

August Heer

Autor(en): **Lang, Willy**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **11 (1907)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-576184>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

bloß deshalb, weil mit Eifer du und stink
zu Diensten ihnen stehst; drum will auch ich
auf deine Brauchbarkeit erproben dich.
Du sollst hier diesen Haufen Sämereien
mir sichten, alle Körnerarten fein
für sich absondern — doch noch vor der Nacht
muß diese ganze Arbeit sein vollbracht!"

Dann ließ sie sie beim Körnerhaufen stehn,
um selbst zu einem Hochzeitschmaus zu gehn.
Erstarrt stand Psyche da; unmöglich schien
es ihr, den schweren Auftrag zu vollziehn,
und da die Hoffnung ihr auf Rettung schwand,
rührt an die Körner sie mit keiner Hand.

(Fortsetzung folgt).

August Heer.

Mit dem Bildnis des Künstlers, einer Kunstbelletrage und einundzwanzig Reproduktionen im Text.

I.

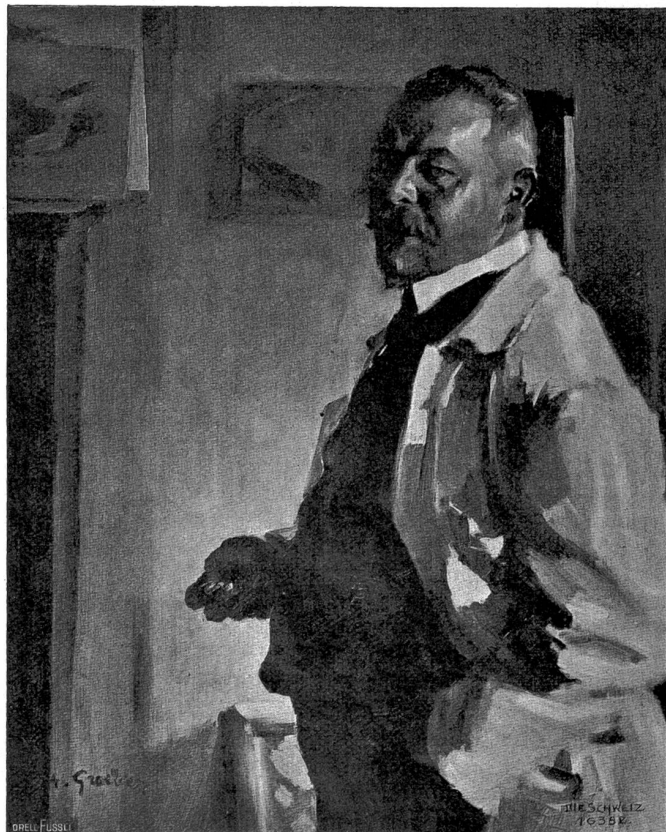
Es gilt einen Plastiker zu betrachten, und zwar einen, dessen eigenste Leistungen dem Porträtsach angehören. August Heer zeigt uns schon mehr als ein Duzend bedeutender Büsten, neben denen seine übrigen Arbeiten, so schätzenswert sie sind, doch nur eine sekundäre Rolle spielen. Um ihn zu erkennen, handelt es sich darum, zu wissen, wo wir heute auf diesem Gebiet des plastischen Wirkens stehen.

Da sind Rodin und Hildebrand eigenartigste Schöpfer. Zugleich zwei Antipoden.

