

Kekule von Strawnitz
mit R.

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

BEILAGE ZU No. 3

DIE TANZENDE MÄNADE IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

Durch die von Seiner Majestät dem Kaiser und König im Jahr 1895 gestellte und 1896 wiederholte Preisaufgabe ist die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf die schöne Statue zurückgelenkt worden, von der zwei Abbildungen auf der beiliegenden Tafel mitgeteilt werden. Seit der Erneuerung der Preisaufgabe bin ich vielfach von Künstlern und Kunstfreunden um nähere Auskunft über die Art der Erwerbung und über den authentischen Zustand der Statue angegangen und gefragt worden, was sich etwa mit den Hilfsmitteln der archäologischen Forschung feststellen lasse.

Die Antwort auf diese Fragen sollen die folgenden Ausführungen geben, bei denen ich mich in der archäologischen Behandlung streng auf die Mitteilung dessen beschränkt habe, was mir für den gegenwärtigen Zweck in Betracht zu kommen schien.

Die Statue einer tanzenden Mänade, Nr. 208, ist den Königlichen Museen Ende März 1874 von einem deutschen Bildhauer in Rom, der nicht ohne Beziehungen zu dem dortigen Kunsthandel ist, zum Ankauf angeboten worden. Der Ankauf, der von anderen Künstlern, Kunstfreunden und Kunstkennern in Rom, u. a. den Bildhauern E. Wolff und Kopf und dem Archäologen Professor Helbig, lebhaft befürwortet wurde, wurde am 14. April abgeschlossen. Der Preis betrug 4000 Thaler. Am 28. Mai ist die Statue in die Königlichen Museen gelangt. Der Vermerk für die Inventarisierung, welche am 2. Juni erfolgte, lautet: »Verstümmelte Statue einer Bacchantin mit einer Anzahl dazugehöriger Bruchstücke«.

Diese Bruchstücke können nur wenige Stücke von geringer Größe gewesen sein: der vordere Teil des linken Fusses, ein abgesplittertes Stück an der Innenseite des linken Oberarms, einzelne abgesplitterte Teile am Rücken und an den Schultern.

Der Bildhauer Lürssen, der in jenen Zeiten in den Königlichen Museen als Restaurator verwendet wurde, hat eine Reinigung der Statue vorgenommen. In den Akten findet sich die Notiz des damaligen Direktors der Skulpturenabteilung Boetticher vom 16. Dezember, dass Herr Lürssen die Abnahme der Silikatflächen vom Marmortorso der Bacchantin trefflich gelungen sei. Am 9. Januar 1876 wurde Herrn Lürssen vom Generaldirektor der Königlichen Museen Grafen Usedom der Auftrag gegeben, die Statue in Gips zu ergänzen.

Von einer Ergänzung des Kopfes und der Arme hat Lürssen Abstand genommen. Er hat sich damit begnügt, die vorhandenen abgesplitterten kleinen Teile am linken Arm und hinten am Rücken mit Gips anzufügen, ferner den abgebrochenen Vorderteil des rechten Fusses anzusetzen und endlich in Gips zu ergänzen den linken Fuß und den ganzen vorderen Teil der Plinthe. Diese Plinthe hatte Lürssen eckig und ziemlich groß angenommen; die Standfähigkeit der Figur hatte er durch zwei Dübel unter dem Baumstamm und einen

VI



Dübel im ergänzten linken Fuß gesichert. Als später der Wunsch geäußert wurde, die etwas plumpe Form der Plinthe zu ändern und sie vorn rundlich abzuschließen, haben die Bildhauer unserer Werkstatt, die Herren Freres und Possenti, dies dadurch ermöglicht, dass sie die unter dem linken Knöchel unentbehrliche Stütze an einen Metallreif befestigt haben, den der in Gips ergänzte Teil der Plinthe verdeckt. Dabei ist die Ponderation der Statue nicht geändert worden, sondern so geblieben, wie Lürssen sie als richtig angenommen hatte.

