichen Apollo sah, so wurde ihm die badende Phryne zur schaumgeborenen Göttin, bei der auch das rein menschliche Motiv der Entkleidung beibehalten ist.

¹⁾ Schriftliche Mitteilung.

²⁾ Michaelis, *Studies of Hellenic Art*.

Mit der Rechten leicht den Schoß bedeckend, läßt die Göttin ihre letzte Hülle aus der Linken niedergleiten; der Oberkörper ist ein wenig nach vorn geneigt, das Auge blickt träumerisch übers Meer.

Hier ist kein ängstliches Verbergen weiblicher Reize, keine schamhafte Bedeckung der Brüste zum Ausdruck gebracht, welche der Göttin unwürdig und dem griechischen Fühlen unverständlich wäre. Nur die schirmende Bewegung der rechten Hand, das Einziehen des linken Knies und das Zusammenschmiegen des Oberkörpers verrät die keusche Unnahbarkeit des göttlichen Weibes, das ihren wundervollen Körper vor der andächtigen Menge, hoch über ihr thronend, enthüllt.

Die durch keinerlei technische Rücksichten beeinflussten Körperverhältnisse entsprechen, wie beim Hermes, dem Idealtypus von acht Kopfhöhen.

Die Körperformen sind von weicher, jungfräulicher Rundung; die Brüste hoch angesetzt und klein, auf kräftigen Pektoralmuskeln ruhend, die Taille schlank, die Hüften breit. Die Dreiteilung des Rumpfes ist weiblich gemildert, der Hüftwulst verliert sich in der dem Weibe eigentümlichen stärkeren Fettpolsterung, die auch um den Nabel herum den Verlauf der geraden Bauchmuskeln verwischt. Im Übergang vom Rumpf zu den Schenkeln verschmilzt die Beckenlinie stärker mit der Leistenlinie und setzt sich nur als leichte Rille über dem Schamberg fort.

Die Schamhaare fehlen, wie bei allen klassischen Darstellungen des Weibes, nicht etwa, weil sie als häßlich empfunden werden, sondern weil die griechische Mode jener Zeit ihre künstliche Entfernung verlangte. Man trifft sie nur in den realistischen Wandgemälden von Pompeji aus

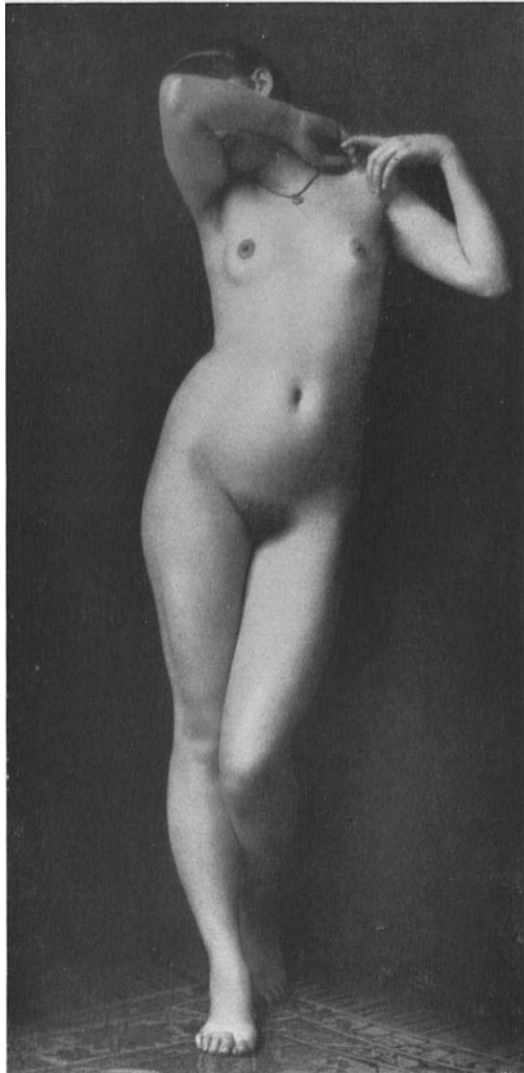


Fig. 58. Mädchen von 20 Jahren
(Naturaufnahme).

der späteren römischen Zeit, aber auch dort nur sehr spärlich entwickelt.

Das rechte Standbein hat eine gerade Achse, runde Formen und enge Gelenke. Am Knie ist die Modellierung des Oberkniescheiben-



Fig. 59. Aphrodite Anadyomene
(Sammlung Pringsheim).

des Apelles Aphrodite dar, wie sie den Wogen entsteigt und den Schaum aus den durchnäßten Locken drückt.

wulstes, der Kniescheibe und des Gelenkwulstes in weiblicher Weichheit naturtreu dargestellt, und auch das gebeugte Spielbein zeigt eine tadellose Anatomie des Knies.

Die ganze Gestalt ist der Typus der schlanken, hochgebauten Jungfrau mit festen sehnigen Gliedern und engen Fesseln; sie straft die moderne Auffassung Lügen, welche sich ein normales Weib nicht ohne kurze Beine und krumme Knie denken kann, weil sie deren so viele im Leben sieht.

Ein lebendiges Gegenstück zu der Knidierin bildet der Körper eines zwanzigjährigen Mädchens von 8 Kopfhöhen (Fig. 58), welches die schlanken geraden Gliedmaßen, den weichen Übergang zwischen Rumpf und Schenkeln, die schlanke Mitte, die kleinen hochangesetzten Brüste über den kräftigen Muskeln in gleich guter Form besitzt. Auch bei ihr darf die weiblich gemilderte Modellierung des Kniegelenks als mustergültig angesehen werden.

An der Münchener Kopie der praxitelischen Aphrodite ist der Kopf stärker gehoben, der weltfremde, über der Wirklichkeit schwebende Ausdruck noch mehr betont.

Nach zeitgenössischen Mitteilungen ¹⁾ stellte das Gemälde

¹⁾ Bendorf, Athenische Mitteilungen. 1876.

Das im Asklepiostempel der Insel Kos aufgestellte, in Wachsfarben gemalte Bild war weltberühmt und wurde auf vielen Gemmen, in Statuetten von Bronze und Marmor nachgebildet ¹⁾.

Eine der besten Kopien der Aphrodite Anadyomene, der Auftauchenden, befindet sich in der Pringsheimschen Sammlung in München (Fig. 59).

Die Gesamthöhe beträgt 8 Kopfhöhen; der zarte Körper zeigt die weiblichen Formen in ihrer ersten Entfaltung, wie bei einem etwa fünfzehnjährigen Mädchen; die Brüste sind klein und knospenhaft, der Rumpf schlank und lang, der Übergang zu den Hüften weich und gleichmäßig; jedoch ist die Modellierung der Oberfläche eine mehr summarische und vertieft sich nicht in anatomische Einzelheiten.

In anderen Repliken, wie in der marmornen Anadyomene des Palazzo Colonna, in der bei Pontailers gefundenen Bronze, zeigt der Körper reifere Formen.

Auch Apelles hat seiner Darstellung ein rein menschliches Motiv zugrunde gelegt.

In natürlicher Unbefangenheit stützt sich die jugendliche Göttin auf das linke Bein, zieht das rechte nach und ordnet im langsamen Dahinschreiten das reiche, lockige Haar mit erhobenen Händen.

Hier tritt zum Motiv des Bades die Unschuld der Kindlichkeit, um die reine Nacktheit noch selbstverständlicher erscheinen zu lassen.

Wenn die erhaltenen plastischen Repliken auch keine weitgehenden anatomischen Schlüsse auf das Originalwerk des Apelles gestatten, so sind sie doch wertvoll für die physiologische Auffassung des nackten Weibes.

Wie Praxiteles stellt auch er die Göttin als ein in unbewußter Nacktheit über Scheu und Scham erhabenes Geschöpf dar.

Die anmutig stolze Herrscherin im Reiche der Liebe geruht wohl, ihren himmlischen Körper vor den ehrfürchtigen Sterblichen zu enthüllen, sie selbst aber steht allein, von unsichtbaren Schranken umgeben, in einsamer Höhe und sieht nicht die zu ihr aufstrebenden Blicke. Es ist die jungfräuliche, unbefleckte Himmelskönigin im klassischen Gewande ihrer natürlichen Reize.

Mag nun auch Euphranor ²⁾ der erste gewesen sein, der den polykletischen Kanon zu den idealen Maßen von 8 Kopfhöhen erhob, so hat doch Praxiteles dieser idealen Gestaltung in seinen Werken bleibenden Ausdruck verliehen, hat zuerst die gedrungenen Formen zu schlanken, feingliederigen Figuren gedehnt, zuerst den jugendlichweichen, wachsenden Körper und das Weib in unverhüllter naturwahrer Schönheit gebildet.

Nach ihm nennt von Sybel ³⁾ jene Kunstepoche geradezu das praxitelische Zeitalter.

Nicht mit Worten, aber mit der Tat hat Praxiteles den naturwahren Typus des schönen Menschen aufgestellt, der seitdem die ideale Kunst aller Völker und Zeiten beherrscht hat.

¹⁾ Vgl. Furtwängler, Helbings Monatsbericht. I, 4. Aphrodite diadumene und anadyomene. 1900.

²⁾ Kalkmann, Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst. S. 42.

³⁾ Weltgeschichte der Kunst. 238.

Aber er hat sich nicht streng an einen theoretischen Kanon gehalten, sondern die schönsten Gebilde der Natur, dem Alter und Geschlecht entsprechend, in geläuterter Form in seinem Werk verewigt.

Von Lysippos berichtet Plinius ¹⁾, daß er den polykletischen Kanon



Fig. 60. Herakles Farnese (Neapel).

Auch der Apoxyomenos ist überlebensgroß, und wenn er auf hoher

¹⁾ *Naturalis historia*.

²⁾ *Anatomie der äußeren Formen*. S. 60. Den Apoxyomenos bestimmt Langer auf 8,4 Kopfhöhen, im Text sogar auf 9. Oberkörper zu Unterkörper wie 446 zu 554.

bewußt verbessert habe, indem er die quadratischen Formen rundete, den Kopf kleiner, die Körper zierlicher und trockener (*graciliora siccioraque*) machte, wodurch sie größer und schlanker erschienen.

Dieser Ausspruch könnte als Lob oder Tadel gedeutet werden, je nachdem die Streckung der Körper bis zur natürlichen Idealgröße oder darüber hinaus ging.

Tatsächlich hat Langer ²⁾, daran anknüpfend, gerügt, daß der nach Lysippos Original gemachte Apoxyomenos mit beinahe 9 Kopfhöhen und überlangen Beinen aus aller Realität herausträte.

Nach den geschichtlichen Quellen hat Lysippos mit Vorliebe kräftige Männer gebildet, und zwar meist in monumentaler, weit über lebensgroßer Ausführung.

Originalwerke des Lysippos kennen wir nicht, aber von vorneherein ist es sehr wahrscheinlich, daß diese bewußten Abänderungen der natürlichen Proportionen hauptsächlich auf die überlebensgroßen, in bedeutender Höhe angebrachten Figuren zu beziehen sind.

Säule in der Palästra aufgestellt war, dann mußte der im Licht verschwimmende Kopf verkleinert, die Beine und namentlich die Unterschenkel künstlich verlängert werden, um in der Ansicht von unten natürlich zu wirken.

Daß er aber auf einem hohen Piedestal, und jedenfalls viel höher als jetzt, im Vatikan gestanden hat, beweist wieder die überlebensgroße Ausführung; es wird keinem geschmackvollen Künstler im Traum einfallen, eine solche Figur in Augenhöhe des Beschauers aufzustellen.

Der farnesische Herakles, der auch für eine Replike nach Lysippos angesehen wird ¹⁾, aber in Lebensgröße gehalten ist, zeigt die gleichen idealen Proportionen, wie die Gestalten des Praxiteles (Fig. 60).

Um die Kopfhöhe trotz des Bartes und Lockenhauptes zu bestimmen, hat man den Abstand der Augenmitte vom Haaransatz und vom unteren Nasenrand, welche zusammen eine halbe Kopfhöhe ausmachen, zu nehmen. Die danach bemessene Kopfhöhe geht gerade achtmal in der Gesamthöhe auf.

Auf diesem kraftstrotzenden Körper erscheint das kurze, bärtige Haupt klein, trotzdem es den idealen Verhältnissen entspricht.

Im Gegensatz zu modernen Athletengestalten mit unförmlich dickem Bizeps, die nur ein befangenes Auge schön finden kann, sind hier die Muskeln des ganzen Körpers, und besonders die des Rumpfes, in gleichmäßiger Harmonie zur vollen Ausbildung gekommen.

¹⁾ Vgl. Woermann, Kunstgeschichte. S. 303: trotz seiner Inschrift „Glykon von Athen“, welche den Namen des Kopisten angibt.

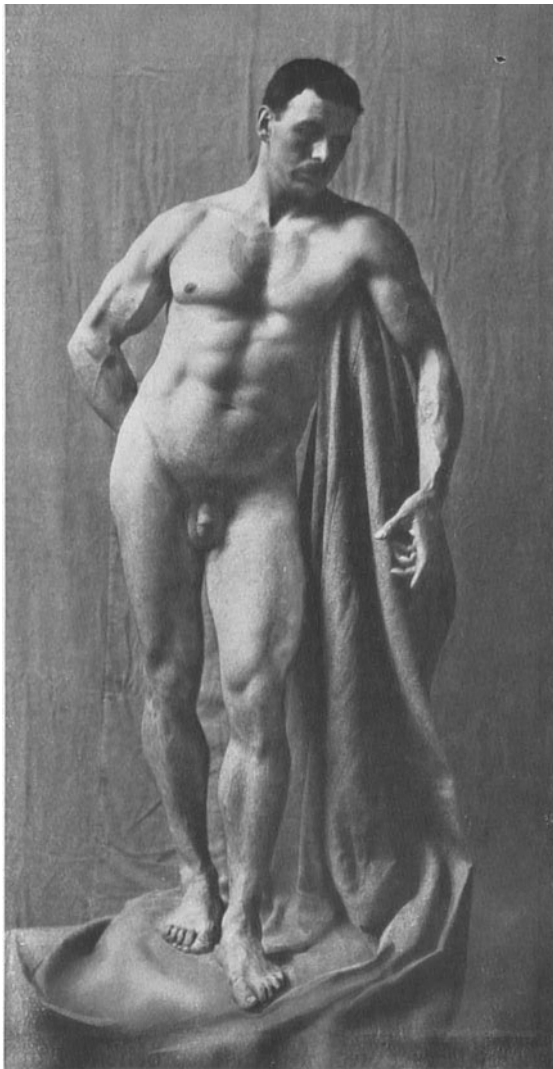


Fig. 61. Mann mit herkulischen Formen (Naturaufnahme).

Langer ¹⁾ findet, daß die knolligen Muskelmassen einem „wahrhaften Krampfzustand, nicht aber dem Nachzittern der noch erregt gewesenen Muskulatur“ entsprechen.

Mit Gaupp und Merkel ²⁾ bin ich der Ansicht, daß diese Darstellung des normal erhöhten Muskeltonus, des in Ruhestellung gestrafften Fleisches physiologisch richtig ist, und ein anatomisch getreues Bild gibt.

Beim Vergleich mit der Naturaufnahme eines kräftigen Mannes der Gegenwart (Fig. 61) fällt zunächst die große Übereinstimmung in der Muskulatur der Gliedmaßen auf. Bei beiden sind die Streckmuskeln der Oberschenkel gestrafft, so daß der Suprapatellarwulst auch am Standbein nicht sichtbar wird (vgl. Fig. 42 b).

Am Fußrücken, an Bauch und Armen treten die geschwellten Blutgefäße unter der Haut hervor.

Während aber die Muskulatur an den Gliedmaßen gleich stark ist und am Oberschenkel und Oberarm des lebenden Mannes sogar etwas kräftiger hervortritt, überwiegt am Steinbild die Rumpfmuskulatur bei weitem. Schon die mittlere Furche, die sich von der Halsgrube bis zum Nabel herunterzieht, ein Zeichen höchster Entwicklung des Muskel-lagers, ist beim lebenden Körper lange nicht so ausgesprochen und mehr von Fett bedeckt, wie bei der Statue. Ebenso treten die schrägen äußeren und die inneren geraden Bauchmuskeln, welche wie bereits erwähnt, die natürliche Vierteilung aufweisen, viel stärker hervor, und endlich sind alle Muskeln, die vom Rumpf zur Schulter ziehen, die Bäuche des Sägemuskels, der große Brustmuskel und der die Schulterwölbung ausmachende Deltamuskel viel harmonischer entwickelt.

Ein Blick auf das lebende Modell zeigt, daß sie anatomisch im Kunstwerk völlig richtig angegeben, aber viel massiger sind, und der Grund dafür ist meines Erachtens lediglich in der körperlichen Schulung der Antike zu suchen, welche eben die Rumpfmuskulatur in viel vollkommenerer Weise ausbildete, als dies heute der Fall ist. Diese Ausbildung bedingt aber nicht nur eine Schwellung des Fleisches, sondern auch ein Schwinden des Körperfettes, und dadurch kommt ein solches Oberflächenrelief zustande, das bei uns allenfalls von Ruderern und Reitern erlangt wird.

Die starke Betonung der Rumpfmuskulatur ist mit dem antiken Beckenschnitt vereinigt; jedoch rückt die Beckenlinie dicht an die Leistenlinie heran, ohne ganz in ihr aufzugehen.

Im Einklang mit dem kraftvollen Körper stehen die markigen Züge des Kopfes mit ausgesprochen römischem Profil.

Trotz der wuchtigen Formen hat die Gestalt weichere Übergänge und die vielgerühmte Lysippische Beweglichkeit vor den polykletischen Athleten voraus.

Nach diesem Beispiel darf man wohl schließen, daß Lysippos ebenso

¹⁾ Anatomie der äußeren Formen. S. 29.

²⁾ Äußere Formen des menschlichen Körpers. S. 34: Gaupp nennt es lobend ein „Repetitorium der Muskellehre“. Merkel (Topograph. Anatomie. II, S. 418) bildet sogar den Torso ab, um danach die normalen Verhältnisse der Bauchoberfläche zu bestimmen.

wie Praxiteles und Euphranor zu den schlanken, hohen Gestalten von acht Kopfhöhen gekommen ist und daß er nur bei Überlebensgröße diese Maße mit Bewußtsein veränderte, aber lediglich aus technischen Gründen.

Immerhin war damit ein Vorbild gegeben, das in den Händen eines weniger Berufenen gefährlich werden konnte.

Bis hierher läßt sich die Entwicklung der griechischen Kunst mit dem Aufsteigen eines leuchtenden Feuerwerks vergleichen, das nun seinen Höhepunkt erreicht hat und in eine blendende Garbe von funkelnden Kugeln und sprühenden Lichtern zerstiebt. Noch lange strahlt der Himmel beim langsamen Niedergang der glitzernden Sterne und des flimmernden Funkenregens in magischem Licht, bis er leise, allmählich im Dunkel versinkt.

d) Die hellenistische Periode

tritt das reiche Erbe des Praxiteles und Lysippos an und entwickelt es weiter.

Die Individualisierung der Idealgestalt, die nach Alter und Geschlecht, nach dem Wesen der Gottheit vorgezeichnet ist, wird weitergeführt bis zur Porträtstatue, die freie Beweglichkeit des Körpers bis zur leidenschaftlichen Beugung und Streckung der Glieder.

Zu der Beobachtung der Natur und der Messung des lebenden Körpers kommt mit Lysippos Bruder Lysikrates ¹⁾ der Gipsabguß nach dem Leben, mit der alexandrinischen Schule die Kenntnis der Anatomie ²⁾.

Ob diese Kenntnis aber unter den Künstlern der damaligen Zeit sehr verbreitet war und segensreich gewirkt hat, läßt sich bezweifeln, denn wenn auch einzelne Werke, wie der kämpfende Fechter von Agasias ³⁾, anatomisch mustergültig sind, so lassen sich gerade in der späteren hellenistischen Periode viel häufiger anatomische Fehler nachweisen, als in der Blütezeit und den ihr nahestehenden Werken, die von keiner anatomischen Sachkunde getrübt waren und allein auf dem feingeschulten Augenmaß beruhten.

In den Proportionen herrscht der Achtkopfhöhenkanon vor, wo es sich um ideale Darstellungen handelt; bei den realistischen, besonders aber bei den Porträtstatuen, finden sich häufig auch andere naturwahre Verhältnisse, und daneben in der Nachfolge von Lysippos übernatürlich gestreckte Gestalten, bei denen man jedoch für jeden Fall die technisch beabsichtigten Änderungen in Abzug bringen muß.

Der Darstellungskreis ist unendlich erweitert; der schöne Mensch verdrängt bei Künstlern und Beschauern immer mehr das göttliche Ideal, das künstlerische Problem tritt an die Stelle der religiösen Vorstellung, und wie früher der Mensch vergöttlicht, so wird jetzt der Gott vermenschlicht.

Vom naturwissenschaftlichen Standpunkt sind für diese Periode hauptsächlich drei Gesichtspunkte zu beachten: erstens die Weiter-

¹⁾ Nach Plinius l. c.

²⁾ Chéreau, Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales.

³⁾ Vgl. Salvage, Anatomie du gladiateur combattant, applicable aux beaux arts. 1812. Auch in Fritsch, Die Gestalt des Menschen. 1900.

bildung, man möchte fast sagen, die Mutation der Idealfigur zu verschiedenen Typen, zweitens die Ausgestaltung der Realistik bis zur Porträtstatue, und drittens die Wiedergabe der gesteigerten Bewegung.

Alle drei Gesichtspunkte bieten nicht nur anatomisches und physiologisches, sondern auch psychologisches Interesse.

Da aber jede derartige Untersuchung sich zu einer mehr oder weniger ausführlichen Anamnese gestaltet, so habe ich aus der Fülle der Erscheinungen nur einige besonders charakteristische gewählt.



Fig. 62.

Knaabe mit Gans (Glyptothek).



Fig. 63.

Knaabe von 2½ Jahren
(Naturaufnahme).

Ich verzichte dabei auf die streng chronologische Reihenfolge und auf die Bestimmung der Künstlernamen, um so mehr, als darüber selbst unter den Kunstgelehrten vielfache Meinungsverschiedenheiten bestehen.

Neben die nackte Jünglingsgestalt, welche die griechische Kunst beherrscht, hat schon Praxiteles den wachsenden Knaben und Lysippos den vollkräftigen Mann gestellt; das Kind und der Greis kommen erst jetzt als selbständige Bildungen dazu.

Das Kind hat sich in der bildenden Kunst viel gefallen lassen müssen, und wenn man alle Zeiten durchmustert, ist man erstaunt, wie selten es einem Künstler gelingt, diese zarteste Blüte menschlicher Gestaltung in natürlicher Weise wiederzugeben.

Meist wird im Gesichtsausdruck, in den Körperformen das erwachsene Ideal nie ganz vergessen und es entstehen Phantasiegestalten, welche dem wahren Charakter des Kindes völlig fremd sind. An die Kunstfertigkeit werden bei der Bewältigung der weichen, unbestimmten, keimenden Formen viel schwierigere Forderungen gestellt als bei den ausgeprägten Zügen Erwachsener.

Eine der schönsten Kindergestalten der klassischen Kunst ist für mich der Knabe mit der Gans (Fig. 62), der dem zwei- bis dreijährigen Kinde mit lebendiger Wahrheit nachgebildet ist.

Von seiner Naturtreue kann man sich durch den Vergleich mit einem lebenden Knaben von $2\frac{1}{2}$ Jahren überzeugen, der die gleichen Körperverhältnisse bei 5 Kopfhöhen aufweist (Fig. 63).

Bei den Knaben werden, wie überhaupt in der Kunst, die runden Formen bevorzugt, und deshalb werden sie meist in den Perioden der Fülle, im Alter von 2 bis 4 und von 8 bis 12 Jahren dargestellt. So hat Amor in der bekannten Gruppe vom Kapitol mit 7 Kopfhöhen die Verhältnisse eines 10 bis 12jährigen Knaben, der Eros von Centocelle dürfte vom gleichen Alter sein, und der bogenspannende Eros aus London entspricht mit $6\frac{1}{2}$ Kopfhöhen dem 8jährigen Knaben.

Der Idealtypus des Jünglings von 18 bis 20 Jahren ist in dem berühmten Apollo von Belvedere (Fig. 64) verkörpert ¹⁾.

Trotzdem das Original aus Erz gewesen sein soll, fehlen in der Replike die kräftig herausgearbeiteten Muskelwülste, wie sie der Speerträger aufweist.

In seinem ganzen Aufbau schließt sich der Apollo den Idealgestalten des Praxiteles und Lysippos an; es sind die gleichen geschmeidigen Gliedmaßen, die gleiche Modellierung des Rumpfes, die den antiken Schnitt in weichen Übergängen mildert.

Die Bewegung ist gesteigert, der Kopf gehoben und gestreckt, der Schritt weit ausholend, oder vielmehr ist die Hüftstellung zur Schrittstellung, zur schreitenden Bewegung weitergeführt.

Es ist die von Richer ²⁾ durch Momentphotographien festgelegte Phase des Schreitens, die er mit „fin du double appui“ bezeichnet. Dieses Ende der doppelten Stütze ist der Augenblick, wo das Gewicht des Körpers vom linken auf das rechte Bein herüberschoben ist und der linke Fuß sich abstößt, um in der folgenden Phase, dem „pas posterieur“ nach vorn zu pendeln.

In der doppelten Stütze ist demnach auch der Streckmuskel des rechten Beines in Tätigkeit, und deshalb kommt der Überknie Scheibenwulst ebensowenig zum Ausdruck, wie oben beim prüfenden Diskuswerfer. Auch beim Apollo ist das Bein in einer ganz leichten Beugung, das Knie ist nicht „durchgedrückt“.

¹⁾ Von Michaelis, Furtwängler und Woermann im Anschluß an Winter dem Leochares zugeschrieben, wonach er noch in die erste Blütezeit gehörte.

²⁾ Physiologie artistique.

Diese Spannung des rechten Beines in den Gelenken, verbunden mit der Ablösung der linken Ferse vom Boden, der „Abwicklung“ des Fußes, gibt die Absicht zum Schreiten und den Anfang des Schrittes physiologisch richtig wieder.

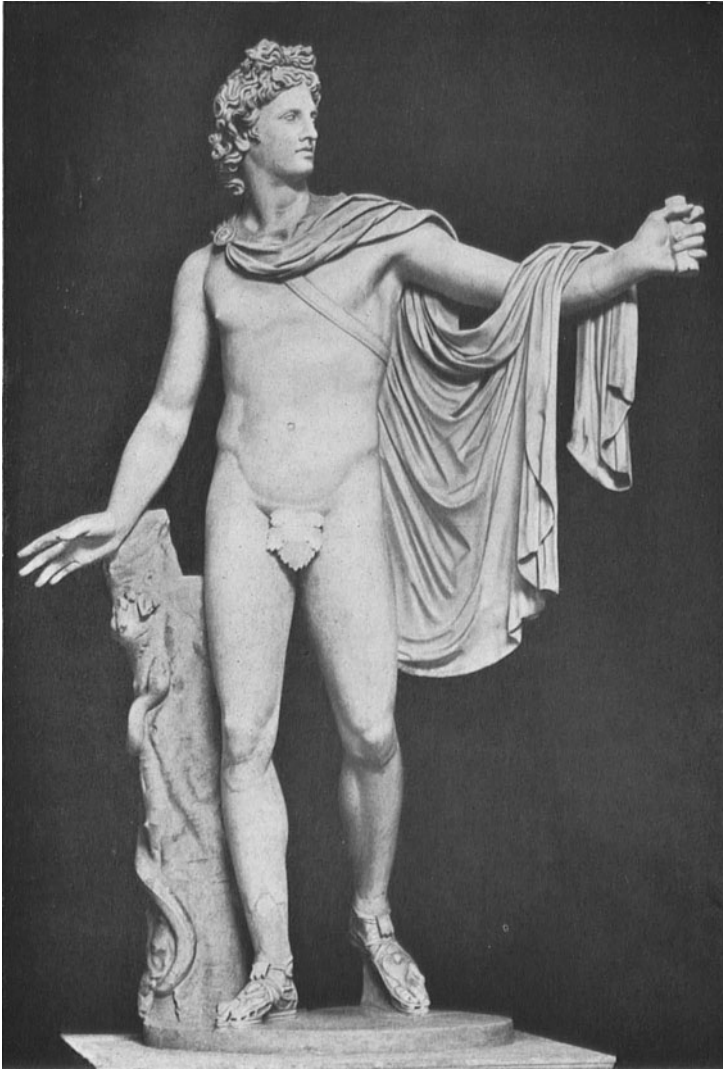


Fig. 64. Apollo von Belvedere (Vatikan).

Ebenso richtig ist die Fortleitung der Bewegung über den Rumpf; mit dem rechten Bein wird zur Herstellung der Gleichgewichtslage die entgegengesetzte linke Schulter nach vorn gebracht, im Schritte schiebt sich, der linken Hüfte entsprechend, die rechte Schulter nach vorn.

Die Drehung des Kopfes nach links bedingt eine Spannung des rechten Kopfnickers und eine Dehnung des linken; der Kehlkopf dreht

nicht mit, sondern bleibt als deutliche mittlere Erhabenheit über dem inneren Rande des gespannten Kopfnickers stehen ¹⁾).

Dies ist am vatikanischen Apollo mustergültig dargestellt.

Die Körperverhältnisse hat Langer ²⁾ in folgender Weise bestimmt:

Gesamthöhe = 8,5 Kopfhöhen,
Oberkörper zum Unterkörper
45 : 54, Oberschenkel zum Un-
terschenkel = 23 : 27; außer-
dem verhält sich das rechte
Bein zum linken wie 54 : 59.
Es sind also im Verhältnis zum
Kopf und Körper beide Beine,
und an diesen am stärksten
die Unterschenkel widernatür-
lich verlängert und außerdem
das linke Bein zum rechten,
so daß der Apollo hinken müßte,
wenn er von seinem Sockel
herabstiege.

Langer gibt nun, aller-
dings etwas zögernd, zu, daß
die ungleiche Länge der Beine
durch Berechnung für die Per-
spektive bedingt sein könne ³⁾,
jedoch aus dem gleichen Grunde
läßt sich auch die Verlängerung
der Beine erklären.

Da nun außerdem der
Oberkörper in den Schultern
leicht nach vorn geneigt und
der Kopf noch weiter nach vorn
gebracht ist, so lassen sich alle
diese Eigentümlichkeiten als
bewußte technische Änderungen
zusammenfassen, welche durch
die Aufstellung auf einem sehr
hohen Fußstück für die An-
sicht von vorn bedingt sind.

Gerade diese Gestalt
spricht besonders für die auch
von Sybel vertretene Ansicht,
daß die meisten klassischen
Statuen für eine Hauptan-
sicht, in diesem Fall das volle Körperenface, berechnet sind.

Der Silen mit dem Bacchusknaben (Fig. 65) zeigt so viel Familien-

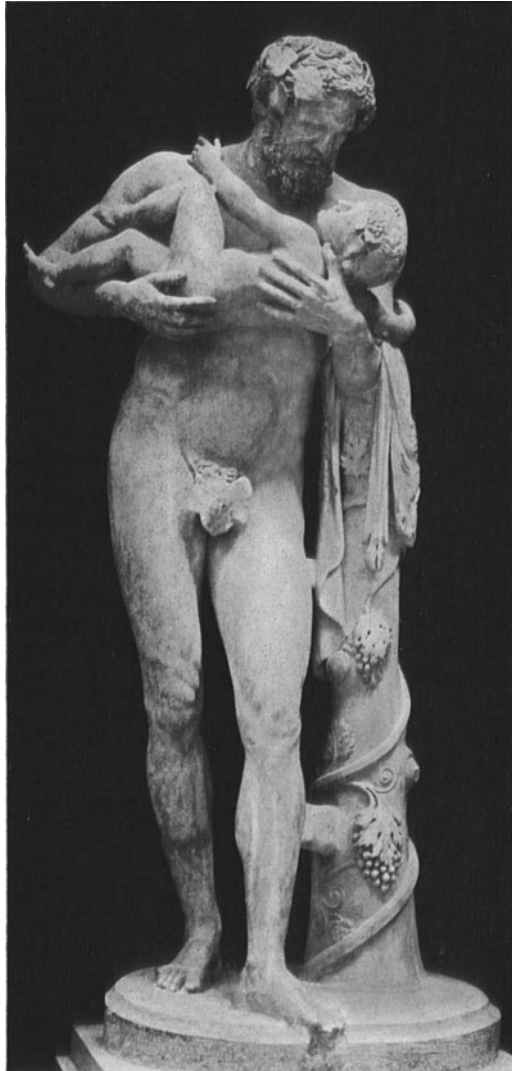


Fig. 65. Silen mit dem Bacchusknaben
(Vatikan).

¹⁾ Vgl. Langer, Äußere Form. S. 196.

²⁾ l. c. S. 61.

³⁾ l. c. p. 3.

ähnlichkeit mit den praxitelischen Gestalten, daß manche darin die Kopie nach einem Werke des Meisters vermuten.

Kräftiger als der Hermes, weniger muskulös als der Herakles des Lysippos, ist er ein schönes Bild des schlanken, hochgebauten Mannes

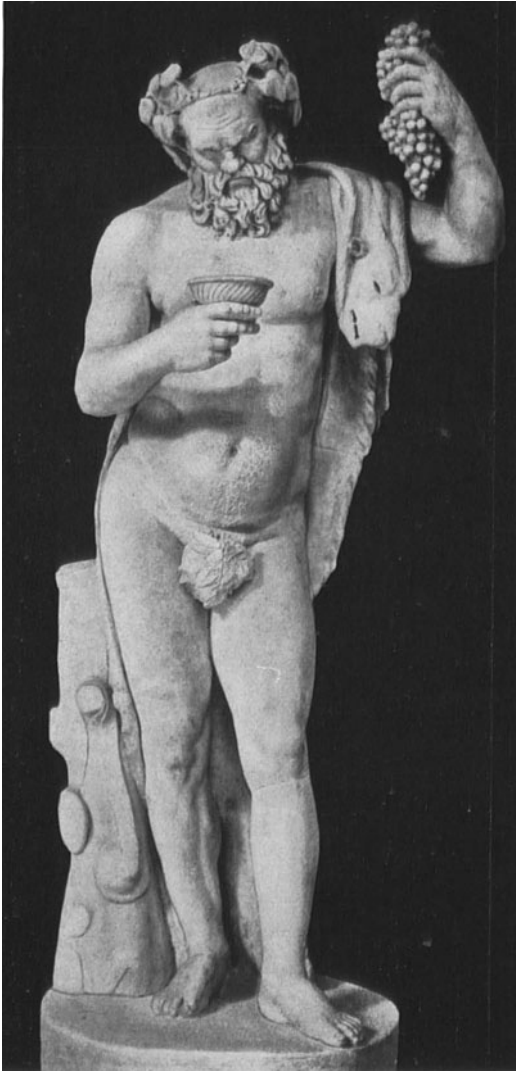


Fig. 66. Alter Silen (Vatikan).

in der Vollkraft der Jahre. Die Proportionen stimmen bei 8 Kopfhöhen mit dem natürlichen Ideal und den Maßen der Blütezeit. Der Rumpf zeigt den stark abgeschwächten antiken Schnitt, am Knie des (rechten) Standbeins ist, der Ruhestellung entsprechend, der Wulst des entspannten Streckers über der Knie-scheibe in ebenso muster-gültiger Weise sichtbar, wie am Hermes und Doryphoros. Ein besonderer Vorzug ist der zärtliche, väterliche Ausdruck, die individuelle Belebung der Gesichtszüge.

Der kleine Bacchus entspricht mit 5 Kopfhöhen dem zwei- bis dreijährigen Knaben, doch ist der Ausdruck des Gesichtes lange nicht so kindlich natürlich wie bei dem köstlichen Jungen mit der Gans; man wittert hier schon den jungen Gott.

Noch stärker individualisiert ist der alte Silen (Fig. 66), der gleichfalls im Vatikan steht.

Das runde, kahle Haupt hat ein ausgesprochen nordisches Profil mit stumpfer, breiter, tiefgesattelter Nase. Statt des Fleisches herrscht das Fett vor, und

verhüllt, besonders am Rumpfe, die einst athletischen Formen mit einer gleichmachenden Schicht.

Das wachsende Fett, die stärkere Behaarung des Rumpfes, die schlaffere Haut, die Falten und Runzeln sind Zeichen des höheren Alters, welche mit liebevoller Genauigkeit festgehalten sind.

Die Körpverhältnisse richten sich nach dem natürlichen Durchschnittskanon von $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen, anatomische Fehler sind nicht nachweisbar.

Die lebenswahre Gestalt verkörpert mit fast individueller Schärfe einen antiken Falstaff, einen kleinen untersetzten, gedrunghenen älteren Mann mit klugen Zügen, mit einem kahlen Haupt und „gleichsam rundem Bauche“, der sich in Wohlleben gemästet hat.

In der Stufenleiter männlicher Schönheit fehlt der ehrfurchtgebietende, silberhaarige Greis mit wallendem Barte; wir suchen ihn vergebens in der antiken Welt, welche mit Vorliebe blühende Jugend und Kraft und fast nie das Alter in ihren Werken verherrlicht.

In der nackten Welt der weiblichen Antike herrscht die vollerbblühte, schlanke Jungfrau.

Knospende Mädchen, Frauen mit vollen, üppigen Formen trifft man nur selten, Weiber mit hängenden Brüsten und Greisinnen gar nicht.

Wenn man die Namen der klassischen Werke durchmustert, sieht man zwar in Statuetten und Gemmen, auf Vasenbildern und Reliefs vielfach nackte Frauengestalten, unter den Statuen aber in völliger Nacktheit fast nur Aphrodite und allenfalls die Grazien.

Ihre Herrschaft erscheint so selbstverständlich, daß jedes nackte Weib ohne weiteres als Venus bezeichnet wird, ebenso wie man einen nackten Jüngling Apollo nennt.

Das eine dürfte ebensowenig berechtigt sein, wie das andere; denn ebenso, wie unter dem Namen Apollo eine ganze Zahl von Siegergestalten irdischer Jünglinge begriffen werden, wird wohl so manche klassische Statue zur Venus gestempelt, die nichts weiter sein soll, als eine schöne junge Frau.

Freilich darf man nicht vergessen, daß bis in unsere Tage der gute Namen der heidnischen Liebesgöttin erhalten muß, um weibliche Nacktheit berechtigt erscheinen zu lassen.

Davon abgesehen, bietet gerade die Umwandlung des göttlichen Aphroditemotivs zur menschlichen Venus ein ganz besonderes psychologisches Interesse.

Ganz Göttin erscheint Aphrodite noch in der Statue von Milo, über die wohl mehr geschrieben und gesprochen worden ist, als über irgend eine andere schöne Frau (Fig. 67).

Man hat sich die Köpfe darüber zerbrochen, wie die Stellung der Arme gewesen ist, ob sie damit einen Apfel, einen Lorbeerzweig, eine Lanze oder das sinkende Gewand gehalten oder sich im Schild des Ares gespiegelt habe.

Vom anatomischen Standpunkt läßt sich allein feststellen, daß der rechte Oberarm nach vorn und unten gesenkt, der linke fast bis zum rechten Winkel nach vorn erhoben war; über die Stellung der Unterarme und Hände aber gibt der Torso keinen Aufschluß.

Der schöne Rumpf ist schon von Soemmering als Urbild weiblicher Vollendung gepriesen und auch in neuester Zeit von fanatischen Korsettgegnerinnen als Waffe gegen das Schnüren benutzt worden.

Und doch würde die Venus von Milo, wenn sie, genau so, wie sie ist, in moderne Gewandung gehüllt, von ihrem hohen Postament herabstiege, nur allgemeines Entsetzen erregen.

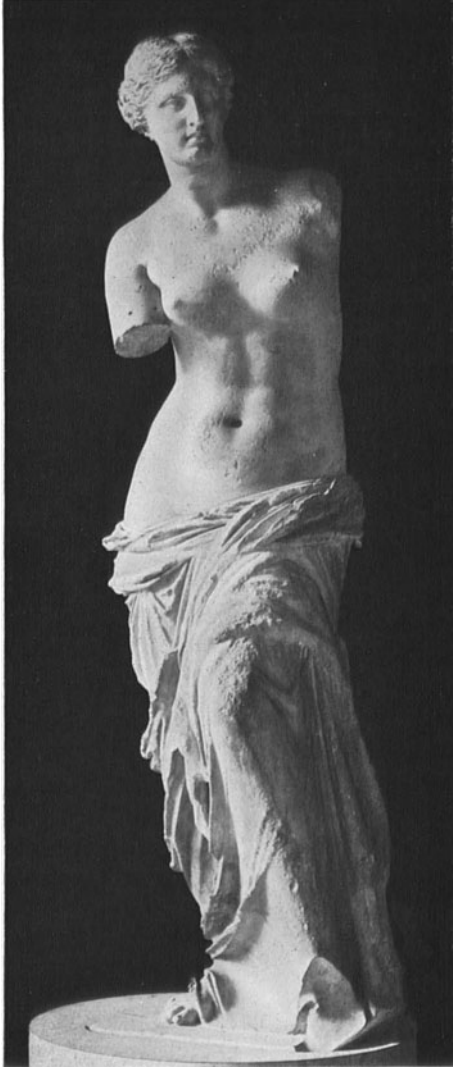


Fig. 67.

Venus von Milo (Louvre).

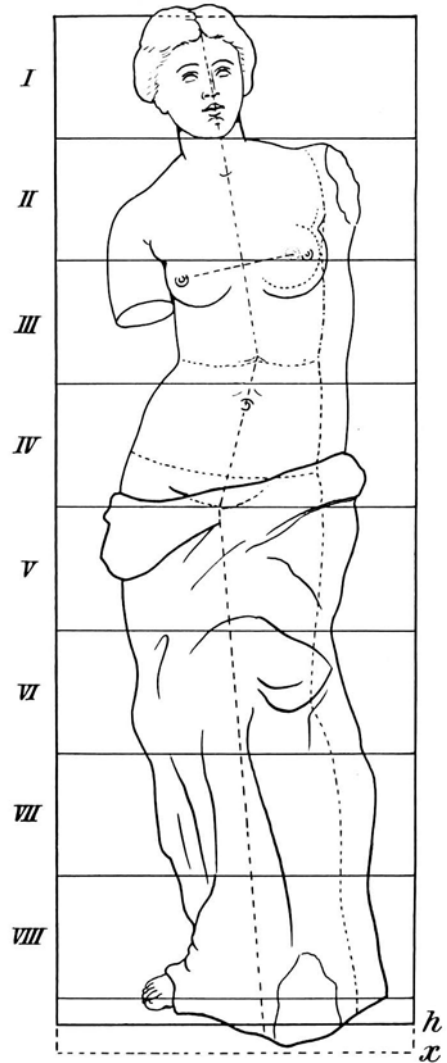


Fig. 68.

Proportionen der Venus von Milo.

An kaum einer antiken Statue sind so viele, durch den Standort bedingte technische Abänderungen der natürlichen Verhältnisse vorgenommen worden.

Henke ¹⁾ hat zuerst auf die Asymmetrie des Gesichts aufmerksam

¹⁾ Zeitschr. f. bildende Kunst. 1886.

gemacht und sie dadurch erklärt, daß die „unnatürliche Verbiegung nach links den Ausdruck der Bewegung verstärkt“.

Hasse ¹⁾ betrachtet diese Asymmetrie als einen Beweis der Naturtreue, da es bekanntlich auch im Leben sehr asymmetrische Gesichter gibt.

Henke ²⁾ entgegnet, daß das bei einer Porträtfigur berechtigt wäre, wenn aber ein Künstler einer Idealfigur eine „schiefe Nase ins Gesicht setzt, dann tut er das, bewußt oder unbewußt, um, wie gesagt, den Eindruck der Bewegung zu verstärken, indem er die Gestalt des Kopfes nach der Seite hin biegt, nach welcher er gewendet ist.“

Mit Henke bin ich der Ansicht, daß es sich nicht um die absichtliche naturgetreue Wiedergabe eines asymmetrischen Gesichtes handelt. Es handelt sich aber auch nicht um einen Kunstgriff, der eine Verstärkung der Bewegung vortäuschen soll; die stärkere Wölbung der dem Beschauer zugekehrten, die Verkürzung der dem Beschauer abgewendeten Seite ist eine altbekannte Kunstgepflogenheit, die sich am ausgesprochensten auf jeder Reliefdarstellung finden läßt. Es ist die technische Einstellung der plastischen Figur auf die Bildwirkung.

Am Rumpf sind die Maße der linken Seite beträchtlich größer als die rechten, woraus sich schließen läßt, daß die Statue für eine seitliche Beleuchtung von rechts her berechnet ist, bei welcher die beschatteten linken Flächen künstlich vergrößert werden mußten, um ebenso groß zu erscheinen wie die hellbeleuchteten rechten ³⁾.

Von der Richtigkeit dieser Behauptung kann man sich leicht überzeugen, wenn man auf irgend einen Gipsabguß von verschiedenen Seiten Licht einfallen läßt. Kommt das Licht von links, so erhält man ein verzerrtes Bild.

Perspektivisch ist die ganze Figur auf eine Blickrichtung eingestellt, deren Augenpunkt unter dem Fuß liegt, während die Fluchtpunkte in gleicher Höhe stark seitlich rücken, und zwar der rechte weiter entfernt als der linke. Daraus erklärt sich auch die Asymmetrie des Gesichtes.

Wenn man die künstlich veränderten Maße auf die natürlichen zurückbringt, d. h. die linke verbreiterte Hälfte der rechten gleichstellt, erhält man keineswegs mehr den plumpen, massigen Rumpf, sondern einen schlanken Körper, mit ausgesprochener Taille, wie ihn auch die knidische Aphrodite besitzt (Fig. 68).

Die Längenmaße sind im Unterkörper unnatürlich erhöht, denn die Gestalt mißt $8\frac{1}{2}$ Kopfhöhen ⁴⁾.

Sie war für ein hohes Postament berechnet, und die dadurch bedingte perspektivische Verkürzung ist für den Oberkörper durch leichte Vorwärtsbeugung, für den Unterkörper durch die Verlängerung der Beine ausgeglichen worden.

Im Louvre steht das Original in der richtigen Höhe und der richtigen

¹⁾ Archiv für Anatomie. 1887.

²⁾ Henke, Vorträge über Plastik. 1892, S. 86; s. auch Gaupp, Die normalen Asymmetrien. 1909.

³⁾ Schönheit des weiblichen Körpers. XXII. Aufl., S. 20.

⁴⁾ Streckt man auf der Zeichnung die geknickte Achse, so erhöht sich die Gesamtlänge um das Stück hx und wird damit $= 8\frac{1}{2}$ Kopfhöhen.

Beleuchtung und macht dadurch den wunderbaren Eindruck von plastischer Wahrheit. Es ist somit nur auf einem Umweg, durch Ausschaltung der aus plastischen Gründen angebrachten Veränderungen möglich, den lebendigen Kern dieses Kunstwerkes zu erfassen. Dieser aber trägt den Charakter einer schlanken, hochgewachsenen Jungfrau mit kräftigen Muskeln und elastischem Körper. Als anatomische Merkwürdigkeit ist die starke Betonung der Oberbrust, des von der Brust zur Schulter ziehenden Wulstes zu nennen.

Was das Motiv betrifft, so unterlasse ich es, mich in Mutmaßungen über die Ergänzung der verlorenen Arme zu vertiefen; dagegen läßt die Anordnung des Gewandes, welches herabgeglitten ist, und nur durch die Hüften und das einwärts gestellte und leicht gehobene linke Bein in seiner Lage erhalten wird, den Schluß zu, daß die Göttin im Augenblick des An- oder Auskleidens dargestellt ist.

Hier handelt es sich also gleichfalls um ein Toilettenmotiv, das in den Rahmen der von Praxiteles und Apelles vorgezeichneten Auffassung fällt.

Bei Praxiteles die vollendete Entkleidung zum Bade, bei Apelles das Ordnen der Haare nach dem Bade, bei Agesandros (?) die beginnende Enthüllung.

Bei allen drei aber ist durch das in erhabener Schönheit strahlende Antlitz, den freien, in die Weite sich verlierenden Blick und die unbefangene Haltung das Überirdische der himmlischen Erscheinung gewahrt; es ist die nackte Göttin Aphrodite und nicht das entkleidete menschliche Weib.

Wenn auch die Statue im Louvre aus einer späteren Zeit stammen mag, was von den meisten Kunstgelehrten angenommen und nur von Reinach¹⁾ bestritten wird, so ist das Original, oder jedenfalls die originale Auffassung auf die zweite griechische Blütezeit zurückzuführen.

Man sieht, daß schon in der klassischen Aphroditedarstellung die göttliche Nacktheit durch einen rein menschlichen Vorgang, das Bad, die Körperpflege, die Entkleidung, begründet ist; diese Auffassung wird in der Folge in der mannigfaltigsten Weise abgeändert. Bald hebt sie mit verhülltem Unterkörper die Arme, um das Haar zu ordnen (Statuette aus Pompeji) oder sie hält in der einen Hand einen Salbentopf (Venere con balsamario, Vatican), einen Apfel oder einen Spiegel (Aphrodite von Arles), bald greift sie nach dem sinkenden Gewand über dem Schoß (Aphrodite von Syrakus), oder über dem Schenkel, der allein noch verhüllt ist (Aphrodite von Ostia), bald steht sie nackt da und schlingt ein Band durch das Haar (Aphrodite aus Kyzikos²⁾, Sammlung Nelidow) oder hebt nur die Arme zum Schmücken (Bronzeaphrodite in London).

Dem Toilettenmotiv verwandt ist auch die jugendliche Aphrodite im Vatikan (Fig. 69), welche sich mit dem Schwert des Ares umgürtet³⁾.

¹⁾ Apollo, Histoire générale des arts plastiques. Deutsch ohne Namen. 1911, S. 51.

²⁾ Furtwängler in Helbings Monatshefte.

³⁾ Der Gedanke liegt nahe, daß es sich auch um eine Athene im Urteil des Paris handeln kann.

Es ist eine der jüngsten Gestalten aus dem Kreis der Aphroditebilder, sie hat bei nur $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen ein gutes Ebenmaß der Glieder, streng jungfräuliche, herbe Formen, kleine, hochangesetzte Brüste und zarte Hüften. Bemerkenswert ist der stumpfe Winkel zwischen den Leistenlinien, der sich in dieser Weise nur bei sehr geringer Beckenneigung und bei noch nicht völlig abgeschlossener Entwicklung findet¹⁾. Das Alter muß auf höchstens 15 Jahre bestimmt werden.

Eine ähnliche knospende Backfischgestalt besitzt die archaisch gehaltene sogenannte Venus von Esquilin, die ich aber in Übereinstimmung mit Furtwängler nicht für eine Aphrodite halten kann²⁾.

Wenn nun auch die klassische Auffassung bis tief in die späteren Jahrhunderte weiterspielt, so verliert sich in der hellenistischen Periode die griechische Aphrodite immer mehr in der römischen Venus; aber auch weibliche Göttinnen älterer und fremder Herkunft, Astarte, Isis, Mylitta und Kybele werden in dem römischen Weltreich mit ihr verbunden und lösen sich in ihr auf.

Ganz verständlich wird der Unterschied zwischen Aphrodite und Venus nur, wenn man die Kulturzustände berücksichtigt. Mit dem Eintreten Alexanders in die griechische Geschichte, mit den Diadochen und noch mehr mit der Herrschaft der Römer schwindet der alte griechische Götterglaube, ihre Kunst wird international und aus der Göttin wird das Weib. Die Göttin der Hellenen steht unbefangen da und schämt sich ihres Körpers nicht; sobald das Scham-

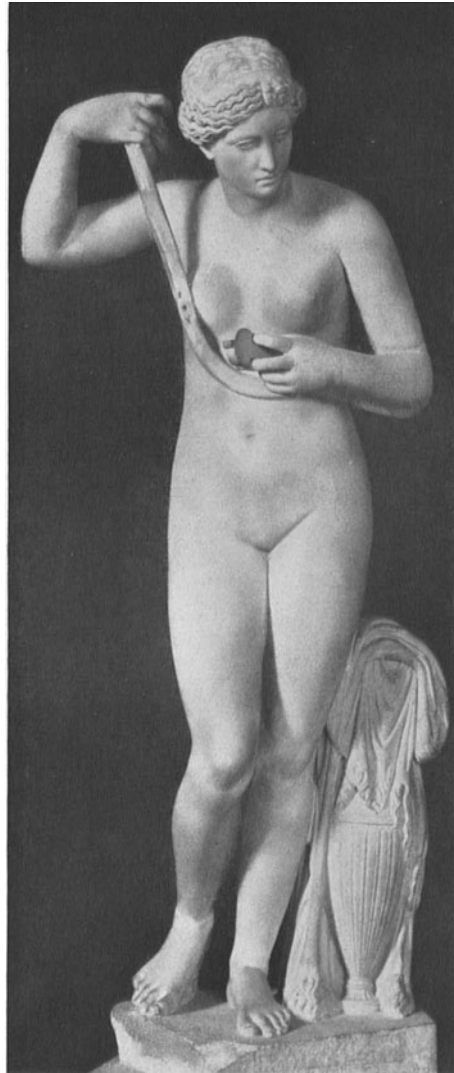


Fig. 69. Venus, das Schwert umgürtend (Vatikan).

¹⁾ Brücke, Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt S. 120.

²⁾ Vgl. Schönheit des weiblichen Körpers. XX. 21. Am wahrscheinlichsten ist die Annahme von Furtwängler (Helbings Monatshefte. I, 4), daß es eine weibliche Variante des polykletischen Diadumenos aus späterer Zeit ist. Nach Bulle (Hirth, Der schöne Mensch, II. Aufl., 1913) ist es die Taucherin Hypna.

gefühl zum Ausdruck kommt, ist sie nicht mehr eine nackte Göttin, sondern ein entkleidetes Weib.



Fig. 70. Venus von Medici
(Florenz).

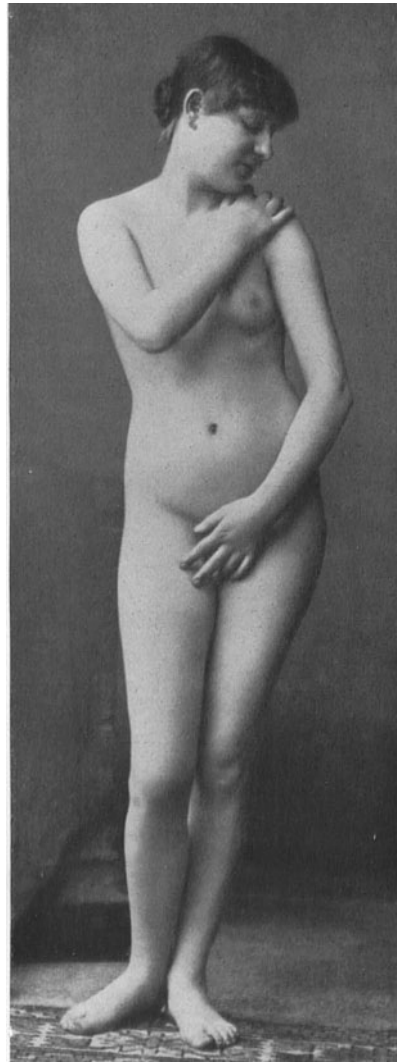


Fig. 71. Mädchen in verschämter
Haltung (Naturaufnahme).

Hier die unbewußte Nacktheit, dort die bewußte Entblößung; das ist der fundamentale Unterschied zwischen Aphrodite und Venus.

Die klassische Verkörperung dieser hellenistischen Auffassung, dieses späteren Venusmotivs, der Schulfall, ist die mediceische Venus in der Tribuna zu Florenz (Fig. 70).

Die Stellung der Hände, von denen die linke den Schoß, die rechte einen Teil der Brust bedeckt, wird zusammen mit dem leicht eingezogenen Spielbein als der klassische Ausdruck der Schamhaftigkeit angesehen.

Schon Reinach¹⁾ hat angenommen, daß es sich hier um eine Umwandlung des uralten Astartemotivs handelt. Als Göttin der Fruchtbarkeit weist Astarte mit der einen Hand auf den Schoß, die Quelle alles Lebens, mit der anderen preßt sie die nährende Milch aus den Brüsten. In noch primitiverer Form ist dieses Motiv bereits in Fig. 27 zum Ausdruck gebracht. Aber auch der Ausdruck des Schamgefühls ist in dieser Form nicht natürlich.

Das Weib, das ohne Kleider überrascht wird, krümmt die Vorderfläche des Körpers zusammen, zieht beide Kniee ein, bedeckt mit beiden Armen die Brust und verbirgt das Gesicht, es macht rasche, unwillkürliche symmetrische Bewegungen, um so viel wie möglich von seiner Nacktheit zu verbergen.

Neben diesem Ausdruck tiefster Scham gibt es zahlreiche mildere Formen, die sekundären Äußerungen des Schamgefühls, die sich in verlegener und verschämter Haltung kundgeben.

Eine derartige natürliche Stellung, die der mediceischen ähnlich, aber nicht mit ihr identisch ist, zeigt eine Aufnahme nach dem Leben (Fig. 71).

Das Mädchen sucht verlegen seine Blößen zu bedecken, sie senkt verschämt den Kopf und schlägt die Augen nieder, sie preßt das rechte Bein fest an das linke, sie preßt auch die Hand fest auf die Scham²⁾.

Die mediceische Venus aber bringt den Arm in gefälliger Rundung nach vorn, hält die zierlich gespreizten Finger vor die Körpermitte, macht mit der Rechten eine mehr dekolletierende als verhüllende Bewegung über den Brüsten, lauter Gesten, die von den Reizen des Körpers mehr verraten als verbergen. Das rechte Bein ist zwar eingezogen und leicht im Knie gebeugt, aber keineswegs Schenkel an Schenkel gepreßt, wie es physiologisch richtig wäre.

Der kleine Kopf mit den schwärmerischen Augen und schwellenden Lippen ist nicht gesenkt, sondern wendet sich anmutig zur Seite und blickt mehr sehnsüchtig als ängstlich in die Ferne.

Sie ist ein Weib, das ihren Körper nicht keusch zu verbergen sucht, sondern mit dem Schein der Schamhaftigkeit kokettiert und mit den halbverborgenen Reizen locken und verführen will.

Gerade in ihrer antiken Schamlosigkeit aber wird sie wieder zur Göttin der Liebe, nur nicht in dem hohen Sinne der klassischen Auffassung.

Von diesem Standpunkt aus betrachtet, konnte der verführerische Reiz des schönen Weibes nicht besser zum Ausdruck gebracht werden, und es ist ein Zeichen des hellenistischen Zeitgeistes, daß gerade dieses Motiv in der Venusdarstellung am häufigsten benutzt wurde.

¹⁾ L'Anthropologie. 5. 1895. La Sculpture en Europe.

²⁾ Vgl. auch den Abschnitt „Nacktheit“ in meinem Buch über Frauenkleidung und die bezüglichen Stellen bei Havelock Ellis, Man und Woman.

Die Körperformen sind voller und weicher gerundet als bei der knidischen Aphrodite, aber wie diese, von tadelloser Schönheit. Daß die Proportionen absichtlich geändert sind, um den Eindruck der Idealfigur von 8 Kopfhöhen zu geben, wurde bereits erwähnt (vgl. Fig. 14).

Langer¹⁾ berechnet die Gesamthöhe auf 7,8 Kopfhöhen, weil er den (von Schadow richtig angegebenen) Scheitelpunkt zu hoch nimmt. Daß die Unterschenkel länger sind als die Oberschenkel, 26 : 23, ist ebenfalls auf technische Gründe zurückzuführen.

Wenn schon bei der Mediceerin die Göttin hinter dem schönen Weib verschwindet, so ist dies in noch viel höherem Maße der Fall bei der Venus Kallipygos (Fig. 72). Ebenso genrehaft wie die Statue ist die Geschichte ihrer Entstehung. Zwei römische Mädchen stritten sich, welche von ihnen den schönsten Rücken hätte, und wählten in jugendlichem Übermut einen Jüngling zum Richter. Dieser verliebte sich in die eine und verband sich mit ihr zu glücklicher Ehe. Aus Dankbarkeit ließ sie der Venus einen Tempel errichten, in dem die Göttin so dargestellt ist, wie die Stifterin in dem für sie entscheidenden Augenblicke ihres Lebens.

Die Göttin, die jetzt im Museo Borbonico in Neapel steht, hat eine Gesamthöhe von 8 Kopfhöhen, ideale Körperverhältnisse und eine mit meisterhafter Naturtreue gearbeitete Haut.

Dabei ist sie jedoch so sehr auf den einen Körperteil eingestellt, daß nur die volle Ansicht von hinten ein abgerundetes Bild gibt, und bei der geringsten Drehung eine falsche perspektivische Verkürzung sich geltend macht.

Am Gesicht ist die rechte, nach hinten gewendete Hälfte kürzer und voller als die abgeflachte und ausgezogene linke; der Abstand des Ohres vom Kinn rechts um ein beträchtliches kürzer; die Mittellinie beschreibt einen nach vorn konvexen Bogen, der an der rechten Nasenseite entlang zieht; auch der Hals ist vorne zu voll und so breit gehalten, wie er nur bei Anlage zum Kropf gefunden wird, und dies alles nur, um in der Ansicht von hinten eine bessere Wirkung zu erzielen.

Die konvex geführte Achse setzt sich vom Kopf und Hals über den ganzen Körper bis ans Knie fort, so daß die Statue in der Seitenansicht nach hinten überzufallen scheint. Die Einstellung auf die Bildwirkung der Rückansicht ist hier noch viel ausgesprochener als bei der Aphrodite von Melos.

Das Gesäß aber ist von vollendeter Schönheit und besitzt alle Vorzüge, die von naturwissenschaftlichem Standpunkt geltend gemacht werden können: die tiefe Spalte, die glatte Wölbung, den horizontalen Verlauf der unteren Falte, darunter eine zweite zarte Rille, die seitliche Abflachung über den Hüften, namentlich aber die weit auseinander stehenden Kreuzgrübchen, welche das anatomische Zeichen eines gut gebauten Beckens sind.

Alle diese Vorzüge finden sich in gleicher Weise an dem Körper eines jungen Mädchens (Fig. 73), der die große Naturtreue des Kunstwerkes schweigend bestätigt.

¹⁾ Anatomie der äußeren Formen. S. 61.

In der ganzen antiken Kunstwelt gibt es nur am Torso der Venus von Syrakus ein Gesäß, das der Kallipygos an Schönheit gleichkommt.

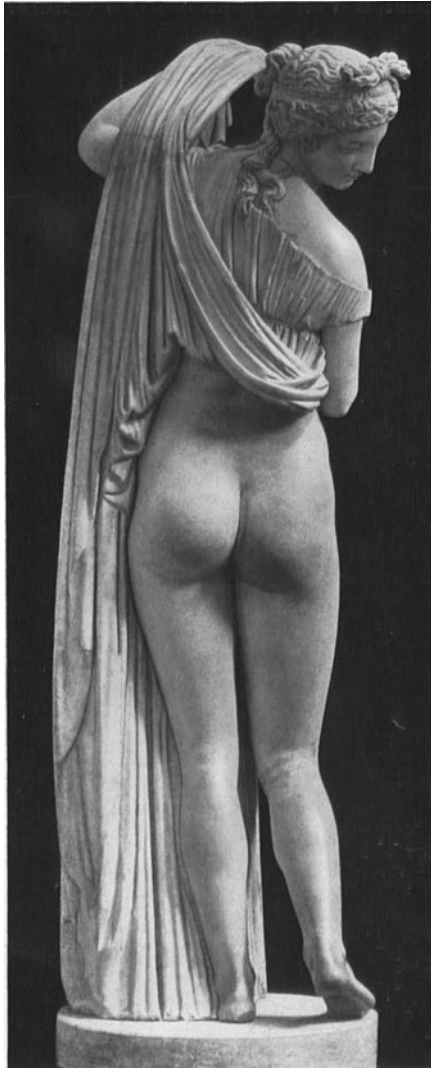


Fig. 72. Venus Kallipygos (Neapel).

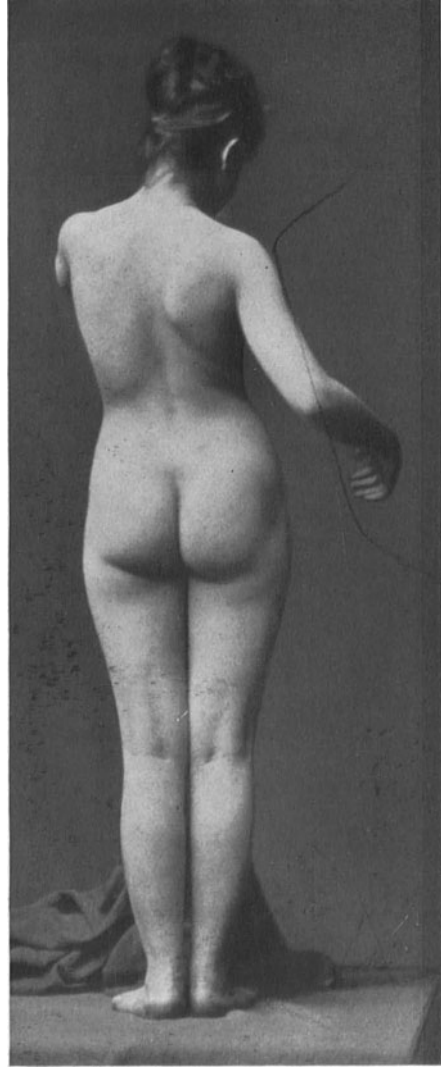


Fig. 73. Rückansicht eines 17jährigen Mädchens (Naturaufnahme).

Ebenso schön und naturwahr sind die Beine, auch in den Proportionen, welche in keiner Weise von den natürlichen abweichen und den Schluß gestatten, daß das Kunstwerk auf ein niedriges Fußstück berechnet war.

Mag immerhin, wie die Überlieferung meldet, dies Bild einem frommen Weiheakt sein Dasein verdanken, der schaffende Künstler hat damit

keine Göttin, sondern ein schönes Weib dargestellt, das auf rein sinnlichen Liebreiz berechnet ist, und zwar noch mehr als die Mediceerin, weil hier mit dem Emporheben des Kleides die beabsichtigte Entblößung betont ist.

Zu den nur auf Sinnenreiz berechneten Venusdarstellungen gehören

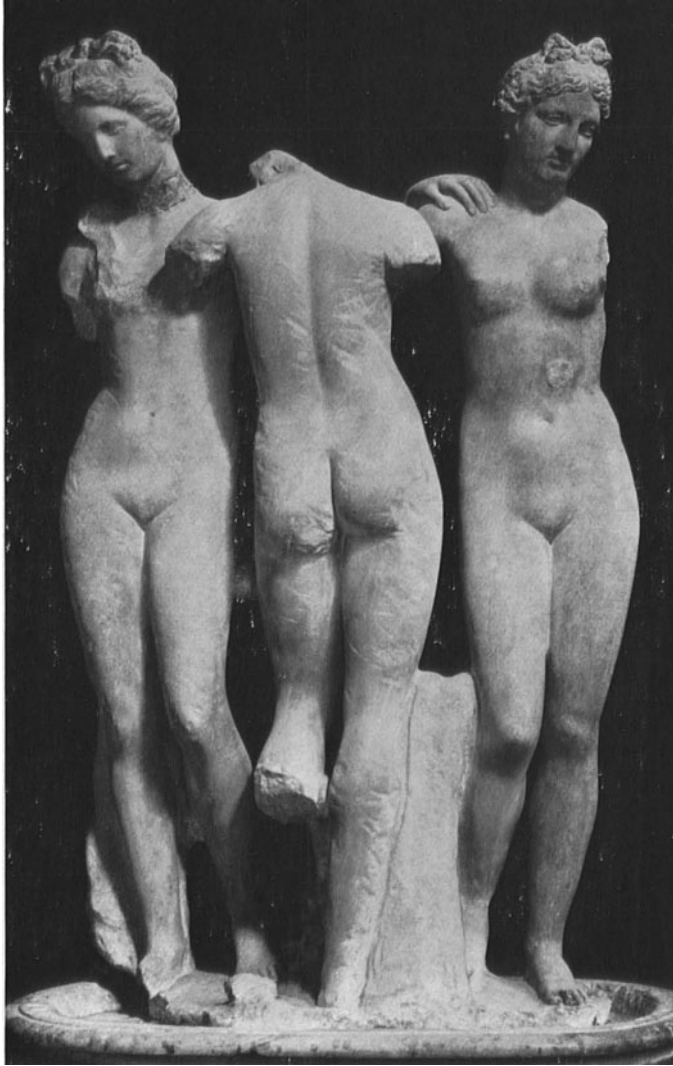


Fig. 74. Die Grazien von Siena.

wohl auch die in der Kleinkunst zahlreich vertretenen nackten Figürchen, die, auf einen Stamm gestützt, das gebeugte Bein emporheben und mit der freien Hand nach dem Bade abtrocknen.

Alle diese weiblichen Gestalten, mögen sie nun als Göttinnen oder als nackte Menschenkinder gedacht sein, haben als gemeinschaftliches

Merkmal den schlanken, jungfräulichen, idealen Körper und das regelmäßig geschnittene, ideale Gesicht. Kein einziger Zug läßt auf eine bestimmte Individualität schließen, wenn man dazu nicht die herabhängenden Locken der Kallipygos rechnen will, welche bei ihr zum schlichten

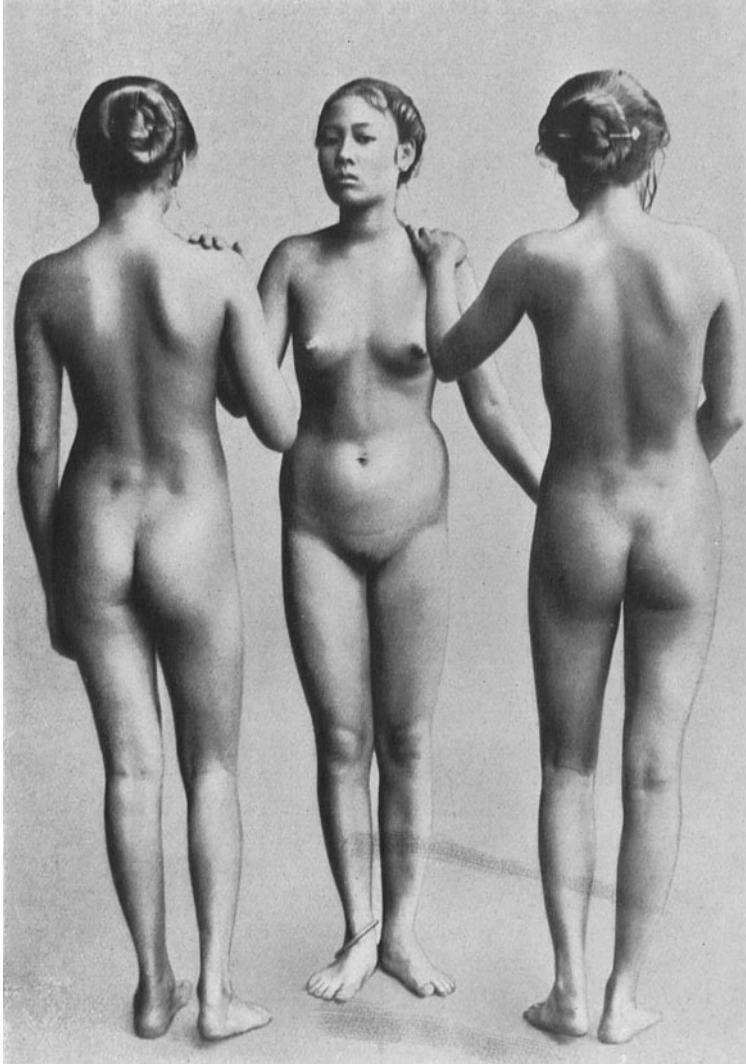


Fig. 75. Drei javanische Mädchen (Naturaufnahme).

welligen Scheitel und aufgesteckten Haar der Aphrodite hinzutreten, als erstes Zugeständnis an die spätere hellenistische Mode.

Bei den hellenistischen Männergestalten kann man trotz der verallgemeinernden Idealisierung verschiedene Typen, das Kind als solches, den Eros, den jugendlichen Bacchus, den Apollo, den Hermes, den

Herkules, den Zeus und Poseidon, den greisen Silen unterscheiden; unter den weiblichen Gestalten trifft man immer wieder nur den Venustypus, das junge, erblühte, jungfräuliche Weib.

Die männlichen Götter wurden alle, mit Inbegriff des Göttervaters Zeus, in der hellenistischen Periode nackt dargestellt, von den Göttinnen wird wohl Psyche mit entblößtem Oberkörper, Artemis mit hochgeschürztem Rocke, aber weder Hera noch Athene noch sonst eine der höheren Bewohnerinnen des Olymp gewandlos gezeigt, mit Ausnahme von Venus und ihrem Gefolge, den Grazien.

Von diesen letzteren sind bisher nur wenige plastische Darstellungen gefunden worden, darunter die bekannte Gruppe in Siena (Fig. 74), die vermutlich nach einem älteren Original gemacht ist.

Es sind jugendlich schlanke, zartgebaute Mädchengestalten ohne irgendwelche individuelle Charakteristik, welche in leicht variiertem Kontraposto nebeneinander gestellt sind.

Mit $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen haben die Körper normale Höhenverhältnisse; die Leistenlinie verläuft fast horizontal, was im Verband mit den wenig ausladenden Hüften auf noch nicht abgeschlossene Entwicklung schließen läßt.

Brücke¹⁾ sieht in dieser Bildung die äußerste Grenze des Darstellbaren.

Daß sie aber bei ähnlichen schmalhüftigen Mädchen natürlich ist, zeigt ein Vergleich mit drei jungen Javaninnen (Fig. 75), die ich in ähnlicher Stellung aufnehmen ließ; hier hat die Mittlere ebenfalls diese flache Begrenzung zwischen Rumpf und Schenkeln. Bei den lebenden Modellen sind, der Rasse entsprechend, die Köpfe zu groß, die Beine zu kurz und die Waden zu dünn; im übrigen zeigen sie gefällige Formen, und besonders das linksstehende Mädchen kann es mit der mittleren Grazie, was die gute Modellierung des Rückens betrifft, wohl aufnehmen.

In den Breitenmaßen sind die Gestalten der Grazien, wie der Vergleich mit dem Leben noch deutlicher ausweist, stark verkürzt. Diese Abänderung ist aber technisch bedingt durch die Nebeneinanderstellung dreier Figuren, von denen die eine auf die andere das Licht zurückwirft und die Flächen breiter erscheinen läßt.

Alles zusammengenommen, bieten auch die Grazien keine neue individuelle Abart, sondern schließen sich mit ihren $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen, der geringen Beckenneigung, den schmalen Hüften und kleinen hochangesetzten Knospenbrüsten dem Typus des 15jährigen Mädchens an, den auch die Venus mit dem Schwert vergegenwärtigt.

Unter den mythologischen Darstellungen der Hellenistik steht somit den zahlreichen nackten Göttern eigentlich nur Venus gegenüber.

Aber wie neben die Götter auch nackte Jünglinge, Ringer, Kaiser und Gladiatoren, so trat neben Venus das nackte menschliche Weib, und diese profanen Gestalten sind es, die vom klassischen Ideal zur Individualität hinüberleiten.

¹⁾ Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt.

Plastische Individualitäten im weitesten Sinne des Wortes hat es seit den ältesten Zeiten gegeben. Schon die Pharaonenbilder sollten eine ganz bestimmte Persönlichkeit darstellen, die vielen Epheben von der archaischen Zeit ab sind Verherrlichungen eines bestimmten Menschen, der bei den olympischen Spielen gesiegt hat. Bei allen diesen Kunstwerken handelt es sich aber niemals um eine möglichst naturgetreue Wiedergabe des Individuums, sondern um die Anpassung des Einzelwesens an das überlieferte Schema, oder um die idealisierende Verallgemeinerung und Anpassung an den typischen Schönheitsbegriff.

Bei Porträtbüsten und Gewandstatuen herrscht noch bis zur höchsten Blütezeit der Zug ins idealistische vor, wovon die Büste des Perikles (London) und die stolzgehaltene Figur des Sophokles (Lateran) ein sprechendes Zeugnis ablegen.

In der hellenistischen Zeit nehmen aber die Porträtbüsten ein so verblüffend individuelles Gepräge an, daß man nicht mehr daran zweifeln kann, es sei den Künstlern in erster Linie auf die gewissenhafte, ungehäuterte Wiedergabe der Natur auch da angekommen, wo diese den herkömmlichen Vorschriften von Schönheit nicht entsprach. Mit ihnen hält die Realistik, die sich bald auch auf die nackten Porträtstatuen erstreckt, ihren Einzug in die antike Kunst ¹⁾.

Ist es ein Fortschritt? Wenn ein realistischer Künstler aus tausend Gestalten die schönste mit sicherem Blick aussuchen und naturgetreu wiedergeben könnte, dann würde er allerdings vor dem idealistischen die sichere Grundlage der Naturschönheit voraus haben; da er aber meist nicht die durch körperliche Vorzüge, sondern die durch Stellung und Besitz ausgezeichneten Persönlichkeiten nachzubilden hat, so verliert sein Werk an Schönheit, was es an Wahrheit gewinnt.

Unter den männlichen Bildnisstatuen zeichnet sich eine nackte Cäsarenfigur im Vatikan (Fig. 76) durch sprechende Physiognomik aus.

Am Kopf fällt die Größe des Gesichtes als individuelle Eigentümlichkeit sofort ins Auge; der Abstand der Pupillarlinie vom Kinn ist ein größerer als vom Scheitel, die Stirn ist breit, flach und gefurcht, mit tiefen Denkerfalten an der Glabella; um die ausgesprochen römische Nase und den energisch geschnittenen Mund mit vorgeschobener Unterlippe ziehen scharfe Furchen, Zeichen der Willenskraft und des Alterns; die Wangen sind hager und fettarm, die Jochbogen eckig, die Augen vortretend, die Augenlider gespannt, die Schläfenader geschwollen. Das Gesicht trägt die Spuren langjähriger angestrebter geistiger und körperlicher Tätigkeit.

