

PETER SPRENGEL

KLASSIZISMUS IM UMBRUCH
TANAGRA-PHANTASIEN UM 1880
(WILDENBRUCH, KINKEL, HAUPTMANN)

Abstracts:

Die bei Tanagra seit ca. 1870 ausgegraben und früh imitierten Tonstatuetten irritierten die klassizistischen Vorstellungen von altgriechischer Plastik durch Alltagsnähe und Lebendigkeit, bunten Farbanstrich und serielle Produktionsweise. Ernst von Wildenbruch (*Der Meister von Tanagra*, 1880) und Gottfried Kinkel (*Tanagra*, 1882) entwerfen in Prosa und Vers unterschiedliche Geschichten von ihrer »Erfindung«. Beide betonen dabei den Gegensatz zur klassischen Bildhauerkunst eines Praxiteles und die erotische Dimension, denn die erste Tanagra-Figur entsteht hier wie da als Porträt einer geliebten Frau. Der junge Gerhart Hauptmann setzt sich um 1885 in einem Essay und zwei Versdichtungen kritisch mit der Option einer farbigen, quasi naturalistischen Plastik auseinander. Dabei zeigt sich auch eine tiefe Aversion gegen die Aura des »Steinbilds«, die – wie abschließend ausgeführt – in der von Gipsabgüssen beherrschten Museumslandschaft des 19. Jahrhunderts ohnehin kaum noch zu erfahren war.

The clay statuettes excavated at Tanagra from around 1870, and quickly imitated, challenged classicist notions of ancient Greek sculpture with their lifelike representation, vibrant colors, and methods of serial production. Ernst von Wildenbruch (*The Master of Tanagra*, 1880) and Gottfried Kinkel (*Tanagra*, 1882) offer different narratives of their »invention« in prose and verse. Both emphasize the contrast to the classical sculpture of a Praxiteles and highlight the erotic dimension, as the first Tanagra figure in each depicted is a portrait of a beloved woman. Around 1885, the young Gerhart Hauptmann critically examined the possibility of a colorful, quasi-naturalistic sculpture in an essay and two poems. This also reveals a deep aversion to the aura of the »stone image«, which – as explained in conclusion – was scarcely perceptible in the 19th-century museum landscape dominated by plaster casts.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts sind sie allgegenwärtig: die als Tanagrafiguren bezeichneten Terrakotten im Taschenformat, die den Schreibtisch eines alternden Schriftstellers zieren,¹ den Stolz privater Sammler bilden² oder einfach

- 1 Wie über Emanuel Geibel berichtet: Geibels Begräbnis, in: Kölnische Zeitung, Nr. 103 vom 12. April 1884, S. [1].
- 2 Vgl. Raabes Beschreibung vom »Museum eines reichen Privatmanns«: »von den ersten Siegel-, Briefmarken-, Käfer- und Schmetterlingssammlungen an bis zur echten Figur aus Tanagra!« (Wilhelm Raabe, *Im alten Eisen. Erzählung*, Berlin 1887, S. 21 f.).

die Nischen gründerzeitlicher Wohnzimmer füllen. So ist es auch den einleitenden Sätzen einer Novelle zu entnehmen, die man wohl dem gehobenen Segment der Unterhaltungsliteratur zurechnen darf:

Er ging auf dem schrittedämpfenden Teppich auf und ab, langsam sinnend, gelegentlich dem Clavierspiele lauschend, das aus einem entfernten Zimmer zu ihm drang. Der grüne Majolika-Ofen, dessen breit ausladender Sims verschiedene Tanagra-Figürchen, einen silbernen Humpen und ein Cabinet-Photogramm einer weiblichen Person trug, hauchte eine behagliche Wärme aus; auf dem großen, mit bronzenen Geräthen geschmückten Diplomaten-Schreibtisch mitten im Zimmer brannte eine grünbeschrimte Studirlampe, deren gemildertes Licht den Raum in ein friedliches anheimelndes Halbdunkel hüllte.³

Hermann Bahr's zweiter Roman *Neben der Liebe* (1892) verzeichnet »zwei schlanke[] und graziöse[] Tanagra-Figürchen« im »absurde[n] Gedränge«, das der Protagonist auf einer breiten Konsole seines Salons erzeugt hat und ironisch-stolz seine »Glyphthek« nennt.⁴ Es sind eben solche zeitgenössischen Interieur-Konstellationen, die der andere große Zeitdiagnostiker in Wien, Bahrs Freund Hofmannsthal, 1893 kritisch reflektiert, wenn er die Erstarrung der literarischen Überlieferung als »Triumph der Möbelpoesie« deutet:

Freilich, die toten Jahrhunderte haben uns nicht nur Tapeten und Miniaturen, nicht nur Tanagrafigürchen und Terracottareliefs, Grabmonumente und Bonbonnières, farbige Kupferstiche und die goldenen Becher des Benvenuto Cellini hinterlassen, nein, wir haben auch Homer geerbt, auch den »Principe« des Machiavelli und den »Hamlet« des Shakespeare.⁵

Andernorts zeigt sich auch Hofmannsthal empfänglich für die Grazie jener kostbar bekleideten Frauenfiguren aus hellenistischer Zeit,⁶ die man unge-

3 Dagobert Gerhardt-Amyntor, Rosenöl, in: Nord und Süd 88 (1899), S. 222–265, hier: S. 222.

4 Hermann Bahr, *Neben der Liebe*. Wiener Sitten, in: Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit 3 (1892), Teil 2, S. 1009–1048, S. 1121–1154 und S. 1233–1258, hier S. 1024.

5 Hugo von Hofmannsthal, Gabriele d'Annunzio, in: Ders., *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe, Bd. XXXII: Reden und Aufsätze I, Frankfurt a. M. 2015, S. 99–107, hier S. 106.

6 So im Reise-Essay *Südfranzösische Eindrücke* (ebd., S. 62–66, hier S. 64) sowie in Briefen an Marie von Gomperz (13. Mai 1892) und Marie Herzfeld (5. August 1892): Briefwechsel mit Marie von Gomperz, hg. von Ulrike Tanzer, Freiburg i. Br. 2001, S. 69; Briefe an Marie Herzfeld, hg. von Horst Weber, Heidelberg 1967, S. 29.

achtet ihrer Provenienz aus böotischen Gräbern schon bald als »Pariserinnen« bezeichnet hat.⁷ Eben dieser Anmut huldigt auch Rilke in seinem 1906 in Paris entstandenen Dinggedicht *Tanagra*, das Lächeln und die Körpersprache der Kleinkulptur in Symbole objektloser Liebe umdeutend: »Ein wenig gebrannter Erde, / wie von großer Sonne gebrannt. / Als wäre die Gebärde / einer Mädchenhand / auf einmal nicht mehr vergangen.«⁸

Möglich wurden die Dimensionen dieses kollektiven und von Anfang an international verlaufenden Akts kultureller Aneignung primär durch technische Gegebenheiten. Bei den Grabbeigaben aus Terrakotta, die nach Raubgrabungen in der Nekropole von Tanagra ab 1873 in großer Zahl auf den Markt kamen, handelte es sich um »gleichsam proto-industriell hergestellte Objekte«: in Hohlformen gepresste Tonrohlinge, die nachträglich handwerklich bearbeitet und bemalt wurden; die hohe Stückzahl bei niedrigen Kosten ermöglichte schon in der Antike die »Verbreitung auch in Schichten [...], die nicht zum engeren Kreis der Elite gehörten.«⁹ Das im 19. Jahrhundert aufblühende Kunstgewerbe hat sich dieselbe Technik mit einer Schnelligkeit zu eigen gemacht, die schon bald zu zahlreichen Fälschungen führte, von denen selbst seriöse Sammlungen und Dokumentationen nicht verschont blieben.¹⁰ Auch unter den Marktführern für Produktion und Vertrieb »authentischer« oder »echt antiker« Kopien (den Firmen Gurlitt in Berlin und Lechner in Wien) kam es bald zum Streit um Reproduktionsrechte und Plagiate.¹¹ Um die Arbeitsplätze, die ihnen im Zuge der Ausweitung der Kopien-Fabrikation zufielen, waren die mit der Ausmalung

7 M.: Die Frauen von Tanagra. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Nr. 182 vom 17. August 1899, S. 5 f., hier S. 5. Vgl. perspektivisch auch: Guy Ducrey, *Tanagra ou les anamorphoses d'une figurine béotienne à la fin du XIX^e siècle*, in: *Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration 1880–1914*, hg. von Isabelle Krzykowski und Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris 2002, S. 207–224.

8 Rainer Maria Rilke, *Werke*, Bd. 1: *Gedichte 1895–1910*, hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 477. Vgl. Johannes Ungelenk, *Rilkes Tanagra. Miniatur mit Mädchenhänden*, in: *Materielle Miniaturen. Zur Ästhetik der Verkleinerung*, hg. von Gertrud Lehnert und Maria Weilandt, Würzburg 2020, S. 257–283.

9 Michael Sommer, *Wirtschaftsgeschichte der Antike*, München 2013, S. 63.

10 So erwies sich bei neuerer Nachprüfung ein Fünftel des einschlägigen Bestandes der Berliner Antikensammlung als gefälscht: Jutta Fischer, *Die Tanagrafiguren der Kunsthandlung Fritz Gurlitt*, in: *Echt antik! Terrakotten für Salon und Museum aus der Kunsthandlung Fritz Gurlitt Berlin 1881–1886*, hg. von Axel Attula und Julia Fischer, Ribnitz-Damgarten 2016, S. 7–12, hier S. 10.

11 Beschwerden des Marktführers Gurlitt über die Vertriebspraxis der Wiener Buchhandlung R. Lechner werden zitiert in: *Allgemeine Kunst-Chronik*, Nr. 47 vom 19. November 1887, S. 1186.

der Figürchen beschäftigten Frauen nach Auskunft der Romanliteratur nicht zu beneiden.¹²

Jedenfalls ist unübersehbar, dass mit der Entdeckung und kommerziellen Vermarktung der Tanagra-Funde grundlegende Prämissen des klassizistischen Antikebildes ins Wanken gerieten. An die Stelle der Aura einzigartiger Götterbilder, geschaffen für die Aufstellung im Tempel oder in geweihten Bezirken, trat beliebige Reproduzierbarkeit im Miniaturformat. An die Stelle der Abstraktion von der Kleidung und der Konzentration auf die Konturen des nackten Körpers, wie sie bei Götterbildern in der klassischen griechischen Plastik weit hin angestrebt wurde, trat eine neue Aufmerksamkeit für Mode und Alltag: von der Frisur und der Kleidung (die oft den ganzen Körper bedeckt) bis zu Sonnenhut und Fächer. Schließlich natürlich das Material: Der kostbare parische Marmor wird gleichsam durch das billigste am Ort vorfindliche Knet- und brennbare Material ersetzt. Der französische Maler und Bildhauer Jean-Léon Gérôme hat einen Teil der Gegensätze, die sich hier auftraten, 1890 in einer Statue namens *Tanagra* vereinigt und aus dem Kontrast zwischen der thronenden Haltung der monumentalen nackten Stadtgöttin (in weißem Marmor) und der röckeschwenkenden Stellung der dunkel getönten kleinen Reifentänzerin auf ihrer Hand künstlerisches Kapital geschlagen. Allerdings ist bei Gérôme auch diese Miniatur aus Marmor gemeißelt (Abb. 1).

