

In Verehrung  
und Dankbarkeit

17.8.1930

d. Vf.

### **Der „Dornauszieher“**

Die Geschichte eines Motivs

Es ist wohl ein einzigartiger Fall in der Kunstgeschichte aller Zeiten, daß die glückliche Verwirklichung einer künstlerischen Idee vom Augenblicke deren Realisierung an die Gunst des großen Publikums durch viele Jahrhunderte in so eminent hohem Grade zu erlangen und an sich zu fesseln vermochte, wie es gerade beim Motiv des „Dornausziehers“ war. Einmal im Hellas des 5. Jh.

Bibliothèque Maison de l'Orient



150087

geboren, behauptete es sich durch die Zeitläufte hindurch, freilich nicht unverändert, sondern dem wesensverschiedenen Geschmacke der Zeiten und Völker angepaßt; und heute noch nehmen die Romfahrer alljährlich hunderte und hunderte von Abgüssen nach der kapitolinischen Bronze in ihre Heimat mit, von der Originalgröße bis zur Nippesfigur und in allen Qualitäten. Die vorliegende Skizze will nun einen ganz gedrängten Überblick über das kräftig blühende Leben des „Dornauszieher“-Motivs im Altertum geben und anschließend das nicht minder interessante Nachleben im Mittelalter aufzeigen und damit eine bis heute bestehende Lücke<sup>1)</sup> ausfüllen, bei einem Problem, das in gleicher Weise für den Kunsthistoriker (als Beispiel für die Wandlungen eines Typus) wie für den Altertumsfreund (als Dokument für das Nachwirken antiken Erbgutes) von Bedeutung ist.

Wenn wir vom „Dornauszieher“ sprechen, so taucht in unserer Seele unwillkürlich die Vorstellung von jener wundervollen Bronze auf, die den Ruhm dieser künstlerischen Idee in die Welt getragen hat und trotz aller beachtenswerten Einwände immer noch als ihr Prototyp betrachtet werden darf: der kapitolinische Dornauszieher aus dem Konservatorenpalast in Rom<sup>2)</sup>. Kann eine künstlerische Erfindung noch anspruchsloser und dabei mit solch unwiderstehlichem Liebreiz erfüllt sein wie beim Dornauszieher? Ein Junge von etwa 13 Jahren hat sich einen Dorn eingetreten und bemüht sich nun den schmerzhaften Eindringling aus der Fußsohle zu entfernen. Er hat sich auf einen Felsblock gesetzt und seinen Lockenkopf hinabgebeugt, um die Wunde besser zu sehen; dabei entsteht jene oft bewunderte zarte Rückenlinie, ein harmonischer Bogen voll Spannung und Rythmus, der voll des feinsten Linienspiels ist. Doch was hat diese kleine unschuldige Szene in der wissenschaftlichen Literatur nicht alles auszustehen gehabt! Das ist ja wohl meist bekannt und kann in diesem Rahmen nur angedeutet werden. Da man in ihr nur ein „Genremotiv“ sah, das mit dem 5. Jh. unvereinbar sei, ferner aus mehr oder weniger stichhältigen stilistischen Gründen, hat man sie aus dem 5. Jh. verjagt und schließlich bis in das 1. Jh., in die Schule des römischen Kopisten Pasiteles hinabgedrückt. Dem einen war die Statue zu raffiniert, dem anderen zu tot, endlich hatte man das schönste Chaos in ihrer Beurteilung und dieser Fall wurde zu guterletzt noch zum spottenden Fingerzeig auf die Urteilsfähigkeit der Archäologie. Doch können wir, bevor nicht schlagende Gegenbeweise erbracht werden, für den „Dornauszieher“ ruhig die

<sup>1)</sup> Eine brauchbare, wenn auch unvollständige und überholte Vorstudie (überdies an schwer zugänglicher Stelle publiziert) findet sich bei Baumgarten. Der Dornauszieher am Schwabentor zu Freiburg i. Br. (Schau-ins-Land 1904, 1 ff).