Die Körperphysiognomik entspricht diesen ausgearbeiteten Gesichtszügen. Die Gesamthöhe erreicht etwa $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen, der Hals ist kurz, gedrunken und voll, der Brustkorb starr, die Schlüsselbeine stehen hoch, wie bei Asthmatikern; der untere Rand der Brustmuskeln, der Weichenwulst und die Beckenlinie sind scharf betont, die Muskeln darüber flach und wenig gewölbt, trocken und gestrafft.

¹⁾ Während alle Kunstgelehrten diese Periode als Niedergang bezeichnen, erblickt Reinach darin eine Weiterentwicklung und bezieht sogar die spätere gotische Realistik auf diese römische Grundlage zurück.

Die Beine sind breit in den Hüften, im Unterschenkel stark verkürzt und im ganzen zu schwach für den schweren, massigen Oberkörper; der Fritsch'sche Schlüssel ergibt eine Unterlänge der Beine. Füße und Hände sind kurz, kräftig und breit.



Fig. 76. Cäsarenstatue (Vatikan).

Es ist eine bis in alle Einzelheiten individualisierte, starke, breit-schulterige, untersetzte Durchschnittsgestalt in den fünfziger Jahren, die in harter Arbeit gestählt ist, halb Denker, halb Soldat.

Die bekanntesten männlichen Porträtstatuen sind der sogenannte Germanicus im Louvre und der Agrippa Grimani in Venedig; beide haben

7,8 Kopfhöhen; am Germanicus rühmt Langer¹⁾ die natürlichen Proportionen; bei beiden aber beschränkt sich die individuelle Physiognomik vorwiegend auf das Gesicht.

Unter den zahlreichen Antinousstatuen sind die meisten einer Gott-

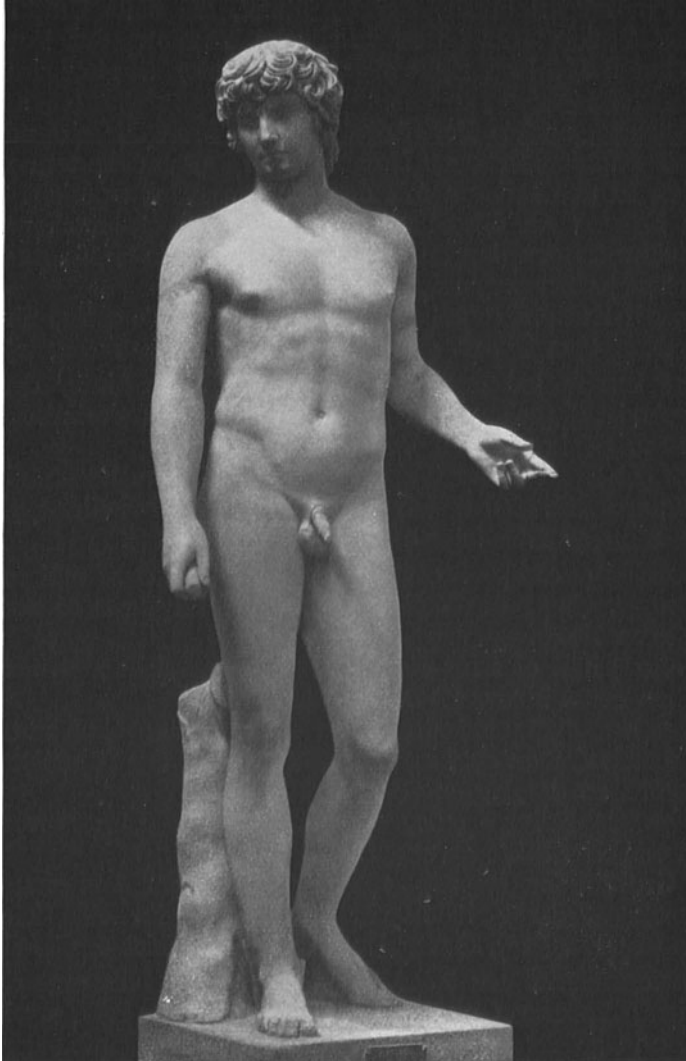


Fig. 77. Antinous (Neapel).

heit, dem Dionysos, Apollo, Osiris idealisiert angepaßt²⁾. Als nackte Porträtstatue darf aber wohl der Antinous aus Neapel (Fig. 77) angesehen werden, weil er eine bestimmte Persönlichkeit zeigt.

¹⁾ Anatomie der äußeren Form. S. 61 sind die Proportionen in Zahlen berechnet.

²⁾ Dietrichson, Antinous. 1884.

Mit $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen hat er die normale Bildung eines Knaben von 15 Jahren mit ziemlich kurzem Rumpf und langen Beinen; der Schlüssel von Fritsch stimmt damit überein.

Individuelle Eigentümlichkeiten, die ihn von den griechischen Idealgestalten unterscheiden, sind die tiefliegenden, melancholischen Augen, der auffallend kleine, trotzige Mund, die volle Unterlippe und das schmale Gesicht; die etwas weichliche Rundung der Formen, die dem verwöhnten Liebling, nicht aber dem geübten Streiter der Palästra eigen ist.

Realistische, nackte Porträtfiguren sind auch der sitzende Faustkämpfer mit dem zerbrochenen Nasenbein im Museo delle terme in Rom, der Schleifer in der Tribuna mit dem müden Arbeitergesicht und dem versteiften Körper, der Straßensänger mit der ausgesprochenen Negerphysiognomie und den langen, hageren Gliedern in Paris und andere, dem täglichen Leben entnommene Gestalten.

Als weibliche Porträtstatuen lassen sich einige Frauen erkennen, welche dem Typus der mediceischen Venus nachgebildet sind.

Wenn bereits bei der Mediceerin die Göttin hinter dem Weibe versinkt, so tritt die schöne Menschlichkeit bei der capitolinischen Venus (Fig. 78) noch stärker in den Vordergrund.

Schon die Brust ist verdächtig. Die klassischen Brüste sind klein, flach, hoch angesetzt, stehen sich an breitem Busen feindlich gegenüber ¹⁾ und zeigen nie eine Hautfalte an der unteren Grenze.

Keine einzige antike Statue hat so große, schwere und so tief angesetzte Brüste, eine so schmale Busenrinne und einen so stark abgesetzten unteren Rand.

Brücke ²⁾ hält dies für die „Grenze, über welche man bei nackten Idealgestalten nicht hinausgehen soll“.

In der Natur ist eine Brust von dieser Größe ohne untere Falte kaum denkbar und man darf wohl annehmen, daß der Künstler in dieser Hinsicht etwas an der Natur verbessert hat.

Den großen Brüsten entsprechend, sind alle Körperformen voller, reifer, in weiblicher Fülle gerundet.

Die Gesamthöhe ist mit $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen der lebenden Normalfigur angemessen, der Fritschsche Schlüssel ergibt eine leichte Verkürzung in den Beinen ³⁾, den verbreitetsten Erbfehler des Weibes.

Die feingeschnittenen Züge, namentlich der Mund mit der rechts etwas stärker gehobenen Oberlippe, die Nase, die trotz ihrer regelmäßigen, schmalen Form größer ist, als bei den idealisierten Köpfen der Klassik, die Augen mit dem langausgezogenen äußeren Lidrande und dem verschwimmenden Blick sind schöner Wirklichkeit abgelauscht und geben dem Gesicht ein persönliches Gepräge, zu dem auch die künstlich hochgetürmte Anordnung des Haares paßt.

¹⁾ Brücke, Schönheit und Fehler. S. 61: „Die Brüste müssen in Feindschaft mit einander leben.“

²⁾ I. c. S. 63.

³⁾ Die Gestalt des Menschen. Taf. XXV. 2.

Diese individuellen Züge, die natürlichen, unter dem Idealkanon bleibenden Proportionen, die kleinen Fehler, wie die Verkürzung der Beine, die zu schweren Brüste, die mehr als klassisch gerundeten Formen legen die Vermutung nahe, daß die Venus vom Kapitol kein Götterbild,



Fig. 78. Venus vom Kapitol.

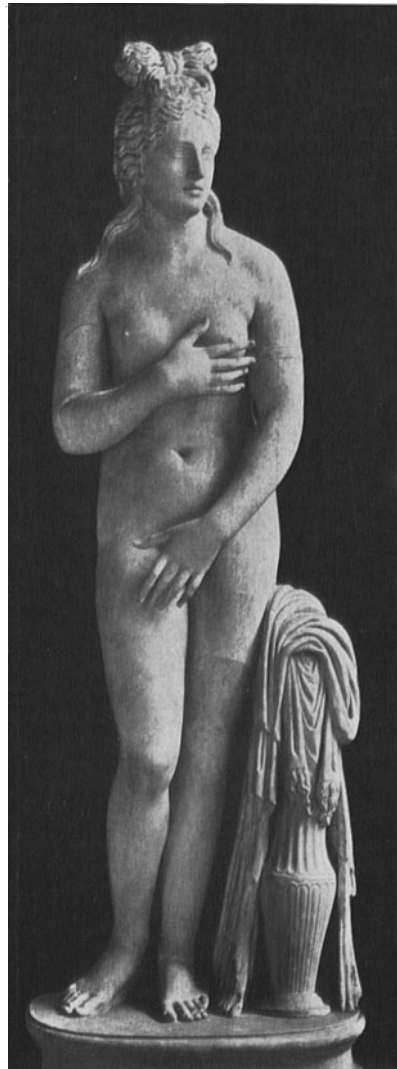


Fig. 79. Venus von Neapel mit der kleinen Urne.

sondern die nackte Porträtstatue einer schönen Römerin ist, zu der ein lateinischer Name, wie Metella, Julia oder Augusta besser paßte als Venus, geschweige denn Aphrodite.

Noch ausgesprochenere Eigentümlichkeiten weisen einige Venus-

bilder aus dem Nationalmuseum in Neapel auf: „Veneri che hanno simiglianza con quella Medicea“ (Fig. 79 und 80).

Beide messen annähernd $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen, beide tragen das Haar nach römischer Mode geordnet, bei beiden sind die Körperformen realistisch,



Fig. 80. Venus von Neapel mit der großen Urne.

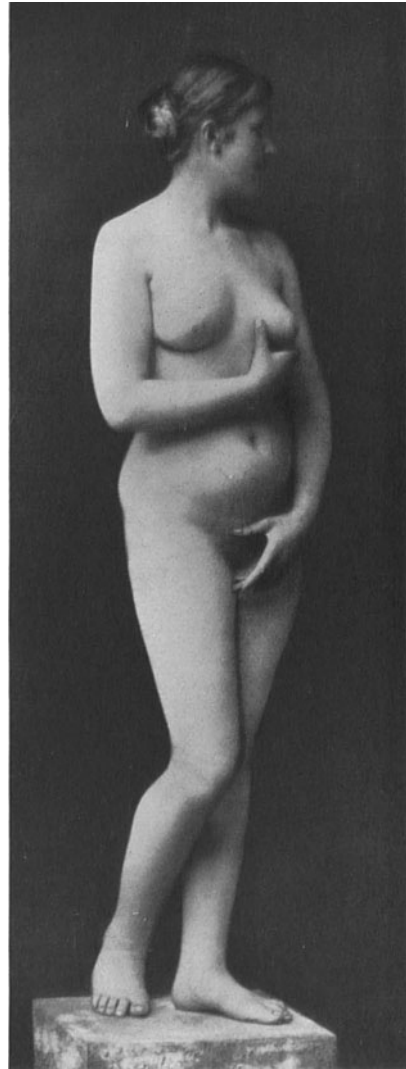


Fig. 81. Modell in gleicher Stellung (Naturaufnahme von O. Schmidt).

voll, zum Teil etwas derb gebildet. Die erste, mit der schmalen Urne (Fig. 79) hat eine ziemlich große, ausgesprochen römische Nase. Die Brüste sind nicht so groß, wie bei der kapitolinischen Venus, besitzen aber eine andere Eigentümlichkeit, welche nach Brücke ¹⁾ in der antiken

¹⁾ Schönheit und Fehler S. 68.

Welt sonst nicht vorkommt, nämlich die steil aufgerichtete Brustwarze. Es ist dies eine Erscheinung, die auch bei der jungfräulichen Brustwarze durch Reizung der Muskelfasern vorübergehend hervorgerufen werden kann, als bleibender Zustand sich aber nur bei Frauen findet, die lange und viel gesäugt haben.

Eine weitere individuelle Eigentümlichkeit ist die Verkrümmung der kleinen Zehe am linken Fuß, wie sie durch gewohnheitsmäßig zu starke Schnürung des äußeren Sandalenbandes entstehen kann, und wie sie auch bei modernem Schuhwerk als „Hammerzehe“ in Erscheinung tritt.

Die zweite mit der breiten Vase (Fig. 80) hat am Gesicht, in der niederen Stirn, den kleinen, etwas gekniffenen, kurzsichtigen Augen, der scharf vorspringenden großen, an der Spitze nach unten vorgewölbten Nase, dem geschweiften Mund mit der kurzen Oberlippe einen stark persönlichen Charakter.

Auch sie hat volle weibliche Formen. Am Übergang der Hüfte zum Oberschenkel weist sie einen Fehler auf, der auch im Leben häufig vorkommt.

Es ist dies eine durch zu starke Fettansammlung bedingte Vorwölbung der Hüfte, die sich bis ins Unterhautfett des Oberschenkels fortsetzt, und die Hüfte gegen die Oberschenkelstrecker im Umriß winkelig abknickt.

Diesen fehlerhaft gebrochenen Umriß sieht man auf einer Naturaufnahme (Fig. 81) mit gleicher Deutlichkeit.

Man trifft ihn bei allen jungen Frauen mit schlaffer Haut, die zu Fettansatz neigen und wenig Bewegung machen.

Neben dieser Venus steht in Neapel noch eine dritte, welche einen volleren, fehlerfreien Körper, dabei aber eine noch ausgesprochenere Individualität in den Gesichtszügen besitzt.

Wenn man bei der kapitolinischen Venus allenfalls noch an die idealisierte Darstellung des vollreifen Weibes denken kann, so drängt doch die Häufung individueller Merkmale an Gesicht und Körper bei diesen beiden Gestalten die Überzeugung auf, daß sie naturgetreue Wiedergaben, nackte Porträtstatuen schöner Römerinnen sind.

Eine allgemein anerkannte, halbverhüllte weibliche Porträtstatue ist die sitzende Römerin in Neapel, welche die jüngere Agrippina darstellt. Hier sind die Gesichtszüge zu scharfer individueller Charakteristik verschärft, die Arme, die Brust und die Beine, die an der langhinstreckten Gestalt durch das Gewand schimmern, zeigen klassische Formen.

Unter den antiken weiblichen Genrebildern findet sich — wenn man von den mehr skizzenhaft gehaltenen Tanagrafiguren absieht — in völliger Nacktheit weder das knospende Mädchen, noch die ältere Frau; wenn die Reize verblühten, werden sie verhüllt.

Die Entwicklung der Bewegung, die von der starren frontalen Haltung der archaischen Kunst zur belebten Hüftstellung der Blütezeit geführt hat, geht in der hellenistischen Periode weiter und erschöpft alle physiologisch gebotenen Möglichkeiten.

Richer¹⁾ hat die bewegten Figuren der Antike mit Momentaufnahmen verglichen und gefunden, daß das Motiv der Bewegung stets physiologisch richtig wiedergegeben wurde.

Die physiologische Richtigkeit erkennt auch Langer²⁾ an; anatomisch jedoch hat er gerade an den bewegten Bildwerken mancherlei auszusetzen: Unrichtige Muskellage, falsche Dreh- und Gelenkpunkte, Verwechslung von Hautfalten, Skeletterhabenheiten, Fettwülsten und Muskelsträngen. Gerade in den Einzelheiten verrät sich die Unkenntnis der Anatomie, weshalb die ruhig gehaltenen Figuren, „deren Muskelmechanismus versteckt ist“, die besten sind.



Fig. 82. Kauernde Venus (Vatikan).

Für die hellenistische Zeit, die sich ja allerdings auch am meisten an bewegten Gestalten zugute tut, ist diese Beobachtung besonders zutreffend.

Unwillkürlich drängt sich der Gedanke auf, daß auch die reinen Klassiker der Blütezeit die leidenschaftlich bewegten Gestalten hätten schaffen können, daß sie es aber vermieden, weil sie die Grenzen ihrer Kunst kannten.

Unter den bewegten Figuren der hellenistischen Periode zeigen viele, welche zeitlich der Blütezeit nahestehen, auch anatomisch richtige Verhältnisse.

Der kämpfende Gladiator im Louvre, nach dem Salvage die bekannten anatomischen Studienblätter machte, wurde schon genannt, ebenso der vatikanische Apollo, welcher nach Abzug der technisch bedingten Proportionsverschiebungen den physiologisch

richtigen Gang zum ersten Male zum Ausdruck bringt und dadurch zum Markstein in der Entwicklung der Plastik wird.

Zu den neuen Aufgaben, die zum Teil glücklich gelöst sind, gehört auch die Umwandlung des aufrechten Standes in eine mehr oder weniger zusammengekrümmte Stellung, welche an die Kunstfertigkeit des Künstlers ebenso hohe Anforderungen stellt, wie an die körperliche Vollkommenheit des Modelles.

Eine der besten Lösungen dieser Art ist die kauernde Aphrodite,

¹⁾ La revue de l'art ancien et moderne. 1897.

²⁾ Anatomie der äußeren Formen. S. 30 ff.

bei der das allgemein menschliche Motiv des Bades in neuer Form zur Geltung kommt.

Von dieser häufig wiederholten und mannigfach variierten Gestalt finden sich mehr oder weniger gut erhaltene Nachahmungen in Wien, Paris, Florenz, eine der schönsten im Vatikan (Fig. 82).

Das künstlerische Problem, einen schönen Körper in einer schwierigen Haltung anatomisch richtig wiederzugeben, ist bis in alle Einzelheiten richtig gelöst. Die gewagte Stellung ist wie mit Absicht gewählt,



Fig. 83. Ringergruppe (Florenz, Tribuna).

um zu zeigen, mit welcher spielender Leichtigkeit der Künstler die bewegten Glieder beherrscht. Nur eine tadellose Gestalt kann in dieser gebeugten Haltung ihre volle Schönheit bewahren.

Die Beugefalte am Rumpf ist an der anatomisch richtigen Stelle, das Verhältnis zwischen Ober- und Unterschenkel des gebeugten Beines entspricht den natürlichen Verhältnissen.

An der Ringergruppe in der Tribuna (Fig. 83), die zwei männliche Körper in stark bewegter gebeugter Stellung vereinigt, ist nur ein anatomischer Fehler untergeordneter Art.

Am linken Knie des zuunterst liegenden Ringers tritt nach außen das Köpfchen des Wadenbeins hervor, an dem von oben her der ge-

spannte zweiköpfige Muskel mit starker Sehne sich ansetzt; von hier bis zum äußeren Knöchel verlaufen die beiden Wadenbeinmuskeln (M.

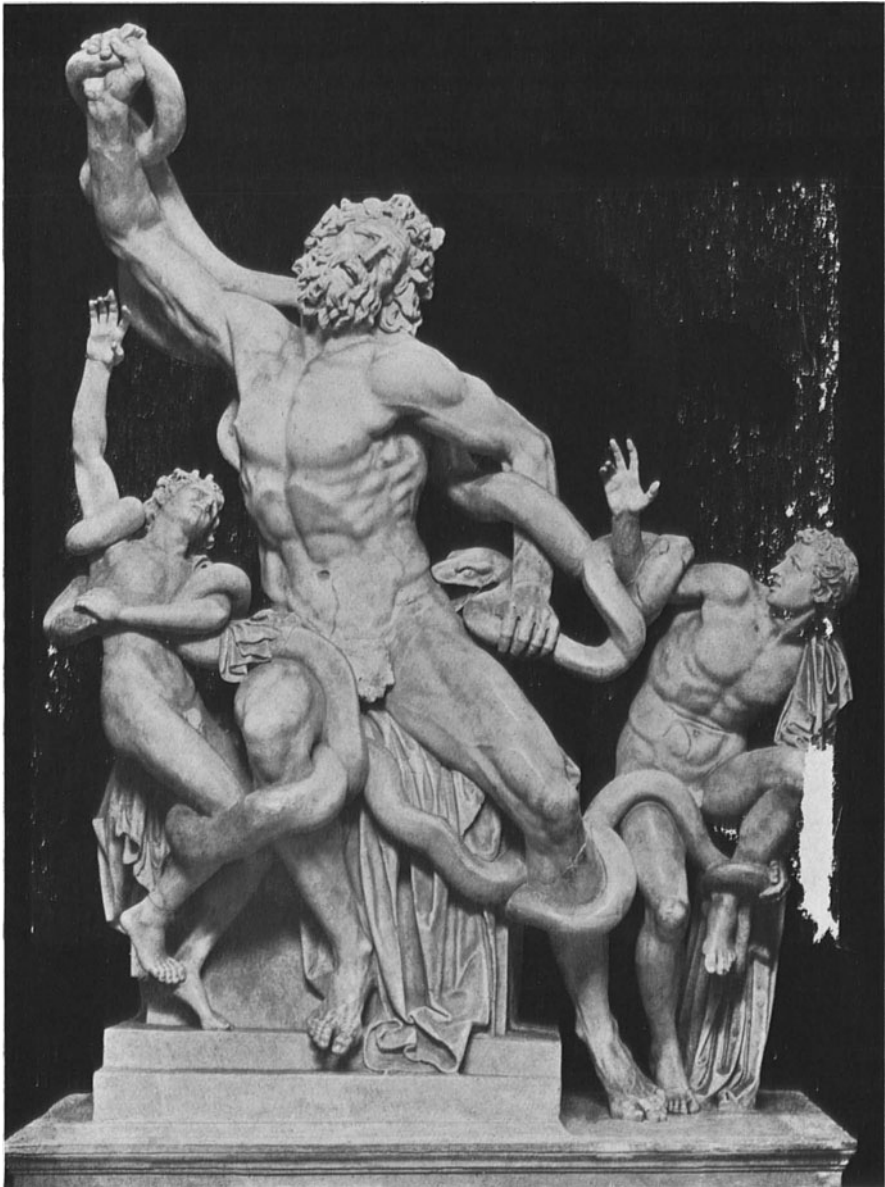


Fig. 84. Laokoongruppe (Vatikan).

peronaeus longus und brevis) in der Weise, daß oben der Bauch des langen Wadenbeinmuskels die Sehne bedeckt; dicht daneben liegt der gleichfalls gespannte Bauch des großen Wadenmuskels (M. soleus).

Statt der Grenze dieses Muskels, der unmittelbar unter dem Wadenbeinköpfchen durch die Haut sich abzeichnet, und dem daneben liegenden Bauch des langen Peroneus sind hier zwei gespannte Sehnen dargestellt, ein Mißverständnis, welches auf ungenügende Kenntnis der Anatomie zurückzuführen ist.

Abgesehen von dieser Einzelheit hat der Künstler mit scharfem Blick auch ohne anatomische Erfahrung die natürliche Bewegung richtig erfaßt.

Ein Beispiel nicht einwandsfreier Gestaltung, zugleich aber auch der großen Schwierigkeit, die für plastische Wirkung notwendigen Änderungen von künstlerischen Fehlern zu unterscheiden, bietet die Laokoongruppe (Fig. 84) ¹⁾.

Das linke Bein des Laokoon ist länger als das rechte; hier könnte als künstlerischer Grund angeführt werden, daß das rechte Knie bei natürlicher Länge zu stark nach vorn kommen und die Harmonie des Aufbaues stören würde.

Ein anatomischer Fehler, auf den Gaupp zuerst hingewiesen hat ²⁾, ist die Behandlung des Knies. Trotzdem beide Beine gebeugt sind, treten die übermäßig gespannten vierköpfigen Streckmuskeln bis dicht an die Kniescheibe herunter, am linken Knie zeichnet sich deutlich der Überkniescheibenwulst ab.

Dies ist eine anatomische Unmöglichkeit, da sich diese Erscheinungen nur am gestreckten Bein, die Überkniescheibenwülste auch dann nur bei entspannten Muskeln finden (vgl. Fig. 42 und die richtige Darstellung beim Doryphoros des Polyklet, dem Discobol des Alkamenes, dem Hermes des Praxiteles u. a.).

An dem kleineren Knaben ist ebenfalls das vordere rechte Bein kürzer als das hintere linke; auch hier läßt sich als technischer Grund die Einstellung auf die Bildwirkung geltend machen.

Dagegen zeigt der ältere Knabe im rechten Knie den gleichen anatomischen Fehler, wie sein Vater, einen weiteren an der linken Hand, deren Daumen, wie Langer zuerst sah, drei statt zwei Gelenke besitzt.

Zweifelloos künstlerische Fehler sind die Verhältnisse beider Knaben. Beide haben zu kleine Köpfe, zu lange Beine und eine zu breite Brust im Vergleich mit der Hauptfigur. Es sind keine Kinder, sondern Erwachsene, die sich nur dadurch von dem Mittelbild unterscheiden, daß sie in kleinerem Maßstabe ausgeführt sind.

Diesen Fehlern stehen um so größere Vorzüge gegenüber.

Der unter dem Schlangenbiß in heftigstem Schmerz gekrümmte Rumpf — eine Weiterentwicklung des pergamenischen Schlangentivots am Gigantenfries — zeigt ein so reich bewegtes und dabei anatomisch so tadelloses Oberflächenrelief, wie kaum ein Werk der klassischen Kunst ³⁾.

Die vom tiefsten Leiden gespannten Gesichtszüge geben in klassi-

¹⁾ Vgl. besonders Langer, Anatomie der äußeren Formen. S. 4, 75, 97, 122, 274.

²⁾ Die äußeren Formen des menschlichen Körpers. 1911, S. 43.

³⁾ Merkel, Topogr. Anatomie. II, 262 nimmt es als mustergültig an.

scher Ausführung das Vorbild für den sterbenden Erlöser am Kreuz späterer Zeiten.

Als eines der ersten Zeugnisse klassischer Kunst wurde die Laokoongruppe im Jahre 1506 in Rom ausgegraben, und hat lange Zeit als das vollendetste Meisterwerk der Antike gegolten.

Plinius, Michelangelo, Winkelmann, Goethe und Lessing haben sich daran begeistert, und wenn heute die Wertschätzung von seiten der Kunstgelehrten sehr geteilt ist, so dürfte doch Woermann ¹⁾ das Richtige treffen, wenn er sagt, „daß der Laokoon in seiner wunderbaren Technik, seiner realistischen Kraft, seinem körperlichen Pathos wenigstens einen Gipfelpunkt jener hellenistischen Richtung bezeichnet, die noch nie Dagewesenes zu schaffen bestrebt war.“

Er ist ein Höhepunkt der Entwicklung, indem er die letzten Konsequenzen aus der klassischen Darstellungsweise zieht und die gesteigerte Bewegung bis zur höchsten Leidenschaft emporführt, zugleich aber auch ein Wendepunkt, an dem sich schon ihre eigene Kraft erschöpft hat, über den hinaus keine weitere Entwicklung möglich ist.

Hier mußte zu der scharfen Naturbeobachtung auch die genaue anatomische Analyse treten, es mußten neue Werte geschaffen werden, die den idealisierten Typus der klassischen Überlieferung ersetzen konnten, aber die Zeiten hatten sich geändert, und mit dem nackten griechischen Götterhimmel sank auch die Kunst von ihrer stolzen klassischen Höhe immer mehr in die Nacht des hereinstürmenden Barbarentums.

In dieser hellenistisch-römischen Periode leitet zwar die natürliche Entwicklung zur stärkeren Individualisierung, zur Porträtähnlichkeit, zur gesteigerten Bewegung weiter, entfernt sich dabei aber immer mehr vom Ideal des schönen Menschen, der in der Blütezeit der freien hellenischen Kunst seine vollendetste Wiedergabe gefunden hat.

Wie ein Symbol schließt diese Verkörperung tiefsten seelischen und körperlichen Leidens im Laokoon den gewaltigen Entwicklungsgang der bildenden Kunst im Altertum, die bald an der Ungunst der Zeiten, an der rohen Kraft kulturarmer Völker scheitert.

¹⁾ Geschichte der Kunst. I, S. 388.

B. Die moderne Epoche.

Nach dem Zusammenbruch der antiken Welt hat sich nur die Architektur lebensfähig erhalten und zum romanischen und gotischen Baustil weiter entwickelt.

Bildhauerei und Malerei treten als dekorative Gewerbe in ihren Dienst und werden erst nach tausend Jahren wieder selbständige Künste.

Die moderne Epoche fängt, wie die antike, mit der primitivsten Menschendarstellung an, strebt aber von Anfang an nach seelischer Vertiefung und realistischer Wiedergabe.

Der Übersicht halber habe ich unter dem Begriff Gotik die nordische christliche, von der unmittelbaren, nicht immer einwandfreien Naturanschauung ausgehende realistische Richtung zusammengefaßt, unter dem Begriff Renaissance die von Italien ausgehende, auf den Überlieferungen der Antike und der geläuterten Naturanschauung weiterbauende idealistische Richtung.

In diesem Sinne streckt sich die Gotik viel weiter aus und umfaßt sowohl die zu ihr hinführende romanische, als auch die spätere nordische Kunst mit Peter Vischer und Albrecht Dürer, welche von vielen als deutsche Renaissance bezeichnet wird, in der Tat aber den Höhepunkt der Gotik, bestenfalls einen Übergang bedeutet, von dem aus sie mit der Renaissance verschmilzt.

Ebenso sind auch zur Renaissance im weiteren Sinne deren Ausläufer, Barock und Rokoko, zu rechnen.

Beide Richtungen setzen sich als Realismus und Klassizismus neben einander bis in die jüngste Zeit fort, in der ein völliger Ausgleich noch nicht erfolgt ist.

Die moderne Epoche entwickelt die Menschendarstellung in realistischer Naturwahrheit weiter bis zur idealisierten Volksart und zur idealisierten Individualität; nur selten erhebt sich ein Künstler darüber hinaus zur allgemein menschlichen Idealgestalt.

5. Die Gotik.

Wenn man bei den hohen Säulentempeln der Griechen und Römer an die schlanken Stämme der südlichen Palmen erinnert wird, so gemahnen die mächtigen, sich verschlingenden Spitzbogen der Gotik an die nordischen Laubwälder mit ihren verzweigten Ästen; wenn dort der weiße Marmor unter ewig blauem Himmel, in flimmernden Sonnen-

schein getaucht, zur festlichen Freude ruft, so predigt hier der dunkle Stein unter wolkigem Firmament, in dem durch bunte Glasfenster gedämpften Licht von feierlichem Ernst.

Und statt der goldenen, lachenden Aphrodite in blühender Lebenskraft ist es der bleiche, sterbende Erlöser in martervollem Todeskampf, der die schwermütige nordische Kunst beherrscht.

Was man gewöhnlich unter ältester christlicher Kunst versteht, ist nichts anderes, als das letzte Aufflackern der Antike.

Es gibt darin nackte Darstellungen des guten Hirten, Daniels zwischen zwei Löwen, des ersten Menschenpaares, des Propheten Jonas, beiläufige Zugaben zu Reliefs und Wandmalereien von geringerem Kunstwert, die nur beweisen, daß das Christentum an und für sich, so wie es von der klassisch gebildeten Welt aufgefaßt wurde, keineswegs die Nacktkunst ausschloß.

Andererseits war die natürliche Nacktheit im Mittelalter mit seinen öffentlichen Badestuben, dem engen Zusammenleben in Burgen und Städten, dem nackten Schlafen beider Geschlechter ein alltägliches Schauspiel, und die Sittlichkeitsbegriffe waren nicht streng und puritanisch, sondern derb und roh ¹⁾.

Daß der nackte Mensch im Mittelalter aus der Kunst verschwand, ist also weder dem Gedanken der Christuslehre an und für sich, noch der Scheu vor dem Nackten zuzuschreiben, sondern der ganzen mittelalterlichen Kultur und ihren Trägern.

Diese Kultur ist gekennzeichnet durch die Vorherrschaft der dogmatischen Kirche, welche statt heiterer Lebenslust die Abtötung des Fleisches predigt.

Die Träger dieser Kultur aber, aus denen auch die irdischen Vertreter der Kirche hervorgingen, waren die nordischen Völker, deren Bildung tief unter der verfeinerten Blüte der unterjochten griechisch-römischen Welt stand.

Mit ihnen sank auch das Kunstgefühl auf jene Stufe zurück, in der die Freude an Stil und Ornament den Sinn für das Natürliche überwuchert, wo der geschmückte und bekleidete Körper gefällt, der nackte verachtet und übersehen wird.

Und darin hat man wohl den Hauptgrund zu suchen, weshalb er ein Jahrtausend lang für die Kunst so gut wie verloren war.

Der strenge ernüchternde Glaube, der auch das altjüdische Prinzip der Körperverhüllung mit übernommen hatte, die unfreundliche Natur, die Mängel der eigenen Körperbildung trugen dazu bei, die natürliche Freude am Nackten zu unterdrücken und den auch heute noch in breiten Kreisen herrschenden Begriff auszubilden, daß Nacktheit sinnlich und gemein und darum unsittlich sei.

Aber über dem allen schwebt in himmlischer Hoheit am Kreuze der nackte Körper des Heilands ²⁾.

¹⁾ Vgl. Haendke, Der unbekleidete Mensch in der christlichen Kunst. 1910. — Alwin Schultz, Alltagsleben einer deutschen Frau. — Rudeck, Öffentliche Sittlichkeit. u. a. m.

²⁾ Vgl. Frauenkleidung. 1904, S. 30.



Fig. 85. Christus vom Echternacher Kodex.

Wie für die Antike der nackte Sieger der olympischen Spiele, so wurde für die Moderne der nackte Christus die erste Veranlassung zur Nachbildung des menschlichen Körpers.

In den ältesten Darstellungen ist der Gekreuzigte nur bekleidet zu sehen; auch später ist es nicht der schöne, sondern der gemarterte, entstellte Körper, der unter der schwindenden Gewandung zum Vorschein kommt.

Die ganze Gewalt des seelischen Leidens wird in dem Ausdruck des Gesichtes zusammengefaßt, die Nacktheit des Körpers dient nur dazu, den Eindruck des Schmerzes, der Erniedrigung, zu verstärken.

Erst viel später wird der seelische Adel auch auf den Körper übertragen, und damit erwacht aufs neue das Verständnis für die natürliche Schönheit des Menschen; die Schranken sind gebrochen und die moderne Kunst ist zu neuem Leben erwacht.

In der Bildhauerei waren es zuerst die Kleinkünste, die Holz- und Elfenbeinschnitzerei, die sich von der Herrschaft der Baukunst freimachten, und die Darstellung des Nackten mußte nicht nur den Begriff des bekleideten, sondern auch des im Sinne des Baustils verformten Körpers von sich abschütteln.

Dem romanischen Stil entspricht die runde, kurze, gedrungene Gestalt, dem gotischen die übernatürlich gereckte, eckige, asketisch hagere; die Figuren 85 und 86 verdeutlichen diese primitivsten Typen der modernen Epoche.

Eine der ältesten Darstellungen ist der elfenbeingeschnitzte romanische Christus auf dem Deckel des berühmten Echternacher Kodex, der kurz vor dem Jahre 1000 entstanden ist (Fig. 85).

Der Körper steht frei, wie ein Symbol, mit ausgebreiteten Armen und geschlossenen Füßen vor dem Kreuz; die Proportionen sind mit der naivsten Unbefangenheit behandelt (vgl. Fig. 15). Große plumpe Hände und Füße, magere Gliedmaßen und ein schwächtiger, viel zu kurzer und zu schmaler Rumpf, der zu der Gestalt gar nicht paßt. Der Kopf ist viel zu groß, und in dem Kopf sind wieder Nase, Mund, Ohren und Augen übertrieben gebildet: die primitivste Augmentation.

Das Muskelrelief läßt eine Anlehnung an antike (byzantinische?) Vorbilder vermuten; jedes eigene anatomische Verständnis fehlt. Was aber schon dieses Werk von den primitiven der antiken Epoche unterscheidet, ist das Streben nach Physiognomik, die seelische Belebung des Gesichtes, welche trotz aller Unbeholfenheit der Technik zum Ausdruck kommt.

Die gefurchte Stirn, das nach oben starrende Auge, die senkrechten Falten um Nase und Mundwinkel geben einen seelisch vertieften, wenn auch grotesken Ausdruck des Schmerzes.

Die ganze Figur ist romanisch stilisiert, rundlich, kurz, gedrunge, mehr Füllung und Ornament für das Kreuz, als Eigenwesen.

Ein langgestreckter gotischer Christus, der etwa 100 Jahre später entstanden sein dürfte, befindet sich in der Schnütgenschen Sammlung in Köln (Fig. 86).

Auch hier ist der Schmerz im Gesicht nicht schlecht ausgedrückt, der Körper in der denkbar rohesten Weise hölzern gebildet.

Die Proportionen sind unmöglich; die Arme viel zu kurz, der Rumpf und die Beine zu lang, von anatomischen Einzelheiten kann man überhaupt nicht sprechen.

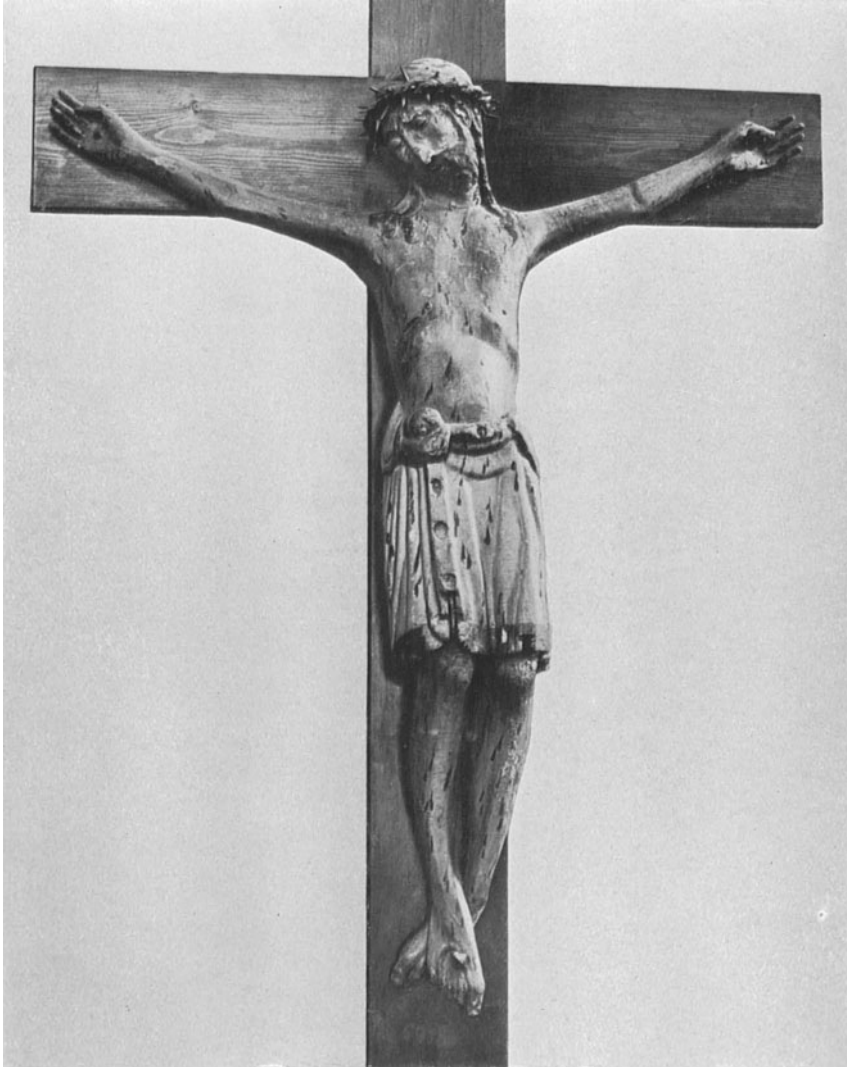


Fig. 86. Christus (Sammlung Schnütgen-Köln).

Aber die ornamentale Behandlung tritt in den Hintergrund; der Körper ist kein Symbol mehr, er ist wirklich ans Kreuz genagelt und hängt daran mit übereinandergelegten Füßen.

Besonders charakteristisch für die weitere Entwicklung ist der holzgeschnitzte Christus am St. Severin in Köln, der aus einer etwas späteren Zeit stammt (Fig. 87).

Der Künstler lebt noch ganz „jenseits von Proportionen und Anatomie“; die Arme sind um ein gutes Stück länger als die Beine, der Brust-

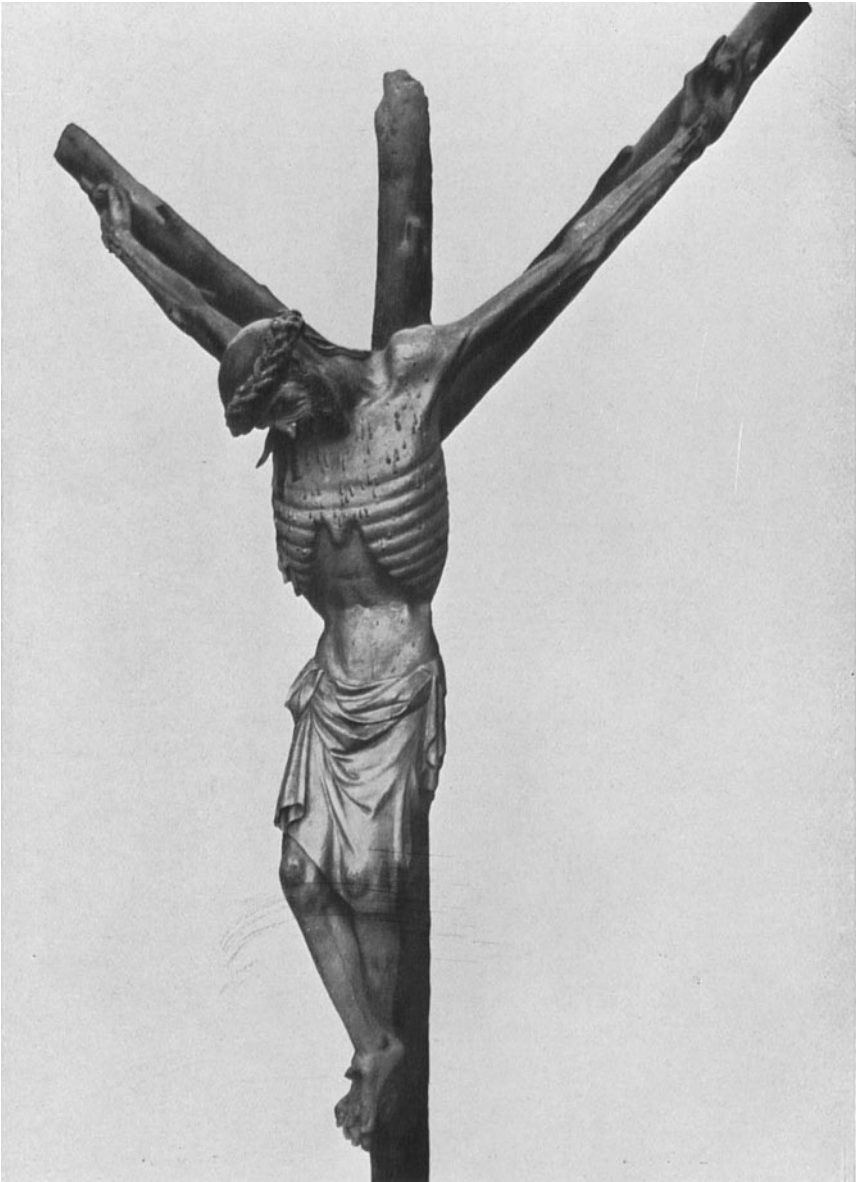


Fig. 87. Christus von St. Severin, Köln.

kasten sieht aus, wie ein umgestürzter Bienenkorb, die Kniescheiben schweben viel zu hoch über den Gelenken.

Neben diesen anatomischen Unzulänglichkeiten beweist aber schon die ganze Körperhaltung, die stark ausgereckten und hochgezerrten

Schultern, die eingeknickten und nach links wegsinkenden Beine, der tief eingezogene Leib, ein sehr scharfes physiologisches Verständnis, und das nach rechts gesunkene Haupt zeigt einen ergreifend erhabenen Ausdruck des Leidens und ein mit Meisterschaft behandeltes Mienenspiel.

Nebenbei spricht auch die ungewöhnliche, der Haltung aber viel besser angepaßte Form des Kreuzes mit den aufsteigenden Seitenbalken, für das feine künstlerische Gefühl dieses unbekanntes alten Meisters von St. Severin.

Den Unterschied zwischen antiker und moderner Kunstentwicklung kann man sich nicht deutlicher vor Augen führen, als wenn man diesen primitiven Christus mit dem archaischen Apollo von Tenea (Fig. 43) vergleicht: dort Maskenstarre des Gesichtes und ein gelenkiger, natürlicher Körper, hier eine seelisch vertiefte Mimik im Gesicht und eine Körperlarve.

Nach Christus wagen sich die Gestalten von Adam und Eva und die Seelen des jüngsten Gerichtes langsam hervor. In Reliefdarstellungen finden sich beide Motive schon an den Kathedralen von Bourges, Autun und Reims, am Dom von Hildesheim, als freies Rundbild erscheinen Adam und Eva zuerst um 1250 am Bamberger Dom (Fig. 88).

Diese Figuren sind zu der unnatürlichen Länge von 9 Kopfhöhen gestreckte, schmale, magere, eckige, gotisch stilisierte Menschen in primitivster Ausführung, gerade darum aber auch von kulturhistorischer Bedeutung. Es sind bodenständige, nordische Schöpfungen, frei von klassischen Einflüssen ¹⁾.

Die Proportionen sind unbeholfen; der Kopf als Ganzes ist zu klein, das Gesicht zum Schädel zu groß, da es, von der Pupillarlinie nach oben abgetragen, hoch über den Scheitelpunkt kommt, die Unterschenkel und Oberarme sind zu lang, die Schenkel und Unterarme zu kurz.

Von irgendwelchem Verständnis für die Muskulatur, vom Eingehen auf anatomische Einzelheiten ist keine Spur zu finden, nur daß sich bei Adam eine Andeutung der Rippen findet, welche bei Eva fehlt.

Außer dem dünnen Bartflaum bei Adam, den kleinen, dürftigen, wie aufgeklebten Brüstchen und der etwas stärker vorspringenden linken Hüfte bei Eva besteht kein Unterschied der Geschlechter, wenn man dahin nicht noch die kürzeren, schneckenförmig gekräuselten Haupthaare beim Manne, und die längeren, wellig geteilten beim Weibe rechnen will.

Die Gesichter haben charakteristische, individualisierte Züge und sind viel besser versorgt als der übrige Körper; ein Streben nach möglichst realistischer Wiedergabe ist unverkennbar; dazu ist auch die Beigabe der Badewedel zu rechnen, welche die Nacktheit im Geist der Zeit berechtigt erscheinen läßt.

Mit besonderer Sorgfalt ist die einzig erhaltene linke Hand der Eva ausgeführt, eine schmale, lange, echt gotische Charakterhand, die an die Crivellischen Spinnenfinger erinnert.

¹⁾ Die Verwandtschaft mit den Skulpturen von Reims läßt wohl auf französisch-gotische Beziehungen schließen, die aber individuell verarbeitet wurden.

Wenn der Künstler lebende Vorbilder benutzt hat, so kann es sich höchstens um ein und dasselbe Modell handeln, einen halbwüchsigen



Fig. 88. Adam und Eva vom Dom in Bamberg.

Knaben, nach dem die Grundzüge beider Gestalten festgelegt wurden, denn einem solchen entsprechen die Körperverhältnisse noch am meisten.

Die schüchterne Betonung des weiblichen Geschlechtscharakters bei Eva läßt weniger auf ein sorgfältiges Modellstudium, als auf eine mehr

theoretische, von Erinnerungsbildern und flüchtigen Beobachtungen aus dem täglichen Leben abgeleitete Umbildung schließen.

Ihrer Technik nach stehen die Bamberger Figuren mit den Werken der primitiven Antike gleich, unterscheiden sich aber von ihnen durch die feinere Physiognomik des Gesichts, das Streben nach Realistik und die gotische Streckung einerseits, die schlechtere Kenntnis des Rumpfes und der Gliedmaßen andererseits.

Mit Adam und Eva erwacht die natürliche, unbefangene Freude am nackten Körper als solchem, trotzdem aber wird er in der ganzen Gotik nur selten angetroffen. Man kann zwar auch nackte Gebilde anderer Art, wie die nur mit einem Bockfell geschmückte Wollust, die Wasserspeier am Freiburger Dom und ähnliche genug finden, man muß sie aber suchen, sie drängen sich nicht von selbst auf, wie in der Antike.

Diese späteren Gestalten fügen sich wohl auch noch im allgemeinen den Gesetzen der gotischen Architektur, sind hager und langgestreckt, eckig und hölzern, daneben aber macht sich die strenge Realistik, die treue Anlehnung an das lebende Modell, wie es der Zufall bietet, mit seinen individuellen Vorzügen und Fehlern immer mehr geltend.

Die Fältchen und Äderchen der Haut, die Körperhaare, die Falten unter den Brüsten, die Runzeln am Leib, alle Verunstaltungen durch einengende Kleider, alle individuellen Züge des Gesichtes in ihrer Unregelmäßigkeit werden mit der peinlichen Treue des Chronisten aufgezeichnet.

Die Natur wird so genommen, wie sie sich bietet, ohne Kritik, ohne Auswahl, ohne Verbesserung; die Landesart, die Persönlichkeit wird betont und sogar verschärft, wo die Antike verallgemeinert und mildert.

Diese unterstrichene Charakteristik führt zu mancherlei Typen, welche das Modell und die geographische Herkunft erkennen lassen und jetzt auch nicht mehr an die Zunft und das Handwerk, sondern an bestimmte Künstlernamen gebunden sind.

Um das Jahr 1500 sind drei unter sich sehr verschiedene Darstellungen des ersten Menschenpaares entstanden, welche man auf Tilman Riemenschneider in Würzburg, Hans Brüggeman in Schleswig und Konrad Meyt aus Worms zurückführt (Fig. 89/90, 93—96). Meyt ist zwar später im Gefolge der Herzogin Margarethe von Parma in die Fremde gezogen, aber doch seiner süddeutschen Schule treu geblieben.

Das erste Menschenpaar von Riemenschneider macht einen langgestreckten, gotischen Eindruck, der durch Verkürzung der Breitenmaße erzielt wird.

Trotz der nicht ganz $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen entsprechen die Proportionen keineswegs den natürlichen. Bei beiden Figuren sind die Köpfe, und an diesen wieder die Gesichter zu lang, ebenso Rumpf und Arme, während die Beine verkürzt sind; an den Gliedmaßen sind Oberarme und Oberschenkel zu lang und die Füße zu groß.

Von der bekleideten Figur übernommen ist die Schnürtaile des Mannes, die auf den Gürtel hinweist, der vorspringende Bauch und der schmale, kleinbrüstige Oberkörper der Frau, der dem engen, über dem

Bauch abschließenden Mieder nachgebildet ist. Auch hier sind die legendären Feigenblätter durch umfangreiche Badewedel ersetzt, womit zugleich die Nacktheit realistisch erklärt wird.

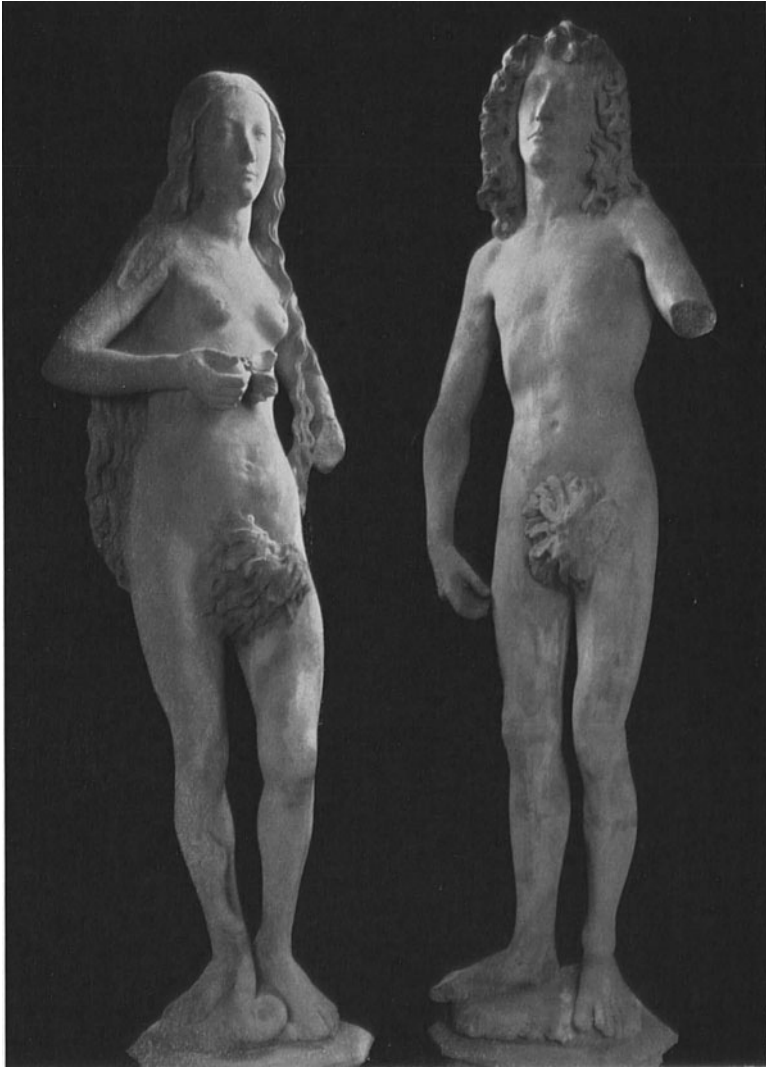


Fig. 89/90. Adam und Eva von der Marienkirche zu Würzburg
(von T. Riemenschneider).

Die Benutzung des lebenden Modells geht aus der guten Versorgung der Einzelheiten des Körpers unzweideutig hervor, aber die lebenden Vorbilder müssen halberwachsene Kinder gewesen sein.

Schon die Proportionen, die auffallend langen und mageren Arme, die kurzen Beine, die großen Hände und Füße, der schwächliche Rumpf

stimmen am meisten mit den Verhältnissen eines wachsenden Körpers. Fig. 91 und 92, ein 15jähriger Knabe und ein 12jähriges Mädchen fränkischer Herkunft bestätigen diese nahe Verwandtschaft.

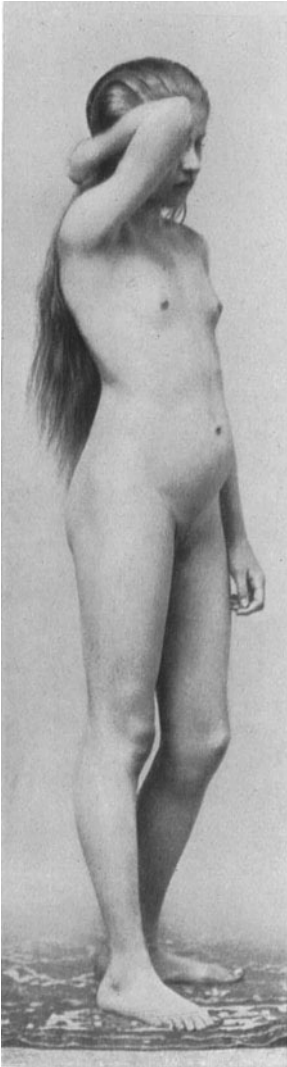


Fig. 91. Fränkisches Mädchen von 12 Jahren (Naturaufnahme).

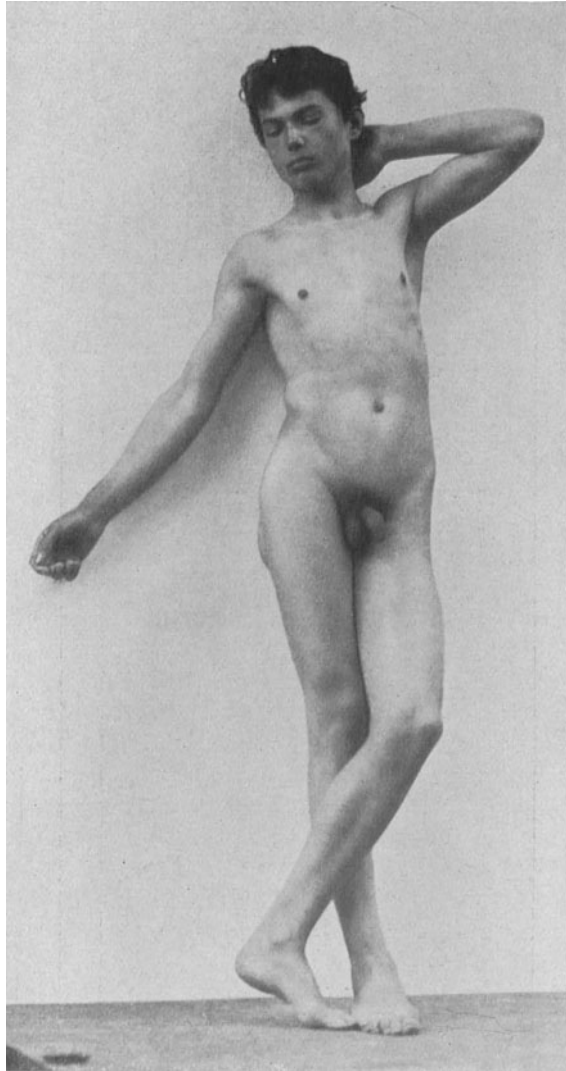


Fig. 92. Fränkischer Knabe von 15 Jahren (Naturaufnahme).

In leicht stilisierter Umbildung gibt Adam die schwächtigen, unbestimmten Formen, den langen, mageren Hals, den noch wenig gewölbten und vertieften Brustkorb, die kräftigen Gelenke und die fettarmen, von zartem Muskelspiel belebten Gliedmaßen des wachsenden 15jährigen Jünglings wieder, während die noch wenig gefüllten Glied-

maßen, der runde Leib und die kleinen, keimenden Brüste der Eva zu der Erscheinung des 12jährigen Mädchens passen.

Die fränkische Landart verrät sich in den langgezogenen, hageren Gesichtszügen mit betonten Backenknochen, starkem Unterkiefer und



Fig. 93. Adam von Brüggeman
(Schleswig).

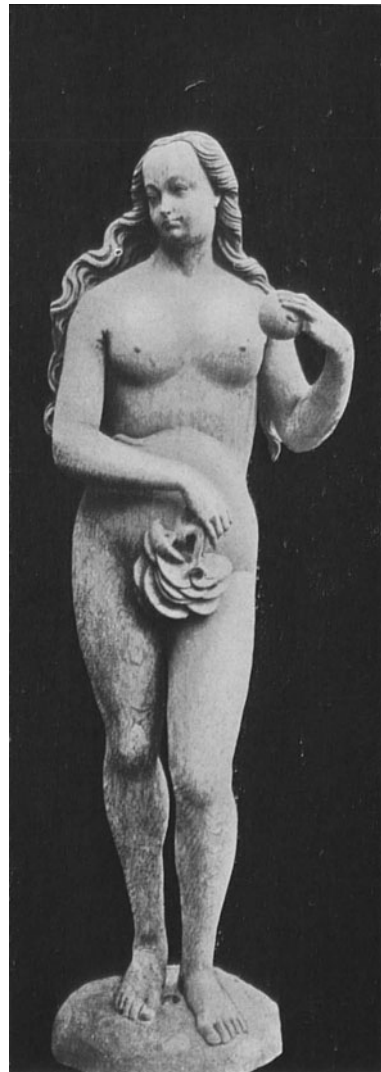


Fig. 94. Eva von Brüggeman
(Schleswig).

kräftig-spitzem Kinn, den etwas kleinen Augenspalten und dem breiten Nasenrücken, lauter Zeichen, die den lebenden Modellen und den Bildwerken gemeinsam sind.

Aus allerlei Einzelheiten, dem vortretenden Kehlkopf (dem Adamsapfel) zwischen den richtig gestellten Kopfnickern, der weniger schönen,

als naturwahren Form der Beine, der Muskulatur in der leichten Beugung des rechten Unterarms beim Adam, im Halsübergang und Nackenansatz bei Eva, erkennt man das sorgfältige Modellstudium, dagegen beweisen



Fig. 95. Adam von Meyt (Gotha).



Fig. 96. Eva von Meyt (Gotha).

wieder grobe Fehler, wie die Einlenkung der Beine in den Rumpf, den Mangel tieferer anatomischer Kenntnisse.

Anatomisch richtiger und dabei auch rein gotischer Abkunft sind die Holzfiguren von Brüggeman am Altar von Schleswig (Fig. 93 u. 94). Auch bei ihnen ist die Nacktheit durch den Badewedel motiviert.

Die Streckung ist weniger übertrieben, die Proportionen bei ungefähr 8 Kopfhöhen ziemlich richtig, wenn man von den viel zu langen Armen Adams und den zu kurzen Evas absieht.

Die meisterhafte Ausführung bis in alle Details zeugt von einer sorgfältigen und liebevollen Beobachtung des lebenden Modelles, wofür hier erwachsene Personen vom nördlichen, ostfriesischen Schläge gestanden haben müssen.

Adam ist nach einem hageren Jüngling mit hohlen Wangen, abfallenden Schultern, schwächerer Brust und dünnen Gliedmaßen geschnitzt, Eva nach einem wohlgenährten Mädchen mit drallem Gesicht, flachen, großen Brüsten, breiter Körpermitte und vollen Hüften. Beide haben den niederdeutschen Typus mit massig geschnittener Stirne, kräftigen Kiefer- und Backenknochen, den tiefen Augenhöhlen und dem breiten Gesicht.

Es sind realistische Gestalten aus dem Volke.

Wenn man auch bei Adam durch die Stellung und durch die Behandlung der Büste, den großen Abstand der Brustwarzen von den Schlüsselbeinen und dem flachen breiten Ausladen der Schultergegend an den gleichnamigen Stich von Dürer erinnert wird, und eine Beeinflussung dadurch nicht ausschließen kann, so zeigt doch Eva hier zum ersten Male in der Kunst jenen unverfälschten niederdeutschen Typus, wie ihn später Rubens nach vlämischen Modellen so oft dargestellt hat.

Die Kniee, namentlich das linke am Standbein Adams, der Übergang der Schenkel in die Hüften ist bei beiden Figuren anatomisch besser beobachtet, dagegen ist wieder die eingekerbte Falte unter dem Brustkorb, an der Standbeinseite, links bei Adam, rechts bei Eva, ein Fehler, da sie sich in dieser Weise bei aufrechtem Stand in der Natur nicht findet.

Die Buchsbaumfigürchen von Meyt, welche jetzt im Museum in Gotha stehen (Fig. 95, 96) haben nur 7 Kopfhöhen. Sie sind charakteristisch für die aus Holz und Elfenbein geschnitzten Werke der gotischen Kleinplastik, welche sich von architektonischen Gesetzen völlig frei gemacht haben und in der realistischen Wiedergabe der Einzelheiten ihre höchste Kraft suchen.

Für Adam hat hier wieder ein halbwüchsiger Knabe Modell gestanden, dessen dicker Kopf mit den stark verkürzten Armen und kurzen Unterschenkeln an rachitische Anlage denken läßt.

Die Rumpfbildung mit dem gut versorgten Fettpolster, dem gewölbten Bauch, die unbestimmten Leistenlinien, die kleinen Geschlechtsteile sind die eines etwa 10jährigen Knaben, zu dem die schärfer ausgebildeten, älteren Züge des Gesichts nicht recht passen wollen.

Manche Besonderheiten, wie der gute Fuß, der eigentümliche, leicht vorgewölbte Nabel, scheinen mit großer Treue nach der Natur kopiert zu sein, über diesen peinlich genauen Einzelheiten sind aber die großen Linien des Gesamtbildes aus dem Auge verloren, die Figur ist unproportioniert und anatomisch unwahr.

Auch die Eva verrät das fehlerhafte Modell; abgesehen von den unrichtigen Proportionen, den verkürzten Gliedmaßen, dem zu großen

Kopf und zu langen Rumpf, zeigt sie Spuren des Schnürleibes, der den Bauch herab, die Brüste empodrängt und den Rumpf vom unteren Rippenrand bis an die Achseln zusammengepreßt hat.

Das Modell, ein verschnürtes Weib mit leicht hängenden Brüsten, mit unförmlich langem Rumpfe und kurzen Beinen, mit dem sorgfältig ausgearbeiteten flachen, vorgewölbten Nabel ist hier mit kecker Naturtreue, von keiner klassischen Überlieferung angekränkelt, dargestellt.

Die fein gemeißelten Gesichtszüge erinnern mit dem breiten Nasenrücken, dem breiten, im Kinn spitz zulaufenden Gesicht in technisch vollenderer Form an den fränkischen Typus von Würzburg.

An beiden Gestalten sind die Proportionen schlecht, die Anatomie, namentlich in der Rumpfmuskulatur, mangelhaft, die Realistik der Einzelheiten zum Teil recht gut; antike Einflüsse sind nicht zu bemerken.

Gemeinschaftlich ist allen diesen gotischen Gestaltungen, daß sie sich mehr und mehr von den Gesetzen des Baustils freimachen und in der getreuen Wiedergabe der Natur ihr Heil suchen, daß sie aber trotz allem guten Willen aus Mangel an anatomischen Kenntnissen ihrer Aufgabe nur halb gerecht werden, am Modell kleben und die Naturtreue hauptsächlich in der gewissenhaften Detailarbeit am Körper und der individuellen Beseelung des Gesichts auszudrücken vermögen.

Zur gleichen Zeit, um 1500, lebte in Nürnberg Peter Vischer, dessen eherne Gestalten zu den besten Leistungen der gotischen Nacktkunst gehören.

Bei der Beurteilung seiner Werke muß man, ebenso wie bei den Griechen, die für den Erzguß erforderliche stärkere Betonung der Erhabenheiten in Abzug bringen.



Fig. 97. Schreitender Jüngling von Peter Vischer (München).

Sein schreitender Jüngling (Fig. 97) ist mit den Proportionen von $8\frac{1}{2}$ Kopfhöhen, den langen Beinen, den abfallenden Schultern und dem schwächtigen Brustkorb, dem in den Leisten stärker als in den Hüften

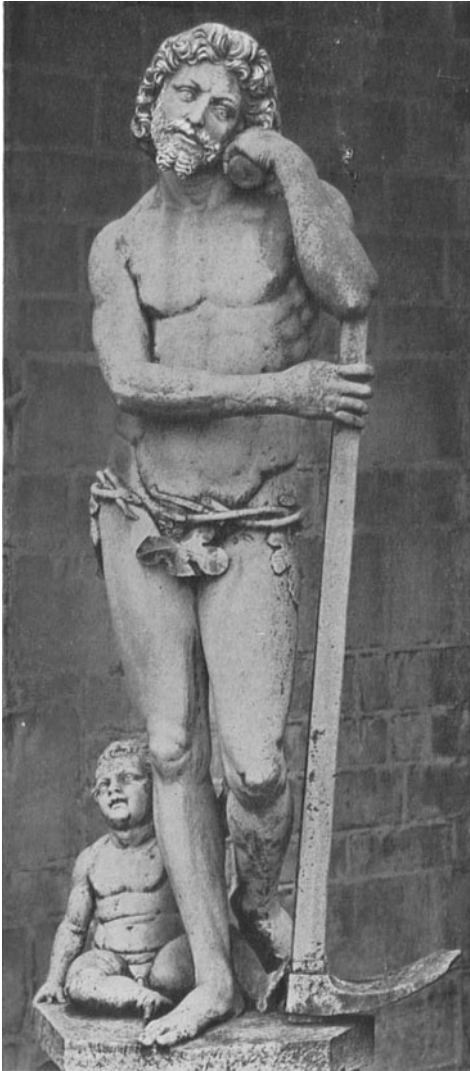


Fig. 98. Adam vom Dom in Mailand.

sich absetzenden kurzen Rumpf, mit der individuellen, lebendigen, vergeistigten Behandlung des Gesichts rein gotisch, und wenn man auch weiß, daß Peter Vischer, ebenso wie Albrecht Dürer, manche klassischen Werke aus Stichen und eigener Anschauung bekannt waren, wenn auch die Stellung des schreitenden Jünglings, ebenso wie Dürers Adam an den vatikanischen Apollo erinnert, so sind die Körperformen doch so selbständig behandelt, daß man auf einen tiefgreifenden klassischen Einfluß keinen Rückschluß machen darf. Das Knie des Standbeins ist allerdings mit feinerem anatomischem Verständnis gebildet; es zeigt den Überknie Scheibenwulst, die Kniescheibe und den Gelenkwulst fast so scharf wie die antiken Mustergestalten; im Rumpf aber ist wohl das lebende Modell, sicher aber kein klassisches Vorbild erkennbar; die starke Fettanhäufung um den Nabel, die dreifache Falte über der Hüfte, die tiefe mittlere Furche über der Brust, die eingezogene Taille findet sich, abgesehen von einigen anatomischen Fehlern, in ähnlicher Weise wohl zuweilen in der Natur, niemals aber in der Antike; das Knie läßt sich ebensogut auf richtige Naturbetrachtung, wie auf ein Erinnerungsbild aus der Antike zurückführen.

Wenn überhaupt zwischen Peter Vischers Gestalt und der Antike ein Zusammenhang besteht, so ist es höchstens die freie, bewegte Stellung, das allgemeine Gesamtbild des Körpers, welches zum Vergleich herausfordert.

Der Rumpf und die Schultern sind gleichweit entfernt vom antiken Schema und von anatomischer Richtigkeit; auch in diesem späten

Werk der Gotik ist die seelische Belebung des Gesichts der größte Vorzug und der Körper bleibt trotz manchen Fortschrittes noch weit hinter der reinen Wiedergabe der klassischen Kunst und hinter der Natur zurück.

Die Kennzeichen der Gotik, die Beseelung des Gesichts, die Streckung und die realistische Ausführung des Körpers, welche in der Malerei noch viel schärfer zum Ausdruck kommen, ziehen sich tief in die Renaissance hinein, ja, ihre Vermischung mit dem Ideal der Renaissance bildet geradezu ein wesentliches Kennzeichen, welches diese von der Antike unterscheidet.

Besonders in der Plastik ist deshalb zeitlich eine strenge Grenze nicht zu ziehen, und örtlich nur insofern, als die nordischen Völker die Gotik länger und in reinerer Form gepflegt haben, wie die Italiener, die sehr bald dem Zauber der Antike erlagen.

Mustergültig für die Mischung der gotischen mit den antiken Merkmalen sind die Steinbilder von Adam und Eva am Dom zu Mailand (Fig. 98, 99).

Die Körperhöhe beträgt 8 Kopfhöhen, die Proportionen sind richtig, die Bildung der Körperformen, die gute Betonung der Muskeln und Gelenke, die Kniee, die Beigabe der Putten gemahnen an antike Vorbilder.

Daneben verrät die individuelle, mimisch bewegte Modellierung des Gesichts, die realistische Ausführung im einzelnen den gotischen Einfluß; dahin gehört die plastische Wiedergabe der Schamhaare, die sich in der Antike nur beim Manne, nie aber beim Weibe findet, die Falten unter den leicht hängenden Brüsten der Eva, und der ausgesprochene Plattfuß bei Adam.

Von den rein gotischen Gestalten unterscheiden sich diese dadurch,

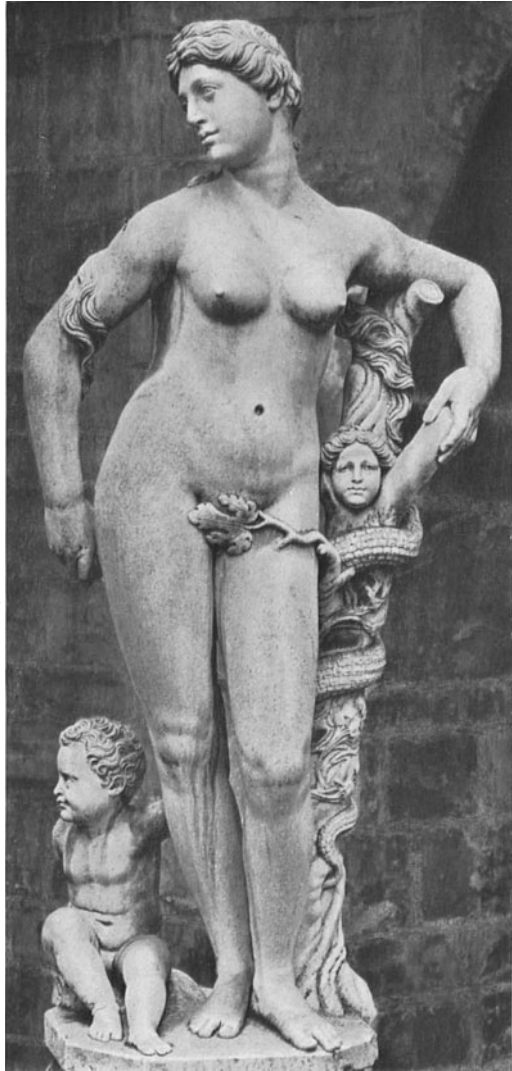


Fig. 99. Eva vom Dom in Mailand.

daß hier zum ersten Male die Hüftstellung in allen Einzelheiten physiologisch richtig wiedergegeben und damit die Frontalität überwunden ist.

Im Gegensatz zu dem primitiven Abschnitt der antiken Epoche strebt die Gotik schon früh nach Loslösung von den Gesetzen der Frontalität, weil das herabgesunkene Haupt, der verkrümmte Körper des Erlösers dazu auffordern; das künstlerische Unvermögen ist am deutlichsten in der mangelhaften Bewältigung der Rumpflastik erkennbar.

Die Christusfiguren (Fig. 85—87) sind ganz primitiv, auch das Bamberger Menschenpaar ist noch rein frontal gehalten, die vorgestellten Spielbeine bleiben ohne harmonischen Zusammenhang mit dem Rumpf; an den Würzburger Gestalten sind die Gelenkverbindungen zwischen Rumpf und Schenkeln verfehlt, an den Schleswigern ist die oben erwähnte Beugungsfalte über dem Standbein als ein mißglückter Versuch zur Lösung des Problems zu betrachten, und ebenso an dem Meytschen Adam die unnatürlich starke und zu hoch gesetzte Vorwölbung des Hüftwulstes über dem Standbein. Auch der Vischersche Jüngling zeigt diesen Mangel an Verständnis für die Plastik des bewegten Rumpfes, wovon man sich am besten durch Vergleichung mit der natürlichen Bildung an dem fränkischen Knaben (Fig. 92) überzeugen kann.

Erst in dem Mailänder Menschenpaar ist die Einlenkung der Beine in den Rumpf, das durch die Beugung bedingte Muskelspiel seiner Oberfläche richtig aufgefaßt.

Der Abschluß der primitiven gotischen Epoche wird bestimmt durch die Überwindung der Frontalität, die Erkenntnis der naturwahren Proportionen, vor allem aber durch die Anwendung der Gesetze der Anatomie und Perspektive, welche, den Zeitumständen entsprechend, die Übung des künstlerischen Blickes durch reichliche Naturbeobachtung ersetzen muß. Bevor aber dieser Abschluß völlig erreicht wird, setzt die Renaissance mit der klassischen Überlieferung ein, und darum besitzt die reine Gotik keine einzige Gestalt, die in der Körperbildung bis zur völligen Naturwahrheit gediehen ist, deshalb hat sie weder vollendet schöne, noch vollendet wahre Menschen geschaffen.

Das Endergebnis der Gotik ist die vom Baustil losgelöste, realistisch gebildete Menschengestalt, deren Vorzüge der seelisch belebte Ausdruck des Gesichts und das liebevolle Eingehen auf die körperlichen Eigentümlichkeiten, das Streben nach möglichster Naturwahrheit sind, Vorzüge, welche bei der über reichere Ausdrucksmittel verfügenden Malerei noch viel schärfer hervortreten.

6. Die Renaissance.

Die Renaissance ist die Wiedergeburt des künstlerischen Verständnisses für den nackten menschlichen Körper. Mit ihr haben auch die nordischen Völker jene Kulturstufe erreicht, in der die natürliche Schönheit des Menschen höher eingeschätzt wird als die künstlichen Zutaten des Schmuckes und der Kleidung.

Wie die Gotik geht auch die Renaissance zuerst vom lebenden Modell aus, dessen Verständnis durch die zunehmenden anatomischen und physiologischen Kenntnisse erleichtert und vertieft wird. Immer mehr aber macht sich daneben die antike Überlieferung bemerkbar, und zwar in der Skulptur noch viel stärker als in der Malerei, weil gerade die plastischen Kunstwerke dem Zahn der Zeit und der blinden Zerstörungswut barbarischer Volksstämme einen größeren Widerstand geboten hatten, als die vergänglichen Erzeugnisse der Malerei.

Daß gerade Werke aus der hellenistischen Periode, so besonders der Laokoon und der Apollo von Belvedere, den tiefgreifendsten Einfluß auf die spätere Entwicklung ausübten, ist wohl kaum dem Umstand allein zuzuschreiben, daß sie zuerst entdeckt wurden. In ihnen liegen vielmehr die letzten, noch ungelösten Probleme der klassischen Gedanken, die nach einem plastischen Ausdruck des Seelenlebens, der leidenschaftlichen Bewegung suchten und zu weiterer Ausbildung reizten.

Durch seine geniale Gestaltungskraft, durch seine umfassende Bildung und seine tiefgründlichen Kenntnisse der Anatomie war vor allen Michelangelo berufen, diese Aufgabe zu lösen. Seine Persönlichkeit überragt so gewaltig alle seine Zeitgenossen, daß er die ganze plastische Kunst der Renaissance beherrscht. Was vor ihm war, scheint seine gewaltigen Schöpfungen nur vorzubereiten, was nach dem dämonischen „Terribile“ in der Bildhauerei geleistet wurde, steht ebenso tief unter ihm als unter der klassischen Erbschaft; weder das Barock, noch das Rokoko haben ebenbürtige Künstler aufzuweisen.

Im Quattrocento war Italien der Mittelpunkt von Kunst und Wissenschaft; Italien war auch der Boden, der zuerst und in reichstem Maße die klassischen Werke zutage förderte, soweit diese nicht schon vorher ein unbeachtetes Dasein im Lichte gefristet hatten.