Zu einer vergleichbaren Synthese sahen sich jedoch die deutschsprachigen Autoren, die sich um 1880 und in den ersten Jahren danach mit dem neuen Phänomen ›Tanagra‹ auseinandersetzten, nicht in der Lage. Sowohl Ernst von Wildenbruch (in der Novelle *Der Meister von Tanagra*, 1880) als auch Gottfried Kinkel (im Versidyll *Tanagra*, 1882) stellen den Gegensatz zwischen der ›alten‹ und der ›neuen‹ Kunst scharf heraus, sind aber gleichzeitig bemüht, dieses Neue auch wirklich als Kunst im Sinne einer individuellen Schöpfung anzuerkennen. Wie dabei im Einzelnen mit dem irritierenden Umstand der Reproduzierbarkeit umgegangen wird, ist eine zweite noch zu erörternde Frage. Der junge Gerhart Hauptmann schließlich arbeitet sich in zwei Versdichtungen aus der Mitte der 1880er Jahre mit erheblicher Energie an der ästhetischen Problematik farbiger Skulpturen ab.

12 Vgl. die abschreckende Schilderung in Fritz Mauthners Roman *Die Fanfare*: Über Land und Meer 59 (1887), S. 1187. Einen erfreulicheren Eindruck der Frauenarbeit vermittelt Jean-Léon Gérômes Gemälde einer antiken Tanagrafiguren-Manufaktur unter dem Titel *Sculpturae vitam insufflat pictura* (1893): https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:G%C3%A9r%C3%B4me_-_Painting_Breathes_Life_into_Sculpture_v1.jpg (3.9.2024).



Abb. 1: Jean-Léon Gérôme, Tanagra (1890). Musée d'Orsay, Paris.

Ernst von Wildenbruch: *Der Meister von Tanagra* (1880)

Der preußische Diplomat und Diplomatensohn Ernst von Wildenbruch, später als Hohenzollern-Dramatiker gefeiert und befehdet, hatte sich auf der Bühne noch keineswegs durchgesetzt, als ihm mit der »Künstlergeschichte aus Alt-Hellas« *Der Meister von Tanagra* (1880) ein Anerkennungserfolg auf dem Feld der Erzählprosa gelang.¹³ Eine Künstlernovelle¹⁴ größeren Umfangs und zugleich eine historische Novelle mit doch sehr aktuellen, auch räumlich und politisch in unmittelbare Nähe führenden Bezügen. Zunächst widmet sich das im August 1879 abgeschlossene Werk,¹⁵ wie schon der Titel verrät, der Entstehung der Tanagrastatuetten, die Wildenbruch erstmals bei seiner Rückkehr nach Berlin 1877 in den Räumen des Neuen Museums gesehen und bewundern gelernt hatte.¹⁶ Die Berliner Antikensammlung hatte sich führend – fast um jeden Preis¹⁷ – am internationalen Wettlauf um Erwerb der böotischen Terrakotten beteiligt und war mit ihren besten Stücken maßgeblich am repräsentativen – von Wildenbruch als Quelle benutzten – Tafelwerk beteiligt, das der Bonner (später nach Berlin berufene) Archäologe Reinhard Kekulé von Stradonitz 1878 herausgab.¹⁸

- 13 Die Buchausgabe erschien im Frühjahr 1880 im Berliner Verlag Steinitz, nach 1882 bei Freund & Jeckel ebenda (9. Aufl. 1900). 1907 brachte der Berliner Verlag Grote eine illustrierte Ausgabe mit Zeichnungen Franz Stassens heraus, die gleichfalls mehrere Auflagen erlebte.
- 14 Zum Ansehen der Gattung im 19. Jahrhundert und ihrem kunsttheoretischen Potenzial vgl. Angelika Waschinsky, *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. u. a. 1989; Günter Blumberger, *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne*, Stuttgart 1991; Christine Anton: *Selbstreflexivität der Kunsttheorie in den Künstlernovellen des Realismus*, New York u. a. 1998 (sämtlich ohne Referenz auf Wildenbruch).
- 15 Vgl. den Bericht über die erste Lesung im Brief vom 30. August 1879 in: *Briefe von Ernst von Wildenbruch aus den Jahren 1878–1880*, hg. von Berthold Litzmann, in: *Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn* 4 (1909), S. 139–165, hier S. 150–152.
- 16 Vgl. seinen Brief an Otto Frick vom 7. März 1880, zit. Ernst von Wildenbruch, *Gesammelte Werke*, hg. von Berthold Litzmann. 3 Reihen, 16 Bde, Berlin 1911–1924, Bd. 1, S. XII.
- 17 Vgl. Gerhard Zimmer, *Tanagrafiguren in den Berliner Museen. Forschung und Ankaufspolitik*, in: *Bürgerwelten. Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19. Jahrhundert*, hg. von Gerhard Zimmer, Mainz 1994, S. 29–39, hier: S. 31–33. Danach wurden die höchsten Preise gerade für Fälschungen bezahlt.
- 18 Reinhard Kekulé, *Thonfiguren aus Tanagra*. Nach Aufnahmen von Ludwig Otto, Stuttgart 1878.

Im selben Jahr 1877, in dem Wildenbruch den ersten »überwältigende[n]« Eindruck der Tanagrakunst empfangen haben dürfte, kursierten aber auch schon Zeitungsmeldungen von einer anderen archäologischen Großtat, mit der das Deutsche Reich und die Fördermittel des Kaiserhauses direkt verbunden waren: der Entdeckung der Hermes-Statue im Hera-Tempel von Olympia, die man lange Zeit mit der von Pausanias beschriebenen originalen Marmorskulptur des Praxiteles identifizierte. Ein knappes Jahr später fand man auch den stark beschädigten Rumpf des Dionysosknaben, den dieser Hermes auf dem Arm trug; Ende 1878 schließlich war ein Abguss der Statue im Campo Santo des Berliner Doms zu besichtigen.¹⁹ Noch vor der Ergänzung waren dem kaiserlichen Kronprinzen Fotografien der aufgefundenen Hermes-Figur überreicht worden, begleitet von einem Gedicht des Ausgrabungsleiters Ernst Curtius, das dem antiken Bildhauer selbst in den Mund gelegt ist. Darin spricht sich der Vorbildcharakter, den die gründerzeitlichen Archäologen der griechischen Bildhauerschule zuerkannten und den Wilhelm II. (der Sohn des damaligen Kronprinzen) noch zwei Jahrzehnte später in antimodernistischem Gestus bekräftigen sollte,²⁰ deutlich genug aus:

Nun aber ist, was lang verloren,
Aus tiefer Grabesnacht befreit,
Mein Hermes stehet, neu geboren,
Vor euch in Jugendherrlichkeit.

Nun seht ihr, wie ich warmes Leben
In kalte Marmoradern trug,
Wie ich den Augen Licht gegeben,
Der Brust den leisen Athemzug.

Und habt ihr nun die Kunstgedanken
In meinem Marmor aufgespürt,
So tretet mit mir in die Schranken
Und zeigt, wie ihr den Meißel führt.²¹

Der Erzähler Wildenbruch setzt hier unmittelbar an. Denn einerseits erweist sich seine auf dramatische Szenen und Schaulusteffekte zielende Darstellungstech-

19 Vorher erfolgte die Publikation von lithografischen Reproduktionen in: Georg Treu, Hermes mit dem Dionysosknaben. Ein Originalwerk des Praxiteles, gefunden im Heraion zu Olympia, Berlin 1878.

20 Zur Kaiserrede *Die wahre Kunst* (1901) vgl. Die Berliner Moderne 1885–1914, hg. von Jürgen Schütte und Peter Sprengel, Stuttgart 1987, S. 63 f. und S. 571–574.

21 Kölnische Zeitung, Nr. 73 vom 14. März 1878.

nik als durchaus geeignet, den antiken Figuren eine gewisse Dynamik – und insofern Leben – einzuhauchen. Andererseits zeigt uns seine Erzählung Praxiteles gleichfalls als Meister, Lehrer und Vorbild – für einen Schüler freilich, dem gerade die entscheidenden Qualitäten dieser Bildhauerkunst unerreichbar bleiben.

Denn der ebenso aberwitzige wie reißerische Clou, mit dem Wildenbruchs »Künstlergeschichte« die so unterschiedlichen archäologischen Sensationen der 1870er Jahre zusammenzwingt, besteht eben darin, dass derselbe Jüngling, den Praxiteles zum Modell seiner Hermesstatue wählt, auch zum Begründer der Tanagrakunst wird. Letzteres ereignet sich jedoch erst gegen Ende der Erzählung, die zunächst auf weite Strecken vom Gegensatz zwischen Provinz und Hauptstadt, ländlicher Naivität oder Unschuld und großstädtischer Libertinage beherrscht wird. Praxiteles fährt eigens von Athen nach Tanagra, weil er sich von der Betrachtung eines tatsächlich für diesen Ort bezeugten Rituals²² Anregungen für sein geplantes Götterbild verspricht, und erkennt im Hermes-Darsteller Myrtolaos auf der Stelle das »ideale« Modell. In einer Mischung von visionärer Kraft und übergriffiger Superiorität begrüßt er ihn sogleich als »Hermes von Tanagra, der du einst wohnen wirst bei dem olympischen Zeus« (W 41).²³

Die Menschenkenntnis des genialen Bildhauers scheint sich zu bestätigen, wenn wir im Folgenden Näheres über die Vorgeschichte des schwermütig-träumerischen Jünglings erfahren: Das nun schon vom zweiten Ziehvater angenommene Waisenkind ist offenbar von einer tiefen Sehnsucht nach Menschengestaltung erfüllt, die seine Träume bestimmt und sich in heimlichen Versuchen mit Ton äußert. So freudig Myrtolaos die ihm von Praxiteles angebotene Bildhauerlehre in Athen annimmt, so schwer tut er sich dort aufgrund des Widerstands, den seine innerliche Natur dem leichtfertigen Künstlerleben seiner Mitschüler, vor allem aber der tendenziell brutalen Sinnlichkeit entgegenbringt, die er mit zunehmender Klarheit als Grundbedingung praxitelischer Meisterschaft erkennt.

Sinnlichkeit erfüllt das Atelier des Marmorbildhauers mit solcher Totalität, dass sie sogar von den Strahlen der aufgehenden Sonne empfunden wird. In einer für den eigentümlichen Voyeurismus von Wildenbruchs Erzähltechnik, aber auch für ihre manieristischen oder kitschigen Züge kennzeichnenden Weise schildert der Anfang des dritten (unnummerierten) Kapitels das Ein-

22 Vgl. das Pausanias-Zitat in: Reinhard Kekulé, *Thonfiguren*, S. 6.

23 Zitate aus Wildenbruchs *Der Meister von Tanagra* hier und im Folgenden mit der Signale W und der Seitenzahl des Abdrucks in Ernst von Wildenbruch, *Werke*, Bd. 1 (1911), S. 33–120.

dringen der ersten – mit Schmetterlingen verglichenen – Strahlen in die Bildhauerwerkstatt:

Endlich faßte ein kleiner vorwitziger Sonnenstrahl sich ein Herz und setzte sich mitten in das krause Lockengewirr auf dem Haupte eines träumerisch holdseligen jungen Faun, ein zweiter, schon etwas begehrllicherer Sohn der Sonne, hing sich naschend an die blühenden Lippen der schönen Aphrodite daneben, ein dritter warf sich der Göttin an den Busen und sog sich mit glühendem Kusse zwischen ihren quellenden Brüsten fest. Und die holde Göttin fühlte in ihrem marmornen Leibe die süße Glut der küssenden Lippen; sie lächelte, und an ihrem Lächeln entzündeten sich die steinernen Angesichter rings umher, eine göttliche Heiterkeit wallte und wogte durch den kunstgeschmückten Raum, es sah aus, als höben sich die Glieder, als reckten sich die Arme, und die Geschöpfe des Praxiteles begrüßten ihre und ihres Erzeugers himmlische Mutter, die strahlende junge Sonne von Athen. (W 53 f.)