<sup>2)</sup> Der Einheitlichkeit halber zitiere ich, wenn möglich, immer nach Reinach, Répertoire de la statuaire grecque et romaine; also hier: Reinach I 404.

archaische Entstehungszeit in Anspruch nehmen und ebenso hindert uns nichts, in ihm die Darstellung eines siegreichen Wettläufers oder einer Figur aus Sage oder Geschichte zu erblicken, wenn uns auch literarische Belege nicht so recht zur Verfügung stehen. Denn ein Mysterium ist noch mit dem „Dornauszieher“ verknüpft: daß wir nämlich von ihm, als einem Kunstwerk von so großartiger Beliebtheit, die ihn an die Seite der beliebtesten Schöpfungen des Altertums stellt, keine literarische Erwähnung besitzen. Doch ist dies vielleicht nur ein scheinbarer Mangel und möglicherweise verbirgt sich diese Statue nur unter einem anderen (vielleicht mythischen) Namen in unseren Texten, so daß durch eine glückliche Interpretation einmal auch diese auffallende Tatsache ins richtige Licht gerückt wird.

Für die große Beliebtheit gerade dieser Fassung im Altertum zeugen mehrere uns erhaltene Kopien, allerdings in jener freien Auffassung von Originalwiedergabe geschaffen, wie sie für den antiken Kopisten selbstverständlich war. Ziemlich treu sind die Exemplare von Florenz<sup>3)</sup>, Berlin<sup>4)</sup> und Paris<sup>5)</sup>; leider ist die Mehrzahl der Repliken meist stark beschädigt. In der Gesamtkomposition schließt sich dem Original auch jenes interessante Stück an, das aus der Sammlung des kunstliebenden Königs Juba II. von Mauretanien (25 v. — 23 n. Chr.) stammt und in Chersell (Caesarea), wo sich eben die Sammlung befand, zu Tage kam<sup>6)</sup>. Doch hat sich trotz äußerlicher Beibehaltung des Gesamtcharakters der Knabe schon in einen Hirten verwandelt, wie wir aus den spärlichen Überresten eines Hirtenhornes und eines Schäferhundes erkennen können. Ebenfalls als Hirt charakterisiert finden wir ihn — und das mag wieder ein Zeugnis für die allgemeine Beliebtheit des Motivs sein — auf einem Werke der Kleinkunst, einer Gemme in Berlin<sup>7)</sup>: ein hübscher Karneol, gut hellenistisch-römischer Arbeit, zeigt uns einen jungen Hirten, auf einem Fels sitzend, mit der Chlamys bekleidet, der sich einen Dorn aus dem linken Fuße zieht; an einem Baum lehnt Syrinx und Hirtenstab<sup>8)</sup>. — Doch unaufhaltsam geht der Wandel weiter. Der Künstler eines Reliefs in Ince Blundell Hall<sup>9)</sup>, der offenbar an diesem kleinen Jungen große Freude empfand, hob ihn aus seiner Einsamkeit heraus und versetzte ihn mitten in eine andere Szene hinein: Satyrn lauschen

<sup>3)</sup> Reinach II 143

<sup>4)</sup> Kat. d. ant. Skulpt. im alten Mus., 1922, Nr. 485.

<sup>5)</sup> Reinach II 144.

<sup>6)</sup> Reinach II 144.

<sup>7)</sup> Furtwängler, Geschn. Steine im Antiquarium Berlin, 1896, Nr. 6907.

<sup>8)</sup> Daß der Dornauszieher in der Kleinkunst auch sonst gerne verwendet wurde, mag uns ein in der Gegend von Trier aufgefundenener Messergriff aus Knochen lehren, als dessen Zierstück er verwendet ist; vgl. Jahrb. d. Inst. XV (1900), Anz. 31.

<sup>9)</sup> Arch. Ztg. 1877, 124 ff.; Tf. 12, 2.

im Walde einem Sänger und in dieser Gesellschaft sitzt nun der Junge auf einem Felsen, an einen Baum gelehnt, und mit dem verwundeten Fuße beschäftigt. Die Darstellung atmet noch immer, trotz ihrer Übertragung in eine andere Umgebung den Geist des Originals.