In Italien erwacht darum zuerst die alte Kunst zu neuem Leben, um bald in stürmischem Siegeslauf die christliche Welt zu erobern.

Für die Darstellung des Nackten werden auch jetzt noch mit Vorliebe biblische Gestalten in der Plastik gewählt; zu Christus, der nicht nur am Kreuz, sondern auch an der Martersäule, bei der Taufe, entkleidet dargestellt wird, zu Adam und Eva tritt David, der heilige Sebastian

und das Bambino als Engel, Putte oder Christkind. Erst später kommt aus den heidnischen Mythen auch Bacchus, Apollo und zuletzt Venus dazu.

Wenn Langer ¹⁾ von der Antike lobt, daß gerade deren ruhig gehaltenen Werke die besten sind, weil sie den Muskelmechanismus verstecken, so könnte man beinahe das Gegenteil von der Renaissance behaupten, weil sie ihre größte Kraft in den lebendig bewegten Gestalten entwickelt. Hier kommt die Vertrautheit mit dem anatomischen Bau den späteren Künstlern am meisten zu statten.

Im Gegensatz zur Klassik behält die Renaissance auch die von der Gotik übernommene stärkere Individualisierung und seelische Vertiefung des Gesichts.

In der Klassik wird jede Gestalt zum Typus, jede Bewegung zu erhabener Ruhe gemildert, in der Renaissance ist auch die Ruhe bewegt, atmet jedes Gesicht persönliches Leben.

Mit den Pforten des Paradieses ²⁾ am Baptisterio in Florenz, deren Reliefs von Lorenzo Ghiberti mit den zwar noch immer überlang gestreckten, aber in ihrer runden, natürlichen Weichheit der eckigen Gotik erwachsenen Gestalten verziert sind, öffnet die Renaissance ihren Tempel.

Das erste freistehende Rundbild, das sich im 15. Jahrhundert nackt ans Licht wagt, ist Donatello's eherner David (Fig. 100).

David, nur mit Hut und Lederschuhen bekleidet, ist ein Knabe von 15 Jahren. Er hat nur $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen, unterlange Beine und einen überschlanken Bau, lauter natürliche Zeichen des wachsenden



Fig. 100. David von Donatello (Florenz).

und einen überschlanken Bau, lauter

¹⁾ Anatomie der äußeren Formen. S. 30.

²⁾ Michelangelos Ausspruch, die ehernen Türen wären wert, die Pforten des Paradieses zu sein, hat sich so eingebürgert, daß in Florenz jedermann nur von der „Porta del Paradiso“ spricht; vielleicht aber hat Michelangelo nur den richtigen Ausdruck für das volkstümliche Fühlen der Florentiner gefunden, welche in der Darstellung des Paradieses ebenso die Hauptsache sahen, wie die Genter das van Eycksche Altarwerk nach Adam und Eva benannt haben.

Knaben in der zweiten Streckung. Die Muskeln sind jugendlich, kräftig, das Gesicht ist hager und kindlich und zeigt einen halb belustigten, halb frechzufriedenen Ausdruck, wie ihn ein gesunder Junge haben kann, dem ein guter Streich gelungen ist.

Außer der durch die Bronzetechnik gebotenen stärkeren Betonung der Muskelwölbungen und Verallgemeinerung der Formen ist kein Abweichen vom lebenden Modell zu bemerken.

Der Natur abgelauscht ist jeder Zug im Gesicht des jungen Lazzaroni, die geschmeidige Beugung des Rumpfes, an dem sich rechts über dem Standbein der Hüftkamm und der Brustkorbrand scharf durch die dünne, sehnige, junge Muskellage abzeichnet; streng realistisch ist die Behandlung des Fußes, an dem die Verdrehung der großen Zehe, die Krallenstellung der zweiten bis fünften die Verunstaltung durch schlechtes Schuhwerk erkennen läßt.

Die zweite Zehe, die bei den antiken Bildern ebenso wie am unverdorbenen Fuß des Neugeborenen länger ist als die erste¹⁾, ist hier kürzer und künstlich verkrümmt.

Die ganze Gestalt läßt sich somit nur auf das lebende Modell zurückbeziehen, nicht aber auf die Antike, von der es weder den Beckenschnitt noch die Weichheit späterer Bildung übernommen hat.

Weit eher könnte man beim heiligen Sebastian von Rossellino an eine Verschmelzung von Leben und Antike denken.

Die Gesamthöhe (Fig. 101) hat 8 Kopfhöhen, die Proportionen sind normal.

Das Gesicht trägt klassische Züge und zeigt einen erhabenen gemilderten Ausdruck des Schmerzes. Die Muskeloberfläche von Rumpf und Gliedmaßen ist anatomisch richtig, der eingezogene Bauch mit den gespannten, durch drei Sehnenstränge geteilten geraden Muskeln, der

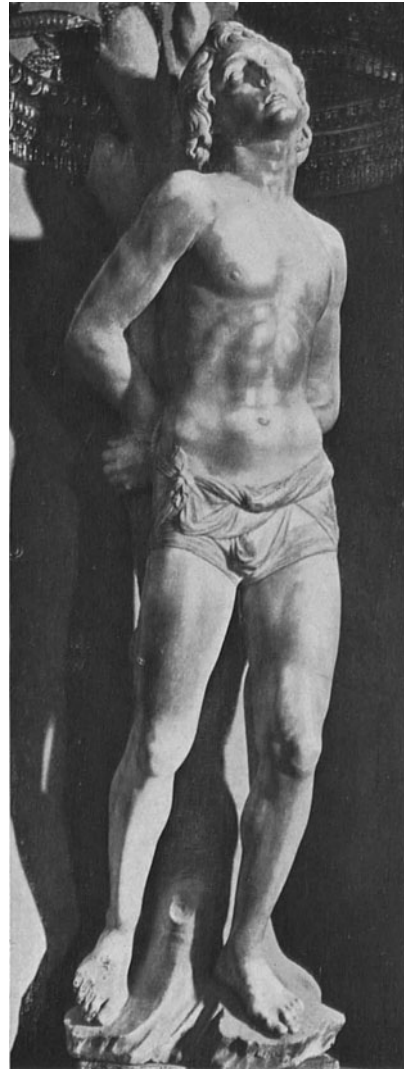


Fig. 101. St. Sebastian von Rossellino (Empoli).

¹⁾ Vgl. Braunes Festschrift für Ludwig, Hand und Fuß.

gewölbte Brustkorb und der nach hinten gesenkte Kopf mit halb geöffnetem Munde zeigt starke Anklänge an die Gestaltung des Laokoon, allerdings mit dem Unterschied, daß der dort gewaltig sich aufbäumende Schmerz zu stillem Dulden gedämpft ist.

Auch hier aber läßt namentlich die Behandlung des Fußes das Modellstudium erkennen. Die rechte große Zehe trägt die Spuren des drückenden Schuhs, wenn auch die Verkrümmung, der *Hallux valgus*, nicht so ausgesprochen ist, wie beim David von Donatello.



Fig. 102. Christuskind. Andrea della Robbia (Sant' Ansano bei Florenz).

Von den zahlreichen Kinderdarstellungen, die bis auf Donatello zurückreichen, verweise ich hier nur auf ein etwa halbjähriges Christkind von Andrea della Robbia (Fig. 102), dem ich einen gleichalterigen lebenden Säugling (Fig. 103) gegenüberstelle.

Der Vergleich beweist, daß sich der Künstler an das Leben gehalten hat. Die Proportionen entsprechen dem Alter von einem halben Jahr, $4\frac{1}{4}$ bis $4\frac{1}{2}$ Kopfhöhen; der Abstand der Pupillarlinie vom Kinn und vom Scheitel verhält sich wie 3 : 5; die Beine sind nur wenig länger als die Arme und betragen etwa $1\frac{3}{4}$ Kopfhöhen. Alle Eigentümlichkeiten des Säuglingskörpers, der rundliche Bauch, die starken Beugefalten in den Leisten, über den Gelenken, an der Innenseite der Oberschenkel sind naturgetreu dargestellt. Nur im Gesicht liegt ein fremder, unkindlicher Ausdruck; eine etwas zu scharfe Betonung der Züge, eine etwas zu große Nase, etwas zu wenig abstehende Ohren, etwas zu hohe Augen-

brauen weisen darauf hin, daß der Künstler dem echten Kinde nicht ganz gerecht geworden ist und es nach der Seite des Erwachsenen hin idealisiert, ihm ein Gepräge geistigen Lebens verliehen hat, welches das Kind in diesem Alter nicht besitzt.

Auch in der Stellung weicht das Christkind von der Natur ab; es steht schon fest auf den kleinen Beinchen; der gleichalterige, für sein Alter recht kräftige Knabe kann sich nur durch die Stütze eines Kissens, an das er sich anlehnt, aufrecht halten.

Gerade dieses sonst mustergültige Bildwerk von Andrea della Robbia ist ein sprechendes Beispiel für die Kunstgepflogenheit, in die Engel und Bambinos das Seelenleben Erwachsener hereinzutragen, eine Gepflogenheit, die zur Folge hat, daß nur so selten echte Kinder in der Kunst gefunden werden.

Über die Gotik erheben sich diese Gestalten durch die Naturtreue und anatomische Sicherheit, mit der, von kleineren Fehlern abgesehen, das Gesicht sowohl wie der Körper behandelt sind.

Das Kleben am Detail, welches der Gotik eigen ist, weicht vor der Unterordnung der Teile unter die Gesamtwirkung, ohne daß dadurch die charakteristischen Einzelheiten vernachlässigt werden.

Es sind lebenswahre, harmonisch gegliederte und harmonisch bewegte Figuren von einer Vollkommenheit, welche der Gotik versagt blieb.

Wenn sie aber auch dem gesunden Leben näher stehen, so läßt sich doch schwer entscheiden, inwieweit dieser Fortschritt auf antike Einflüsse zurückgeführt werden darf.

Unbewußt mag die Betrachtung antiker Bildwerke den künstlerischen Blick auch der Natur gegenüber geschärft haben, von einer unmittelbaren Beeinflussung durch die Antike aber sind wenig Spuren nachweisbar.

Stärkere Annäherung an klassische Vorbilder zeigt eine feingearbeitete Kleinbronze aus dem Berliner Museum, die klagende Frau (Fig. 104).

Mit strenger, in den oberen Teilen ans Männliche streifender Formgebung, breiten Schultern, kleinen Brüsten, ausgesprochener Dreiteilung des Rumpfes und antikem Beckenschnitt vereinigt sie das lebhaft bewegte Mienenspiel des Gesichts, ohne doch zu sehr ins Individuelle zu kommen.

Auch die Füße mit der längeren zweiten Zehe sind von schöner, klassischer Form.

Die Proportionen sind bei 8 Kopfhöhen dem praxitelischen Kanon entsprechend.

Die ganze Gestalt könnte für eine Niobide aus der hellenistischen Zeit gehalten werden.

Wenn auch diese schlanke Figur ohne sorgfältiges Modellstudium undenkbar ist, so weisen doch die erwähnten Einzelheiten auf klassische Einflüsse hin.

Das gleiche ist der Fall bei dem Christus von Andrea Sansovino aus der Täufergruppe über der Tür des Baptisterio in Florenz (Fig. 105).

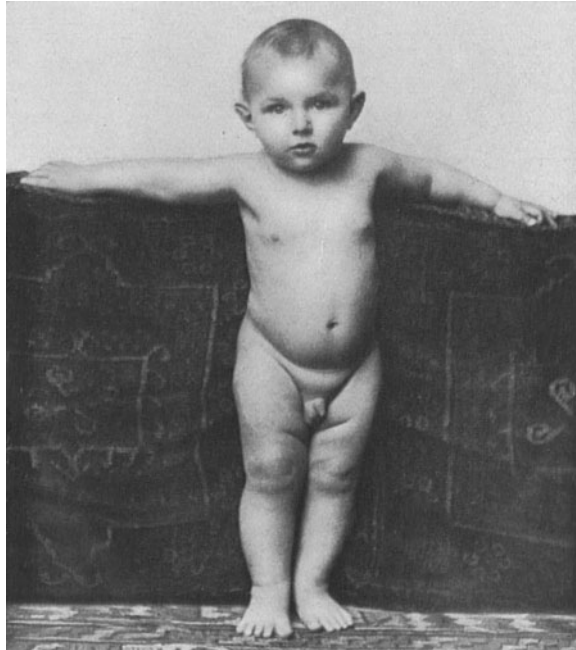


Fig. 103. Knabe von $\frac{1}{2}$ Jahr (Naturaufnahme).

Es ist die schön proportionierte Gestalt eines Mannes von 8 Kopfhöhen. Das kleine Haupt mit dem göttlich demütigen Gesichtsausdruck, den regelmäßigen feinen Zügen, steht in vollem Einklang zu den schlanken, kräftigen Gliedmaßen und dem weichmodellierten Rumpf. Die Anatomie ist tadellos, die Behandlung des Knies am Standbein naturtreu, wie am

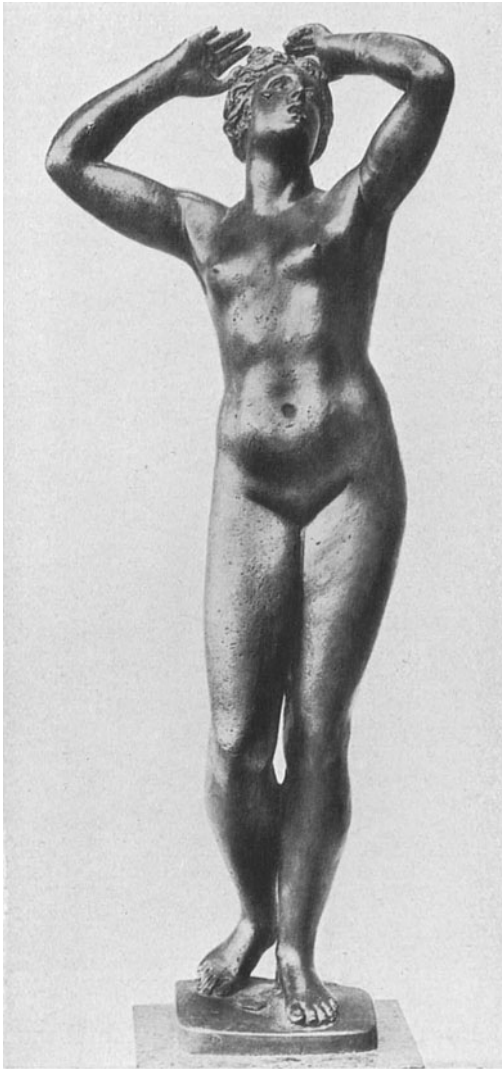


Fig. 104. Klagende Frau. (Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.)

praxitelischen Hermes. Auch der Fuß richtet sich mit der längeren zweiten Zehe, dem weiteren Spielraum zwischen dieser und der ersten nach dem klassischen Kanon. Der Beckenschnitt hat die gleiche mildere antike Form, wie die griechische Blütezeit.

Die Folge dieser Gestalten führt bis zum Höhepunkt, den die Renaissance vor Michelangelo erreicht hat.

Von der Gotik hat sie das Streben nach seelischer Vertiefung, individueller Charakteristik und Naturwahrheit beibehalten und weiterentwickelt, von der Antike hat sie gelernt, die Einzelheiten der harmonischen Gesamtwirkung unterzuordnen, aus dem Naturwahren das Naturschöne herauszuheben.

Michelangelo hat selbst von sich gesagt, daß seine Lehrmeister die antiken Trümmer waren, die er in der großartigen Sammlung der Medici gefunden habe. Man darf aber nicht vergessen, daß er daneben auch die Natur mit einer Gründlichkeit beobachtet hat, wie nur wenige vor und nach ihm. Ohne seine langjährigen anatomischen Arbeiten, seine sorgfältigen Modellstudien hätte er niemals die Größe erreicht,

die ihn weit über alle Zeiten erhoben hat, die ihm ermöglichte, auch die antike Kunst über den toten Punkt weiter zu führen, an dem sie gescheitert ist, über die richtige Darstellung bewegter Gestalten.

Zerrissen und von wilden Leidenschaften durchwühlt, wie seine

Zeit, war auch das Leben Michelangelo Buonarottis. Seine schönsten Träume, das Juliusgrab, die Lorenzofassade und die Mediceenergräber



Fig. 105. Taufe Christi von Sansovino (Florenz).

sind nie in ihrer ganzen Herrlichkeit verwirklicht worden, die Welt, die er geschaffen, ist nur ein Bruchstück dessen, was in ihm lebte, und der gewaltige Kampf seiner gemarterten Seele spiegelt sich in seinen gemeißelten, gegossenen und gemalten Gestalten wieder.

Man sagt, daß die Menschen des Michelangelo nie gelebt hätten, mit demselben Recht, mit dem man auch den Menschen der Antike die Lebensfähigkeit abspricht. Dort ist der Körper zu einer idealen Fehlerfreiheit abgeklärt, hier zu einer gewaltigen Individualität erhoben, und beide finden sich nur selten im wirklichen Leben; wären sie unnatürlich, so könnten sie nie einen so tiefen Eindruck der Lebenswahrheit hervorrufen.

Über die Menschen des Michelangelo, verglichen mit der Antike, hat der Anatom Henke ¹⁾ geschrieben.

Der Hauptunterschied liegt nach ihm darin, daß die antiken Künstler nach dem lebenden Modell gearbeitet und die Hautoberfläche mit allen durch das wechselnde Fettpolster bedingten Feinheiten naturgetreu, aber nicht immer anatomisch richtig dargestellt haben, während Michelangelo von der Leiche ausging, den anatomischen Mechanismus der Tiefe genau wiedergab, die Haut aber wie ein Trikot darüberzog. In der Bewegung beschränkten sich die Alten auf harmonisch fortgeleitete, stark gemilderte Beugungen, während Michelangelo die äußersten Grenzen und Gegensätze der Beugungsmöglichkeiten bevorzugte.

Schroff ausgedrückt, hätten die Griechen lebende Menschen in natürlichen Stellungen, Michelangelo Leichen in gewagten Verrenkungen gebildet. Henke gibt selbst zu, daß nicht alle Plastiken Michelangelos nur nach Leichen gemacht sind ²⁾.

Wichtig ist, daß auch Henke die anatomische Genauigkeit des Körperbaues und der Bewegungsmotive Michelangelos anerkennt, also gerade die Vorzüge, welche er vor der Antike voraus hat.

So viel ist richtig, daß der Muskelmechanismus bei Michelangelo viel weniger versteckt ist, als bei den antiken Bildhauern, und wenn er diesen zuweilen in der naiven, naturwahren Behandlung der Hautoberfläche nachsteht, so übertrifft er sie wieder in der anatomischen und physiologischen Treue der Grundform.

Was die Stellung betrifft, so hat Michelangelo neben die abgeklärte klassische Ruhe die leidenschaftliche, brausende Bewegung gesetzt, hat alle Möglichkeiten gewagter Stellungen erschöpft, vor denen die griechische Kunst Halt machte.

Denn dazu fehlte den Alten, wie sie wohl selbst am besten wußten, die anatomische Grundlage. Von allen Künstlern vor und nach ihm unterscheidet sich aber Michelangelo durch seine umfassende Kenntnis des menschlichen Baues, die er in jahrelangen, mühevollen und gewissenhaften Studien an der Leiche, durch fortwährende Beobachtung des Lebens erworben hat. Sein scharfer künstlerischer Blick, sein untrügliches Formengedächtnis, ermöglichen ihm, den menschlichen Körper in allen Stellungen, in allen Einzelheiten seines inneren Gefüges wie durch-

¹⁾ Vorträge über Plastik. Rostock 1892.

²⁾ Henke wählt als Beispiel den Giovanino in Berlin, also gerade ein Bild, dessen Echtheit u. a. von Woermann bezweifelt wird; es lassen sich aber auch außerdem Beweise genug beibringen, daß Michelangelo das lebende Modell genau gekannt hat; das sprechendste Beispiel ist der Gigante in Florenz.

sichtiges Glas mit seinem geistigen Auge zu durchdringen und zu erfassen.

Für die Gewissenhaftigkeit seines Schaffens legt ein Zug aus seiner Jugend beredtes Zeugnis ab, als er, um einen deutschen Kupferstich, die Versuchung des heiligen Antonius von Martin Schongauer, genau nachzubilden, tagelang auf dem Markt herumging und an den Fischschuppen die Drachenleiber studierte.

Mit der Antike war er so vertraut, daß er einen Amor meißeln konnte, den alle seine Zeitgenossen für ein echtes klassisches Werk hielten. Im übrigen darf man nicht vergessen, daß der Laokoon und der vatikanische Apollo, also Werke aus der hellenistischen Zeit, nicht nur ihm, sondern auch den späteren Jahrhunderten als höchster Ausdruck klassischer Kunst galten.

Auf das richtige Maß zurückgeführt, läßt sich sein Verhältnis zur Antike dahin bestimmen, daß er sie ebenso genau kannte und studierte, wie die Leiche und das lebende Modell, und daß er aus allen drei Quellen die Anregung für seine Werke schöpfte, in denen er aber nicht einen idealisierten Typus, wie jene, sondern ein verklärtes, beseeltes Individuum verherrlichte, in denen er statt der klassischen Ruhe die kühnsten Bewegungsmöglichkeiten auslöste.

Gerade dadurch aber geht er über die Antike hinaus und führt die Plastik mit seiner Riesenfaust weiter zu neuen, ungeahnten Höhen der Erkenntnis des menschlichen Körpers.

Einen bestimmten Kanon, nach dem er sich richtete, hat Michelangelo nicht gehabt (vgl. Seite 27). Seine plastischen Schöpfungen schwanken zwischen $7\frac{1}{2}$ und $8\frac{1}{2}$ Kopfhöhen und die Proportionen sind sehr häufig für hochgestellte und überlebensgroße Figuren künstlerisch abgeändert.

In der Technik steht Michelangelo den klassischen Künstlern gleich, indem er nur kleine Wachs- und Tonmodelle anfertigt, und die Figur *a la prima* aus dem Marmorblock herausmeißelt; auch darin, daß er, wie jene, nur auf eine einzige Hauptbildwirkung hinarbeitet, welche für die Ansicht von vorne, mit höherem oder tieferem Standpunkt des Beschauers berechnet ist.

Daß er bei der Durchbildung der Gestalt vom Rumpf, als dem die Hauptbewegung bestimmenden Körperteil ausgeht, habe ich bereits oben (Seite 27) erwähnt.

Neben den Oxfordschen Zeichnungen bilden die vier unvollendeten Figuren der Sklaven aus der Boboligrotte in Florenz den sprechendsten Beweis für diese ihm eigentümliche Schaffensweise ¹⁾.

Wenn das Interesse des Künstlers von diesem Brennpunkt der Bewegung — wie Sauerlandt ²⁾ sagt — „sich nach der Peripherie hin

¹⁾ Sauerlandt, Michelangelo. 1911. Daß Michelangelo vom Rumpf ausgeht, habe ich auf Grund der Oxforder Studien in einem Vortrag auf der Naturforscherversammlung in Karlsruhe September 1911 (siehe Verhandlungen Nat.-Vers. 1911) ausgesprochen und war sehr erfreut, die gleiche Anschauung bei Sauerlandt wiederzufinden, der als erster sich dafür auf die unvollendeten Sklavenbilder beruft.

²⁾ l. c. S. 12.

gradweise abkühlt“, wenn er, was von einem anderen kaum denkbar wäre, bei seinem Christus in St. Maria sopra Minerva die Vollendung von Kopf und Händen seinen Schülern überließ, so hat er dafür auch den Rumpf mit einer unvergleichlichen Meisterschaft behandelt.

Wissenschaft und Kunst haben sich bisher wohl mit der Physiognomik des Gesichts, doch fast gar nicht mit der des Körpers beschäftigt.

Michelangelos Werke bezeugen, daß im Rumpf auch ohne Kopf und Gliedmaßen unendlich viel mehr Ausdruck steckt als man annehmen geneigt ist; es sind in die Tat umgesetzte Beispiele einer Lehre von der Physiognomik des Rumpfes, welche theoretisch noch der Lösung harrt.

Unwillkürlich aber drängt sich bei der Betrachtung der Michelangeloschen Gestalten die Erinnerung an sein klassisches Vorbild, den Laokoon auf, bei dem auch gerade die Rumpffplastik den größten Vorzug ausmacht.

In der Inspiration, die von diesem letzten Werk der Antike ausgeht, ist die eigentliche Renaissance zu suchen; hier ist der Wendepunkt, bei dem Michelangelo in die Speichen der Kunstentwicklung eintritt und sie nach tausendjährigem Schlummer zu neuen Werten emporführte.

Von den Werken Michelangelos, deren jedes seine Geschichte hat, können hier nur die allerwichtigsten besprochen werden.

Daß Michelangelo der Ausdruck des Todes bekannt war und daß er ihn, wenn er wollte, in seiner vollen Wucht darstellen konnte, dafür legt die wunderbare Gruppe der Pietà in der Peterskirche ein unvergängliches Zeugnis ab (Fig. 106).

An der Leiche des Erlösers sind die gebrochenen Augen, die friedliche Entspannung des Gesichts, die matte Erschlaffung aller Glieder, das leblose, ausgeglichene Muskelrelief des Körpers, der nur noch dem Gesetz der Schwere gehorcht, mit einer Naturtreue geschildert und in der majestätischen Größe des Todes zu einer künstlerischen Schönheit erhoben, die kein anderer erreicht hat.

Es sind die kurzen Stunden, die dem Eintritt der Todesstarre vorangehen, in denen man den geliebten Toten die Augen zudrückt, die Hände über der Brust faltet und den noch weichen Gliedern jene Stellung anweist, die sie im Sarge einnehmen sollen.

Kleine Zeichen, die dem Arzt vertraut sind, beweisen, wie scharf der Künstler beobachtet hat. In dem Zustand völliger Erschlaffung, der hier dargestellt ist, haben die Gliedmaßen die Neigung, sich nach der Beugeseite zu senken; am Vorderarm fällt die Hand nach innen, die Finger krümmen sich leicht der Hohlhand zu, und am Fuße hängen die Zehen nach der Sohle herab. Diese Haltung zeigen die linke Hand und der linke Fuß des Erlösers.

Am rechten, auf dem Boden ruhenden Fuß ist durch den Gegen- druck von unten die Senkung der Zehen aufgehoben, sie liegen lang ausgestreckt, aber auch jetzt als leblos charakterisiert, denn sie zeigen

strafften Kopfnicker und Nackenmuskeln, hier die von der Hand der Mutter gehobene Schulter, an welcher der Oberarmkopf durch die Haut sichtbar wird und die Muskeln schlaff niederhängen, dort die aus eigener



Fig. 108. Italienischer Jüngling von 18 Jahren (Naturaufnahme).

Kraft zu kräftiger Rundung gewölbten Schultermuskeln; hier der eingesunkene starre Brustkorb, dort der in tiefem Atemzug geschwellte; hier der hohle flache Leib, dort die kräftige Modellierung des Muskelspiels; hier die verstrichenen, plattgezogenen Hüften, dort die sehnigen, zu kräftigem Schwung sich spannenden Lenden; hier der Tod, dort das Leben.

Für die große Naturtreue des David führe ich zur Vergleichung die Gestalt eines 18jährigen Italieners an (Fig. 108), der einen ähnlichen, jugendlich kräftigen Muskelbau besitzt.

Individuell zeigen beide Gestalten vielfache Übereinstimmung: die sehnigen großen Hände und Füße, die seitliche Verstärkung des großen Brustmuskels, die Verdoppelung der Falte am Hüftwulst, die eine Mittelform zwischen antikem und modernem Beckenschnitt bildet, und die scharfe Betonung der Kopfnicker, zwischen denen der Kehlkopf trotz der seitlichen Drehung des Hauptes seine Mittelstellung einnimmt.

Lehrreich für die antike Auffassung ist ein Vergleich mit dem Apollo von Belvedere, bei dem dies Muskelspiel in verschleierter Form ausgedrückt ist ¹⁾).

Die fünfeinhalb Meter hohe Gestalt des „Gigante“ wächst in die Länge und Breite auseinander, wo sie im spielenden Licht der Höhe sich verliert. Die Gesamthöhe beträgt nur $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen, die Arme und der Kopf zeigen verhältnismäßig größere Dimensionen als die Beine. Fritsch ²⁾ hat nach seinem Kanon eine Unterlänge der Beine ausgerechnet und schließt daraus, daß der Künstler ein weniger vollkommenes Modell getreu nach dem Leben kopiert habe. Ich führe diese Unstimmigkeit mit dem Kanon zunächst auf durch die Übergröße bedingte bewußte Proportionsänderungen zurück, außerdem aber darauf, daß Michelangelo sich an die Verhältnisse des nicht völlig erwachsenen Knaben hielt, bei dem gleichfalls eine Unterlänge der Beine besteht.

Michelangelo hat aus dem etwa 16 bis 18jährigen Jüngling keine Porträtstatue gemacht und ihn ebensowenig zum abgeklärten Idealtypus verallgemeinert. Es ist eine nach Form und Inhalt ins Gewaltige gesteigerte Persönlichkeit. Der starke, gesunde Knabe ist ihm das Gefäß, in welches sich mit einer Art von künstlerischer Seelenwanderung seine eigene Titanenkraft ergießt.

Zu seinen reifsten Schöpfungen wird die Gruppe der vier Tageszeiten in der Grabkapelle der Medici in Florenz gerechnet, die einzige, worunter er auch das nackte Weib in monumentaler Größe dargestellt hat.

Sie ist zugleich das beste Beispiel für seine künstlerische Gestaltungskraft, weil er darin aus der gleichen Stellung die verschiedenartigsten Wirkungen herausholt.

Über ihre Deutung ist vielfach gestritten worden. Brockhaus ³⁾ zieht den Text der Totenmesse heran: „Ewige Ruhe gebe ihnen Gott und ewiges Licht leuchte ihnen“ ⁴⁾ und meint, daß Michelangelo auch die Ambrosianischen Lobgesänge vorgeschwebt haben, ein anderer sucht Beziehungen zu Karnevalsliedern.

Justi ⁵⁾ sieht im Anschluß an Condivi in den vier Gestalten Symbole der Zeit, des durch die Zeit begrenzten Lebens.

¹⁾ Vgl. Langer, Anatomie der äußeren Formen.

²⁾ Die Gestalt des Menschen. Taf. 24.

³⁾ H. Brockhaus, Michelangelo und die Medicikapelle. 1909, S. 63 u. 89.

⁴⁾ Missa in agenda pro mortuis: Requiem eternam dona eis, domine, et lux perpetuum luceat eis.

⁵⁾ Michelangelo. Neue Beiträge. 1909. S. 245.

Diese Auffassung muß sich jedem aufdrängen, der nicht nach kunstgeschichtlicher Überlieferung, sondern nur nach dem unmittelbaren Eindruck urteilt.

Das künstlerische Problem gipfelt in einer Allegorie der Zeit, bei der Nacht und Abend zu Tag und Morgen im Gegensatz von Licht und Finsternis stehen.

Die italienische Sprache verlangt, das *il giorno*, der Tag und *il crepuscolo*, der Abend, männlichen Geschlechtes, *la notte*, die Nacht, *la aurora*, die Morgendämmerung, aber weiblichen Geschlechtes sind.



Fig. 109. Leitmotiv für die vier Tageszeiten (Naturaufnahme).

So ergeben sich von selbst die Gegensätze von Licht und Finsternis, von Mann und Weib.

Michelangelo hat sie gekreuzt verwendet, indem er dem Licht den männlichen Tag und den weiblichen Morgen, der Dunkelheit den männlichen Abend und die weibliche Nacht zuteilte.

Bei der Ausführung war das Leitmotiv die auf einer schiefen Ebene gelagerte menschliche Gestalt. Das gleiche Motiv sollte auch bei vier ebenfalls für die Grabkapelle in Aussicht genommenen Flußgöttern zur Anwendung kommen, von denen aber nur einige Skizzen und Tonmodelle erhalten sind.

Sie beweisen, daß Michelangelo das Problem in den vier Tageszeiten noch lange nicht erschöpft hatte.

Das Leitmotiv, welches Michelangelo in der zuerst ausgeführten Nacht in ganz ähnlicher Weise verkörpert hat, erläutert die Naturaufnahme eines jungen Mädchens (Fig. 109).

Der Rumpf ist in halb sitzender, halb liegender Stellung, das eine Bein ist lang ausgestreckt, das andere im Knie gebeugt; damit ergibt sich ein Umriß, welcher sich nach unten der leicht gewölbten schiefen Ebene anschließt, nach oben für die Silhouette eine Dreiteilung nach Schulter, emporgezogenem Knie und gestrecktem Bein bedingt.

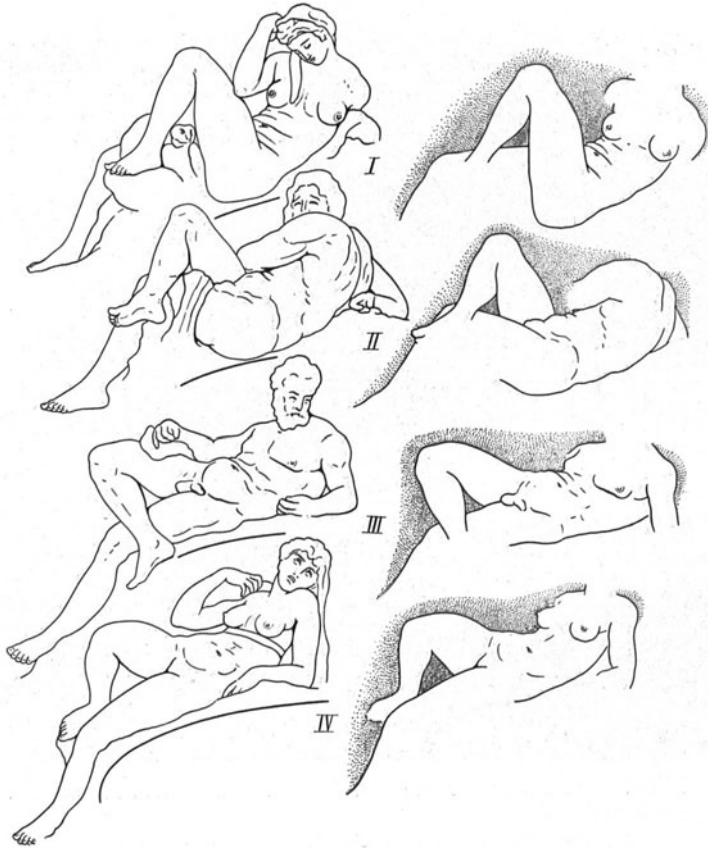


Fig. 110. Schematische Darstellung der vier Tageszeiten.

Zur leichteren Übersicht für die Weise, in der Michelangelo diese Grundmelodie variiert, habe ich seine vier Gestalten nach links umgezeichnet, und daneben die Rumpfe allein skizziert (Fig. 110).

Man sieht zunächst, daß bei I und II die Kniee stark gehoben, die Gesamtansichten bei I in der unteren, bei II in der oberen Hälfte mehr auf den Rücken zugeschnitten und die Arme hinter den Rumpf gebracht sind. Bei III und IV sind die Kniee gestreckter, die Rumpfe nach vorn gebracht, die Arme stützen sich vor dem Rumpf auf. Bei I und IV liegen die Beine nebeneinander, bei II und III sind sie übereinander geschlagen.

Bei I und III wird der Kopf gesenkt, bei II und IV gehoben; dabei ist überall ein strenger Kontraposto durchgeführt.

In I sind alle Glieder gelöst, in II alle Muskeln gespannt, in III ist der Übergang zur Ruhe, in IV der Übergang zur Bewegung festgehalten. Je zwei Figuren bilden Gegenstücke, die sich, wenn man will, systematisch ordnen lassen:

| I | II | III | IV |
|-----------|----------|-----------------|---------------------|
| Nacht | Tag | Abend | Morgen |
| Dunkel | Licht | Dunkel | Licht |
| Weib | Mann | Mann | Weib |
| Vollkraft | | Alter | Jugend |
| Schlafen | Wachen | Einschlafen | Aufwachen |
| Ruhe | Bewegung | beginnende Ruhe | beginnende Bewegung |

Die vier Gestalten sind zusammen ein Sinnbild der Zeit, alle verbindet, dem Zweck der Darstellung entsprechend, ein gemeinsamer Zug der Trauer und des Schmerzes, der vom wilden Widerstand gegen das Schicksal (II) über das hoffnungslose Entsagen (III), das sanfte Dulden (IV) zum bewußtlosen Vergessen (I) führt, vom Tag über den Abend und Morgen zur Nacht.

Alle diese Stimmungen und Gegensätze sind im Rumpf allein physiognomisch ausgedrückt und lassen sich schon aus den einfachen Umrißzeichnungen herauslesen.

Daß Michelangelo, seinem oben genannten Grundsatz folgend, in diesen Gestalten vom Rumpf ausging, spricht auch aus dem Zustand der Skulpturen.

Bei allen ist der Rumpf bis in alle Einzelheiten ausgeführt. Bei der zuerst vollendeten Nacht steckt aber die linke Hand noch im Stein, bei der zweitvollendeten Morgenröte der rechte Fuß. Am Abend sind Kopf und linker Fuß, am Tag Kopf und rechte Hand nicht fertiggestellt worden.

Justi¹⁾ bezeichnet Michelangelos Vorliebe für Liegefiguren als „eine seiner charakteristischen Eigenheiten“. Ich möchte darin viel mehr den Schwerpunkt von Michelangelos anatomisch-künstlerischer Auffassung erblicken. Denn der liegende und auch der sitzende Rumpf bietet, was ja auch Justi andeutet, für die Konzentration der Bewegung, für die Möglichkeit der verschiedenartigsten Bewegungsmotive ein viel weiteres und den Anatomen lebhafter fesselndes Feld, als die aufrechte Stellung, bei welcher der Rumpf mehr oder weniger zum Vermittler für die verschiedenen Stellungen der Gliedmaßen wird.

So scheint mir die Bevorzugung der liegenden Stellung nur ein neuer Beweis für Michelangelos im anatomischen Denken wurzelnde Schaffensart, der die Rumpfplastik das wichtigste und reizvollste Problem ist.

¹⁾ Michelangelo. Neue Beiträge. 1909, S. 269.

Auf die Nacht (Fig. III) hat Michelangelo sein berühmtes Sonett gedichtet:

Lieb ist der Schlaf mir und noch höher preise
 Ich: Stein zu sein, da Schmach und Schande währen.
 Nicht sehn, nicht hören ist mein ganz Begehren;
 Drum wecke mich nicht auf, o rede leise ¹⁾!

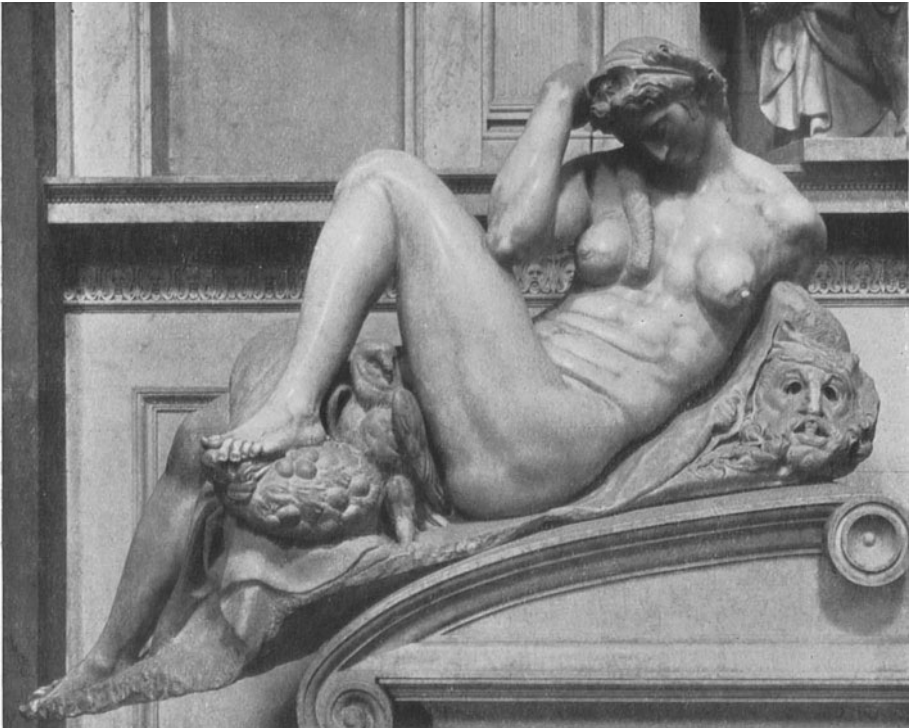


Fig. III. Die Nacht von Michelangelo (Florenz).

Wie von höherer Macht bezwungen gehorcht der Eintretende der Mahnung des Dichters.

In dem hellen, lichtdurchfluteten Raum ist das gebeugte Gesicht der Nacht in Schatten getaucht, das des Tages in Sonnenglanz gebadet; der Abend senkt den Kopf in halber Wendung müde zur Finsternis, die Morgenröte wendet ihn erwachend dem Lichte zu.

Der Körper der Nacht ist in eine physiologische Gleichgewichtslage der Ruhe gebracht. Das linke aufgestützte Bein ist so stark nach

¹⁾ Nach Springer und Brockhaus; der Urtext lautet:
 Caro m' è 'l sonno et piu l'esser di sasso,
 Mentre che 'l danno e la vergogna dura,
 Non veder, non sentir m' e gran ventura;
 Pero non mi destar, deh! parla basso!

rechts hinübergesunken, daß es erschlaft auf dem eingeschobenen Kissen festliegt; auf dem Schenkel ruht der rechte Arm mit nach hinten gefallener, entspannter Hand, und auf dieser der nach vorn übertaumelnde Kopf; der linke Arm ist in stärkster Schulterbeugung nach hinten gebracht und trägt wie ein Polster den leicht erhöhten Rumpf.



Fig. 112. 40jährige Frau in gleicher Stellung (Naturaufnahme).

Es ist eine Lage, die ohne die geringste Muskelanspannung eingenommen werden kann, sich nur dem Gesetz der Schwere fügt und darum für den tiefen Schlaf natürlich ist.

Henke¹⁾ bemerkt, daß man jede Leiche in dieser Stellung festlegen kann, und nimmt an, daß der Künstler sie nach Versuchen mit Leichen ausgewählt habe.

Der erste Entwurf ist wohl ohne diese entstanden, da der Aufbau durch die gleichmäßige Gliederung nach Oberkörper, emporgezogenem und gestreckten Bein, die sich in allen vier Gestalten wiederholt, bedingt ist. Es paßt aber völlig zum Bilde der strengen Arbeitsweise Michelangelos, daß er nachträglich den Nachweis mit Leichen ge-

¹⁾ Die Menschen des Michelangelo.

macht hat, ob in dieser Stellung die völlig entspannte Gleichgewichtslage physikalisch möglich sei.

Das künstlerische Motiv, das die volle Rundung des Oberschenkels so schön zur Geltung bringt, findet sich in gleicher Weise an der Michelangelo zugeschriebenen Leda mit dem Schwan in der Londoner Nationalgalerie und am lebenden Körper in Fig. 109 und 112.

Die Gestalt hat bei 8 Kopfhöhen gute Verhältnisse und echt weibliche Formen. Es ist die erste Darstellung eines nackten mütterlichen Weibes in der Kunst.

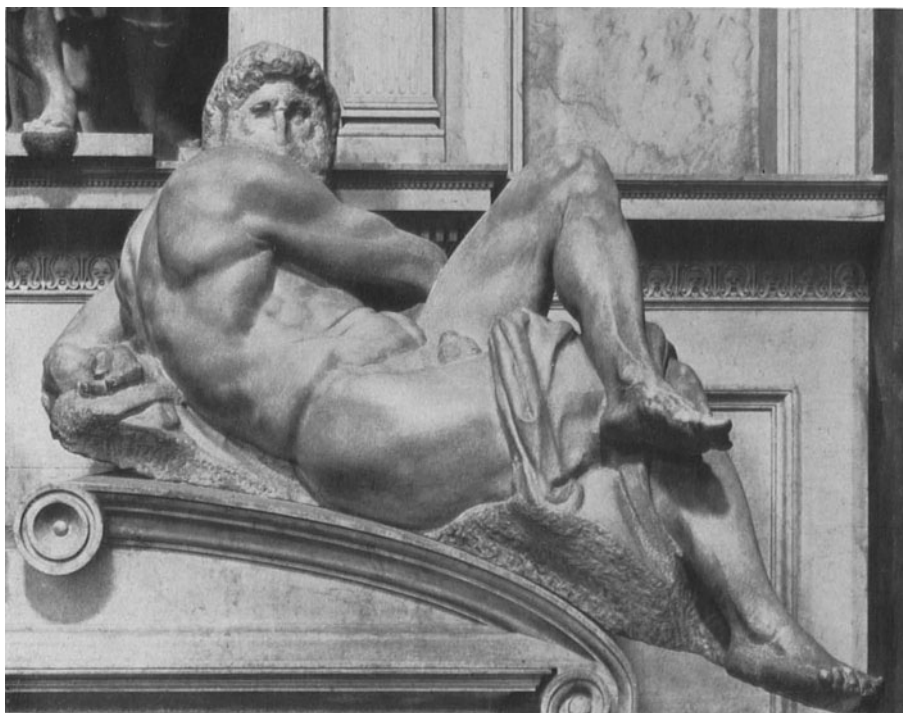


Fig. 113. Der Tag von Michelangelo (Florenz).

Die vollen, gesenkten Brüste mit breitem Warzenhof und stark vortretender Brustwarze, die queren Falten am erschlaferten Leibe sind die natürlichen Zeichen der erfüllten Mutterpflicht. Durch die gebeugte Stellung wird nur die eine Falte oberhalb des Nabels hervorgerufen, welche auch an dem jungfräulichen Körper des Mädchens in Fig. 109 in Erscheinung tritt.

Die anderen Falten aber pflegen nach häufigen, rasch aufeinander folgenden und schweren Geburten aufzutreten; die in Fig. 112 dargestellte Frau zeigt den gleichen Verlauf der Bauchfalten wie die Nacht.

Vom Standpunkte des Arztes aber läßt sich ein gewaltiger Unterschied zwischen ihr und ihrem lebenden Gegenstück feststellen.

Trotz der starken Inanspruchnahme des Leibes ist die pralle, muskelkräftige Rundung der Schenkel, der Waden, der Schultern und Arme erhalten geblieben, während bei der lebenden Frau die Nacken- und Schultermuskeln schwächer sind, und am Oberschenkel der Umriß der Beuger schlaffer nach unten zieht. Die kleinen, auf breitem Brustkorb weit voneinander abstehenden Brüste zeigen die Form, welche im Volksmund Fleischbrust genannt wird, eine Form, die bei hauptsächlich aus Drüsensubstanz und nur wenig Fettgewebe bestehenden Brüsten vor-



Fig. 114. Mann in gleicher Stellung (Naturaufnahme).

kommt und ein Zeichen ist, daß sie für das Säugen besonders geeignet sind.

Die lebende Frau aber hat die schlaffen Fettbrüste mit kleiner Warze, welche dem Laien durch ihre Größe imponieren, dem Fachmann aber als schlechteste Milchspender bekannt sind.

Michelangelo hat zur Darstellung der Mütterlichkeit das straffe, sehnige, muskelkräftige Weib mit elastischer Haut und kleinen, festen, eine volle Warze tragenden Brüsten gewählt, also gerade die Gestaltung, die auch der Arzt als die geeignetste zur Erhaltung der Art anweisen würde.

Am Körper des Tages (Fig. 113) einer männlichen Gestalt von gewaltigen Linien, atmet jeder Muskel verhaltene Kraft und starkes Leben.

Trotz der Ruhelage ist jeder Muskel wach, jedes Glied in gestraffter Bewegung. Der stark nach hinten geworfene Arm stemmt den Körper hoch, statt ihn zu tragen, das linke Bein ist nach vorn hinübergeschlagen, statt schlaff zu sinken, das rechte nicht müde ausgestreckt, sondern stützend aufgestellt; das Haupt wendet sich mit energischer Drehung voll dem Lichte zu, statt sich ermattet zu beugen.

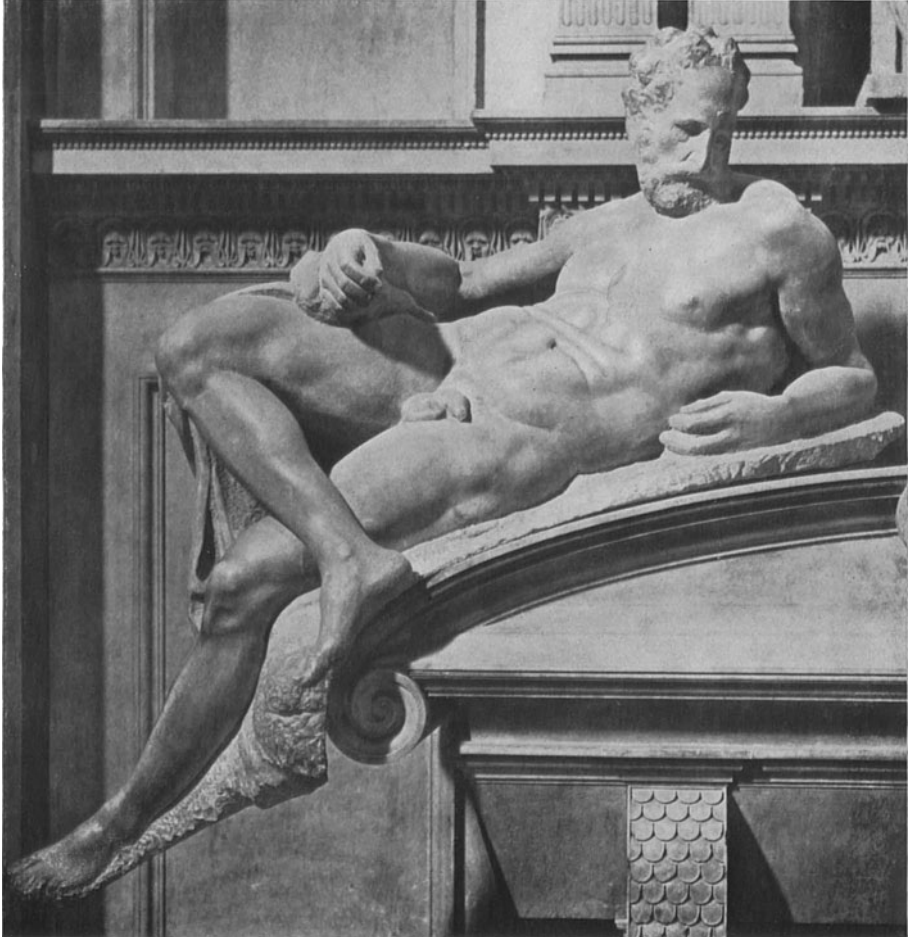


Fig. 115. Der Abend von Michelangelo (Florenz).

In der gleichen Stellung bildet der wache Tag den schärfsten Gegensatz zur schlafenden Nacht.

Auch diese Gestalt hat 8 Kopfhöhen und normale Verhältnisse.

Daß jede Einzelheit mit dem Leben übereinstimmt, zeigt ein Vergleich mit der entsprechenden Naturaufnahme, Fig. 114, die freilich an Muskelkraft weit hinter dem Steinbild zurücksteht.

Ein kleiner Zug ist die an der Figur wie im Leben scharf betonte Krallenstellung der Zehen, die Füße krampfen sich in lebendiger Er-

regung zusammen, indem die Zehen erst gehoben und in dieser Stellung gekrümmt werden. Wie anders ist diese, dem Leben abgelauschte Haltung als bei den toten Füßen des Christus (Fig. 106).

Der Abend stellt den welkenden Körper eines älteren Mannes dar, der aus der Spannung in die Ruhe ermüdet zurücksinkt (Fig. 115).

Der linke Arm trägt mehr, als er stützt, was an dem Vortreten der entspannten Schulter nach vorn und oben erkenntlich ist; der Kopf

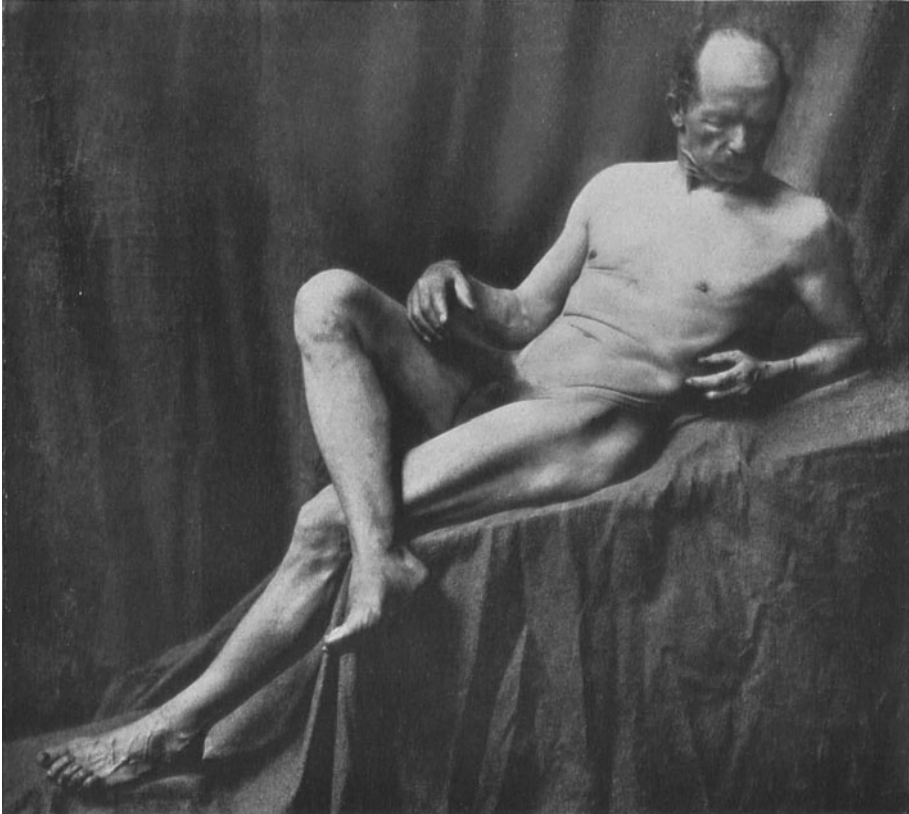


Fig. 116. Älterer Mann in gleicher Stellung (Naturaufnahme).

senkt sich, das rechte Bein ruht ohne Anstrengung im Gleichgewicht über dem linken, der rechte Arm auf dem Schenkel.

Die physiologischen Zeichen der Ermüdung sind in allen Einzelheiten lebenswahr durchgeführt. An den Händen stehen die Finger in der halbgebeugten Stellung, die sie bei voller Untätigkeit der Beuger und Strecker einnehmen, am linken Oberschenkel ist der kräftige, vierköpfige Muskel durch die darauf ruhende Last herabgedrückt und setzt sich in einer Falte von den Beugern ab, ein Zeichen, daß er nicht mehr arbeitet.

Auch die Zehen sind gesenkt, zeigen aber trotzdem einen stärkeren Beugetonus als die Leiche.

Am Leib sind die Beugefalten schärfer ausgeprägt und weniger tief als beim Tag, ein Zeichen der welken Haut des Alters. Auch die schärfere Hautknickung über den Lenden, welche die reiferen Jahre mit sich bringen, ist angedeutet.

Die gleichen Zeichen weist die Naturaufnahme eines älteren Mannes auf (Fig. 116).

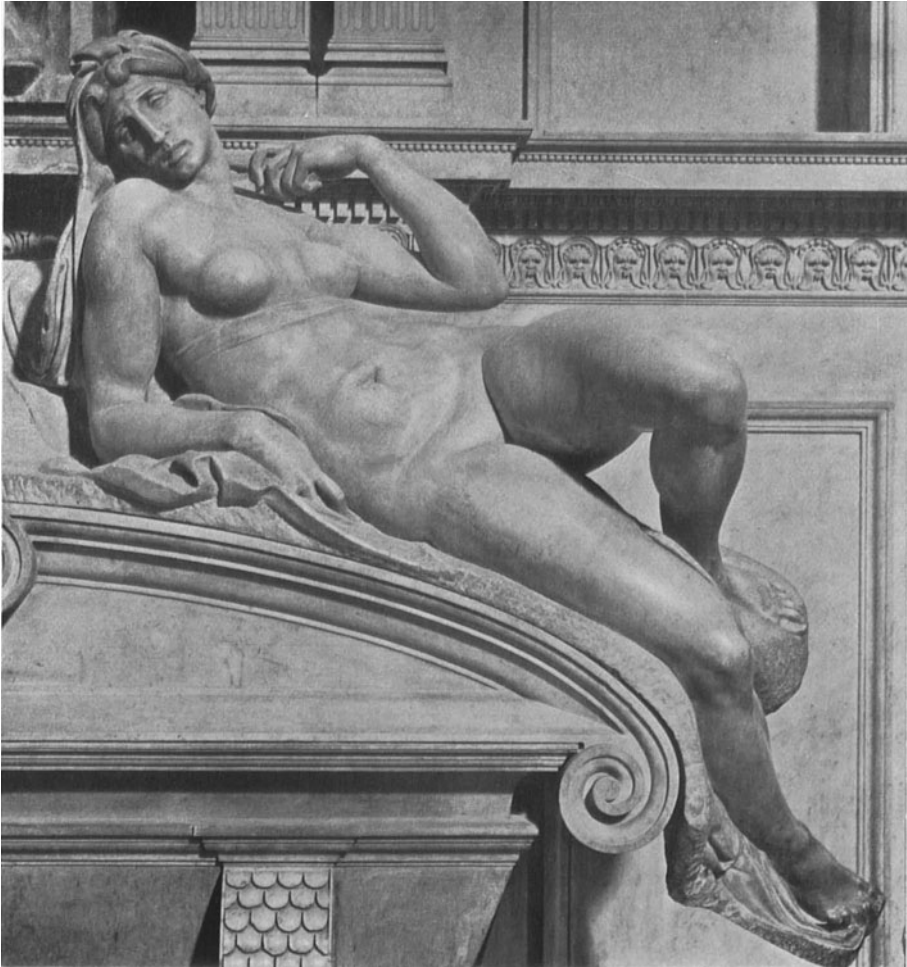


Fig. 117. Die Morgenröte von Michelangelo (Florenz).

Von besonderer Charakteristik sind die trockenen, alternden Kniee, die am Lebenden genau so gebildet sind wie am Kunstwerk.

In dieser Gruppe hat der Künstler außer dem Geschlecht auch das Lebensalter in Gegensatz gebracht und dem alternden Mann das blühende Mädchen gegenübergestellt.

Die Morgenröte (Fig. 117) ist ein jugendliches Weib mit vollen, kräftigen Formen, kein zartes, ätherisches Wesen, sondern eine von

gesundem Leben erfüllte Kraftgestalt, wie man ihnen in den Albaner Bergen begegnet.

Die jungfräulichen Brüste sind größer und strotzender als in der Antike; wie die Venus von Milo hat auch sie eine ausgesprochene Oberbrust, die an der rechten Seite, von der Stellung begünstigt, besonders zur Geltung kommt. Die Gliedmaßen zeigen, bei 8 Kopfhöhen, reine Verhältnisse, der Rumpf hat die weichkräftige Oberflächenbildung mit breitem Becken, starken Muskeln und sehnig elastischer Haut, welche, wie bei der Nacht, auf eine vollendete Bildung der inneren Organe schließen läßt. Es ist der Idealtypus des Weibes, das geschaffen ist, künftige Geschlechter hervorzubringen.



Fig. 118. Mädchen in ähnlicher Stellung (Naturaufnahme)

Im Leben finden sich derartige Gestalten nicht gerade häufig; meist verbindet sich mit einem solchen Körperbau ein zu kräftiger, die Grenzen der Weiblichkeit überschreitender Ausdruck; in Fig. 118 ist ein 22jähriges Mädchen in ähnlicher Stellung aufgenommen, das dem Kunstwerke an kräftig weiblicher Form nicht nachsteht; auch sie hat den muskelstarken Rumpf mit breiten Lenden und hochgewölbtem Brustkorb, ohne dabei die weibliche Natur zu verleugnen.

Die Morgenröte erhebt sich mit matten Bewegungen aus dem Schläfe; es ist ein Zustand zwischen Wachen und Träumen, in dem das Bewußtsein langsam wiederkehrt. Das rechte Bein ist noch lang gestreckt, das linke stützt sich schon auf, um den Körper in lässiger Bewegung aus der Ruhelage emporzuwälzen, der rechte Arm stemmt sich

im Ellenbogen auf, um die Bewegung zu unterstützen, die linke schiebt in unsicherer Streckung den Schleier zurück, das Haupt hebt sich traumverloren dem neuen Tag entgegen.

Bei diesen vier Gestalten ist die Verallgemeinerung der Körperform nicht bis zum idealen Typus gesteigert, sie schließen sich vielmehr eng an die reale Natur und die starke Persönlichkeit an; der seelische Inhalt aber ist vertieft und allgemein menschlich gestaltet.

In den vier Tageszeiten ist die Mutter und der Mann in der Vollkraft,

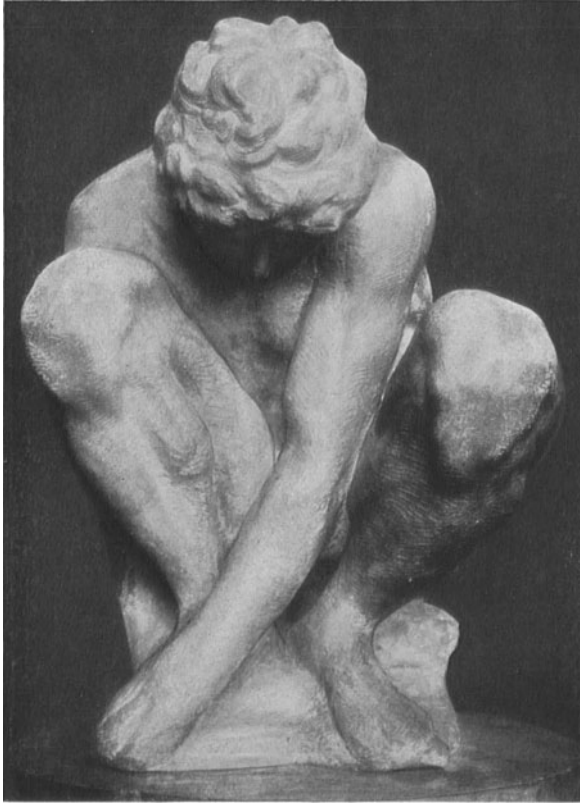


Fig. 119. Kauernder Jüngling von Michelangelo (Eremitage, St. Petersburg).

der welkende Mann und das aufblühende Mädchen verkörpert, aber auch die Ruhe nach erfüllter Pflicht, die bewegte Kraft, das müde Entsagen des Alters und die unbewußte Sehnsucht der Jungfräulichkeit.

So fließen die vier wunderbaren Gestalten zu einer Allegorie des Lebens zusammen; aber an die Stelle des frohen Genießens, das die griechische Kunst verkündete, ist die düstere Hingabe an das Schicksal, das christliche Dulden, der Weltschmerz, getreten, dem Michelangelo mit seiner genialen Persönlichkeit den höchsten künstlerischen Ausdruck verliehen hat.

Anatomisch von besonderem Interesse ist die unvollendete Gestalt des kauernden Jünglings aus der Eremitage (Fig.

119). Hier sind die gehäuften Beugemotive des zusammengedrückten, geduckten Körpers mit tadelloser Naturtreue festgelegt; die noch der letzten Hand harrende Oberfläche des Körpers läßt um so deutlicher den großen Zug der Bewegung erkennen, weil das Auge nicht durch die noch im Stein verborgenen Einzelheiten abgelenkt wird.

An der stark gespannten Sehne der in äußerste Beugung gebrachten Kniegelenke, an der scharfen Modellierung des Rückens und der eingezogenen, fast verborgenen Bauchfläche zeigt sich die absolute Beherrschung der Anatomie, welche in dieser gewagten Stellung sich an einer besonders schwierigen Aufgabe gemessen hat.

Den bildhauerischen Schöpfungen, von denen hier nur einige genannt werden konnten, schließt sich sein malerisches Werk mit einer Fülle von Gestalten an, welche eine Welt von neuen plastischen Motiven enthalten (s. unten).

Michelangelo war der mächtigste, aber auch der letzte Vertreter der hohen Renaissance, seine gewaltige, alle Nebenbuhler überragende Eigenkraft, sein langes, alle Wandlungen überdauerndes Leben machten ihn zum Herrscher in der Kunst seiner Zeit.

Ihn zu überbieten, war nicht möglich, und so mußten die Epigonen sein geistiges Erbe antreten, ohne die Kraft zu besitzen, es weiter zu entwickeln.

Die bis aufs äußerste getriebene Genauigkeit, die zuweilen übernatürliche Betonung der anatomischen Struktur bildete, ebenso wie die starke Häufung der leidenschaftlichen Bewegungsmotive, eine gefährliche Klippe, weil sie die höchsten Anforderungen an Wissen und Können stellte, und jeden scheitern ließ, der diese neue Kunst nicht ihrem ganzen inneren Gehalt nach in sich aufnehmen und selbständig verwerten konnte.

Für über drei Jahrhunderte nimmt Michelangelos Werk den Höhepunkt in der Plastik ein.

Mit der Renaissance war der nackte Mensch Mode geworden. In der Malerei und Plastik, der Architektur und dem Kunstgewerbe des Barock und Rokoko wimmelt es von nackten Gestalten, die überall angebracht werden und mehr und mehr zum Dekorationsstück herabsinken.

An Naturtreue haben sie gewonnen, an Natürlichkeit verloren. Die klassische Ruhe ist vergessen, die tiefe Leidenschaft der echten Renaissance wird zum Pathos, die geistige Vertiefung zur Phrase.

Giovanni di Bologna ist der letzte Vertreter der großen italienischen Bildnerei nach Michelangelo und der erste Vertreter des Barock, zu dem schon in Michelangelos Werk die Keime verborgen waren.

Seine Stärke liegt weniger in der seelischen Vertiefung des künstlerischen Motivs und in der Wiedergabe natürlicher Schönheit, als in der Bewältigung eines schwierigen künstlerischen Problems, das die höchsten Anforderungen an die Kunstfertigkeit stellt.

Sein Raub der Sabinerin in der Loggia dei Lanzi ist eine wildbewegte Gruppe von aufgetürmten Menschenleibern (Fig. 116).

Die vielfache Verschlingung der Gliedmaßen, das freie Hervorwachsen der Arme an dem älteren Mann und der Sabinerin scheint wie absichtlich gewählt, um die ganze Geschicklichkeit in der Beherrschung des Materials zu zeigen.

Das künstlerische Problem, drei einander überragende Gestalten mit allen Feinheiten bis in die zarten, abstehenden Fingerspitzen aus dem Marmorblock herauszuholen, ist hier mit überraschender Kühnheit gelöst, ebenso wie im ehernen Merkur die Aufgabe, den Körper auf der Zehenspitze des einen Fußes trotz weitausholender Bewegungen in Gleichgewichtsstellung zu bringen.

Es sind keine klassisch abgeklärten, keine geistig durchglühten, sondern kräftige, untersetzte Körper von Durchschnittsbildung, mit $7\frac{1}{2}$ bis $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen.



Fig. 120. Der Raub der Sabinerin. Giovanni di Bologna (Florenz).

An den Männern beweisen die wohlgenährten, mehr durch Fett als durch Fleisch gerundeten Formen, daß weder die Palästra, noch der Kampf sie gestählt hat. Auch die Sabinerin hat ein reichliches Fettpolster und leicht gesenkte Brüste.

Besonders bei ihr ist die Hautoberfläche mit großer Sorgfalt modelliert, alle Grübchen an den Händen, den Ellbogen und am Kreuz sind ausgeprägt, und an der Hüfte drückt sich die Hand des zugreifenden Mannes tief in das schwellende Fleisch.

Neben solchen Einzelheiten, neben der Minderwertigkeit der Körper, die eine treue Anlehnung an das Modell voraussetzen, ist auch der Einfluß der Antike unverkennbar und der Rumpf des knieenden Sabiners kann seine nahe Verwandtschaft mit dem Laokoon nicht verleugnen.

Trotzdem aber ist die Anatomie nicht einwandfrei, wofür man bloß auf den Leib des Sabiners zu weisen braucht, an dem die Querteilungen der geraden Bauchmuskeln weit über die normale Breite rechts und links hinübergreifen und den Eindruck von Hautfalten machen; die Oberfläche sieht aus, als ob sie im Dünensand bei Wind und Wellen modelliert sei. Am Rücken des Römers sind die langen Muskeln falsch angesetzt, wie ein Vergleich mit dem gutgebildeten Rücken eines kräftigen jungen Mannes (Fig. 121) ohne weiteres bestätigt.

Auch physiologisch lassen sich mancherlei Ausstellungen machen. Die Gesichtszüge sind derb, das Minenspiel ist zu einer ans Theatralische streifenden Schärfe verzerrt.

Wie anders hat die Antike den Frauenraub dargestellt. Die Lapithin am Zeustempel von Olympia faßt mit beiden Händen und gespreizten

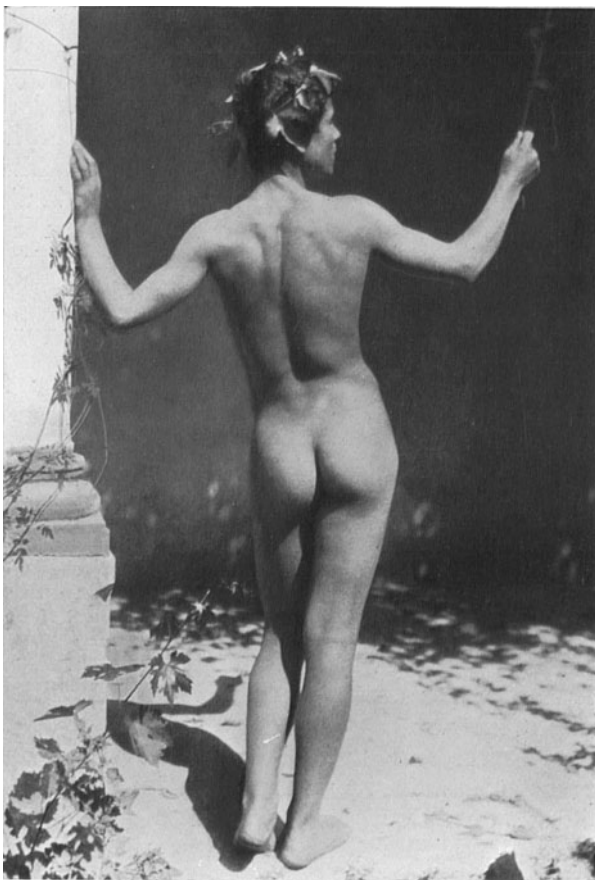


Fig. 121. Rücken eines kräftigen jungen Mannes (Naturaufnahme).

Armen zu, um sich dem Griff des Kentauren zu entwinden; sie senkt den Kopf, strafft den Nacken und stemmt das Bein, um die ganze Kraft der Schultermuskeln zu entfalten.

Die Sabinerin Giovannis läßt sich widerstandslos mit ausgestreckten Armen tragen, wie eine fremde Last, und nur das schmerzlich verzogene Gesicht kann als Zeichen gelten, daß sie sich dem Raub widersetzen will.

Auch an der Stellung des Römers merkt man die Absicht des Künstlers, möglichst viel von dem Körper des Weibes zu zeigen; ein fester Griff um die Taille würde viel zweckmäßiger und natürlicher sein, aber auch mehr verdecken.

Trotz aller Mängel atmet diese Gruppe doch mehr natürliches Leben als die späteren Darstellungen des gleichen Motivs von Bernini, Girardon, Adrian de Vries und anderer Barockkünstler.

In jener Zeit zog sich die Kunst von Italien nach den durch koloniale Erfolge reich gewordenen spanischen und vlämischen Ländern nach den prachtliebenden Höfen der französischen Könige, wo sie einen mehr und mehr ausgesprochen nationalen Charakter bekommt, bei dem jedoch nicht die Plastik, sondern die Malerei die führende Stellung einnimmt.

Beide vereinigen sich in Spanien zur farbigen Holzplastik, welche im Dienst der Kirche einen mächtigen Aufschwung nimmt.

Der Gekreuzigte von Martinez Montañez in der Kathedrale von Sevilla, von Pacheco in matten Farben getönt, darf als die endgültige Lösung des Hauptproblems der christlichen Kunst betrachtet werden (Fig. 122). Dieser Christus am Kreuz bildet in der modernen Plastik einen ähnlichen Höhepunkt wie die knidische Aphrodite des Praxiteles in der antiken.

Zu dem physiologisch meisterhaften Ausdruck des Gesichtes kommt eine tadellose Anatomie des Rumpfes und der Gliedmaßen, wovon man sich auch hier am besten an der Durchbildung der Kniegelenke überzeugen kann.

Kniescheibe und Gelenkkapsel treten markig hervor, der Oberkniescheibenwulst ist weniger scharf betont als in den griechischen Standbildern, dem Doryphoros und Hermes. Physiologisch ist das begründet durch die leichte Straffung sämtlicher Muskeln im Todeskampf, dann aber auch durch die gebeugte Hängelage, wobei die Streckmuskeln der entlasteten Beine in passiver Dehnung verharren.

Der starre Krampf der gemarterten Zehen mit der Überstreckung des Fußes im Sprunggelenke, die sogenannte Equinusstellung, ist als Ausdruck höchsten körperlichen Schmerzes ebenso naturgetreu wie die zitternde Spannung aller Muskeln am Rumpf, an Schultern und Armen und die leichte Beugstellung der erschlafften Finger.

Gekrönt wird der wunderbare Körper durch ein edel geschnittenes Haupt, in dessen Zügen das tiefste seelische Leiden mit vornehmer, echt spanischer Würde zum Ausdruck kommt.

Die Proportionen richten sich nach dem idealen Kanon von acht Kopfhöhen.

In seiner reinen, ungekünstelten Menschlichkeit und vollkommenen Bildung erhebt sich dieses Bild des Erlösers über das spezifisch Spanische zum allgemeinen Idealtypus.

Wenn man aber unbefangen bedenkt, daß trotz aller Religion und anerzogenen Ästhetik der gemarterte, blutige, sterbende Körper auch

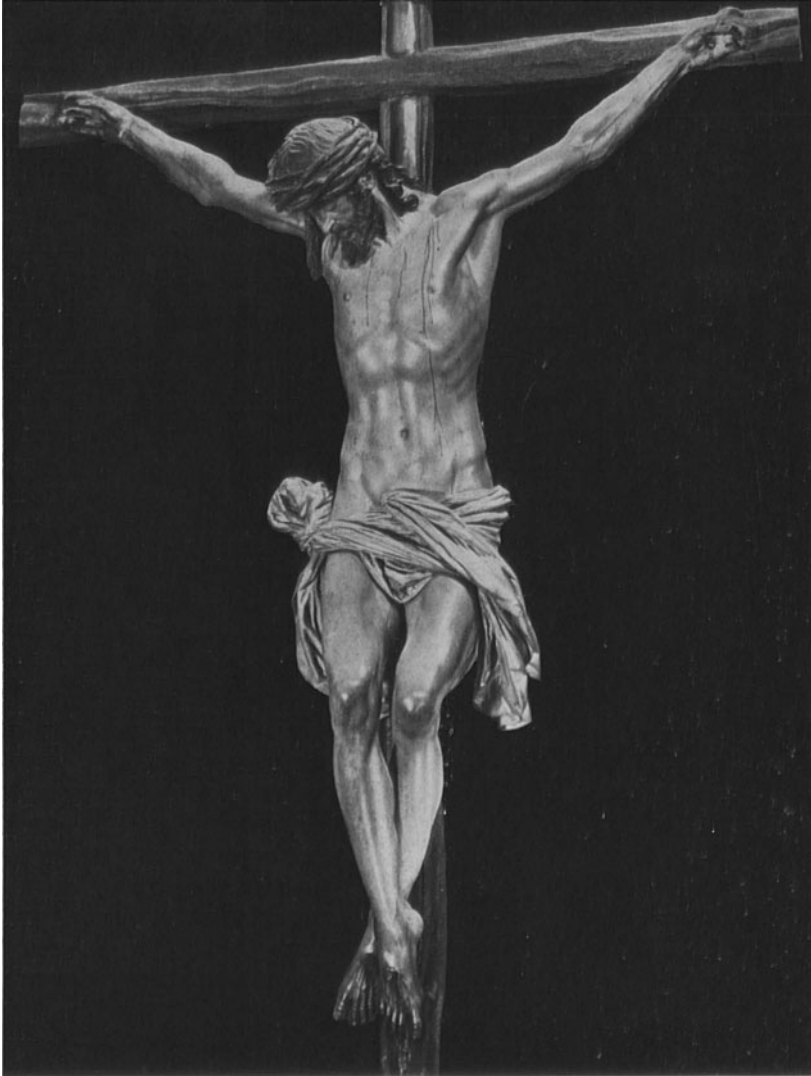


Fig. 122. Christus am Kreuz von Martinez Montañez.

für die Kunst ein barbarisches und rohes Motiv bleibt, so ist es doch für die spanische Volksart charakteristisch, daß dies Ideal gerade dort, im Lande der Inquisition und der Stierkämpfe, seine vollendetste künstlerische Wiedergabe gefunden hat.

Ein vergleichender Blick auf den Echternacher Christus (Fig. 85) zeigt den gewaltigen Fortschritt, den die moderne Epoche in fünf hundert

Jahren gemacht hat, und wenn man den Gekreuzigten des alten Meisters von St. Severin daneben hält, erkennt man, daß der gleiche Gedanke, der dort heißes Bemühen war, bei Martinez Montañez glänzende Erfüllung geworden ist.

Trotzdem die spanische Plastik auch die Farbe in ihr Reich hinein-zog, ist sie hinter der Malerei ihrer Zeit zurückgeblieben, was schon dadurch bewiesen wird, daß noch heute der Name des gewaltigen Bildhauers Montañez nur wenigen Gebildeten geläufig ist, während die damaligen Maler, Velasquez und Murillo, in aller Munde leben (s. u.).