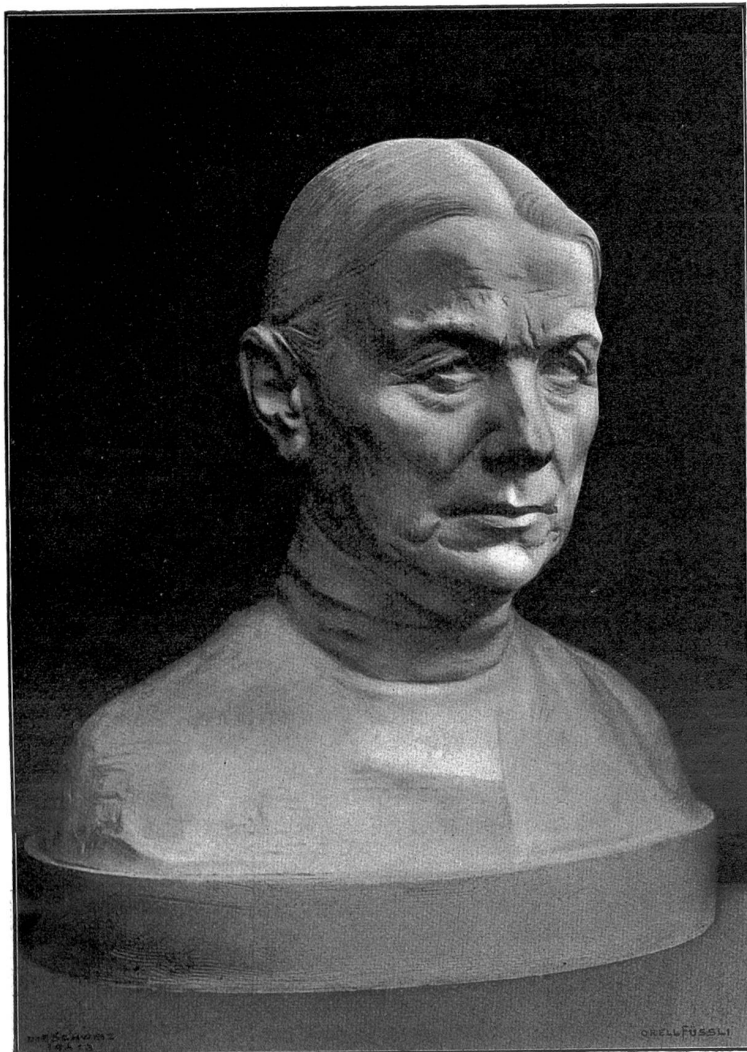
Als Rodin im Jahre 1864 mit seinem «Homme au nez cassé» debütierte, wurde er vom Salon zurückgewiesen. Der Fall ist erklärlich. Man hatte Nehliches nicht aus dem ganzen Jahrhundert. Rodin war der erste, der wieder großzügigste Auffassung verband mit einer Unendlichkeit von Nuance, mit einem fast graufigen Realismus. Er fühlte wie nie einer den Puls des Körpers. Schaute wie nie einer seine Vibration. Seine Gesichter sind von einer Begehung, daß man ihren Atem spürt. Er legt ein Porträt groß an. Doch die eminente Charakteristik ergibt sich nicht etwa aus den Flächen an sich oder ihrem gegenseitigen Verhältnis. Im Grunde wirkt er durch die Nuance. Kleine Details reden eine faszinierende Sprache. Von allen Seiten besteht man ein solches Werk und kommt zu keinem Ende.

Wie viel Herrliches hat er geschaffen! Man denke an seine Büsten von Dalou, Falguière, Puvis de Chavannes, Jean Paul Laurens. Meisterwerke sind sie alle. Im Musée du Luxembourg ist viel Gutes von ihm zu sehen. Ich rate ihn dort zu suchen. Etwa an einem sonnigen Frühlingstage. Man hat den Eindruck von etwas ganz Großem, das sich in die Seele eingräbt. Wenn das Auge zwischen mancherlei Skulpturen irrt, findet es diese Schöpfungen wie Ruhepunkte. Wir schauen sie wie etwas sehnsüchtig Erwartetes, und dieser Tag wird zu einer Erinnerung. Hinter dem Museum geht man noch eine Stunde in dem weiten blühenden Garten, der sich zum Boulevard St. Michel hinzieht. Sieht noch mancherlei in Marmor. Brunnen rauschen und Musik tönt gedämpft aus der Ferne. Unter den knospenden Bäumen spielen allerliebste Bambinos. Frühlingstage, vergängliche Frühlingstage . . . köstlich und unvergleichlich ist dieses Leben an der Seine, wo Kunst und Wirklichkeit so eng verschlungen sind . . . aber immer weiß man: Rodin gab etwas Unvergessliches.