Und als jene gewaltigen und tiefgreifenden Veränderungen vor sich gingen, die das ganze politische, soziale, geistige und — nicht zuletzt — künstlerische Leben in Hellas von Grund auf neu gestalteten, jene Wandlungen, die wir mit dem Namen „Hellenismus“ zu bezeichnen pflegen, da ist es klar, daß auch das künstlerische Motiv, von dem wir hier sprechen und dessen Lebensfähigkeit erwiesen war, in die neuen Lebens- und Anschauungsformen übernommen und, ihnen entsprechend, umgebildet wurde. Daß eine solche Umbildung bei dem in dieser Epoche elementar erwachenden Sinne für ungeschminkte Natur und die Welt der kleinen Leute zunacht fast mit zwingender Notwendigkeit in naturalistischem, realistischen Sinne erfolgen mußte, leuchtet von selbst ein. Und so können wir als das Produkt dieser neuen Zeit jenen Dornauszieher ansehen, der sich unter dem Namen *Castellani* (seines früheren Besitzers) heute im Britischen Museum zu London befindet<sup>10)</sup>. Es ist jene berühmt-berüchtigte Statue, die 1874 in Rom auf dem Esquilin gefunden, seit ihrer Veröffentlichung den Gegenstand der heftigsten wissenschaftlichen Fehden bildet. Man hat sie nämlich als den Originaltypus und die kapitolinische Bronze als eine archaisierende Rückbildung in den Stil des 5. Jh. deklarieren wollen. Doch gehört dies nicht in den Rahmen unseres Themas. — Welche Veränderungen in der künstlerischen Auffassung des Motivs haben sich seit der Schöpfung des kapitolinischen Dornausziehers ergeben! Aus dem feingliederigen, jugendlich-schmachtigen Knaben vom Kapitol mit seinem sorgfältig geordneten Lockenkopf ist nun ein fester derber Straenjunge mit krausem Wuschelhaar geworden, eine Figur, durchaus dem tatsächlichen Leben entnommen, die so sehr zum Vergleich mit jenen berühmten Straenjungen des Murillo herausfordert. Was die Komposition anbelangt, so ist sie im Wesentlichen die gleiche. Doch welcher Unterschied im geistigen Inhalt! Da spricht sich der grundverschiedene Kunstcharakter zweier grundverschiedener Epochen aus. — Von dieser hellenistischen Umarbeitung nun besitzen wir eine sehr interessante Variante in der kleinen (24 cm hohen) Bronze-statuetten aus dem Besitze des Baron Edmund von Rothschild<sup>11)</sup>. Sie stammt aus der Gegend von Sparta, kam durch Bauern in den Handel und gelangte schließlich auf einem abenteuerlichen Weg durch mehrere Hände 1880 in den Rothschild'schen Besitz. In diesem kostbaren Stück ist der Bursche schon viel älter, etwa

<sup>10)</sup> Reinach II 144.

<sup>11)</sup> Reinach II 143.

20 Jahre alt, dargestellt und die ganze Haltung sowie der Gesichtsausdruck, der schon bei der Castellanischen Figur Energie verriet, ist womöglich noch resoluter geworden. Die Körperhaltung zeigt auch nicht die Geneigtheit, wie wir sie beim kapitolinischen Exemplar beobachten. So bildet auch dieses Stück eine Etappe auf dem Wege der Weiterbildung des Typus.

Es ist nun klar, daß man, wenn einmal ein so beliebter Typus dem Zeitgeschmacke angepaßt war, auch daranging, ihn zu popularisieren d. h. ihn ins Volk zu bringen, das sich allerdings nicht den teuren Marmor und nicht die kostspielige Bronze leisten konnte. Aber die Terrakotta, das „Kunstwerk der Armen“, war durchaus erschwinglich. Und so kann es uns nicht wundern, eine ganze Anzahl von solchen Nachbildungen, die etwa die Stelle unserer Gipsabgüsse vertraten, erhalten zu finden. Nachbildungen — freilich, soweit wir die motivische Komposition ins Auge fassen, aber infolge der stark reduzierten Größe (oft nur wenig über einen Dezimeter) und der Materialbeschaffenheit nur ganz unbeholfene, unvollkommene Abbilder, die nur zu häufig einen plumpen unproportionierten Eindruck machen. Wir kennen mehrere Exemplare dieser etwas entarteten Nachkommen unseres Knaben vom Kapitöl; als ein besonders glückliches und interessantes Beispiel möchte ich aber einen Fall aus unserer engeren Heimat anführen; anläßlich von Grabungen am Bürgelsteine in Salzburg (dem alten Iuvavum), also einem nicht übermäßig bedeutenden Kulturzentrum, wurden gleich drei Terrakottaexemplare des Dornausziehers zu Tage gefördert, wovon sich noch eines, und zwar das beste, im städtischen Museum dortselbst, die beiden anderen in Linz und München finden. Dieses Salzburger Figürchen bringen wir im Lichtbild (Abb. 3), nicht nur um auf ein heimisches Kunstdenkmal hinzuweisen, sondern auch, weil es das vollständigste und besterhaltene der ganzen Gattung überhaupt ist. Es ist bloß 14 cm hoch, eine ziemlich gedrungene Nachbildung, der Kopf langgestreckt und schmal, aber die Rückenlinie auch hier von einem ganz wunderbar feinen Duktus.