In anderen Ländern zum Stiefkind geworden, hat sich die Plastik in Frankreich weiter entwickelt und ist durch eine Reihe klingender Namen vertreten (Houdon, Pigalle, David d'Angers, Clodion, Pajou, Falconet, Puget, Biard, Auguier, Goujon).

Das nackte Weib tritt in den Vordergrund der Darstellung. Der herrschenden Mode und dem Geschmack der Zeit folgend, bildet sich ein neues Schönheitsideal, das sich von der bekleideten Gestalt auf den nackten Körper überträgt. Das zierliche Rokokofigürchen, welches die Fülle der Formen und eine überschlankte Mitte vereinigt, zeigt häufig den Typus des verschnürten Weibes.

Zu dieser Gattung, die den Einfluß der Schnürung erkennen läßt, gehört die Psyche von Pajou (Fig. 123). Sie ist zugleich ein Beispiel der



Fig. 123. Psyche von Pajou (Paris, Louvre).

höflich-zahmen Salonleidenschaft, die das Rokoko mit dem Barock gemein hat. Psyche trauert um den entflohenen Amor. Auf dem Boden liegt das Messer, das sie auf ihn gezückt, die Lampe, deren heißes Öl ihn verbrannt hat. Ihr Schmerz ist lieblich, ihre Verzweiflung zahm,

die Bewegung mit der Hand nach dem Herzen hat etwas Gemachtes und Geziertes.

Die Gestalt richtet sich nach den herrschenden Ateliermaßen von 8 Kopfhöhen, die Anatomie ist von tadelloser Glätte und Naturtreue. Zug für Zug findet sich in dem lebenden Gegenstück (Fig. 124), einem 16jährigen Backfisch, wieder, mit einem Unterschied jedoch: Bei dem lebenden Mädchen hat der Rumpf noch die kindlichen, unbestimmten Umrisse bewahrt, und die Körpermitte zeigt nur eine sehr leichte Einziehung; die Ausladung der Hüfte ist gleichmäßig rund, und der Bauch liegt an der Beugeseite der Leiste nicht auf. Bei dem Marmorbild aber ist die Taille trotz der knospenden Brust schon stärker ausgesprochen, die Hüfte springt breiter hervor, an der Beugeseite liegt der herabgedrängte Bauch über der Leiste und am linken Oberschenkel erkennt man außen eine doppelte Knickung, die durch die stärkere Anhäufung des nach den Lenden herabgepreßten Fettes verursacht wird, lauter Zeichen des geschnürten Leibes.

Neben diesen Gestalten mit der künstlich erzeugten überschlanke Taille und deren Folgen gibt es aber auch andere, bei denen die schlanke Mitte im Einklang mit dem zarten Bau des ganzen Körpers, den engen Gelenken, den schmalen und langen Händen und Füßen steht, die trotz des sehnigen, straffen Baues gewölbte Hüften und gerundete Brüste besitzen; es sind jene schlanken Mädchen, die in Kleidern dürftig aussehen und von den Franzosen „*fausse maigre*“ genannt werden; sie finden sich häufig im Leben, wurden aber weder von der Antike, noch von der Renaissance künstlerisch verwertet.

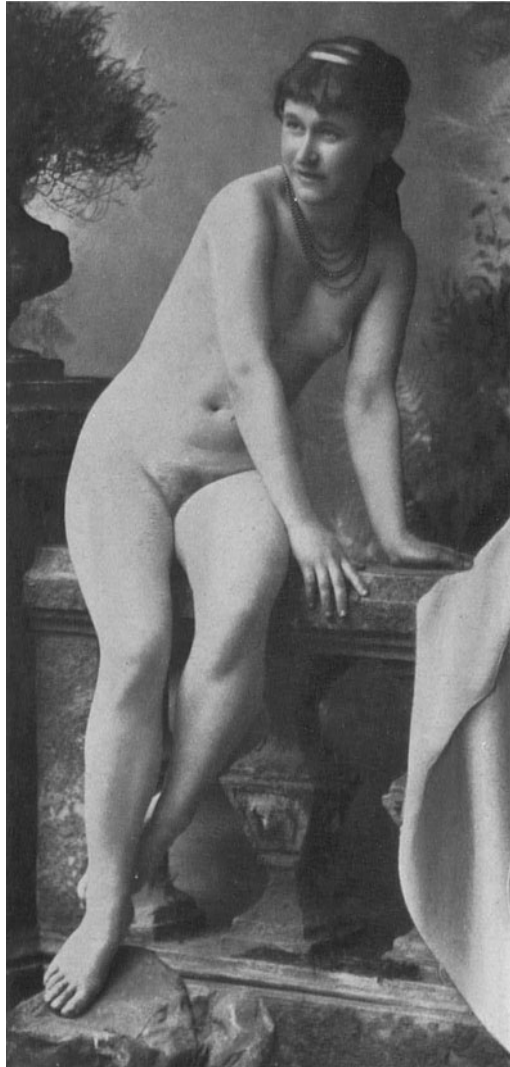


Fig. 124. 16jähriges Mädchen (Naturaufnahme).



Fig. 125. Die Badende von Falconet
(Paris, Louvre).

Zu dieser Art der — wenn man sie so nennen will — natürlichen Rokokofigürchen gehört die Badende von Falconet im Louvre (Fig. 125).

Die Gestalt mißt 8 Kopfhöhen, hat schlanke, lange, wohlproportionierte Gliedmaßen, ein feingeschnittenes Gesicht mit dem länglichen, spitz zulaufenden Oval des Rokoko. Die Brüste sind klein und flach, hoch angesetzt und von jungfräulicher Bildung; die Taille ist dem herrschenden Ideal der dünnen Mitte entsprechend, stark eingezogen, ohne doch die Fehler zu starker Schnürung zu zeigen.

Die geschmiegte Haltung ist von so natürlicher Grazie, so frei von jeder Ziererei, daß die Nacktheit dieses badenden Mädchens ganz selbstverständlich wirkt.

Es ist die französische Übersetzung der knidischen Aphrodite in menschlich-liebenswürdige Gestalt, die trotz aller Nacktheit ihre Herkunft aus dem Pariser Boudoir keinen Augenblick verleugnet.

Fig. 126 ist die Naturaufnahme eines 17jährigen Mädchens, das den gleichen natürlichen Rokokotypus aufweist; auch sie hat die schlanken, langen Glieder, die schmale Körpermitte, die zarte Brust und das längliche, spitz zulaufende Gesichtsoval.

In Frankreich entdeckt und gezüchtet, ist dieser Schönheitstypus mit der herrschenden Mode im 18. Jahrhundert das Allgemeingut der ge-

bildeten Welt geworden. Nach ihm werden die Heldinnen in Literatur und Kunst geformt, und wie früher die ernste italienische Schönheit, so herrscht jetzt die zierliche französische Anmut.

Bezeichnend ist, daß diese zerbrechlichen, ätherischen Gestalten besonders in der Kleinkunst beliebt waren, weil sie für ein zartes Material wie geschaffen sind. In der Malerei bringen sie die Miniatur wieder zur Geltung, in der Plastik wird mit Vorliebe das Elfenbein und vor allem das Porzellan benutzt.

Die größten Künstler verschmähten es nicht, die Modelle für Sèvres, Meißen und Nymphenburg zu liefern, aus deren Werkstätten die zierlichsten Rokokofigürchen, bald nackt als Dianen und Nymphen, bald halb verhüllt als tief ausgeschnittene Marquisinnen und hochgeschürzte Schäferinnen in immer neuer Umbildung hervorgegangen sind.

Die besseren von ihnen, wie die Sèvresfiguren von Clodion und Boizot, zeichnen sich auch durch ihre anatomische Richtigkeit aus. Physiologisch aber machen die meisten den Eindruck der Entkleidung, weil ihre Körper die Spuren der Schnürbrust tragen und die Haare nach der Mode der Zeit geordnet sind.

Gerade diese absichtliche Nacktheit, die an den halbverhüllten Gestalten noch sinnfälliger sich aufdrängt, ist das Kennzeichen des Rokoko.

Es ist nicht mehr die reine Freude der Antike und der hohen Renaissance am nackten Körper, die über der natürlichen Schönheit des Menschen das Weib vergißt.

Das Ideal des Rokoko ist die entkleidete Dame. Auch dieses Ideal geht folgerichtig aus dem Entwicklungsgang der modernen Epoche hervor, welche zur realistischen Wiedergabe und künstlerischen Umwertung der Individualität hindrängt.

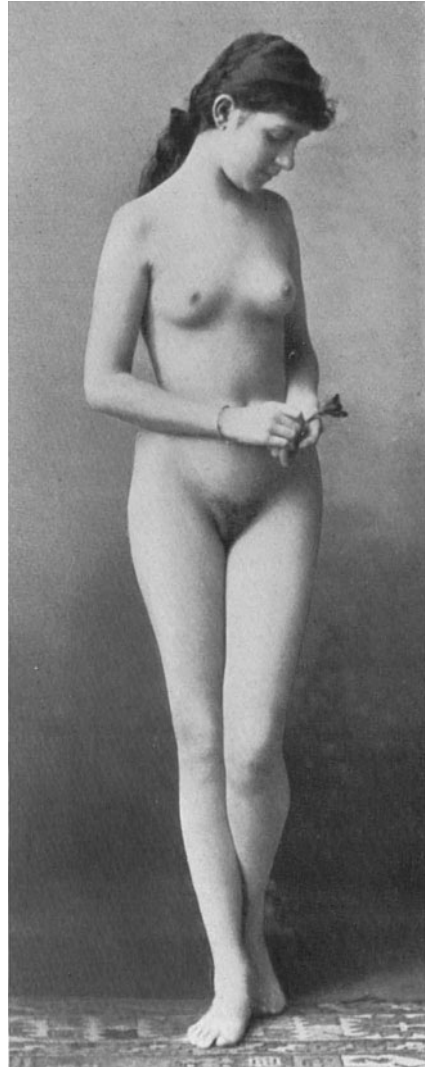


Fig. 126. 17jähriges Mädchen
(Naturaufnahme).

7. Die moderne Plastik.

Von dem modernen Klassizismus, der als Empirestil aus dem blutigen Feld der französischen Revolution emporwächst, führt die letzte Phase der Entwicklung zur realistischen Umwertung, welche in Rodin gipfelt.

Im Jahre 1880 bedauert der noch ganz im Banne von Winckelmann und Lessing stehende Wilhelm Lübke¹⁾, „daß der einseitig realistische Zug, der die Malerei beherrscht, einen überwältigenden Einfluß auf die Bildnerei gewonnen hat“ und glaubt, „daß schwerlich irgend jemand eine Richtung in ihrem abschüssigen Lauf hemmen kann, die mit den gesamten Erscheinungen des modernen Kulturlebens leider nur zu genau übereinstimmt“.

Es ist schwer, wenn man mitten im Strom schwimmt, die Richtung zu erkennen, nach der er hintreibt.

Im selben Jahre wurde Rodins ehernes Zeitalter vom französischen Staate für das Luxembourg-Museum erworben²⁾. Das war die erste öffentliche Anerkennung dieses „Jemand“, welcher die von Lübke verurteilte Richtung zum Siege führen sollte.

Heutzutage weiß jeder, daß Rodin für die moderne Plastik den Höhepunkt der Entwicklung bedeutet. Ich komme später auf ihn zurück.

Die Werte wechseln, und was einst als höchste Blüte menschlicher Kunst gepriesen wurde, erscheint der Nachwelt in viel bescheidenerem Lichte.

Canova, der Künstler und Diplomat, der vergötterte Liebling des Empire, der die nackten Porträtstatuen Napoleons und seiner schönen Schwester Pauline schuf, ist uns nicht mehr der große Meister, der sich über die Antike erhob, sondern der gelehrige Schüler, der nach ihr die Menschen seiner Zeit mit gewandter, glatter Technik umzumodeln verstand und mit der Maske der Klassik ihre Blöße salonfähig machte.

Überall erkennt man die übersetzten Motive, Amor und Psyche sind der Faun und die Nymphe aus dem pompejanischen Wandgemälde, Perseus der belvederische Apoll, in den drei Grazien ersteht das alte Bild von Siena.

Was er aber dadurch an gewählter Größe verliert, gewinnt er als gewissenhafter Künstler, der unbewußt der Natur ihr Recht gibt.

Die drei Grazien Canovas (Fig. 127) in der Eremitage sind entkleidete Damen des Empire, treffliche Verkörperungen der sentiment-

¹⁾ Geschichte der Plastik. 3. Aufl. 1880. II, S. 950.

²⁾ Grantoff, Rodin. S. 18.

talen, weichen Anmut, des Schönheitsideals jener Zeit: wohlgepflegte Körper von zarter Rundung, kleine Hände und Füße mit schmalen Gelenken, zierlich geneigte Köpfe mit schmachtendem Augenaufschlag und langem, beweglichem Halse. Die „Coiffure à la Grèque“ und die geschickt



Fig. 127. Die drei Grazien von Canova (Eremitage, St. Petersburg).

drapierte „Echarpe“ erhöhen den Eindruck der Entblößung und damit den sinnlichen Reiz dieser technisch vollendeten Gruppe. Auch der Umstand, daß keine der drei Grazien dem Beschauer den Rücken zukehrt und die eigentümlich gekreuzte Stellung der Beine, dürfte ihren letzten Grund in der Beachtung der üblichen Anstandsregeln finden.

Der Künstler war ganz vom modischen Ideal seiner Zeit befangen. Er ist auch darin ehrlich geblieben, daß er die Verhältnisse mit etwas über $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen nach der natürlichen Durchschnittsfigur stimmte.

Im übrigen zeigen alle seine Gebilde eine stark abgeglättete anatomische Korrektheit.

Canovas Größe liegt in der naturgetreuen Wiedergabe der zeitgenössischen weiblichen Anmut; seine männlichen Gestalten haben trotz aller technischen Vorzüge keine urwüchsige, natürliche Kraft; völlig unwahr wird er in den dem borghesischen Fechter nachempfundenen Athletengestalten, bei denen er den Mangel an männlicher Würde durch rohe Gesichtszüge und übertriebene Muskelwülste zu ersetzen sucht.

Auch Thorwaldsens Gestalten tragen trotz aller Annäherung an die Antike einen ausgesprochen nationalen Charakter und treten damit in den Bereich der modernen Kunst.

Die Gesamthöhe ist auf den Durchschnitt von $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen bemessen, die Köpfe sind größer, die Beine kürzer als in der Antike, und entsprechen der spezifisch dänischen, allgemein nordischen Körperbildung.

Obwohl er keine dänischen Modelle benutzte, muß ihm somit doch der dänische so oft gesehene und in ihm selbst verkörperte Nationaltypus unbewußt als Ideal vorgeschwebt haben.

Er idealisiert nicht nach der antiken Seite durch Auswahl der hochgebauten, vollendet schönen Menschen, sondern nach der realistischen, mit Unterdrückung der Einzelheiten zugunsten der Gesamtwirkung.

Dadurch, und nicht durch die Vollkommenheit der Formen, machen seine Gebilde einen idealen Eindruck.

Nach Lange ¹⁾ hat keine Hand, kein Fuß, ja selbst kein Kopf Thorwaldsens an und für sich etwas so Originelles, daß man sich daraus ein Urteil über ihn und seine Kunst bilden kann, und sie kommen nur im Zusammenhang mit der ganzen Figur zur Geltung.

Anatomische Studien hat er nie gemacht und schöpfte nur aus der unmittelbaren Anschauung der Natur und der Antike.

Deshalb sind auch seine Figuren in Form und Bewegung naturwahr, in den Einzelheiten aber zu einer flachen Verallgemeinerung abgedämpft, die matt, um nicht zu sagen, langweilig wirkt. Er bietet wenig Handhaben zum Nachweis anatomischer Fehler, aber auch wenig Anlaß zur Freude über eine charakteristische, persönliche Note im Detail. Er empfängt mehr als er schöpft, was er aber empfängt, weiß er in harmonischer Form wiederzugeben.

Sein Jason (Fig. 128) ist in Anlehnung an Entwürfe von Asmus Carstens gemacht worden, zeigt aber auch unzweifelhafte Anklänge an den belvederischen Apollo und an den Doryphoros.

In Umriß und Bewegung kommt die jugendlich kräftige Bildung des Mannes gut zum Ausdruck.

Das stolz gehobene und frei zur Seite blickende Haupt, die hochgewölbte, tief atmende Brust, der weit ausholende Schritt, der das Ge-

¹⁾ Thorwaldsens Darstellung des Menschen. S. 139.

wicht des elastischen Körpers in kräftigem Schwung auf das vorgesetzte Standbein überträgt, geben ein bewegtes Bild männlicher Stärke, das auch ohne Versorgung der Einzelheiten seine Wirkung nicht verfehlt.

Bei $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen sind die Beine leicht verkürzt, das Gesicht im Verhältnis zum Schädel größer als in der Antike, der Rumpf hat breite volle Flächen, den antiken Beckenschnitt in gemilderter Form, ein allgemein gehaltenes Muskelrelief; die Körperbehaarung fehlt, die geraden Bauchmuskeln sind angedeutet. Nur an der rechten, tragenden und zurückgebeugten Schulter ist die Muskelspannung in großen Linien gezeichnet.

An kleinen Zügen läßt sich jedoch erkennen, daß Thorwaldsens Blick für das lebende Modell an Schärfe sowohl den Griechen als Michelangelo nachstand.

Man vergleiche das Knie am Standbein des Jason mit dem Doryphoros oder dem Gigante. Bei Polyklet der scharf gezeichnete Wulst des entspannten Muskels über der Kniescheibe,

bei Michelangelo die gestrammten, nach oben getretenen Muskelbäuche, die sich deutlich von der Sehne absetzen, bei Thorwaldsen ein verschwommener Übergang des Fleisches in die Kniescheibe, der dem Kundigen verrät, daß der Künstler sich über die tieferen anatomischen Gründe der Ausgestaltung des Knies keine Rechenschaft geben konnte.

Die gleichen Vorzüge im Gesamteindruck besitzt Thorwaldsens Venus mit dem Apfel (Fig. 129). Die geschmiegte Stellung mit an-

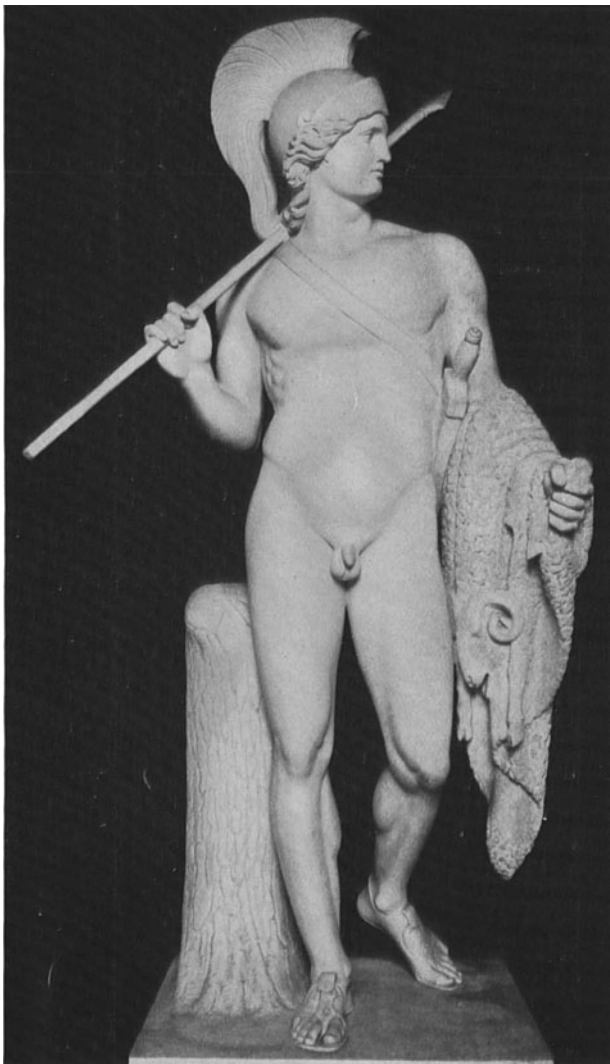


Fig. 128. Jason von Thorwaldsen (Kopenhagen).

gezogenem Spielbein, leichter Drehung des Rumpfes, schüchtern gehobener rechter Schulter und leichter Senkung des Hauptes ist echt weiblich. Der größte Reiz Thorwaldsenscher Kunst, die natürliche, reine Keuschheit, kommt in dieser Gestalt am besten zum Ausdruck;

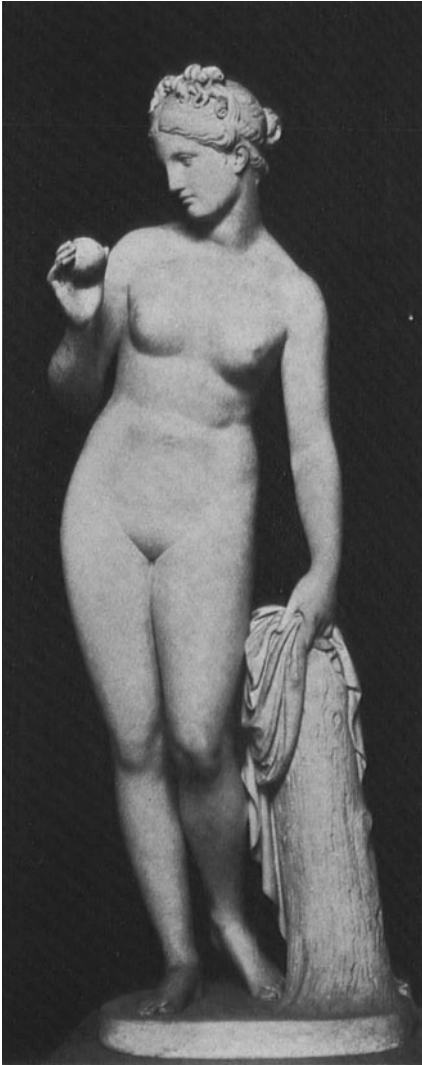


Fig. 129. Venus von Thorwaldsen (Kopenhagen).

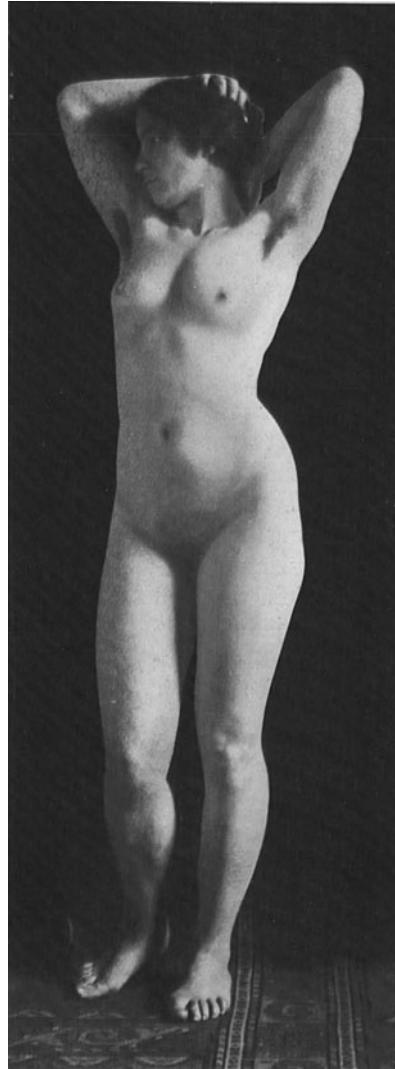


Fig. 130. Dänin (Naturaufnahme).

die leichte Gezwungenheit in allen Bewegungen, der schüchterne Griff nach dem Gewande, verraten die Verlegenheit, welche der eigene nackte Leib der Göttin nach erfolgtem Siege bereitet. Der Zweck der Schau-
stellung ist erreicht, und ein echt mädchenhaftes Empfinden drängt sie, den preisgekrönten Körper wieder zu verhüllen.

Die kräftig schlanken Formen weisen bei $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen eine leichte Verkürzung in den Beinen auf ¹⁾. Auch hier fehlt dem Knie die anatomische Richtigkeit. Die Brust ist klein und hochangesetzt, die Warzen zeigen eine in der Antike nicht übliche Überhöhung des Warzenhofs, die

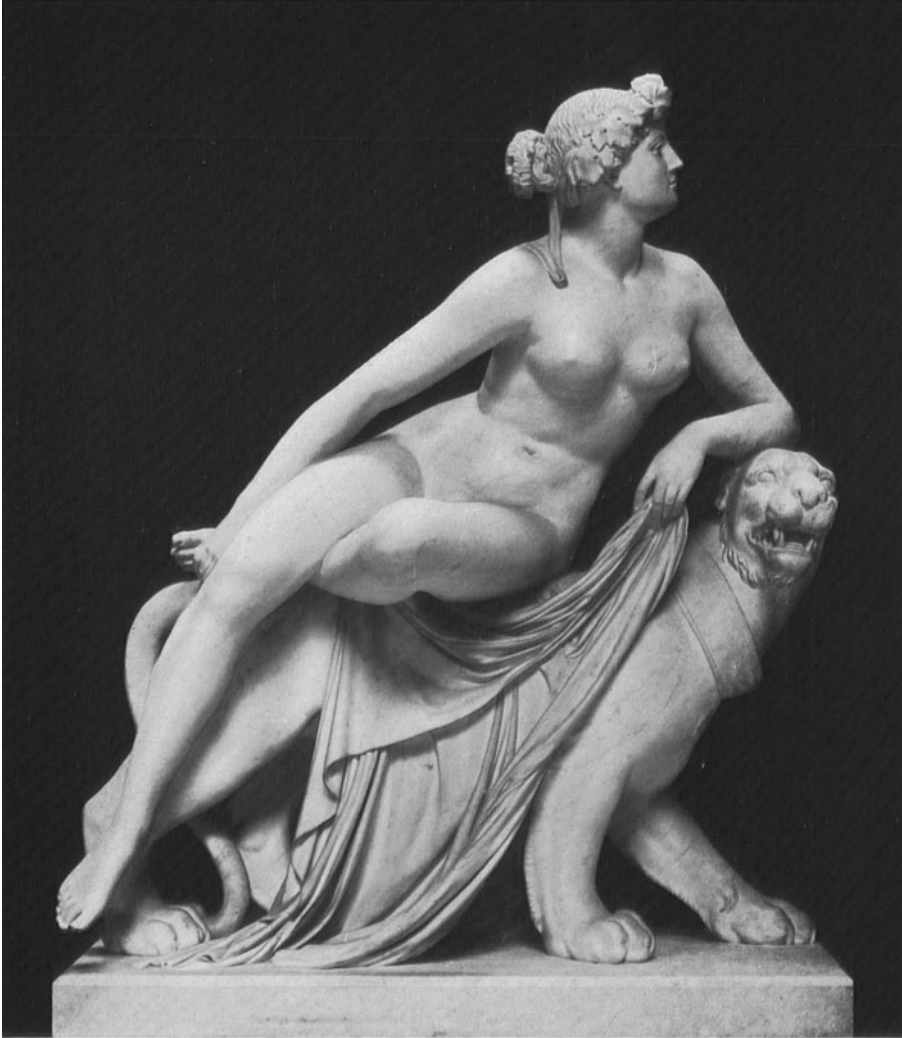


Fig. 131. Ariadne von Dannecker (Frankfurt a. M.).

Schultern sind breiter als in der Antike. Alle diese Zeichen finden sich dagegen an dem Körper einer dunkelhaarigen Dänin (Fig. 130) und bestätigen die Anlehnung an das lebende Modell, den nationalen Charakter von Thorwaldsens Kunst.

¹⁾ Vgl. Fritsch, Die Gestalt des Menschen. Taf. 25, Fig. 4.

Die Kennzeichen männlicher und weiblicher Bildung treten an diesen beiden Figuren in großen, deutlichen Zügen hervor. In der Tat sind hier die natürlichen nordischen Normalgestalten mit antiker Einfachheit



Fig. 132. Nymphen und Silen von Eberlein.

wiedergegeben, nur daß die warme, griechische, ausströmende Lebensfreude in kühle, nordische, zurückhaltende Ruhe umgesetzt ist.

Dannecker ist der deutsche Vertreter der modern-klassischen Richtung. Er hat das Glück gehabt, in der schönen Frau Charlotte Fossetta ein wundervolles Modell für das beste seiner Werke (Fig. 131 zu finden.

Diesem Umstand ist es zu danken, wenn seine Ariadne zu dem schönsten gehört, was die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts aufzuweisen hat¹⁾.



Fig. 133. Modell der rechten Nympe (Naturaufnahme).
Von Eberlein gestellt.

Es ist eine in antikem Geist gehaltene Gestalt von 8 Kopfhöhen mit tadellosem Wuchs und vollen weiblichen Formen, in allen Einzelheiten getreue Nachbildung blühenden Lebens verratend.

Jede kleinste Beugefalte am leicht gedrehten Rumpf, jedes Grübchen

¹⁾ Beyer, Danneckers Ariadne. Zeitschrift für bildende Kunst. 1897.

in dem feinmodellierten Rücken, jedes spielende Gelenk an den weichen, schlanken Gliedmaßen ist mit der gleichen Genauigkeit nachgebildet wie die zarten Züge des Gesichts mit dem edlen Profil. Es ist die ideale Verkörperung der nackten Porträtstatue, die sowohl dem Künstler als der dargestellten Persönlichkeit zur Ehre gereicht.

Mit dieser schönen Mainzerin hat die erste deutsche Frau in klassi-

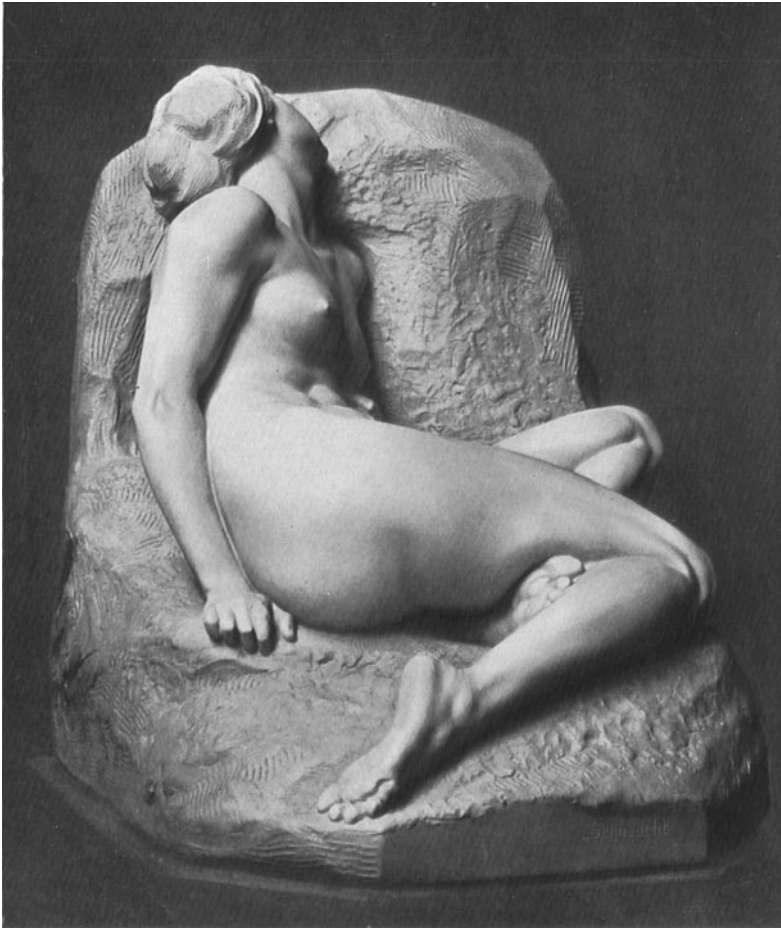


Fig. 134. Sehnsucht von Jerman.

scher Form ihren Einzug in die bildende Kunst gehalten, jedoch ist es mehr die Persönlichkeit als die Volksart, die hier verkörpert ist.

Sich selbst unbewußt, wird somit der moderne Klassizismus, obgleich er mit der Wiederbelebung der Antike einzusetzen glaubt, nach anderer Richtung hingedrängt.

Canova hat keine Griechinnen, sondern moderne Aristokratinnen,

Thorwaldsen Dänen und Dannecker eine schöne Persönlichkeit dargestellt, die wie ein lebendes Bild nach antiken Mustern wirkt.

Dieses Aufnehmen moderner Elemente in die klassische Darstellung beruht auf einem ganz unwillkürlichen Streben nach Naturwahrheit, dem die Nachahmung der Antike allein nicht mehr genügen kann.

Am innigsten an der klassischen Überlieferung hängt die neuer-



Fig. 135. Das dazu benutzte Modell. Vom Künstler gestellt (Naturaufnahme).

wachte deutsche Bildhauerkunst. Selbst in den Benennungen spielen Venus und Amor, Satyrn und Nymphen, noch eine große Rolle, und das klassische Profil, der haarlose Körper, der antike Schnitt sind vielfach beibehalten.

In die antike Auffassung schleicht sich aber eine zunehmende realistische Behandlung der Haut und des Fleisches ein, die besonders den weiblichen Gestalten einen lebendigen Hauch verleiht.

In dieser Richtung bewegen sich die Werke von Begas und Eberlein, von denen ich einige bereits an anderer Stelle ¹⁾ besprochen habe.

Zu seiner Gruppe Nymphen und Silen (Fig. 132) hat Eberlein das dazu benutzte Modell der rechten Nymphe selbst gestellt, wonach

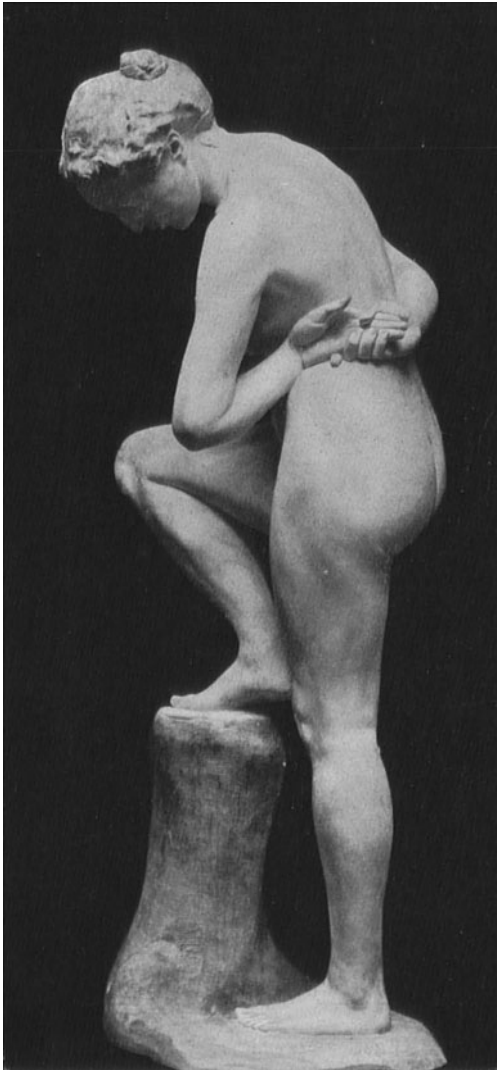


Fig. 136. Badendes Mädchen von Klinger.

Von der Antike abweichend ist auch hier die realistische Behandlung der Brustwarze, während die antike Haarlosigkeit des Körpers beibehalten ist.

Fig. 134 und 135 zeigen die Sehnsucht von Jerman und das dazu benutzte, gleichfalls vom Künstler gestellte Modell.

Auch hier kommt die Individualität voll zu ihrem Recht.

die Naturaufnahme (Fig. 133) gemacht ist. Es ist ein gedrungenes, etwas rhachitisches Mädchen von 7 Kopfhöhen, deren Körperfehler, die zu kurzen und leicht gekrümmten Beine, der hohle Rücken und die zu schwache Beckenneigung schon durch die angewiesene Stellung verdeckt sind. Es ist ein Beispiel, wie der Künstler auch ein schlechtes Modell verwenden kann, wenn er dessen Fehler kennt und sie sachverständig verbessert.

Den Körper selbst hat Eberlein nur insoweit geändert, daß er den Kopf kleiner, die Arme voller und die Beine etwas zarter genommen hat; in der Behandlung der Hautoberfläche, den charakteristischen Beugefalten, der kräftig jugendlichen Form der Brüste richtet es sich genau nach dem lebenden Modell; der lustige, weinseelige Ausdruck des Gesichts ist von einer ans Porträt streifenden Ähnlichkeit.

Körper und Gesicht tragen die kräftige, gedrungene Bildung der nordischen Rasse; nur das Motiv und die Nacktheit ist klassisch, in Kleidern würde das Mädchen alles Nymphenhafte verlieren und nicht mehr sein, als ein lustiges Kind aus dem Volke.

¹⁾ Schönheit des weiblichen Körpers. 1913. 22. Aufl. Abschnitt: Das Modell.

Das Modell ist gut gebaut und hat gute Muskeln, aber eine schlaffe Haut und etwas gesenkte Brüste, welche die volle Jugendblüte bereits überschritten haben.

Zunächst sind diese Fehler in dem Kunstwerk verbessert, die Haut ist gestrafft, das Gesicht gerundet, die Brüste sind prall und voller gemacht.

Das Unterrippengrübchen aber, das sich scharf unter der rechten Brust abzeichnet, und die Grübchen am Ellenbogen hat der Künstler aus dem bewegten Modell herausgeholt, denn diese Vorzüge finden sich nicht am ruhenden Körper des Originals.

Die Vereinfachung der Hautfaltung in der Achselgrube und im Bereich des Fußes ist eine künstlerische Verbesserung, dagegen wurde die scharfe Ausprägung des Kopfnickers, das Vortreten des Kehlkopfes, die starke Krümmung der Schlüsselbeine und damit ein individueller Charakter beibehalten.

Auch diese Gestalt unterscheidet sich von der Antike durch die eingehendere Behandlung der Körperoberfläche, welche nur ein gründliches anatomisches Wissen ermöglicht. Hier ist z. B. am vortretenden Wadenbeinköpfchen des rechten Knies der Ansatz der Oberschenkelbeuger, die Rundung der Wadenmuskeln anatomisch genau. Dieses Detail ist an der oben erwähnten klassischen Ringergruppe (Fig. 83) verfehlt.

Die Brustwarze ist mit der modernen Betonung des Warzenhofes ausgeführt.

Trotz dieser anatomisch genauen Versorgung der Details ist die ganze Gestalt mit ihren kräftigen Formen und starken Gelenken über die Individualität des Modelles hinaus zum Typus des norddeutschen Mädchens erhoben.

Am deutlichsten ist das sachverständige Eindringen in den Mecha-



Fig. 137. Klingers Modell in gleicher Stellung (Naturaufnahme).

nismus, die moderne Wiedergabe des naturwahren Körpers in antikem Geist bei Klinger.

Trotz der großzügigen Bearbeitung der Oberfläche, welche dem Stein angepaßt wird, bleibt der individuelle Charakter des lebenden



Fig. 138. Männliche Figur von Hildebrand (Nationalgalerie, Berlin).

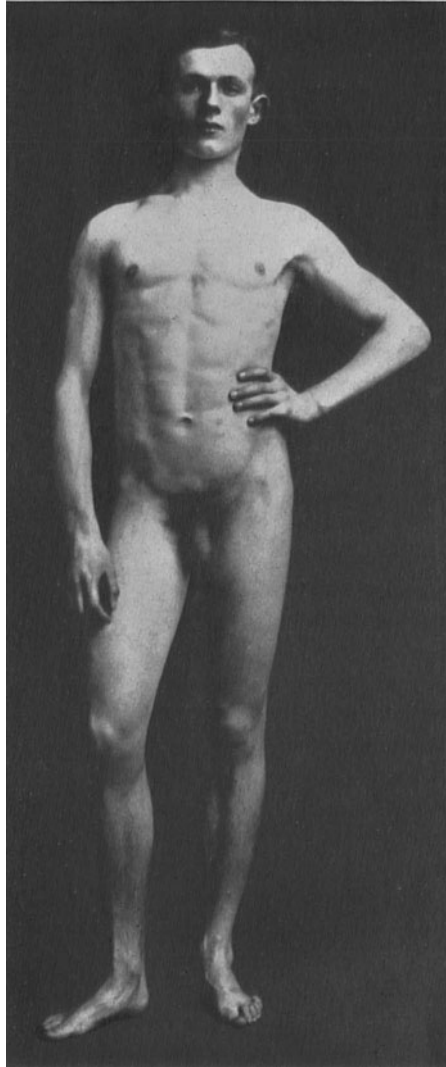


Fig. 139. 17jähriger Jüngling (Naturaufnahme).

Vorbildes erhalten. Sein badendes Mädchen (Fig. 136), dem ich das dazu benutzte Modell in gleicher Stellung (Fig. 137) beifüge, hat eine ausgesprochene Persönlichkeit.

Zwar ist das Profil dem griechischen Schnitt genähert, die Fehler des Modells, wie die etwas zu schlaffen Brüste, die stumpfe Ferse, der

spitze Ellenbogen, mit richtigem anatomischem Gefühl verbessert, das Haar und die Haut, der Natur des Steines angemessen, geglättet, dagegen sind alle Vorzüge, deren bester die treffliche Muskulatur und der gerade Wuchs der Beine sind, in der Statue wiederzufinden.

Das Gesicht zeigt trotz der Abänderung des Profils keine klassische Schönheit, aber auch keine ganz genaue Porträtähnlichkeit.

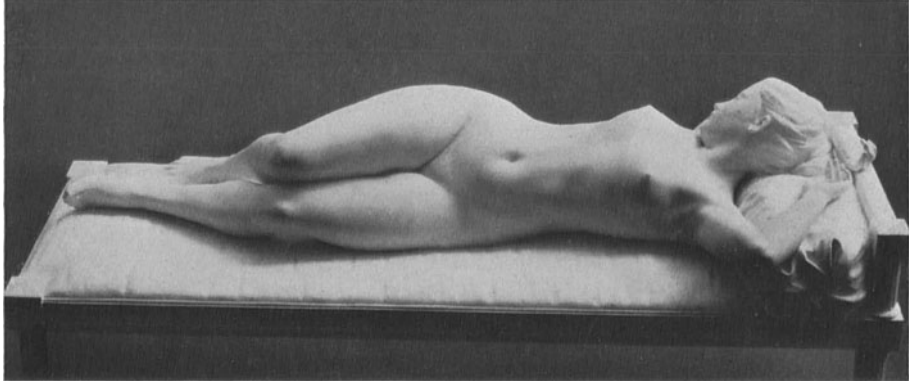


Fig. 140. Schlafendes Mädchen von Boucher (Luxembourg, Paris).

Es wird dadurch zum Typus eines einfachen Mädchens, dessen gut gebauter Körper dem Künstler dazu dient, den schwierigen Vorwurf einer sogenannten gewagten Stellung zu lösen, die nur dann in der

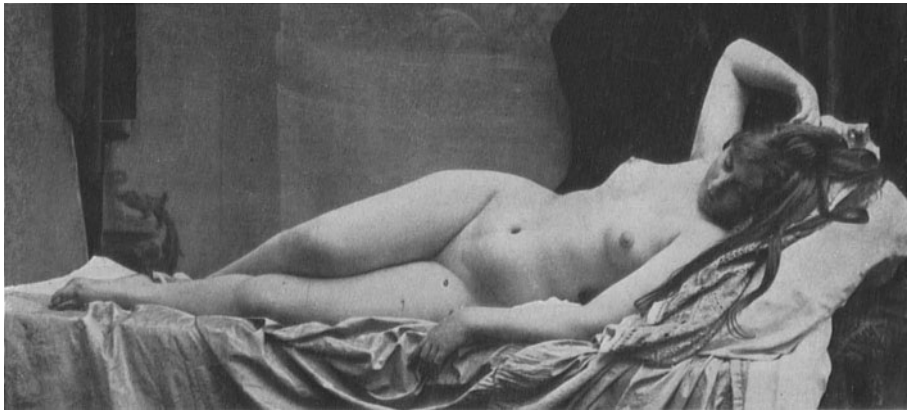


Fig. 141. Naturaufnahme eines Mädchens in ähnlicher Lage.

Beugung ein gutes Bild gibt, wenn die Haut straff und die Muskeln fest sind. Es ist ein ähnliches Problem, wie es sich in der griechischen Kunst an der kauern Venus findet.

Die männliche Gestalt ist am naturwahrsten von Hildebrand dargestellt worden (Fig. 138).

Sein nackter Jüngling in der Berliner Nationalgalerie hat auch

die allgemeine, auf den Stein zugeschnittene Behandlung der Oberfläche und wird dabei allen anatomischen Einzelheiten gerecht.

Sie zeichnet sich aus durch ein strenges Maßhalten; kein Muskel ist zu stark, keine Bewegung zu heftig; eine stille, ruhende Kraft beherrscht die ganze Gestalt und ihre Teile.



Fig. 142. Tänzerin von Falguière.

Bei $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen richten sich die Körperverhältnisse nach den normalen Durchschnittsmaßen, das Gesicht hat die kräftig geschnittenen, zum Typus verallgemeinerten Züge der germanischen Rasse, der Rumpf zeigt ein ausgesprochenes Muskelrelief ohne antike Dreiteilung, ohne antiken Beckenschnitt; die Querteilung der geraden Bauchmuskeln, die Zacken der Sägemuskeln, die Streck- und Beuger der Gliedmaßen sind in natürlicher Weichheit durch die Hautoberfläche hin kennbar gemacht, ohne zu stark zu sprechen; die Modellierung der Kniee ist ebenso anatomisch treu wie beim Doryphoros, wenn auch weniger stark betont.

Diese Gestalt vereinigt in ihrer einfachen Größe die klassische, ruhige, abgeklärte Form mit der anatomisch vertieften Realistik der modernen Kunst.

Über die nackte Porträtstatue erhebt sie sich zu allgemein menschlicher Naturwahrheit.

Fig. 139 ist nach einem gut gebauten Jüngling der nordischen Rasse von 17 Jahren gemacht, welcher die gleiche Körperbildung in individueller Ausgestaltung zeigt. Der Vergleich mit dem warmen Leben beweist, wie Hildebrand es in großen Zügen festgehalten hat, und nur die Einzelheiten so weit abglättete, als ihm für die monumentale Wirkung im Stein erforderlich erschien, ohne daß er dabei irgend einen Verstoß gegen die anatomische Treue begangen hat.

Die französische Plastik, die unstreitig in der modernen Kunst an erster Stelle steht, hat sich viel einmütiger und viel früher zum Naturalismus bekannt.

Zwar sind die Dianen, Psychen und Nymphen auch heute noch auf jeder Ausstellung reichlich vertreten, doch schon lange hat der antike Deckmantel nur als Vorwand für die Nacktheit des Weibes gegolten, das trotz der heidnischen Namen vom Scheitel bis zur Sohle Französin bleibt.

Der Staat ist in seinen Grundfesten erschüttert worden, das Weib aber hat die Revolution überdauert und herrscht nach wie vor im Lande der Mode.

Die Bevorzugung der schlanken Taille in der modischen Kleidung ist es auch, die das zarte Ideal des Rokoko wieder zur Geltung bringt und die volleren Formen verdrängt.

Das schlafende Mädchen von Boucher im Luxembourg (Fig. 140) verkörpert diesen schlanken Typus mit dem sehnigen, schmiegsamen Körper und den langen, feingelenkigen Gliedmaßen.

Die Proportionen sind bei 8 Kopfhöhen normal, die Brüste klein und hochgesetzt, Leib, Hüften, Schenkel und Waden trotz der Länge gut gerundet. Es ist die typische „fausse maigre“, die schlanke Blenderin, die bekleidet einen unschein-

baren Eindruck macht und nackt durch die runden Formen überrascht,

Der Bau ist in allen Einzelheiten gut und zeigt auch keinerlei Verunstaltung durch drückende Kleidung, wovon man sich am besten durch den Vergleich mit einem lebenden Modell in ähnlicher Stellung über-

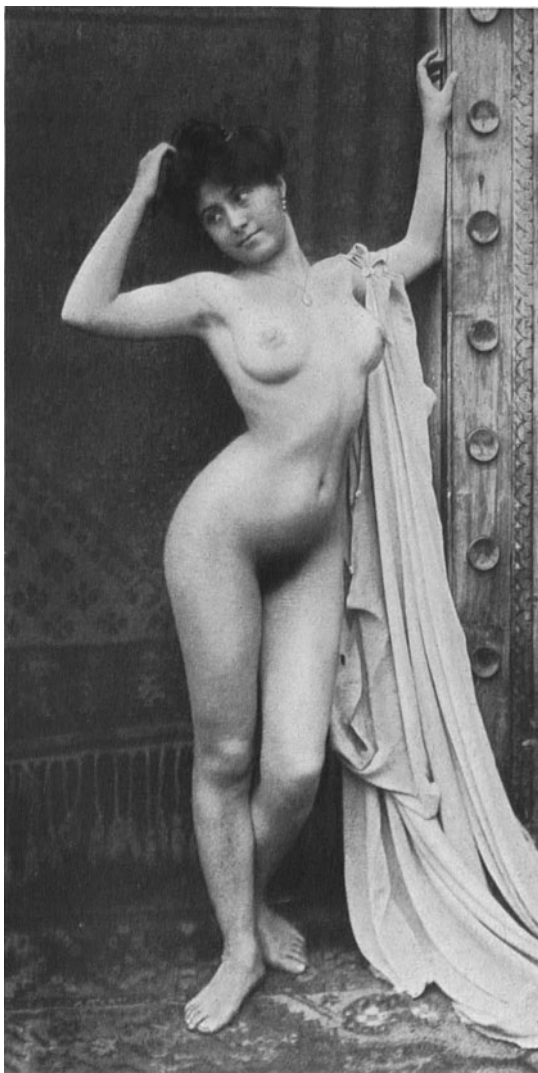


Fig. 143. Nackte Figur mit Schnürtaille (Naturaufnahme).

zeugen kann (Fig. 141). Es hat sonst viel Übereinstimmung mit dem Kunstwerk, aber die Taille ist verschnürt und die Brust schlaffer.

Nicht jeder Künstler hat aber vermieden, diese jetzt leider so häufigen Fehler nachzubilden. Falguière hatte sogar den Mut, eine

völlig verschnürte Gestalt in seiner Porträtstatue der Tänzerin getreu nach dem Leben zu modellieren (Fig. 142).

Der zusammengedrückte Brustkorb, die sich senkenden Brüste, das über die Hüften herabgepreßte Fett und der in der unteren Wölbung verstärkte Bauch, die untrüglichen Zeichen zu starker Schnürung, sind ebenso gewissenhaft dargestellt, als die leichte X-Stellung der Beine und die zu schweren Sprunggelenke. Durch Gipsabgüsse nach dem lebenden Modell wurden die Formen für die Statue aufs genaueste nach der Natur kopiert.

Falguière hat in dieser Figur das bekleidete Schönheitsideal der modernen Zeit in nacktem Zustande gezeigt, mit einer naturwissenschaftlichen Genauigkeit, die alle Anerkennung verdient.

Daß er damit nur eine Porträtstatue und zugleich das Ideal der großen Masse, nicht aber sein Ideal geben wollte, hat er durch eine Reihe anderer Schöpfungen bewiesen, unter denen besonders die ideal gehaltene Phryne durch normale unverdorben Körperbildung sich auszeichnet.

Die Tänzerin aber kann geradezu als warnendes Beispiel dafür dienen, wie ein an und für sich guter Körper durch die Übertreibung der Mode künstlich verunstaltet werden kann.

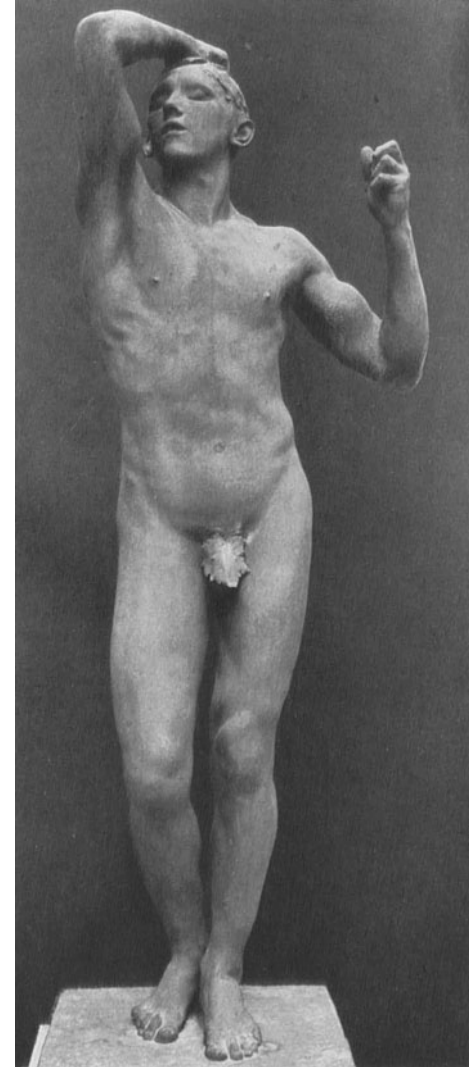


Fig. 144. Das eiserne Zeitalter von Rodin (Louvre, Paris).

Daß er naturwahr ist, beweist nicht nur die sprechende Ähnlichkeit mit dem Original, sondern auch die Übereinstimmung mit so vielen anderen, die gleich ihr dem Schein der modischen Schönheit ihren jungen Leib geopfert haben (Fig. 143).

Diese Nachbildung des verschnürten Körpers steht keineswegs ver-

einzelnt da und findet sich in der Malerei noch häufiger als in der Plastik.

Der glänzendste Vertreter des französischen Naturalismus und der modernen Plastik überhaupt, der gewaltige Schöpfer neuer Werte ist Rodin.

In der gewissenhaften Naturtreue ist er so weit gegangen, daß seine Zeitgenossen überzeugt waren, er habe eines seiner ersten Werke, das Eherne Zeitalter, mit Gipsabgüssen nach dem Leben geformt, bis er durch Vorzeigung seiner sorgfältigen Vorstudien das Gegenteil bewies.

Wie er selbst berichtet, läßt er entkleidete Modelle in seinem Atelier sich frei bewegen und übt an ihnen sein Auge.

Das Studium des lebenden bewegten Körpers gründet sich aber auf eine genaue Kenntnis der Anatomie, die namentlich bei seinen frühesten Werken in der Detailbehandlung zum Ausdruck kommt. Sein Ehernes Zeitalter und sein Johannes werden jeder kleinsten Einzelheit im Muskelspiel der Hautoberfläche gerecht.

Auch später bleibt er den anatomischen Grundzügen treu und hält trotz skizzenhafter Behandlung die Natürlichkeit des Gesamtbildes fest, obgleich er im Laufe seiner Entwicklung die Einzelheiten immer mehr unterdrückt und die allgemeine Form, das Bewegungsmotiv als solches, den seelischen Gehalt in den Vordergrund rückt.

Der plastische Darstellungskreis ist durch Rodin unendlich erweitert worden.

Schöne und Häßliche, Junge und Alte, Gesunde und Kranke zogen ihn an und reizten ihn, das allgemein Menschliche in ihnen zu suchen. Jede Stellung, jede Verschlingung von Menschenleibern in Kampf und Liebe, jeden Ausdruck der Leidenschaft hat er mit der Genauigkeit des Forschers beobachtet und Bewegungsmotive gefunden, die vor ihm kein anderer gesehen hat.

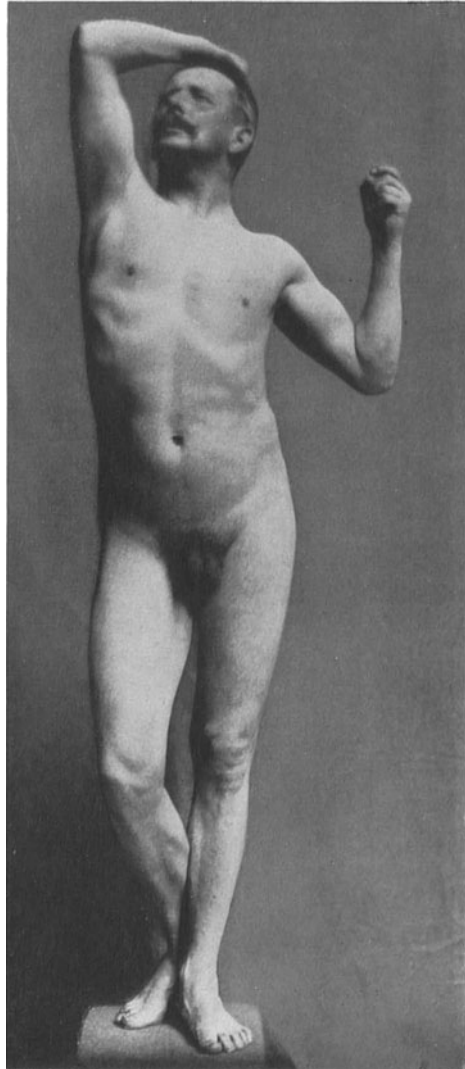


Fig. 145. Mann in gleicher Stellung (Naturaufnahme).

Daneben hat er das Steckenbleiben im Stein, das vor ihm als technischer Fehler galt, zu einem wirkungsvollen System ausgearbeitet, indem er nur so viele Werte hervorholte, als ihm für die Betonung seines Zweckes erforderlich schienen, diese aber mit einer Meisterschaft ausführte, daß sie wie lebend aus dem toten Material hervortraten, und gerade durch den Gegensatz eine um so größere Wirkung erzielten.

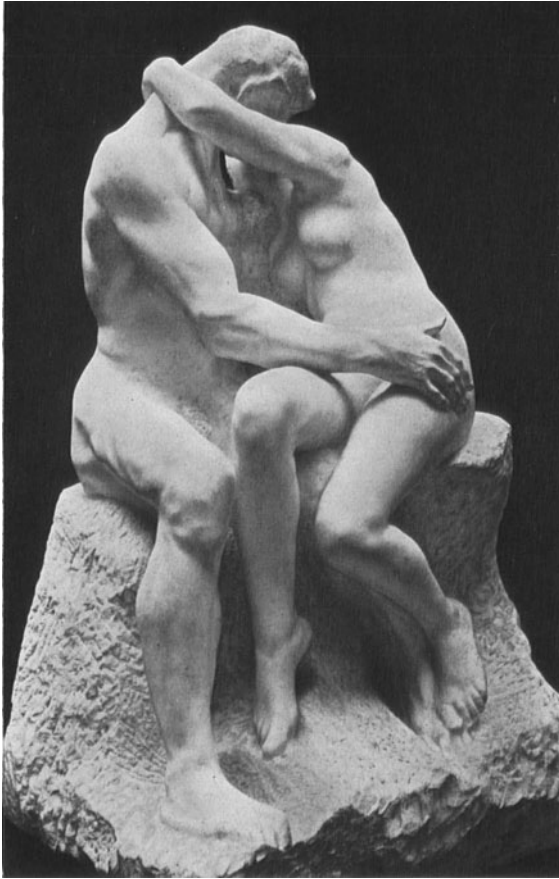


Fig. 146. Der Kuß von Rodin.

In *La pensée* hat Rodin den Gedanken verkörpert, einen halbverhüllten Frauenkopf, der mit unsagbar wehmütigen Zügen aus dem rohen vierkantigen Steinblock emportaucht.

Gerade dieses Motiv, das nur durch die vollendete Beseeltheit des Gesichts seine künstlerische Weihe erhält, zeigt die ganze Größe der drohenden Gefahr am deutlichsten, weil es für die Nachahmer so bequem scheint.

Wie leicht ist es, aus dem Marmor nur den Kopf herauszumeißeln, aber wie schwer, ihm so viel künstlerisches Leben einzuhauchen, daß sein Dasein berechtigt erscheint.

Das Neue, Ungewohnte in Rodins Kunst, die brausende Bewegung, die er dem Steinbild zu verleihen wußte, hat alle Gemüter erregt und beschäftigt. Bezeichnend für seine reformatorische Macht ist besonders der zähe Widerstand, den ihm die strengen Akademiker bei jeder Gelegenheit entgegensetzten.

Allerdings muß zu ihrer Entschuldigung gesagt werden, daß die Technik Rodins in der skizzenhaften Behandlung, in der Nichtachtung aller Form und Proportion, wo es ihm allein auf das Festhalten eines Bewegungsmotivs, eines einzelnen Gedankens ankommt, eine bedenkliche Gefahr für schwächere Geister bedeutet, die gerade darin das Wesen von Rodins Kunst zu sehen glauben und sich zur Nachahmung verleiten lassen. Wo Rodin nicht weiter wollte, bleiben sie stehen, weil sie nicht weiter können, und halten ihre Unzulänglichkeit für Genialität.

In seinen Werken nimmt das Liebesleben einen breiten Raum ein. Die Folge der Rodinschen Liebesgruppen, *la nature, le printemps, la sphingue, le baiser, l'éternel idole, l'emprise, l'étreinte, la resurrection* u. a. haben auf seine verzückten Bewunderer und erbitterten Gegner einen gleich tiefen Eindruck gemacht.

Während die einen ihn als den Verherrlicher der Sinnlichkeit priesen¹⁾, haben die anderen ihn aus dem gleichen Grunde verurteilt²⁾.

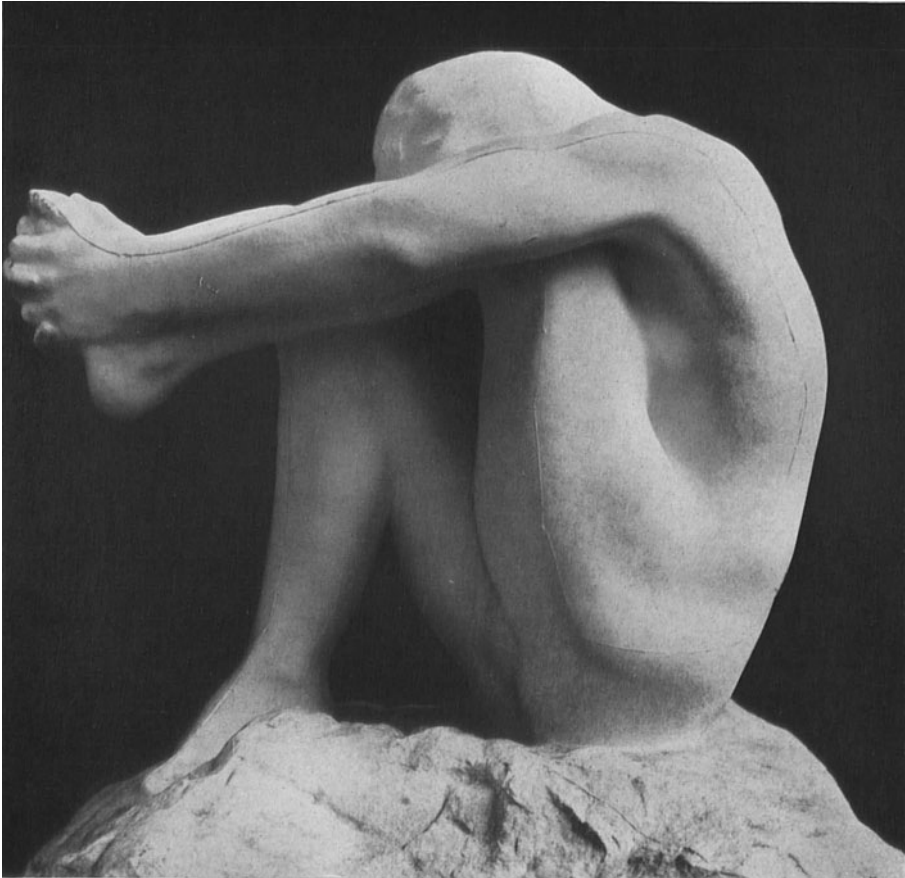


Fig. 147. Die Verzweiflung von Rodin (Gipsabguß).

Beide haben unrecht.

Auf eine sinnliche Wirkung sind Rodins Werke nicht berechnet, da ihnen die schmeichelnde Ausführung der Einzelheiten völlig abgeht.

Es bleibt für den unbefangenen Beurteiler nur die physiologische Vertiefung in das Problem des gegenseitigen Anziehens und Abstoßens der Geschlechter, das Rodin in künstlerische Form gegossen hat.

Diese physiologische Vertiefung ist nur dem verständlich, der darin

¹⁾ Gustave Geffroy, *La vie artistique*. 1900. Beschreibt Rodins Atelier, wobei er die Liebesgruppen mit überschwänglicher epischer Breite ausmalt.

²⁾ Jean Dolent, *La plume*, 1900, sagt geradezu: „Rodin c'est l'esprit en rut.“

keine verbotene, unsittliche, sondern eine natürliche, heilige Handlung erblickt, in der die sterblichen Wesen den Zweck ihres Daseins erfüllen.

Von diesem Standpunkt aus erscheinen seine Gestalten wie eine natürliche Symphonie der Liebe, die in lebensvollen Gruppen das Motiv bis in seine tiefsten Tiefen durchdringt.

Physiologisch sind Rodins Gestalten von verblüffender Natur-

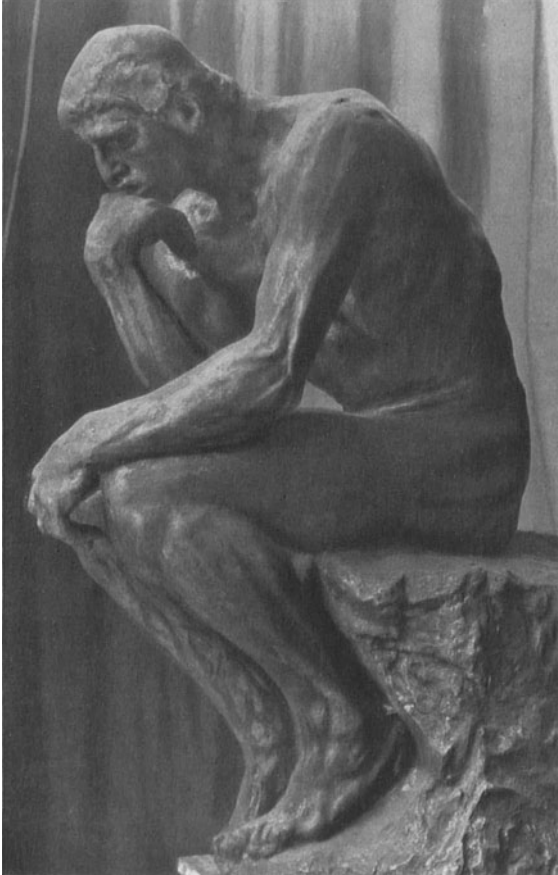


Fig. 148. Der Denker von Rodin.

wahrheit. Ein Vergleich seines Kusses (Fig. 146) mit der Gruppe des klassischen Liebespaares Amor und Psyche, mit den gleichnamigen Canovas und Thorwaldsens läßt jene anderen konventionell und nüchtern erscheinen. Wieviel natürlicher spricht sich bei ihm in jedem Glied des Körpers das zögernde Begehren des Jünglings, die sanfte Hingabe des Mädchens aus.

Aber nicht nur die Liebe und der Liebeschmerz, auch alle anderen menschlichen Leidenschaften hat er in seine Kunst aufgenommen.

Mit packender Naturtreue schildert er die Verzweiflung in der Gestalt eines jungen Mädchens, das zusammengesunken den Kopf verbirgt, den linken Fuß mit beiden Händen umklammert; ein rührendes Bild tiefsten seelischen Elends, das durch den schroffen Gegen-

satz zu dem jugendlichen Körper nur noch ergreifender wirkt.

Ich sah eine javanische Frau, die am Bett ihres sterbenden Kindes wachte, die gleiche Stellung einnehmen, und mußte ihrer gedenken, als ich vor Rodins gewaltigem Werke stand, das, frei von jedem Pathos, das rein Menschliche des qualvollsten Schmerzes so wahr zum Ausdruck bringt.

In seiner Eva hat Rodin die Scham und die Reue verewigt. Der gekrümmte Rumpf, das gesenkte, abgewendete Haupt, die gehobenen Schultern, die geschlossenen Arme, die linke Hand, die wie zur Abwehr

eines Schlages gehoben ist, die rechte, die sich krampfhaft in das Fleisch vergräbt, die angstvoll zusammengepreßten Beine geben ein erschöpfendes Bild der schamvollen Reue.

Hält man aber neben diese Eva das klassische Bild der mediceischen Venus, dann erkennt man erst deutlich, wie wenig die letztere dem natürlichen Ausdruck der Schamhaftigkeit entspricht.

Das schwerste physiologische Problem hat Rodin mit seinem Denker gelöst.

Hier galt es, keine Äußerung der Leidenschaft, sondern einen seelischen Vorgang, die innere Vertiefung, die angespannte Geistesarbeit zum Ausdruck zu bringen.

Wenn man bei einer Reihe von hervorragenden oder nicht hervorragenden Denkern Umfrage hält, unter welchen Umständen sie am besten denken können, erhält man die widersprechendsten Antworten.

Abgesehen von gewissen Nebenumständen, welche das Denkvermögen fördern, ein bestimmter Geruch, wie die faulen Äpfel bei Schiller, ein bestimmtes Gefühl, wie das der Seide bei Wagner, eine leichte ablenkende Tätigkeit, wie das Rauchen, das Spielen mit irgend einem Gegenstand, wird als Stellung von manchen das unruhige Hin- und Hergehen, von anderen die ruhige Rückenlage, von den Meisten aber der entspannte Sitz mit aufgestütztem Kopf bezeichnet.

In der Tat ist auch der Sitz mit vorgebeugtem, durch die Hand unterstützten Kopf die physiologisch vorteilhafteste Denkerstellung, weil dabei die Nacken- und Halsmuskeln entspannt sind und den Abfluß des Blutes aus dem Gehirn am wenigsten beeinträchtigen.

Während aber der Körper als Ganzes entspannt ist, gibt sich der Denkprozeß als solcher darin kund, daß einzelne Muskeln in unbewußter Weise bewegt werden.

Die Stirn faltet sich, der Ringmuskel des Auges spannt sich und

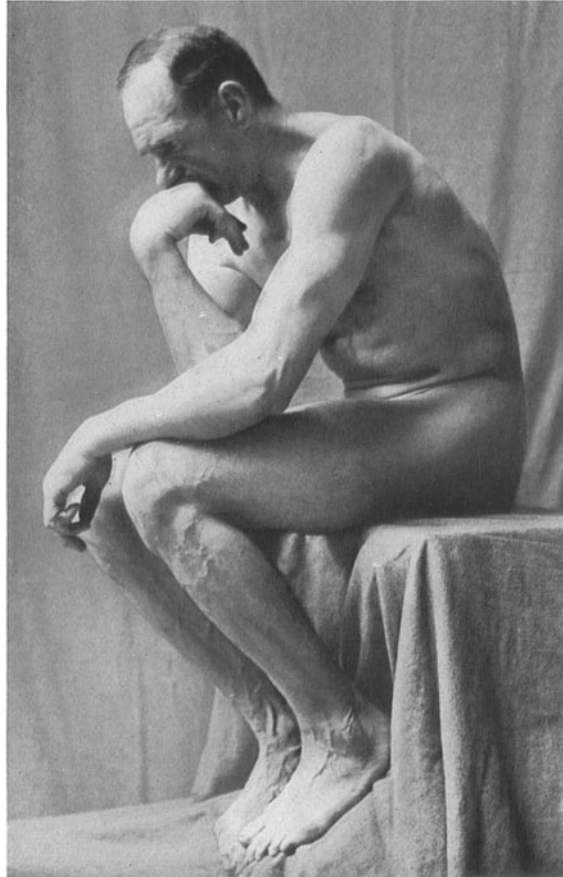


Fig. 149. Naturaufnahme in gleicher Stellung.

verleiht ihm einen starren, wesenlosen Blick, die Lippen pressen sich zusammen, aber auch am Rücken, an Armen und Beinen sind die Muskeln in leiser, zuckender Tätigkeit.

Der ganze Körper denkt mit; man weiß es nur nicht, weil man selten einen nackten Denker sieht und des nackten Körpers zu sehr entwöhnt ist.

Kennzeichnend für die physiologisch natürlichste Denkerstellung ist somit der vorgebeugte Sitz mit aufgestütztem Kopf und starrem Blick, verbunden mit einem leichten, wechselnden Spiel einzelner Muskelgruppen.

Mit diesem physiologischen Bild deckt sich Rodins Denker vollkommen.

Vom anatomischen Standpunkt betrachtet, zeigen die gegebenen Beispiele eine vollständige Beherrschung der Form und eine streng individualisierende Behandlung.

Im *Age d'airain* (Fig. 144) ist ein junger Mann von 8 Kopfhöhen mit normalen Proportionen bis in alle Einzelheiten genau ausgearbeitet. Das Gesicht ist nicht klassisch, die etwas abstehenden, breit ausladenden Ohren und die starke Oberlippe sind individuelle Züge, die an Porträtähnlichkeit streifen und jedenfalls zeigen, daß Rodin die Natur so nahm, wie sie sich ihm bot.

Für die gewissenhafte Naturtreue sei auf die nebenstehende Aktaufnahme verwiesen (Fig. 145).

Im *Kuß* (Fig. 146) ist das Detail weniger ausgesprochen, einzelne Teile, die linke Hand und der linke Fuß des Jünglings, sowie das Gesäß des Mädchens, sind im Stein geblieben; auch hier zeugt die gesenkte, etwas schlaffe Brust des Mädchens für die Gewissenhaftigkeit des Meisters der Natur gegenüber und seine Verachtung aller Überlieferung.

Er macht auch diese junge Brust so, wie er sie findet, und denkt nicht daran, sie einem Begriff zuliebe zu idealisieren.

In der *Verzweiflung* (Fig. 147) hat er einen tadellos schönen Mädchenleib vor sich gehabt und ihn auch ebenso tadellos wiedergegeben. Die Individualität ist trotz der großzügigen Behandlung beibehalten, ordnet sich aber dem leidenschaftlichen Bewegungsmotiv unter.

Das gleiche ist der Fall beim *Denker* (Fig. 148). Das Haar des Denkers, die Muskulatur, die ganze Oberfläche zeigt die skizzenhafte Mache des Tonmodelles und doch verschwindet sie vor dem gewaltigen Gesamteindruck, vor der Genauigkeit der Verhältnisse und Formen im großen.

Ein Blick auf das in gleicher Stellung aufgenommene lebende Modell (Fig. 149) zeigt, wie alle wesentlichen Momente übernommen sind, und erläutert die Absicht des Künstlers, dem Hauptmotiv zuliebe so viel Details zu opfern, wie nur möglich.

Sein Entwicklungsgang führt von der peinlich genauen, anatomisch vertieften Ausarbeitung jeder einzelnen Faser des Körpers wissend empor zu der Verallgemeinerung der Form, dem Festhalten des rein menschlichen Kerns in großen, alles umfassenden Zügen. Das Eherne Zeitalter, der *Kuß*, der *Denker* und *Eva* sind die Etappen auf diesem Wege.

Auch an der *Eva* ist der ins große gehende Zug vorherrschend

(Fig. 150). Trotzdem lassen sich alle wesentlichen Momente aus dem Ganzen herauslesen. Als besonderes Kennzeichen verweise ich auch hier wieder auf das Knie des Standbeins, an dem Muskel, Kniescheibe und Gelenkkapsel ihre volle Geltung haben.

Man erhält den Eindruck, daß alles da ist, daß alles auf dem richtigen Platz steht, man glaubt an die anatomische Treue, die unter dieser im großen gebildeten Hülle stecken muß.

Von der verblüffenden Lebenswahrheit der Rodinschen Gestalten wird man sich am stärksten bewußt, wenn man sie zwischen den Werken anderer Künstler sieht.

Diesen Eindruck bekam ich vor etwa zehn Jahren in dem Pariser Salon. In der großen Halle voll Marmor und Gips wehte ein kalter Hauch wie von abgeschiedenen Seelen: nachempfundene, verwässerte Antiken, blasse Wirklichkeiten ohne Wärme, gezierte Posen ohne Gefühl, dekorative nichtssagende Frauenleiber, deren glatte Nacktheit Stein geblieben ist, und dazwischen Rodins Eva. Es war, als ob sie sich schäme, in ihrer warmen Blöße ganz allein zu sein; alle anderen Gestalten versanken, nur sie blieb übrig.

Es war nicht Eva, es war das nackte Weib, die verkörperte Scham, die mit ihrem starken, lebendigen Gefühl den ganzen Saal durchflutete und alle anderen Werke zu toten Puppen machte.

Um so stärker war der Eindruck, als in der gleichen Ausstellung von der nach oben führenden Freitreppe die farbige, lebensgroße Ballspielerin von Gérôme herabsah. Trotz allen Farbenreizes fehlte auch ihr dieses glühende Leben.

Der Denker und Eva geben den Mann und das Weib bei voller Reife in kräftiger Ausbildung.

Aber auch das Alter hat Rodin der Plastik erschlossen.

Seine *Vieille Heaulmière*, die alte Helmschmiedin (Fig. 151, 152) ist die groß aufgefaßte Porträtstatue einer einst schönen Frau.

Noch zeugt der gute Schnitt des Gesichts, die geraden, langen Gliedmaßen, die breiten Hüften und die schlanke Mitte, die schmalen, langen Hände und Füße von der früheren Schönheit, aber das jugendliche Fett



Fig. 150. Eva von Rodin.

ist geschwunden, die Haut ist faltig geworden, die schlaffen Brüste haben sich gesenkt, der Rücken ist gekrümmt und beugt sich müde unter der Last der Jahre.

Es ist ein ergreifendes Bild von der Vergänglichkeit aller jugendlichen Reize und von der Schönheit des Alters.



Fig. 151. La vieille Heaulmière von Rodin
(Luxembourg, Paris).

Bezeichnend für Rodin ist es, daß sein erstes Werk, mit dem er in die Öffentlichkeit trat, der „Mann mit der gebrochenen Nase“, einen krankhaften Zustand darstellte. Er konnte wohl nicht deutlicher seine Achtung vor der natürlichen Wahrheit öffentlich bekennen als durch die Auswahl dieses Themas, das allen überlieferten Gefühlen von Schönheit Hohn sprach.