Bei der erwähnten Aphrodite handelt es sich um die Statue der Aphrodite von Knidos, deren Übergabe an die Gesandten der Insel den Anlass zu einem Fest geben wird, das Wildenbruch zum Höhe- und Wendepunkt der Erzählung ausgestaltet. Denn die Leiterin dieses Festes ist auch das Urbild der Statue: Praxiteles' (damalige) Geliebte Phryne. Die Hetäre wittert in Myrtolaos und seiner – ihm in aller Keuschheit nach Athen gefolgt – Verlobten Hellanodike potenzielle Gegenspieler, die sie notfalls mit Gewalt dem Diktat der Sinnlichkeit unterwerfen will. Hellanodike, die von Anfang an als typische Tanagraerin (oder Thebanerin)²⁴ in langer Gewandung nach dem Muster der Terrakotten geschildert wird, verweigert sich derartigen Zumutungen und muss zusammen mit Myrtolaos fluchtartig Athen verlassen. Als das Paar einige Tage später die Heimatstadt erreicht, verwandelt sich Hellanodike – immer noch in das blaue Kleid gehüllt, das sie auf Phrynes Fest trug (W 101) – endgültig in eine Tanagrafigur: die in Kekulé's Dokumentation auf Tafel I präsentierte Dame in Blau aus der Sammlung des türkischen Gesandten in Athen mit Sonnenhut auf dem Kopf (Abb. 2).

Wie schon in der oben zitierten Passage erleben wir diese Evidenz aus der Außenperspektive. Zuerst sind es – statt der Sonnenstrahlen – die Häuser

24 Die Eleganz der sogenannten Tanagraerinnen wird gelegentlich mit Orientierung an thebanischer Mode erklärt; dem einschlägigen Bericht des Pseudo-Dicaearch (zit. Reinhard Kekulé, Thonfiguren, S. 5) entspricht Hellanodikés erster Auftritt (W 38) mindestens hinsichtlich der roten Schuhe.

Tanagras, die die Tochter der Stadt anblicken und anreden, erst sekundär folgen die Augen des werdenden Künstlers Myrtolaos:

Still und heiß lag die Mittagssonne über dem Berge von Tanagra, die Häuser der Stadt flimmerten im grellen Lichte und blickten in die schweigende Landschaft zu ihren Füßen wie ebenso viele neugierige Augen herab.

Und jetzt sahen sie, wie an dem Saume des Olivenwaldes dort unten, der wie eine grüne schattige Insel inmitten der glutgedörrten Felder und Berge lag, eine Gestalt erschien, eine schöne schlanke Mädchengestalt, wie sie den breiten, schattenden Hut tiefer in das Gesicht zog, damit ihr die Sonnenstrahlen nicht verwehrten, hinüberzuschauen zu den bekannten geliebten Mauern und Toren; und die Häuser von Tanagra hatten sie erkannt, und wenn sie gekannt hätten, so hätten sie sich angestoßen und zugeflüstert: »Sie ist wieder da, sie, die wir in unsren steinernen Armen hielten und die uns so treulos entwich, unser Liebling Hellanodike.«

Noch andre Augen aber hatten Hellanodike betrachtet, während sie so, vom Lichte, das Sonnenstrahlen und Baumesschatten um sie her woben, umspielt am Saume des Gehölzes stand, und diese Augen hatten mit tiefer Zärtlichkeit und Trauer auf ihr geruht. Hinter ihr, am Rande eines Baches, der sich durch das Gehölz drängte, saß Myrtolaos, und sah sie an und ward nicht satt sie anzusehen, denn er wußte, daß es heute zum letzten Male geschah. (W 108)

Myrtolaos glaubt nämlich auf seine Braut verzichten zu müssen, da er sich nicht vorstellen kann, dass deren Vater ihm die (in Wahrheit fremdgesteuerte)²⁵ Entführung verzeihen würde. Es ist dieser Abschiedsschmerz, der das künstlerische Potenzial im Heimkehrer endgültig freisetzt – er sieht Ton im Bachbett und wird, während die Geliebte schläft, umgehend tätig:

Er fühlte die weiche durchfeuchtete Masse in seiner Hand, er sah auf Hellanodike herab, die sanftatmend in tiefem Schlummer vor ihm hingegossen lag, so daß es aussah, als wollte sie ihm Muße gewähren, jede Linie ihrer Gestalt, jeden Zug ihres Gesichtes zu bleibender Erinnerung in sich aufzunehmen. Da regte sich, aller Vernunft zum Trotz, die alte Lust mit unwiderstehlicher Kraft in seiner Seele, und er beschloß, mit dem letzten Werke seiner Hände sich ein Erinnerungsmal des geliebten Mädchens zu schaffen. Kein Bildwerk sollte es werden, wie sie aus Praxiteles' Händen hervorgingen

25 Die mit der Figur des skrupellosen Lebemanns Mnemarchos verbundene, mehrfach die Grenze des Trivialen streifende Nebenlinie der Handlung kann hier im Hintergrund bleiben.



*Abb. 2: Tanagrafigur als Vorbild für Hellanodike
(Reinhard Kekulé, Thonfiguren, Tafel I. Universitätsbibliothek Heidelberg)*

und wie er sie in qualvollem Kampfe vergebens zu gestalten versucht hatte, nichts weiter als ein Abbild Hellanodikis; aber ähnlich, so ähnlich als er nur irgend vermochte, wollte er es machen, in jeder Falte des Gewandes, mit dem breitrandigen Hute, den sie so gerne trug, und mit jenem Lächeln, das jetzt so geheimnisvoll über das süße Gesicht hinuschte, als wenn ein glückseliger Traum ihr von ungeahnter Freude und Zufriedenheit erzählt hätte.

In der Haltung, wie er sie zuletzt am Saume des Olivenwaldes nach Tanagra hinüberblickend belauscht hatte, so beschloß er sie darzustellen, und ohne Säumen ging er an das Werk.

Als er zu arbeiten anfing, überkam ihn eine innere Glückseligkeit, wie er sie nie gekannt; alles Leid vergangener Stunden, alle Sorgen zukünftiger waren vergessen; ein leichter Wind zog duftend durch den Wald, und es war ihm, als tauchten die kleinen Waldgötter und Liebesgötter hinter den Bäumen empor und träten hinter ihn und blickten leise flüsternd über seine Schulter auf sein Werk. Und als nun wirklich der formlose Ton sich zu einem schlanken Figürchen gestaltete, als jeder Druck und Strich seiner Hände ein neues wärmeres Leben in den zierlichen Körper und die Gewandung hineinzauberte, die den Körper umgab, und als endlich, in kleinstem Maßstabe und dennoch deutlich erkennbar, Hellanodikos' Antlitz selbst heraustrat, da mußte er an sich halten, um nicht in lauten Jubel auszubrechen [...]. (W 109 f.)

Es ist die schon erwähnte »Dame in Blau«, die Myrtolaos am Ende dieses mystischen, von Eros und Naturgeistern begünstigten Augenblicks in der Hand hält – freilich noch ungebrannt und ohne Farbauftrag. Ihre Porträtähnlichkeit bewährt sich unmittelbar darauf doppelt und dreifach. Die dem Liebespaar treu ergebene Sklavin Chlenusa tritt nämlich von hinten an den Künstler heran, bejubelt die Ähnlichkeit, lässt sie sich vom aufgeweckten Modell bestätigen und führt die Tonfigur bei sich, als sie unmittelbar darauf dem Vater des Mädchens begegnet. Dieser erkennt im rohen Tongebilde nicht nur sofort die langvermisste Tochter, sondern zugleich das Genie des Künstlers, dem er schon darum spontan zu verzeihen bereit ist: »Muß ich nicht [sc. dir verzeihen],« sagte Myronides, »da du einen solchen Bundesgenossen mitbringst?« und er zeigte auf Hellanodikos' Bild.« (W 115)

Unmittelbar vorher fragt der Vater: »Man braucht also nicht in Athen zu leben, [...] um solches schaffen zu können?« (W 115) Die rhetorische Frage heischt nach Bestätigung, ja nach ergänzender Steigerung: Man darf wohl nicht in Athen leben, wenn man solches schaffen will. Wir erleben die Geburt einer Art Heimatkunst *avant la lettre*: einer Porträtkunst aus persönlichen Motiven. Sie verträgt sich mit dem allgemeinen Kunstbegriff dieser Erzählung, insofern die Abhängigkeit der künstlerischen Gestaltung von realen Modellen hier – ganz im Gegensatz zu den Prämissen des Klassizismus²⁶ – als Gesetzmäßigkeit

26 So erklärt schon Winckelmann in den *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*: »Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet oder sie samlet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringet sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Copie, ein Portrait machen; es ist der Weg zu Holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu Ideälischen Bildern

vorausgesetzt wird. Praxiteles' Hermes ›ist‹ Myrtolaos, seine Aphrodite ›ist‹ Phryne. Diese Werke werden ihren Urbildern aber unter Qualen, mit der ganzen Rücksichtslosigkeit des großen Künstlers abgewonnen. Für die Hermesstatue muss Myrtolaos einen ganzen Tag Modell stehen, er bricht dabei fast zusammen und wurde nur aufgrund seiner kritischen inneren Verfassung zu diesem Zeitpunkt herangenommen; der empfundene Schmerz macht ihn als Modell nur noch geeigneter:

Kein Wort wurde gesprochen, und der einzige Laut, den man vernahm, war das leise Stöhnen des Jünglings, in dem die Aufregung der schlaflosen Nacht eine tiefe Ermattung hervorgerufen hatte.

Praxiteles hörte es nicht und sah nicht sein bleich und bleicher werdendes Gesicht. Stumm und beinahe mit Grausen blickte Myrtolaos auf den Mann, der an seinem Werke wie der Tiger über seinem Raube saß. (W 87)

Der autonome Kunstanspruch, will uns Wildenbruch vermitteln, ist mit Menschenopfern erkaufte. Die heteronom entstandene (nur den Anspruch eines »Erinnerungsmals« erhebende) Porträtkunst des »Meisters von Tanagra« steht dagegen im Zeichen der Menschenliebe. Folgerichtig gründet Myrtolaos eine Familie, während Praxiteles auf Dauer bindingslos bleibt. Dafür, dass diese Familie auch eine materielle Subsistenz besitzt, sorgt wiederum die Magd Chlenusa, indem sie mehrere der gebrannten und – zumeist mit einem »sanfte[n] Himmelblau« (W 116) – bemalten Figuren nach Athen bringt, um ihren Meister »berühmt« zu machen: »In Tanagra drängt jetzt alles Volk zum Hause des Myronides, in dem er wohnt und schafft, denn keiner will sein, der nicht eine Figur von seinen Händen besäße.« (W 117) Die technische Reproduzierbarkeit als wirtschaftlicher Faktor bleibt in der Erzählung unerwähnt.