Vielfach ist die Meinung geäußert worden, dass diese von Lürssen hergestellte Ponderation, welche den Körper sehr stark nach rückwärts und nach rechts geneigt zeigt, nicht richtig sein könne. Umgekehrt haben andere, und auch unter ihnen wiederum Bildhauer, diese übermäßige Neigung gerade für richtig und für ein wesentliches Element der Charakteristik erklärt. Aus äußeren Gründen wird sich eine Entscheidung nicht geben lassen. Lürssen liefs sich davon leiten, dass das hinter dem Stamme erhaltene antike Stück der Plinthe mit seiner Unterfläche, welche mit dem Zahneisen sorgfältig bearbeitet ist, horizontal liegen müsse. Aber unregelmäßige Höhen der Plinthen sind bei antiken Skulpturen etwas überaus Gewöhnliches, so dass wir nicht wissen können, wie der verlorene Teil der antiken Plinthe geformt war und aussah. Außerdem ist der erhaltene Teil der antiken Plinthe auffällig dünn, so dass

man doch zweifelhaft bleiben muss, in welcher Weise diese Plinthe ursprünglich befestigt oder eingelassen war.

Die Statue war mehrfach gebrochen, durch den Stamm, oberhalb der Beuge des rechten Fußes, im rechten und linken Oberarm, durch Brust und Hals und im linken Unterschenkel. Zusammengesetzt wurde sie schon in Rom, und es ist damals auch eine Form genommen worden. Wie weit Lürssen etwa diese Zusammensetzung zu erneuern hatte, ergibt sich aus



Kopf eines Hermaphroditen
Im K. Museum zu Berlin



Kopf aus Marmor
Nach einem Gipsabguss

den Akten nicht. Dass Lürssen bei seiner Arbeit der Zusammenfügung und der Anfügung der kleinen Bruchstücke gewissenhaft und sorgfältig verfuhr, lehrt der Augenschein.

Die Statue ist in schönem parischem Marmor ausgeführt; sie misst 1,25 m in der Höhe.

Nachdem die Statue seit Ende März 1874 im Besitz der Königlichen Museen war, sind noch zweimal Köpfe, die zu ihr gehören sollten, zum Ankauf angeboten worden. Das erste Mal geschah dies im April 1876. Dass der damals angebotene Kopf nicht zu der Statue gehören könne, hat Boetticher sofort erkannt, und es ist darüber kein Zweifel möglich. Aber der Kopf wurde für wertvoll genug erachtet, um ihn für 450 Thaler anzukaufen. Es ist der Kopf Nr. 572 unserer Sammlung, über welchen die 1891 veröffentlichte Beschreibung die folgende Auskunft giebt: »Grobkörniger weißer Marmor, H. o,27. Im Halse gebrochen, die Nase in Gips ausgebessert, die ganze Oberfläche verwittert. — Stark nach seiner Linken gewandt, lächelnd. Das Haar ist reich frisiert, aus der Stirn nach oben in eine Schleife gebunden, seitwärts wellig über die Ohrensippen zu einem Knauf im Nacken, von dem zwei Lockenenden tiefer herabfallen, gestrichen; große Löckchen in den Schläfen. Von der Statue einer Mänade oder eines Hermaphroditen?« Ich halte es für höchst unwahrscheinlich, dass dieser Kopf einer Mänade angehört habe; für ganz glaublich, dass er der eines Hermaphroditen ist.

Das zweite Mal wurde ein Marmorkopf, der zu unserer Statue der tanzenden Mänade gehören sollte, angeboten im Januar 1893. Der eingesandte Abguss des Kopfes lehrte, dass die Voraussetzung der Zugehörigkeit irrtümlich war, und der Kauf ist deshalb abgelehnt worden. Der Kopf, wie es scheint der eines Mädchens, misst vom Kinn zum Scheitel 20 cm, vom Kinn zum Haaransatz 13½ cm. Nach dem Abguss ist die S. L. mitgeteilte Abbildung hergestellt.