Die höchste Charakteristik erreicht er in seinen Porträtstatuen, unter denen der nackte Victor Hugo und der Balzac hervorzuheben sind. Nicht nur der Kopf, der ganze Körper ist der Persönlichkeit angepaßt; im Victor Hugo ist jede Hand, jeder Fuß von gleicher Kraft des Ausdrucks, wie das Haupt, und wenn auch im Balzac der Körper durch



Fig. 152. Dieselbe von hinten.

die wallende Mönchskutte verhüllt wird, so gibt das nackte Tonmodell, das Rodin als Vorstudie benutzte, darüber Aufschluß, welche mächtige Gestalt unter den Falten gedacht ist.

Seine Handstudien, die „mains d'expression“ sind geradezu ein physiologisches Museum, in dem man die Ausdrucksfähigkeit der menschlichen Hand mit wissenschaftlicher Genauigkeit studieren kann.

Wenn auch schon Michelangelo der Hand den packenden, physiognomischen Ausdruck zu verleihen wußte — man denke nur an die rechte

Hand des David, an die Hände des Moses und die Gott Vaters an der Decke der Sixtina — so hat doch erst Rodin die körperliche Physiognomik, die bei Michelangelo im Rumpf zusammengefaßt war, systematisch auf die Gliedmaßen und deren Endigungen, die Hände und Füße übertragen, die Körperphysiognomik in allen Konsequenzen durchgeführt und die Darstellungsmöglichkeit der Bewegungsmotive erweitert.

Zuweilen wird ihm sogar der charakteristisch zupackende Griff des Armes und der Hand, die ausgesprochene Stellung eines Beines zur Hauptsache, hinter der die übrigen Teile des Körpers zurücktreten, in der die ganze Physiognomik der Bewegung zusammenläuft, und dann verblüfft er auf den ersten Blick durch die Nichtachtung, die er den untergeordneten Partien zuteil werden läßt. Er ist in solchen Fällen mehr Physiologe und weniger Anatom.

In einem eigentümlichen Verhältnis steht er zu der leidenschaftlich von ihm verehrten Antike. Von deren Grundsatz, *καλλὸν κάγαθόν*, das Schöne und Gute zu bilden, hat er sich nur die zweite Hälfte zu eigen gemacht und erblickt in der rücksichtslosesten Naturwahrheit den Gipfel der Kunst. Er hat dadurch mit dem einseitigen Klassizismus endgültig gebrochen, hat aber außer klassischen Grundsätzen und dem lebenden Modell auch der Gotik eine breite Stelle eingeräumt, deren Werke er an den Kathedralen von Bourges, Amiens, Rheims, Chartres und Paris sehr eingehend studiert hat.

Diesem Einfluß mag man vielleicht zuschreiben, wenn er, besonders in seinen Skizzen, ein wichtiges Bewegungsmotiv nicht nur durch stärkere Detailversorgung, sondern auch durch unproportionierte Vergrößerung hervorhebt.

Unter seinen plastischen Skizzen und Entwürfen sind manche, die, wie schon angedeutet, einer strengen anatomischen Kritik nicht standhalten; namentlich in den Proportionen nimmt sich Rodin darin weitgehende Freiheiten; diese Mängel werden aber immer wieder ausgeglichen durch die naturwissenschaftliche Schärfe, mit der er das Problem der Bewegung als Ganzes erfaßt.

Unwillkürlich drängt sich der Vergleich mit Michelangelo auf. Wo beide den gleichen Stoff behandelt haben, erhält man den Eindruck, daß Rodin als erster über die Jahrhunderte hin Michelangelos Gedanken verstanden, in sich aufgenommen und weiter entwickelt hat.

Der Denker Rodins ist die modern aufgefaßte Note, die Michelangelo in seinem *Pensero* und Jeremias verkörpert hat, die Eva stammt von der Michelangeloschen Eva in der Vertreibung und die *Femme accroupie*, die kauernde Frau, ist das weibliche Gegenstück zu Michelangelos kauern dem Jüngling.

In diesen Berührungspunkten erkennt man die Kongenialität der beiden gewaltigen Meister, und zugleich auch den Hauptunterschied.

Die Michelangeloschen Gestalten haben eine erdrückende, fast überirdische Wucht, die Rodins erscheinen menschlicher und individueller.

Rodin hat die moderne Plastik auf einen Höhepunkt geführt, von dem sie selbständig auf die früheren Blütezeiten zurückblicken kann.

Er hat die Naturschönheit in der höchsten Naturwahrheit gesucht, hat die Körperphysiognomik unendlich erweitert, hat ein unbegrenztes Reich von Darstellungsmöglichkeiten und Bewegungsmotiven eröffnet.

So steht er als letzter Markstein neben den großen Meistern der Antike und Michelangelo in der Geschichte der Plastik.

Die naturwissenschaftliche Erkenntnis in der plastischen Darstellung führt von den Griechen über Michelangelo zu Rodin, vom Gott über den Halbgott zum Menschen, vom Idealbild zur Individualität.

Daß auch die Farbe berufen ist, der Plastik neue Bahnen zu schaffen, läßt sich schon heute mit großer Wahrscheinlichkeit voraussagen; je vollkommener die Technik wird, je mehr sie die Form beherrscht, desto stärker wird der Drang nach neuen, weiteren Ausdrucksmitteln, der „Schrei nach der Farbe“ sich geltend machen.

Bekannt ist, daß schon von den Primitiven, den Ägyptern, den Griechen Versuche in dieser Richtung gemacht sind, sehr wahrscheinlich, daß die klassischen Statuen ganz allgemein ausgiebig bemalt waren; in der Gotik und Renaissance gibt es bunte Gestalten aus Holz und gebranntem Ton, die Kleinkunst hat mit der Majolika und dem Porzellan, durch Verbindung von Elfenbein, Holz und Metall gleiche Ziele verfolgt; in der modernen Kunst haben Prell, Gérôme, Klinger und andere farbige Plastik geschaffen. Über Versuche aber, sie im großen anzuwenden, ist es nicht hinausgekommen und es bleibt einem späteren Bahnbrecher vorbehalten, mit zwingender Kraft auch hier das Reich der Bildhaukunst zu erweitern und in das Grenzgebiet der Schwesterkunst, der Malerei, einzudringen.

Der Mensch in der Malerei.

IV. Der Mensch in der Malerei.

Die älteste Malerei geht nicht über den Umriß und die eintönig bemalte Fläche hinaus.

Nach Muther¹⁾ beginnt die Geschichte der Malerei, wenn man an sie den Maßstab der plastisch richtigen Wiedergabe stellt, mit dem fünfzehnten Jahrhundert, während vorher nur von dekorativer Flächenkunst gesprochen werden kann.

Wölfflin²⁾ geht noch weiter, indem er auch dem Quattrocento die Beherrschung der Perspektive abspricht, da erst das sechzehnte Jahrhundert die Tiefe des Raumes und die korrekte Verkürzung sich völlig erobert hat.

Da es sich hier nicht um die künstlerische Technik, sondern nur um die malerische Verwertung des menschlichen Körpers handelt, so müßte eine erschöpfende Darstellung mit den primitiven Umrißzeichnungen der prähistorischen Völker beginnen; denn so lange der Mensch denken kann, hat er auch versucht, sein Ebenbild an die Wand zu zeichnen.

Eine derartige Behandlung würde aber nur eine Wiederholung des bereits bei der Plastik Gesagten sein, da bis in die Zeiten der Antike hinein Zeichnung und Malerei eine untergeordnete Rolle in der Kunst spielen und die Menschendarstellung in der Plastik gipfelt.

Von den Gemälden der griechischen Antike sind nur wenige Bruchstücke erhalten. Die Literatur berichtet zwar über die erstaunliche Lebenswahrheit der Meisterwerke eines Appelles, Zeuxis, Parrhasios und anderer; doch in unseren Tagen kann man keine einzige sinnliche Wahrnehmung mit diesen Namen verknüpfen.

Da die Hellenen mit den Lehren der Perspektive nicht vertraut waren³⁾, würden ihre Gemälde, wenn sie noch bestünden, heute kaum einen gleichen Eindruck machen, wie ihre plastischen Prachtgestalten.

Daß aber die Anfänge der dreidimensionalen Malerei, die Abtönung nach Licht und Schatten, auch den Alten schon geläufig waren, beweisen einige Reliquien kleinerer Künstler, welche in den Trümmern von Pompeji und Herculaneum gefunden wurden.

¹⁾ Geschichte der Malerei. Bd. 1. 1909.

²⁾ Die klassische Kunst. 1899.

³⁾ Vgl. Woermann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker.

In der Feinheit des Umrisses war die griechische Malerei den plastischen Werken ebenbürtig, wie nicht nur die dort ausgegrabenen Wandmalereien und Mosaiken, sondern auch die viel zahlreicheren Vasenbilder, die jetzt in allen Museen Europas zerstreut sind, beweisen.

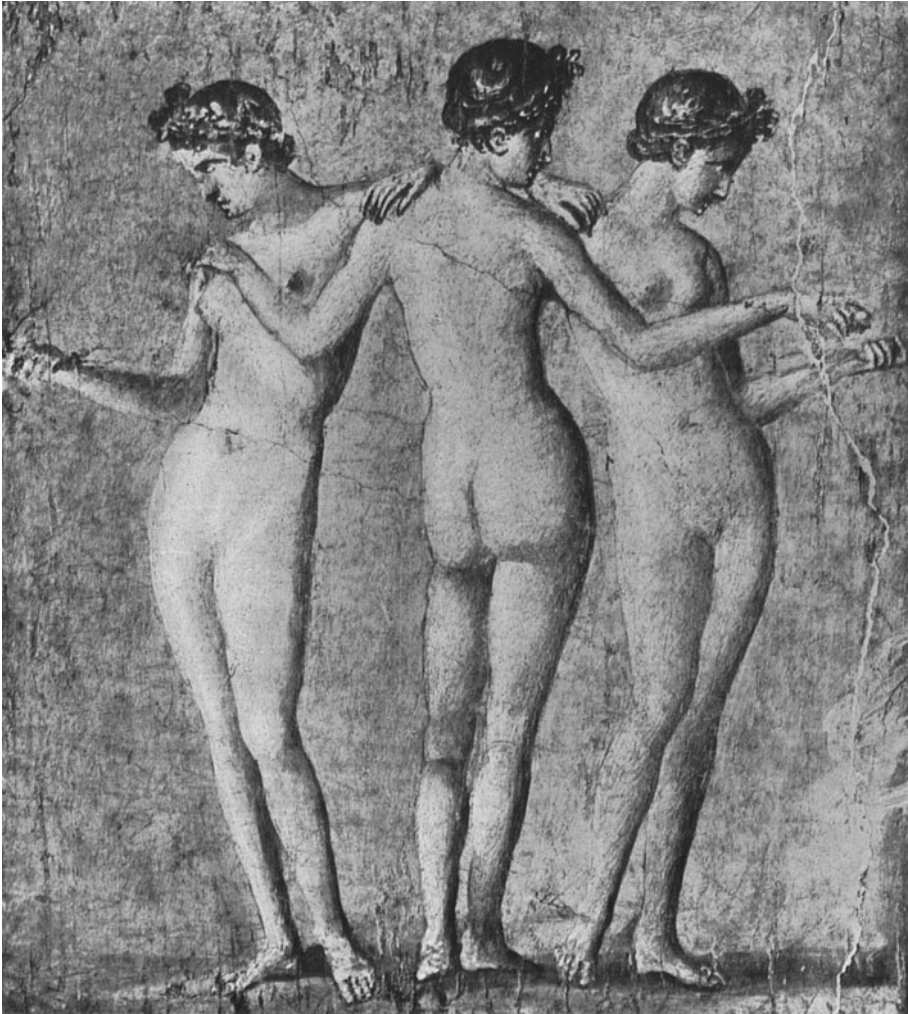


Fig. 153. Die drei Grazien. Wandgemälde in Pompeji.

Von den in jener verschütteten Stadt aus der Römerzeit entdeckten Gemälden sei hier nur eine Darstellung der drei Grazien (Fig. 153) erwähnt, welche auf das gleiche Original zurückführt, wie die Marmorgruppe in Siena (Fig. 74).

Die Ausführung erscheint nach unseren Begriffen roh und unbeholfen. Die Körper sind überlang gestreckt und haben zu kurze Beine, die anatomischen Einzelheiten sind schablonenhaft und ober-

flächlich behandelt, jedoch ist die Darstellung der dritten Dimension durch die Abtönung der Körper selbst und durch eine Andeutung des Schlagschatten angestrebt worden.

Erst in der Gotik macht sich die Malerei mit dem Tafelbild und den Ölfarben selbständig.

Daß sich von da ab der Geist der Zeit stärker im Gemälde als im Bildhauwerk abspiegelt, mag zum Teil in der leichteren und weniger kostspieligen Herstellung und in der allgemeineren praktischen Verwertbarkeit des Tafelbildes seinen Grund haben; denn die selbständige Stellung der Malerei fällt mit deren Loslösung von der Architektur zusammen. Es sind nicht nur Kirchen und öffentliche Gebäude, sondern mehr und mehr auch Paläste und Wohnungen, die nach Bilderschmuck verlangen, und es ist nicht mehr der Raum allein maßgebend, dem sich das Bild einfügt, sondern das Bild soll an und für sich künstlerisch wirken.

Der Hauptgrund aber für die führende Stellung der Malerei ist die zunehmende Eroberung der dritten Dimension.

Damit beherrscht sie die Form ebensogut wie die Plastik, außerdem aber auch Licht, Schatten und Farbe.

Darum gibt die Malerei von der Gotik ab ein genaueres und stärker von der Mode bedingtes Bild künstlerischer Menschendarstellung als die Plastik.

Dieses Bild erhält man schon, wenn man sich bei der Flächenkunst notgedrungen auf die Form, auf Licht und Schatten beschränkt und die Farbe nur nebenbei berücksichtigt.

Eine naturwahre Wiedergabe der Farbe ist auch heute noch, trotz der großen Fortschritte in der Reproduktionstechnik, kaum möglich.

Abgesehen davon kann man sich bei älteren Bildern nur selten einen Begriff von der beabsichtigten Wirkung der frischen Farbe machen.

Ich erinnere hierfür nur an einen kürzlich aufgefrischten Franz Hals in Haarlem, dessen Farben nach Entfernung der hundertjährigen Firnis- und Schmutzschicht so hell und flach wurden, wie bei dem modernsten Plein-airbild.

Vom technischen Standpunkt aus hat Moreau-Vauthier¹⁾ alle Veränderungen zusammengestellt, welche Gemälde durch die chemische Wirkung der Farben aufeinander, durch zu reichlichen oder zu spärlichen Gebrauch von Öl und Firnis im Laufe der Zeit erleiden können. Wie Malern bekannt ist, spielt dabei die weiße Farbe seit jeher die verderblichste Rolle, weil ihre chemische Zersetzung der Hauptgrund alles Nachdunkelns ist.

Hier muß ich mich, was die Farbe betrifft, auf einige beiläufige Bemerkungen beschränken.

¹⁾ La Peinture. Les divers procédés. Les Maladies des Couleurs etc. Paris. Hachette 1913.

1. Die Gotik.

Als Vorläufer des in der Gotik selbständig gewordenen Tafelbildes ist neben der Bemalung der architektonischen Flächen und der holzgeschnitzten Heiligenbilder die Miniaturmalerei anzusehen.

Von den stilisierten Holzfiguren haben die ältesten Tafelbilder den steifen, architektonischen Aufbau, von der Miniatur die sorgfältige Ausführung der Einzelheiten übernommen.

Aus dem Schoße der Kirche geboren, ist die Malerei mit den Motiven auf die biblische Geschichte angewiesen, und in dem Bilde des Erlösers erwächst ihr die erste Aufgabe für die Darstellung des nackten Menschen.

Von Perspektive, von anatomischem Verständnis, von Proportionslehre ist in der ältesten Gotik so wenig wie in der Skulptur eine Spur vorhanden.

Dieser auf primitivster Stufe stehenden Menschendarstellung gehört der Gekreuzigte aus Köln von einem unbekanntem Meister des 14. Jahrhunderts an (Fig. 154).

Das Bild mit seinen von scharfem Umriß abgegrenzten, getönten Flächen ohne plastische Wirkung macht den Eindruck einer vergrößerten Miniatur. Die Gestalt Christi mit den unnatürlich langen, dünnen Armen, dem flachgedrückten Kopf und gedehnten Rumpf ist gotisch stilisiert, die Stellung der Hände am Kreuz, das aus der Wunde hervorspritzende dunkle Blut ist physiologisch ebenso unnatürlich, wie die kindlich unbeholfene Behandlung der Anatomie.

Wie die entsprechenden Werke der Plastik, unterscheidet sich auch dieses Bild von den allerprimitivsten Erzeugnissen der antiken Epoche nur durch den Versuch einer physiognomischen Vertiefung der Gesichtszüge. Aber der Ausdruck des Leidens ist durch die hochgezogenen Augenbrauen, die gefaltete Stirn, die gesenkten Lider und den halb offenen Mund nur unvollkommen wiedergegeben.

Ein Schulbeispiel des gotisch stilisierten Menschen gibt der auf 9 Kopfhöhen gestimmte Christus am Kreuz vom Meister des Marienlebens (Fig. 155), der technisch bedeutend höher steht.

Die gedehnten Muskeln der Arme und Schultern, der geweitete Brustkorb, der eingezogene Unterleib lassen eine bessere Naturbeobachtung erkennen. Der rechte Fuß verrät mit dem vortretenden Ballen an der großen Zehe und der Krallenstellung der zweiten und dritten die Entstellung durch drückendes Schuhwerk. Neben solchen gut gesehenen Zügen empfindet man aber den zu hohen Ansatz der Wade, die zu starke Verschiebung der Kniescheibe nach oben als anatomische Fehler.

Das qualvolle Dulden ist im Gesicht mit großer Naturtreue wiedergegeben und die hochgradige Abmagerung des Körpers trägt dazu bei, den Eindruck tiefsten Leidens zu erhöhen.



Fig. 154. Christus am Kreuz. Meister des 14. Jahrhunderts.
(Wallraff-Richartz Museum Köln.)

Physiologisch ist die Haltung unrichtig, da die mageren, weit ausgestreckten Arme nicht imstande sind, das Gewicht des Körpers zu tragen.

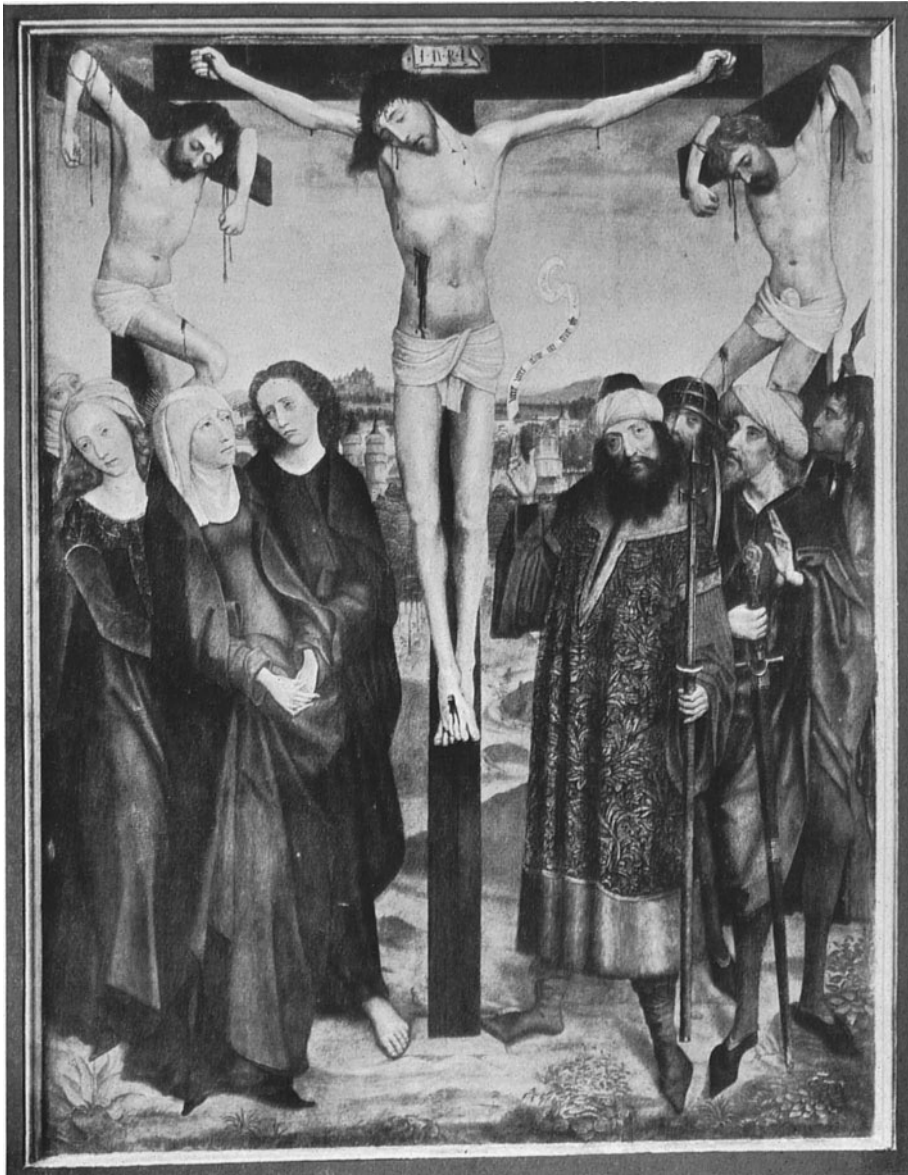


Fig. 155. Christus am Kreuz. Meister des Marienlebens (Köln).

Von feiner Beobachtung zeugt dagegen ein kleiner Zug von schauriger Realistik, der sich meines Wissens auf andern Darstellungen nicht findet: das den Händen langsam entströmende Blut ist am Vorderarm herabgeriesel und tropft von dem vorragenden inneren Rand des Armgelenks (Condylus externus) auf den Boden, während es an dieser Stelle zwei

nach unten ragende Gerinnungskegel gebildet hat. Bekanntlich ergreifen solche scharfgesehenen Einzelheiten, wie diese geronnenen Blutzäpfchen, den empfänglichen Beschauer am tiefsten.

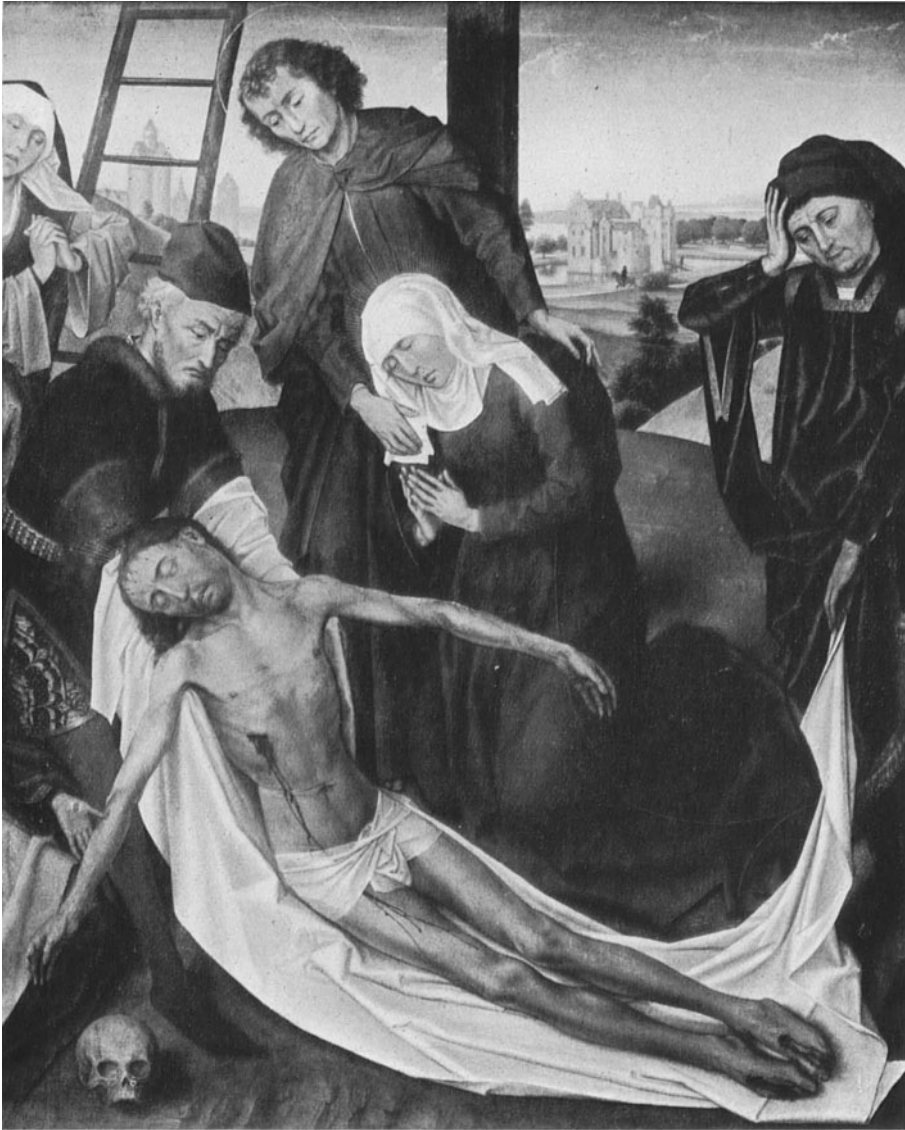


Fig. 156. Kreuzabnahme. Roger van der Weiden (Haag).

Mit noch strengerer Realistik, die jedem Härchen, jedem kleinsten Hautfältchen gerecht wird, ist die überlange, auf $8\frac{1}{2}$ Kopfhöhen gestreckte, ausgemergelte Duldergestalt des Heilands in den Bildern Rogers van der Weiden wiedergegeben.

In seiner Kreuzabnahme (Fig. 156) verkörpert der Leichnam Christi den primitiven Typus der gotischen Nacktkunst. Kennzeichnend

für den naiven Standpunkt ist dabei die seltsame Mischung von Merkmalen des Kranken und Sterbenden mit denen der Leiche.

Für den Tod spricht der Stand der Lidspalte am geschlossenen Auge: An der Leiche steht sie horizontal, wie hier, während sich beim Schlaf das obere Lid tiefer über das untere legt ¹⁾).

Das Herabsinken des Unterkiefers tritt nach erfolgtem Tode ein, kann aber auch bei hochgradiger Erschöpfung vorkommen.

Gegen den Tod spricht die starke Schwellung der Venen am rechten Arm, die bei der Hängelage am Kreuz leer sein müßten und sich nach der Abnahme an der Leiche nicht wieder füllen könnten. Sie sind vielmehr eine Folge der Blutstauung, welche im letzten Stadium von Herzkrankheiten in dieser Form auftritt.

Auch die starke Abmagerung, das eingefallene und dabei leicht gedunsene Gesicht, die gespannten Halsmuskeln, die geschwollenen Kniegelenke sind Zeichen von Atemnot und Herzschwäche, welche am Ende eines erschöpfenden Siechtums auftreten ²⁾).

Es ist ein vortrefflich gesehenes Krankheitsbild, zu dem die im Tode gebrochenen Augen nicht passen.

Daß der Künstler keine Anatomie gekannt hat, beweist das linke Ellenbogengelenk. Selbst wenn man eine Verrenkung annimmt, könnte es nicht so wie auf dem Bilde verzogen sein und müßte wenigstens die seitlichen Vorsprünge des Oberarmknochens erkennen lassen.

Das Gesicht zeigt die derben Züge und den knochigen Bau der niederdeutschen Rasse. Das tiefste körperliche Leiden und die schmerzvolle Erschöpfung, die aus den Zügen sprechen, sind mit sorgfältigster Kleinarbeit zum Ausdruck gebracht, während die Körperphysiognomik noch ganz im argen liegt.

Der gotische Heiland ist kein gewaltiger, sterbender Gott, sondern ein elender, kranker Mensch, dessen letztes Stündlein geschlagen hat. Auch die Nacktheit soll nicht künstlerisch erheben, sondern nur den Eindruck armseligen Leidens erhöhen.

Und diese ganze Fülle von Elend wird durch den Gegensatz zur farbigen Kleiderpracht der Umgebung verstärkt.

Mit diesen beiden sind alle Heilandsgestalten der Gotik gekennzeichnet; alle zeigen nicht nur tote und sterbende, sondern auch kranke und verhungerte Körper, alle haben anatomische Fehler und bei allen liegt der Brennpunkt der Darstellung im Ausdruck des Leidens, der das Gemüt der andächtigen Gläubigen in seinen tiefsten Tiefen erschüttert.

Von dieser abgehärmten, siechen Duldergestalt geht die gotische Nacktkunst aus. Neben den anatomischen Mängeln klebt ihr noch lange die Vorliebe für das Überlange, Schlanke, Magere, für die strenge Realistik der Einzelheiten an, auch da, wo sich die rein künstlerische Freude am nackten Körper leise und verstohlen Bahn bricht.

Dem kirchlichen Geist der Zeit entsprechend konnten nur biblische Gestalten in Betracht kommen, um mit dem Mantel der Frömmigkeit ihre Daseinsberechtigung zu entschuldigen und zu erklären ³⁾).

¹⁾ Henke, Das Auge und der Blick.

²⁾ Vgl. Richer, L'art et la Medicine. Letzter Abschnitt: La Mort.

³⁾ Vgl. Haendke, Der unbedeckte Mensch in der christlichen Kunst.

Darum ist es zunächst Adam und Eva und dann die Seelen vom jüngsten Gericht, welche der Nacktkunst neue Wege bahnen helfen.

An den Außenflügeln des Genter Altarbildes hat Jan van Eyck Adam und Eva in Lebensgröße gemalt und am geschlossenen Schrein über die knieenden Stifter Jodocus und Isabella Vijd, gestellt. Die Stifter sind jetzt nach Berlin gekommen, das erste Menschenpaar nach Brüssel (Fig. 157).

Hier ist zum ersten Male die Ölmalerei im großen Stil angewendet, verbunden mit einer bis dahin unbekannteren Realistik der Ausführung.

Wohl nicht ohne Absicht sind die jungen nackten Figuren zu dem bekleideten alten Ehepaar in Gegensatz gestellt. Der gleiche Gedanke liegt auch vielen französischen Grabdenkmälern zugrunde, wo neben den nackten Leichen die reichbekleideten Porträtstatuen der Verstorbenen angebracht wurden.

In der Nacktheit soll dadurch die christliche Demut und Selbsterniedrigung, die allem weltlichen Prunk entsagt, die Gleichheit aller Menschen im Tode zum Ausdruck gebracht werden.

Adam und Eva sind in perspektivischer Verkürzung, da sie sich über die untere Bildfolge mit den Stiftern erheben und auf die Betrachtung von unten her berechnet sind.

Man sieht die nach hinten gestellten Füße nicht, vom rechten, vorgesetzten Fuß Adams ein Stück der Sohle. Die vorderen Schultern stehen höher als die nach hinten gedrehten. Die untere Hälfte des Rumpfes ist nicht nach den Fluchtpunkten gerichtet, ein perspektivischer Fehler, der van Eyck auch sonst wohl an gewölbten Flächen mit unterläuft

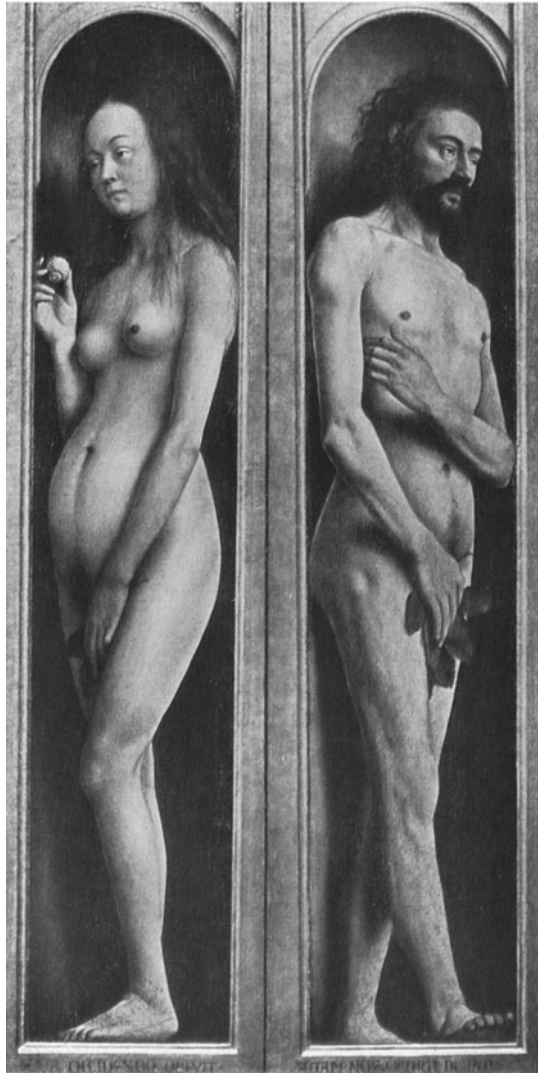


Fig. 157. Adam und Eva von Hubert und Jan van Eyck (Brüssel).

(wie z. B. bei der runden Brunnenschale an der Madonna im Rosenhaag in Berlin).

Trotz der Verkürzung erreichen aber beide Figuren $8\frac{1}{2}$ Kopfhöhen, welche auf Rechnung des unnatürlich langen Rumpfes kommen. Bei Eva ist das Mißverhältnis am stärksten ausgesprochen (vgl. Fig. 17).

Diese unnatürlichen Proportionen sind das einzige Zugeständnis, das van Eyck dem gotischen Stil gemacht hat.

Im übrigen hat er die Natur, so wie sie vor ihm stand, mit meisterlicher Treue kopiert und hat höchstens in der Auswahl der Modelle dem Zeitgeschmack und den Umständen Rechnung getragen.

Adam ist ein hagerer, kräftig gebauter Handwerker mit derben Knochen und zähen Muskeln. Seinen Stand verraten die breiten und von der Sonne gebräunten Hände. Auch Hals und Gesicht zeigen einen stärkeren Luftton, als die übrigen, durch die Kleidung beschützten Teile des Körpers. Schon dadurch ist der entkleidete Mensch auch in der Nacktheit charakterisiert.

Die Brust ist flach, die Schlüsselbeine springen stark vor, der Schultermuskel zeigt eine einseitig starke Ausbildung, wie sie bei Schustern der Pfriemen und bei Tischlern der Hobel züchtet.

An den Armen und Beinen ist jedes Härchen, jedes Äderchen, jedes Hautfältchen mit verblüffender Wahrheit dargestellt, auch körperliche Fehler, wie der spitze Ellenbogen und das spitze Knie.

Ein anatomischer Fehler, zu dem ihn vielleicht eine individuelle Bildung des Modells verleitet hat, ist der Verlauf der Schlüsselbeine, welche nicht mit dem Handgriff des Brustbeines in gelenkige Verbindung treten, sondern ineinander übergehen. Die Gelenkverbindung ist aber auch in solchen Fällen, wo die Schlüsselbeine, wie hier, in starkem Bogen hervortreten, deutlich ausgesprochen und kann nur von einem Nicht-anatomen übersehen werden.

Die kräftigen Gesichtszüge mit starker Betonung der Jochbeine und vollen Lippen sind Eigentümlichkeiten der flandrischen Rasse, ebenso auch das stärkere Gesäß, die schwächere Wade und der niedrige Rist, körperliche Eigenschaften, welche den Flachlandbewohner kennzeichnen ¹⁾).

Alle diese Eigentümlichkeiten finden sich, ins Weibliche übertragen, bei Eva wieder, nur daß bei ihr der Ansatz der Schlüsselbeine richtig ist, und wohl das spitze Knie, aber kein spitzer Ellenbogen in Erscheinung tritt. Auch bei ihr ist die Haut an Händen und Gesicht durch die Sonne gebräunt, auch bei ihr ist jedes Härchen am Körper eingehend dargestellt und die Stauung der kleinen Blutäderchen am Fuß beweist, daß er in einem drückenden Schuh gesteckt hat.

Bei der Wahl des Modelles hat sich der Künstler von der Rücksicht auf das Ideal führen lassen, das vom bekleideten Körper abgeleitet ist: schmale, zurücktretende Schultern, enge Mitte, vorspringender Bauch, die Kennzeichen des verschnürten Rumpfes.

In der Übertreibung sind die schmalen Schultern das Zeichen der Schwindsucht, der vorspringende Bauch das der Schwangerschaft.

¹⁾ Baroux et Sergeant, Les races flamandes. 1906.

In letzterem Zustande befindet sich die Eva van Eycks; die trotz ihrer Kleinheit prallen und etwas hängenden Brüste, die gleichmäßige Auftreibung des Unterleibes, das Verstreichen der Rille nach dem Schamberg zu, die dunkle Färbung der weißen Linie unterhalb des Nabels sind lauter Zeichen der Schwangeren, die wohl nur darum von van Eyck als Modell gewählt wurde, weil sie das landläufige Schönheitsideal besonders prägnant zum Ausdruck brachte. Vgl. S. 214.

Die Zeichen der flandrischen Rasse, kleine Augen, kräftige Züge, starkes Jochbein, volles Gesäß, spärliche Waden, niedriger Rist und schwerer Bau, sind auch bei ihr vorhanden.

Man mag diesen eckigen Gestalten, die dem Durchschnittstypus des groben niederdeutschen Schlags angehören, die natürliche Schönheit absprechen; künstlerisch schön aber sind sie durch die meisterhafte Wiedergabe, die um so wunderbarer ist, als sie allein auf der Schärfe des künstlerischen Blickes ohne anatomische Kenntnis beruht.

Die Frucht vom Baume der Erkenntnis ist bei van Eyck eine Zitrone, nach Kirchner¹⁾ das Symbol des Todes.

Memlings Adam und Eva (Fig. 158) stehen dem van Eyckschen Paare bei weitem nach.

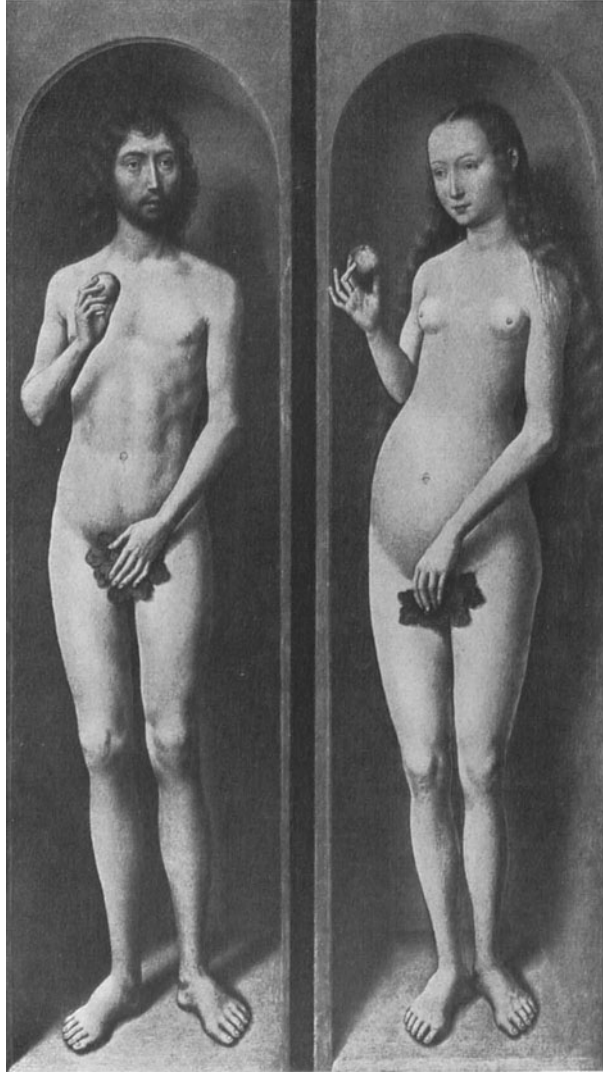


Fig. 158. Adam und Eva von Memling (Wien).

¹⁾ Das erste Menschenpaar. 1903, S. 102. Der „Biß in die Zitrone“ birgt eine unfreiwillige Komik, welche dem gotischen Meister wohl kaum bewußt war (vgl. die köstliche Zeichnung von Oberländer).

Statt leichter Verstöße in den Körperverhältnissen zeigt die männliche Figur grobe Fehler. Bei über 8 Kopfhöhen sind die Beine unnatürlich gestreckt, die Arme und der Rumpf verkürzt; Oberschenkel, Unterschenkel und Fuß stehen im Verhältnis 6 : 7 : 1 statt 6 : 5 : 1, so daß der Unterschenkel um ganze zwei Fußhöhen zu lang ist, die Körpermitte rückt bis unter den Schritt herunter. Mit dem Fritschschen Schlüssel erhält man Unterlänge der Arme, Überlänge der Beine und einen zu großen Kopf.

Anatomisch ist die Gliederung der Gelenke tadelnswert, an den Armen verschwommen, an den Beinen geradezu falsch; die Muskelbäuche des vierköpfigen Streckers sind von der Kniescheibe nicht scharf genug getrennt; das rechte Knie ist aufgetrieben, wie es bei Gelenkentzündung vorkommt; die Fußgelenke stehen zu weit nach hinten, der Mittelfuß ist verkürzt, das Gewölbe in Klumpfußstellung.

Der Rumpf zeigt etwas bessere Muskeloberfläche.

Noch schlimmer ist es um die Eva bestellt. Nur das Gesicht hat die weiche, natürliche Anmut eines flämischen Mädchens. Die kleinen, viel zu hoch angesetzten Brüste, der flache, unförmliche, vorgewölbte Froschbauch, die schlechten Knie, die dünnen Waden und die auffallend häßlichen und verzeichneten Füße bilden zusammen eine unwahre, stilisierte Übertreibung des van Eyckschen Typus, ohne an dessen anatomische Treue heranzureichen.

Bei Cranach ist nur in seiner ältesten Auffassung von Adam und Eva eine Anlehnung an das lebende Modell bemerkbar (Fig. 159).

In der Braunschweiger Eva läßt sich ein noch sehr junges Mädchen wiedererkennen, das ihm mit ihrem zarten, freundlichen Gesicht auch als Madonna gegessen hat.

Hier zeigt sich auch in der Malerei die schon erwähnte gotische Vorliebe für den halbwüchsigen Körper.

Das Gesicht mit seinem innigen Ausdruck ist auch hier das beste. Der auf 9 Kopfhöhen gestreckte Körper hat eine schwache, oberflächliche Modellierung, nur die Hände und Füße sind besser behandelt und naturtreuer dargestellt.

Bei Adam, der auch auf 9 Kopfhöhen bemessen ist, stört die starke Verzeichnung am Oberkörper. Der Hals fällt in die Schultern, der Brustkorb ist nicht gewölbt, der Arm löst sich in der Schulter nicht ab, die Muskulatur ist verschwommen, die Brustwarzen stehen zu tief und zu nahe aneinander. Es scheint, als ob hier nach einem schwindsüchtigen Modell gearbeitet und in unrichtiger Weise an der Natur herumkorrigiert wurde.

In seinen späteren Werken verfällt Cranach in eine manirierte Darstellung des menschlichen Körpers, die sich immer mehr von der Natur entfernt und eine Idealgestalt schafft, welche der Mode huldigt.

Die Mode aber hat inzwischen eine neue Richtung eingeschlagen, fängt an, sich von der puritanisch kirchlichen Auffassung los zu machen und auch öffentlich ihren Geschmack am nackten Körper zu bekunden. Freilich war man durch die jahrhundertelange Unterdrückung seines Anblickes entwöhnt und darum ist es auch kein rein künstlerisches,

sondern ein mehr sinnliches Streben, darum ist es vor allem das entkleidete Weib, nach dessen Darstellung man verlangt.

Wenn auch nicht in der Form, so macht sich doch jetzt schon im Motiv der Einfluß des neu auflebenden Heidentums bemerkbar, und

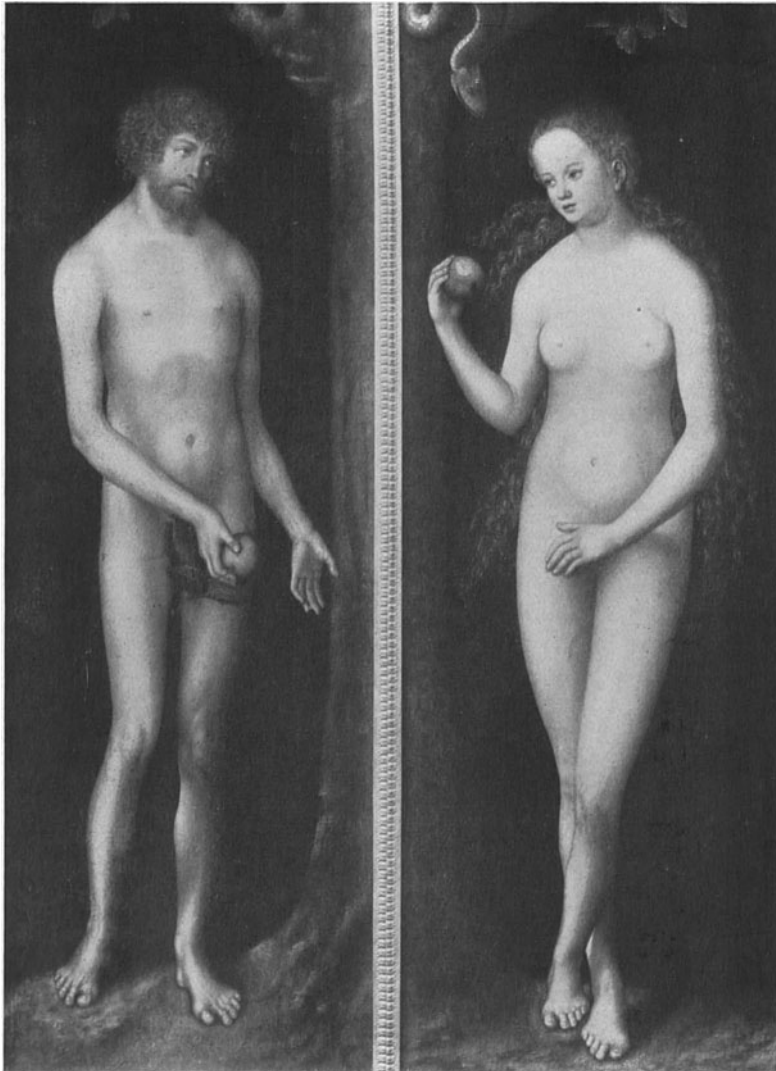


Fig. 159. Adam und Eva von Lukas Cranach (Braunschweig).

in dem Cranachschen Darstellungskreis kommt nach langem Schlummer Venus wieder zum Vorschein, bald allein, bald mit Amor als Honigdieb, bald selbsttritt im Urteil des Paris.

Die Cranachsche Liebesgöttin (Fig. 160) ist ein ganz eigentümliches Wesen. Nur mit einem Perlenhäubchen oder auch mit einem

Samtbarett und einer kostbaren Halskette bekleidet, hält sie in den steif gespreizten Fingern einen durchsichtigen Schleier von Spinnweben, der nichts verbirgt. Sie mißt $8\frac{1}{2}$ Kopfhöhen; der Kopf ist groß, das Gesicht in der Jochbeinhöhe breit, nach dem Kinn spitz zulaufend, die Augen schief geschlitzt, der Mund verführerisch lächelnd.



Fig. 160. Venus von Cranach (Städel-Frankfurt).

gefunden werden konnte, ist nur aus dem Einflusse der damaligen Tracht zu erklären.

Zeichnet man in die bekleidete Figur einer Baseler Patrizierin von Holbein (Fig. 162) den Körper hinein, so erhält man ungefähr die gleichen Linien, wie bei der Frankfurter Venus von Cranach (Fig. 163).

Die kleinen Brüste sind hoch hinaufgeschoben, der Rumpf schwanengleich gewunden, mit verengtem Oberleib und vorspringendem Bauch; die Hüften sind lang und dürrtzig und verlieren sich zu vollen, überstreckten Oberschenkeln; die Waden sind schwach, die Füße groß und breit in den Zehen.

Solche durch Schnürung und schlechte Haltung verdorbene Gestalten finden sich auch heute noch im Leben genug.

Bei dem in Fig. 161 dargestellten Mädchen mit verschnürter Mitte ist in der lässigen Haltung der vorspringende, herabgedrängte Bauch, die ihres Haltes beraubten, sich senkenden Brüste, der runde Rücken und der abgeflachte Brustkasten in ganz ähnlicher Weise zu sehen.

Bei Cranach ist aber diese schon von van Eyck und Memling bevorzugte Gestaltung des weiblichen Körpers bis ins Unnatürliche gesteigert.

Daß ein solch unnatürlicher Körper jemals schön

Der Schnürleib mit vorspringender Schnebbe wölbt den Bauch und preßt die Brüste nach oben; das wallende, vom hochgeschobenen Gürtel herabfallende Gewand täuscht längere Beine vor.



Fig. 161. Mädchen mit Schnürtaile und lässiger Haltung (Naturaufnahme).

Cranachs nackte Venus ist genau das Ideal, das man unter der entstellenden Kleidung zu finden erwartet.

Wie beim Weibe der Schnürleib und der lange, über dem Bauch aufgebauschte Kleiderrock, so hat beim Manne das enganliegende Bein-
kleid und die faltige Überladung des Wamses zu dem Idealbild mit

kurzem, gedrungenem Rumpf und überlangen Beinen geführt, ist auch bei ihm der nackte Körper vom bekleideten abgeleitet worden.

In dieser Form sind auch Adam und Eva aus der späteren Zeit Cranachs und seiner Schule gehalten (Fig. 164 und 165).

Eine weitere Entwicklung und zugleich ihren Abschluß fand die gotische, oder richtiger gesagt, nordische Malerei in Albrecht Dürer.

Er war nicht nur der erste, der sich aus eigener Anschauung mit der italienischen Renaissance vertraut machte, sondern auch der erste, der anatomische Studien betrieb und das innere Wesen des nackten Körpers erforschte¹⁾.



Fig. 162. Basler Patrizierin. Zeichnung nach Holbein (schematisch).

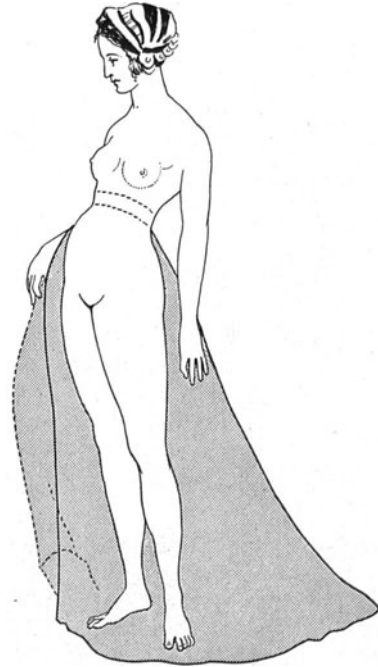


Fig. 163. Schematische Darstellung des dazu gehörigen Körpers.

Als erster aus der gotischen Schule erkannte er, daß die genaue Nachahmung irgend eines lebenden Modelles nicht genüge, sondern daß auch in der Natur Gesetze des Ebenmaßes bestehen, denen nicht jede lebende Gestalt entspricht²⁾.

Es lag auf der Hand, daß ihn diese Studien auf die Proportionslehre führten, und wenn er darin auch keine einwandfreien Ergebnisse erzielte, so hebt ihn doch das Streben allein weit über seine Vorgänger hinaus.

Sein künstlerisches Gefühl verbot ihm, einen einzigen Kanon aufzustellen, um der Mannigfaltigkeit in der Natur gerecht zu werden.

¹⁾ Thausing, Dürer. 1876.

²⁾ Haendke l. c. S. 123.

Wenn er trotzdem keine glückliche Lösung fand, so liegt das an der allzu theoretischen und ausgeklügelten Konstruktion seiner Normalfiguren.

Unbewußt sieht auch er noch die Natur mit gotischen Augen, hat auch er sich noch nicht ganz von der Überlieferung frei gemacht.

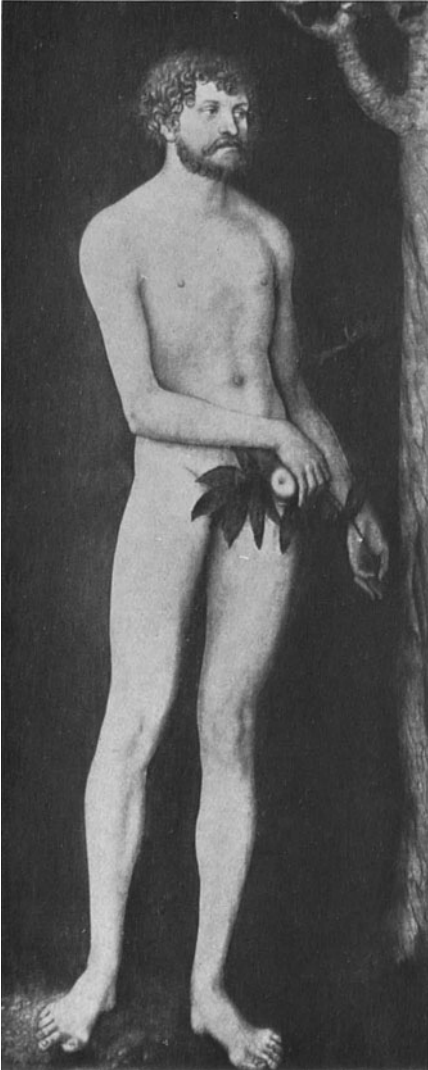


Fig. 164. Adam von Cranach (Dresden). Fig. 165. Eva von Cranach (Dresden).

Wenn er auch, wie Praxiteles vor ihm, Lionardo nach ihm, zu der Idealgestalt von 8 Kopfhöhen kommt, so gelingt es ihm doch nicht, die einzelnen Verhältnisse in richtiger Weise dem Gesamtbild anzupassen (vgl. Fig. 18). Der gotischen Anschauung entspricht der kurze gedrungene Rumpf auf langen Beinen. Bei Dürers Kanon steht dementsprechend die Körpermitte unter dem Schritt, und der Fritsch-

sche Schlüssel ergibt Überlänge sämtlicher Gliedmaßen, die hauptsächlich auf eine zu große Länge von Oberarm und Schenkel zurückgeführt werden müssen; außerdem ist auch der Unterarm zu groß, die Hand zu klein angenommen.

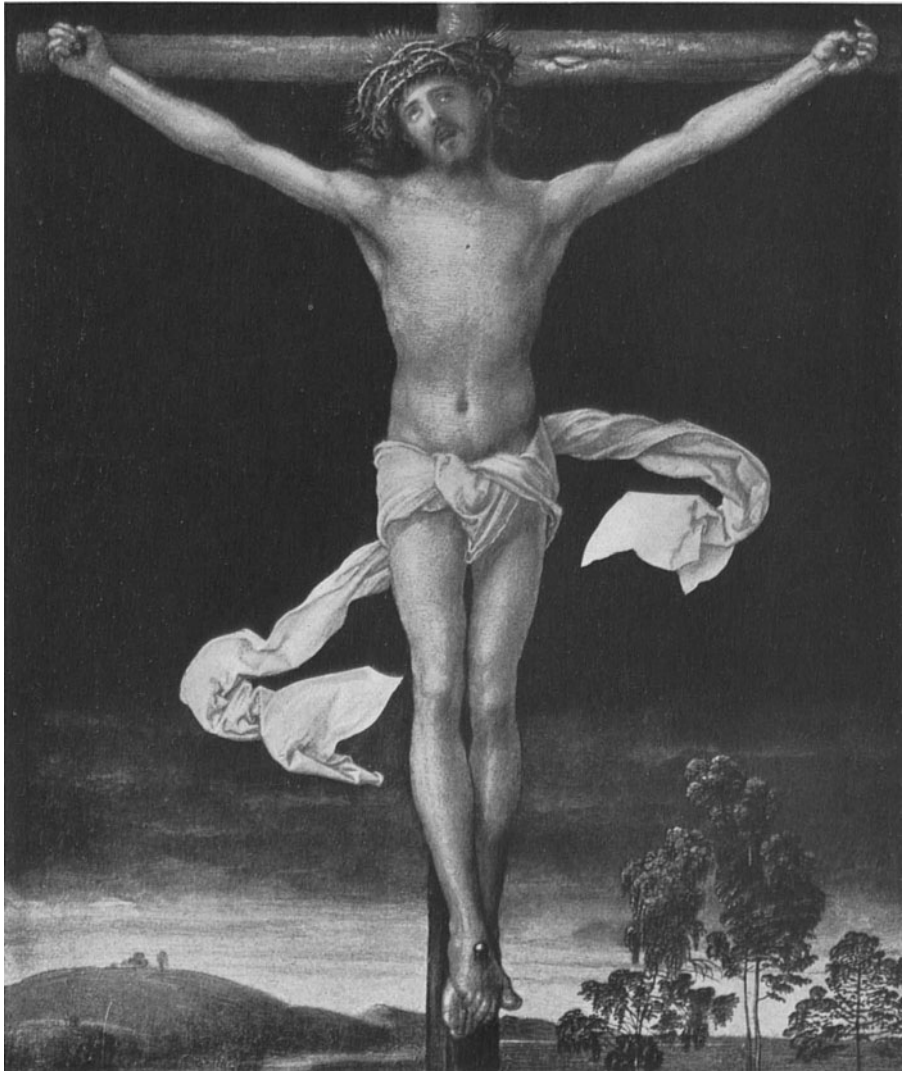


Fig. 166. Christus am Kreuz. Dürer (Dresden).

Weitere Abweichungen von den natürlichen Verhältnissen sind der Tiefstand des Nabels und der Brustwarzen.

In seinen Werken richtet sich Dürer nicht immer nach seinem Kanon; sein Christus am Kreuz in der Dresdener Galerie (Fig. 166) zeigt bei 8 Kopfhöhen viel normalere Verhältnisse.

Bei dieser Gestalt macht sich zwar schon in der Malweise der italienische Einfluß geltend, in der Körperform herrscht das eckige, nordische Ideal vor; aber es ist nicht mehr ein kranker, ausgemergelter Körper, wie bei van der Weiden, sondern ein gesunder Mensch, der den Martertod erleidet.

Ganz gotisch ist der Gegensatz zwischen Gesicht und Körper. Das edle, regelmäßig gebildete Antlitz spiegelt das tiefste seelische und körperliche Leiden wieder, die gefaltete Stirn, die emporgezogenen Brauen, die müde gesenkten Lider über den offenen flehenden Augen, der nach Atem ringende Mund sind die physiologischen Zeichen tödlichen Schmerzes; am Körper aber ist kaum ein Muskel gespannt, die Einziehung des Zwerchfells, die Zerrung der Schultern kaum angedeutet, es ist kein hängender, sondern ein schwebender Rumpf, der ans Kreuz genagelt ist.

Und doch — der große Fortschritt auf dem Wege zur echten Naturschönheit liegt darin, daß man fühlt, der Künstler wollte in seinem Christus auch das Leiden in Schönheit verklären.

Daß Dürer in seinem rastlosen Streben, den richtigen Ausdruck für den nackten Menschen zu finden, sich aus gotischer Überlieferung und klassisch-italienischem Einfluß zu selbständigem Schaffen aus der Natur heraus emporarbeitete, hat er selbst in seinen hinterlassenen Schriften aufgezeichnet.

Besonders Jacopo de Barbaris Werke machten ihm viel zu schaffen, bis er auch diesen fremden Druck überwindet und „sein eigen Ding vor sich nimmt“¹⁾.

Wie dies eigen Ding beschaffen war, sieht man zuerst aus dem Stich Adam und Eva von 1504 (Fig. 167).

Aus erhaltenen Vorstudien geht hervor, daß Dürer in diesen beiden Gestalten die solange gesuchten normalen Proportionen festlegen wollte, und daß er dafür sorgfältige Zeichnungen nach dem lebenden Modell gemacht hat.

Trotzdem hat er wohl die Gesamtfigur theoretisch verändert und besonders den Kopf stark verkleinert, wodurch die Höhe beider Figuren mit beinahe 9 Kopfhöhen aus der natürlichen Bildung herausfällt.

In den Einzelheiten ist das lebende Modell maßgebend, doch nicht immer einwandfrei verwertet. Während das Knie am rechten Standbein der Eva anatomisch genau ist, ist am linken Adams die sehnige Stelle zwischen Kniescheibe und gespanntem Streckmuskel gewölbt statt flach. Auch das Einlenken der Beine in den Rumpf, des rechten Oberarmes in die Schulter ist bei Adam anatomisch unrichtig, während bei Eva die Supination des linken Armes mit dem Apfel mißglückt ist. Man erkennt an diesen Mängeln, daß Dürer die Anatomie nicht völlig beherrschte, um so höher steht dafür seine scharfe Beobachtung der Natur, die ihm eine so richtige Ausarbeitung der Rumpffplastik, der Hände und Füße, des Bewegungsmechanismus der Beine ermöglichte.

Abgesehen von der übernatürlichen Streckung bleibt Dürer auch in der realistischen Behandlung der nordischen Schule treu.

1) Vgl. Thausing, Dürer. S. 216 ff.

Die Gesichtszüge sind lebhaft bewegt und individuell gehalten, die kleinen Hautfalten in den Achseln, die Äderchen an Händen und Füßen sind treu der Natur abgeschrieben, an beiden Gestalten sind auch die Körperhaare zur Darstellung gebracht.

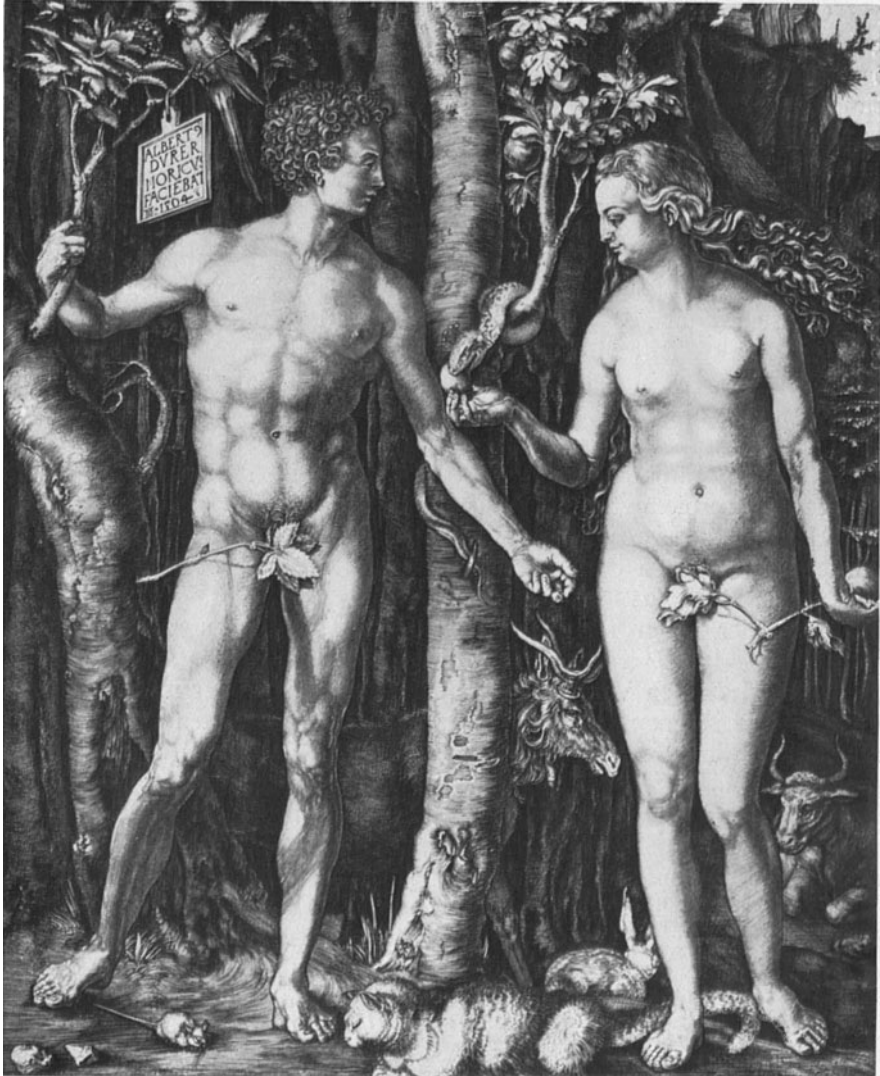


Fig. 167. Adam und Eva von 1504. Dürer, Kupferstich (Kupferstichkabinett Berlin).

Wenn auch die Stellung Adams an den belvedereschen Apollo erinnert, so sind doch beide Figuren mit strenger Anlehnung an die Natur gotisch geprägt und bilden die höchste Stufe der rein nordischen Menschen-darstellung.

Viel stärker spricht der Einfluß Italiens aus dem im Jahre 1507

entstandenen ersten Menschenpaar, zu dem Dürer auch nach italienischen Modellen Studien gemacht hat (Fig. 168 und 169) ¹⁾.

Die Gestalten richten sich ziemlich genau nach dem Kanon und zeigen darum auch die gleichen Fehler in den Verhältnissen. Besonders

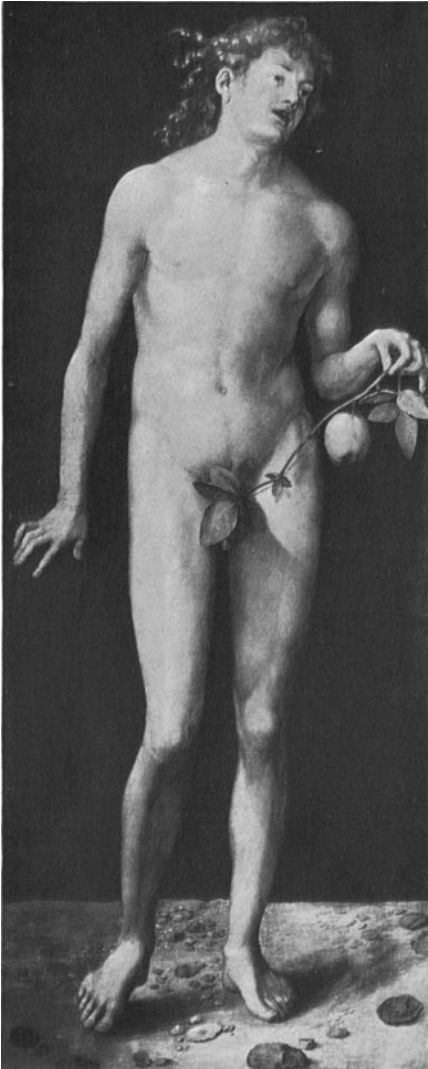


Fig. 168. Adam von 1507. Dürer, Ölgemälde (Prado, Madrid).

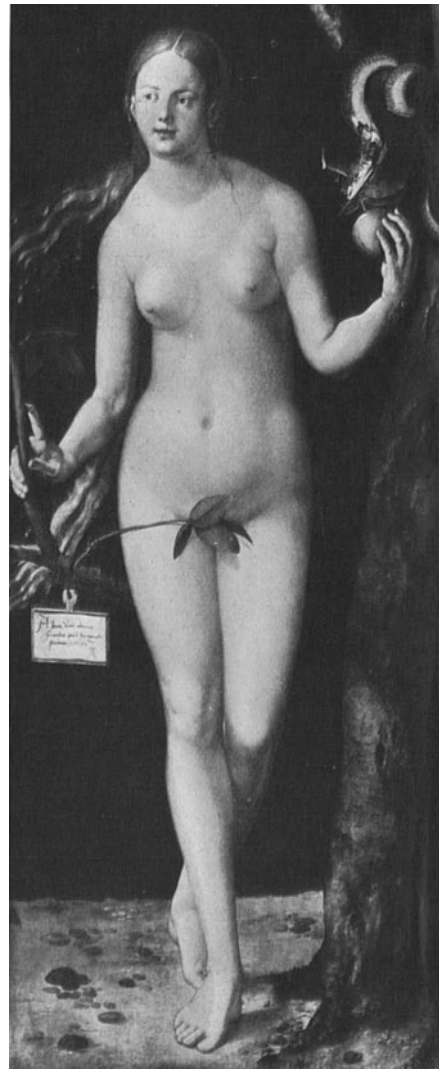


Fig. 169. Eva von 1507. Dürer, Ölgemälde (Prado, Madrid).

störend wirkt die große Fläche zwischen Kinn und Brustwarzen, die zu hoch an den Nacken hinaufreicht und den Hals nicht frei macht.

Die stark abfallenden Schultern gemahnen noch an das herbe Ideal der Gotik, ebenso die liebevolle Detailbehandlung der Körperober-

¹⁾ Thausing l. c. S. 285.

fläche; die kleinen Äderchen und die Körperhaare sind bei Eva, wenn auch in sehr bescheidener Weise, ebenfalls sichtbar.

Der Einfluß der Antike und Renaissance ist an der leichten Betonung des Beckenschnittes und der mehr allgemeinen Behandlung des Körpers als Ganzes erkenntlich, der zuliebe die Details, trotz ihrer Naturtreue, stärker abgeschwächt werden, als im Norden sonst üblich. Dagegen zeugen einzelne Teile, wie der linke Oberschenkel Adams, die Bauchmuskulatur der gleichen Seite bei der Lendenknickung für gute anatomische Beobachtung, und beide Figuren für das genaue Studium eines lebenden, mit Berücksichtigung seiner körperlichen Vorzüge ausgewählten Modelles.

Da Dürer für diese zweite Gruppe nachweislich auch italienische Modelle benutzt hat, so erscheint der nordische Typus hier nicht so scharf, wie in dem älteren Bilde. In den feingeschnittenen Gesichtern aber finden sich viele individuelle Züge und in der Eva erkennt man leicht das blonde deutsche Mädchen wieder, das Dürer in derselben Zeit als Madonna (Berlin) gemalt hat.

Auch in diesen Gestalten ist der Ausdruck und die lebensvolle Weichheit des Gesichts der größte Vorzug.

Das verführerische Locken Evas, das zaudernde Verlangen Adams sprudelt aus den bewegten Gliedern, aus den sprechenden Gebärden.

„Man fühlt“ — schreibt Muther ¹⁾ — „es vibriert in diesen Körpern, und einen Moment später liegen sie sich bebend in den Armen.“

Trotz seiner vielfachen Beziehungen zur italienischen Kunst hat Dürer sich die starke deutsche Eigenart bewahrt und der gotisch-nordischen Gestaltung in seinen Werken den vollkommensten Ausdruck verliehen.

In ihm gipfelt die Menschendarstellung der Gotik, welche in der Plastik keine zu solcher Naturwahrheit geförderten Werke aufzuweisen hat.

Dürer ist der letzte und größte Vertreter der nordischen Nacktkunst; zugleich aber ist er der Vermittler zur Renaissance, von der er die breite Malweise, die Unterordnung der Einzelheiten unter den Gesamteindruck und die Freude am nackten Körper um seiner selbst willen übernommen hat.

Auch in Italien hat in der strengkirchlichen Zeit die Gotik geherrscht. Dort fallen jedoch die Anfänge der Nacktmalerei mit dem Aufleben der Antike zusammen, deren Einfluß zwar nicht immer bestimmt nachweisbar, aber schon bei Masolino und Masaccio so deutlich ist, daß man begreiflich findet, wenn sich das realistische gotische Ideal nicht in so reiner Gestalt ausbildete, wie im Norden.

Doch ist auch hier eine Form gezüchtet worden, die den gleichen hageren, langgestreckten, anatomisch und physiologisch mangelhaften Körper aufweist.

Dieser Typus ist am ausgesprochensten in den Werken Sandro Botticellis.

¹⁾ Geschichte der Malerei. II, 156.

Es mögen äußere Umstände, seine Beziehungen zu Savonarola und zur schönen Simonetta Catanea, seine eigene Veranlagung zu schwärmerischer Mystik ¹⁾ bei der Bestimmung seiner Richtung mitgesprochen haben, sicher ist, daß er den höchsten Ausdruck menschlicher Schönheit in der krankhaften Gestalt der Schwindsüchtigen zu finden glaubte.

Für das Weib kommt hierzu, daß die der Mode angepaßte Verschnürung des Brustkorbes zu dem Bilde der Schwindsucht paßt, und dazu verleitet, auch dieses schön zu finden.

An anderer Stelle ²⁾ habe ich gezeigt, daß die schon von Brücke ³⁾ gerügten anatomischen Fehler der Botticellischen Venus größtenteils darauf beruhen: Die abfallenden Schultern, die flache Büste, der lange Hals, die schwächliche Gestalt und die herabgesunkenen Brüste; auch die großen glänzenden Augen, das reiche lange Haar und die schmalen Finger und Zehen gehören zu den Merkmalen, welche die Anlage zur Schwindsucht kennzeichnen (Fig. 170).

Der Umstand, daß die schöne Simonetta bald nach der Vollendung des Bildes, noch nicht 22 Jahre alt, an dieser Krankheit starb, bestätigt die Vermutung, daß sie dem Künstler als Modell gedient, und er nach ihrem zarten Körper sein Ideal gebildet hat.

Aber auch in anderen Werken ist Botticelli diesem Typus treu geblieben. Der Sebastian in Berlin (Fig. 171) hat den mageren Körper, den langen dünnen Hals, die eingefallenen Schlüsselbeingruben, den flachen Brustkorb und dazu das abgemagerte Gesicht, die großen, müden und dabei geheimnisvoll glänzenden Augen, aus denen man auch ohne den rot abgezielten Fleck auf den Wangen den von der Tuberkulose Gezeichneten erkennt. Die Proportionen schließen sich mit beinahe 9 Kopfhöhen dem gotischen Typus an (vgl. Fig. 16).

Aus der Behandlung der Muskulatur darf man schließen, daß Botticelli keine eingehenden anatomischen Studien gemacht hat.

Zum Beweis braucht man nur wieder die Plastik des Knies am Standbein des Sebastian mit dem David Michelangelos, dem Doryphoros oder einem lebenden Modell zu vergleichen.

Während aber Botticelli die gotische Schlankheit des Körpers bis ins Krankhafte steigert, weiß er andererseits den größten Vorzug der gotischen Kunst, die zarte Beseelung der Gesichtszüge, zu einer Lieblichkeit des Ausdruckes zu erheben, die seinen Gebilden ihren eigentümlich bestrickenden Zauber verleiht.

Wie Tilman Riemenschneider liebt auch Botticelli die zarten Formen des halbwüchsigen Backfisches; alle seine Gesichter haben etwas Kindliches, und selbst die Engel sind halbwüchsige Mädchengestalten.

Diese Vorliebe für das Jugendliche mag wohl auch dazu beigetragen haben, daß er bei der Darstellung erwachsener Gestalten die zarten, gebrechlichen Körper der Schwindsüchtigen bevorzugte.

¹⁾ Vgl. Ullmann, Botticelli.

²⁾ Stratz, Schönheit des weiblichen Körpers. XXII. Aufl. 1913.

³⁾ Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt.

Sein Entwicklungsgang führt ihn zu dem einen Extrem der gotischen Richtung, zum schwindsüchtigen Typus, während van Eyck, Memling und Cranach sich dem anderen Extrem, der schwangeren



Fig. 170. Venus von Botticelli
(Berlin).



Fig. 171. Sebastian von Botticelli
(Berlin).

Frau, genähert haben, worauf hier die von der Mode vorgeschriebene schmale Brust, dort der vorspringende Bauch des Weibes hinlenkte.

Wenn überhaupt von antiken Einflüssen bei Botticellis Gestalten gesprochen werden darf, so spielen diese doch eine untergeordnete Rolle.

Vielleicht darf man dahin die schematisch starre und stärker als sonst in der Gotik hervorgehobene Muskulatur der männlichen Gestalten und den weicheren Fluß des Umrisses bei den weiblichen rechnen; sehr wahrscheinlich ist auch die Stellung der Venus einer schon damals in Florenz ausgegrabenen, der mediceischen Venus ähnlichen antiken Statue nachgebildet ¹⁾. Auch das Wegfallen der Körperhaare beim Weibe entspricht der klassischen Überlieferung.

Das Bild, das schon in der Plastik von dem künstlerischen Menschenideal der Gotik entworfen wurde, nimmt in der Malerei festere, scharf umschriebene Züge an.

Aus den langgestreckten Grundlinien gotischer Baukunst sich ablösend, auf der kirchlichen Auffassung von der Minderwertigkeit des irdischen Leibes aufgebaut, macht es sich nur allmählich von der Überlieferung los, die gedehnte und puritanische Gestalten vorschreibt.

Das zunehmende Verständnis für die Schönheit des nackten Körpers äußert sich in einem strengen Realismus, der, von der Natur ausgehend, allen Einzelheiten gerecht wird, und zuerst die Gesichtsbildung und den seelischen Ausdruck ausbildet, dann auch den Körper immer lebenswahrer behandelt und schließlich dessen Bau durch anatomische und physiologische Untersuchungen zu bestimmen sucht.

Das gotische Idealbild ist demnach die zu unnatürlicher Länge gestreckte schlanke Gestalt mit realistischer Betonung der Einzelheiten, mit dem bis zu hoher Vollkommenheit gebrachten seelischen Ausdruck des Gesichtes und dem anatomisch nicht fehlerfreien Körper.

Außer dem Stil übt auch die Kleidung Einfluß auf die Vorstellung, die man sich von dem nackten Körper macht, zeitigt beim Mann die unnatürliche Gestalt mit überlangen Beinen und kurzem, breitschulterigem Rumpf, und führt bei der Frau zur Darstellung der Schwangerschaft, bei beiden Geschlechtern zum Typus der Schwindsucht.

Die häufige Bevorzugung des jugendlich mageren, nicht ausgewachsenen Körpers läßt sich ebenfalls vom gotischen Idealbegriff ableiten.

Die Verallgemeinerung, die Idealisierung der Körperform durch Auswahl der vollkommensten Gebilde der Natur, welche die Antike kennzeichnet, fehlt in der Gotik, dagegen führt die realistische Neigung immer mehr zum Hervorheben der Volksart und der Persönlichkeit.

Da die gotisch-christliche Richtung von Anfang an das Hauptgewicht auf den Gesichtsausdruck legt, erreicht sie im Porträt, in der individuellen Wiedergabe des Einzelcharakters ihre besten Erfolge.

¹⁾ Vgl. Ullmann, Botticelli.