Auch Praxiteles kauft die nach Athen exportierten Figuren und macht bei derselben Gelegenheit Myrtolaos ein verkleinertes Modell der Hermesstatue zum Geschenk, die er jetzt erst vollendet und offenbar nur deshalb vollenden kann, weil ihm die künstlerische Veranlagung und schicksalhafte Bestimmung des Dargestellten vollständig aufgegangen sind. So wird am Schluss eine Art Gleichgewicht zwischen dem großen und dem kleinen Künstler, dem Monumental- und dem Miniaturbildhauer, hergestellt. Eine arbeitsteilig-hierarchische Koexistenz deutet sich an, wie sie der Dramatiker Wildenbruch der Gestalt seines Christoph Marlow im gleichnamigen Trauerspiel (1884) versagt; dieser

desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben« (Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse, hg. von Helmut Pfotenhauer u. a., Frankfurt a. M. 1995, S. 223).

verzehrt sich in der gefühlten Konkurrenz zum überlegenen Genie Shakespeare und wird erst im Sterben durch dessen souveränes Entgegenkommen von seinen Selbstzweifeln und dem Verdacht der Geringschätzung erlöst.

Gottfried Kinkel: *Tanagra*. Idyll aus Griechenland (1883)

War Wildenbruchs Prosaerzählung *Der Meister aus Tanagra* ein Debüt, so Gottfried Kinkels Versdichtung *Tanagra* ein »Schwanengesang«. ²⁷ Der im Vormärz vielfältig hervorgetretene Autor erlebte noch den Vorabdruck in Westermanns *Monatsheften* (1882), ²⁸ nicht aber mehr die im Druck noch von ihm überwachte Buchausgabe der 1880/81 entstandenen Dichtung im selben Verlag (1883). ²⁹ Dabei nimmt schon das Werk selbst explizit auf den Tod Bezug, indem es sich in den Rahmenpartien als tröstende Phantasie zur Linderung der Trauer um den Verlust der jüngsten Tochter Gerda Kinkel (1867–1879) ausgibt. Überhaupt stoßen wir allenthalben auf eine persönliche Einfärbung, im Grunde schon bei der Wahl der Gattung und des Protagonisten. Denn Kinkel war als Dichter letztlich nur mit einem Werk beim allgemeinen Publikum durchgedrungen: dem in zahlreichen Auflagen verbreiteten, schon 1841 entstandenen *Versepos Otto der Schütz*. ³⁰ *Der Grobschmied von Antwerpen* (1868), Kinkels zweiter – erst mit großer Verspätung vollendeter ³¹ – Versuch im gleichen Genre, galt der Biografie des flämischen Malers Quentin Massys. ³² Wenn Kinkel jetzt im dritten Anlauf einen epischen Helden kreiert, der erst Künstler, dann Krieger war (und im Zuge der geschilderten Handlung zur Kunst zu-

27 So der Ausdruck der *Allgemeinen Kunst-Chronik* 9 (1885), S. 234.

28 Gottfried Kinkel, *Tanagra*. Eine Erzählung aus Griechenland, in: Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte 26, Bd. 52, April 1882, S. 1–27.

29 Gottfried Kinkel, *Tanagra*. Idyll aus Griechenland, Braunschweig 1883. Zitate danach im Folgenden mit der Sigle K und Seitenzahl. Vgl. Hermann Rösch-Sondermann, Gottfried Kinkel als Ästhetiker, Politiker und Dichter. Bonn 1982. Neu formatierte, mit Registern versehene Ausgabe, Bonn 2021, S. 355–363.

30 Erstmals gedruckt in Kinkels *Gedichten* (1843). Seinen buchhändlerischen Siegeszug trat das Werk mit der Einzelausgabe mit Goldschnitt (1846) an. Eine neuere Interpretation bietet: Bernhard Walcher, *Vormärz im Rheinland. Nation und Geschichte in Gottfried Kinkels literarischem Werk*, Berlin und New York 2010, S. 218–230. Einen Rückbezug der *Tanagra*-Dichtung auf das Erstlingsepos kann man schon darin erkennen, dass der Protagonist hier wie da eingangs mit dem Schiff anlandet.

31 Eine fragmentarische Vorstufe erschien im *Morgenblatt für gebildete Leser* 1846.

32 Vgl. Wolfgang Beyrodt, Gottfried Kinkel als Kunsthistoriker. Darstellung und Briefwechsel, Bonn 1979, S. 133–138.

rückkehrt), verspricht er gleichsam eine Zusammenführung der beiden divergierenden Vorgängerdichtungen.

Und eine Spiegelung der eigenen Entwicklung! Denn Kinkel selbst wurde durch die letzten Phasen der Märzrevolution aus einer produktiven Phase literarischer und wissenschaftlicher Arbeit herausgerissen. Seine Gefangennahme durch preußische Truppen nach einer Kriegsverletzung im Juni 1849 führte statt der allgemein erwarteten Hinrichtung zu einer Zuchthausstrafe und diese wiederum – dank der Befreiung durch Carl Schurz im November 1850 – direkt ins englische Exil. Auch dort war Kinkel noch als politischer Agitator tätig, überwiegend aber mit der Fristung seines Lebensunterhaltes durch Vortrags- und Lehrtätigkeit beschäftigt. Erst der Ruf auf einen Lehrstuhl für Kunstgeschichte am Zürcher Polytechnikum (der heutigen Eidgenössischen Technischen Hochschule) 1866 versetzte ihn wieder in die Lage, in größerem Maßstab dichterische und künstlerische Interessen zu verfolgen. Daneben brachte ihn diese Berufung auch in direkte Berührung mit antiken Kunstwerken. Denn zu Kinkels dienstlichen Obliegenheiten gehörte die Betreuung der Archäologischen Sammlung im Gebäude des Polytechnikums in ständiger (und keineswegs konfliktfreier) Abstimmung mit dem archäologischen Lehrstuhl der Universität Zürich;³³ er dürfte also schon früh Gelegenheit gehabt haben, die von dessen Inhaber Karl Dilthey in Athen erworbenen »schönen Terracotten von Tanagra«³⁴ in Augenschein zu nehmen.

Dilthey gemeinsam mit dem Winterthurer Fabrikanten und Numismatiker Friedrich Imhoof-Blumer unternommene Griechenland- und Süditalienreise 1875/76 diente nicht zuletzt dem Zweck, die anfangs ausschließlich aus Abgüssen bestehende Sammlung um antike Originale zu erweitern und in der wissenschaftlichen Wahrnehmung zu stärken. Das gelang insofern, als einige der damals angekauften Tonfiguren – wie die noch zu erwähnenden ballspielenden Eroten – hohen ästhetischen Reiz besaßen und umgehend Eingang in den engeren Kanon der Tanagrakunst fanden.³⁵ Das misslang jedoch letztlich spektakulär, indem sich ein beträchtlicher Teil der damaligen Ankäufe, darunter gerade jene Vorzeigestücke, als moderne Kopie oder Fälschung herausstellte.³⁶ Dilthey

33 Vgl. die Auszüge aus dem Briefwechsel mit Karl Dilthey: ebd., S. 417–428.

34 Vgl. die Erwähnung in: Gottfried Kinkel, Das Kupferstich-Cabinet des Eidgenössischen Polytechnikums, Zürich 1876, S. II.

35 Vgl. Reinhard Kekulé, Thonfiguren, Tafel IV–VI und XII.

36 Vgl. das umfangreiche Kapitel »Fälschungen« (mit 14 Katalognummern) in: Christina Peege, Die Terrakotten aus Böotien der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich, Zürich 1997, S. 43–59. Ausschlaggebend war jeweils eine 1997 in Oxford durchgeführte Thermolumineszenzanalyse. Für weiterführende Hinweise danke ich dem Kurator der Sammlung Martin Bürge.

selbst wurde bei näherer Betrachtung seiner Erwerbungen bald misstrauisch und reagierte zeitweilig schon auf die Erwähnung von Tanagrafiguren mit einer Nervenkrise.³⁷ Kinkel nahm die attraktivsten Stücke der Zürcher Sammlung wohl eher arglos wahr, obwohl er sich der Problematik einer neuzeitlich fingierten Antike grundsätzlich bewusst war und ihr als Wissenschaftler sogar aktiv nachging. So enthält seine Studiensammlung *Mosaik zur Kunstgeschichte* (1876) gleich zwei Beiträge zur Thematik der Antikenrestauration³⁸ oder -nachbildung. Darin vertritt Kinkel unter anderem die These, der sogenannte Arrotino oder Messerschleifer der Uffizien, damals wie heute allgemein für die römische Kopie eines pergamenischen Originals gehalten, sei in Wahrheit ein Werk des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich aus der Schule Michelangelos.³⁹

Eine moderne, und noch dazu betont subjektive, Nachbildung ist natürlich auch das »Idyll aus Griechenland«. Die Naturschilderungen der ersten Seiten verknüpfen romantische Reisesehnsucht mit realistischer Wirklichkeitsnähe. Das Fremdheitsgefühl, das den Heimkehrer beim Betreten seiner Vaterstadt erfüllt (K 18 f.), erinnert an die quälende Erfahrung des Emigranten, der in Deutschland nie vollständig rehabilitiert beziehungsweise amnestiert wurde und das 1871 gegründete neue Reich mit dem Argwohn des eingefleischten Republikaners betrachtete. An den damaligen Aufschwung der Schlachten- und Historienmalerei eines Georg Bleibtreu etwa oder Anton von Werner gemahnen die großformatigen Wandgemälde, die Praxias in einem früher vernachlässigten Raum seines eigenen Hauses erblickt (K 45 f.). Sie stellen die Siege Alexanders des Großen dar, der für die antiken Griechen – so vermittelt es Kinkels Erzählung – vorübergehend die nationale Einheit erkämpft hat.

Praxias, der im Geiste desselben Ideals für einen der Diadochen Militärdienst geleistet hat, bekehrt sich in Tanagra erneut zur Kunst, der er gleichsam in mehreren Schritten nahekommt. Zunächst begegnet er einer eindrucksvollen Artemis-Statue, dann ihrem Modell und schließlich ihrem Schöpfer: dem älteren – von ihm seit Jugendzeiten verehrten – Bildhauer Agathon aus Athen, von den Stadtvätern nach Tanagra berufen (und in Praxias' Haus einquartiert), um für den Dionysostempel eine Kultstatue zu schaffen.⁴⁰ Im Dialog zwischen dem

37 »Das Wort Tanagreer-Terrakotten bewirkt mir jetzt immer einen gewissen urto di nervi [Nervenschlag]« (Dilthey an Imhoof-Blumer, 8. März 1876 [?], zit. ebd., S. 12).

38 Vgl. Gottfried Kinkel, Wer hat den farnesischen Stier ergänzt?, in: Ders., *Mosaik zur Kunstgeschichte*, Berlin 1876, S. 29–48.

39 Die Statue des Messerschleifers in Florenz, ein Werk des sechzehnten Jahrhunderts, in: ebd., S. 57–107. Zur skeptischen Reaktion des Michelangelo-Biographen Herman Grimm vgl. Wolfgang Beyrodt, Kinkel, S. 443–445.