Was sagt uns Hildebrand? Er ist ein eminent kluger Künstler. Fast ein Weiser in seinem Schaffen. Er gibt sich wie kaum einer Rechenschaft über die Art der plastischen Wirkung. Beziehungsweise hat er wie kaum einer die Gesetze nachgeföhlt, an welche die Antike sich hielt. Und zwar zur Zeit des strengen Stiles. Hildebrand strebt vor allem nach Monumentalität, Einfachheit und Ruhe. Seine Büsten zeigen sich am besten in Stein; Bronze ist für sie fast zu leichtes, zu elegantes Material. Man mag an sein Böcklin-Bildnis denken oder an dasjenige Pettenkofers: immer lagert sich ein etwas kühles Schweigen um das Werk. Der Eindruck ist kein absolut unmittelbar fesselnder. Man weiß ungefähr: So baute er diesen Kopf. Auf diese mathematisch klare Weise. Er weiß und übersteht mit nacktestem Verstand alle Möglichkeiten. Etwas Rechnerisches springt ins Auge bei aller Wucht der Darstellung.



August Heer. Nach dem Gemälde von Hermann Groeber, München.



Meine Mutter. Bildnisbüste (1907) von August Heer, Basel-München.

Im Gegensatz zu Rodin liegt Hildebrands Ausdruck in der Art und in dem Verhältnis der Flächen. Er differenziert diese nicht wie der Franzose, sondern sie haben bei ihm Selbstzweck. Rodins Kunst und Vermögen ruht gewiß auch in der Fläche. Aber in ihrer Durcharbeitung, Gleichsam in ihrer Realistik, Hildebrand dagegen erwirkt seine Monumentalität durch ihre Beschaffenheit an sich.

Um das Verhältnis ihrer Originalität festzulegen, ist zu sagen, daß Rodin die Antike und die Renaissance in sich verarbeitet hat und noch etwas von Charakteristik dazu gebracht, das uns vor jeder Schöpfung fühlen läßt: Dies ist Rodin! Hildebrand hat in Deutschland das Verdienst, sich in einer Zeit, da die Skulptur völlig belanglos geworden war, an der Antike klug ausgerankt und so eine Rettung vollzogen zu haben, vor der auch die Spätzeit Achtung haben wird. Aber in seinem Stil hat er nichts Neues gebracht. Er ist ein großes Talent von sichern und feinen künstlerischen Instinkten. Er wird nie Unmögliches oder in sich Widerspruchsvolles versuchen. Dazu ist er zu klar. Hier liegt aber auch seine Begrenzung. Es fehlt ihm jene seltsame Atmosphäre, die das Genie umlagert.

Anders steht Rodin da. Von ihm mag man zuweilen Dinge sehen, die bizarr anmuten. Oder wenigstens muß man recht vertraut sein, um immer Brücken zu vollem Verständnis zu finden. Dann ahnt man, daß dieser Mensch oft wie aus schweren Träumen gestaltet. Aufwühlende Visionen bannt. Mit einer Hand, die sich mehr als ein Duzend Jahre schulte, ehe sie eine Arbeit an die Öffentlichkeit, den Menschen unter die Augen hob. Fiebern müssen diese Hände unter den Mühen der schöpferischen Stunde. Schmerzen werden da gegossen in festes Material. Ungeborenes wird ans Licht gebracht. Auf einer Kruste von Ton, die da eine Körperoberfläche bedeutet oder den Teil eines Antlitzes, zucken alle glücklichen Schauer und alle Mißeren unseres Daseins. Es ist ein mächtiges Feuer, das in diesem Menschen und seinen Werken brennt. Dazu kennt er alle tiefen, stillen Seligkeiten. Deshalb sind die Erinnerungen so stark, so unvergänglich. Insbesondere, wenn sie mit ahnungsvollen Frühlingstagen zusammenfallen.

Von Hildebrand wäre noch zu sagen, daß er vor dem Franzosen einen Vorzug voraus hat. Er arbeitet auf eine seltene Art mit Architektur zusammen. Gebaut ist jede seiner Arbeiten. So vermag er sich auch wie wenige einem architektonischen Prinzip unterzuordnen. Dies jedoch ist eine Frage, die mit der Intensität seines Talentes weniger zu tun hat.