2. Die Renaissance.

Wenn man unter Renaissance nur die wiedererwachte Liebe für den nackten Menschen versteht, ist man berechtigt, ihre Wurzeln in der Gotik zu suchen. Wenn man aber bedenkt, daß dieses neuerwachte Verständnis bei den nordischen Völkern ausschließlich von der Betrachtung des lebenden Menschen und aus kirchlichem Boden hervorgeht, daß es seinen nationalen Charakter bewahrt, dann muß man diese nordische Auferstehung des Fleisches als eine in sich abgeschlossene Richtung betrachten, welche ebenso selbständig, wie die griechische, ihren Einfluß auf die spätere Entwicklung geltend macht.

Sie ist wie ein Stein, der auf den glatten Spiegel der mittelalterlichen Grabesstille geworfen, seine Kreise immer weiter zieht, bis sie sich mit den gewaltigen Wogen der neuauftauchenden heidnischen Kunst im italienischen Süden kreuzen und in ihnen aufgehen.

Die italienische Renaissance geht auch von der realistischen christlichen Anschauung aus, kommt jedoch zu einem anderen Ergebnis, weil sie gleich von Anfang an mit den Werken der Antike vertraut wird und weil sie im italienischen Volk einen im Durchschnitt feineren und vollkommeneren Körperbau antrifft.

In die Plastik greift das antike Erbe am gewaltigsten ein.

Die Malerei aber kam mit der Öltechnik und dem Tafelbild aus dem Norden. Deshalb wirkt in ihr die gotische Anschauung viel nachhaltiger weiter.

Zur realistischen Gotik und idealen Klassik tritt als drittes, wichtigstes Element die bewußte Ergründung der menschlichen Körperform und ihres Aufbaues in Ruhe und Bewegung, die Erschließung der Anatomie, Physiologie und Physik für die Kunst.

Damit wird die vorher rein empirische, intuitive Kunstübung exakt und wissenschaftlich. Der Künstler ist in der Lage, nach den Ergebnissen der Zergliederungskunst die Fehler des Modelles und seines Werkes zu erkennen, nach physiologischen Grundsätzen die Bewegung zu analysieren, nach den Lehren der Optik und Perspektive die Raumtiefe und die Verkürzung naturwahr darzustellen.

War den Griechen der einzige Maßstab die immerwährende Betrachtung der schönen Natur, so kommt für ihn die Kenntnis der Naturgesetze dazu, die ihn befähigt, auch der Natur gegenüber viel bewußter urteilen zu können.

In diesem Sinne ist mit der italienischen Renaissance die wissenschaftliche Kunst geboren worden.

Man darf aber nicht vergessen, daß die Wissenschaft nur die Grundlage, nur die unbedingte Voraussetzung für fehlerfreie Arbeit ist, daß die Kenntnis der Anatomie und Physiologie allein für den Künstler ebensowenig genügt, wie für den Chirurgen, der in ihr gleichfalls nur die Bildungsstoffe für sein Werk erblicken kann.

Eine vollendete Technik, eine geistige Durchdringung der gestellten Aufgabe muß dazu kommen, um dem Werke den eigentlichen künstlerischen Wert zu verleihen.

Nur das Fundament ist breiter und fester geworden und ermöglicht bei gleichem Können bessere, naturgetreuere Ergebnisse, eine bewußtere, richtigere Wiedergabe des gewollten Eindruckes.

Es ist kein Zufall, daß gerade die größten Meister der Renaissance mit den Namen von Anatomen zusammen genannt werden.

Wenn schon bei Dürer der Anatom Schedel Einfluß ausübte ¹⁾, so bestand ein enges Freundschaftsband und gemeinschaftliches Arbeiten zwischen Lionardo da Vinci und de la Torre, zwischen Michelangelo und Realdo Colombo, zwischen Tizian und Vesalius ²⁾.

Und in jener Zeit wurde keine oberflächliche Künstleranatomie getrieben, sondern in jahrelanger, gewissenhafter Arbeit Leiche um Leiche zergliedert und in allen ihren Teilen durchforscht, wovon die trefflichen Studienblätter Lionardos, Michelangelos, Tizians und Raffaels noch heute Zeugnis ablegen ³⁾.

Michelangelo trug in seinem Kopfe ein ganzes Buch über die Gestalt des Menschen, das nie veröffentlicht worden ist, Lionardo hat Zeichnungen für ein anatomisches Werk seines Freundes de la Torre entworfen, das wohl wegen dessen frühem Tode dem gleichen Schicksal verfiel. Von beiden sind nur eine Reihe kostbarer anatomischer Skizzen erhalten.

Auf Tizian ⁴⁾ werden die trefflichen Zeichnungen zu Vesalius großem anatomischem Werk „De corporis humani fabrica“ zurückgeführt, und wenn auch die meisten Abbildungen von seinem Schüler van Calcar unter seiner Leitung hergestellt wurden, so legen sie doch auch für sein anatomisches Wissen Zeugnis ab.

Schon Giotto suchte nach der Gesetzmäßigkeit im Aufbau des menschlichen Körpers, nach der Lehre von den Proportionen, welche mit Lionardo eine bis heute gültige Lösung gefunden hat (vgl. S. 28 ff.).

Auch in der Kompositionslehre äußert sich der wissenschaftliche Geist der Renaissance.

Die Griechen haben aus der primitiven Frontalität die Hüftstellung entwickelt, die das Gewicht des Körpers auf ein Bein, das Standbein überträgt, das andere, das Spielbein entlastet und Rumpf

¹⁾ Thausing, Dürer. S. 150.

²⁾ Vgl. Langer, Anatomie der äußeren Formen. 1889. — Duval und Bical, L'Anatomie des Maitres. 1890. — Richer, L'art et la Medicine. 1903. — Holländer, Die Medizin und die Malerei. 1903.

³⁾ Übersichtliche Darstellung in den genannten Werken von Duval et Bical und Holländer.

⁴⁾ La Fenestre, La vie et l'oeuvre du Titien.

und Beinachse in entgegengesetztem Sinne schräg zur Lotlinie stellt. Diese Veränderung des Schwerpunktes bedingt zugleich eine Verschiebung der übrigen Körperteile zur Wiederherstellung des Gleichgewichtes.

Wird das rechte Bein zum Standbein, so weicht seine Achse nach rechts von der Lotlinie ab, die Rumpfachse nach links, und zugleich tritt das linke Hüftgelenk tiefer. Um sich der Lotlinie wieder zu nähern, muß die Rumpfachse nach rechts gebogen und die rechte Schulter gesenkt werden. Dem Tiefstand der linken Hüfte entspricht somit ein Tiefstand der gegenüber liegenden rechten Schulter und umgekehrt.

Das Haupt endlich muß wieder mehr nach der Lotlinie gesenkt werden, also bei rechtem Standbein nach links, bei linkem nach rechts.

Durch größere oder geringere Entlastung des Spielbeines, größere oder geringere Beugung und Drehung des Rumpfes und Kopfes ergeben sich die mannigfaltigsten Möglichkeiten für die Darstellung.

Auf dieser Grundlage arbeitet die Renaissance die Lehre vom *Contraposto* aus, nach der die künstlerische Haltung für jedes einzelne Glied des Körpers bestimmt wird, und nicht genug damit, dehnt Alberti¹⁾ diese Gesetze auch auf Gruppendarstellungen aus, die sich durch richtige Verteilung der Bewegungsmotive über mehrere Figuren zu einem harmonischen Ganzen vereinigen sollen.

Zur richtigen Beurteilung dieser schwierigen Vorschriften und ihrer künstlerischen Verwertung empfiehlt es sich, Lionardos Buch über die Malerei, die Betrachtungen von Brockhaus über die *Madonna Doni-Strozzi* Michelangelos²⁾ oder von Wölfflin über Raffaels Kompositionen³⁾ zu lesen; dann erkennt man, daß die scheinbar so mühelose, selbstverständliche und natürliche Anordnung der Bilder das Endergebnis einer tiefdurchdachten, gesetzmäßig angeordneten Gedankenfolge ist.

Anatomie, Proportionen, Komposition und Perspektive vereinigen sich somit in der Renaissance, um das künstlerische Schaffen zu einer viel schwierigeren, zugleich aber auch bewußteren, wissenschaftlichen Tätigkeit zu machen.

Dazu kommt die Behandlung der Farben, bei der ihr keine antike Überlieferung, sondern nur die große Lehrmeisterin Natur als Vorbild dienen konnte.

Gerade darum hat wohl die venezianische Schule mit ihrer weichen, bestrickenden Farbenpracht das Höchste erreicht, weil dort aus dem feuchten, alle scharfen Lichter verschmelzenden und verklärenden Luftton die Natur selbst ihre schönsten Farbenwirkungen hervorzaubert.

Die Errungenschaften der Antike nimmt die Renaissance ihrem geistigen Inhalte nach auf, indem sie, gleich ihr, aus der Summe der realen Erscheinungen das Wahre, und aus dem Wahren das Schöne sieht, indem sie der nackten Schönheit des Körpers in künstlerischem Fühlen ebenso unbefangen gegenübersteht, wie die Griechen.

¹⁾ Janitschek, Quellenschriften. XI.

²⁾ Michelangelo und die Medicikapelle. 1909.

³⁾ Wölfflin, Italienische Renaissance. 1898.

Den christlichen Motiven, wo sie nur immer nackte Körper bieten, gesellen sich die heidnischen in reicher Auswahl hinzu. Aus der klassischen Literatur werden Szenen und Gestalten genommen, welche dem griechischen Darstellungskreis selbst noch fern geblieben waren.

Hera, Artemis, Athene und Psyche, vor denen die hellenistische Kunst noch zögerte, werden in voller Nacktheit dargestellt. Zu den beliebtesten Vorwürfen gehören Leda, Danae, Jo, die Nymphen, Satyrn und Bacchanten, Kentauren und Tritonen.



Fig. 172. Panfest von Signorelli (Berlin).

Alle diese Gestalten sind aber nicht um ihrer selbst willen da, sondern nur, weil sie die Nacktheit erklären und berechtigt erscheinen lassen.

Während Botticelli, trotz mancher heidnischer Motive, der gotischen Richtung treu bleibt, führt die auf klassischer Überlieferung weiterbauende Entwicklung über Masolino und Masaccio, über Mantegna und Pollajuolo zu Luca Signorelli, der die Malerei der Frührenaissance in gleicher Weise beherrscht, wie Donatello die Plastik.

Bei Luca Signorelli strömt die ganze gewaltige antike Freude am nackten Körper mit elementarer Kraft hervor, er schwelgt in bewegten Stellungen und gewagten Verkürzungen und weiß doch in der Masse der Leiber jede einzelne Figur so fest in sich abzuschließen, daß sie wie eine plastische Arbeit wirkt.

Das Studium des lebenden Modelles, der Antike und der Anatomie verschmilzt in seinen Gestalten zu einem charakteristischen Ganzen von kräftigen, scharfumrissenen Formen, die sich schwer in ihre Elemente zerlegen lassen.

Durchgängig findet sich der Achtkopfhöhenkanon; bald herrscht der antike Beckenschnitt und die klassische Dreiteilung, bald die Individualität des lebenden Modelles, bald sind die Muskeln wieder mit einer übernatürlichen Schärfe gezeichnet, welche nur im Seziersaal erlernt werden kann.

Daß er aber die Anatomie nicht so vollständig beherrschte, wie die großen Meister der Hochrenaissance, beweisen unter anderem die Skelette im Auferstehungsbild von Orvieto, bei denen die Schulter- und Beckengürtel völlig verfehlt sind; auch die Muskulatur ist nicht immer einwandfrei modelliert.

Die Gotik ist jedoch nicht ganz vergessen. Er hat eine Vorliebe für lange, hagere Gestalten mit kurzem, gedrungenem, breitschulterigem Rumpf. Am Weibe erinnert der Hochstand und die Kleinheit der Brüste an frühere Ideale; die Verschnürung des Rumpfes, die schmalen Schultern, die Körperhaare sind fortgefallen.

Im Panfest, einem seiner frühesten Werke (Fig. 172), hat er ein klassisches Thema behandelt.

Die Nymphe, der Flötenbläser und der liegende Bacchant sind so plastisch gedacht, daß sie ebensogut in Stein ausgeführt sein könnten. Nur die sitzende kleine Figur hinter der Nymphe hat den antiken Beckenschnitt, sie selbst und die übrigen Gestalten verraten das gewissenhafte Modellstudium. Die jugendlich glatten Körper der Nymphe und des Flötenbläusers, die kräftig männlichen Pans und des liegenden Mannes, die vom Alter gefalteten und erschlaften der beiden Hirten zeigen eine individuelle Charakteristik von lebendiger Echtheit. Alle Beugefalten, der Schmerbauch des Hirten, die leichte Falte unter den Brüsten der Nymphe, das Muskelspiel am Rücken des Bläusers sind der Natur nachgeschrieben und nicht nach klassischem Vorbild geglättet. Für die Nymphe ist ein noch sehr junges Modell benutzt, das in der gleichmäßig zylindrischen Rumpfbildung halb kindliche Formen aufweist.

Seine ganze Kraft entfaltet Signorelli als Sechzigjähriger in den Fresken des Domes von Orvieto, von denen hier die Gruppen der Seeligen und der Verdammten in Fig. 173 und 174 wiedergegeben sind.

Diese der christlichen Mythologie entnommenen Gestalten, die wie ein Mosaik von nackten Leibern wirken, enthalten eine solche Fülle von Bewegungsmotiven im Stand, im Knien, Schweben und Liegen, daß es zu weit führen würde, sie im einzelnen zu analysieren.

Es genügt, festzustellen, daß alle Verkürzungen physiologisch richtig sind. Unter den Seeligen des ersten Bildes finden sich Aktstudien von tadellosen Formen, die Teufel des zweiten Bildes weisen eine übertriebene Schärfe der Muskeln auf, die so stark hervortreten, als ob sie überhaupt nicht von Haut bedeckt sind. Man darf wohl annehmen, daß Signorelli durch das *Ecorché*, den abgehäuteten Muskelmann, den Teufel charakterisieren wollte, sowie das Gerippe den Tod kennzeichnet. Damit stimmt

auch, daß er die Köpfe der Teufel haar- und hautlos darstellt, wo er nicht Hörner und Schlangen daraus hervorwachsen läßt.

Trotz antiker Beeinflussung geht er in der Hauptsache vom lebenden Körper aus.



Fig. 173. Gruppe von Seeligen von Signorelli (Orvieto).



Fig. 174. Gruppe der Verdammten von Signorelli (Orvieto).

Mit dem Jahre 1500 setzt die höchste Blüte der Renaissance ein, die unter dem Zeichen des glänzenden Siebengestirns: Lionardo da Vinci, Michelangelo, Raffael, Giorgione, Palma Vecchio, Tizian und Correggio steht.

Es liegt nicht auf meinem Wege, auf die künstlerische Bedeutung der genannten Maler näher einzugehen, welche im Wandel der Zeiten die widersprechendste Bewertung gefunden haben.

Für die Entwicklung der Menschendarstellung im allgemeinen haben Lionardo und Michelangelo durch die Aufstellung der normalen Proportionen, durch die anatomische Ergründung des Körpers und seiner Bewegung das meiste geleistet, während Raffael die antike Idealisierung der Körperform in neue Bahnen gelenkt hat. Für den

männlichen Körper hat Michelangelo, für den weiblichen vor allen Giorgione und nach ihm Palma, Tizian und Correggio den schönsten und vollkommensten Ausdruck gefunden.

Den nachhaltigsten Einfluß auf die spätere Entwicklung haben Raffael, Tizian und Correggio ausgeübt, da der erste dem Klassizismus überhaupt, der zweite dem Barock, der dritte dem Rokoko die Wege vorgezeichnet hat.

Alle sieben Künstler bilden Idealfiguren von 8 Kopfhöhen, mit Ausnahme von Tizian in seinen liegenden Ignudas. Es sind gesunde, blühende Körper, in der vollen Kraft des Lebens, stattliche, vornehme, stolze Gestalten in selbstbewußter Nacktheit, welche alle Fesseln der gotischen Enge und klösterlichen Zurückhaltung abgestreift haben.

Lionardo war der richtige wissenschaftliche Künstler, der „pittore anatomico“, wie er sich selbst nennt. Er hat nach Messungen an Lebenden die normalen Proportionen des Menschen festgestellt (vgl. Fig. 21); in seinem „Traktat über die Malerei“¹⁾ hat er eine Fülle von tief sinnigen Gedanken über Körperbau, Bewegung, mathematische, Luft- und Farbenperspektive, Komposition und Technik hinterlassen, welche auf Jahrhunderte hinaus befruchtend gewirkt haben.

Noch heute lohnt es sich, seine auf umfassendem Wissen und glänzender Beobachtungsgabe aufgebauten Betrachtungen zu lesen.

Es ist eine reiche Fundgrube, aus der so mancher Epigone geschöpft hat.

So findet sich z. B. bei ihm zuerst der poetische Gedanke, daß die Silhouette der Geliebten den ersten Maler schuf.

„Die erste Malerei“ — schreibt er²⁾ — „bestand nur aus einer Linie, die den Schatten eines Menschen umzog, den die Sonne auf der Wand verursachte“.

Aus der Masse des Gebotenen führe ich hier nur eine Stelle an, die seine Schreibweise illustrieren und zugleich einen Irrtum berichtigen soll, der häufig mit seinem Namen verknüpft wird.

Man sagt, er habe seinen Schülern geraten, Flecken an alten Mauern zu studieren, um daraus Anregungen für Motive zu schöpfen.

Die betreffende Stelle lautet aber wörtlich³⁾:

„Der ist nicht allseitig, der nicht zu allen Dingen, die in der Malerei enthalten sind, gleichmäßig Lust hat; wie z. B., wenn einen die Landschaft nicht freut, so hält er dafür, dieselbe sei eine Sache, zu der es nur kurzen und einfachen Studiums bedürfe. So sagte unser Botticelli, dies Studium sei eitel, denn wenn man nur einen Schwamm voll verschiedenerlei Farben gegen die Wand werfe, so hinterlasse dieser einen Fleck auf der Mauer, in dem man eine schöne Landschaft erblicke. Es ist wohl wahr, daß man in einem solchen Fleck mancherlei Erfindungen sieht — d. h. ich sage, wenn sie einer darin suchen will — nämlich menschliche Köpfe, verschiedene Tiere, Schlachten, Klippen, Meer, Wolken

¹⁾ Quellenschriften der Kunstgeschichte. XVIII. Ludwig, Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Deutsche Ausgabe. 1882.

²⁾ I. c. S. 72. Nr. 90. Bekanntlich hat Goethe diesen Gedanken dichterisch verwertet.

³⁾ I. c. S. 68. Nr. 79.

oder Wälder und andere derlei Dinge, und es ist gerade, wie beim Klang der Glocken, in den kannst Du auch Worte hineinlegen, wie es Dir gefällt. Aber obschon Dir solche Flecke Erfindungen geben, so lehren sie Dich doch nicht, irgend einen besonderen Teil zu vollenden. Und jener Maler malte sehr traurige Landschaften.“

Dieser frische Ton, der das ganze Buch durchzieht, und selbst die trockenen mathematischen Erläuterungen schmackhaft macht, gibt ein viel besseres und richtigeres Bild von dem kunst- und lebenslustigen, vornehmen Manne, als der trübselige Roman von Mereschkowski¹⁾.

Seinen umfassenden theoretischen Betrachtungen über den menschlichen Körper stehen nur wenige ausgeführte Gemälde gegenüber; der wie ein jugendlicher Bacchus aufgefaßte Johannes im Louvre, der alte Hieronymus aus dem Vatikan und die Leda mit dem Schwan, von der das Original unter Savonarola in Florenz verbrannt sein soll.

Die Nachbildung in der Villa Borghese (Fig. 175) ist nach Haendke²⁾ so vollkommen, daß sie als die beste Auffassung weiblicher Schönheit angesehen werden darf³⁾.

Die Gestalt richtet sich mit 8 Kopfhöhen genau nach dem Lionardoschen Kanon; der Rumpf hat volle, jugendliche Formen, die antike Glätte und den klassischen Beckenschnitt, die Brüste dagegen haben den tieferen Stand der Papille und die etwas stärkere Wölbung der unteren Hälfte, welche die griechische Kunst vermied. Das Gesicht verrät mit seinem spitz zulaufenden Oval und dem rätselvollen Lächeln um die feingeschnittenen Lippen seine Familienähnlichkeit mit der gefeierten Mona Lisa. Es ist nicht mehr das schlanke, schüchterne, durch Kleiderspuren entstellte, zur Schwindsucht neigende, entblößte gotische Mägdelein, sondern die gesunde, volle, nackte Frau der Renaissance, in der die klassische Schönheit zu neuem Leben erwacht ist.

Die Stellung richtet sich gewissenhaft nach dem Contraposto: rechtes Bein gestreckt, linker Arm gestreckt, linke Hüfte gesenkt, rechte Schulter gesenkt, Rumpf nach links gedreht, Kopf nach rechts gedreht, linkes Bein gebeugt, rechter Arm gebeugt; dabei geben alle Bewegungen nach links einen stärkeren Ausschlag und sind auf den Schwan zur Gruppenwirkung abgestimmt.

Trotzdem alle diese ästhetischen Freiübungen genau nach dem Albertischen Rezept ausgeführt sind, erhebt sich die Gestalt, dank ihrer großen körperlichen Vorzüge, hoch über die akademische Pose.

Die tadellose Anatomie kann nur vom lebenden Modell genommen sein; der antike Beckenschnitt, die Haarlosigkeit des Körpers und die mehr allgemein gehaltenen Formen lassen eine Idealisierung im klassischen Geiste erkennen.

Heyck⁴⁾ hat diesen Vorgang des Idealisierens an Lionardos Bildnis der Isabella d'Este erläutert. Er vergleicht die naturgetreue

¹⁾ Mereschkowski, Der Roman des Leonardo da Vinci. 1901.

²⁾ Der unbedeckte Mensch S. 60 und briefliche Mitteilung.

³⁾ Von Muther wird dies Bild dem Sodoma zugeschrieben. Kunstgeschichte I. S. 351.

⁴⁾ Florenz und die Mediceer.

Porträtskizze mit der verbesserten, unpersönlichen Umbildung des Künstlers. Man erkennt das Original in künstlerisch verklärter Form wieder, in der die Zufälligkeiten der Natur vermieden sind.



Fig. 175. Leda mit dem Schwan. Kopie nach Lionardo da Vinci (Villa Borghese).

Diese von Heyck analysierte Verallgemeinerung und Retouchierung der Individualität hat auch der Kopist oder vermutlich schon Lionardo selbst an der Leda vorgenommen.

Sie findet sich in gleicher Weise am Johannes im Louvre. Es ist die antike Idealgestalt, die er aus der Betrachtung des lebenden Modelles geschöpft hat.

Trotzdem er aber die klassische Kunst zu den „guten Vorbildern“ rechnet und in seinem Buche unter anderem beim Faltenwurf die antike Einfachheit lobt, empfiehlt er keineswegs auch für den Körper die Nachbildung der griechischen Skulpturen, wie er sich ja überhaupt der Bildhauerei gegenüber ablehnend verhält.

Der Maler soll sich erst eine genaue Kenntnis der Anatomie aneignen, und dann das lebende Modell benutzen, aber „er schaue zu, daß die allzu große Kenntnis der Knochen, Sehnen und Muskeln nicht Ursache werde, daß er ein hölzerner Maler sei, indem er seine nackten Figuren ihr ganzes Muskelspiel will zeigen lassen“¹⁾.

Lionardo hat also in Wort und Tat den Körper in Anlehnung an die Natur verallgemeinert und idealisiert und ist dabei, ebenso wie mit seinen Proportionen, zu dem gleichen Ergebnis gekommen, wie Praxiteles beinahe zweitausend Jahre vorher.

Er hat das antike Ideal aus der Anschauung der Natur heraus wieder aufleben lassen.

In Fig. 176 ist ein Mädchen in ähnlicher Stellung nach der Natur aufgenommen; es zeigt individuelle Härten in der eckigen Schulter, der weniger weich abfallenden Hüfte, in dem schwereren Knöchel. Im übrigen aber hat es viele Übereinstimmung mit der Körperbildung der Leda, an der alle diese individuellen Züge mit Beibehaltung der Grundform ausgeschaltet sind.

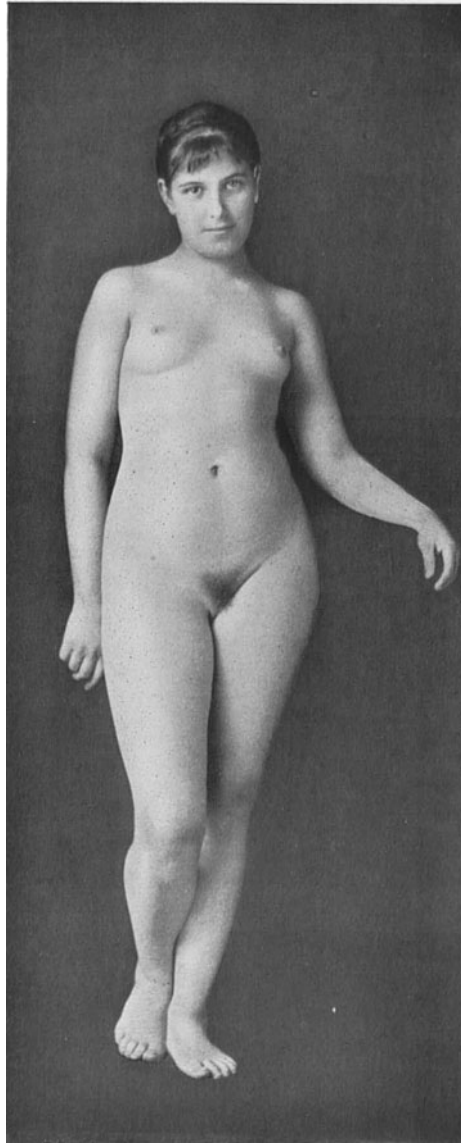


Fig. 176. Mädchen von ähnlicher Gestalt (Naturaufnahme).

¹⁾ l. c. S. 79.

Der Vergleich erläutert den Prozeß des verallgemeinernden Idealisierens am Körper, wie ihn Heyck für das Gesicht an dem Bildnis der Isabella bestimmt hat.

Von großer Wichtigkeit ist schließlich die zuerst von Lionardo gemachte Beobachtung, welche er „Das größte Gebrechen der Maler“ nennt, nämlich die Neigung, Mängel des eigenen Körpers in das Kunstwerk zu übertragen¹⁾. Aus der gleichen Erfahrung heraus verlangt ja auch Dürer, daß der Künstler einen wohlgeformten Körper habe.

Diese Tatsache, für die sich manche Beispiele anführen lassen, ist, wie mir scheint, bisher wenig beachtet worden; sie verdient jedenfalls bei der Beurteilung der künstlerischen Handschrift berücksichtigt zu werden, da der Künstler dann nicht nur die individuellen Eigentümlichkeiten des Modelles, sondern auch die eigene Persönlichkeit zu überwinden hätte, um zu einer objektiven, geläuterten Darstellung des menschlichen Körpers durchzudringen.

Was von Michelangelos plastischen Werken gesagt wurde, gilt auch von seinen Malereien, nur daß hier der Anschauungskreis unendlich erweitert ist.

Wenn es wahr ist, daß Bramantes Neid der Grund war, warum Michelangelo in Rom vorwiegend malerische Aufträge zu Teil wurden, so hat er damit unbewußt der Nachwelt einen unermeßlichen Dienst geleistet. Michelangelo hätte, trotz seines langen Lebens, nicht die Zeit gefunden, plastisch auch nur einen kleinen Teil der gewaltigen Welt auszuführen, welche er in der Sixtina gemalt hat, 7 × 7 × 7 Figuren an der Decke und über 200 im jüngsten Gericht.

Die hochgewölbte Decke der Sixtina ist voller Sprünge und Risse; Weihrauch, schwebende Wachskerzen, Staub und Spinnewebe haben einen trüben Schein darüber gezogen; die mühsame Betrachtung von unten wird dem Besucher durch bereitgehaltene Spiegelchen nur wenig erleichtert; Daniele da Volterra, der Hosenmaler, hat, wenn auch widerstrebend, eine störende Übermalung anfertigen müssen; trotz alledem wirkt diese gewaltige Symphonie von nackten Leibern noch heute so überwältigend, wie eine Offenbarung aus einer höheren, übermenschlichen Welt.

Jede Gestalt ist ein in sich abgeschlossenes plastisches Ganze.

Gemeinsam ist allen die anatomische Treue in der Zeichnung, die strotzende Kraft der Muskeln und die Gewalt der Bewegung, die alle Möglichkeiten von Stellungen und Verkürzungen umfaßt. Mit unerschöpflicher Phantasie ist jedes Motiv, wie z. B. das Sitzen in den zwölf bekleideten Aposteln und Sybillen, in den zwanzig nackten Jünglingsgestalten an der Decke der Sixtina in stets neuer Form zum Ausdruck gebracht, ohne daß ein einziges Mal die Stellung des Körpers wiederholt wird.

Es würde zu weit führen, alle seine gemalten Körper von den badenden Soldaten bis zum jüngsten Gericht hier einzeln zu besprechen. Aus den Zeichnungen in der Albertina und in Oxford geht hervor, daß

¹⁾ l. c. S. 63. Nr. 73.

er für jede Figur sorgfältige anatomische Studien und Zeichnungen gemacht hat.

Die fertigen Gestalten sind ebenso anatomisch richtig, wie natur-



Fig. 177. Badende Soldaten. Stich nach dem Karton von Michelangelo von Marcantonio Raimondi. (Kupferstichkabinett, Berlin).

getreu und werden nicht zu klassisch abgeklärten Typen verallgemeinert, sondern behalten ihre, von seinem Geist beseelte und ins Erhabene umgeschaffene Persönlichkeit. Trotzdem alle nach den Albertischen Regeln des Contraposto gestellt sind, haben sie stets eine physiologisch richtige

Haltung, denn der Künstler erhebt sich frei über das Gesetz, indem er es völlig beherrscht und darum keinen Zwang mehr fühlt.

An dem aus dem Bade steigenden Soldaten, dem vollendetsten männlichen Rückenakt, den die Kunst hervorgebracht hat (Fig. 177), ist das rechte Bein und der linke Arm gestreckt, das linke Bein und der rechte Arm gebeugt, der Rumpf nach rechts, der Kopf nach links gedreht, wie der *Contraposto* es vorschreibt; und doch ist die freie Haltung des sehnigen, sich aufschwingenden Körpers so natürlich und ungezwungen, jede Phase der vom stemmenden Arm zum schwingenden Sprunggelenk des Standbeines fortgeleiteten Bewegung physiologisch so richtig, daß die Gestalt so selbstverständlich wirkt, wie die Natur selbst.

Das lebendige Muskelspiel des Rumpfes ist so genau durchgeführt, daß es, ebenso wie die oben genannten antiken Statuen, zur anatomischen Demonstration benutzt werden könnte.

Von der technischen Vollendung der Michelangeloschen Gestalten kann man sich am besten überzeugen, wenn man diesen „Kletterer“ mit den Rückenakten von *Signorelli* vergleicht.

Wie Michelangelo rundet auch *Signorelli* seine Figuren zu plastischen Einzelbildern ab, bleibt aber, trotz stärkerer Betonung der Anatomie, in lebenswahrer Darstellung und Freiheit der Bewegung weit hinter ihm zurück.

In der Erschaffung des Menschen (Fig. 178) lehnt sich Adam im Motiv des Erwachens an die weibliche Gestalt der Morgenröte (Fig. 117) an.

Doch ist hier die Bewegung weiter fortgeleitet und gipfelt in dem nach dem Schöpfer ausgestreckten Arm.

Der Rumpf ist ein glänzendes Beispiel für die Darstellung des physiognomischen Ausdruckes.

Henke¹⁾ lobt hier die blühende Naturwahrheit, hält aber den Bauch für „in sich verbogen und verzeichnet“.

Es ist richtig, daß bei der Leiche und beim lebenden Körper in der Ruhelage die Knickungsfalten der linken gebeugten und um die Achse gedrehten Rumpfhälfte stärker hervortreten, der Bauch sich darunter voller über die Leistenlinie drängen müßte.

Henke übersieht aber, daß diese Faltung durch Dehnung des Brustkorbes und Einziehung des Zwerchfelles zum größten Teil ausgeglichen, daß durch einseitige Spannung der tieferen Muskellager an der gestreckten Seite die Bauchoberfläche schief verzogen wird.

Diese physiologische Aktion, die dem Anatomen entging, ist den Ärzten geläufig; wir sehen sie bei neugeborenen Kindern vor dem ersten Schrei, bei Bewußtlosen, wenn sie wieder zu sich kommen.

Damit hat Michelangelo in naturtreuer Weise nicht nur die Straffung des ganzen Rumpfes auch in seinen versteckten Muskellagern, sondern zugleich die ganze Kraft des ersten, tiefausholenden Atemzuges gekennzeichnet. Der Eindruck wird noch verstärkt durch die

¹⁾ Die Menschen des Michelangelo. S. 100.

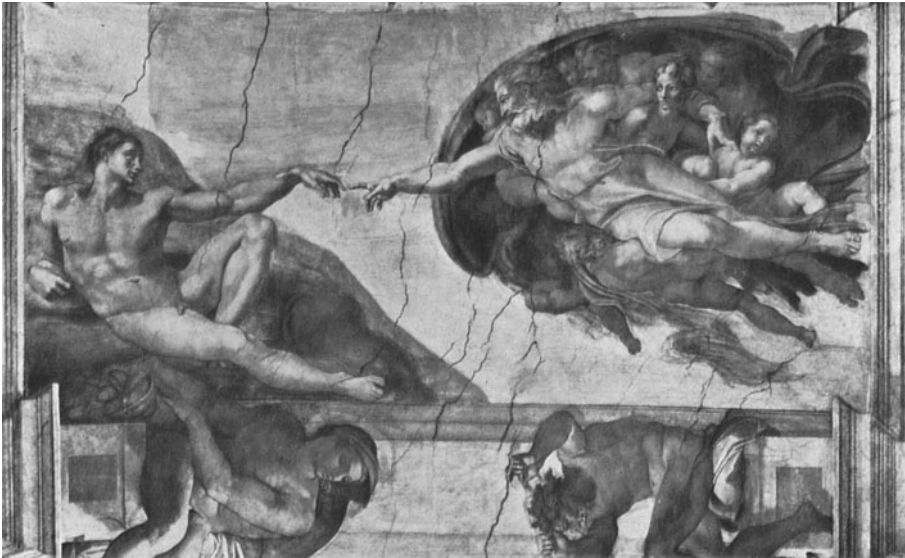


Fig. 178 (I). Erschaffung Adams. Michelangelo (Sixtina, Rom).

Spannung der Splenii und Scaleni, der tiefen Halsmuskeln, welche den Brustkorb heben und dadurch die Atmung noch ausgiebiger machen.

Man sieht förmlich, wie das junge Leben durch diesen vorher starren Körper rieselt. Er hat in der üblichen Schlafstellung auf der rechten, der Leberseite, gelegen, in einer Stellung etwa. wie auf dem Bilde der Erschaffung Evas. Nur das rechte Bein ist lang ausgestreckt, doch auch an ihm straffen sich schon die Muskeln; der rechte, aufgestützte Arm, das linke Bein, das in der Hüfte im Übermaß nach außen gedreht ist, und der nach innen gesetzte linke Fuß bereiten das Aufspringen vor, alle Muskeln sind gespannt, das Haupt hebt sich, der Brustkorb ist von Luft geschwellt.

Den Wortlaut der Bibel „Gott blies ihm den lebendigen Odem in die Nase“, hat Michelangelo in unendlich erhabener Weise angedeutet. Auf einer Wolke von himmlischen Geistern durch das Weltall brausend, hebt Gott nur leicht den Finger, um die Lebenskraft über den Schläfer auszugießen, durch einen Wink Bewegung und Atmung auszulösen.

Fig. 179 zeigt eine Naturaufnahme in der Stellung Adams nach einem Jüngling, der den Beweis der anatomischen Richtigkeit in der Darstellung liefern soll. Sie ist im Augenblick der tiefsten Einatmung bei gestrafften Bauchmuskeln genommen, und zeigt ein dem Bilde völlig entsprechendes Oberflächenrelief des Rumpfes.

Im Sündenfall (Fig. 180) bildet Eva das nackte Gegenstück zur Madonna Strozzi ¹⁾. Ebenso wie diese, vereinigt sie die von Alberti

¹⁾ Vgl. Brockhaus, Über Michelangelos Kunstprinzipien. 119, 3.

vorgeschriebenen sieben Bewegungen des Contraposto: aufwärts, abwärts, nach rechts, nach links, ins Bild hinein, aus dem Bilde heraus und kreisförmig.

Der rechte Arm und die Hand leitet abwärts, der linke aufwärts und macht zugleich die kreisförmige Bewegung nach hinten und oben, der Rumpf ist nach links, das Haupt nach rechts gewendet, das Becken tritt aus dem Bilde heraus, der Oberkörper fällt ins Bild hinein. Außerdem aber steht sie im Contraposto zu Adam, dessen Rumpf im oberen

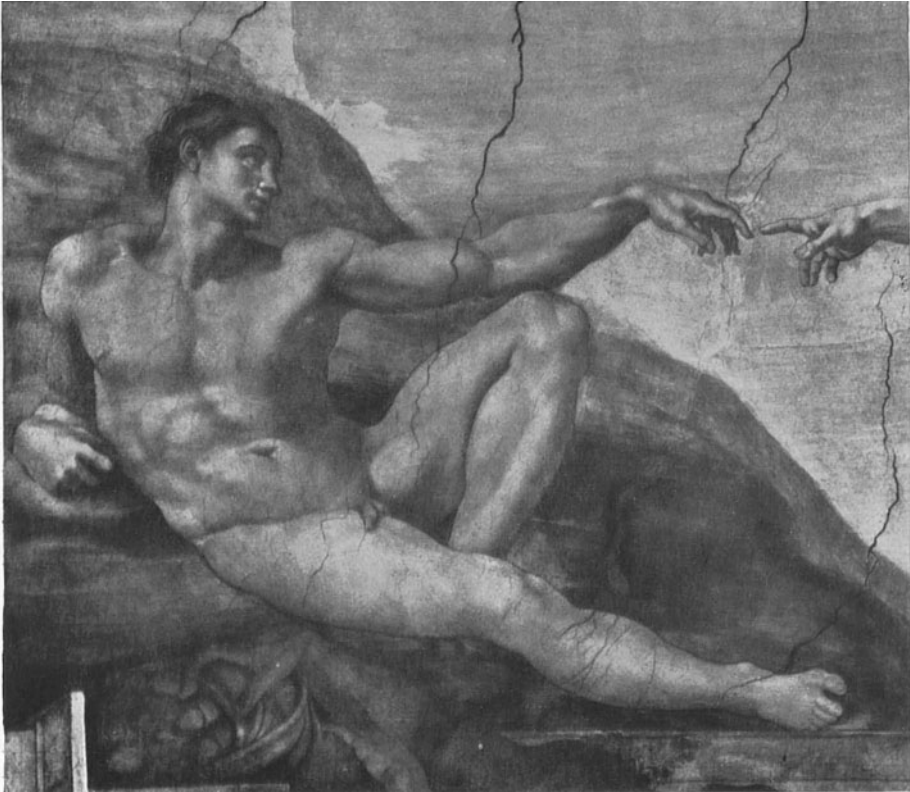


Fig. 178 (II). Erschaffung Adams. Michelangelo (Sixtina, Rom).

Teil die Rückenansicht zeigt und mit ihr aus dem Bilde heraustritt, während er mit dem rechten Arm die Bewegung nach hinten und oben ins Bild hinein ausführt. Diese beiden ausholenden Bewegungen des ersten Menschenpaares stellen mit ihrem stärkeren Ausschlag die Verbindung mit den von der anderen Seite zugreifenden Armen der Schlange her.

In Ausdruck und Haltung ist Eva die verwöhnte Dame, welche sich von der Schlange bedienen läßt, ihre Körperformen zeigen die gleiche jugendlich sehnige Fülle wie die Aurora, den verheißungsvollen Bau der noch jungfräulichen zukünftigen Mutter des Menschengeschlechtes.

Von der gebräuchlichen Darstellung des Sündenfalles weicht Michelangelo auch darin ab, daß die verhängnisvolle Frucht, welche die Schlange Eva in die Hände spielt, kein Apfel, sondern eine Feige ist. Auch der Baum ist als Feigenbaum angedeutet, und bietet damit zugleich den Stoff zur ersten legendären Körperverhüllung in seinen Blättern. Dieser, der altchristlichen Legende entsprechenden Auffassung hat sich auch Raffael in seinem Sündenfall angeschlossen, wo Eva eine Feige in der Hand hält, und ebenso Giorgione (oder Palma?)



Fig. 179. Jüngerer Mann in der Stellung Adams (Naturaufnahme).

in dem schönen Braunschweiger Gemälde (Fig. 186). Der kleine scheinbar nebensächliche Zug, legt Zeugnis ab von der seelischen Vertiefung, mit der Michelangelo die biblische Legende behandelt. Der Genuß der verbotenen Frucht hat dem ersten Menschenpaar seine Nacktheit zum Bewußtsein gebracht und in der ersten Bestürzung greifen sie nach den Blättern desselben Baumes der Erkenntnis, um ihre Blöße zu bedecken. Und noch einen weiteren tiefen Sinn hat der Feigenbaum als Baum der Erkenntnis; denn das Feigenblatt ist das Zeichen des christlichen Schamgefühls, die Feige aber die Frucht Aphrodites, das heidnische Symbol der Liebe.

In der Gesichtsbildung Adams fällt die starke Betonung der Ringmuskelschicht um den Mund auf, welche den eigensinnigen, begehrenden Menschen kennzeichnet, und dem leidenschaftlichen Charakter des Meisters entspricht. Der vorgeschobene, gepreßte Mund bildet den schärfsten Gegensatz zu der freundlichen Prägung, in der die Strahlenmuskeln, insbesondere der Lachmuskel (*risorius Santorini*), überwiegen, wie sie Lionardo seiner *Mona Lisa* und *Leda* gegeben hat.

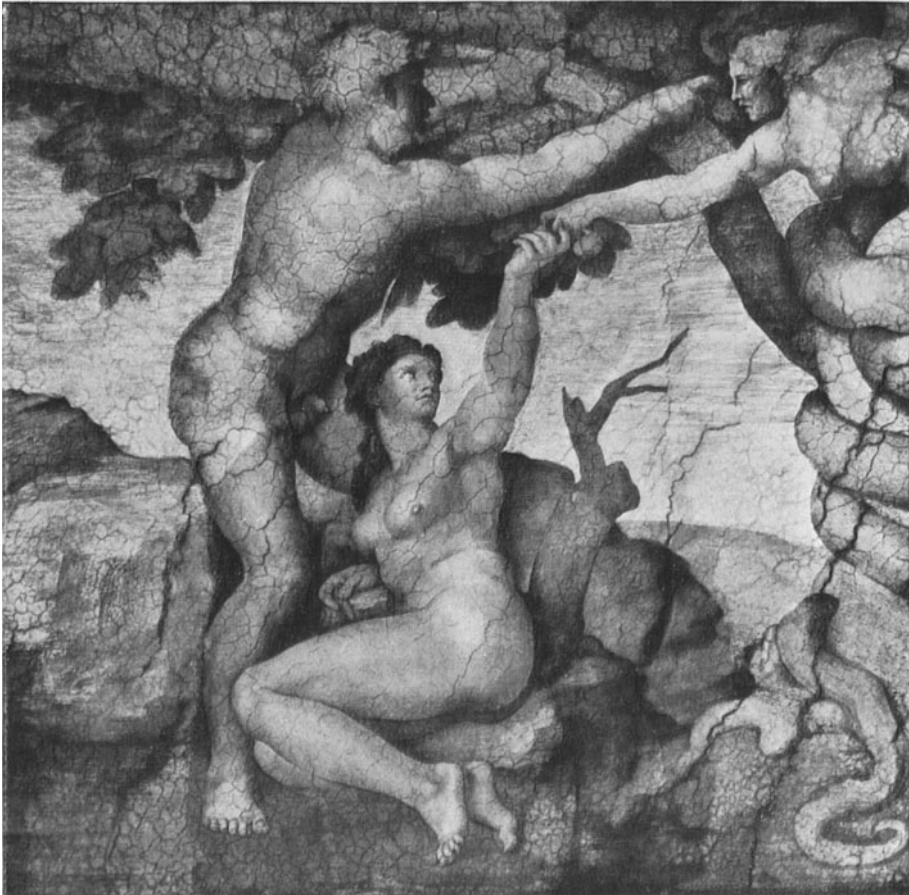


Fig. 180 (I). Sündenfall und Vertreibung. Michelangelo (Sixtina, Rom).

Dieser mürrische Gesichtsausdruck ist am schärfsten ausgesprochen in der Vertreibung; die in der Handstellung gekennzeichnete abwehrende Bewegung gibt ebenfalls der Stimmung Ausdruck, daß Adam unter Protest das Paradies verläßt. Eva zeigt im Gesicht, im geschmiegteten Körper und den angezogenen Armen den Ausdruck bitterer Scham und Reue; sie ist das Urbild zu Rodins späterem Meisterwerk (Fig. 150).

Treffend bemerkt Justi¹⁾, daß die Körperformen Evas in den

¹⁾ Justi, Michelangelo. 1900, S. 45.

Schöpfungsbildern einen zunehmenden Verfall zeigen; in der Vertreibung sind die Gesichtszüge scharf, Rumpf und Glieder alt und welk geworden.

Unerreicht ist die Darstellung erhabenster Manneschönheit in der Gestalt Gottvaters (Fig. 178 und 181).

In der freundlichen Milde, der weitausholenden Bewegung bei der Erschaffung des Menschen, in der ersten Strenge, der befehlenden Gebärde bei der Trennung der Himmelskörper hat Michelangelo die Güte

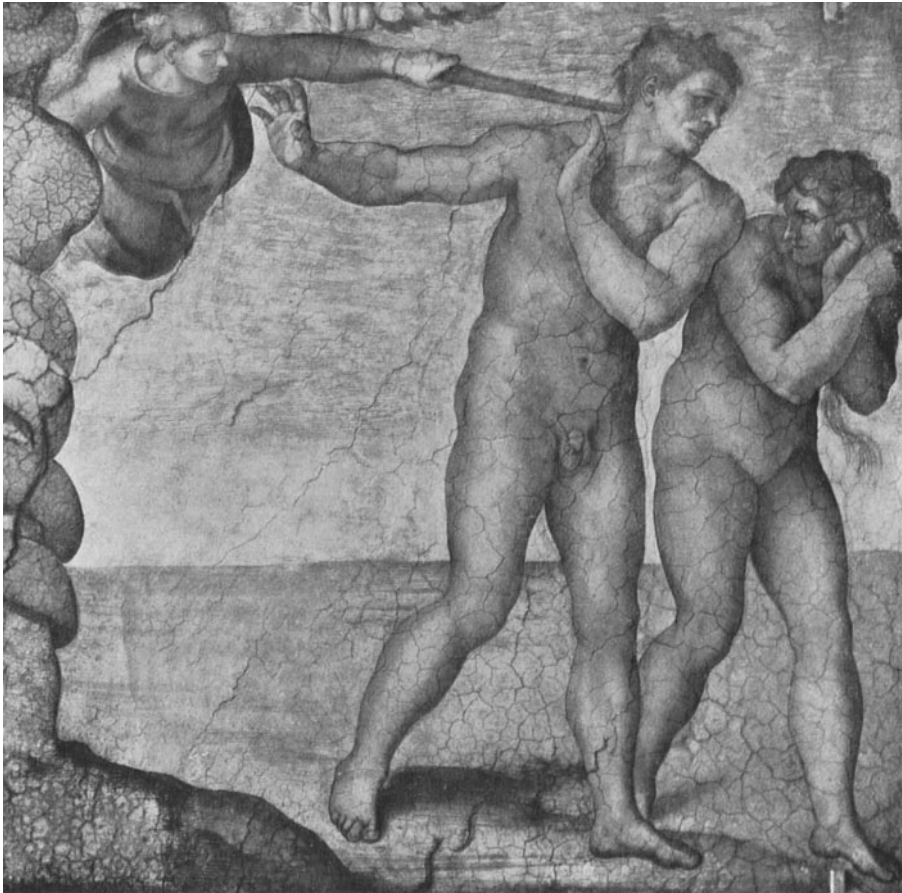


Fig. 180 (II). Sündenfall und Vertreibung. Michelangelo (Sixtina, Rom).

und Allmacht Gottes mit einer so gewaltigen Größe verkörpert, wie keiner vor und nach ihm.

Unter seinen eigenen prächtigen Gestalten der Schöpfungsgeschichte, der Sündflut, der Verspottung Noahs, der nackten Jünglinge und des jüngsten Gerichtes ist keine, die sich an Kraft und innerer Größe mit Gottvater, wie er Sonne und Mond gebieterisch ihre Bahnen vorzeichnet, messen kann ¹⁾.

¹⁾ Über die Mimik der Arme siehe Justi, Michelangelo. 1900, S. 47.

Nur er, der so tief christlich fühlte und zugleich so erhaben heidnisch dachte, war imstande, der Welt ein solches Bild Gottes zu geben.

Sein letztes Werk, das jüngste Gericht, ist eine gewaltige Symphonie von nackten Gestalten, die von der unerschöpflichen Phantasie des Meisters Zeugnis ablegen. Alle Bewegungsmotive von stürzenden, fallenden, schwebenden, in Kampf und Verschlingung sich drängenden Menschenleibern häufen sich zu einer buntwogenden Flut, und in der Mitte thront der Erlöser, der mit der rechten erhobenen Hand die Scharen der Seligen emporzieht, mit der ausgestreckten Linken die Verdammten in die Tiefe



Fig. 181. Gott am vierten Schöpfungstag. Michelangelo (Sixtina, Rom).

hinabschleudert. Mit dieser einen Bewegung beherrscht er alle Einzelheiten des riesigen Bildes; ihr fügen sich alle leidenschaftlich verschlungenen Gruppen und vereinigen sich zu einem gemeinschaftlichen, brausenden Ganzen.

Anatomisch bieten die mit nie fehlender Sicherheit in der Bewegung erfaßten Gestalten eine so unerschöpfliche Fülle von scharf gesehenen Einzelheiten, daß sich darüber allein ein ganzes Buch schreiben ließe ¹⁾.

Daß Michelangelo für jede einzelne Figur genaue Studien, sowohl nach dem lebenden Modell, wie nach der Leiche gemacht hat, geht aus vielen noch erhaltenen Handzeichnungen, besonders aus der reichhaltigen

¹⁾ Haendke, Das jüngste Gericht Michelangelos. Zeitschrift für bildende Kunst. 1902/03.

Oxforder Sammlung, mit schlagender Deutlichkeit hervor. Einzelne dieser Zeichnungen lassen erkennen, wie er sich die Skizze nach dem Leben durch nachträgliche Einzeichnung des Skeletts mit anatomischer Gewissenhaftigkeit verdeutlichte; in der logischen Durchbildung des Gelenkmechanismus, dieses schwierigsten Gebietes der angewandten Anatomie, beweist er stets aufs neue, daß er den lebenden Körper mit wissender Meisterschaft beherrscht.

Der überwiegende Einfluß des Studiums an der Leiche, welchen Henke¹⁾ in den Werken Michelangelos zu sehen glaubt, ist schon von Haendke²⁾ auf ein richtiges Maß zurückgeführt worden. Was ich hier und bei der Besprechung seiner plastischen Arbeiten gezeigt habe, bietet eine weitere Bestätigung der Auffassung, daß die genaue Kenntnis des anatomischen Gefüges der Leiche nur eine der Grundlagen bildet, auf denen sich Michelangelos unerreichtes Verständnis für den menschlichen Körper aufbaut.

Für seine großzügige Auffassung des menschlichen Körpers als Ganzes ist schließlich noch der Umstand kennzeichnend, daß sich in seinen ganzen Werken kein einziges Porträt befindet, daß er sogar in seinen Grabdenkmälern der Medici auf die genaue Wiedergabe der Persönlichkeit nicht den geringsten Wert legte. Er ist der Einzige aus dem Siebengestirn der Hochrenaissance, der kein Bildnis eines individuellen Menschen in treuer Abschrift nach der Natur hinterlassen hat.

Michelangelos Menschen leben in einsamer Höhe; es sind keine Italiener und keine Typen, sondern rein menschliche Geschöpfe von so erhabener Größe, wie der, der sie gestaltete.

Raffaël ist der Begründer des akademischen Klassizismus. Seine wunderbare Aufnahmefähigkeit ermöglichte ihm, alle Anregungen von Lionardo, von Michelangelo, von der Antike in seine Gestalten zu bannen, die er zu verklärten, aller Härten baren Idealen verallgemeinert.

Der Akt geht ihm über die Anatomie und er hat eine große Zahl von Entwürfen hinterlassen, in denen er seine Gemälde mit nackten Figuren vorzeichnet. Wie er selbst einmal gesagt hat, richtet er sich dabei nicht streng nach der Natur, sondern nach einem Ideal, das er aus allem Schönen, was er je gesehen, zusammenstellt.

Anatomisch sind seine Gestalten dadurch charakterisiert, daß sie im allgemeinen richtig sind, aber in ihrer weichen, liebenswürdigen Abgeklärtheit alle feineren anatomischen Einzelheiten verwischen und einen unpersönlichen, erdenfernen Eindruck machen. Bei ihm wird auch das nackte Weib zur Madonna.

Er ist ebenso korrekt im Aufbau des Körpers, wie in der Komposition, deren Regeln er mit spielender Leichtigkeit beherrscht³⁾.

Als Beispiel führe ich seinen Johannes aus Florenz an (Fig. 182). Die genaue Beobachtung des lebenden Modelles erkennt man an der

¹⁾ Die Menschen des Michelangelo, verglichen mit der Antike.

²⁾ Der unbedeckte Mensch in der christlichen Kunst seit 19 Jahrhunderten. 1910. S. 75.

³⁾ Vgl. Wölfflin, I. c.

richtigen Darstellung der Beugefalten am Rumpf, der guten Plastik des Halses und der Schultern; an den Knien aber macht sich der Mangel an anatomischer Vertiefung bemerkbar. Es sind die Kniee des Laokoon



Fig. 182. Jugendlicher Johannes von Raffael (Florenz).

in weicher, jugendlicher Form, aber nicht die Gelenke mit kristallklarem Mechanismus, wie sie Michelangelo bildet.

Die Ausgleichung der Bewegung an der rechten und linken Körperhälfte richtet sich nach den akademischen Regeln. Der stärkeren Streckung des linken Beines nach unten entspricht die stärkere Hebung des rechten Armes, und selbst das Pantherfell zieht in gefälliger Linie von rechts unten nach links oben, vom verkürzten rechten Schenkel

zum verkürzten linken Oberarm, in harmonischem Gegensatz zur Rumpfachse, die von links unten nach rechts oben verzogen ist.

Das Gesicht hat ein weicherer, im Kinn weniger spitz zulaufendes Oval, der Körper rundere und vollere Formen als bei Lionardo, und neben dem lebenden Modell ist der Einfluß der Antike sogar in der leichten Andeutung des klassischen Beckenschnittes, in der Auffassung

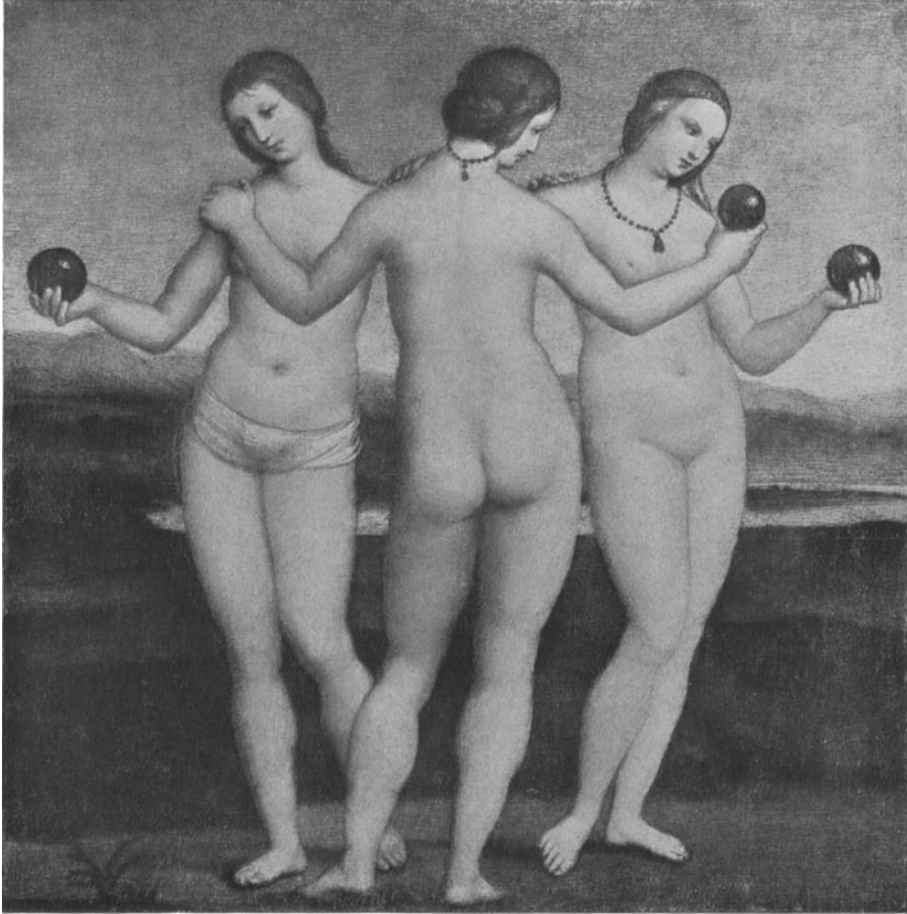


Fig. 183. Drei Grazien von Raffael (Chantilly).

des Fußes mit längerer zweiter Zehe und breiterem Spielraum zur ersten zu erkennen.

Bei den drei Grazien, die sich an das antike Vorbild von Siena anschließen, erlaubt die Stellung, die strenge Durchführung nach dem Achtkopfhöhenkanon nachzuweisen (Fig. 183). Die erste Kopfhöhe bis zum Kinn, die zweite bis zu den Brustwarzen, die dritte bis zum Nabel, die vierte bis zur Scham; je zwei für den Oberschenkel, je zwei für Unterschenkel und Fuß. Die runde, kleine, hochangesetzte Brust, der glatte Rumpf, der Übergang zu den Hüften entspricht der Antike; die Beine haben vollere Rundungen und stärkere Waden.

Die drei Körper richten sich einzeln und in ihren Beziehungen zueinander nach den Gesetzen des Contraposto.

Diese nackten Gestalten haben die gleiche weiche Schmiegsamkeit in Rumpf und Gliedern, die süße Milde im Gesicht, wie seine Madonnenbilder und die gleiche, unpersönliche Oberflächenanatomie.

Ein zarter Hauch von kindlicher Reinheit umschließt die ganze Darstellung und die Nacktheit wirkt so selbstverständlich, wie bei den Griechen.

Raffaël hat noch öfters, im Triumph der Galathea, im Zyklus von Amor und Psyche, den weiblichen Körper dargestellt, trotzdem



Fig. 184. Mailänderin (Naturaufnahme).

aber ist er der Maler der Madonna geblieben. Das nackte weibliche Ideal hat nicht er, sondern die warmblütige, farbenfreudige venezianische Schule der Renaissance geschenkt.

Um dies Ideal zu bestimmen, empfiehlt es sich, von der Grundlage allen Schaffens, von dem lebendigen Weibe, auszugehen.

Winckelmann¹⁾, der alles mit verklärenden Augen sah, meinte, „daß es nicht schwer sei, auch an den geringsten Orten ein Bild zu einer Juno zu finden“.

Wie Volkmann²⁾ und mir, so ist es wohl manchem gegangen, der in Rom die Schönheit suchte und nicht fand; hat doch schon Raffaël darüber geklagt, daß er dort vergeblich nach einem guten Modell ausgesehen habe.

¹⁾ Werke. Bd. I, S. 33. Walther 1839.

²⁾ Historisch-kritische Nachrichten aus Italien. 1770.

Im Süden Italiens gibt es nicht viele schöne Erscheinungen unter den Frauen, um so mehr aber im Norden; Mailand, Florenz und Venedig sind dafür berühmt.

Dies mag vielleicht seinen Grund darin haben, daß in der fruchtbaren Poebene eine glückliche Mischung der spätrömischen Bevölkerung mit nordischen Elementen stattgefunden hat; jedenfalls ist dort die Blondine stärker vertreten, als im Süden, und auch die dunkle italienische Schönheit zu voller Entfaltung gediehen.

Man darf wohl annehmen, daß sich darin in den letzten vierhundert Jahren nicht viel geändert hat, und daß im Cinquecento, wie heute, das lebende Ideal schöner Weiblichkeit in Norditalien zu Hause war.

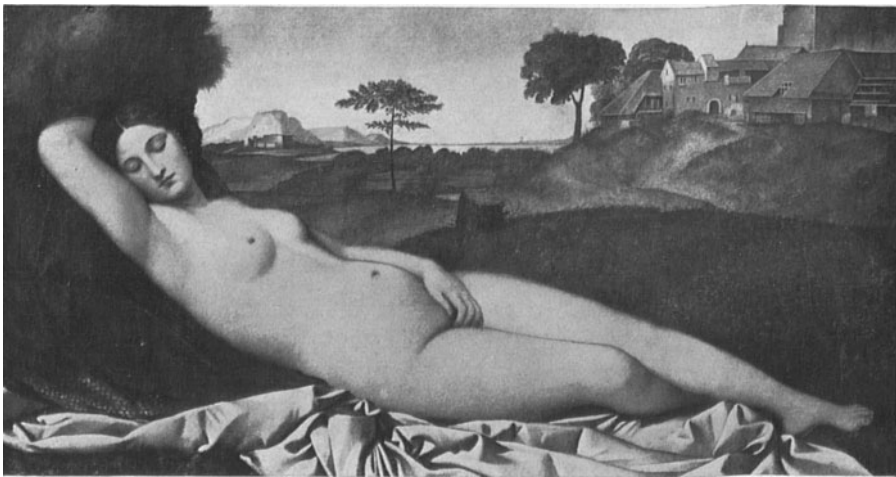


Fig. 185. Schlafende Venus von Giorgione (Dresden).

Fig. 184 zeigt eine Mailänderin, die diesem Ideal sehr nahe kommt; eine zweite habe ich an anderer Stelle ¹⁾ veröffentlicht. Es sind volle Gestalten von 8 Kopfhöhen mit großen, dunklen Augen, regelmäßig geschnittenen, ausdrucksvollen Zügen, gut entwickelten Muskeln und geraden, weicherundeten, enggefesselten Gliedmaßen, langen, schmalen Händen und Füßen, weißer Haut und dunklem reichem Haar.

Zu diesen körperlichen Vorzügen kommt eine angeborene Anmut in Gang und Haltung, eine natürliche Unbefangenheit vor der eigenen Nacktheit, wodurch sie wie geschaffen sind für die künstlerische Nachbildung. Sie stellen sich nicht zur Schau, sie liebäugeln nicht mit ihren Reizen; ihre Nacktheit wirkt natürlich, weil sie selbst natürlich bleiben.

Schließlich kam zu allen diesen natürlichen Vorzügen noch der Einfluß der Renaissance-Kleidung. Die beengende Schnürbrust der Gotik, die den Bauch vortrieb und die Brüste nach oben preßte, ist abgelegt; weite, faltige Gewänder von kostbaren Stoffen umhüllen den

¹⁾ Rassenschönheit des Weibes. 7. Aufl. 1911. Dasselbst auch die Proportionen.

Körper und üben keinerlei Druck aus auf die freie Entwicklung seiner natürlichen Formen. Man kann sich unter dem malerischen Gewande einen normalen Körper denken und aus dem bekleideten Ideal ohne weiteres das nackte ableiten.

Dieser lebende Typus, das echte, natürliche Weib mit unverdorbenem Körper, ist das Ideal der italienischen Renaissance, die ureigenste, bodenständige Verkörperung weiblicher Schönheit, und dem ist keiner so gerecht geworden wie Giorgione.

Es mag sein, daß ihm das Glück besonders hold war, indem es ihm das vollkommenste Modell zuführte. Jedenfalls bleibt es sein Verdienst, daß er die Schönheit zu erkennen und festzuhalten und in so vollendeter Weise darzustellen wußte.

Dasselbe mädchenhafte Weib, das seiner Madonna von Castelfranco ihre schönen Züge lieh, hat er als schlafende Venus verherrlicht (Fig. 185). Er gibt damit das erste Vorbild der liegenden Ignuda, welche die stehende Figur der Gotik immer mehr verdrängte.

Der Gegensatz der weißen Haut zu dem dunklen, reichen Haar, der hochangesetzten, nicht zu üppigen Brust zu den breiten Hüften, die gut ausgesprochene Mitte und die ausdrucksvolle Modellierung des Rumpfes, das weiche Oval des Gesichts mit den gewölbten, feingezogenen Brauen und der hohen oberen Augenfalte, die schmale, gerade, feingezeichnete Nase, die vollendeten Körperverhältnisse bei 8 Kopfhöhen zeigen den ausgesprochenen Schönheitstypus der Italienerin und erheben die wundervolle Gestalt zum romanischen Rassenideal.

Während Lionardos Leda die Porträtähnlichkeit beibehält, ist hier trotz aller Originaltreue das reine, über Zeit und Persönlichkeit stehende Weib in Erscheinung getreten.

Wie gesagt, liegt der letzte Grund zu dieser Vollkommenheit in den natürlichen Vorzügen des lebenden Modelles selbst.

Die Stellung der Schlafenden ist so natürlich und ungezwungen, daß man darüber die Regeln des Contraposto vergißt, nach denen auch sie gerichtet ist. Rechte Schulter und linke Hüfte stehen tiefer, das rechte Bein ist nach hinten, der linke Arm nach vorne gebracht, die Drehung des Körpers setzt sich in gleichmäßiger Steigerung vom Profil des Fußes über das Dreiviertelprofil des Rumpfes zum Enface des Hauptes fort.

Die im leisen Schlummer halb unbewußt den Schoß bedeckende Hand ist eine dem Leben abgelauschte Bewegung, wie man sie oft bei schlummernden Kindern beobachten kann. Physiologisch genau ist auch die leichte Beugstellung der entspannten Finger, welche der Ermüdung und dem Schlaf eigen ist, und sich in gleicher Weise am Abend von Michelangelo findet.

Die geschlossenen Augen erhöhen den reinen Eindruck der unbewußten Blöße und lassen das schöne Mädchen in seiner Nacktheit ebenso unbefangen erscheinen, wie auf dem anderen Bilde, wo sie in kostbaren Gewändern als Madonna über den Häuptern der Heiligen thront.

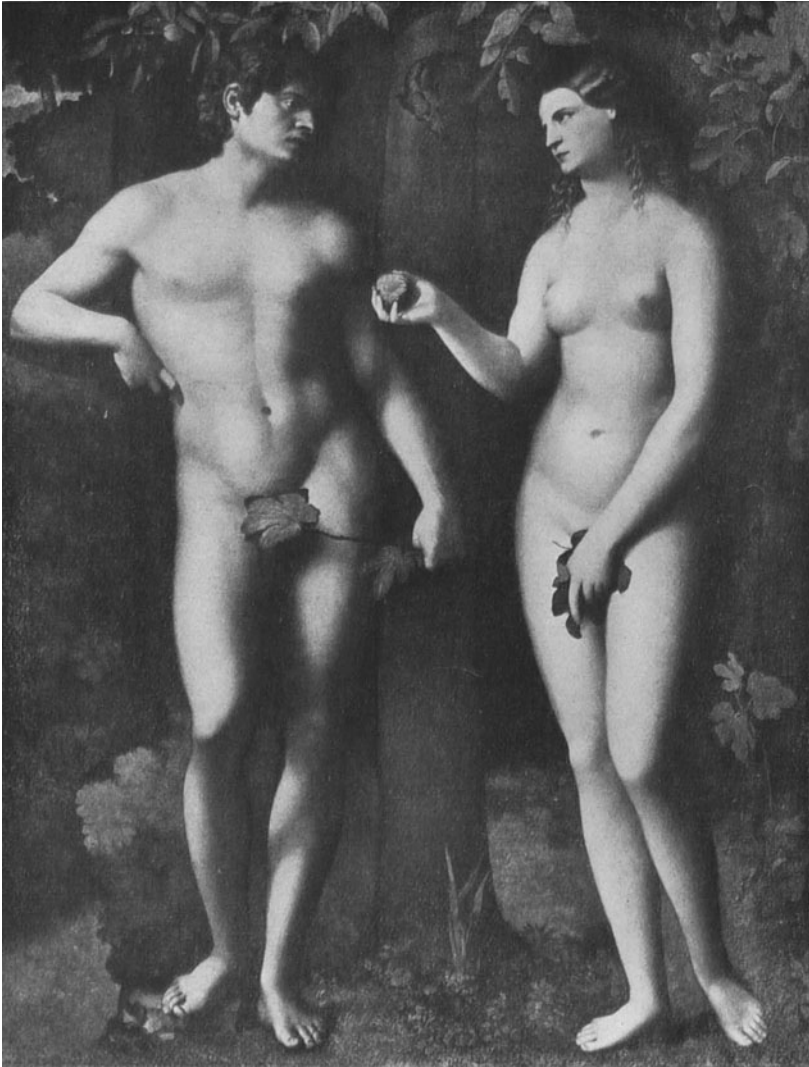


Fig. 186. Adam und Eva (Braunschweig).

Auf der Rückseite dieses Bildes fand sich früher ein Vers, der von Giorgione herrühren soll, ein Hinweis auf das geliebte Vorbild seiner Farbenträume:

Komme, Cecilia,
Komm', nach Dir banget,
Nach Dir verlanget
Dein Giorgio¹⁾.

¹⁾ Von Böhm, Giorgione und Palma Vecchio, S. 27:

Vieni Cecilia, Vieni, t' affretta,
Il tuo t' aspetta Giorgio.

Die Ansichten der Kunstgelehrten sind darüber geteilt, ob auch die schöne Braunschweiger Gruppe des ersten Menschenpaares von Giorgione herrührt, oder von Palma Vecchio (Fig. 186). Der Körper Evas entspricht dem von Giorgione an seiner schlafenden Venus aufgestellten Ideal, und Adam hat ein viel männlicheres Gepräge, als die nackten Figuren in Palmas anderen Werken, was beides für Giorgione sprechen würde.

Jedenfalls ist es ein Meisterwerk der venezianischen Schule, in dem die auf 8 Kopfhöhen gestimmten jugendlichen Idealgestalten der Hochrenaissance für den Mann und das Weib einen vollkommenen Ausdruck erhalten.

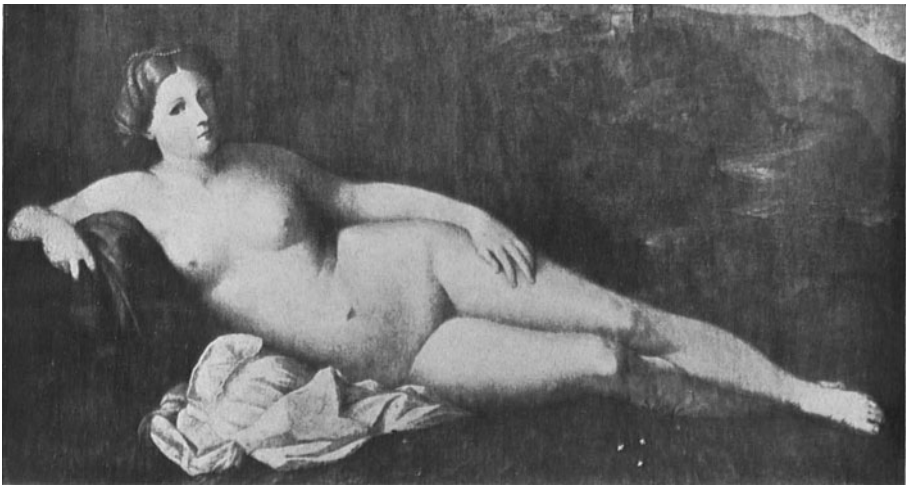


Fig. 187. Ruhende Venus. Palma Vecchio (Dresden).

Thausing ¹⁾ findet Beziehungen zwischen diesem Bild und Dürers Adam und Eva von 1507 (Fig. 168/169). Für unsere Zwecke ist es wichtig, daß trotz mancher Übereinstimmung in der Auffassung und Stellung bei Dürer der nordische, bei dem venezianischen Bild der romanische Rassencharakter überwiegt.

In seiner ruhenden Venus (Fig. 187) hat Palma Vecchio die blonde Schönheit verherrlicht und folgt damit nicht nur dem italienischen Geschmack, der damals wie heute der selteneren Blondine den Vorzug gibt, sondern auch der Mode, die durch künstliche Färbemittel jenes berühmte venezianische Goldblond der Haare hervorrief. Auch seine Violante und die drei Schwestern haben dieses künstlich aufgehellte Haar, das in seltsamem Kontrast zu den dunkeln, südlichen Augen steht.

Die Gestalt hat gleichfalls 8 Kopfhöhen, aber reifere, vollere Formen und größere Brüste als Giorgiones Cecilia; über der linken Hüfte zeichnen sich zwei Beugefalten ab, die durch den reichlicheren Fettansatz bedingt

¹⁾ Leben Albrecht Dürers. S. 287.

sind, die schlanke, gotische Taille ist verschwunden, die volle Blüte der Weiblichkeit ist erreicht, sogar schon etwas überschritten.

Anatomisch korrekt und nur wenig verallgemeinert, zeigt dieser Körper weder eine ausgesprochene Persönlichkeit, noch einen nationalen Typus. Die Zugeständnisse an den herrschenden Geschmack, die blonden, sorgfältig frisierten Haare, die weichen, vollen Formen, die zum Bilde der mit weiten, faltigen Gewändern bekleideten Gestalt passen, stempeln



Fig. 188 (I). Himmlische und irdische Liebe. Tizian (Villa Borghese, Rom).

ihn zum entkleideten Modeideal der Renaissance, das in dem ebenso aufgefaßten gotischen Frauenideal von Cranach sein Gegenstück findet.

Physiologisch sehr gut beobachtet ist die Stellung der linken Hand, die in der leichten Spannung und Spreizung der Finger der abwartenden Ruhe im Wachen entspricht und einen charakteristischen Gegensatz zur schlafenden Hand Giorgiones bildet.

Unter den zahlreichen nackten Frauengestalten, die Tizian in seinem beinahe 100jährigen Leben gemalt hat, sind nur wenige, die an Giorgiones schlafende Venus heranreichen, keine einzige, die sie übertrifft ¹⁾.

¹⁾ Vgl. Heyck, Frauenschönheit. S. 121.

Ganz im Geiste Giorgiones ist die nackte Gestalt auf dem borghe-sischen Bilde aufgefaßt, der himmlischen und irdischen Liebe, oder der „Überredung zur Liebe“ (Fig. 188).

Man hat viel an diesem Bilde herumgedeutet und vielleicht mehr herausgelesen, als Tizian hineingelegt hat ¹⁾. Dem Unbefangenen er-scheint als Hauptsache die Gegenüberstellung des bekleideten und nackten Weibes, oder noch richtiger, desselben Weibes mit und ohne Kleider. Was Lionardo, Raffael und Giorgione schon taten, nach dem



Fig. 188 (II). Himmlische und irdische Liebe. Tizian (Villa Borghese, Rom).

gleichen Modell auf verschiedenen Bildern bald eine Madonna, bald eine Venus zu malen, das hat Tizian hier auf einem Gemälde vereinigt; denn die beiden Gestalten sehen sich ähnlich wie Zwillingschwestern.

Als himmlische Liebe käme für den klassisch gebildeten Tizian nur die nackte Gestalt der Göttin Venus in Betracht.

Sie vereinigt in ihrem Körper das antike Ebenmaß der Venus von Milo mit der natürlichen Farbenpracht der blonden Venezianerin und bildet so ein leuchtendes Gegenstück zu der dunklen Cecilia Giorgiones.

¹⁾ Ob die neueste Erklärung: „Sappho und die Nymphe“ zutrifft, bleibe dahingestellt.

Sie hat auch die hoch angesetzten, aber etwas volleren jugendlichen Brüste, die natürliche, unverdorbene Mitte und die breite Hüfte, die festen, runden Gliedmaßen und schlanken Gelenke des italienischen Schönheitstypus.

Daß das lebende Modell benutzt wurde, zeigt der Vergleich mit einem in dieser Stellung und Beleuchtung aufgenommenen Mädchen (Fig. 189).

Im gegebenen Falle hat das Modell zwar gut gebildete Beine, aber einen kürzeren Bauch, eine schlaffe Brust, einen mageren Hals und strengere Züge.

Man kann daraus erkennen, daß die Hauptformen stimmen und im Bilde durch Abglättung der Oberfläche, durch Verwischung der natürlichen Schärfen und Härten idealisiert sind.

Schließlich kann dieses Bild noch als lehrreiches Beispiel für die Übereinstimmung der nackten mit der bekleideten Idealfigur dienen. Man sieht, wie in dieser ebenso malerischen, wie gesunden Tracht der Körper in keiner Weise eingeeignet wird, wie der Faltenwurf sich den Bewegungen des Körpers gefällig anpaßt und in keiner aufdringlichen Linie von seiner natürlichen Form abweicht ¹⁾.

Die Wiener Danae, die schönste unter den vier Halbgöttinnen gleichen Namens (Fig. 190), hat den zwar vollen, aber noch sehr jugendlichen Körper, den Tizian nur selten darstellt, normale Verhältnisse bei 8 Kopfhöhen, junge, hoch angesetzte Brüste und Formen, die auf sorgfältiger Naturbeobachtung beruhen.

Sie ist in Kopf und Körper noch persönlicher gehalten, wie die himmlische Liebe und macht, ebenso wie die Cecelia, den Eindruck des liebevoll ausgeführten nackten Porträts nach einem vollendeten Vorbild, das in seiner schönen Erscheinungsform auch zum Typus der aus Tausenden gewählten Rassenschönheit wird.

Beide Gestalten bilden die blonde Spielart zu dem von Giorgione aufgestellten Ideal und sind ohne lebendes Vorbild kaum denkbar.



Fig. 189. Mädchen in der Stellung der himmlischen Liebe (Naturaufnahme).

¹⁾ Vgl. Stratz, Frauenkleidung. 3. Aufl.