40 Als Vorbild diente offenbar der bei Pausanias erwähnte Kalamis, von dem die Dionysosstatue aus parischem Marmor stammt (Reinhard Kekulé, *Thonfiguren*, S. 6).



Abb. 3: Ballspielende Eroten, angeblich hellenistisch aus Tanagra.

© Archäologische Sammlung der Universität Zürich Inv. 2329 F, 2330 F, 2331 F, 2332 F.
Foto: Frank Tomio.

Heimkehrer, der sich auf seine künstlerischen Anfänge besinnt, und dem prominenten Gast kommt es wie in Wildenbruchs Novelle zu einer gegenseitigen Spiegelung und Abgrenzung differierender Kunst- beziehungsweise Skulpturkonzepte. Die Polarität ist hier allerdings nicht hierarchisch oder moralisch, sondern historisch-politisch angelegt: als Übergang von einer älteren aussterbenden zu einer fortschrittlichen neuen Kunstpraxis.

Praxias vertritt dabei die Innovation. Unmittelbar nach seiner Ankunft nutzt er das leerstehende Atelier zur Erfindung der Tanagrakunst, die er dem mit parischem Marmor zurückkehrenden Altmeister unmittelbar darauf präsentiert. Die frischgeformten Tonfiguren zeigen Darstellungen aus dem Alltagsleben: ein den Wasserkrug auf dem Kopf tragendes Mädchen, einen fliegenden Händler mit Bauchladen und ballspielende Knaben. Deren geflügelte Vorbilder in der Zürcher Sammlung (Abb. 3) qualifizierten sich schon deshalb zu Exempeln einer lebensnahen Kunstpraxis (und zur Anregung für ein Gedicht Frieda Ports)⁴¹, weil sie selbst – als Fälschungen aus den 1870er Jahren – am vernied-

41 Nämlich die Ode *Aus Tanagra*, erwachsen aus der Betrachtung von »Genien aus dem Grabe / Eines Kindes, lieblich in Stein gebildet / Und beflügelt«: »Noch die Spur lebendiger Farben tragen / Diese Kunstgebilde, wir sehen die zarten / Staunend nach Jahrtausenden kaum verändert« (Frieda Port, *Gedichte*, Berlin 1888, S. 137). Als Anregung könnte die Abbildung der Zürcher Figuren bei Reinhard Kekulé (Thonfiguren, Tafel IV/V) gedient haben.

lichenden Kinderbild des 19. Jahrhunderts teilhatten.⁴² Den Ball freilich muss die Phantasie ergänzen:

Nun sieh die Knäbchen hier: sie werfen Ball,
 Auf ihren Beinchen stehn sie fest und drall
 Und blicken über sich; der eine schlug
 Aufwärts den Ball, wie lauern sie so klug,
 Wie streckt sich jedes Händchen voll Verlangen
 Den Flüchtling noch in freier Luft zu fangen.
 Doch fällt er, glüht der Eifer auf in allen,
 Sie greifen zu und purzeln hin und fallen. (K 40)

Derartigen Genreszenen stand der Kunsttheoretiker Kinkel früher nicht unkritisch gegenüber.⁴³ In *Tanagra* unterstreichen sie den Realismus-Anspruch des Bildhauers: »So wie ich's sah, wie's lebend zu mir sprach, / So macht ich's nach« (K 40). Der Volkstümlichkeit der Gegenstände entspricht der Wille zur Breitenwirkung durch Verbilligung der Produktion – durch den Rückgriff auf kostengünstiges Material und durch Einführung der Reproduktionstechnik. Mit nahezu sozialdemokratischem Zungenschlag entwirft Praxias seine Vision einer ›Kunst fürs Volk‹:

Wer Erz und Marmor nicht erwerben kann,
 Hier ist gesorgt, daß auch der arme Mann,
 Wenn heim vom Feld er bringt die schwere Garbe,
 Beim eignen Herde nicht der Anmuth darbe.
 [...]
 Sieh, was ich noch erfand! Den Gips gegossen
 Hab' ich um eins, und aus der Form entsprossen
 Stehn hier noch zwanzig sauber ausgeprägt;
 Jedes, du siehst, der Mutter Gleichniß trägt.
 Nun jedem Köpfchen gilt's ein einzeln Leben
 Mit scharfem Stäbchen modelnd noch zu geben;
 Schnell wird's gebrannt, denn dauernd soll es sein,
 Ein armer Obolos, und es ist dein. (K 41 f.)

42 Vgl. Christina Peege, Terrakotten (Anm. 36), S. 56–59 (Katalog Nr. 22–25, jeweils als »Putto« bezeichnet). Es handelt sich um die Inventarnummern F 2329–2332, beschrieben als »Ballspielende Eroten« in: H[ugo] Blümner, Die archaeologische Sammlung im Eidgenössischen Polytechnikum zu Zürich, Zürich 1881, S. 187.

43 Vgl. Hermann Rösch-Sondermann, Kinkel, S. 130 f.

Für dieses volkspädagogische Projekt, das unmittelbar an Kinkels eigene Bemühungen um ›Volksbildung‹ erinnert⁴⁴ und genuin sozialdemokratische Initiativen wie die Errichtung von Volksbühnen vorwegnimmt,⁴⁵ gewinnt der Protagonist als Partner sogar den alten Agathon, der bisher in Marmor und für sakrale Zwecke gearbeitet hat – und zwar auf höchstem künstlerischem Niveau –, aber weitsichtig das Ende der bisher von ihm bedienten religiösen Kunstpraxis heraufziehen sieht. Denn die von reichen Stadtfürsten in Auftrag gegebenen Prachtbauten in Pergamon und anderen Orten der kleinasiatischen Küste ändern nichts daran, dass die eigentliche Basis griechischer Tempelkunst in der hellenistischen Epoche im Schwinden begriffen ist:

Jüngling, die Zeit wird für den Bildner schwer!
 Wohl mögen drüben überm Inselmeer
 In Asien stolz die neuen Städte glänzen,
 Die meilenlang die Wand mit Bildwerk kränzen
 Und auf dem Markt mit Riesengruppen prunken;
 Doch es erlosch der echte Altarfunken.
 [...]
 Wir glauben selbst an das nicht, was wir schaffen.
 Die Herzen sind verglüht, der Witz der Spötter
 Vertrieb die Götter! (K 36 f.)

Kinkels Agathon beschreibt sehr genau die Situation, in der sich laut Nietzsche die griechische Tragödie befand, nachdem Euripides den Geist des Sokrates auf die Bühne gebracht hatte: Der »große Pan« ist auch für die bildende Kunst gestorben!⁴⁶ Die für den Hellenismus gültige Epochendiagnose lässt sich

44 Kinkel hat seit Sommer 1843 neben seiner Lehre an der Bonner Universität zunächst in Bonn, dann in Köln »freie[] Vorträge[] vor gemischtem Zuhörerkreise« (also auch vor Damen) insbesondere zur Kunstgeschichte gehalten (Gottfried Kinkel, Selbstbiographie 1838–1848, hg. von Richard Sander, Bonn 1931, S. 147) und diese Tätigkeit in England, der Schweiz und Deutschland konsequent fortgesetzt. Der *Allgemeinen Deutschen Biographie* gilt er daher 1910 als »einer der thätigsten Vorbereiter der modernen Volkshochschulbewegung« (Bd. 55, S. 522). Vgl. Susanne Barth, Wanderlehrer, Redner, Vortragende. Mobile Lehrkräfte und ihre Vorträge in der Volksbildung im 19. Jahrhundert, Wiesbaden 2020, S. 164 f.

45 Vgl. Herbert Scherer, Bürgerlich-oppositionelle Literaten und sozialdemokratische Arbeiterbewegung nach 1890. Die ›Friedrichshagener‹ und ihr Einfluss auf die sozialdemokratische Kulturpolitik, Stuttgart 1974; Gertrude Cepl-Kaufmann, Berlin-Friedrichshagen. Literaturhauptstadt um die Jahrhundertwende. Der Friedrichshagener Dichterkreis, München 1994, S. 242–254 (»Die Kunst dem Volke«).

46 Vgl. Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Leipzig 1872, S. 69 und S. 55.

selbstverständlich auf Kinkels eigene Zeit übertragen. Mit der Hegel'schen Philosophie – in *Tanagra* fällt das Wort »Weltgeist« (K 13) – und der Religionskritik der 1830er und 1840er Jahre, die für Kinkel selbst zu grundlegender Neuorientierung führte, war gleichfalls keine Basis mehr für eine sakrale Kunstproduktion von gesellschaftlicher Bedeutung gegeben. Das geschichtswissenschaftliche Deutungsmuster der Säkularisierung, dem Kunsthistoriker Kinkel ohnehin geläufig,⁴⁷ verbindet sich in der Rede des Bildhauers mit dem Selbstverständnis einer Epigongeneration, das schon Kinkels Jugendfreund Emanuel Geibel – in der Ballade *Der Bildhauer des Hadrian* (1856) – in ein (spät-)antikes Gewand gehüllt hatte:

O Fluch, dem diese Zeit verfallen,
 Daß sie kein großer Puls durchbebt,
 Kein Sehnen, das, geteilt von allen,
 Im Künstler nach Gestaltung strebt [...].⁴⁸

Ausgenommen von solcher ideellen Auszehrung sind in Kinkels Verserzählung sowohl die realistische Kleinkunst eines Praxias als auch die hier durch Agathons Tochter Helena vertretene Malerei. Mit ihren Historienbildern großen Stils nimmt jene offenbar einen gesellschaftlichen Auftrag wahr. Darüber hinaus beteiligt sich Helena am Volkskunst-Projekt der beiden Bildhauer, indem sie von sich aus – unter Berufung auf die polychrome Eros-Statue des Praxiteles in Thespiä (K 50 f.) – die Ergänzung der Terrakotten durch Bemalung vorschlägt und sogleich exemplarisch durchführt:

Kaum daß der Thon das Naß begierig trinkt,
 Schau, wie er mild in Silberschimmer blinkt,
 Und wie die Farbe, die er erst gehaßt,
 Er gierig jetzt mit zäher Liebe faßt.
 Blau fließt der Mantel ab in seinen Falten,
 Rosig das Kleid, vom Purpurgurt gehalten;
 Goldbraunes Haar umspielt die vollen Wangen,
 Wo leisgehaucht schon sanfte Rosen prangen.
 Die Lippe will im Odemzuge beben,
 Und durch die Farbe bricht das warme Leben. (K 51 f.)

47 Die Idee der Säkularisierung liegt schon Kinkels frühem Aufsatz *Weltschmerz und Rococo* (entst. 1841) zugrunde; vgl. Hermann Rösch-Sondermann, Kinkel, S. 112 f.