Wenn wir uns noch einmal vergegenwärtigen, welch hohen Grad von Ausbildung der realistische Sinn der Griechen im Zeitalter des Hellenismus erfuhr, und wenn wir überlegen, wie rasch Naturalismus, wenn er sich nicht nur darauf beschränkt, ideale Natur nachzubilden, wenn er vielmehr keine schöne Natur bildet, in Karikatur umkippt, dann werden wir vielleicht auch beim Dornauszieher Ähnliches erwarten dürfen. Und dem ist wirklich so. Denken wir uns den Gassenbuben der Castellanischen Figur seiner letzten Anklänge an die große Kunst beraubt und statt dessen in erhöhtem Maße von einer stärkeren Charakteristik fähigen Künstler mit den Attributen eines zerlumpten, schmierigen bambino ausgestattet, der sich, mit nicht gerade geistvollen Gesichtszügen bedacht,

ganz seiner verwundeten Fußsohle widmet, dann haben wir eben jene karikaturenhafte Schöpfung vor uns, die wir in der sog. Terrakotta aus Priene<sup>12)</sup> besitzen und gewiß auch bewundern. Denn was in dieser nur 17 cm hohen Figur an künstlerischem und technischem Können geleistet erscheint, stempelt sie wirklich zu einem Meisterwerk. Mit einem recht defekten Gewandstück bekleidet, auf dem ganz und gar ungrichischen Kopfe eine Ledermütze, sitzt der etwas dickliche Bursche da und seine zusammengekniffenen Augen in dem pausbäckigen Gesicht fahnden mit Eifer nach dem störenden Eindringling. — Welche interessanten kulturpsychologischen Beobachtungen erschließen sich uns aber, wenn wir imstande sind, heute noch weitere drei Statuetten nachweisen zu können, die das Motiv übernehmen und — karikieren. So ein Exemplar aus der Sammlung Bissing<sup>13)</sup> (vgl. Abb. 2), wo der Künstler mit ein paar Strichen den leidenden Ausdruck ins lächerliche zieht, indem er einen Gassenbuben mit großen Glotzaugen sich einen riesigen Dorn aus dem Fuße ziehen läßt, oder wie es, allerdings nicht so kraß, eine Pariser Bronze<sup>14)</sup> vor Augen führt und schließlich ein Exemplar der Sammlung Hartford<sup>15)</sup>, wo der Junge zu einem alten runzeligen und buckeligen Manne geworden ist.

Welche Entwicklung des Motivs von der kapitolinischen Bronze bis zur hellenistischen Karikatur! Wie beliebt mußte die Figur nicht sein, wenn sie immer und immer wieder umgestaltet, mit dieser oder jener Nuance versehen und so dem Geschmacke der betreffenden Epoche mundgerecht gemacht wurde. Aber wir sind noch gar nicht am Ende ihrer Wandlungen. Bis zur Karikatur eines alten Mannes haben wir das Motiv auf der einen Seite verfolgen können und nun belehrt uns ein Wandgemälde aus Pompeji<sup>16)</sup>, daß es auch — und dies ist wiederum so echt hellenistisch — in den Kreis der *Eroten* übernommen wurde.