Sowohl der 1876 als der 1893 angebotene Kopf stammten aus dem Antikenbesitz desselben Bildhauers, von dem im Jahre 1874 die Statue selbst angekauft worden war, und die Zugehörigkeit des einen wie des anderen Kopfes war von den Anbietenden jedesmal mit der gleichen Bestimmtheit als zweifellos angekündigt worden, während sie von den Beamten

der Königlichen Museen weder in dem einen noch in dem anderen Fall anerkannt werden konnte. Bei dem 1893 angebotenen Kopf wurde von mehreren Seiten der Zweifel geäußert, ob er überhaupt antik sei. Ich meinerseits halte diesen Zweifel für berechtigt.

Eine besser erhaltene antike Wiederholung der Statue, welche uns über das Aussehen der bei ihr verlorenen Teile unterrichten könnte, ist bisher nicht bekannt geworden. Es ist bisher überhaupt nur eine einzige, in dem Hauptmotiv übereinstimmende, kleinere und in der Arbeit weit geringere Wiederholung bekannt, die Statuette in dem Cabinet des médailles in Paris, welche hier neben abgebildet ist. Von den beiden Ab-



Tanzende Mänade
Im Cabinet des médailles zu Paris
Nach einer Original-Aufnahme



Tanzende Mänade
Im Cabinet des médailles zu Paris
Nach einem Gipsabguss

(links) nach dem Original, die andere (rechts) nach einem Gipsabguss hergestellt. Die Statuette ist aus weißem Marmor und misst in der Höhe 61 cm. Über die Herkunft stehen mir Nachrichten nicht zu Gebot. Dagegen hatte der Direktor des Cabinet des médailles Herr Babelon die Güte, mir auf meine Bitte Angaben über den Zustand der Erhaltung mitzuteilen, aus welchen folgendes hervorgeht. Die Figur war im linken Unterschenkel und im Stamm gebrochen und ist wieder zusammengesetzt worden. In Marmor sind modern ergänzt ein Stückchen am Gewand oberhalb des Stammes, der rechte Fuß und rechte Unterschenkel, soweit er unter dem Gewand sichtbar wird, mit Ausnahme eines kleinen Stückes dicht unter dem Gewand, der ganze Sockel. In Gips ist ergänzt der vordere Teil des linken Fußes. Der moderne Sockel war mehrfach gebrochen. Herr Babelon bemerkt dazu: Le socle aura été brisé postérieurement à la première restauration. Dans une seconde restauration,

plus discrète on aura suppléé à quelques parties manquant par le plâtre. Er fügt hinzu: Mon avis est qu'on ne peut guère, archéologiquement parlant, faire cas des pieds de la statuette, à cause des mutilations et des restaurations modernes dont ils ont été l'objet.

Für die Ponderation, für die Füße und für die Haltung der Arme ist demnach aus der Pariser Statuette nichts zu entnehmen. Nach dem noch erkennbaren Halsansatz möchte ich vermuten, dass der Kopf rückwärts gebogen war. Aber bei den geringen Resten des Halsansatzes kann auch dieser Eindruck täuschen.

Ich habe vielfach die Meinung aussprechen hören, unter der großen Zahl von Darstellungen tanzender Mänaden, die uns auf antiken Reliefs, auf Vasenbildern und sonst erhalten sind, müssten sich wenn auch nicht ganz gleiche, so doch genügend ähnliche Figuren auffinden lassen, um aus ihnen die Ergänzung der Statue zu entnehmen.