48 Emanuel Geibel, *Neue Gedichte*, Stuttgart, Augsburg 1856, S. 195.

Die Verlebendigung der Tonfigur erinnert an das Pygmalionwunder,⁴⁹ und das durchaus zu Recht, denn Liebe ist auch hier im Spiel. Helena bringt nämlich ihr eigenes Abbild zum Leuchten. Praxias, der sie zufällig am ersten Abend seiner Rückkehr beobachtet und die Ähnlichkeit mit der Artemisstatue ihres Vaters sofort erkennt hat, ist von ihrer – in künstlerischer Überhöhung gespiegelter – Frauenschönheit so stark beeindruckt, dass er bei seinen Tonexperimenten unwillkürlich ein Abbild von ihr herstellt, dem er auch größere Sorgfalt als den übrigen Figuren zuwendet. Wir erkennen darin ein zentrales Motiv aus Wildenbruchs Novelle wieder: Die Erfindung der Tanagrakunst verläuft nicht als rationaler, geschweige denn als kommerzieller Akt, sondern ist inspiriert durch erotische Affekte. Ganz zuletzt enthüllt Praxias vor Agathon, dessen Verwandtschaft mit Helena ihm zu diesem Zeitpunkt noch unbekannt ist, das im Stil einer sitzenden Tanagrafigur gehaltene Helena-Porträt:

Aus der Erinnerung schuf er nach die Züge,
 Das edle Haupt, des Leibes fein Gefüge.
 Wie er sie schaute, sitzt sie, das Gesicht
 Sanft auf den Kranz hinsenkend, den sie flicht.
 Der Alte, der das Urbild gleich erkennt:
 Das, ruft er, ist, was man ein Wunder nennt! (K 43)

Ebenso spontan erkennt wenige Augenblicke später die Malerin in der Tonfigur sich selbst. Mehr noch: Sie erkennt zugleich die Emotionen, die den Künstler bei deren Anfertigung geleitet haben. Das Liebespaar bedarf keines verbalen Geständnisses mehr.

Aus größerer Distanz betrachtet, tut sich natürlich ein gewisser Widerspruch zwischen den beiden Funktionen auf, die Kinkel der Tanagrakunst im Moment ihrer Entstehung zuschreibt: als Kunst fürs Volk zur Befriedigung ästhetischer Grundbedürfnisse und als Porträt, in dem sich die nachgebildete Person wiedererkennen lässt, ja dem sie geradezu die persönlichen Gefühle des Künstlers für sich selbst entnehmen kann.

49 Zu den grundsätzlichen Implikationen, die in dieser Anspielung enthalten sind, vgl. Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, hg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1997.

Gerhart Hauptmann: *Das Märchen vom Steinbild* (entst. 1885/86)

Im Werk Gerhart Hauptmanns, so umfangreich es ist, finden sich keine expliziten Referenzen auf Tanagrafiguren. Wohl aber hat sich der relegierte Kunststudent noch Jahre nach dem Scheitern seiner Bildhauerkarriere intensiv mit der Frage der Statuenbemalung beschäftigt, auf die sich die Auseinandersetzung mit den böotischen Funden in Künstlerkreisen im Laufe der 1880er Jahre zunehmend fokussierte. Einen starken Hinweis darauf geben die Berichte über das vom Verein Berliner Künstler ausgetragene Sommerfest 1886. In der Inszenierung von Julius Stinde kam damals eine von Emil Jacobsen entworfene Pantomime *Der Bildhauer von Tanagra* zur Aufführung, »in welcher der Sieg der farbigen Plastik über den farblosen Marmor behandelt wurde«.⁵⁰ Einen solchen »Sieg der Polychromie über das veraltete Ideal der weißen Bildwerke«⁵¹ hat es in Wahrheit natürlich nur in der Wahrnehmung der Antike im 19. Jahrhundert gegeben, aber wie soll eine Pantomime dergleichen Differenzierungen zur Darstellung bringen, zumal das Ganze kaum mehr als ein großer selbstironischer Spaß sein sollte?⁵²

Ende 1885 fand in der Berliner Nationalgalerie eine »Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke« statt, die von Georg Treu, dem Direktor der Dresdner Antikensammlung, kuratiert wurde und zweifellos als Werbung für eine polychrome Plastik – auch als Option moderner Künstler – zu verstehen war.⁵³ Der Katalog verzeichnete, teils aus Privatbesitz, ein Dutzend Figuren aus Tanagra.⁵⁴ Gerhart Hauptmann besuchte die Ausstellung, auf der die Medusa Rondanini gleich doppelt, nämlich in farbigem Zement und in weißem Gips, zu sehen war,⁵⁵ zusammen mit seinem (damaligen) Freund Adalbert von Hanstein und brachte danach die *Gedanken über das Bemalen der Statuen* zu Papier, die mit

50 Georg Voß, Das griechische Fest im Berliner Ausstellungspark, in: Die Kunst für Alle 1 (1885/86), S. 286–290, hier: S. 289.

51 Allgemeine Zeitung, Nr. 183 vom 4. Juli 1886, S. 2682.

52 Vgl. den Bericht der *Kölnischen Zeitung*: »Die Schauspieler mit den antiken Masken, die zufälligerweise niederträchtig moderne Fratzen darstellten, wirkten außerordentlich erheiternd, namentlich die drei griechischen Gerichtsvollzieher, die in den ungelinkten Bewegungen, wie man sie auf den Basreliefs aus der frühen Kunst erblickt, in regelmäßigen Zwischenräumen mit überaus lächerlicher Wichtigkeit den Bühnenraum durchschritten« (Nr. 175 vom 26. Juni 1886, 2. Blatt).

53 Vgl. Adolf Rosenberg, Die Färbung der Marmorskulpturen, in: Die Grenzboten 45 (1886), S. 274–280.

54 Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke in der Königlichen National-Galerie zu Berlin, Berlin 1885, S. 12–14, Nr. 21, 27, 29, 31, 38–46.

55 Ebd., S. 15, Nr. 56 f.

erheblicher Verspätung 1887 in der *Deutschen Universitäts-Zeitung* erschienen. Die »Chromoplastik« wird darin rigoros abgelehnt: »Meiner festen Überzeugung nach ist das Bemalen der Statuen dem Wesen der Kunst, insonderheit dem der Bildhauerkunst, zuwider.«⁵⁶ Die Begründung lautet anders, als man sie von einem angehenden Naturalisten erwarten würde: »Der Zweck aller Kunst ist nicht die absolute Naturnachahmung, weil diese letztere eine Unmöglichkeit ist.« (H VI 896) Alle diesem Ziel dienenden Hilfsmittel gehören für den jungen Hauptmann in den Bereich der »Kunstherrlichkeit« (H VI 897), einer nachgeordneten äußeren Technik, die vom »Wesen der Kunst« ablenke.

Die überscharfe Ablehnung verdeckt wohl innere Zweifel. Zwar befand sich der künftige Dramatiker mit seinem Verdikt der Statuenbemalung im Einklang mit den Autoritäten der akademischen Ästhetik. Moriz Carriere etwa hatte im zweiten Band (1873) seiner *Idee des Schönen* Marmor und Bronze als vorrangige Materialien des Bildhauers gewürdigt und ihre Bemalung ganz im Sinne des Klassizismus als Horrorvorstellung abgetan – den Schlusseffekt einer Versdichtung Hauptmanns⁵⁷ erstaunlich genau antizipierend:

Der Mensch ist kein angestrichener Klotz oder Stein, aber die gemalte Stau wird gar leicht dazu; sie bleibt hinter der Natur zurück und lügt ein Leben das sie nicht hat, und der Widerspruch der Unbeweglichkeit und Starrheit mit diesem Heuchelscheine wirkt, wie bei den Wachfiguren, keineswegs erhebend oder erquickend, sondern abstoßend, ein gespenstiges Grauen erregend; der Widerspruch und die Lüge sind häßlich.⁵⁸

Die beiden Gedichte aber, in denen sich Hauptmann um die Mitte der 1880er Jahre mit der Provokation der Farbe in der Skulptur auseinandersetzt, stellen gleichsam das Ideal des Klassizismus auf den Prüfstand. Sie waren für das verlegerisch verunglückte *Bunte Buch* (1888) vorgesehen und erblickten nach dem Scheitern dieser Publikation erst Jahrzehnte später im vollen Sinne das Licht der Öffentlichkeit.⁵⁹ Die durch den uns schon bekannten Archäologen Ernst Curtius angeregte Ballade *Hoch im Bergland von Arkadien* erzählt vom Nie-

56 Gerhart Hauptmann, *Sämtliche Werke*. Centenar-Ausgabe, hg. von Hans-Egon Hass u. a. Frankfurt a. M., Berlin und Wien 1962–1974 [im Folgenden: H], Bd. 6, S. 896.

57 S. u. mit Anm. 65.

58 Moriz Carriere, *Ästhetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist, Kunst*, Teil 2: *Die bildende Kunst. Die Musik. Die Poesie*, Leipzig 1873, S. 133. In die dritte, vermehrte Auflage hat Carriere 1885 eine wohlwollende Bemerkung über Tanagrafiguren eingefügt (S. 152).

59 Abgesehen von einem bibliophilen Nachdruck (1924), kam es erst 1942 in Abt. I, Bd. 1 der Ausgabe letzter Hand zur Wiederveröffentlichung zu Lebzeiten.

dergang eines pelasgischen Kults. Ursprünglich opferte das Bergvolk nämlich dem »unsichtbaren Gotte Zeus« (H IV 70); nach dem Aufkommen rationalistischer Zweifel an dessen Existenz wenden sich die Pelasger aber mehrheitlich dem Kult kleiner Idole zu, die sie von phönizischen Kaufleuten erwerben:

Sieh, da zogen bunte Segel
in die Bucht, und bunte Waren
tauchten aus der Schiffe Leibern
und umsäumten licht den Strand. (H IV 71)

Als Quelle diente Hauptmann das Kapitel »Die Vorzeit der Hellenen« in Curtius' *Griechischer Geschichte* (1858).⁶⁰ So genau er sich im Faktischen an seine Vorlage hält – das Motiv der Buntheit fehlt dort völlig, bei Curtius geht es nur um die Opposition zwischen Bilderdienst und abstrakter Religion. In Hauptmanns Nacherzählung jedoch wird daraus ein ähnlicher Gegensatz wie der zwischen weißen Marmorstatuen und bunten Tanagrafiguren. Denn auch die Kleinheit der neuen Götterbilder spielt eine Rolle:

Ach, der Gott war so gefügig,
konnte nachts am Herzen schlafen,
wurde warm in heißen Küssen,
konnte überredet werden
und gestraft, wo er versagte. (H IV 72)

Eindeutiger auf den künstlerischen Bereich ist die umfangreiche Versdichtung *Das Märchen vom Steinbild* bezogen, für deren verschlüsselte allegorische Struktur bis heute keine überzeugende Gesamtdeutung gefunden wurde.⁶¹ Das hängt wohl auch mit einer inneren Unentschiedenheit des Werks zusammen, das Hauptmann im Januar 1886 durch Max Kretzer vergeblich der Zeitschrift *Vom Fels zum Meer* anbieten ließ. Dem angehenden Naturalisten ist das klassizistische Erbe in Reinkultur sichtlich unheimlich. Und um eine »Geschichte des Erben«, mit Rudolf Borchardt zu reden,⁶² handelt es sich dem

60 Ernst Curtius, *Griechische Geschichte*, Bd. I. 5. Aufl., Berlin 1878, S. 46–48. Exemplar Hauptmanns mit frühen Anstreichungen im Gerhart-Hauptmann-Museum Erkner. Hauptmann hörte im Wintersemester 1884/85 Curtius' Vorlesung »Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen«.

61 Vgl. Peter Sprengel, *Abschied von Osmundis*. Zwanzig Studien zu Gerhart Hauptmann, Dresden 2011, S. 34–50.

62 Rudolf Borchardt, *Geschichte des Erben*, in: Ders., *Poetische Erzählungen*, Berlin 1923, S. 105–147. Zu den Prämissen vgl. Stefan Willer, *Erbfälle. Theorie und Praxis kultureller Übertragung in der Moderne*, Paderborn 2014.

Rahmen nach. Dabei wird der Lieblingssohn, von dem das Großgedicht handelt, keineswegs privilegiert bedacht: Von den vielen Schlössern, die sein Vater besaß, erbt er lediglich ein fernab im Walde gelegenes, das ihm vorher vollständig unbekannt war. So menschenleer er das Gebäude antrifft, so prachtvoll ist doch die Fassade, so üppig die Ausstattung mit Kunstwerken und so intensiv die Wirkung des verschlossenen Raums, der teils als »Tempel«, teils als »Kappelle« bezeichnet wird. Abgeschlossenheit und Isolation der ganzen Anlage spiegeln und konzentrieren sich in diesem Kunstschrein aus Marmor in einer Weise, die vom lebensdurstigen Erben beim ersten Anblick geradezu als existenzielle Bedrohung empfunden wird:

[...] er sieht ein starres Steinbild,
weiß und stumm und still, nichts weiter,
in der Mitte eines Tempels,
rings umzirkelt von Marmorsäulen;
und er sieht's und ist erkältet,
ist erkältet bis ans Herz
Weinend stürzt er durch die Gänge
rückwärts bis zur Eingangspforte [...] (H IV 106)

Das Übermaß an Aura ist nicht tolerabel; diese Form von Klassizismus kann nicht beerbt werden. Der Fortgang des Erzählgedichts handelt von den unterschiedlichen und insgesamt scheiternden Versuchen des Jünglings, die starre und kalte Statue zu beleben, und das heißt zunächst auch: sie zu färben. Doch auch nach den heißesten Küssen und Umarmungen fragt sich unser neuer Pygmalion so ungeduldig wie vergeblich:

ob der Jungfrau blasse Wangen
sich nicht röte, ob ein Schimmer
ihrer Glieder weiße Pracht nicht
überzöge. (H IV 109)

Der danach geplante Verkauf des Schlosses scheitert daran, dass die gierigen Hände der »Hebräer« (H IV 110–112), die die Ware prüfen wollen, in die Luft greifen.⁶³ Hier nun setzt die rätselhafteste, für unsere Zwecke aber einschlägige Episode ein. Ein Edelmann, in dem man wohl einen Untoten oder das Zitat einer fiktionalen Figur vermuten darf (Don Giovanni? Wallen-

63 Eine in dieser Form bei Hauptmann seltene Form von unverhülltem Antisemitismus; zum möglichen Einfluss Max Kretzers vgl. Peter Sprengel, Abschied, S. 38 f.

stein?⁶⁴), bietet dem Erben unendlichen Reichtum im Tausch lediglich gegen den Platz der Statue, an deren Stelle er sich alsbald selbst versetzt:

Jählings sprang er wie ein Tiger
auf das zarte Bild, und gierig
faßten seine langen Arme
ihren Gürtel, mächtig hob er
sie empor, und unter seinen
wollustvoll unreinen Küssen
schien das Steinbild warm und blühend.
Mächtig warf er es dem Jüngling
zu; doch kaum aus seinen Armen,
stieg das Bild in alter Ruhe
in die Lüfte, rein und lieblich
[...]
Und auf dem verlaßnen Sockel
stand der Fremdling. »Also«, sprach er,
»hab' ich dir den Wahn vernichtet,
ihn entweiht und ihn entpuppt.
Ich bin alles, komm und greife,
ich bin Fleisch und Blut und Knochen,
bin freigebig wie die Götter!« (H IV 117)

Die Vertreibung des Marmorbilds nimmt hier Züge eines aufklärerisch-modernistischen Bildersturms an; doch ist der sinnliche Materialismus, der sich an die Stelle des angeblich wahnhaften Ideals setzt, auch eine Art Gott, wie die Figur selbst sagt. Nach den Worten »will zu deinem Gott mich schlafen«⁶⁵ erstarrt nämlich der Fremde zu einer neuen, aber farbigen Statue, die übrigens auch »bunte[] Münzen« ausschüttet:

Starr im Tempel steht das neue
Bild, das farbige des Fremden,
dessen Mantel nur beweglich
schüttelt Reichtum nach Bedarf.
Aber ach! Es graust dem Hausherrn
vor dem Tempel, und es ist ein
kläglicher, gemeiner Anblick [...]. (H IV 118)

64 In rotem Mantel und mit Barett mit Reiherfeder (vgl. H IV 113) trat Schillers Walenstein nach Goethes Willen 1799 bei der Weimarer Uraufführung der *Piccolomini* auf; vgl. Gustav Schwab, Schillers Leben, Stuttgart 1840, Bd. 1, S. 626.

65 Der Anklang an »schaffen« ist wohl beabsichtigt.

Wiederum – so kann man mit Seitenblick auf das Arkadien-Gedicht feststellen – bedeutet die Hinwendung zur Farbe einen Verlust an Spiritualität oder künstlerisch-religiöser Erhebung. Vor dem Festlärm, der nunmehr ununterbrochen das Schloss erfüllt, und vor der »bunten / Schreckgestalt des Fremden« (H IV 120) im Tempelraum, die übrigens noch mit der originalen Kleidung und Kopfbedeckung (roter Mantel, Barett mit Reiherfeder) versehen ist, flieht Hauptmanns Jüngling schließlich wieder einmal, diesmal jedoch endgültig, ins Freie.

Letzten Endes wird das Erbe also ausgeschlagen – Voraussetzung für den Weg in die Moderne? Aus einem angehängten Schlussteil erfahren wir, dass sich der Ausreißer, der den Rest seines Lebens als Bettler auf der Landstraße verbringt, wohl doch nicht ganz vergeblich um die Statue bemüht hat: Als unsichtbare Muse scheint die Frauengestalt ihn bis zum Tod auf seinen Wanderungen zu begleiten. Vor dem Hintergrund von Hauptmanns persönlicher Entwicklung; seiner Abkehr von der Bildhauerausbildung und seiner Hinwendung zur Literatur,⁶⁶ kann man diesem Bildbesitz-Verzicht einen biographischen Sinn unterlegen, denn auch die Dichtkunst ist ja gleichsam unsichtbar. In Kenntnis der Pelasger-Ballade lässt sich aber auch eine allgemeinere Botschaft formulieren: Wahre Kunst ist geistig-spirituell und nicht an Greifbares oder Verkäufliches gebunden. Für den Irrweg, das Kunst-Ideal durch Sinnlich-Materielles zu ersetzen, steht in der Ballade der Aufschwung der bunten Idole und im *Märchen* die Selbstvergottung des Verführers als farbige Porträtstatue – als vergrößerte Tanagrafigur, könnte man auch sagen, wenn man sich Wildenbruchs und Kinkels Annahme einer Geburt der Tonskulpturen aus dem Geist des Porträts zu eigen macht. Auch *Das Märchen vom Steinbild* lässt sich als – negative – Tanagra-Phantasie verstehen.

Nur noch Kopien?

Der Kreis der deutschsprachigen Texte und Autoren, die sich zwischen dem Ende der 1870er und der Mitte der 1880er Jahre mit der ästhetischen Provokation der Funde aus Tanagra auseinandersetzen, ist damit ausgeschritten.

66 Die Neuorientierung bestimmt schon den Musenwettstreit in Hauptmanns *Versepos Promethidenlos* (1885). Dem begrenzten »Tempel« der bildenden Kunst steht dort die Unendlichkeit der Dichtung gegenüber: »Mein Tempel ist die Erde« (H IV 374 f.). Gestützt wird die autobiographische Deutung auch durch ein Detail der Schlossbeschreibung, das im Bild der Kunsthochschule in *Michael Kramer* (1900) wiederkehrt; vgl. Peter Sprengel, *Abschied*, S. 36 f.

Schon?, könnte man fragen. Wäre nicht eine breitere Reaktion denkbar gewesen angesichts des Stellenwerts, den die Antike damals noch im öffentlichen Bewusstsein einnahm, und angesichts des literarischen Mehrwerts, den seinerzeit so beliebte Autoren wie Felix Dahn, Georg Ebers oder Paul Heyse⁶⁷ aus der Welt des Altertums schlugen? Zumal sich ja eine typische Vorliebe des Realismus, der Haupttendenz der Epoche, in den Terrakotten aus Tanagra wiedererkennen ließ – Sigmund Feldmanns Kekulé-Rezension sprach von der »Anmuth verklärter Alltäglichkeit«:

Die olympische Hoheit und Unnahbarkeit, die sonst den Götterbildnissen der Griechen aufgedrückt ist, hat hier einer anheimelnden Intimität Platz gemacht. Alle Figuren erscheinen uns, als hätte der Künstler sie in glücklichen Momenten dem häuslichen Leben, dem Treiben auf der Strasse abgelauscht; und dies macht ihren glücklichsten Reiz aus, weil er so recht im Einklange steht mit der Anspruchslosigkeit des Materiales und der Technik.⁶⁸

Die »olympische Hoheit und Unnahbarkeit«, wie sie Winckelmann vor dem Apoll vom Belvedere empfand und wie sie sich mutmaßlich auch dem Menschen der Antike vor dem Kultbild im Innersten des Tempels mitgeteilt hat, war in der Breite der Antikerezeption aber – und das hat durchaus etwas mit der »Anspruchslosigkeit des Materiales« zu tun – längst nicht mehr gegeben. Die einleitenden Bemerkungen zur Aura marmorner Standbilder bedürfen nämlich insofern einer wahrnehmungs- oder museumsgeschichtlichen Relativierung, als dem Publikum gerade der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die antike Plastik mehr denn je als Gipskopie geläufig war. Aus der Glyptothek als Notbehelf für das Studium griechisch-römischer Skulpturen nördlich der Alpen war vielerorts eine didaktische Großunternehmung geworden, angetrieben vom letztlich vergeblichen Ehrgeiz der jeweiligen Direktion, mit der rapide

67 Eine beiläufige Referenz auf Tanagrakunst findet sich allerdings in Heyses später Novelle *Melusine* (1894). Von der weiblichen Heldin, einer Professorengattin, heißt es auf den ersten Seiten: »Sie glich mit ihrer schlanken schmiegsamen Gestalt in dem leichten Sommerkleide einem Tanagrafigürchen, das in dies reich ausgestattete moderne Gemach nicht hineinzupassen schien« (Paul Heyse, *Novellen*, Bd. 15, Berlin 1899, S. 51). Freilich trägt der Eindruck einer solchen außergesellschaftlichen Existenz, wie sich auch die aufdringlichen Parallelen, die der Anfangsteil der Erzählung zum Melusine-Mythos herstellt, letztlich in Luft auflösen.