Doch noch viel deutlicher tritt uns der hellenistische Kunstgeschmack und sein merkwürdiger Synkretismus von gewaltigem Pathos (man denke an die Schöpfungen der großen Kunst) und andererseits wieder spielerischer Grazie und Zierlichkeit in zwei anderen dafür recht bezeichnenden Umgestaltungen entgegen. Das satyreske Element erfreut sich in dieser Zeit einer ganz besonderen Beliebtheit und so sehen wir in dem einen Falle<sup>17)</sup> einen *Satyrn*, der sich einen Dorn eingezogen hat und nun mit jämmerlichem Pathos den schmerzdurchwühlten Kopf zurückwirft, während er den verwundeten linken Fuß, den er auf den rechten Ober-

<sup>12)</sup> Vgl. Wiegand und Schrader, Priene, 357, Abb. 434, 435; jetzt im Berliner Antiquarium.

<sup>13)</sup> V. Bissing, Athen. Mitt. XXXII (1907), 73 ff., Taf. IV 4.

<sup>14)</sup> Reinach V 293.

<sup>15)</sup> Reinach V 537.

<sup>16)</sup> Ann. dell. Inst. 1876, tav. d'agg. O.

<sup>17)</sup> Reinach I 150; im Louvre, wohl das beste Exemplar.



Abb. 2: Bronzefigürchen eines Dornauszieher aus Naukratis.



Abb. 3: Terrakottafigur eines Dornausziehers aus Salzburg.



Abb. 4: Skulptur vom Stefansdom in Wien.



Abb. 5: Renaissancebronze in Wien. \*)

\*) Aus „Planiscig, Die ital. Bronzestatuette der Renaissance“ mit Genehmigung des Verlages Schroll & Co., Wien.

schenkel gelegt hat (also das Motiv noch wenigstens zum Teil beibehalten), einem Pan hinhält, der vor ihm kauert und sich als Operateur betätigt. Es ist sehr bemerkenswert, wie weit wir uns schon von der ursprünglichen Einfachheit des Motivs entfernt haben, wenn wir hier sogar eine Gruppe — die übrigens mit ihrem wehleidigen Burschen und dem drolligen Pan unbedingt einen heiteren Eindruck erweckt — komponiert sehen, wobei eine Teilung der Tätigkeit in einen aktiven und passiven Faktor eingetreten ist, das Ganze in geistiger wie formaler Auffassung ein echtes Stück hellenistischer — wenn man will — Rokokokunst. Diese Schöpfung, die selbst wieder gerne variiert wurde, erfreute sich großer Beliebtheit, wie uns mehrere Kopien (Petersburg, Rom, Arles) belehren<sup>18)</sup>. Darin hat die eine Seite der Zeit mit ihrer Vorliebe für das mehr Pathetische ihren Ausdruck gefunden. Eine ganz bezeichnende künstlerische Leistung ist aber die Übersetzung des Motivs in das graziös Spielerische, die für diese Epoche ebenfalls bezeichnende Neigung zu etwas süßlicher Auffassung, nicht ohne hart an Pikanterie zu grenzen, nämlich als *Dornausziehermädchenen*. Auch sie standen beim Publikum in großer Gunst, wovon zahlreiche mehr oder minder fragmentierte Terrakottafigürchen Zeugnis geben<sup>19)</sup>, die ja alle auf ein uns verloren gegangenes hellenistisches Original zurückgeführt werden müssen, das Woelcke in einer (jetzt ebenfalls verlorenen) Baseler Bronze<sup>20)</sup> erkennen wollte. Manche dieser Stücke, wie gerade der von Woelcke erstmalig publizierte Torso aus Nida-Heddernheim, zeigen trotz aller Mängel provinzieller Terrakottakunst doch bewundernswerte Feinheiten; mit viel Geschick bemüht sich der Künstler um die Schönheit eines eben erblühten weiblichen Körpers, wenn natürlich auch Dinge hineingetragen werden, die dem Geiste des Originals ganz fremd sind. — Wir finden motivische Anklänge, wenn auch nicht eine Dornauszieherin (obwohl man sie manchmal als solche angesehen hat) auch auf einem Mosaik aus Pompeji<sup>21)</sup>; es soll uns nur von der Beliebtheit des Motivs Zeugnis geben. — Schließlich dürfen wir der Nymphe aus der Gruppe „Aufforderung zum Tanz“<sup>22)</sup> nicht vergessen. Ein junger Satyr tritt die Fußklapper und schnalzt vergnügt mit beiden Händen, wobei er seine junge Freundin mit fröhlichem Lachen auffordert, nach seiner Melodie zu tanzen. Und sie folgt ihm und schlägt den linken Fuß über das Rechte Bein, um sich den Schuh für den Tanz anzulegen. — Wie weit sind wir hier im letzten Falle, am Ende unserer Betrachtung des Motivs im Altertum, vom Original entfernt! Aber immer noch erkennen

<sup>18)</sup> Auch auf Gemmen kennen wir diese Darstellung; z. B. Furtwängler I. c. Nr. 9267, 9268.

<sup>19)</sup> Vgl. Woelcke, *Dornausziehermädchen*, *Jahrb. d. Inst.* XXIX (1914), 17 ff.

<sup>20)</sup> Reinach V 56.

<sup>21)</sup> Vgl. *Berl. phil. Wochenschrift* 1917, 477 ff. und 1319 ff.

<sup>22)</sup> Vgl. W. Klein, *Vom antiken Rokoko*, 46, Abb. 14.

wir in der Nymphe, so groß auch die Konzessionen in Milieu und Auffassung an den Zeitgeschmack sein mögen, die wahre Genealogie der künstlerischen Idee.

Doch ist damit das Leben des Motivs nicht abgeschlossen; eine neue kräftige, wenn auch im Vergleich mit dem Altertum ganz seltsame Blüte erlangt es im Mittelalter, was im Folgenden noch kurz skizziert sein mag.

Die früheste Verwendung — soweit bis jetzt bekannt — kennen wir als Schmuck an einem bronzenen Sarkophagdeckel im Magdeburger Dom<sup>23)</sup>. Die Arbeit entstammt etwa der ersten Hälfte des 11. Jh. und mit ihr hat der Künstler seinem Schmuckbedürfnis Rechnung getragen, allerdings mit jener unbeholfenen Ausdruckskraft, wie sie für die frühmittelalterliche Kunst charakteristisch ist, so daß natürlich sein Werk hinter dem antiken Vorbild mächtig zurückbleibt. Interessant für uns ist aber jedenfalls die Tatsache, welche Anziehungskraft antike Kunstwerke in ihrer Formvollendetheit auf die damaligen Künstler ausübten, daß sie sie lediglich als Zierde und ohne Beziehung und Zusammenhang mit dem übrigen Gesamtwerk in ihre Komposition aufnahmen, in unserem Falle sogar in der heroischen Nacktheit des Altertums, was allein schon deutlich für die Entlehnung aus einem fremden Kulturkreise spricht. — Ebenfalls ohne jeden Zusammenhang in eine fremde Umgebung hineinversetzt finden wir den Dornauszieher auf einem Kämpfer im Kreuzgang beim Züricher Grossmünster<sup>24)</sup>, ungefähr derselben Zeit angehörend. Wiederum hat der Künstler aus bloßem Gefallen am Sujet das Motiv übernommen und nebst mancherlei Fabelwesen und Phantastereien mitverwendet, ist aber im Vergleich mit dem Magdeburger Exemplar näher an das Original herangekommen. Leider fehlt — was zu einer vollkommeneren Beurteilung so nötig wäre — der Kopf. Und diese unselbständige Mitverwendung des Motivs können wir nun auch für die Folgezeit durch eine Reihe von Beispielen belegen. So kennen wir seine Verwendung im Portalschmuck der Abteikirche zu Vézelay (in der Bourgogne)<sup>25)</sup>, dem 12. Jh. angehörend. Bemerkenswert ist, daß der Knabe nun schon mit einem wallenden Mantel bekleidet ist — also das Motiv wird nicht mehr bloß unverändert übernommen, sondern dem Milieu und den Anschauungen des Künstlers entsprechend umgestaltet — ferner aber, daß die Darstellung eine „gegenseitige“ geworden ist, d. h. daß nun der rechte Fuß der verletzte ist und dementsprechend auch der Kopf nach der anderen Seite hinabgebeugt ist.

Sehr merkwürdig ist auch das Vorkommen des Dornaus-

<sup>23)</sup> A. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgesch. 2. Aufl. 1880, I 13 ff., Fig. 2.

<sup>24)</sup> Mitt. d. antiquar. Ges. in Zürich I, Taf. I und VI 8.

<sup>25)</sup> Klassischer Skulpturenschatz Nr. 381.

ziehermotivs in der Kirche zu Grandson<sup>26)</sup>. Dort wollte der Künstler vermutungsweise Heiden darstellen; und da in der mittelalterlichen Kunst innere Qualitäten gerne durch Gestaltung des Äußeren zum Ausdruck gebracht werden, so hat der Schöpfer dieser Heidendarstellung den einen, für den er das Motiv des Dornausziehers verwendete, zu einer Fratze, ja Karikatur gemacht, wie ja auch die übrigen Heiden voll Häßlichkeit wiedergegeben sind. — Um 1200 kennen wir eine wenn auch sehr ungeschickte und plumpe Nachbildung des Dornausziehers auf dem Schwabentor in Freiburg i. B.<sup>27)</sup>, ebenfalls lediglich ein Zierstück, oberhalb des Stadttors. Hier ist er wieder nackt dargestellt und lehnt sich auch in der Beibehaltung des linken Fußes als des verwundeten enger an das Original an, was ja mit der unbeholfenen Ausführung gleichfalls ein Zeichen der Unselbständigkeit des Steinmetzen ist. — Aus dem 13. Jh. will ich noch die Verwendung am Hauptportal der Kathedrale zu Parma<sup>28)</sup> erwähnen, wo das Motiv ziemlich frei wiedergegeben und der Knabe teilweise bekleidet ist und schließlich ein Beispiel aus unserer Heimat: oberhalb des Riesentores des Domes zu St. Stephan in Wien (Abb. 4) sitzt auf einem Sockel, ganz in die Wand eingelassen, ein Mann in der zeitgenössischen Tracht, das linke Bein, welches er mit der linken Hand festhält, auf den rechten Oberschenkel gelegt. Leider ist der rechte Arm abgeschlagen. Da ist vom „Dornauszieher“ nur mehr wenig vorhanden; denn, abgesehen von aller Bekleidung, sieht der Mann geradeaus, von einem „Dornausziehen“ kann natürlich auch nicht die Rede sein, da der linke Fuß (der jetzt ebenfalls fehlt) so wie der rechte mit einem Schuh bekleidet gewesen ist. Mag nun der Dargestellte sein, wer er will (vielleicht ein Richter, die so vor dem Volke saßen?), zu beachten ist jedenfalls, mit welcher Beharrlichkeit das Motiv übernommen und beibehalten wurde.

Weltberühmt aber ist der Dornauszieher, der „an der Eingangspforte der neuen florentinischen Kunst erscheint, in dem denkwürdigen Wettbewerb um die Baptisteriumstür von 1401, auf Brunelleschos Probestück.“ Dieser Entwurf Brunelleschos stellt die Opferung Isaaks dar. Und als eine der Nebenfiguren, als ein Maultiertreiber, ist der Dornauszieher verwendet; denn trotz seiner Schuhe hat sich der Bursche, der hier ebenfalls vollständig bekleidet erscheint, einen Dorn in den linken Fuß getreten.

Bis jetzt sahen wir den „Dornauszieher“ gemäß der echt mittelalterlichen Auffassung einer Unterordnung des Einzelnen im Dienste einer großen Idee nur als Beiwerk, als Zierrat oder, wie

<sup>26)</sup> Blavignac, Histoire de l'architecture sacré dans les évêchés de Genève etc. Leipzig 1853, Taf. XV, Fig. 1 u. 2.

<sup>27)</sup> F. Baumgarten, l. c.

<sup>28)</sup> F. Baumgarten, l. c.