So aber ist heute ungefähr die Lage des Porträts. Nun gilt es einem in dieser Richtung strebenden Bildner nahe zu kommen.

II.

August Heer — 1867 zu Basel geboren — machte seine künstlerischen Studien zuerst 1887 in München. Siedelte 1888 nach Berlin über und blieb bis 1891 an der dortigen Akademie. Da beteiligte er sich zum ersten Male an einer Konkurrenz für das Wilhelm-Baumgartner-Denkmal in Zürich, wobei er den ersten Preis und die Ausführung erhielt.

Im selben Jahre geht er nach Paris und tritt in der Ecole des Beaux Arts in das Atelier Falguières ein. Schon 1892 kehrt er wieder nach Basel zurück, wo er neben andern Aufträgen die Büsten der Turnväter Riggeler und Spieß für eine Turnhalle in Klein-Basel modelliert. Es stammt aus dieser Zeit auch eine Marmorstatuette „Erbliht“ im Besitz des Herrn Werzinger, Basel.

Im Herbst 1892 zieht es ihn wieder nach München. Er beschäftigt sich mit Porträts, und es entsteht auch eine Statuette „Verlassen“ — im Besitz des Basler Kunstvereins. 1895—1896 befaßt er sich in Genf mit dekorativen Arbeiten für die damalige Landesausstellung, geht im Herbst des Jahres wieder nach Berlin, wo er im Verein mit dem Bildhauer Meyer in einer Konkurrenz für ein Nationaldenkmal in Neuenburg den ersten Preis und die Ausführung bekommt.

Bis 1900 hält er sich meist in Berlin auf. Er

schafft unter anderm eine lebensgroße Bestalin in Marmor und eine Statuette „Flora„ (s. S. 483) — beide Figuren im Besitz des Herrn Robert Frank zu Ludwigsburg. Bei einer Konkurrenz für ein Wettstein-Denkmal (s. S. 500) erhält er einen zweiten Preis.

Im Jahre 1900 baut er sich in dem idyllischen Arlesheim ein Atelier und lebt während der Bauzeit einige Monate in Rom. Zurückgekehrt fertigt er ein Grabdenkmal für den Basler Horber, modelliert ferner die Büste eines Bauern aus dem Emmental (s. S. 492) — im Besitz des Musée Rath zu Genf. Seit 1901 ist er wieder ständig in München. Porträtbüsten wechseln ab mit dekorativen Arbeiten, wie für den neuen Bahnhof in Basel (vgl. S. 481). Im Verein mit Ignaz Taschner beteiligte er sich an der internationalen Konkurrenz für ein Weltpostdenkmal in Bern, wobei die beiden einen zweiten Preis erhielten und zur engern Konkurrenz geladen wurden (s. S. 485). Von 1903—1906 war Heer auch Mitglied der eidgenössischen Kunstkommission.

III.

Es ist ein bekanntes Faktum, daß Künstler bei Bildnissarbeiten von Familienangehörigen oft am glücklichsten sind. Die psychische Vertrautheit gewährt da eine große Erleichterung für die formale Durcharbeitung. Und gerade jenes Feinste und Letzte, die Atmosphäre, die einen Kopf umschwebt, das, was wir auf Grund unseres seelischen Verkehrs in die äußere Struktur einfühlen, aus den Formen voll herausstrahlen zu lassen, gelingt dem Schaffenden zumeist am ehesten bei einem Verwandten des Blutes. So gibt uns Heer 1898 die Büste



Studienkopf. Bronzebüste (1900) von August Heer, Basel-München.



Mein Großvater. Bronzebüste (1898) von August Heer, Basel-München, im Basler Museum.

seines Großvaters (s. oben). Ein vornehm durchgebildetes Porträt von eingehender Charakteristik. Eigenartig monumentale Wirkung mischt sich mit leiser Innigkeit. Was die Zeit mit ihrer Handschrift in dieses Greisenantlitz eingegraben, diese Runen einer ewigen und geheimnisvollen Sprache bildet er mit großer Liebe heraus. Bis ins Feinste detailliert er die beredten Partien um das Auge, die sich wie im Alter zu lösen scheinen. Die wie jenes die Festigkeit verlieren. Doch eben dann ein tiefes plastisches Leben gewinnen. Von schlichter Schönheit ist auch der stille Mund mit den bewegungslosen und wortkargen Lippen. Man kann das Werk bei willigem Betrachten recht lieben lernen. Kein bildnerisch klar geschaut, hat es noch darüber hinaus den Zauber einer liebevollen Pietät.