Nach Vasari ¹⁾ hat Tizian, wenigstens in seinen späteren Jahren, nur selten ein Modell benutzt.

Unter seinen zahlreichen Ignuden, den nackten Bildnissen schöner Frauen, die den gemeinschaftlichen Familiennamen Venus führen, erwecken auch manche den Eindruck, daß sie aus dem Gedächtnis gemalt sind.

Von dem künstlerischen Werk Tizians muß man aber die gemalten Schmeicheleien des Hofmanns trennen, die er wohl auch selbst nicht so hoch bewertete.

Gerade diese sind es, die zu Bedenken Anlaß geben und wohl auch von Vasari gemeint sind.

Wie bereits gesagt, erfährt der Typus der liegenden Ignuda unter Tizian eine Veränderung, indem er bei den lang hingestreckten Gestalten den Achtkopfhöhenkanon verläßt.

Die Beine erscheinen an einer liegenden nackten Gestalt im Leben unnatürlich lang. Dieser Eindruck wird durch eine leichte Beugung oder Hebung des Oberkörpers noch gesteigert (Fig. 191).

Die Erklärung ist einfach genug.

Wir sind gewohnt, die Fußsohle als Stützpunkt des Beines flach auf der Erde ruhend zu sehen und bemessen danach die Beinlänge von der Ferse bis zur Hüfte bei gebeugtem Fuß.

In der Lage aber wird der Fuß gestreckt, wodurch sich die sichtbare Länge des Beines um das ganze Stück von der Ferse bis zur Zehenspitze, also fast um die ganze Fußlänge, vergrößert.

Das Auge aber, das überhaupt in der Senkrechten leichter einstellt als in der Horizontalen, ist gewöhnt, den Fuß im Stand verkürzt zu sehen und leitet unbewußt aus dem Vergleich die Überlänge im Liegen ab.

Diesem gewohnheitsmäßigen Sehen hat Tizian Rechnung getragen, und die liegenden Figuren offenbar absichtlich verkürzt.

Betrachtet man sie von unten herauf, so haben alle zu kurze Beine und nur etwas über $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen. Die Gesamthöhe wird aber genau 8 Kopfhöhen, wenn man bis zur gestreckten Spitze des Fußes mißt.

Abgesehen von diesem optischen Zugeständnis ist seine Madrider Venus (Fig. 192) nach dem lebenden Modell gebildet. Es ist eine üppige Blondine mit schwellenden Formen und den bei stärkerem Fettpolster auftretenden charakteristischen Hautfalten über der gebeugten Hüfte. Es ist keine nach antiken Mustern idealisierte, sondern eine naturalistisch behandelte Gestalt mit kleinen, gut gebildeten Brüsten und breiten, vollen Hüften. Die Bewegung ist ungezwungen und die Drehung des Kopfes nach dem Hündchen richtig im Muskelspiel des Halses ausgedrückt. Sie ist anatomisch ebenso korrekt wie die himmlische Liebe und die Danae.

¹⁾ La Vita del piu eccellenti pittori. Florenz 1550.

Mit ihr verglichen scheint nun allerdings die Florentiner Venus mit dem Amor (Fig. 193) eine weniger glückliche Nachbildung zu sein.

Von der Halskette abwärts ist kein Unterschied bemerkbar, als daß die Modellierung bei der Florentinerin oberflächlicher und schematischer gehalten und der linke Arm etwas näher an den Rumpf gebracht ist. Der Kopf aber, der eine ausgesprochene Porträtähnlichkeit zeigt, ist gehoben, stark nach links gedreht und weicht rechts im Übergang zum Hals von der Naturwahrheit ab.



Fig. 190. Danae. Tizian (Wien).

Bei der himmlischen Liebe (Fig. 188) und der danach gestellten Naturaufnahme (Fig. 189) kann man sich überzeugen, daß der Umriß ein Winkel ist, dessen Schenkel oben der Kopfnicker, unten der obere Rand des Kapuzenmuskels bilden, und daß die Büste oberhalb des Schlüsselbeines in dieser Stellung hohl wird.

Tizian hat den Winkel verwischt und die Büste rechts und unten über dem Perlenhalsband konvex gemacht, wie sie nur bei nach vorn oder nach rechts gedrehtem Kopfe sein kann.

Da nun auch alle Einzelheiten, bis auf das rechte Armband, an Rumpf und Gliedmaßen beider Bilder übereinstimmen, so liegt die Ver-

mutung nahe, daß Tizian bei der Florentiner Ignuda den gleichen Körper, sei es ein mit meisterlichem Gedächtnis festgehaltenes Erinnerungsbild, sei es eine noch vorhandene Skizze benutzt hat, und darauf einen anderen Porträtkopf setzte.



Fig. 191. Lang ausgestreckte liegende Gestalt (Naturaufnahme).



Fig. 192. Venus mit dem Lautenschläger. Tizian (Madrid).

Diese Vermutung wird bestärkt durch eine ähnliche Betrachtung, die Heyck ¹⁾ an die andere Florentinerin, die sogenannte Venus von Urbino (Fig. 194) anknüpft.

¹⁾ Frauenschönheit. S. 125.

In dem Körper erkennt er die Schlafende von Giorgione wieder und fügt hinzu, daß Eleonore von Urbino damals bereits eine alternde



Fig. 193. Venus mit Amor. Tizian (Florenz).



Fig. 194. Venus von Urbino. Tizian (Florenz).

Dame war, als welche sie auf dem zu gleicher Zeit gemalten Bildnis Tizians dargestellt ist.

Der Körper ist hier geliehen, der Kopf verjüngt.

Für Heycks Annahme spricht auch, daß der rechte Schulteransatz durch Haare verdeckt ist; denn dadurch enthob sich der Maler der

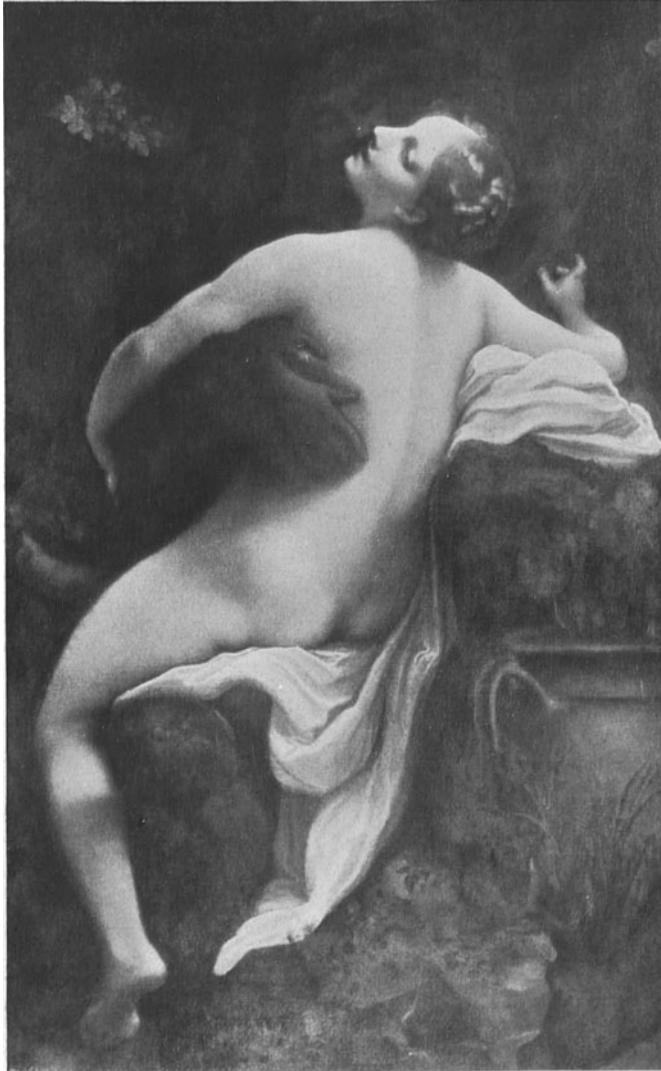


Fig. 195. Jo von Correggio (Wien).

schwierigen Aufgabe, das natürliche Relief der Schulter, welches sich durch die Senkung des Armes ändert, ohne Modell zu rekonstruieren.

Diese Senkung des Armes und der daran haftenden Rückenmuskeln bedingt aber auch eine Änderung des Rumpfumrisses, denn die dadurch verminderte Streckung der rechten Körperhälfte muß zur Folge haben, daß sich die linke, weniger gebeugte, abflacht. In dem Tizianschen Bilde ist damit nicht gerechnet, und darum macht der zu stark ge-

wölbte Unterleib den Eindruck einer vier- bis fünfmonatlichen Schwangerschaft ¹⁾.

Und dann noch die Stellung der linken Hand. Bei der Schläferin



Fig. 196. Sechzehnjähriges Mädchen (Naturaufnahme).

wirkt sie natürlich; hier wacht der Körper, aber die Hand schläft weiter, statt daß auch sie sich streckt und spreizt, wie dies von Palma Vecchio (Fig. 187) und auch von Tizian selbst in seinem Madrider Bild (Fig. 192) richtig erkannt ist.

¹⁾ Diese Erklärung scheint mir richtiger als die von Thausing und auch von mir früher geäußerte Vermutung, daß es sich hier tatsächlich um eine Schwangerschaft handelt.

In der Tribuna hängen diese beiden Florentinerinnen hinter der Venus von Medici und erdrücken das weiße Marmorbild mit ihrer be rauschenden Farbenpracht, die auf den ersten Blick alle genannten Fehler vergessen läßt.

In Tizians Werk — es werden ihm allein 4 nackte Danaes, 6 Dianas und 15 Venusgestalten zugeschrieben ¹⁾ — sind beide Typen vertreten. Unter den gewählten Beispielen zeigen die drei erstgenannten das natürliche, die beiden letzten (193 und 194) das schematisierte Schönheitsideal.

Bei der Beurteilung muß man sich selbstverständlich an die ersten halten, und diese ergeben, daß Tizian die Blondinen mit vollen Formen, in späterer Zeit sogar die zur Überfülle neigenden bevorzugt, und sie mit einer an Porträtähnlichkeit streifenden Naturtreue ausstattet.

Mit diesen späteren Gestalten gibt er die Richtung an, die zum Barock führt und durch Rubens ihren stärksten Ausdruck in der Malerei gefunden hat.

Correggio hat das weiche Ineinanderfließen der Farben, das Sfumato Lionardos, zur höchsten Lichtwirkung gesteigert. Der reichen male rischen Kraft gegenüber erscheint aber sein Darstellungskreis klein, denn es ist eigentlich nur das ganz junge, eben erblühte Mädchen, das er mit Vorliebe und Meisterschaft schildert und mit sinnlichem Liebreiz umgibt. Wenn Raffael auch das nackte Weib zur Madonna vergeistigt, erblickt Correggio selbst in der Madonna die Geliebte.

Unter seinen Engeln finden sich viele kleine Körper mit den ersten Anzeichen keimender Weiblichkeit, seine Leda und ihre Gespielen sind Mädchen von 12 bis 15 Jahren, seine Jo mit der Wolke (Fig. 195) ist nur wenig älter.

Freilich eignen sich gerade diese zarten, weißen Gliedmaßen am besten für den bestrickenden Farbenreiz, den er seinen Bildern zu geben weiß.

Der schimmernde Mädchenleib Jos hebt sich in heller Pracht aus dem wogenden Halbdunkel, in dem die geheimnisvolle Gestalt des Gottes fast verschwindet.

Der schlanke Körper zeigt ein gutes Ebenmaß und tadellose, weiche Formen bei 8 Kopfhöhen. Fig. 196 ist nach einem etwa 16jährigen Mädchen in ähnlicher Stellung aufgenommen, das ebenfalls 8 Kopfhöhen mißt und eine gleich gute Körperbildung aufweist. Beide haben den zarten, geschmeidigen Rumpf, die schlanken und doch runden Gliedmaßen der erblühenden Jungfrau, nur im Gesicht ist bei Correggio die bedingungslose Hingabe zum Ausdruck gebracht, welche das halbe Kind mit den Gefühlen des reifen liebenden Weibes beseelt, es zu einer frühreifen Mischung von Kind und Weib macht, wie sie ja auch in der Natur manchmal vorkommt.

Diese völlig irdische, nur zur Liebe geschaffene, kindliche Mädchen gestalt trägt, ebenso wie die reifen Frauen Tizians, den Charakter des

¹⁾ La Fenestre. Le Titien.

nackten Bildnisses, ohne jedoch ausgesprochen italienisch zu sein. Wie Tizian dem Barock, so hat Correggio damit dem Rokoko das Ideal gegeben, das in Watteaus, Fragonards und Bouchers Gestalten wieder auflebt.

Die Menschendarstellung fügt in der Renaissance der schon in der Gotik zu hoher Naturtreue gediehenen Wiedergabe des Gesichts die vollkommene Nachbildung der übrigen Körperformen an. Da sie aber auf dem realistischen Boden der Gotik gewachsen ist, trägt ihr Menschenbild, trotz aller Idealisierung, den romanischen Rassencharakter zur Schau.

Auch bei ihr behält das Gesicht, trotz der besseren Erkenntnis des übrigen Körpers, seinen Vorrang, und neben den nackten Gestalten werden die Porträts zu höchster Naturtreue und individueller Verklärung erhoben.

3. Barock und Rokoko.

Wenn schon auf dem klassischen Boden Italiens das Kunstideal ganz unmerklich sich dem Landescharakter anpaßte, tritt dieser nationale Zug um so deutlicher hervor, je mehr sich die erstarkte Malerei anderen Völkern mitteilt.

Diese volkstümliche Umwertung erscheint unter den schon von der Gotik her zum Realismus neigenden nordischen Völkern zuerst in den Niederlanden.

Dort finden sich auch die gleichen äußeren Bedingungen, wie in Venedig, der durch Handel und Gewerbe angehäuften Prunk und Reichtum, das feuchte, die Farben verschmelzende Klima und die gesunde, breite Lebensfreude, deren die Kunst zu ihrer üppigen Entfaltung bedarf.

Für die Darstellung des nackten Körpers kommen von der flämischen Schule besonders Rubens und van Dyk, von der holländischen Rembrandt in Betracht.

Das von Michelangelo und Tizian vorbereitete Barock gipfelt in Rubens.

Mit einer schönen, vornehmen Erscheinung, einer umfassenden Bildung, einer gründlichen Kenntnis der Anatomie, vereinigte er eine maleische Gestaltungskraft, die ihn zum Beherrscher des Barock machte.

Rubens Gestalten, die seine Zeitgenossen entzückten, sind dem modernen Geschmack fremd geworden.

Die Präraffaeliten verachten sie, Muther ¹⁾ nennt ihn den Apostel des Fleisches und der Fleischeslust, Brücke ²⁾ findet die „feisten flandrischen Kuhmägde“ geradezu häßlich.

Ganz anders urteilen die Ärzte über ihn. Richer ³⁾ rühmt in seinen Studien über die Besessenen, daß Rubens außer Breughel der einzige Maler sei, der die Kranken mit solcher Genauigkeit malt, daß man danach die Diagnose auf Epilepsie, Hysterie oder Veitstanz stellen, die Krämpfe der Muskeln an Gesicht und Körper genau wie photographische Momentaufnahmen als wissenschaftliches Dokument benutzen könne. In gleichem Sinne äußert sich Wiener ⁴⁾.

Woermann ⁵⁾ beschließt seine künstlerische Würdigung mit den Worten: „Was Rubens anfaßte, verwandelte sich in schimmerndes Gold.“

¹⁾ Geschichte und Malerei. II. 1909.

²⁾ Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt. S. 4.

³⁾ Les démoniaques dans l'art. 1887.

⁴⁾ Arzt und Kunst. Wiener klinische Rundschau. 1908. Nr. 16/17.

⁵⁾ Geschichte der Kunst. 1911. 3. Band. S. 338.

Ob man an seinen von Gesundheit und Lebensfülle überquellenden Gestalten Geschmack findet oder nicht, ändert nichts an der Tatsache, daß Rubens außer seiner glänzenden Malweise die Anatomie völlig beherrschte, in seinen 4000 hinterlassenen Werken keinen nennenswerten Fehler machte und trotz der gewagtesten Verkürzungen, trotz des umfangreichsten Darstellungskreises, der Fette und Magere, Kinder und Greise, Männer und Weiber in tausenderlei Gestaltung umfaßt, die Natur mit keinem Pinselstrich verleugnet hat.

An anatomischem Wissen steht er Michelangelo gleich, mit dem er auch die tiefe, gründliche humanistische Bildung gemein hat.

Seiner geradezu religiösen Ehrfurcht vor der Natur entsprechend, sind seine Gestalten, in Körperverhältnissen und Formen von gesunder Lebenswahrheit erfüllt, ein getreues Abbild des flämischen Volkstypus.

Er hat nie einen Kanon aufgestellt, hielt sich aber an die Normalfigur von $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen, und die dem Idealtypus näher stehende Gestalt von $7\frac{7}{8}$ Kopfhöhen, welche er in seiner zweiten Frau, Helene Fourment, verkörpert fand (vgl. Fig. 22).

Die derben Formen sind eine Eigentümlichkeit der flämischen Landart, welche sich auch heute noch ebenso findet, wie damals.

Ein Mädchen rein flämischen Blutes aus Brüssel (Fig. 197) zeigt an ihrem noch sehr jugendlichen Körper die schweren Knochen, den reichlichen Fettansatz, die schwellenden Formen mit weichen Grübchen, welche für die Rubensschen Frauenkörper kennzeichnend sind.

Sie gehört noch zu den schlankeren, dunklen romanischen Gestalten, wie Rubens erste Frau, Isabella Brandt. In der vielgemischten Be-

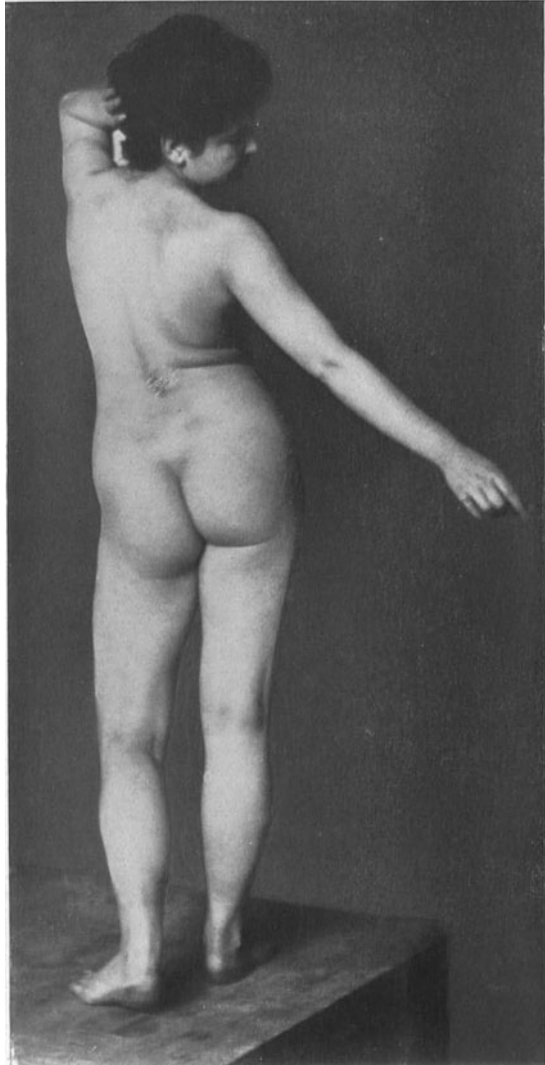


Fig. 197. Flämisches Mädchen (Naturaufnahme).

völkerung herrscht der schwere, nordische Schlag der großen Flachlandbewohner mit starkem Fettpolster, kräftigem Knochenbau, lebhaften Farben, blonden Haaren und blauen Augen, welchen Rubens bevorzugt.

Die mächtige Ausgestaltung der weiblichen Geschlechtsmerkmale trifft man schon als Ideal der uralten Paläolithiker; auch bei den Ägyptern

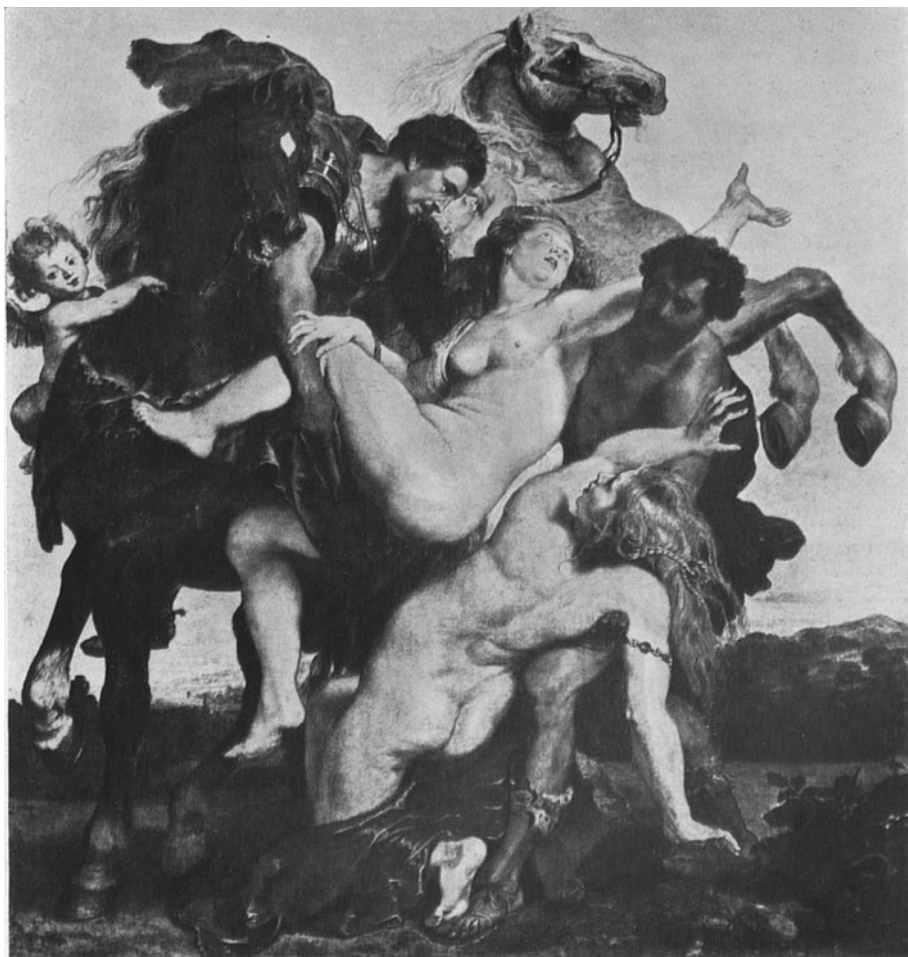


Fig. 198. Die Töchter des Leukippos. Rubens (München).

besteht es neben dem schlanken, kanonischen Typus ¹⁾, in der Renaissance erscheint es wieder und verdrängt die ätherischen Wesen der Gotik immer mehr, um schließlich bei Tizian eine Reife anzunehmen, die sich nur wenig von Rubens unterscheidet.

Während aber bei Tizian nur ausnahmsweise bei reiferen Frauen, wie bei der Madrider Venus (Fig. 192), die Neigung zum stärkeren Fett-

¹⁾ Abbildung in Rassenschönheit des Weibes.

ansatz hervortritt und nur durch rundere Formen und Falten in der Hüfte sich kund gibt, ist bei Rubens die schwellende Fülle des Leibes die Regel, und findet sich, der flämischen Art entsprechend, schon an jugendlichen Körpern.

Die Töchter des Leukippos (Fig. 198) haben diese echten brabantischen Leiber mit den blühenden Farben, dem weichen Fettpolster und den rosigen Grübchen an allen Stellen, wo die elastische Haut fester an der Unterlage haftet, wie am Kreuz, im Rücken, an den Gelenken und über den Händen.

Geradezu mustergültig ist die Naturtreue, mit der das Muskelspiel durch die üppigen Glieder zittert, und darin übertrifft Rubens sogar Michelangelo, daß er neben genauester Betonung aller Muskelansätze, Gelenke und Knochen auch der Hautoberfläche bis in alle Einzelheiten gerecht wird.

Diesen Frauen kann man glauben, daß sie Kinder gebären und mit ihrer Milch ernähren können; es ist ein blühendes, von Kraft und Gesundheit strotzendes Geschlecht.

In erster jungfräulicher Entfaltung hat Rubens diesen Typus in der Eva gemalt, die säugende Mutter mit prallen, euterförmigen Brüsten, an denen rosige Kinder hängen, findet sich wiederholt in seinen Bacchanalien, und auch das alte, fette Weib läßt er im Höllensturz (Fig. 207) durch die Luft wirbeln.

Mit seiner zweiten Frau, Helene Fourment, die der 53 jährige in ihrem 16. Lebensjahre heiratete, ward ihm ein Prachtexemplar der vollblütigen flämischen Blondine zuteil, das sich willig seinem farbenfrohen Auge hingab und immer wieder, künstlerisch verklärt, auf seinen Gemälden in Erscheinung tritt.

Schon vorher hatte er die blonden Fläminnen von vollen Formen mit Vorliebe gemalt; die junge Frau entsprach auch körperlich seinem weiblichen Idealbild und herrschte von jetzt ab in seiner Kunst. Er scheute sich nicht, sie in nackter Porträtähnlichkeit aller Welt zu zeigen.

In der Blüte ihrer jungfräulich schwellenden Fülle hat er die Achtzehnjährige als Andromeda (Fig. 199) gemalt.

Eine der besten, mit liebevoller Sorgfalt bis in alle Einzelheiten der Körperoberfläche ausgeführte Aufnahme ist das Wiener Gemälde, das „Pelzchen“ (Fig. 200), in dem sie als gereifte Frau und Mutter dargestellt ist, noch nackter wirkend durch den dunklen Pelz, der die leuchtenden Farben der Haut um so stärker sprechen läßt.

Obgleich Porträt, erhebt sich das Bild zum nationalen flämischen Typus, dem das lebende Original in vollendeter Form entspricht.

Besonders hervorzuheben ist die mustergültige Modellierung der Kniee, an denen jede Wölbung des Unterhautfettes erkenntlich wird, leider auch die Entstellung durch das drückende Strumpfband.

Die Männer haben bei Rubens dasselbe kräftige Fleisch, aber einen stärkeren Fettansatz wie bei Michelangelo, und dabei die gleiche Korrektheit in der Anatomie.

Christus am Kreuz ist nicht mehr der abgehärmte Kranke van der Weydens, nicht mehr der übersinnliche Dulder Dürers, sondern der gewaltige Streiter, der in der vollen Kraft des Lebens dahingerafft



Fig. 199. Helene Fourment als Andromeda.
(Berlin.)

wird (Fig. 201). Es ist wirklich ein Sterbender, der am Kreuze hängt; die Augen brechen, der Kiefer fällt herab, am linken Mundwinkel zeichnet sich der hippokratische Zug in der gezogenen Unterlippe, der Kopf sinkt erschlaft zur Seite, weil die Nackenmuskeln der Anstrengung nicht mehr gewachsen sind, und am Körper spannen sich alle Muskeln in den letzten Zuckungen des Lebens; der Brustkorb ist starr gedehnt, das Zwerchfell tief eingesunken, und die Schultern durch das lange, martervolle Hängen nach oben gezerrt: Es ist vollbracht.

Den Eindruck der gewaltigen Majestät des Todes hat der Künstler durch die Einsamkeit erhöht, mit der er den nackten Körper sich allein vom Nachthimmel abheben läßt.

Um die Lebenswahrheit der Darstellung zu prüfen, habe ich ein lebendes Modell in der gedehnten Hängelage aufnehmen lassen (Fig. 202). Man sieht, wie sehr die Auffassung von Rubens alle früheren an anatomischer Treue übertrifft. Die Zerrung der Schultermuskeln, der Stand des Brustkorbes und

des gehobenen Zwerchfelles, die Spannung der Bauchmuskeln, die Starre in den gekrampften Beinen zeigt das gleiche Bild wie am Modell. Kennzeichnend für die gewissenhafte Darstellung ist nicht nur die physiologisch genaue Wiedergabe der klaffenden, ausgebluteten Wunde des Lanzenstiches zwischen den Rippen, sondern auch der Umstand, daß sie nur bei Rubens auf der linken Seite sich befindet, während

alle anderen Maler sie unhistorisch auf die rechte Seite verlegen. Die Nägel sind nur bei Rubens dicht über dem Handgelenk eingeschlagen, wo sie in den Handwurzelknochen einen festen Halt finden, während sie bei allen anderen Künstlern durch die Mittelhand gehen, welche sie bei stärkerer Belastung durchreißen müßten.

Auch den Mann hat Rubens durch das ganze Leben hin verfolgt. Im Hieronymus zeigt er den würdigen Greis, der in ungebrochener Lebenskraft gealtert hat, im Silen des Bacchanals (Fig. 203) den älteren, kahl und fett gewordenen Prasser in trunkener Laune. Für die physiologische Schärfe der Beobachtung sei auf den rechten Fuß gewiesen, der im Taumel über den Boden nachgeschleift wird.

Wie der Silen sind auch die zwei Satyrn ausgesprochen porträtähnliche Typen der flandrischen Rasse.

Die darwinsche Spitze am Ohr des flötenblasenden blonden Mannes ist ein biologisches Meisterstück, getreu nach dem im Leben in solcher Schärfe seltenen, sogenannten Makakusohr gebildet.

Man pflegt trotz aller Vorurteile den Kin-

derdarstellungen von Rubens das höchste Lob zu zollen, weil man hier die vollen, quellenden Formen des rosigen Leibes für berechtigt hält.

Gerade bei den Kindern aber stößt man auf den einzigen Punkt, in dem er zuweilen von der Natur abgewichen ist: Nicht in den Körpern, die auch hier das gesunde Leben in ungetrübter Naturschönheit wieder spiegeln, sondern im Gesichtsausdruck, der nur da völlig natürlich



Fig. 200. Helene Fourment. Rubens (Wien).

ist, wo er sich, wie in den zahlreichen Bildnissen seiner eigenen Kinder, an die Natur hielt.

In den mythologischen Darstellungen macht auch er sich nicht ganz vom herrschenden Kunstgeschmack frei, der unbewußt das Seelen-



Fig. 201. Christus am Kreuz.
Rubens (München).

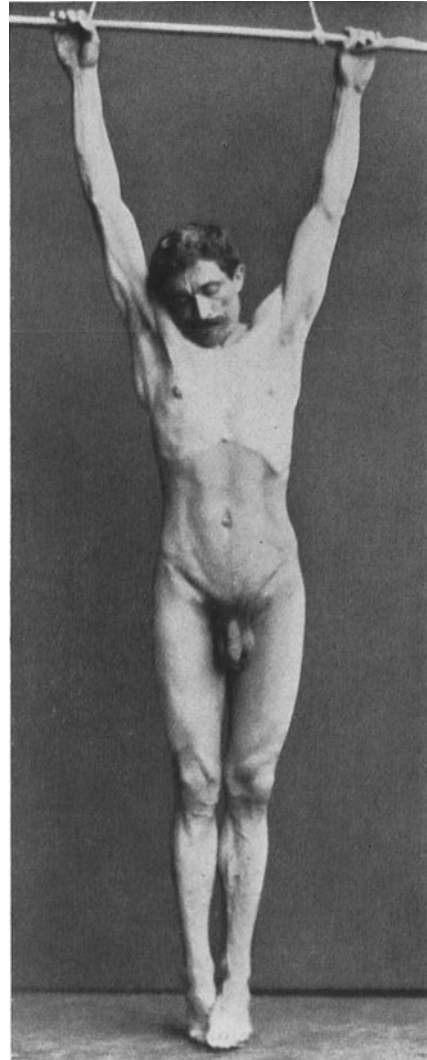


Fig. 202. Gekreuzigter
(Naturaufnahme).

leben der Erwachsenen in die Amoretten überträgt und ihrem Mienenspiel einen unkindlichen und gemachten Ausdruck gibt.

Die zwei- bis dreijährigen Kinder, die Rubens bevorzugt, weil sie in diesem Alter die rundesten Glieder besitzen, bewegen sich höchst

ungeniert und beteiligen sich an seinen Bacchanalien und Liebesscenen mit einer urwüchsigen Naturkraft, die man keinem wohlerzogenen Knaben gestatten möchte.

Nur wo sie unter sich sind, werden sie gesitteter und zugleich natürlicher, und im Früchtekranz (Fig. 204) vereinigen sie sich zu einer Gruppe köstlicher Gestalten, die weder altklug noch geziert aussehen.

Daß auch die Verhältnisse genau dem zwei- bis dreijährigen Kinde entsprechen, bestätigt ein Vergleich mit Fig. 205, auf der vier Kinder von 2, 4, 5 und 6 Jahren nach der Natur aufgenommen sind.

Schon das vierjährige Kind hat einen weniger vollen Körper und einen kleineren Kopf, mit dem zweijährigen decken sich seine Amoretten vollkommen.

Die gewaltige Wucht, mit der Rubens den nackten Menschenleib behandelt, spricht sich am stärksten in seinem kleinen jüngsten Gericht und im Höllensturz (Fig. 206 und 207) aus. Hier ist eine Fülle nackter Leiber jeden Alters, jeden Geschlechts in wogenden, wildbewegten Massen auf die Leinwand geworfen, welche für den anatomischen Blick des Meisters ein glänzendes Zeugnis ablegen.

Trotz der kühnsten Drehungen und Beugungen, trotz der gewagtesten Verkürzungen ist keine einzige Verzeichnung zu bemerken.

Diese bunt beleuchteten, schimmernden, schwebenden und stürzenden Menschenknäuel sind auch von einer geradezu berausenden Farbenpracht.

Neben der gewaltigen, naturwüchsigen Urkraft des großen flandrischen Meisters erscheint sein Schüler van Dyk milde und zart.

Beide waren die bevorzugten Bildnismaler der fürstlichen Höfe, beide hatten die Bildung, das Auftreten und die Anschauung des Mannes von Welt, jedoch ward van Dyk durch seinen Wirkungskreis nach England geführt und dem flämischen Einfluß entrückt.

Vielleicht hat sich sein Geschmack in der vornehmen angelsächsischen Umgebung geändert, vielleicht hat auch seine Frau, Maria Ruthven, die zarte, geschmeidige Engländerin, bestimmend auf sein Kunstideal eingewirkt, vielleicht aber war gerade die Wahl der Umgebung und der Gattin ein Ausfluß seiner innersten Persönlichkeit.

Jedenfalls entfernen sich die nackten Gestalten van Dyks immer mehr vom ausgesprochen flämischen Typus seines Meisters und haben auch nicht dessen volles, überquellendes Leben und die feurige Bewegung.

Er hat sich nicht den flandrischen schweren Schlag, sondern die veredelte Bildung der vornehmen, angelsächsischen Klasse zum Muster genommen.

Schon sein Erlöser am Kreuz (Fig. 208) weicht von dem Rubensschen Vorbild ab; es ist ein gesunder Mann in der Blüte der Jahre, mit starken Muskeln, schlankem Leib und edeln, aristokratischen Zügen.

Physiologisch äußert sich der Schmerz nur in dem gehobenen,

tiefatmenden Brustkorb, in der qualvollen Spannung der Gesichtszüge, in den gestrafften Armen und krampfenden Fingern.



Fig. 203. Bacchanal. Rubens (München). (Ausschnitt.)

Ebenso wie die Sterbensqual hier zum seelischen Leiden abgedämpft ist, sind auch am Körper die packenden physiognomischen Zeichen



Fig. 204. Der Früchtekranz. Rubens (München).

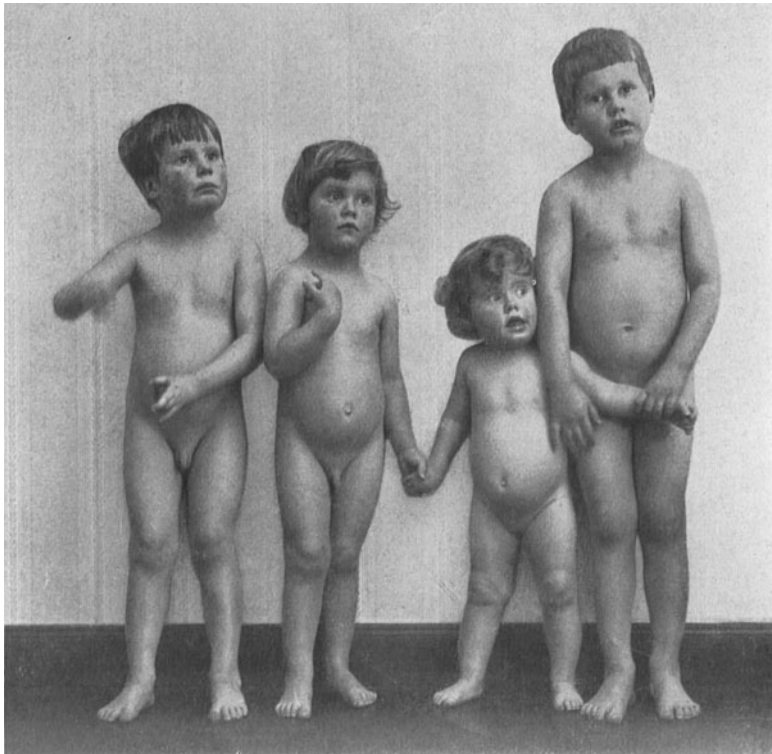


Fig. 205. Kinder von 2 bis 6 Jahren (Naturaufnahme).

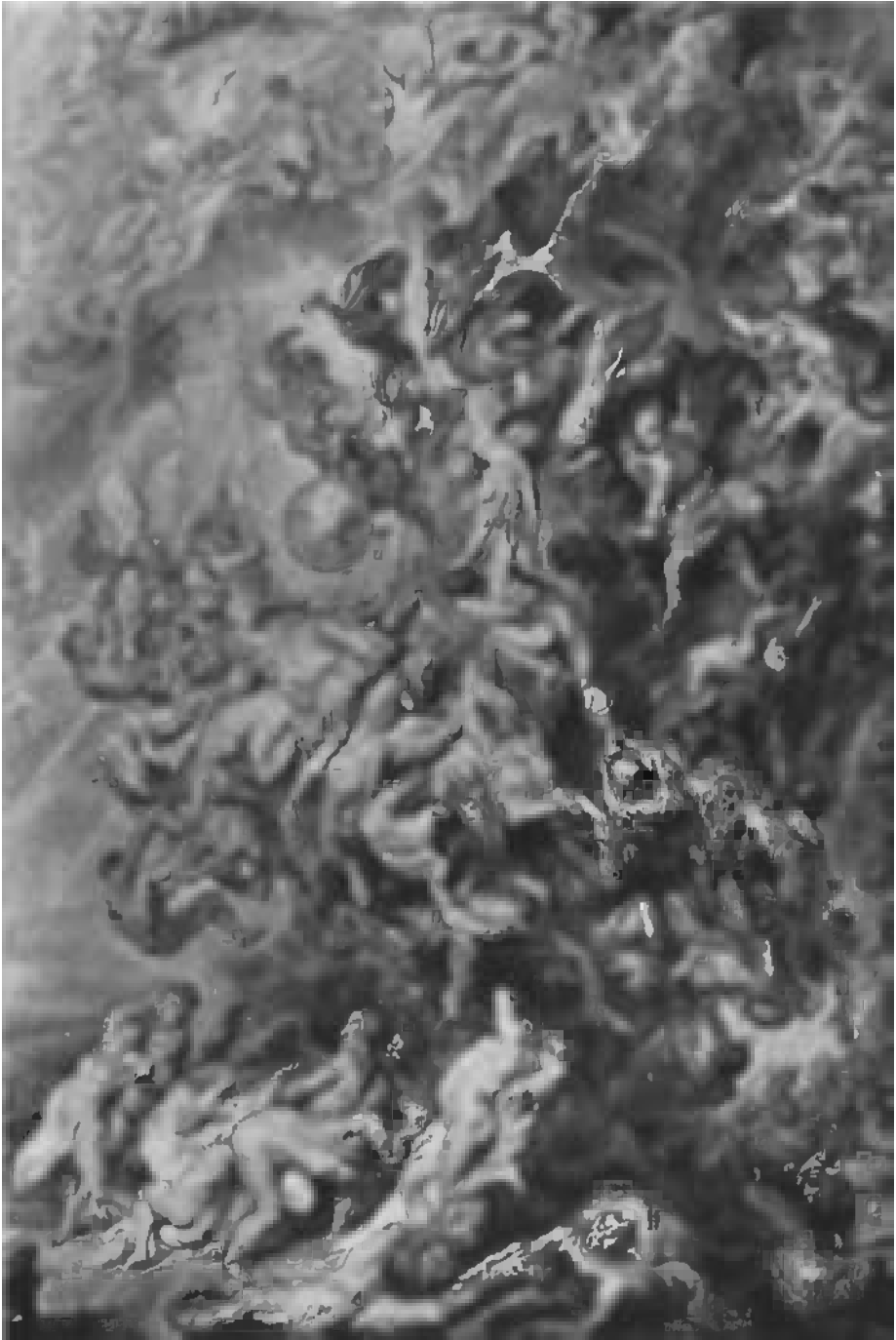


Fig. 206. Das kleine jüngste Gericht. Rubens (München).



Fig. 207. Der Sturz der Verdammten. Rubens (München).

des eintretenden Todes zu einer allgemein gehaltenen Spannung der schmerzhaft erregten Muskeln gemildert. Die Anatomie ist zwar richtig, aber nur in großen Zügen durchgeführt und steht an ergreifender Lebenswahrheit hinter Rubens zurück.



Fig. 208. Christus am Kreuz. Van Dyk (Antwerpen).

Ist schon im Christus der flämische Typus verfeinert, so verschwindet er gänzlich in dem jugendlichen Sebastian (Fig. 209).

Es ist ein schlanker Jüngling von 8 Kopfhöhen, vornehm in Bau und Haltung, eine idealisierte Gestalt, die mehr an Tizian als an Rubens sich anlehnt; schon die Proportionen beweisen, daß van Dyk bewußt von seinem Meister abgewichen ist.

Nach seiner schönen Frau hat er nur das bekannte Porträt in der Münchener Pinakothek gemalt, dagegen besitzt die Dresdener Galerie eine Danae, zu der, wie die Sage geht, Lady Venetia Digby Modell stand (Fig. 210).

Hier erscheint auch am Weibe der schlanke, aristokratische Charakter, der van Dyks Bildnisse auszeichnet. Die auf 8 Kopfhöhen gestreckte schmale Gestalt, die zarten, sehnigen Glieder mit engen Gelenken, die kleine, hochangesetzte, jungfräuliche Brust, die nervigen Hüften, der feine, geschmeidige Hals, die langen Finger und Zehen, der gepflegte, klassisch gebildete und von keiner Druckspur entstellte Fuß, das unverdorben, trockene Knie kennzeichnen die vornehme Engländerin, wie sie noch heute besteht.

Auch die Münchener Susanna mit dem dunklen Haar und dem feingeschnittenen Gesicht gehört diesem Typus an.

Neben der nackten Welt, in der Rubens mit echt antiker Daseinsfreude lebte, verschwinden die van Dykschen Gestalten an Zahl und Bedeutung.

Mit den wenigen Bildern aber, die er hinterlassen hat, er den vornehmen angelsächsischen Typus verherrlicht und damit der Nacktkunst einen neuen Weg eröffnet.

Rembrandt, der in seinem Leben so sehr verkannt wurde, gilt heute als der Fürst der niederländischen Malerei¹⁾. Ein echter Niederländer, sieht er nur die Schönheit der Farbe, in der Form hält er sich mit unerbittlicher Strenge an das Leben und kennt dort nur die Wahrheit. Seine Akte sind sorgfältig durchgeführte Porträtfiguren, in denen jede Einzelheit des Körpers die Persönlichkeit behält.



Fig. 209. Sebastian. Van Dyk (München).

¹⁾ Rembrandt als Erzieher.

Es sind keine Danaes, Susannen und Bathsebas, die er gemalt hat, sondern Saskias und Hendrikjes, oder unbekannte Mientjes und Betjes.

In seinen Radierungen und Skizzen gibt er ungefähr 20 nackte Figuren¹⁾ von alten und jungen Männern, von einem alten Weib mit dickem Bauch, hängenden Brüsten und faltiger Haut, das nur das holländische Mützchen trägt; kein einziger schöner Mann, kein einigermaßen erträgliches Weib ist darunter, aber alle sind Persönlichkeiten, alle sind wahr und echt, und die Fehler, die sie aufweisen, gehören zu ihnen, denn die hat die Natur, und nicht Rembrandt begangen.



Fig. 210. Danae. Van Dyk (Dresden).

Nach seiner geliebten Saskia, dem Mädchen aus gutem Hause, hat er die Petersburger Danae (Fig. 211) und ein Jahr später die Haager Susanna (Fig. 212) gemalt.

Das erste Bild stammt aus dem Jahre 1636, ist also ein Jahr nach der Geburt des ersten, früh verstorbenen Sohnes entstanden²⁾.

Der Körper ist zierlich und zart, die Arme und Schultern von weichem Ebenmaß; die Brüste haben ihre Spannung verloren und der Leib ist schlaff geworden; die Spuren, welche die Mutterschaft hinterlassen, sind mit ehrlicher Treue festgehalten.

Das zweite Bild stammt vom Ende des Jahres 1637. Alles ist indi-

¹⁾ Klassiker der Kunst. Singer. Rembrandts Radierungen. 1910.

²⁾ Vgl. Michel: Rembrandt. 1893. S. 223 ff.

viduell, alles ist echt bis auf die Furchen der Strumpfbänder über den Waden, die gewelkten Brüste, die weiße Haut, das freundliche runde Gesicht mit den klugen Augen und dem leicht gekräuselten Haar. Die kleinen Krampfadern an den Waden und Füßen, der geschwollene Unterleib, die vollen Brüste lassen hier eine beginnende Schwangerschaft von drei bis vier Monaten vermuten; und diese Zeichen stimmen mit der Tatsache, daß Saskia etwa sechs Monate später von einem toten Mädchen entbunden wurde.



Fig. 211. Danae. Rembrandt (St. Petersburg).

Ihm ist alles Natürliches so heilig, daß er sich nicht scheut, seiner Badenden die alten Filzpantoffel mitzugeben, an denen ihn nur die schöne Farbe reizt.

Hendrikje Stoffels, das Kind aus dem Volke, hat er als Bathseba im Bade dargestellt, wie ihr die Nägel geschnitten werden; auch hier die strengste Realistik, die alles Natürliches natürlich findet (Fig. 213).

Als Porträt bis in alle Einzelheiten durchgeführt, zeigt auch diese Gestalt in den gefüllten Brüsten und dem stärker aufgetriebenen Unterleib die deutlichen Zeichen einer siebenmonatlichen Schwangerschaft. Das Bild ist im Juli 1654 gemacht und im Oktober erfolgte die Geburt eines Mädchens.

Wenn hier der schon weiter fortgeschrittene gesegnete Zustand an der charakteristischen Form des Leibes ohne weiteres erkenntlich ist, ließe sich im zweiten Bild Saskias die Schwellung des Bauches auch auf andere Weise erklären. Dort aber wird die Diagnose durch den Ver-



Fig. 212. Susanna im Bade. Rembrandt (den Haag).

gleich mit dem kurz vorher vollendeten ersten Bild bestätigt; denn daraus geht hervor, daß es sich nicht etwa um eine gleichmäßige Fettablagerung, sondern um eine rein örtliche Auftreibung handelt; und schließlich stimmen damit die bekannten biographischen Tatsachen.

In ihrer Naturtreue werden beide Bilder zu einem wissenschaftlichen Dokument.

Es ist ein merkwürdiger Zufall, daß von den drei bekanntesten Nacktbildern Rembrandts zwei das Weib in diesem Zustand darstellen, und man muß unwillkürlich an van Eyck denken, der ja auch seine Eva in gesegneten Umständen gemalt hat. In allen drei Darstellungen handelt es sich um eine nicht beabsichtigte, unbewußte künstlerische Nachbildung der Schwangerschaft, deren Zeichen im allgemeinen sowohl in der Kunst als im Leben als Entstellung aufge-



Fig. 213. Bathseba. Rembrandt (Paris).

faßt werden. Während aber van Eyck die Schwangere wählte (wenn er überhaupt eine Wahl hatte), weil sie das gotische Schönheitsideal in ausgesprochener Weise zur Schau trug, hat Rembrandt lediglich die Natur so nachgebildet, wie sie sich ihm darbot.

Beide sind Durchschnittsgestalten von $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen mit minderwertigem Körperbau, zu kurzen und etwas krummen Beinen, verformtem Rumpf und Druckspuren an den Füßen.

Hat Rembrandt keine schönen Modelle haben wollen? Die puritanische Gesinnung des damaligen Holland erklärt, daß er sie nicht haben konnte, daß auch seine Gattin Saskia erst nach zweijähriger Ehe, erst nach der Geburt eines Kindes, sich dazu entschließen konnte, ihm

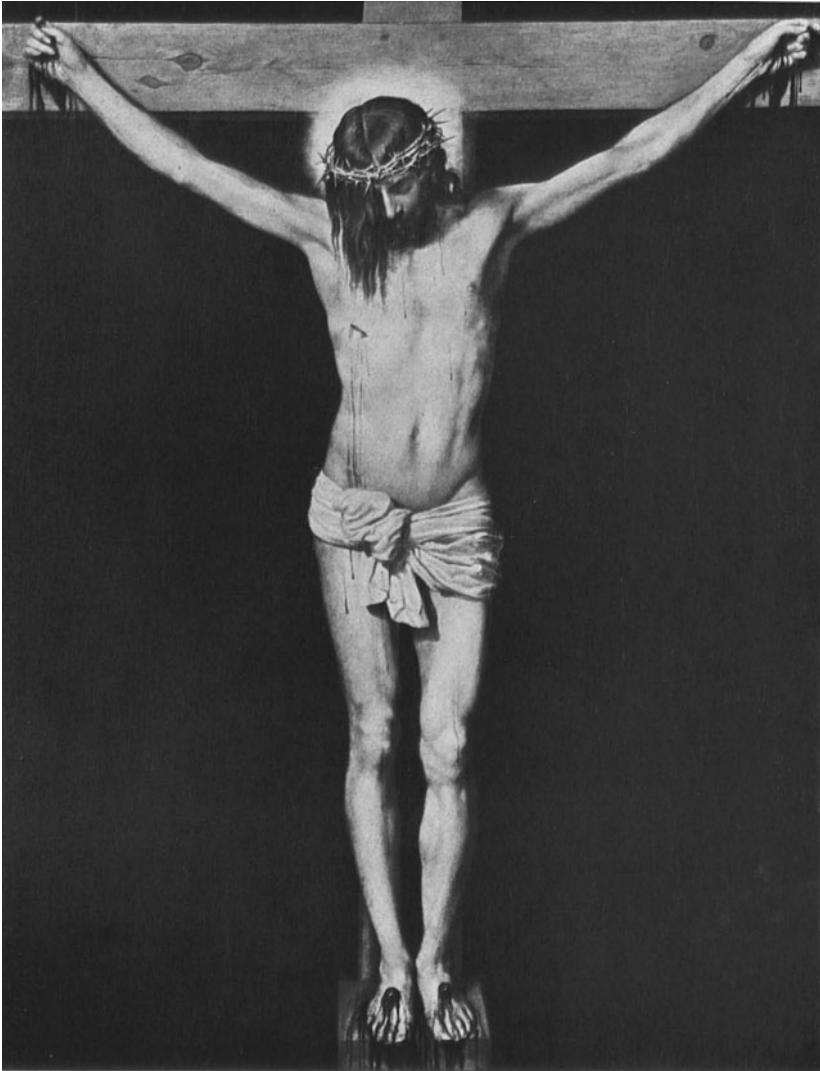


Fig. 214. Christus am Kreuz. Velasquez (Madrid).

nackt Modell zu stehen. Er hätte wohl auch schönere Modelle mit allen ihren Vorzügen gemalt, aber auch sie wären nichts anderes als naturwahre nackte Bildnisse geblieben; die verallgemeinerte, aller Persönlichkeit entkleidete Idealgestalt liegt ihm ebenso fern als die Lüge.

Er ist der feurige Verehrer der ungeläuterten Natur, der echte



Fig. 215. Madonna mit dem Christuskind. Murillo (den Haag).

Realist vom Scheitel bis zur Sohle und damit der Vater der modernen Malerei.



Fig. 216. Die bekleidete Maja. Goya (Madrid).



Fig. 217. Die nackte Maja. Goya (Madrid).

In Spanien hat schon Ribera in seinen asketischen Heiligenbildern dem bodenständigen Typus gehuldigt; mit Velasquez tritt die spanische Schönheit, und zwar zunächst die männliche, in glänzend malerischer Form zutage.

Ihm wird auch eine ruhende Venus¹⁾ zugeschrieben, welche der brünetten Spanierin entspricht; doch wurde in letzter Zeit deren Echtheit bezweifelt.

Der Gekreuzigte in Madrid (Fig. 214) hat den feinmodellierten romanischen Körperbau, sehnige, schlanke Glieder, dunkles Haar und edle, scharfgeschnittene, spanische Züge; die Proportionen kommen auf 8 Kopfhöhen.

Die Gestalt ist von realistischer Naturtreue, anatomisch tadellos, wie ein Vergleich mit dem lebenden Modell (Fig. 202) ergibt.

Physiologisch weicht die Stellung von den anderen Auffassungen dadurch ab, daß die Füße sich auf ein Brett stützen, die Arme entlasten und das Gewicht verteilen. Der Körper ist halb stehend, halb hängend am Kreuz befestigt, und darum sind hier auch die schwächeren Arme physiologisch berechtigt, die bei Dürer der Arbeitsleistung nicht entsprechen.

Der Ausdruck des Schmerzes ist mit vornehmer Würde zurückgedrängt und dieser Christus erträgt die Todesqual mit echt spanischer Vornehmheit.

Was Velasquez für den Mann, hat Murillo für das Kind getan. In seinen Madonnenbildern hat er es mit echt kindlichem Ausdruck, getreu nach spanischen Modellen geschildert.

Sein Christuskind im Haag (Fig. 215) richtet sich mit $4\frac{1}{4}$ Kopfhöhen nach dem halbjährigen Säugling, und ein Vergleich mit der Naturaufnahme (Fig. 103) ergibt, daß die Körperverhältnisse richtig sind. Auch im Ausdruck des Gesichtes vermeidet Murillo jede konventionelle Geziertheit und malt das natürliche Kind ohne göttliche Nebengedanken.

Er hat auch in seinen bekleideten Zigeunerknaben bewiesen, welches feines Gefühl er für den Ausdruck und die Form des Kindes in jedem

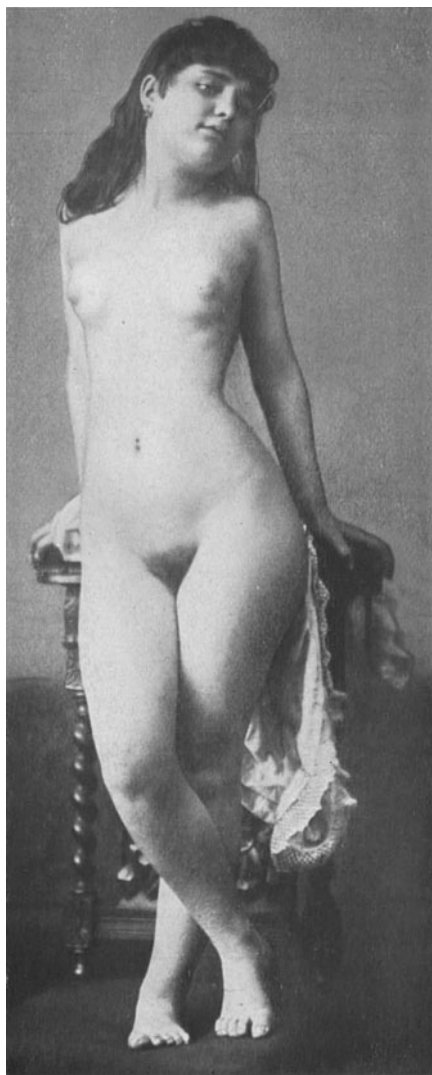


Fig. 218. Andalusierin von 15 Jahren (Naturaufnahme).

¹⁾ Londoner Galerie.

Altër hat, und mit welch sprechender Lebenswahrheit er es darzustellen wußte.

Sein Christuskind gehört zu dem besten und wahrsten, was die Kunst geschaffen. Besonders charakteristisch ist das tastende Stehen der kleinen Beine, die nur mit Hilfe der Mutter ihren Platz behaupten können.

Erst mit Goya, der in einsamer Größe zwischen der alten und neuen Zeit steht, fand auch das enthüllte Weib seine künstlerische Verklärung.



Fig. 219. Diana im Bade. Boucher (Paris).

Aber auch von ihm ist nur ein Bild einer nackten Spanierin vorhanden.

In der Madrider Akademie stellt er in zwei Bildern die bekleidete Maja der nackten gegenüber (Fig. 216, 217).

Auf dem ersten Bild ist sie geschminkt, ein Spitzenschleier umschlingt das zu künstlichen Löckchen gedrehte Haar, ein enges Mieder preßt den Rumpf zusammen und die Füße stecken in unnatürlich kleinen Schuhen — es ist das weibliche Ideal, wie die herrschende Mode es vorschreibt.

Auf dem zweiten Bild sind alle künstlichen Zutaten gefallen. Aus den feingeschnittenen Zügen der dunklen Brünette ist das gezierte Lächeln verschwunden; schwarzes Haar in natürlichen Locken umgibt das zarte Oval des Gesichtes, die volle Knospenbrust hebt sich frei über dem entspannten Brustkorb und die kleinen Füße sind durch keinen Druck entstellt.

Die nackte Gestalt ist mit realistischer Treue gebildet, alle Einzelheiten bis auf die Körperhaare entsprechen dem Leben. Es ist das spanische Rassenideal mit dem feingeschnittenen Kopf, den dunkeln, großen

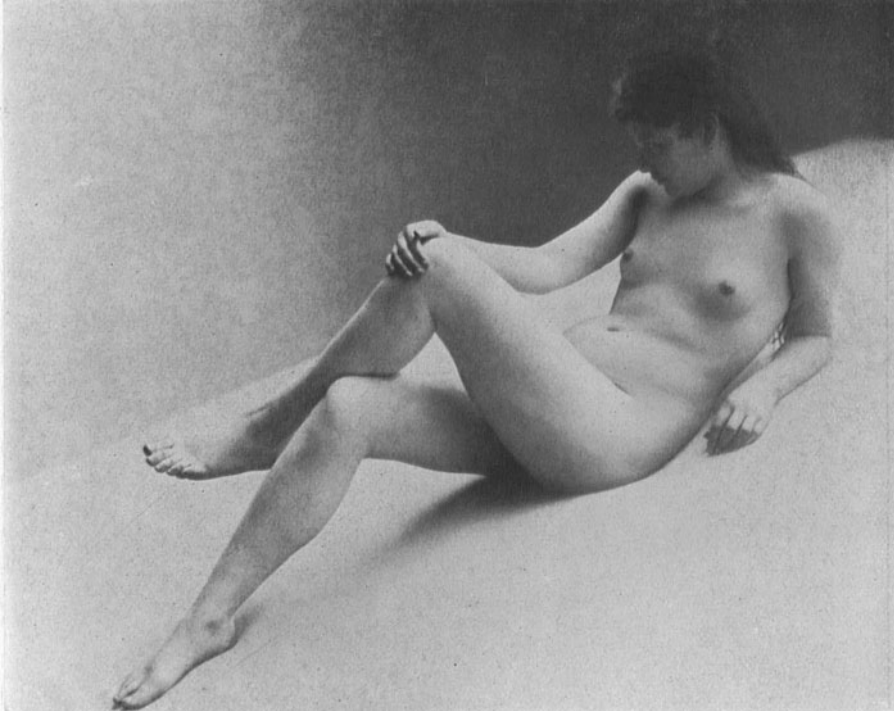


Fig. 220. 16 jähriges Mädchen (Naturaufnahme).

Augen, dem blauschwarzen, reichen Haar, den weit auseinander stehenden Brüsten, der schmalen Mitte, den breit ausladenden Hüften und vollen Schenkeln, mit den feinen Gelenken und den trotz ihrer auffallenden Kürze so wohlgeformten Beinen.

Auch diese Eigentümlichkeit hat er der Natur nachgebildet; man findet die zu kurzen Beine mit all den genannten Reizen an einer fünfzehnjährigen Katalonierin unserer Tage wieder, welche in Fig. 218 nach der Natur aufgenommen wurde.

Diese eigentümliche Form weiblicher Schönheit entspricht dem von von Larisch¹⁾ aufgestellten Grundsatz der architektonischen Maßverteilung.

¹⁾ Der Schönheitsfehler des Weibes. München 1896.

In der Renaissance gibt Italien, im Barock die Niederlande den Ton an; im Rokoko tritt Frankreich mit der glänzenden Hofhaltung Ludwig XIV. an die führende Stelle. Die Darstellung des Weibes beherrscht jetzt die Kunst.



Fig. 221. Adam und Eva. Van der Werff.

In der Malerei ist das weibliche Rokokoideal noch ausgesprochener als in der Plastik, wenn man bei letzterer von der Kleinkunst, den köstlichen weißen und bunten Porzellanfiguren von Sèvres und Meissen absieht.

Zunächst ist es jung, ganz jung. Alte Frauen gibt es im Rokoko überhaupt nicht. Aber die Maske des Alters verstärkt den Reiz der

Jugend: Das echte Rokokogesicht hebt sich in seinen blühenden Farben um so besser hervor, weil es von weißem, gepudertem Haar umgeben ist.

Es muß feine Züge, große Augen und einen kleinen, immer freundlichen Mund haben. Das Oval ist schmal und läuft im Kinn spitz zu. Der Hals ist lang und beweglich. Am Körper sind alle Formen weich und rund, die Gliedmaßen trotz der Fülle schlank und lang, mit feinen Gelenken, kleinen Händen und Füßen. Die Brüste klein, hochgestellt, die Taille schmal, Bauch, Hüften, Schenkel und Waden gefüllt und in den Gliederungen gut abgesetzt. Alle Farben sollen zart sein, wie angehaucht, und darum wird unter dem Puder und der Schminke die rosige Blondine mit den blauen Augen und der milchweißen Haut bevorzugt.

In den Liebesromanen jener Zeit haben die Heldinnen das zarte Alter von 13 bis 15 Jahren; so lange es sich in der Kunst um diese echt jugendlichen Körper handelt, bleibt sie der Natur treu und macht höchstens darin der Mode ein leichtes Zugeständnis, daß sie die Taille noch schlanker bildet.

Unnatürlich werden die Gestalten erst dann, wenn die Reize des Mädchens mit denen der reifen Frau verbunden werden, wenn zu der schlanken Mitte auch breite Schultern, ein voller Busen, starke Hüften und Schenkel treten; dieser ungesunden Mischung haben sich aber die großen Meister des Rokoko nie schuldig gemacht.

Auch in der Bewegung ist der Charakter ausgedrückt. Das trippelnde, tänzelnde, unruhige Hüpfen der Quattrocentofiguren mit den flatternden Gewändern, das Wölfflin¹⁾ so gut beschreibt, wird in der Hochrenaissance zum ruhigen, vornehmen, gemessenen Schreiten, im Barock zur leidenschaftlichen, pathetischen Attitude, im Rokoko zum zierlichen, geschmiegtten Menuettschritt.

¹⁾ Italienische Renaissance.

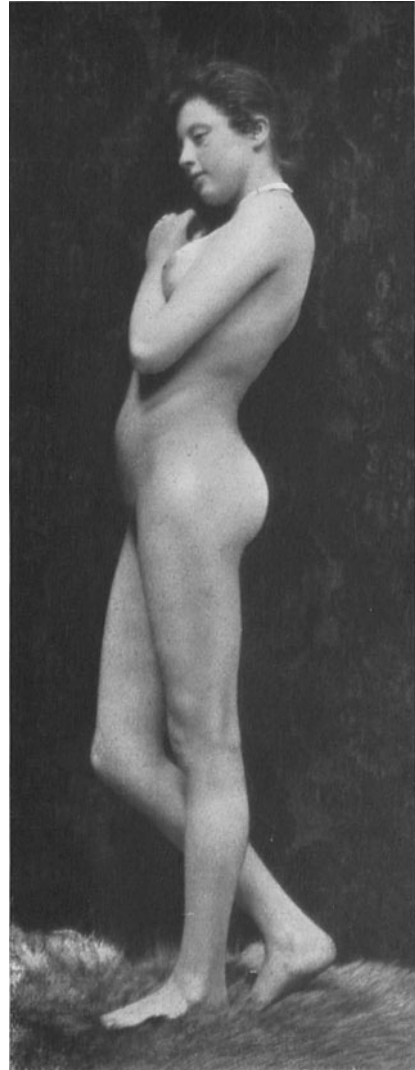


Fig. 222. Niederländische Blondine von 16 Jahren (Naturaufnahme).

Von den Männer- und Kindergestalten des Rokoko schweigt man lieber; die Männer sind geziert und verweibt, die Kinder verderbte kleine Mißgeburten, mit molligen Gliederchen und lüstemern Gesichtsausdruck.

Watteau, Boucher und Fragonard sind die Schöpfer dieses neuen Ideals, das dem halb erblühten Mädchen Correggios nachempfunden ist.

Es trägt, wie in der Plastik, keinen ausgesprochen französischen Charakter, sondern ist eine der Mode entsprungene Idealfigur, die mit dieser durch die ganze Welt zieht und überall, mit geringen Abweichungen, sich gleich bleibt.

Solch eine niedliche, von Boucher gemalte Gestalt hat die badende Diana (Fig. 219), welche bei 8 Kopfhöhen alle oben genannten Vorzüge der Rokokoschönen aufweist.

In Fig. 220 ist ein sechzehnjähriges Mädchen aufgenommen, welches die gleiche Körperbildung, namentlich auch die feinen Füße, in unverdorbener Naturschönheit besitzt.

Das sechzehnjährige Mädchen bestätigt die Naturtreue der bildlichen Darstellung, es beweist aber zugleich, daß solch reizende Figuren nicht nur in Frankreich gefunden werden, denn dieses Mädchen ist eine geborene Wienerin.

Auch in die schwerblütige niederländische Malerei dringt es ein, wo van der Werff seine damals viel begehrten spiegelblanken Bilder malte, zu denen er, wie seine Vorgänger Rubens und Rembrandt, die eigene schöne Gattin zum Modell benutzte.

Er hat sie wiederholt als Venus im Parisurteil, als Nympe, Diana und Eva dargestellt.

Fig. 221 zeigt sie als Eva und gibt ein sehr vorteilhaftes Bild ihres Körpers. Sie hat bei 8 Kopfhöhen normale Verhältnisse, die zarten Formen, welche zum Rokokoideal passen, dabei sehr regelmäßige, aber doch ausgesprochen nordische Züge. Es ist das kühle, sanfte Mädchen-gesicht, das sich auch heute noch vielfach in Holland findet.

Fig. 222 ist die Naturaufnahme eines niederländischen Modells von Therese Schwartz, im Alter von 16 Jahren. Auch diese lebendige Eva hat 8 Kopfhöhen, das gleiche rotgoldene Haar, die weiße Haut und die schlanke Figur wie die Gattin des Malers.

Der Adam, ein Beispiel der männlichen Rokokofigur, bestätigt das oben angeführte Urteil. Die weichen, weibischen Formen zeigen eine glatte, korrekte Anatomie ohne inneres Leben, und im Körper eine seltsame Verquickung von Kind und Mann.

Von der Renaissance führt die Entwicklung über Tizian zum Barock, über Correggio zum Rokoko, und bringt immer mehr die verschiedenen Landesarten und das nackte Porträt zur Geltung.

In der Gotik tritt der niederdeutsche Typus zum ersten Male in der Kunst auf, in der Renaissance und ihren Ausläufern findet man den italienischen Nationaltypus von den großen Meistern des Cinquecento verherrlicht, den flämischen von Rubens, den spanischen von Velasquez, Murillo und Goya, den französischen von Watteau, Boucher

und Fragonard, den angelsächsischen von van Dyk und die nackte niederdeutsche Porträtfigur von Rembrandt.

Daneben aber stellen die Italiener und später die Franzosen weiße Rassenideale auf, indem sie besonders vollkommen gebaute Menschen naturtreu wiedergeben, oder indem sie bewußt die individuellen Züge dem Idealbilde anpassen.

Läßt man die Schönheit beiseite und urteilt nur nach der Naturwahrheit, so erhält man in der Malerei schon darum einen realistischeren Eindruck, weil neben der Form auch die Farbe mitspricht.

Abgesehen davon hat sich die Malerei unabhängiger gemacht, weil sie weniger von der antiken Überlieferung, als vom lebenden Modell ausging.

Die Menschendarstellung erreicht in der Renaissance und ihren Ausläufern nicht nur im Gesicht, sondern auch im Körper einen anatomisch richtigen Ausdruck und gipfelt in der porträtähnlichen Wiedergabe des Körpers.

Neben gesunden Gestalten finden sich auch durch Krankheit, schlechte Ernährung und Kleiderdruck verunstaltete Körper, an denen der Arzt, ebenso wie am Lebenden, die Fehler erkennen und nachweisen kann.

Wenn die Antike nach dem Bilde des Menschen strebte, wie er sein soll, führt die Moderne im weiteren Sinne zum Menschen, wie er ist.

Dieses Ziel wird zuerst von den Spaniern und Niederländern erreicht, welche damit den Übergang zum letzten Abschnitt, der Modernen im engeren Sinne, bilden.

4. Die moderne Malerei.

Von den technischen Fortschritten, der Beherrschung des Freilichts, dem Verdrängen der Linie durch die Farbe, dem Impressionismus, Pointillismus u. a. abgesehen, lassen sich in der modernen Malerei zwei nebeneinander herlaufende und sich durchkreuzende Richtungen unterscheiden, der Klassizismus, die akademische Richtung, welche an die Antike, die Gotik oder die großen Meister der Renaissance anknüpft und mittelbar nach der Natur schafft, und der Naturalismus, welcher mit den hergebrachten Überlieferungen bricht und sich unmittelbar an die Natur hält, oder, wie Woermann¹⁾ sagt, die historische und die moderne Kunst.

Der Unterschied ist oft nicht leicht zu bestimmen, weil gerade im 19. Jahrhundert nacheinander so ziemlich alle Stilarten durchprobiert sind, so daß zur Zeit des Neuhellenismus schon ein Jünger der Renaissance für einen Naturalisten angesehen werden konnte, und weil es überhaupt um so schwerer wird, sich ein richtiges Urteil zu bilden, je näher man der Gegenwart rückt, je mehr man unter dem Bann der lebendig wirkenden Persönlichkeit eines Künstlers steht.

Im 17. Jahrhundert war nicht Rembrandt, sondern Adrian van der Werff der Held des Tages, und gerade das letzte Jahrhundert bietet Beispiele genug, daß ein Künstler bei Lebzeiten überschätzt, ein anderer erst nach seinem Tode gewürdigt worden ist.

Hier kann von einer künstlerischen Würdigung überhaupt nicht die Rede sein; es kann sich nur darum handeln, den fortschreitenden Gang der Entwicklung als Ganzes an der Hand einiger charakteristischer Beispiele zu verfolgen.

Dieser führt über alle Seitenwege hin zu einer stets richtiger durchgeführten Darstellung der Persönlichkeit und der Rasse. Das Streben nach Wahrheit zeitigt unbewußt auch bei den Klassizisten eine zunehmende Nationalisierung der Kunst, weil nur aus der realen, bodenständigen Umwelt das wahre Ideal abgeleitet werden kann.

Wie die Plastik, setzt auch die Malerei vor etwa hundert Jahren mit der Nachahmung der Antike ein, nur mit dem Unterschied, daß von Anfang an Frankreich den Ton angibt und seinen Einfluß auch darin äußert, daß dem Weibe in der Nacktkunst die erste Stelle vorbehalten bleibt.

Die junge französische Republik geht bei der alten römischen in die Lehre und ahmt ihre Ausdrucksformen in Kunst und Leben nach;

¹⁾ Kunstgeschichte. III, S. 550.

und wie dort, geht aus der Republik das Kaiserreich hervor, aus der revolutionären Kunst wächst der Empirestil, in dem der moderne französische Körper den antiken Formeln angepaßt wird.

An die Stelle des enggeschnürten Korsetts, der hohen Stöckelschuhe, der bauschigen Gewänder mit Panneaux und Watteaufalten, der hochgetürmten Frisur, der Puder und Schminken, tritt das duftige, leichte Empirekleid, das sich den Körperformen anschmiegt, unter dem alle Unterkleider verschwinden, der niedrige Schuh, der auch wohl zur Sandale wird, die nackten Arme, die tief ausgeschnittene Büste und das natürlich in Locken gelegte Haar.

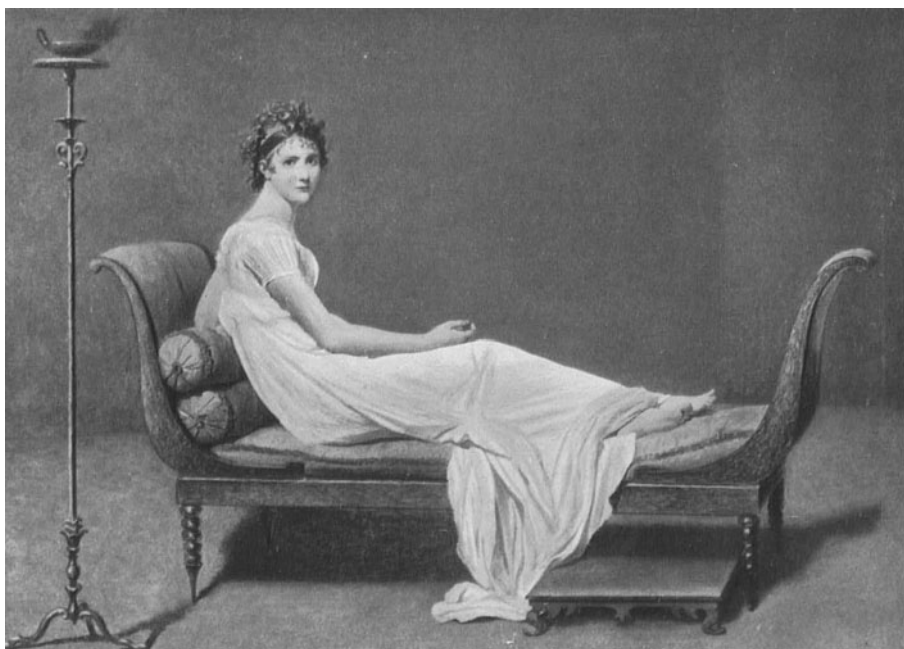


Fig. 223. Madame Récamier. David (Paris).

In dem an der Seite geschlitzten Gewande à la belle Hélène werden auch die Beine bis über das Knie hin sichtbar, und was sonst noch vom Gewande bedeckt wird, zeichnet sich durch die dünnen Stoffe bei jeder Bewegung deutlich ab.

„Die Nuditätenmode“ — läßt Falke ¹⁾ einen biedereren Frankfurter aus jener Zeit berichten — „ist bei unseren Damen so weit gediehen, daß sie von oben herab einer schönen Wilden fast ganz gleichen, und nunmehr nach Einführung der langen, fleischfarbigen Pantalons und nach Abschaffung der Hemden schlechterdings nichts mehr fehlt, um das Costume à la sauvage zu vollenden.“

Die mustergültigste Darstellung der bekleideten Empiredame ist

¹⁾ Kostümgeschichte. S. 433.

Dauids Bildnis der Madame Récamier (Fig. 223), wobei das dünne Gewand jede Linie des harmonisch gebauten, schlanken Körpers verrät.



Fig. 224. Amor und Psyche. Gérard (Paris).

In eigentümlichem Gegensatz zu der Schaustellung weiblicher Nacktheit im öffentlichen Leben steht die steife Korrektheit, mit welcher der menschliche Körper in der Malerei behandelt wird.

Die glatten, kühlen Leiber sind auf 8 Kopfhöhen gestimmt, die Proportionen mit den zu langen Unterschenkeln richten sich nach den

von Cousin eingeführten Ateliermaßen. Die Anatomie verrät zwar das von David warm empfohlene Studium des lebenden Modelles, ist aber nach antiken Mustern abgeglättet und darum wirken auch alle Empiregestalten wie bemalte Statuen, die sich plastisch von dunklem Hintergrund abheben.

In Gérards Amor und Psyche (Fig. 224) kommt diese klassizistische Auffassung stilgerecht zum Ausdruck. Die süßliche Anmut, die das Empire kennzeichnet, ist auch auf die nackten Gestalten übertragen. Trotz aller Nacktheit, trotz des griechischen Gesichtsschnittes sind sie nicht antik empfunden, sondern verkörpern in Ausdruck und Haltung die strengbürgerliche Wohlerzogenheit, die sich in dem steif aufrechten Sitzen Psyches mit zierlich übereinandergeschlagenen Füßen, in dem vorsichtigen Zugreifen und verbindlichen Vorneigen Amors sinnfällig äußert. Man denkt an ein sittsames Pfänderspiel unter Aufsicht braver Ballmütter, nicht aber an die stürmische Liebe eines jungen Gottes.

Außer den zu langen Unterschenkeln, bei welchen die Ferse in Beugung stark über das Gesäß hinausragen würde, läßt sich anatomisch kein Fehler nachweisen; die Oberfläche ist in allgemeinen Formen gehalten, welche das Muskelspiel der jugendlichen Körper nur wenig betonen.

Trotz Revolution und Antike bleibt aber Gérard unbewußt Franzose genug, um auch dem bodenständigen Rokokoideal sein Recht widerfahren zu lassen und die schlanke Mitte, die schmalen und langen Finger und Zehen, das feine, spitz zulaufende Oval des Gesichts in seine weibliche Gestalt mit aufzunehmen; die Französin ist auch in der klassizistischen Aufmachung unverkennbar.

Jean Baptiste Regnault stellt eine weitere Stufe der Entwicklung dar, in der das Empire von der Antike zur Renaissance übergeht. Seine drei Grazien (Fig. 225) haben zwar noch die marmornen Glieder, den glatten Leib, die auf 8 Kopfhöhen gestimmten Proportionen der Antike, und die rechts im Profil stehende Figur erinnert in Form und Haltung ganz auffällig an die mediceische Venus; aber die Formen sind voller und weicher abgetönt, die Brüste sind größer, die Gesichtszüge tragen einen ausgesprochen romanischen Charakter mit schmälere Lippen, dunkeln großen Augen und modernem Profil.