68 Sigmund Feldmann, *Terracotten von Tanagra*, in: *Wiener Abendpost* (Beilage) vom 16. November 1878, hier zitiert nach dem Nachdruck in: *Der oesterreichisch-ungarische Thonwaaren-Techniker*, Nr. 1/2 vom 2./16. Januar 1879, S. 6 f. und 12 f., hier: S. 7.

wachsenden Ausbeute internationaler Grabungskampagnen gleichen Schritt zu halten; eben durch Präsentation der wichtigsten aktuellen Funde als Gipsabguss.⁶⁹

Ein relativ bescheidenes und noch den älteren Typ der akademischen Glyptothek verkörperndes Beispiel bildet die schon erwähnte Zürcher Abgusssammlung, der Kinkel 1871 einen ausführlichen Katalog gewidmet hat.⁷⁰ Darin wird verschiedentlich auf die Differenz zwischen der vor Ort befindlichen Gipskopie und dem in Rom, Paris, London oder andernorts ausgestellten Original hingewiesen, gelegentlich übrigens mit positiver Betonung, etwa wenn sich dessen Marmor durch spätere Einwirkungen ungünstig verfärbt hat⁷¹ – die Betrachtung des Abgusses gewährt dann einen reineren (weißeren) Eindruck. Im Übrigen weist Kinkel seine Leser/-innen selbstverständlich wiederholt darauf hin, dass auch die überlieferten Marmorskulpturen in den meisten Fällen kein »Original«, sondern die römische (oft nachweislich mithilfe punktierter Gipsabgüsse angefertigte)⁷² Kopie einer älteren griechischen Bronze- oder Marmorfigur darstellen. Gleichwohl ist als durchgehende Tendenz seiner Beschreibung der Wunsch nach Identifizierung eines authentischen »Originals« erkennbar: »Wenn ein Werk aus dem Alterthum Original ist, so ist es die Venus von Milo«⁷³ – nämlich als unmittelbares Produkt aus den Händen des Bildhauers Skopas. Denselben Schöpfer weiblicher Schönheit erkennt der Verfasser des Katalogs auch an den Friesplatten des Mausoleums von Halikarnaß: »Diese wunderbare Gestalt schuf ein Greis von nahezu 80 Jahren!«⁷⁴ Kinkel hatte die Reliefs schon bei ihrer Erstpräsentation 1858 in London bewundern können.⁷⁵ Sein schönheitsdurstiger Klassizismus kommt aber offensichtlich auch mit dem Gipsabguss zurecht.

69 Vgl. grundsätzlich das Themenheft *Nur Gips* der *Zeitschrift für Ideengeschichte* XIV/1 (Frühjahr 2020) und darin insbesondere die Beiträge von Bettina Uppenkamp (Die Kunst des Gipses, S. 5–15) und Charlotte Schreiter (Auf den Spuren der weißen Antike, S. 17–25).

70 Gottfried Kinkel, Die Gipsabgüsse der Archäologischen Sammlung im Gebäude des Polytechnikums in Zürich, Zürich 1871.

71 Ebd., S. 131 und 161. Abwertend äußert sich Kinkel dagegen über den Gipsabguss auf S. 137 (unter Berufung auf Goethe) und 178.

72 Vgl. ebd., S. 95 und 113.

73 Ebd., S. 86 (gesperrt gedruckt).

74 Ebd., S. 84.

75 Gottfried Kinkel, Das Mausoleum von Halikarnassos und die Reste seiner Bildwerke im britischen Museum, in: Westermann's Illustrierte Deutsche Monatshefte 3 (1858/59), 1. Halbbd. (= Bd. 5), S. 89–99 und S. 301–313.

Ein Berliner Katalog aus dem gleichen Jahr 1871 beginnt mit den Sätzen:

Eine vollständige Sammlung von Gypsabgüssen der Bildhauerwerke klassischer Kunstepochen, nach einem wissenschaftlichen Systeme leicht übersichtlich und belehrend geordnet, überwiegt in ihrem Nutzen für die Erkenntnis der Kunst und die allgemeine wissenschaftliche Belehrung, eine Sammlung kostbarer Originalwerke bei weitem. Denn während sich keine der letzteren in solcher Vollständigkeit erwirken lässt, so erlaubt es dagegen die Natur des Abgusses und seines Material, ganz identische Copieen aller belangvollen Originalwerke aus sämtlichen Museen, mit verhältnissmässig geringen Mitteln zu gewinnen und in einer einzigen Sammlung zu vereinigen.⁷⁶

Es waren vor allem drei Museen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts diesen vom Berliner Archäologen Karl Bötticher formulierten Anspruch mit erheblichem Aufwand verfolgten:⁷⁷ die Dresdner Museen, die lange vom Ankauf der über 800 Stücke zählenden Mengs'schen Abgussammlung (1783) zehren konnten,⁷⁸ ferner das den preußischen Führungsanspruch symbolisierende und mit entsprechendem Aufwand ausgebaute Neue Museum in Berlin und schließlich – bald nicht nur den Quadratmetern nach an der Spitze – die opulent präsentierte Gipskollektion des in Sydenham 1854 neu eröffneten Londoner Crystal Palace. Ob unter Glasdächern oder vor Stüler'schem Säulendekor – an Themse wie Spree versuchte man die Heerscharen von Gipsfiguren zu sinnfälligen Themengruppen und Lebenswelten zu bündeln, was freilich die Platzprobleme bei der ständigen Erweiterung noch verschärfte und letztlich zu einer Herabstufung der einzelnen Statue führte.

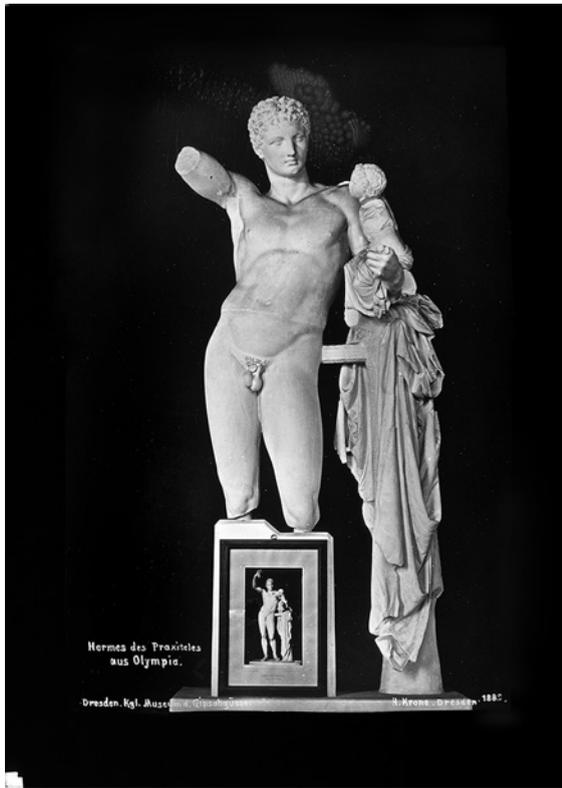
Mit anderen Mitteln betrieb der Dresdner Museumsleiter Georg Treu die Aura-Reduktion sogar bei einer so prominenten Figur wie dem gerade erst entdeckten Hermes des Praxiteles.⁷⁹ Man muss dazu wissen, dass der Vertrag zwischen dem Deutschen Reich und dem griechischen Königreich, der als Grundlage der (in ihrer Endphase von Treu selbst geleiteten) Grabungen in Olympia diente, den Verbleib der Fundstücke im Ursprungsland vorsah; Deutschland hatte nur Anspruch auf Gipskopien und die Formen des ersten Abgusses. Wenn

76 Karl Bötticher, Erklärendes Verzeichniss der Abgüsse antiker Werke, Berlin 1871, S. I.

77 Vgl. Christian Klose, Die Dresdner Gipsabgussammlung im 19. Jahrhundert. Von der Künstlersammlung Anton Raphael Mengs' zu Georg Treus experimentellem Lehrmuseum, Berlin und Boston 2024, S. 194–213.

78 Vgl. ebd., S. 26–37.

79 Vgl. ebd., S. 266, S. 331–333 und S. 520–525.



*Abb. 4: Hermann Krone, Hermes des Praxiteles aus Olympia (Gipsabguss mit Foto von Schapers Rekonstruktion), Diapositiv, 1883.
© TU Dresden, Hermann-Krone-Sammlung, Inv.-Nr. KAD D 864.*

in Dresden also der »neue« Praxiteles in Gips aufgestellt wurde, haftete dieser Kopie auch in den Augen des Kenners eigentlich nichts Sekundäres oder Defizitäres an. Der Museumsdirektor selbst allerdings betonte die Unvollständigkeit des aufgefundenen Fragments, indem er am Sockel des Abgusses eine Fotografie (!) der von Fritz Schaper ergänzten – von Treu selbst übrigens in mehreren Punkten abgelehnten⁸⁰ – Berliner Restauration anbringen ließ (Abb. 4). Das

⁸⁰ Treu favorisierte die nach seinen Maßgaben in Arm- und Beinstellung veränderte Ergänzung durch Oskar Rühm; vgl. ebd., S. 332 f. und S. 522.

Dresdner Publikum sah gewissermaßen zwei Gipse auf einmal: den des »Originals« im Original, den der vervollständigten Statue als fotografische Reproduktion, und war zur kreativen Beteiligung am Restaurationsprozess eingeladen.

Zum Zeitpunkt dieser musealen Präsentation (im Jahr 1883) waren Treu und seine Mitarbeiter – darunter auch Ludwig Otto, der die farbigen Tafeln in Kekulé's Tanagra-Prachtband gestaltet hatte – bereits mit ihrer ersten Ausstellung zu polychromer Plastik beschäftigt, in deren Rahmen Treu in Dresden einen programmatischen Vortrag hielt.⁸¹ Darin spielte die Entdeckung und Beschaffenheit der Tanagrafiguren eine zentrale Rolle. Ihnen verdankten sich offensichtlich die farbwissenschaftlichen Erkenntnisse, die Treu vielleicht allzu mutig⁸² auf weite Bereiche der antiken Marmorskulptur übertrug. Auf der erweiterten Version der Ausstellung, die Ende 1885 in der Berliner Nationalgalerie gezeigt (und von Hauptmann besucht) wurde, waren denn auch diverse Tanagrafiguren mit alter Bemalung zu sehen – neben jenen durch Gips ermöglichten Wahrnehmungs- und Bewertungsexperimenten, für die der Ausstellungsleiter Treu eine besondere Vorliebe besaß. So wurden von zwei antiken Marmorskulpturen, die die Dresdner Kunstsammlungen im Original besaßen, je zwei Gipskopien gezeigt: die übliche weiße und ein polychromer Restaurationsversuch durch Ludwig Otto (Kopf der Großen Herkulanerin) beziehungsweise Paul Kießling (Satyrmaske).⁸³

Außerdem ließ Treu die von der Firma Gurlitt erworbenen Nachbildungen dreier Tanagrastatuetten, deren Modelle sich in der Berliner Antikensammlung befanden, von Ludwig Otto vollständig bemalen und gliederte sie als polychrome Rekonstruktionen in die Dresdner Sammlung ein.⁸⁴ Heute weiß man, dass schon die Berliner »Originale« nicht-antiken Ursprungs waren; auch Ottos Farbauftrag steht stark unter Fantasie- oder Kunstgewerbsverdacht.

81 Georg Treu, Sollen wir unsere Statuen bemalen?, Berlin 1884. Vgl. Christian Klose, Gipsabgussammlung, S. 348–354.

82 Zur Kritik an Treus Rekonstruktionsversuchen vgl. ebd., S. 352 und S. 363–369.

83 Vgl. ebd., S. 598 und S. 591; Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke, S. 15, Nr. 58–61.

84 Vgl. Christian Klose, Gipsabgussammlung, S. 603–611.