Ähnlich in seiner Bildung ist auch der Studienkopf vom Jahre 1900 (s. nebenstehende Abb.). Abgeschlossenheit und Ruhe umlagern ihn. Das Auge blickt so gleichförmig und unverwandt wie dasjenige eines Menschen, der sich kaum mehr stark verwundern wird über das Leben und seine bizarren Tollheiten. Die markant geschnittene Nase trägt eine gewisse Schärfe ins Bild, während der zahnlose Mund mit der eingezogenen Oberlippe dieselbe stumme Ergebenheit zeigt wie vorhin.

Legt der Künstler bei diesen beiden Arbeiten gemäß dem Sätze vielleicht größern Nachdruck auf eine gewisse Simplizität, so wagt er sich in der Büste Jakob Burckhardts (s. S. 495) an einen Vorwurf, der den Ausdruck starker geistiger Potenz verlangt. Besonders dieses letztere Moment zeigt sich in hohem Maße entwickelt. Das Porträt gibt durchaus die Impression der machtvollen Persönlichkeit. Fest in der Form, ist es vor allem prägnant durch den Zusammenfluß der einzelnen Teile. Die klar angelegte obere Gesichtshälfte mit der weiten flächigen

Stirne, den in ihrem mächtigen Bau so ausdrucksvollen Augenhöhlen und der kühngeschweiften massigen Nase spricht von der immensen geistigen Energie dieses Mannes. Der monumentale Zug wird durch die beiden starkgebildeten Falten von der Nase zum Mund auf den untern Teil übertragen, der brillant ist in dem ausladenden, willensstarken Kinn. Das Werk wurde vom schweizerischen Bundesrat angekauft.

Stilistisch mehr im Zusammenhang mit den ersten Arbeiten steht die Porträtstudie im Besitz des Herrn Dr. H. Albrecht zu Basel (s. S. 499). Während die sich in Olten befindliche Bronzebüste von Nikolaus Niggenbach (die Photographie S. 496 ist nach dem Tonmodell angefertigt) eine bedeutend breitere Anlage verrät.

Eine Meisterleistung stellt dann wieder die Bildnisbüste des Malers Albert Anker dar (s. S. 494). Prachtvoll ist die dominierende Schädelbildung modelliert. Wie kuppelartig gibt sie nach oben einen Abschluß gegenüber den fein charakterisierten untern Partien. Stark ist die Konzentration um Stirne und Auge, bei dem eine frappant hohe Intensität des geistigen Schauens erreicht ist.

Dem charakterisierenden Künstler bot Herr Emanuel Bernoulli ein außerordentlich dankbares Sujet (s. S. 498).

Allem Anschein nach ist dieser Kopf an sich von einer eminent plastischen Wirkung. Diese weite imposante Stirne, das scharf umrissene übrige Antlitz in seiner überraschenden natürlichen Durchbildung gaben Anlaß zu seltenen Verteilungen von Licht und Schatten, zu einer massigen und monumentalen Auffassung, die doch wieder minutiöse Details aufweist. Prägnant in der Diktion wirkt auch das Porträt des Herrn Sarasin-Schlumberger (s. ebenfalls S. 498). Im Gegensatz zur vorigen Arbeit mehr flächig angelegt, zeigt es einen sehr klaren Aufbau und eine schöne Weichheit in der Form.

Von blendender Wucht im Ausdruck ist die Büste des Bauern aus dem Emmental (s. unten). Hier gehen die formalen Qualitäten des Modells und diejenigen des Materials äußerst günstig zusammen. Der wetterharte Kopf ist kaum anders als in Stein zu denken. Und zwar konnte es sich dabei nicht um leise Betonungen handeln, sondern die Figur mußte wirklich in Marmor gehauen sein. So ist der auch in der Form lapidare Charakter der Gestalt selten glücklich gegeben.

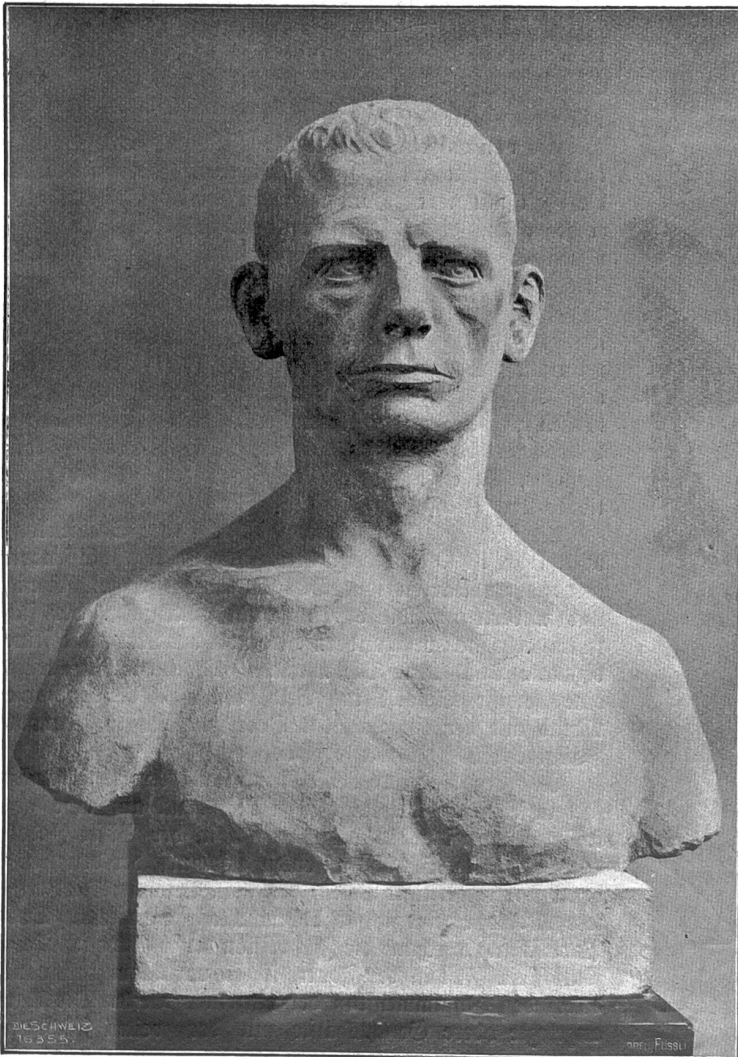
Anders ist der Fall bei Gulbransson (S. 493). Auch er eignet sich um seiner Beschaffenheit willen, durch das völlige Fehlen der kleinen Details, vortrefflich für eine Behandlung in Stein. Doch hat der Künstler hier durch eine mehr glatte Technik gerade den grotesken Effekt des Kopfes, den so kalten Schädel, die abstehenden Ohren, überhaupt die rundliche Anlage des Gesichtes scharf herausgebracht.

An die frühere Arbeit „Mein Großvater“ erinnert der dieses Jahr in der Berliner Sezession ausgestellte Kopf „Mummelgreis“ (s. S. 499). Es liegt etwas seltsam Fesselndes in der Art, wie Heer solche alte Köpfe studiert, mit welcher Sorgfalt und Liebe er auf das kleinste Merkmal eingeht und wie klug er jede Sentimentalität fernzuhalten weiß.

Kraftvoll, imposant ist dann auch das Porträt des Kunstmalers Groeber (s. S. 495). Als eine der letzten Arbeiten aus diesem Jahr zeigt es, wie reich Heers Fühlen für die plastische Form geworden ist, wie vornehm und sicher seine Durchführung wirkt. Als letztes Werk liegt die Büste des Berliner Professors Sußmann-Hellborn vor (s. die zweite Kunstbeilage). Heer hat kaum ein Porträt geschaffen, das dieses an Klarheit überträfe. Ein seltsam feines und starkes Beseelen ist ihm eigen. Ein vornehmer Sinn für die Möglichkeiten, und sicherlich ist er jetzt zu einer derart schönen und freien Beherrschung der Mittel durchgedrungen, daß er uns noch ausgewählte Dinge verheißt.

IV.

Um einem Künstler in seinem Wesen wirklich nahe zu kommen, genügt es nicht, die Arbeiten in Schausstellungen zu sehen. Für die ästhetische Wertung allein ist dieser Maßstab zureichend. Wenn es sich aber zu einer Zeit, da er mitten im Schaffen steht, da ihn noch man-



Bauer aus dem Emmental. Steinbüste (1901) von August Heer, Basel-München, im Musée Rath zu Genf.

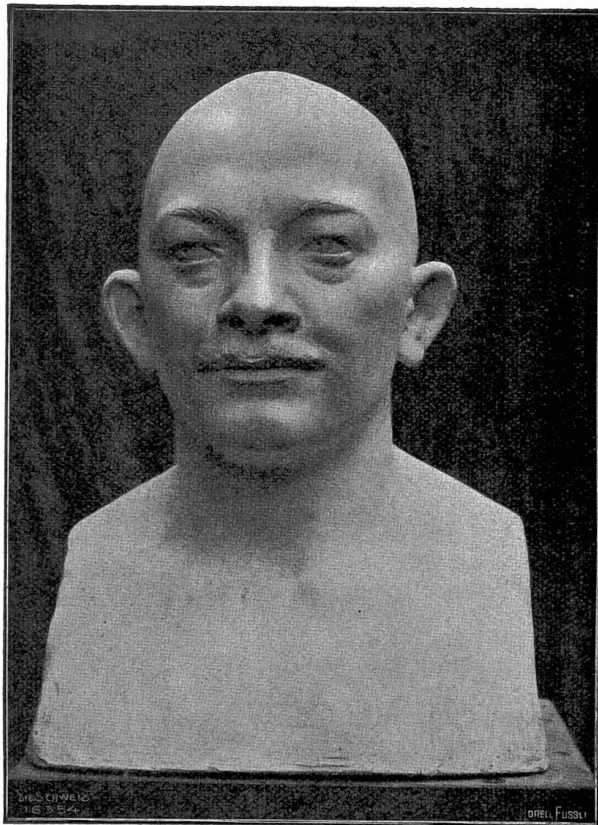
nigfache Ströme bewegen, darum handelt, einigermaßen zu zeigen, wo er sein Bestes und Eigenstes hineinlegt, muß man ihn auch während der Arbeit im Atelier beobachten und die Entwicklung einzelner Werke verfolgen. Heer ist bisher hauptsächlich vom Standpunkt des Porträts aus gesehen worden, und doch hat er schon außerordentliche monumentale und dekorative Schöpfungen zu verzeichnen. Sein im Verein mit Ignaz Taschner ausgeführter Entwurf für ein Weltpostdenkmal ist sogar eine weittragende Schöpfung (I. S. 485 *). Und doch scheint seine künstlerische Liebe weit mehr der Büste zu gelten.

Da arbeitet er mit unermüdlicher Hingabe oft wochenlang an der Vertiefung einer Arbeit. Wenn man zusieht, wie er ein solches Werk von einer Phase in die andere rückt, von einem Fertigsein in ein neues Stadium rückt, dann fühlt man erst, wie ernst einerseits dieser Künstler ringt und wo seine beste Kraft zum Leben kommt. Er ist in diesem Fall weit entfernt von Selbsttäuschung und äußerlicher Neigung zu den Kindern seines Schaffens. Gerade dieser eminente Wille zur Abklärung, dieses stetige, unbegrenzte Verlangen nach immer einfacherem und prägnanterem Ausdruck, nach einer tiefern Durchgeistigung der Form bürgt bei Heers glänzender Entwicklungsfähigkeit für seine Zukunft.

Das sollen wir uns sagen, in diesem Sinn ihn schätzen. Da ist er Einer, mit dem wir zu rechnen haben.

Willy Lang, München.

*) Verschiedene der Entwürfe für das „Denkmal zur Erinnerung an die Gründung des Weltpostvereins“, worunter auch den von Heer u. Taschner, brachte „Die Schweiz“ in ihrem sechsten Bande (1903) S. 524 ff. M. d. R.



Olaf Gulbranson, der bekannte Simplicissimus-Illustrator. Steinbüste (1906) von August Heer, Basel-München.

Die Polychromie in der Plastik.

Nachdruck (ohne Quellenangabe) verboten.

Sollen wir unsere Statuen bemalen? Diese Frage stellte vor etwa zwei Jahrzehnten Dr. Georg Treu, der heutige Direktor des Albertinums zu Dresden. Heute fände diese Forderung, die damals noch wissenschaftlich begründet werden mußte, sicherlich nimmer den unbegreiflichen Widerstand wie damals. Abgesehen davon, daß wir nicht nur die Tatsache der Bemalung antiker Statuen, sondern bis zu einem gewissen Grade sogar deren Farbenstala kennen, ist heute auch das Farbensmpfinden der Künstler derart verfeinert, daß mindestens das schneeige Weiß des Marmors und das mehligte des Gipses uns bereits einen gelinden Schauer einflößen. Das Aufkommen andern Materials (wie Stein, Terrakotta, Holz, Majolika, Steingut) entspringt diesem ausgebildeten Farbengefühl. Dieses selber führte die Bildhauer merkwürdigerweise nicht, wie man hätte meinen sollen, zur Bemalung ihrer Werke; sie gerieten vielmehr auf den Ausweg der sogenannten malarischen Plastik, d. h. einer breiteren und weichern Behandlung der Form unter Vernachlässigung des Details (zum Teil sogar des architektonischen Elements der Anatomie) und der traditionellen strengen oder „schönen Statik“. An ihre Stelle trat die Monumentalität der Silhouette, und mehr als die Statik galt die Dynamik. In Hinsicht auf die Auffassung war damit ein Neues gewonnen; der süßliche und genrehafte Akademizismus war geschlagen, sein beschränktestes Postulat aber, die Einfarbigkeit der Plastik, insbesondere des Marmors, doch nur leise und auch nur mittelbar erschüttert.

Wie indes heute die Maler, ohne deshalb rückschrittlich zu werden, sich wieder mehr auf das Zeichnerische besinnen, so

fanden sich ihrerseits die Bildhauer wieder zum spezifisch Plastischen zurück, immer aber mit der Errungenschaft der großen Auffassung, die in allen Künsten einzig einen gewissen Ewigkeitswert bestimmt. Die Erkenntnis vom Wesen der Form und deren Beherrschung ist heute erreicht; ein Drang zum Stil ist bereits erkennbar, die Gefahr schematischer oder auch archaisierender Stilisierung aber nicht zu verkennen. Dieser kann der Bildhauer nur entgegen auf dem einzigen Ausweg, den sein malarisches oder dekoratives Smpfinden ihm weist: er muß das alles Wesen der Form erkennende und beherrschende plastische Smpfinden durch die Farbe stützen, stärken, steigern. Ein Weiter- und Höbertreiben der Form zum Zweck größerer künstlerischer Wirkung würde unausweichlich zum Barock führen, nicht anders, als wie es nach Michelangelo, zum Teil sogar durch ihn auch geschah. Und man darf annehmen, daß dadurch die Frage der Polychromie wieder in alle Ferne hinausgeschoben würde.

Es ist wohl eine der interessantesten Fragen der kunstgeschichtlichen Forschung, was die Ursache gewesen sein mag, daß allmählich die Einfarbigkeit in der Plastik aufkam. An ein plötzliches Erlöschen der Polychromie ist nicht zu denken; das widerspräche aller Entwicklung. Die Einflüsse einer Kultur wie der griechischen müssen sich auf allen Gebieten auf Jahrhunderte hinaus bemerkbar und wirksam gemacht haben, lebt doch das Zeitalter des Augustus in der Plastik noch vollständig oder ausschließlich von der Ueberlieferung der Griechen. Es ist nun wohl kaum ein Zufall, daß zu einer Zeit, wo die antike Weltanschauung mit ihrer Lebensbejahung und Sinnen-