Die Frage liegt nicht so einfach, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Freilich kommen auf Reliefs und Vasenbildern sehr vielfach tanzende Mänaden vor. Aber dabei ist



Tanzende Mänade
Nach einem pompejanischen Wandgemälde
Im Museo Nazionale zu Neapel

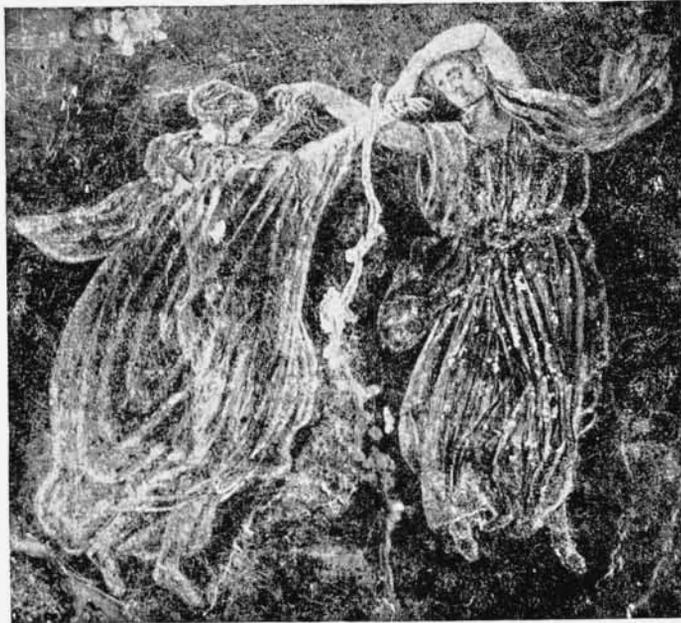
zweierlei zu beobachten; einmal die besondere Aufgabe, die sich bei Reliefs und Gemälden ergibt, dann die Zeit, der die Darstellungen angehören. Bei den antiken Reliefs und Vasenbildern ist die übliche Darstellung die im Profil, und das Interesse der Künstler schon dadurch ein wesentlich anderes als bei einer Rundfigur. Ferner gehören gerade die ausdrückvollsten Relieffiguren von Tänzerinnen einer weit älteren Zeit an als die Statue; wir können daher nicht erwarten, dass sie für die Statue in Betracht kommen. Dasselbe gilt von den Vasenbildern und überhaupt von allen Werken der früheren Epochen. Das griechische Originalwerk, welches die Berliner Statue und die Pariser Statuette wiederholen, ist schwerlich vor dem III Jahrhundert vor Christo entstanden. Wir können daher eine ähnliche Auffassung und Durchführung, ein ähnliches künstlerisches Bestreben und Erfinden nicht in Werken der älteren Epochen, sondern nur in denen der späteren Epochen erwarten und suchen. Es ist längst anerkannt, dass uns in den pompejanischen Bildern sehr vielfach Abglanz und Nachwirkungen der hellenistischen Kunst erhalten sind. Daher ist mit Recht schon bei einer Besprechung der Kaiserlichen Preisaufgabe im Jahre 1895 — in der Leipziger Illustrierten Zeitung vom 23. Februar — auf die Analogie hingewiesen worden, die ein pompejanisches Bild zu bieten scheint. Dass das Gemälde und die Statue im einzelnen wirklich genau

übereingestimmt hätten, ist freilich nicht anzunehmen. Dazu sind schon die Bedingungen für ein Gemälde und ein Rundwerk zu verschieden. Auf dem Gemälde schwebt die Figur körperlos in leichter anmutiger Bewegung und in der einen Ansicht, in der sie vorzuführen dem Maler beliebte; in der Statue ist die Gewalt und Heftigkeit, mit welcher der Körper sich in drehender Bewegung umschwingt, das Entscheidende, und der Bildhauer konnte nicht wie der Maler und Beschauer ausschließlich die eine Ansicht vorschreiben, die ihm die bequemste war. Ich möchte deshalb glauben, dass diese pompejanische Tänzerin, ebenso wie andere pompejanische Bilder, von denen ich noch ein Beispiel mitteile, hauptsächlich dazu dienen könne, die allgemeinere künstlerische Vorstellungs- und Empfindungsweise nahe zu bringen, innerhalb deren das so viel stärkere und inhaltreichere plastische Kunstwerk entstanden ist, und ich würde, wenn sich eine weitergehende Übereinstimmung herausstellen sollte, jene pompejanische Tänzerin doch besten Falles nur für eine sehr verblasste Reminiscenz halten können.