Die Oberflächenbehandlung ist weiter durchgeführt und der anatomisch einwandfreie Rücken der mittleren Gestalt weist auf das sorgfältige Studium eines schöngebauten Modelles hin. Als Fehler ist der runde Rücken der rechten Figur und der kurze Hals der linken, von vorn gesehen, zu bezeichnen.

Die gekreuzte Beinstellung der beiden äußeren Gestalten, die wie ein gezielter Tanzschritt anmutet, findet sich auch an der gleichnamigen Marmorgruppe Canovas (Fig. 127).

Wie diese sind es entkleidete Damen, und man braucht sie nur mit den antiken Grazien von Siena (Fig. 74), von Pompeji (Fig. 151) und den lebenden Modellen (Fig. 75) zu vergleichen, um zu sehen, wie wenig sie, trotz ihrer Vorzüge mit Antike und Natur gemein haben.

Auch neben Raffaels Grazien erscheinen sie geziert und konventionell.

Die akademische Richtung überträgt in ihrem ferneren Verlauf die verschiedensten älteren Meister ins Französisch-Nationale. Prud'hon

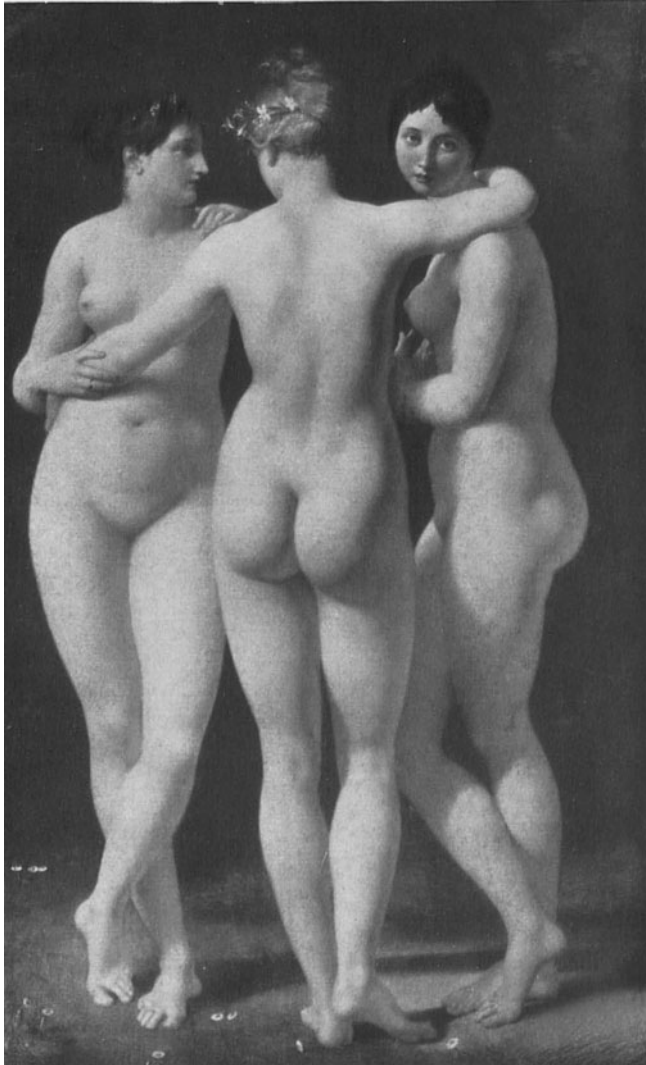


Fig. 225. Die drei Grazien. Regnault (Paris).

lehnt sich, wie vor ihm das Rokoko, an Correggio und wird dadurch ein Vermittler zwischen alter und neuer Zeit, Delacroix folgt Rubens, Ingres, Cabanel, Bouguereau und Baudry stützen sich auf Raffael und Tizian, Couture auf Veronese, und selbst Courbet, der als erster Realist gilt, dankt einen großen Teil seines Ruhmes der Nachfolge Velasquez. Jedoch hat die französische Schule von David

ab auch das lebende Modell mit strengster Gewissenhaftigkeit studiert und verdankt gerade diesem Umstand ihre große Bedeutung.

Prud'hons „Raub der Psyche“ (Fig. 226) bietet dafür ein glänzendes Beispiel. Anatomisch und in der Verkürzung richtig, verbindet sie



Fig. 226. Die Entführung der Psyche. Prud'hon (Paris).

die französische Grazie in Ausdruck und Haltung, mit allen Vorzügen, die für Correggios Darstellung bereits genannt wurden, und wirkt darum viel lebendiger und natürlicher als die gleichzeitigen Erzeugnisse des reinen Empirestils.

Ingres, der von seiner Zeit Raffael gleichgestellt wurde, hält

sich streng an die Natur; dafür sprechen schon seine zahlreichen, noch erhaltenen Aktstudien.

Seine Quelle (Fig. 227) beweist durch die sorgfältige, mehr ins einzelne gehende Modellierung der Körperoberfläche die genaue Kenntnis der Anatomie und das gewissenhafte Modellstudium.

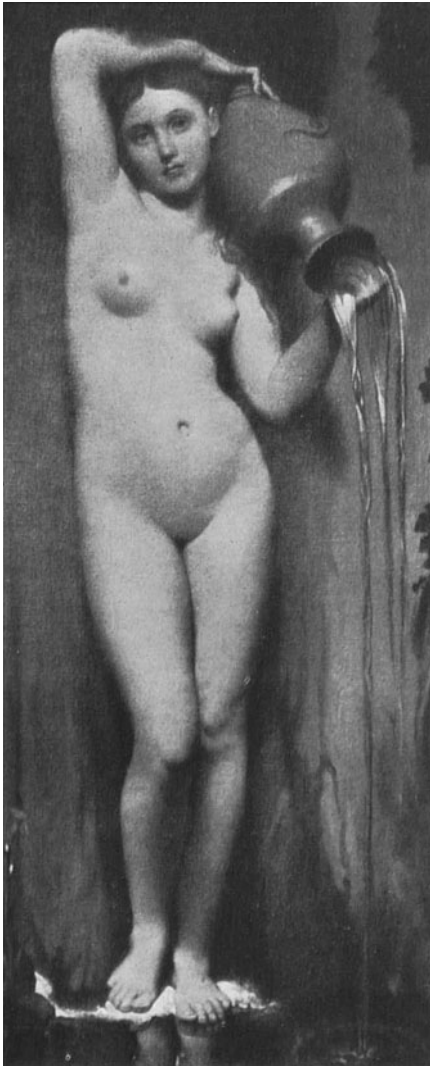


Fig. 227. Die Quelle von Ingres
(Paris).

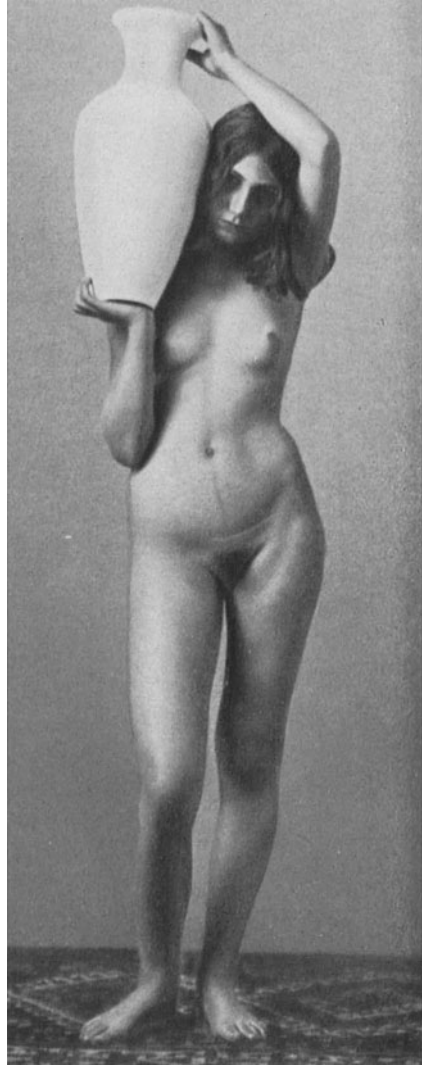


Fig. 228. Fünfzehnjähriges Mädchen
(Naturaufnahme).

Die Formen sind gedungen, die Taille trotz ihrer Schlankheit natürlich, die Hüften breit, die Gelenke kräftig. Die Gestalt richtet sich bei etwas über $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen nach dem Kanon von Fritsch.

Es ist eine nur wenig verallgemeinerte lebenswahre Darstellung

des gesunden 15jährigen Mädchens, was aus der Vergleichung mit Fig. 228 noch deutlicher wird.

Seine französische Abkunft verrät das Mädchen in den feinen Zügen und den großen dunklen Augen; der Körper hat mit seinen schönen Formen, dem klassischen Beckenschnitt, den kleinen, hochstehenden Brüsten den antiken Einschlag, entspricht damit aber auch dem natürlichen Ideal des gedrungenen Backfisches.

Das Knie des Standbeins ist mustergültig für die weiblich gemilderte Form der Gelenkplastik.

Hier ist die ideale Verallgemeinerung mit der realistischen Auffassung in einer Weise verschmolzen, wie es die großen Meister des Cinquecento auch getan haben.

Ein Beispiel der späteren akademischen Auffassung, bei der alles Individuelle, alles von der Überlieferung Abweichende vermieden wird, ist die Venus von Bouguereau (Fig. 229). Zierliche und doch volle Formen, die Taille gut ausgeprägt, aber nicht übertrieben, die Gestalt von 8 Kopfhöhen mit den Proportionen von Gerdy, eine bis zur Brust, eine bis zum Nabel, eine bis zum Schoß, der klassische Beckenschnitt, die glatten, tadellosen Glieder, die regelmäßigen Gesichtszüge, die anmutige Stellung im Contraposto kennzeichnen diese Schönheit, die dem Renaissanceideal nachempfunden ist und an Raffaels Triumph der Galathea denken läßt.

Die Verallgemeinerung und Verflachung des Oberflächenreliefs, das leichte Zugeständnis an die modische schlanke Mitte springt aber deutlich ins Auge, wenn man dies Bild mit der Natur (Fig. 230) vergleicht.

Der Körper dieses 20jährigen Mädchens zeigt alle die feinen Übergänge in den rassigen Formen, welche Bouguereaus Gestalt vermissen läßt.

Daneben macht sich eine scheinbar realistische Richtung geltend, bei der die Volksart und sogar die durch die Mode verdorbene Körperform stärker zur Geltung kommt.

Die Wahrheit von Lefèbvre (Fig. 231) richtet sich auch nach dem Achtkopfhöhenkanon, hat die akademische Glätte der Körperoberfläche und den vorgeschriebenen Contraposto.

Dagegen sind die Gesichtszüge, die großen hochüberwölbten Augen, die stark ausgesprochene Nase, der abweisende Zug um den linken Mundwinkel individuell und französisch, die vollen, sich senkenden Brüste mit der unnatürlich dünnen Taille das untrügliche Kennzeichen der verschnürten Modedame.

An einer jungen Pariserin (Fig. 232) lassen sich die gleichen Rasseneigentümlichkeiten erkennen; man kann daran bemessen, inwieweit das Gemälde dem Leben nachgebildet ist. Am Rumpf des lebenden Gegenstückes ist die Modellierung feiner, die Form nicht durch Schnürung verdorben und die Leistenlinien verlaufen in stumpferem Winkel, lauter Zeichen einer vollkommeneren Körperbildung.

Dies Bild der entblößten Modedame ist lange Zeit wegen seiner großen Schönheit bewundert und vielfach nachgeahmt worden. Hier erfüllt es den Zweck eines wissenschaftlichen Dokuments, das ebenso

wie die Statue von Falguière beweist, wie weit sich bisweilen der Geschmack verirren kann und selbst Verunstaltungen des Körpers schön findet, wenn sie von der Mode verlangt werden.

Neben diesen halben Zugeständnissen an das herrschende Schön-



Fig. 229. Die Geburt der Venus. Bouguereau (Paris).

heitsideal des bekleideten Weibes bleibt Lefèbvre aber Akademiker in der Pose und Technik; er gibt zwar eine Pariserin und eine Modedame zugleich, aber doch in Anpassung an die geheiligte Tradition.

Trotz der Nationalisierung, trotz der zunehmenden Naturtreue halten alle die genannten Maler an der akademischen Überlieferung

fest und zeigen den Klassizismus in stets wechselnder, aber grundsätzlich gleicher Gestalt.

Ein echter Realist, dem die Wahrheit über alles geht, der die künstlerische Schönheit in der kritiklosen Naturtreue auch des Unschönen erblickt, ist Manet.

In lebhaften Farben beschreibt Duret¹⁾ den Sturm der Entrüstung, welchen das bekannte Dejeuner sur l'herbe und in noch höherem Maße die Olympia bei den akademisch gebildeten Künstlern und dem akademisch fühlenden Publikum seiner Zeit hervorrief. Er vergleicht es mit Eulen, die, an den braunen Akademierton gewöhnt, geblendet sind, wenn sie auf einmal in das volle Licht sehen. 35 Jahre hat es gedauert, ehe der Impressionismus sich durchgekämpft hat, der mit dieser Olympia und ihrer berühmt gewordenen Katze, dem Chat noir, einsetzte.

Das damals verhöhnte Bild zählt jetzt zu den Perlen französischer Kunst.

Die Olympia (Fig. 233) ist die nackte Porträtfigur einer jungen Pariserin, wie man ihr täglich begegnet; hübsche, derbsinnliche Züge, ein gedrungener, kräftiger, trotz der Jugend schon stark mitgenommener Körper. Sie ist der Typus der „Beauté du Diable“, des nervös überreizten Weibes der Gegenwart, den Manet mit naturwissenschaftlicher Treue geschildert hat.

Die Anatomie ist in großen, markanten, über die Kleinarbeit sich erhebenden Zügen lebenswahr festgehalten.

Die Körperhöhe dürfte etwa $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen betragen, läßt sich aber nicht genau messen; alle anatomischen Einzelheiten, wie die gehobene rechte Schulter mit stärkerer Wölbung des Streckmuskels, die flache Achselhöhle, die ausgeprägte Rille über dem Nabel, sind stark

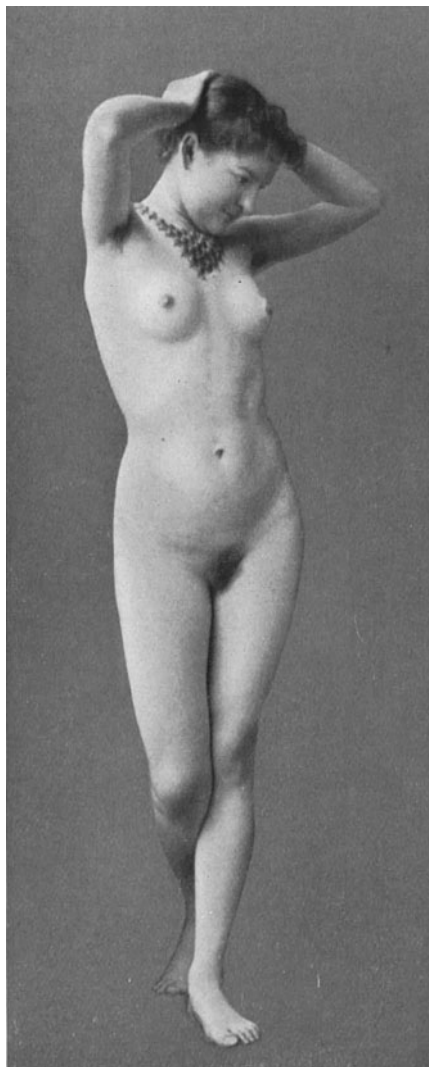


Fig. 230. Neunzehnjähriges Mädchen (Naturaufnahme).

¹⁾ Manet et son oeuvre. Paris 1902.

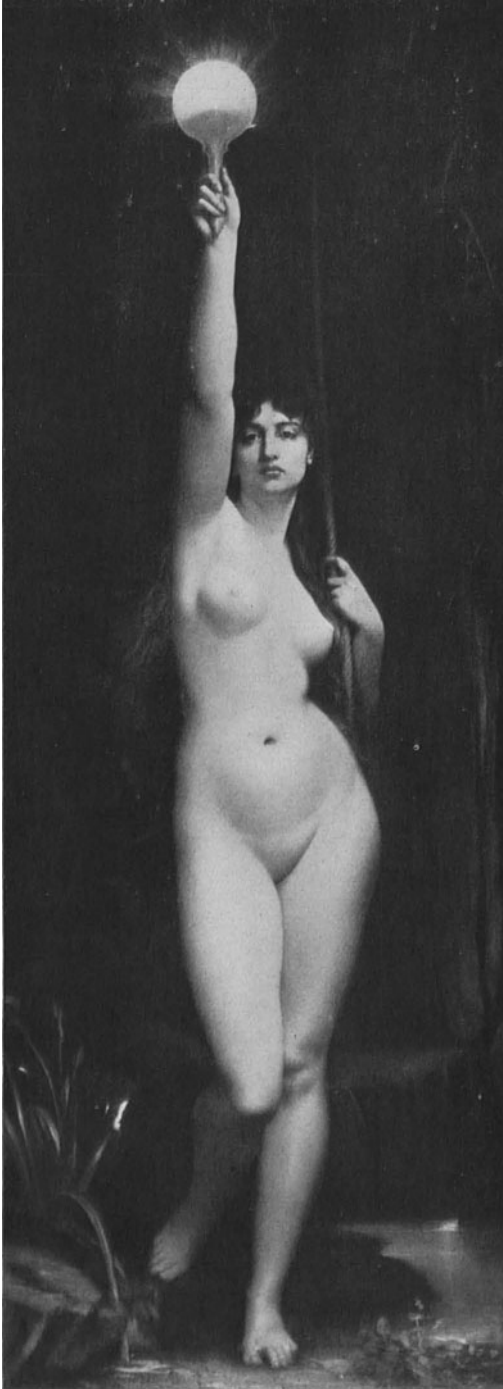


Fig. 231. Die Wahrheit. Lefèvre
(Luxembourg, Paris).

individualisiert und kennzeichnen das kräftige Fleisch, wie es untersetzten Personen eigen ist.

Physiologisch meisterhaft beobachtet ist die Haltung der auf den Schoß gedrückten linken Hand. Sie verhüllt bewußt, und in den gespreizten Fingern liegt ebensoviel Ausdruck, wie in den scheinbar gleichgültigen, prüfenden Augen; es ist weder die unbewußte klassische Nacktheit, noch die verschämte Entblößung der späteren Zeit, sondern die zur Gewohnheit gewordene, herausfordernde Schaustellung des Körpers, die aus diesem Bilde spricht.

Man vergleiche damit die schlafende Hand am Bild Giorgiones, die unbefangene wache Hand bei Tizian und Palma Vecchio, um sich ein Urteil über deren physiognomische Bedeutung zu bilden.

Seit Manet besteht neben dem akademischen auch der naturalistische, spezifisch französische und persönliche Typus, den viele nach ihm mit mehr oder weniger Geschick in allerlei Abwandlungen darzustellen suchten.

Die Proportionen wechseln in den natürlichen Grenzen, die Naturtreue steht über der Schönheit, und die Formen werden nicht mehr schematisch abgeändert.

Auch die Namen holt man nicht mehr aus der Klassik, einfache Bezeichnungen, wie das Modell, die

nackte Frau, die Badende usw. finden sich häufiger als Venus, Grazien und Nymphen.

Kennzeichnend dafür ist eine Sammlung schöner Frauen nach modernen französischen Meistern von Boyer d'Agen¹⁾. Unter 53 Ignuden befindet sich nur eine trauernde Venus, eine Susanna und zwei Nymphen, dagegen sieben „femme nue“ und ebensoviele Atelierszenen. Nur in 15 Bildern ist die klassische Haarlosigkeit des Körpers gewahrt, bei ebenso vielen sind Achseln und Schoß durch dunklere Schatten betont, bei acht sind die Haare mit realistischer Schärfe wiedergegeben. Abgesehen von sechs noch nicht vollerblühten Mädchen hat die Brust nur in zehn Fällen die klassische Form mit hohem Ansatz ohne untere Falte; 30 haben mehr oder weniger hängende Brüste.

Der sinnliche Reiz des gallischen Weibes hat in dem Belgier Félicien Rops²⁾ einen Vertreter gefunden, der von prüden Seelen nur mit Schauder genannt wird. In der Tat sind viele seiner Werke nicht für Mädchenschulen berechnet, und die von ihm bevorzugte halbe Entkleidung überschreitet oft das Gebiet der reinen Kunst.

Trotzdem gebührt ihm das Verdienst, daß er die zarte Anmut des gallischen Weibes wie wenig andere auszudrücken wußte und ein gelehriger Schüler der Natur war.

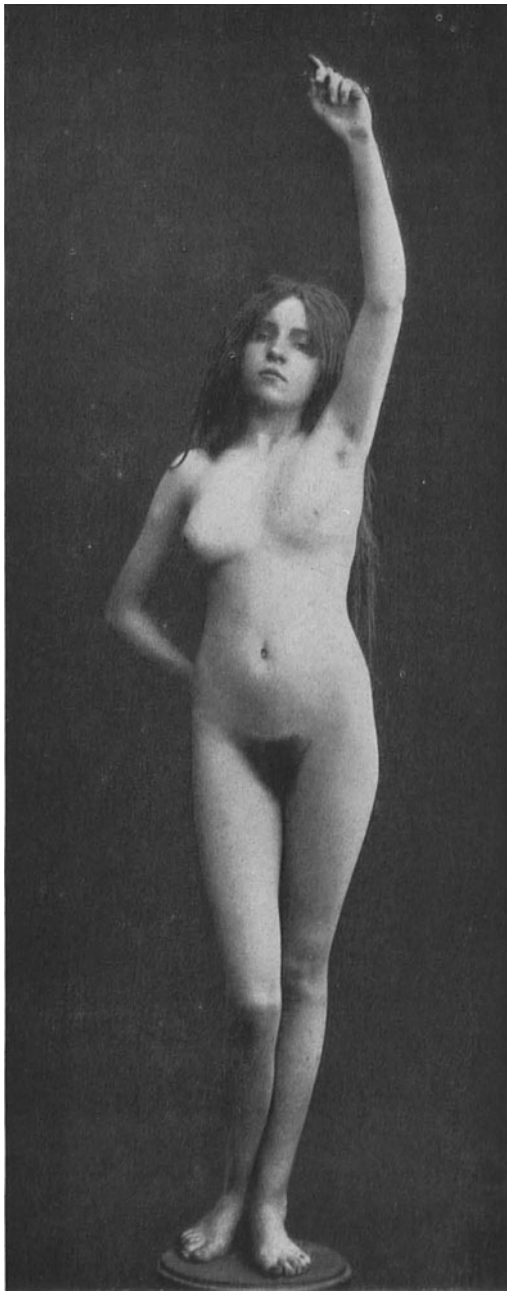


Fig. 232. Zwanzigjährige Pariserin
(Naturaufnahme).

¹⁾ La Beauté de la femme dans l'art. Lapine. Paris 1913 mit 53 farbigen Abbildungen in Großfolio.

²⁾ Félicien Rops et son oeuvre. Ramiro 1905.

In seiner Satyrmutter (Fig. 234) gibt er den zierlich geschmiegtten Körper einer schlanken Brünette, die in den feinen Zügen den romanischen Charakter trägt. Die sorgfältige Behandlung des Muskelspiels an dem nach außen gerollten und im Knie gebeugten linken Bein, die Beugefalten am Rumpf, die anatomisch richtige Verbindung zwischen Brust und Schulter sprechen für die strenge Anlehnung an das lebende Modell.

Jedoch hat Rops in diesem Falle, wie sich nachweisen läßt, nicht die Natur selbst, sondern eine photographische Aktstudie zu seinem Bilde benutzt.

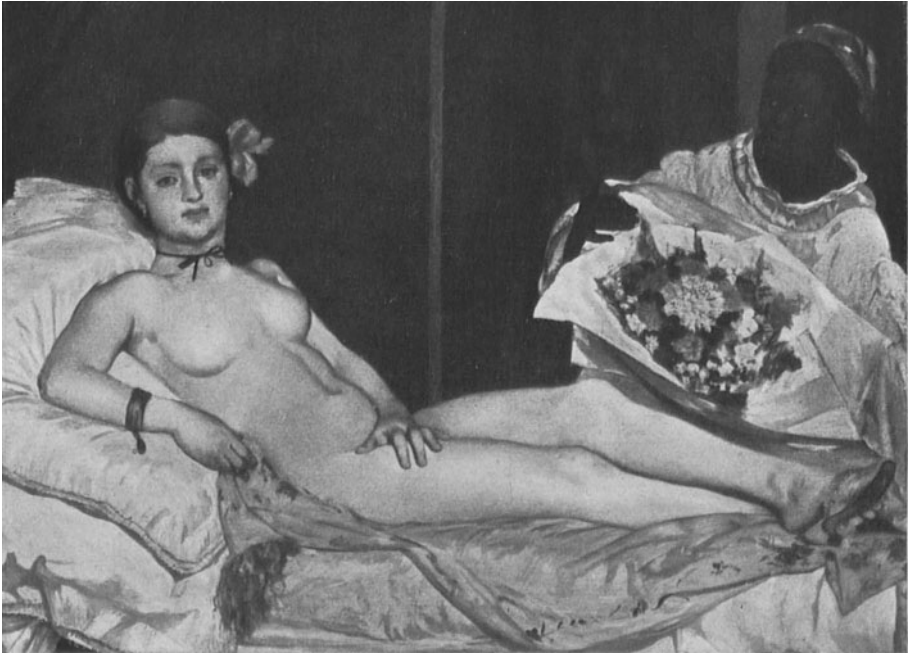


Fig. 233. Olympia. Manet (Luxembourg, Paris).

Das in Fig. 235 aufgenommene Mädchen stimmt bis in alle Einzelheiten der Beleuchtung und der Hautoberfläche mit dem Bilde überein, nur der Bauchumriß ist gewölbter und die Gesichtszüge runder und voller.

Diese Aktstudie ist im Jahre 1872 von Heyd in Wien gemacht worden, Rops Bild aber erst im Jahre 1877, kurz nach seiner Tyroler Reise, bei welcher Gelegenheit er vermutlich die Photographie in Wien gesehen und erworben hat. Er hat sich sehr genau an das Original gehalten und nur die Taille verschmälert, die Beugefalten geglättet und die runden, österreichischen Züge zu den schmälern und längeren des belgisch-französischen Mädchens ausgezogen.

Wenn es noch weiterer Beweise bedürfte, so könnte man in einigen

anderen Werken die gleiche Analogie mit Mailänder Aktaufnahmen finden ¹⁾).

Es soll damit keineswegs ein Vorwurf gegen Rops erhoben werden. Diese Beobachtung beweist, daß die Photographie auch für den Künstler ein wertvolles Hilfsmittel bieten kann. Besonders bei der Bewegung kann sie das Modellstudium in weitgehender Weise ergänzen, und sie ist ja auch zu diesem Zwecke u. a. von Richer ausgiebig verwertet worden.

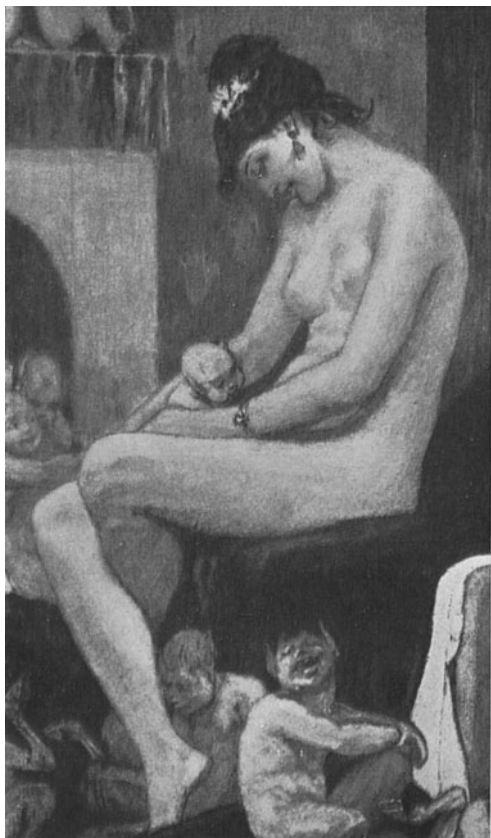


Fig. 234. Die Satyrmutter.
Félicien Rops.

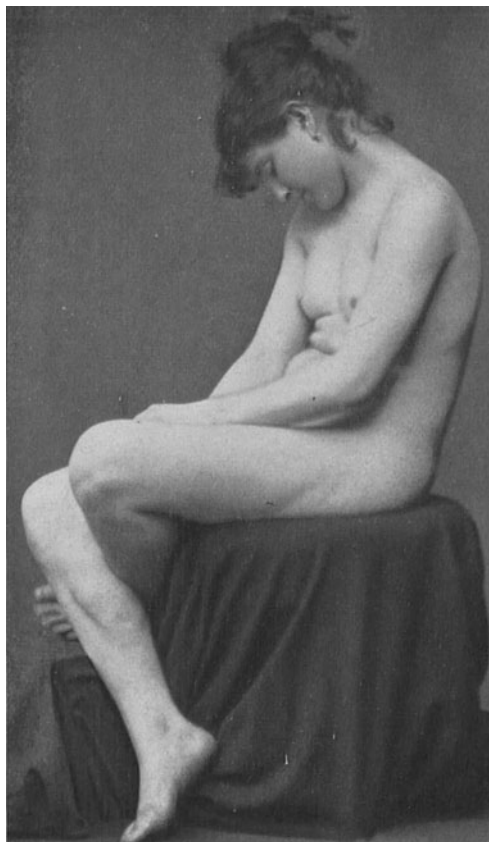


Fig. 235. Wiener Modell von Heyd
(Naturaufnahme).

Wie in der französischen und belgischen Kunst der romanische Typus mit dem dunklen Haar, den feinen, beweglichen Zügen und dem geschmeidigen Körper, so erscheint in der englischen Kunst die dortige Volksart, das schlanke, hochgebaute, sehnige Mädchen mit festen, langen Gliedern, schmalen Hüften, kleiner Brust und dem vornehmen, stillen Gesicht.

Der englische Rassencharakter, den schon van Dyk in seinen

¹⁾ Vgl. Die Norditalienerin in Rassenschönheit, die ebenfalls mit einer Ropschen Ätzung identisch ist.

Gemälden zum Ausdruck brachte, tritt in der modernen englischen Kunst immer schärfer hervor.

Trotz des zähen Festhaltens am Klassizismus sind die nackten Gestalten echte Angelsächsinnen, auch da, wo sie in der Rolle von Griechinnen auftreten, wie im Bildhauermodell von Alma Tadema (Fig. 236).

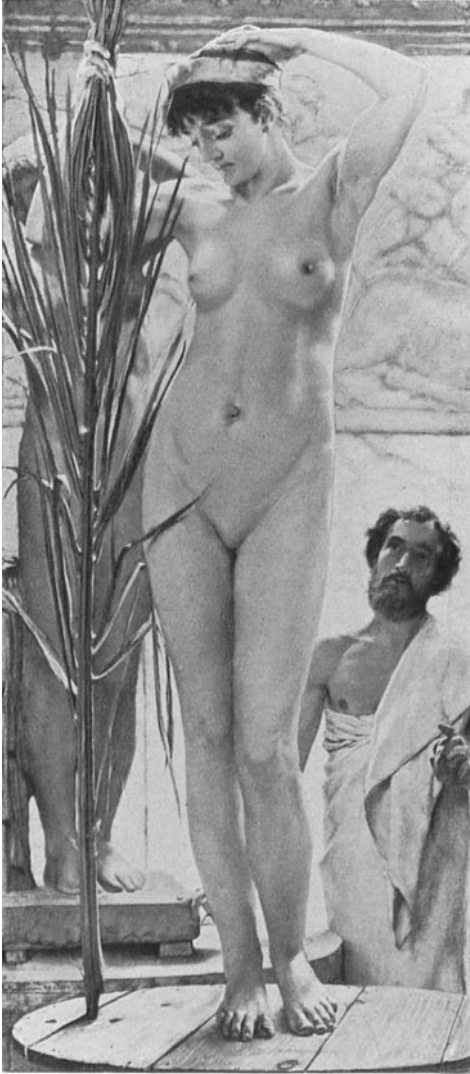


Fig. 236. Das Modell des Bildhauers.
Alma Tadema.
(Mit Genehmigung der Photographischen
Gesellschaft in Berlin.)

Die Staffage ist bis in alle Einzelheiten mit archäologischer Gewissenhaftigkeit nach antiken Mustern ausgeführt. In dem Mädchenkörper wollte er das lebende Vorbild der esquilinischen Venus geben, welche im Hintergrunde sichtbar gemacht ist. Das griechische Original entspricht in Bau und Verhältnissen einem etwa 15jährigen Mädchen¹⁾. Alma Tadema hat aber ein etwa 20-jähriges Modell benutzt und in seinem Bilde Antike und Leben, reifen und unreifen Körper gemischt.

Der Statue und dem kindlichen Körper entspricht der gleichförmig zylindrische Bau des Rumpfes mit wenig einspringender Taille, mit der spitz zulaufenden Abgrenzung des Unterleibes von den Schenkeln, und der Mangel der Körperhaare.

Von der aufgeblühten lebenden Jungfrau stammt das schmale, fein geschnittene, echt englische Gesicht mit kräftigem Kiefer, die vollreifen Brüste und breiten Schultern, die sehnigen, runden Glieder und die auf 8 Kopfhöhen gestreckten Körperverhältnisse.

Auch der Fuß, der den antiken Spielraum zwischen erster und zweiter Zehe vermissen läßt, ist nach dem lebenden Vorbild gemacht. Gerade die Engländerin

zeichnet sich ja oft durch einen besonders schönen, schmalen und nervigen

¹⁾ Vgl. Stratz, Die Schönheit des weiblichen Körpers. Dasselbst die Statue und ein entsprechendes lebendes Mädchen.

Fuß aus, der in dem hygienisch richtigen englischen Schuhwerk seine unverdorrene natürliche Form besser bewahrt, als in anderen Ländern.

Das moderne englische Rassenideal, das auch in diesem Bilde siegreich die klassizistische Aufmachung durchbricht, verkörpert der schlanke

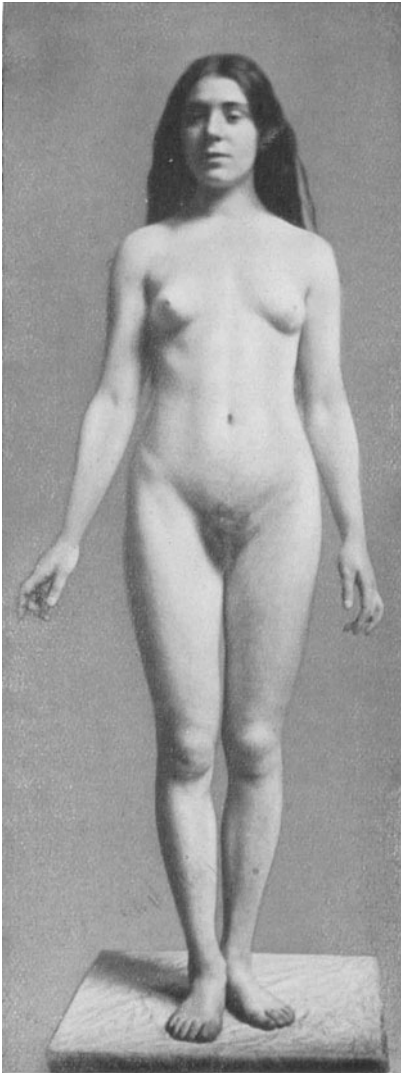


Fig. 237. Zwanzigjährige Engländerin.
Naturaufnahme.



Fig. 238. Das Bad der Venus.
Burne Jones.

Leib einer 20jährigen Angelsäxsin (Fig. 237).

Bei über $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen hat sie gute Proportionen, lange, trotz der Schlankheit volle Beine, kleine, hochangesetzte Brüste von reiner Form und weibliche Rundung des Rumpfes; auch die Arme stehen im Einklang zum Körper und haben eine gut ausgebildete Muskulatur. Der

Fuß zeigt auch bei ihr die schmalen, langen, unverkrümmten Zehen, den hohen Rist und den engen Knöchel.

Diese schmalen, langen Körper der Angelsächsinen sind es wohl auch, die gerade in England zum Präraffaelismus führten, durch den die nationalen Vorzüge in übertriebener, bis zum krankhaften Charakter der Schwindsüchtigen gesteigerter Form von Rossetti, Burne-Jones und Watts stilisiert wurde.



Fig. 239. Susanna im Bade. Therese Schwartze-van Duyl. (Nordischer Rassentypus.)

sächsische Typus unverkennbar. Ohne das Englorchester läge der Gedanke an eine Lady im Tub viel näher, als an eine Venus im Bade.

Auch in Skandinavien hat das realistische Rassenideal über den früheren Klassizismus gesiegt.

Aus deutschem Blut und französischer Schule hervorgegangen, hat

Merkwürdigerweise zeigen die fleißigen Naturstudien Burne-Jones¹⁾ zwar sehr magere und schlanke, aber doch stets gesunde Körper; in seinen Malereien ahmt er dem gotisierenden Botticelli auch darin nach, daß er die Zeichen der Schwindsucht hineinträgt. Daneben aber bleibt der angelsächsische Typus trotz Gotik und Krankheit bestehen.

Seine Venus im Bade (Fig. 238) ist auf 8 Kopfhöhen proportioniert, hat den schmalen, engen Brustkorb, die zarten Schultern und den langen Hals, die für die Anlage zu Lungenleiden kennzeichnend sind, und erinnert in der keuschen, geschmiegtten Haltung und dem madonnenhaften Gesichtsausdruck an das gotische Vorbild.

Im übrigen ist im feingeschnittenen Gesicht mit den scharf gezeichneten vollen Lippen und dem starken Kiefer, in den muskelkräftigen, sehnigen Gliedmaßen mit den feinen Gelenken, in dem elastischen, schmalen und langen Fuß der angel-

¹⁾ Vgl. Studio. Vol. VII, XIV.

Zorn im eigenen Lande dies bodenständige Ideal gesucht und in seinen Bildern mit lebhaften Farben festgehalten.

Seine Gestalten sind vom reinsten, nordischen Blute, gesunde, blonde Mädchenkörper von $7\frac{3}{4}$ bis 8 Kopfhöhen, mit normalen Verhältnissen, kräftigen, muskelstarken Gliedern, schlanker Mitte, die zuweilen den Schnürleib verrät, vollen, hochangesetzten Brüsten, breiten Hüften und blühenden, kräftig geschnittenen Gesichtern mit nordischen, kühl blickenden Augen und vollen, roten Lippen.

Zorn hat mit der klassischen Tradition gebrochen und den Körper so gemalt, wie er ist; das individuelle Muskelspiel, die feinen Hautfalten, selbst die Körperhaare sind nicht unterdrückt, wenn auch dies alles nicht mit der subtilen Deutlichkeit der früheren Gotik veranschaulicht wird. Ein großer Zug geht durch seine Malweise und läßt nie den Gesamteindruck aus dem Auge verlieren.

Er stellt alles Natürliche natürlich dar, unterdrückt nur wenig vom Persönlichen und liefert den Beweis, daß die vollendete natürliche Schönheit, so wie sie lebt, auch in der Kunst darstellbar ist.

In der niederländischen Kunst des letzten Jahrhunderts spielt die Darstellung des nackten Körpers eine sehr untergeordnete Rolle, die Landschaft, das Stilleben, das Stimmungsbild herrscht vor. Zu den seltenen modernen Akten gehört ein Bild von Thérèse van Duyl-Schwartz (Fig. 239), das Susanna im Bade genannt ist.

Es schließt sich in seiner blondweißblauen Farbenskala dem nordischen Typus mit den gesunden, kräftig-schlanken Formen an.

Das Modell zu diesem Bilde ist in Fig. 220 zu finden und bereits dort besprochen worden. Man sieht, daß die individuelle Wiedergabe des gut gebauten Mädchens sich bis auf die leichte Druckfurche der Strumpfbänder erstreckt, daß neben dem nationalen auch der persönliche Charakter gewahrt ist.

Wo in allen anderen Ländern das Rassenideal in mehr oder weniger persönlicher Betonung seinen Einzug hält, hat Deutschland bis zum Ende des 19. Jahrhunderts keinen landständigen Schönheitstypus finden können.

Dies mag zum Teil daran liegen, daß es in Deutschland einen solch einheitlichen Typus auch im Leben nicht gibt, denn die große, kräftige Blondine aus der deutschen Tiefebene sieht ganz anders aus wie die zierliche Brünette vom Rhein, oder die dunkeläugige Österreicherin mit den vollen Formen.

Zum Teil erklärt es sich daraus, daß der Deutsche viel zäher am Klassizismus hing, und als er sich davon los machte, für fremde Einflüsse viel empfänglicher war als die anderen Völker.

Sehr bezeichnend für die deutsche Künstlerart ist ein Ausspruch Anselm Feuerbachs¹⁾:

„Der deutsche Künstler fängt mit dem Verstand und leidlicher Phantasie an, sich einen Gegenstand zu bilden, und benutzt die Natur nur, um seinen Gedanken, der ihm höher dünkt, auszudrücken. Dafür nun rächt sich die Natur, die Ewigschöne, und drückt einem solchen Werk den Stempel der Unwahrheit auf.“

¹⁾ Vermächtnis.

„Der Grieche und Römer macht es umgekehrt; er weiß, daß nur das Reale die größte Poesie ist. Er nimmt die Natur, faßt sie scharf ins Auge, und, indem er bildet, geschieht das Wunder, das wir Kunst nennen. Der Idealismus wird zur Wahrheit, und die Wahrheit ist die Poesie.“

Was Feuerbach damals schrieb, gilt zum Teil auch heute noch; denn wenn auch er selbst und nach ihm manch anderer Künstler die



Fig. 240. Urteil des Paris. A. R. Mengs, Petersburg.

Brille des Klassizismus ablegte und die Natur mit eigenen Augen betrachtete, so ist es noch immer deutsche Art, bei einem Kunstwerk zuerst nach dem geistigen Inhalt zu fragen.

Dazu kommt die deutsche Gründlichkeit, die nur langsam, dafür aber um so bewußter neue Bahnen erschließt.

Von Deutschland ist mit Winckelmann der erste Anstoß zum Klassizismus ausgegangen; was er theoretisch verkündigt, hat sein Freund, Anton Raffael Mengs¹⁾ als erster in die Praxis übersetzt.

¹⁾ Woermann, Zeitschrift für bildende Kunst. 1894.

Seine drei Göttinnen im Urteil des Paris (Fig. 241) erscheinen wie geometrische Konstruktionen nach klassischem Muster, bei denen Raffael und Correggio Pate gestanden. Alle drei haben 8 Kopfhöhen, korrekte



Fig. 241. Aus dem Künstlerleben von Genelli.

Proportionen, sehr allgemein gehaltene Formen von weicher Plastik, den antiken Rumpf mit hochangesetzter, kleiner Brust, wenig ausgesprochener Taille und mäßiger Hüftbreite; die Gesichtszüge sind regelmäßig geschnitten, mit griechisch profilierter Nase, attischem Kinn und hochüberwölbten Augen, ohne jede bestimmte Individualität.

Die Natur erscheint hier nur als Spiegelbild der Antike und der lebendige Mechanismus des Körpers ist völlig versteckt. Die Kniee, die Ellbogen, die Schultern lassen ihre gelenkige Verbindung nicht hervortreten, selbst die Einlenkung der Beine in den Rumpf ist so verschwommen, daß man das anatomische Gefüge nicht deuten kann.

Die Natur wird wie aus dritter Hand nachgebildet und kein einziger sprechender Zug weist auf das Studium des lebenden Modelles, auf die unmittelbare Betrachtung des Körpers hin.

Geradezu fehlerhaft ist die Modellierung des Rückens bei der Athene, an dem die linke Beugefalte zu hoch steht und die linke Schulter verzeichnet ist.

Man vergleiche damit die Rückenansicht der Grazie von Regnault (Fig. 225), welche nach dem lebenden Modell in anatomisch richtiger Weise durchgeführt ist.

Wenn der strenge Klassizismus, der von der alleinigen Nachahmung der Antike alles Heil erwartet, mit Raffael Mengs in naturferne Bahnen gelenkt wurde, so ist er andererseits gerade in Deutschland in die reinste, aber auch bescheidenste Form gegossen worden ¹⁾.

Asmus Carstens hat nur Umrißzeichnungen hinterlassen, deren Stoffe zumeist dem Homer, aber auch Dante, Hesiod und Ossian entnommen sind, und doch ist er damit nicht nur für Thorwaldsen, sondern auch für die ganze deutsche Kunst der folgenden Jahrzehnte bestimmend gewesen.

Er schließt sich in Form und Inhalt am engsten an die Antike an. Seine Gestalten richten sich nach dem polykletischen Kanon, sind schwer und oft untersetzt, und wenn man auch bei seinen früheren Werken, wie dem Engelsturz, an das lebende Modell denken kann, so herrscht in den späteren die antike Formgebung, der antike Beckenschnitt vor. Jedenfalls zeugen alle von einer gründlichen Kenntnis der Anatomie der äußeren Form, die ihn auch in den gewagtesten Verkürzungen niemals im Stich läßt. Seine Hauptkraft liegt in der Darstellung des männlichen Körpers, den er in der vielgestaltigsten Weise in klassisch stilisierte Form übertragen hat.

Genelli behandelt ebenfalls mit Vorliebe den männlichen Körper; jedoch tritt bei ihm der Einfluß des lebenden Modells viel stärker hervor. Da er dazu oft seinen eigenen Körper benutzte, so findet sich in seinen Werken häufig ein individueller Fehler, eine Verkürzung der Ferse und des Mittelfußknochens, welche einen leichten Grad von Klumpfuß vortäuschen. Aus dem gleichen Grunde sind wohl auch die Hände und Füße seiner Gestalten kleiner als an der Antike.

Auch er hat außer einigen farbig getönten Aquarellen nur Zeichnungen hinterlassen. Ein Beispiel seiner Kunst ist der Homer lesende Jüngling aus dem Künstlerleben (Fig. 241). Wie die meisten seiner Gestalten ist auch diese auf den Achtkopfhöhenkanon gerichtet und hat die charakteristischen kleinen Hände und Füße. Die Verkürzung des

¹⁾ Über das Kunstgeschichtliche vgl. Muther und Woermann.

Mittelfußes ist hier vermieden. Der reine Contraposto, in dem die Figur gehalten ist, entspricht auch physiologischen Gesetzen, denn die weit ausholende Bewegung des linken Armes bedingt zur Erhaltung des Gleichgewichtes ein Strecken des entgegengesetzten rechten Beines.



Fig. 242. Urteil des Paris. Feuerbach.

Die ins einzelne gehende Oberflächenbehandlung spricht für die gewissenhafte Beobachtung des lebenden Modelles, das er trotz aller klassischen Abstimmung niemals verleugnet.

Ebenso wie Carstens hält aber auch Genelli sich jeder Betonung der Volksart und der Persönlichkeit fern.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts galt Makart als der beglaubigte Maler nackter Frauenschönheit.

Er folgt in seiner Auffassung und Farbenpracht dem Vorbilde der Renaissance, in welche er die modernisierte Frauengestalt mit verschnürter Mitte einführt.

Seine Gestalten sind zu unnatürlicher Länge von über 8 Kopfhöhen gestreckt. Ihr größter Vorzug sind die, namentlich an den frischen Bildern verblüffenden Farben, welche aber leider schon jetzt so stark nachgedunkelt sind, daß sie keinen richtigen Eindruck seiner Kunst mehr geben können.



Fig. 243. Die Klage des Hirten. Böcklin.
(Mit Genehmigung der Photographischen Union
in München.)

An den aufrecht stehenden Figuren, wie das Gesicht aus der Folge der fünf Sinne, eines der wenigen Gemälde, die nicht allzu sehr gelitten haben, finden sich die häßlichen Spuren des Schnürleibes mit gleicher Deutlichkeit wie an der Wahrheit von Lefèbvre.

Es ist ein echtes Malermodell, das nur durch die guten Farben wirkt, in der Form aber zu allerlei Ausstellungen Veranlassung bietet, die hier nicht einzeln aufgezählt zu werden brauchen.

Für Makart war das nackte Weib nur farbiges Dekorationsstück; man vermißt an seinen Gestalten das liebevolle Eingehen in die anatomischen Einzelheiten, welche der Körperoberfläche erst den Reiz der echten Natur verleihen; einer strengen anatomischen Kritik ist keines seiner Werke gewachsen.

Bei Lebzeiten überschätzt, nach seinem Tode viel zu rasch vergessen, ist Makart ein Beispiel, wie unmaßgeblich das zeitgenössische Urteil ist.

Umgekehrt ging es Feuerbach ¹⁾, der im Leben nicht verstanden, und erst nach seinem Tode als der wahre Meister der modernen Nacktkunst anerkannt wurde.

¹⁾ Feuerbach, Ein Vermächtnis. 1902, und Monographie von Heyck. 1909.

Aber nicht die deutsche, sondern die italienische Frauenschönheit ist es, welche er in vollendeter Weise bildet.

Sein Leben, das in dem echt deutschen Drang nach Italien gipfelte, das schöne Modell, das er dort gefunden, erklärt diese Tatsache.

In seinem Urteil des Paris (Fig. 242) stellt er das gleiche Modell, Lucia Brunacci, in der Vorderansicht als Juno, in der Rückansicht als Venus dar. Tadellos in den Formen, ideal in den Körperverhältnissen von 8 Kopfhöhen, ein treues Abbild des blühenden Lebens.

Keine Verunstaltung durch die Kleidung, kein Zeichen von Krankheit stört die gesunde Harmonie dieser edlen Gestalt, welche die individuellen, streng geschnittenen Züge der dunklen Römerin trägt, bei der nur die Haartracht an die herrschende Mode des zweiten Kaiserreichs gemahnt.

Anatomisch von besonderer Schönheit ist das Oberflächenrelief des Rückens an der Venus, bei dem die mittlere Furche und die Kreuzgrübchen, die Rille unter der Gesäßfalte und der Beckenumriß zu dem Vollendetsten zählen, was Natur und Kunst je hervorgebracht haben. Ebenso sind auch die Beine mit ihren geraden Achsen, der weichen und doch kräftigen Rundung der Schenkel und Waden von tadelloser Form. Eine individuelle Eigentümlichkeit ist die kleine Brust im Gegensatz zu den breit ausladenden Hüften. Sie findet sich in gleicher Weise bei der schlafenden Venus von Giorgione.

Es ist eine Bildung, die der Arzt zu schätzen weiß, da gerade sie die beste Form gesunder Weiblichkeit darstellt, nicht aber — wie ge-



Fig. 244. Zwölfjähriger Italiener.
Naturaufnahme.

wöhnlich angenommen wird — die Frau mit den schweren, vollen Brüsten und dem weit ausladenden Unterleib.

Von der Naturtreue dieser zur italienischen Rassenschönheit erhobenen Individualität kann man sich durch einen Vergleich mit der lebenden Italienerin, Fig. 184, überzeugen, und die gleiche Durchbildung des lebendigen Rückenreliefs findet man in Figur 73.

Noch überzeugender aber wirkt ein Blick auf das Parisurteil von Mengs (Fig. 240), welches neben Feuerbachs Bild so kalt und tot erscheint, daß man an Liebermanns¹⁾ Ausspruch denkt:

„Ob alte oder neue Kunst, es gibt nur eine Kunst, die Kunst, die lebt.“

Zu den wenigen Malern, die das Kind in lebenswahrer Natürlichkeit darzustellen wissen, gehört auch Feuerbach. Er bevorzugt neben dem Säugling das Alter von zwei bis vier Jahren, wie Rubens, den er feurig verehrte und dessen „Simson und Delilah“ in einer sorgfältigen, selbstgefertigten Kopie sein Heidelberger Atelier schmückte²⁾.

Seine Bocca spielenden Kinder, für die er sorgfältige Naturstudien gemacht hat, zählen zu den naturwahrsten Kinderbildern der modernen Malerei.

Hans von Marees³⁾ hat viel nach dem lebenden Modell, aber auch sehr häufig aus dem Kopfe gezeichnet, denn neben anatomisch richtigen Studien, die stets naturgetreu und zum Teil nach sehr gut proportionierten Körpern gemacht sind, finden sich Verzeichnungen, Gestalten von 9 Kopfhöhen⁴⁾, häufig viel zu kurze Beine und eine unnatürliche Streckung des Unterleibes, besonders bei weiblichen Figuren⁵⁾. An anderen, wie an einem untersetzten rachitischen Mann von nur 6½ Kopfhöhen⁶⁾ läßt sich erkennen, daß er ein fehlerhaftes Modell lebenswahr kopiert hat.

Hält man sich nur an die anatomisch richtigen Figuren, so erkennt man, daß er vom genauen Studium des lebenden Modelles ausgeht, es mit allen seinen Fehlern und Eigentümlichkeiten bestimmt und darüber seine dekorativen Idealgestalten aufbaut, schlanke, hochgewachsene Leiber von meist 8 Kopfhöhen, welche einen allgemein gehaltenen italienischen Rassencharakter erkennen lassen⁷⁾. Den weitesten Raum nimmt in seinem Werke der männliche Körper ein.

Die Gestalten, mit denen Böcklin seine wunderbaren Landschaften belebt, erscheinen neben Feuerbach schablonenhaft und weniger durchmodelliert.

¹⁾ Pauli, Klassiker der Kunst. — Liebermanns Widmung.

²⁾ Jetzt im Besitze des Verfassers.

³⁾ Über Hans von Marees hat Meyer Gräfe ein umfangreiches Werk veröffentlicht, das einen interessanten Einblick in die geistige Werkstatt des Künstlers bietet. Echte und stilisierte, schöne und häßliche Menschen, gut und schlecht ausgefallene Arbeiten sind darin in bunter Auswahl aufgehäuft. Hans von Marees, Sein Leben und sein Werk. 3 Bde. 1909.

⁴⁾ l. c. Fig. 280, stehender Mann.

⁵⁾ l. c. Fig. 811.

⁶⁾ l. c. Fig. 631, 632.

⁷⁾ l. c. Fig. 339, 487.

In der Klage des Hirten (Fig. 243) gibt er einen Knaben, welcher, den Bewohnern der Campagna nahe verwandt, einen ausgesprochenen italienischen Rassentypus zeigt.

Die Proportionen entsprechen mit etwas über 7 Kopfhöhen dem Alter von 12 Jahren.

Wenn man einen etwa gleichalterigen Italiener (Fig. 244) daneben hält, vermißt man die anatomisch scharfe Charakteristik und bekommt mehr den Eindruck eines mit trefflichem Gedächtnis festgehaltenen Erinnerungsbildes, als den einer unmittelbaren Wiedergabe des Modelles. Die flüchtige Behandlung des Knies am Standbein beweist dies auch hier am besten.

Kein geringerer als Du Bois-Reymond hat Böcklin den Vorwurf gemacht, daß er mit seinen Kentauren, Faunen und Meerweibchen unnatürliche und unkünstlerische Mißgeburten darstelle, ein Vorwurf, der nicht nur Böcklin, sondern eine seit uralten Zeiten bestehende Richtung in der Kunst trifft.

Von den ägyptischen Götterbildern mit Tierköpfen, den Sphinxen und Greifen, bis in unsere Zeit, welche gerade in Deutschland die griechischen Fabelwesen noch weiter ausbildete und dazu die Zwerge und Riesen, die Einhörner und Drachen gesellte, hat sich das Spiel der künstlerischen Phantasie in derartigen Schöpfungen gefallen.

Freilich sind solche Gestalten naturwissenschaftlich unwahr, künstlerisch unwahr werden sie nur dann, wenn sie den Schein der Lebenswahrheit vermissen lassen.

Ein Satyr, dessen Bocksbein an der richtigen Stelle in das menschliche Hüftgelenk eingesetzt ist, ein Ohr, das sich zur richtigen Darwinschen Spitze verlängert, erscheint aber auch dem anatomisch urteilenden Beschauer nicht unbegreiflich, ein Kentaur wirkt daseinsberechtigt, wenn die Wirbelsäule des Pferdeleibes sich folgerichtig in den Menschenrücken fortsetzt, wenn der menschliche Beckengürtel mit dem Schultergürtel des Pferderumpfes verschmilzt.

Auch die Naturwissenschaft hat sich, wenngleich nicht aus ästhetischen Gründen, mit der Erzeugung von Mißgeburten beschäftigt. Ich

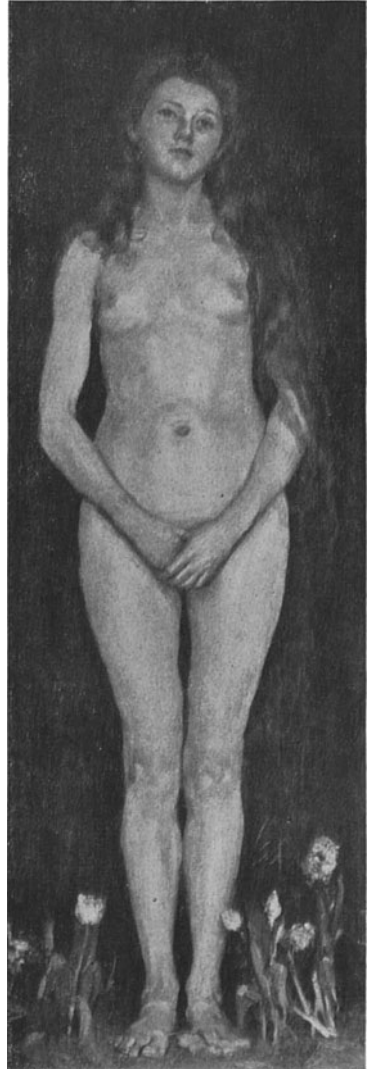


Fig. 245. Eva. Slevogt.
(Mit Genehmigung des Verlages
Bruno Cassirer, Berlin.)



Fig. 246. Titanenkampf. Trübner.

erinnere an Borns berühmte Versuche, der Frösche mit zwei und drei Köpfen, mit sechs und acht Beinen aus den Larven entstehen ließ.

Die eigentümlichen Spiele der Natur selbst aber, die Mondkälber, Sirenen, Xiphophagen, Azephalen u. a. sind geeignet, selbst die kühnste Künstlerlaune in den Schatten zu stellen.

Gerade in diesen Gestaltungen, die der freien Phantasie entspringen, kam Böcklin sein treffliches Formengedächtnis zu statten und ermöglichte ihm, seinen Fabelwesen eine starke Lebenswahrscheinlichkeit einzuhauchen. Man denke nur an sein geflecktes, scheustarrendes Einhorn, an den behäbigen Froschmenschen, an die feuchtfröhlichen Seeungetüme

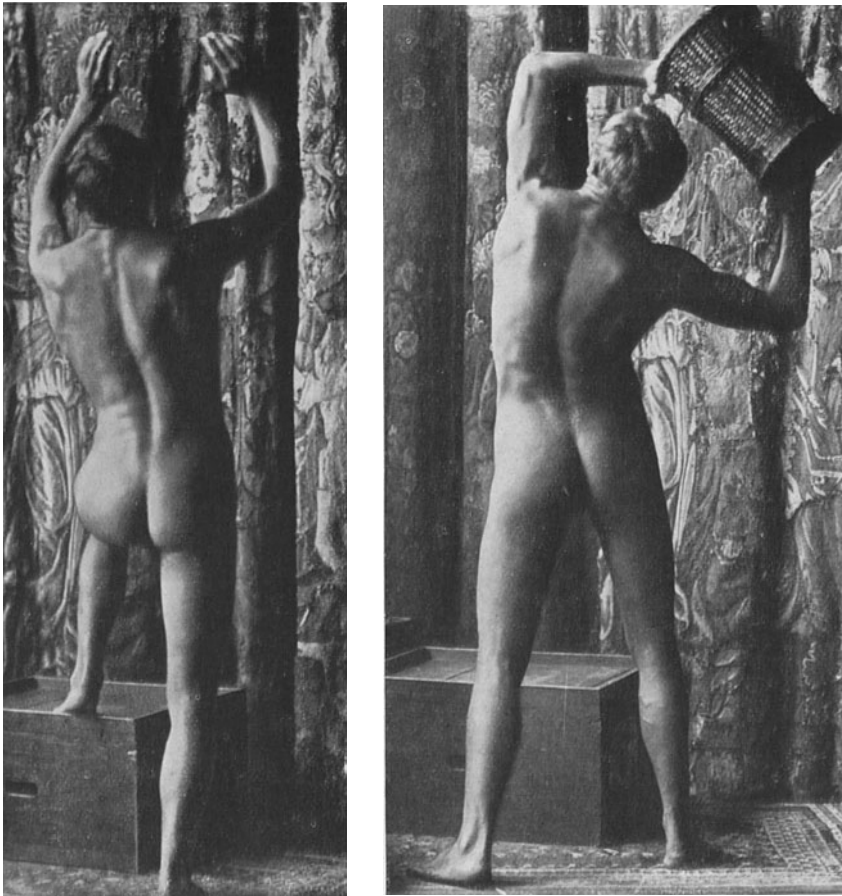


Fig. 247/248. Modelle zum Titanenkampf. Naturaufnahmen vom Künstler gestellt.

im Spiel der Wellen mit ihrer ausgesprochenen Charakteristik, bei der zuweilen bis zur Porträtähnlichkeit gesteigerte germanische Typen durchbrechen.

Abgesehen von den genannten künstlerischen Zugeständnissen lehnt sich Böcklin wie Marees an den italienischen Rassentypus an.

Feuerbach aber hat, indem er sich am strengsten an die schöne Natur hielt, dem italienischen Volk im 19. Jahrhundert ein aus der verklärten Persönlichkeit hervorgehendes Rassenideal geschenkt, das die eigene Kunst dort nicht zu bieten vermochte.

Bis tief ins 19. Jahrhundert hinein hat sich die deutsche Malerei die Technik aus Frankreich, die Anregung aus Italien mit seiner alten Kunst und seinem jungen Leben geholt.

Erst in den letzten Jahrzehnten wird auch in Deutschland der nackte Körper immer mehr in realistisch-nationaler und individueller Weise behandelt. Fast alle bekannten Künstler haben Akte gemalt, in denen die Volksart und Persönlichkeit deutlich hervortritt, und wenn

dabei auch zuweilen die krankhafte und häßliche Natur mitgenommen, die absolute Naturtreue über die Schönheit gestellt wird, so sind doch die Keime für eine zugleich wahre und schöne Wiedergabe des menschlichen Körpers in deutscher Eigenart gelegt worden.

In seinen badenden Knaben gibt Liebermann den nackten norddeutschen Jungen von 12 bis 14 Jahren, Klinger bevorzugt den herben mitteldeutschen, Stuck den spezifisch bayerischen, kräftig breiten Typus, der sogar in seinen Faunen und Satyrn erkenntlich ist.

Außer der Volksart treten die scharf beobachteten Zeichen des Alters, Geschlechts und der Persönlichkeit immer feiner abgestuft, immer naturwahr hervor.

Der deutsche Typus des jugendlich reifenden, noch etwas eckigen Mädchenkörpers mit ausgesprochener Individualität nimmt in Slevogts Eva (Fig. 245) künstlerische Form an.

Die nicht ganz $7\frac{3}{4}$ Kopfhöhen, die dünnen Arme, die wenig ausgesprochene Taille, die kleinen knospenden Brüste und die verhältnismäßig großen Füße deuten auf den wachsenden Körper, ebenso der halb kindliche Ausdruck des Gesichts. Ausgesprochen weiblich sind schon die breiten Hüften und vollen Schenkel, ein Zustand, der dem 16. bis 17. Lebensjahr des später reifenden Mädchens aus dem Norden entspricht.

Die Stellung ist eine ungezwungen frontale mit leicht geneigtem Haupte.

Individuell sind die hübschen, nicht ganz regelmäßigen Züge, der spitze Ellenbogen, das leichte Hervortreten der Rippen und die Knickung des Brustbeins (Angulus Ludovisi), der nach den Knien stark abfallende Schenkelumriß, die charakteristische Faltung der Hände, lauter sprechende Zeichen für die treue Abschrift nach der Natur.

Anatomisch nicht richtig ist der zu lange Oberarm an der rechten Seite.

Abgesehen davon, wirkt das Bild wie das lebenswahre nackte Porträt eines echtdeutschen blonden Mädchens, das den Begriff „Eva“ in moderner lokaler Form vertritt.

Durch eine ganz besonders strenge Naturtreue zeichnen sich Wilhelm Trübners nackte Gestalten aus. Für den Anatomen ist es ein Genuß, sie zu betrachten, denn wie Michelangelo, Rembrandt und Rubens hat auch er mit innerstem Verständnis den tieferen Mechanismus der Bewegung in der Körperoberfläche zum Ausdruck gebracht.

Mit seiner mosaikartigen Technik versteht Trübner das Wesentliche in dem Bewegungsmotiv zur vollen Geltung zu bringen, ohne doch das Detail zu verwischen oder die Natur im geringsten zu verleugnen.

In seinem Titanenkampf (Fig. 246) zeigt er derbe, kräftige Männergestalten in voller Tätigkeit; sie heben, werfen, tragen und stemmen, und das Muskelspiel ist in großen, breiten Zügen so genau allen Bewegungen angepaßt, daß jeder Lichtreflex an der richtigen Stelle sitzt, kein Schatten zu breit oder zu tief ist.

Die Figuren 247 bis 250 zeigen die zu den rechtsstehenden Gestalten benutzten Modelle, wie sie vom Künstler selbst gestellt worden sind.

Der Vergleich ergibt, wie genau das Gemälde mit der Natur übereinstimmt, aber auch, mit welchem anatomischen Verständnis der Künstler das Bewegungsmotiv aus der Natur herausgeholt und der verstärkten Arbeitsleistung jedesmal richtig angepaßt hat. Alle Muskeln bis auf die tiefen Rückenstrecker kommen zur Geltung, keiner ist zu viel, keiner zu wenig hervorgehoben, und man braucht nur einen vergleichenden Blick auf den Römer von Giovanni di Bologna (Fig. 120) zu werfen, um sich den Unterschied zwischen einem anatomisch denkenden und einem nicht anatomischen Künstler klar zu machen.

Abgesehen von der physiologisch musterhaften Aktion zeigen diese Gestalten mit ihrem kräftigen Bau und den schweren Gliedern den germanischen Rassentypus, der in keiner Weise stilisiert ist, in realistischer Naturtreue.

Auch Trübners Salome (Fig. 251) läßt ihre deutsche Abkunft erkennen.

Acht Kopfhöhen groß, kräftig und schlank, mit eckig jungfräulichen Gliedern, hebt sich der muskelstarke Körper in blendenden Farben von dem grünen Hintergrund.

Wie bei den Männern die lebhafteste Bewegung, so ist hier die scheinbare Ruhe, oder vielmehr die mit dem Tragen der Last ins Gleichgewicht gebrachte Ruhestellung anatomisch und physiologisch richtig in markanter, scharfer Weise durchgeführt.

Der Körper steht fest auf den starken, auseinandergestellten Beinen, die Kniee sind durchgedrückt, die Oberschenkel nach vorn gebracht, und, um das Gleichgewicht herzustellen, ist der Rumpf stark zurück-

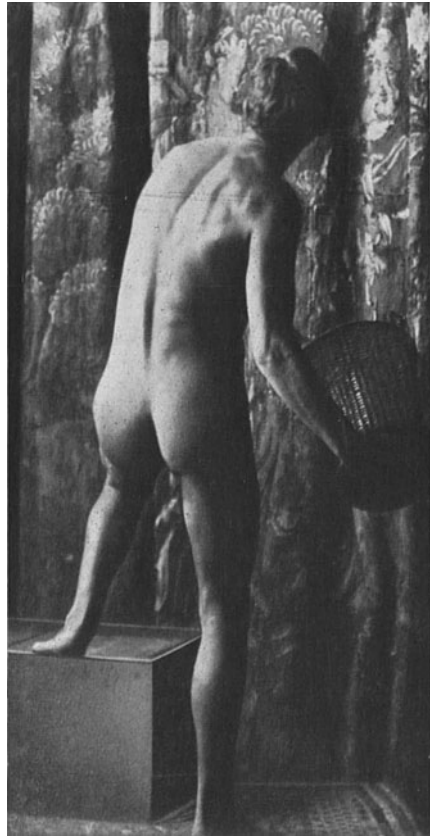


Fig. 249/250. Modelle zum Titanenkampf. Naturaufnahmen vom Künstler gestellt.

gebeugt, während die gestrafften Arme aus den Schultern heraus den Teller mit dem Haupte des Johannes nach vorn strecken.

Die Straffung des Körpers kommt in der Modellierung der Knie,

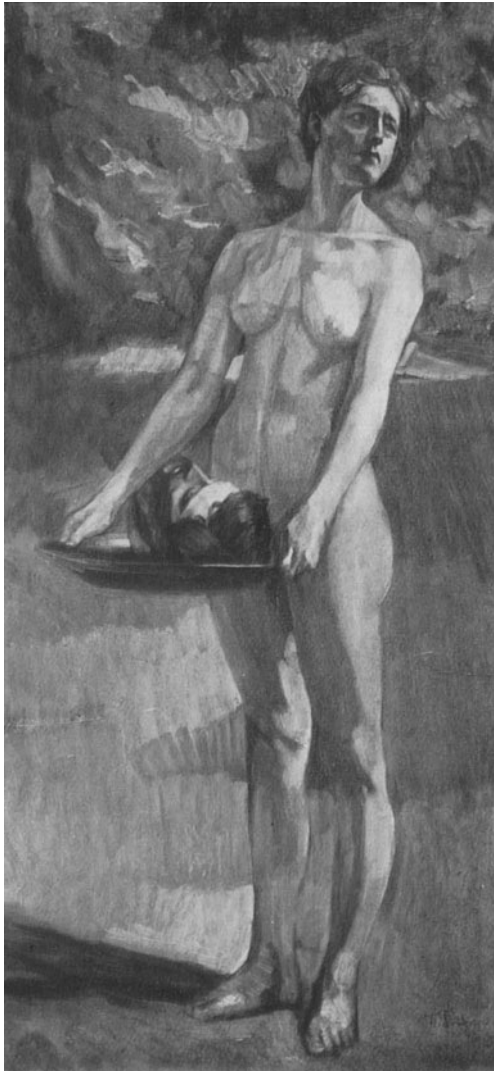


Fig. 251. Salome. Trübner.

den gespannten Streckern der Oberschenkel und der Arme, dem gewölbten Kapuzen- und Schultermuskel mit anatomischer Lebendigkeit heraus. Die strenge Anlehnung an das Modell verrät die im Schuh verkrümmte Zehe, die leicht gesenkte Brust, die herbe Schärfe des Schlüsselbeines.

Fig. 252 zeigt das vom Künstler gestellte Modell, und der Vergleich ergibt, wie bei den Titanen, die meisterhafte Übertragung und Betonung des anatomisch Wesentlichen in der Haltung und Form des Körpers, dem Spiel der Muskeln und der Gelenke.

Es mag befremdend scheinen, bei diesem Bild von anatomischer Treue zu sprechen, welches, in der Nähe betrachtet, in sein eckiges Farbenmosaik zerfällt. Freilich ginge es nicht an, einen Lernenden an der Hand dieser Bilder in die Anfangsgründe der Anatomie einzuführen; man muß sich vielmehr in der Anatomie schon recht gut zu Hause fühlen, um hier alle die Feinheiten zu erkennen, die trotz, oder vielmehr wegen der Unterdrückung des Details und der Linie in dem bewegten Spiel der Körperoberfläche sich ausprägen.

Man muß, wie Lionardo ähnlich gesagt hat, die Ana-

tomie erst wieder vergessen haben, um sie aus der Natur durch die Haut hin aufs neue herauszufühlen.

In diesem Sinne sind Trübners Gestalten anatomische Meisterstücke.

Ähnliche naturwissenschaftliche Feinheiten, den gleichen deutschen Rassencharakter bieten viele nackte Gestalten von Liebermann, Slevogt,

Corinth, Klinger und Greiner; Thomas Akte haben zwar auch ein ausgesprochen deutsches Gepräge, lassen aber das tiefere anatomische Verständnis vermissen, und Hodlers Symbolismen der menschlichen Gestalt entziehen sich überhaupt jeder naturwissenschaftlichen Beurteilung.

Hier ist die Grenze. Wo es sich um naturfremde Stilisierung des menschlichen Körpers, wo es sich um eine Verwendung der Menschengestalt zum gedanklichen Ornament handelt, ist ein Vergleich mit der Natur, eine objektive Beurteilung der Lebenswahrheit, ausgeschlossen. Die übernatürlichen Fabelwesen, Faune, Satyrn und Kentauren, sind, wie gesagt, auch für naturwissenschaftlich geschulte Augen begreiflich, wenn sie in physiologisch richtiger Weise aufgebaut sind; die unnatürlichen Transskriptionen aber, in denen der Mensch zum Wappentier mit metaphysischen Bügelfalten umgestaltet wird, reihen sich den ornamentalen Verzerrungen der Naturvölker an.

Sie unterscheiden sich von der normal stilisierten Form des Menschen in der Kunst ebenso sehr, wie in der Natur der kranke vom gesunden Körper.

Wenn man von diesen stilistischen Imponderabilien absieht, bietet die moderne Kunst ein weites Feld, das den anatomisch geschulten Blick in restloser Weise befriedigt. Auf jeder Kunstaussstellung begegnet man einzelnen Werken, welche durch ihre anatomische Treue und sehr oft auch durch ihre anatomische Schönheit auffallen.

Man behauptet, daß die Moderne in letzterer Beziehung der Klassik nachstehe, weil sie keine so schönen Modelle habe. Es ist wahr, daß viele Künstler nicht immer schöne Modelle benutzen, vielleicht auch nicht benutzen wollen oder

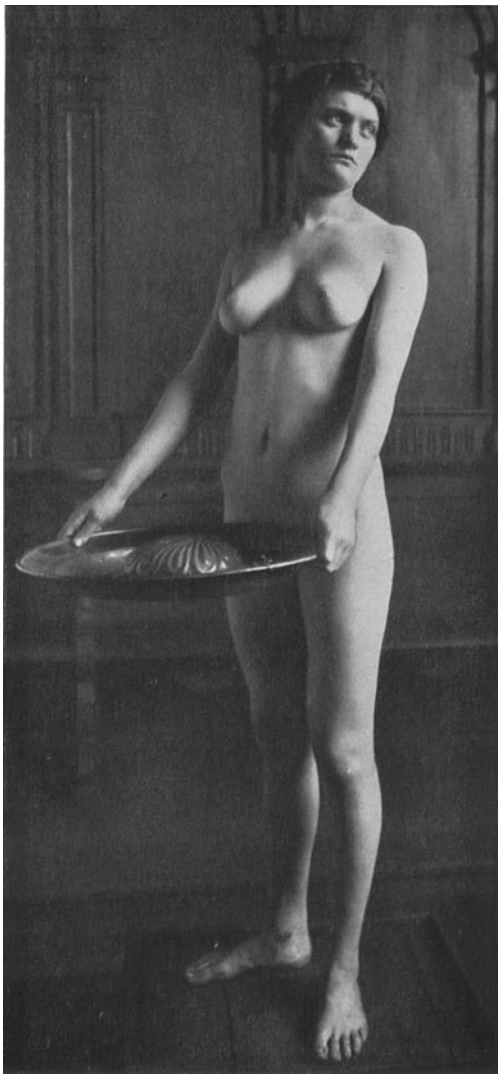


Fig. 252. Naturaufnahme zu Salome, vom Künstler gestellt.

können. Doch ist dies kein Beweis dafür, daß es keine so schöne Menschen mehr gibt wie früher. Manche der hier und in meiner „Schönheit des weiblichen Körpers“ gegebenen Abbildungen beweisen das Gegenteil; jeder Künstler, jeder Arzt, der mit offenem Auge um sich blickt, wird es aus eigener Anschauung bestätigen können.

Der Künstler wird, wie ich aus Erfahrung weiß, dem Arzt dankbar sein, der ihn von seinem Standpunkt aus ¹⁾ auf Fehler in den Werken der Kunst und Natur aufmerksam macht, der Kunstbetrachter, der sich meine Darlegungen zu eigen macht, wird, wie ich, einen vertieften Genuß an der künstlerischen Darstellung des Menschen finden.

Der reine Kunstgenuß wird durch besseres Wissen keineswegs getrübt; im Gegenteil. Wer sich der Vorzüge und Fehler des menschlichen Körpers, sei es in der Natur, sei es in der Wiedergabe durch die Kunst, klar bewußt ist, wird beide, und in letzterer auch die rein künstlerischen Schönheiten viel besser verstehen und objektiver bewerten können, als jemand, der den feineren Einzelheiten des menschlichen Baues verständnislos gegenübersteht; er wird wählerischer sein, aber das wahrhaft Gute in natürlichem und künstlerischem Sinne um so stärker auf sich wirken lassen, um so aufrichtiger bewundern können.

Die auf der Kenntnis und Erfahrung der Anatomen und Ärzte beruhende Sachverständigkeit ist für eine gründliche Kunstbetrachtung, die sich auf Tatsachen stützen und nicht mit Phrasen prunken will, ebenso wichtig, wie die völlige Vertrautheit mit der Technik und der Geschichte.

Gute Werke werden durch eine solche objektive Betrachtung nur gewinnen, andere aber, und wohl oft gerade diejenigen, die den Meisten gefallen, werden der strengeren Kritik nicht standhalten können.

Michelangelo ²⁾, der als Anatom gleich groß war, wie als Künstler, faßt diesen Gedanken in die Worte:

So viel scheint groß und kostbar, und es blickt
Das Volk drauf hin bewundernd; aber Einer
Steht abseits; ihm erscheint es um so kleiner
Und gallenbitter, was sie höch entzückt.

¹⁾ Für den Standpunkt des Kunstgelehrten vgl. L. Volkmann, Naturprodukt und Kunstwerk. 1902.

²⁾ Hermann Grimm, Gedichte von Michelangelo.