ich es genannt habe, in unselbständiger Verwendung sein Leben führen. Wenn er auch in dieser Form noch weiterlebt, so vollzieht sich doch in der Renaissance ein gründlicher Wandel mit ihm: das Streben dieser großartigen Zeitspanne nach Individualität des Einzelnen findet in der Kunst seine entsprechende Auswirkung, die früher untergeordnete Einzelfigur wird zum selbständigen Kunstwerk. Und die Renaissance in ihrer mächtig entflammten Begeisterung für die Antike konnte sich dem unwiderstehlichen Reize dieser einfachen und doch so feinen Schöpfung nicht verschließen und von dieser Begeisterung erzählen uns nicht nur die schriftlichen Berichte, sondern auch z. B. die zahlreichen Stiche<sup>29)</sup>, in denen immer und immer wieder der Dornauszieher erscheint, bald mehr oder weniger variiert, bald in dieser oder jener Umgebung, bald in Motivübertragung als verwundete Venus, aber nicht mehr für etwas, sondern ganz um seiner selbst willen geschaffen. Daneben kommt er wohl auch noch als Beiwerk vor, so z. B. als Bronzestatuetten auf einem Bilde des Angelo Bronzino (um 1540)<sup>30)</sup>, aber so nur nebenbei; in Wahrheit ist er ein selbständiges und ungemein beliebtes Kunstwerk geworden. So erklärt es sich, daß uns der Dornauszieher in unzähligen kleinen Bronzenachbildungen erhalten ist und fast jedes größere Museum ein Exemplar besitzt. Gewöhnlich sitzt er auf einem Baumstumpf oder einem ornamentierten Sockel und hat nicht selten eine Muschel vor den Füßen, die als Tintenfaß dienen soll (er ist also schon zu einem Kunstgewerbegegenstand geworden). In Wien selbst haben wir allein vier Exemplare, zwei in Privatsammlungen, zwei im Kunsthistorischen Museum, wovon wir das eine, besser erhaltene, im Lichtbild bringen (Abb. 5)<sup>31)</sup>. Das Exemplar (Höhe 0,167 m) ist eine „gegenseitige“ Nachbildung der Antike und bemüht sich auch an die Formgebung des Originals heranzukommen, verrät sich aber in der ganzen Behandlung der Oberfläche usw. deutlich als Kind seiner Zeit; es entstammt, wie die meisten dieser Stücke, einer paduanischen Gußhütte und dürfte etwa der Zeit um 1500 angehören. — Doch neben der antiken und die Antike treu kopierenden Auffassung des Motivs gibt es auch Dornauszieherstatuetten, die es genrehaft-naturalistisch verwerten; und da sei jene interessante und wertvolle Berliner Terrakottastatuetten erwähnt, ein Werk wahrscheinlich des berühmten Riccio (1470 — 1532), die Julius Schlosser in der „Armeleuterkunst“ alter Zeit<sup>32)</sup> so hübsch beschreibt: Ein derber Junge sitzt vor uns . . . bloß mit vielfach durchlöcherter Hemd und Höschen bekleidet, wenn bei dieser göttlichen Unbekümmertheit des südlichen Straßen-

<sup>29)</sup> Vgl. H. Thode, Die Antiken in den Stichen Marcantos, Agostino Venezianos und Marco Dentis 1880.

<sup>30)</sup> Röm. Mitt. XXXIII (1918), 57.

<sup>31)</sup> Vgl. Planiscig, Bronzeplastiken der Renaissance im Staatsmuseum.

<sup>32)</sup> S. A. aus dem Jahrb. f. Kunstsammler, 1. Jahrg. 1921.

buben überhaupt von Bekleidung die Rede sein soll. Mit seinem Taschenfeitel sucht er einen Dorn aus dem Fuße zu entfernen, ein sicher nicht ganz schmerzloser Eingriff, der von dem gespannten Ausdruck des pausbäckigen (und sicher recht schmutzigen) Gesichtes, namentlich dem halbgeöffneten mithelfenden Munde drollig genug begleitet wird. Aber auch hier ist alles sachlich, tiefen Ernstes voll, ist nicht die leiseste Karikatur zu spüren, hier ist eine Travestie, aber keine Parodie des berühmten Dornausziehers . . . — Wenn wir nun noch erfahren, daß auch die weiblichen Umbildungen des Motivs im Sinne der Dornauszieherin bekannt waren (so ein Fresko Raffaels, eines in der Villa Chigi, oder in mehreren Stichen), so können wir vollends ermessen, welche ungeheure Rolle dieses Sujet in der Renaissance gespielt hat.

Und wie alle große Kunst groß und erhaben die Jahrhunderte überdauert, so übt auch in unseren Tagen diese glückliche Schöpfung griechischen Geistes noch unvermindert ihre volle Wirkung auf all die aus, denen griechischer Geist und griechische Kunst noch bedeutungsvolle Faktoren ihres Wesens sind.

Wien

Rudolf Noll