Die Berliner Statue, deren Vorzüglichkeit die Künstler mit Recht bewundern, wird dennoch kein Archäologe für eine originale Arbeit im vollen und eigentlichen Sinne halten. Es ist die überaus geschickte und gute Wiederholung eines Vorbildes, von dem ich vermute, dass es in Bronze ausgeführt war.

Bei diesem Bronzeoriginal fiel der stützende Baumstamm weg, der bei der Marmorkopie den Eindruck der freien lebhaften Bewegung stört, und es ist kein Grund vorhanden, für das Original das Gewand an dem linken Beine so kurz, hart und scharf abgeschnitten zu denken, wie dies die Berliner Statue zeigt. Nach der ganzen Anlage muss man hier vielmehr ein reichliches Ausklingen bewegter Falten erwarten. Weit reichere Falten zeigt an dieser Stelle bereits die Pariser Statuette, sehr volle breite Gewandmassen das pompejanische Bild.

Man hat mehrfach die Ansicht ausgesprochen, da an dem Baumstamm Schallbecken aufgehängt seien, könnten die verlorenen Hände nicht ebensolche Schallbecken, sondern



Tanzende Mänaden
Nach einem pompejanischen Wandgemälde
Im Museo Nazionale zu Neapel

müssten, wenn sie überhaupt etwas hielten, irgend andere Instrumente, Tamburin, Flöten oder was immer sonst gehalten haben. Ich kann diesen Schluss an sich nicht für zwingend halten. Er wird völlig hinfällig, wenn bei dem Original der Baumstamm, also auch die daran aufgehängten Schallbecken gar nicht vorhanden waren. Eher könnte man umgekehrt vermuten, dass der in Marmor arbeitende Künstler zur Belebung des Baumstammes eben deshalb Schallbecken wählte, weil die Figur solche auch in den Händen hatte, und man könnte auch dafür wieder auf das pompejanische Bild hinweisen. Aber ein wirklich zwingender äußerer Anhalt dafür, dass die Hände irgend etwas gehalten haben, und was dies gewesen sei, ist nicht vorhanden — und die Entscheidung wird nur in dem Motiv der Bewegung zu finden sein.

Nach dem unschönen Abschneiden des Gewandes am linken Bein möchte man vermuten, dass der Bildhauer, der die Berliner Figur in Marmor ausführte, auf einen Standpunkt der Betrachtung gerechnet habe, bei dem dieser auffällige Mangel nicht oder nur

wenig hervortritt, also so, dass der Beschauer nicht der Vorderansicht gegenüber, sondern etwas mehr von der rechten Seite der Figur her seinen Standpunkt nehmen sollte. Man möchte weiter vermuten, dass einem so geschickten Künstler ein so auffälliger Mangel unwesentlich erschienen sein müsse nur um eines bestimmten Vorteils willen, den er dabei erzielte, also etwa, dass der linke Fuß freier aufstand oder dergleichen. Aber wie man sich auch den Kopf und die Arme der Figur bewegt denken mag, wird bei einem Standpunkt von ihrer rechten Seite her der Kopf schwerlich klar und wirkungsvoll hervortreten. Nach der ganzen Anlage und Bewegung der Mänade zweifle ich nicht, dass für das Bronzeoriginal vielmehr der Standpunkt der Vorderseite gegenüber, also von der linken Seite der Figur her, der entscheidende und vorteilhafteste war.

R. KEKULE VON STRADONITZ



TANZENDE MÄNADE

MARMOR

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN