

Phi-Phi und die Phidiastradition.

Ein klassischer Bildhauer als literarische Figur der Moderne

MATTHIAS STEINHART (Würzburg)

Bernhard Zimmermann
zum 03. Oktober 2020

Abstract – The most successful ‚opérette légère‘, *Phi-Phi*, by H. Christiné, A. Willemetz and F. Sollar opened in Paris November 1918. A plot summary (2.) is followed by some remarks on a ‚Phidian tradition‘ in later 19th and early 20th century literature (3.) and on crucial motifs of *Phi-Phi* with the figure of the artist and the model (4.).

Keywords – Phidias, opérette légère, reception in art theory, reception in literature, artist’s models

1. Ouvertüre

Mit der Uraufführung der ‚Opérette légère‘ *Phi-Phi* am 12.11.1918 setzte für Phidias eine überaus eindrucksvolle internationale Bühnenkarriere ein.¹ Die in der Altertumswissenschaft noch kaum wahrgenommene Operette wird im folgenden in Erinnerung gebracht (2.), um dann die kulturelle Tradition der literarischen Phidiasrezeption

¹ Für freundliche Hinweise zum Forschungsstand zu Klabund danke ich Herrn Priv.-Doz. Dr. Christian von Zimmermann, Bern, für die Vorlage zu Abb. 3 dem Metropolitan Museum of Art, New York; für die umsichtige redaktionelle Betreuung Birgit Breuer, M.A. – Abbildungsnachweise: Abb. 1: *Phi-Phi*, Auszug. Im Besitz des Verfassers. Abb. 2: Cherbuliez 1903, Frontispiz. Im Besitz des Verfassers. Abb. 3: New York, Metropolitan Museum of Art 1987.1791,2. Gift of Iris and B. Gerald Cantor Foundation, 1987. Public Domain. – Zur Opérette légère vgl. Klotz 2004, 297: Typisch sind „statt großem Chor eine kleine Gruppe singender und tanzender Girls; statt umfangreichem Orchester ein jazznahes Kammerensemble; statt [...] Belcantostimmen singende Schauspieler; statt üppiger Szenerie und Prachtgewändern knappe Einheitsdekoration.“

des späteren 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu beschreiben (3.) und schließlich auf zentrale inhaltliche Aspekte von *Phi-Phi* näher einzugehen (4.).

2. *Phi-Phi*

Die Operette *Phi-Phi* des Komponisten Henri Christiné und der Librettisten Albert Willemetz sowie Francis Solar wurde in dem einst von Jacques Offenbach geprägten ‚Théâtre des Bouffes-Parisiens‘ uraufgeführt und sogleich zum gefeierten Bühnenereignis: Folgten doch tausende Vorstellungen in Paris, Frankreich, Deutschland, Großbritannien oder den USA; zudem entstanden in Frankreich mehrere Nachahmungen, wurde ‚la célèbre opérette‘ *Phi-Phi* im Jahr 1926 verfilmt sowie als ‚Roman zum Film‘ vorgelegt;² und neben verschiedenen anderen Übersetzungen und Bearbeitungen versuchte sich etwa auch ein Klabund an einer bislang als eigenständiges Werk geltenden freien Bearbeitung.³ Denn *Phi-Phi* überzeugte durch Handlung, Sprache und Musik.

Auf den charmant-amourösen Inhalt von *Phi-Phi* weist bereits die Illustration der französischen Librettauszüge hin (Abb. 1): Ein *Così fan tutte* mit dem Bildhauer Phidias alias Phi-Phi und dem zeitweiligen Modell Aspasia beziehungsweise mit Aspasia und Perikles sowie mit Madame Phidias und Ardimedon, einem ‚Prince étranger‘; weiter

² Willemetz/Sollar/Christiné 1919 (danach Zitate im Text); verglichen wurden Brandin/Rabenalt o.J. (wohl um 1963, vgl. Rabenalt 2006, Abb. 22) sowie die Aufnahme Paris 1956 (Christiné 2016); vgl. Atkey 2019, 82-85 (auch zur Rezeption in Film und Literatur); Baumann 2013, Sp. 757; Gier 2014, 102f. 243. 318; Klotz 1982, 73-83; id. 2004, 297-303; Willemetz 1995, 81-99. Bühnenbilder wie Kostüme sind in der zeitgenössischen Presse ausführlich behandelt worden; vgl. *Berliner Illustrierte Zeitung*, 12.04.1925, Jg. 34, Nr. 15, 480; *Play Pictorial* August 1922 (Bühnenbild mit etruskischen Grabmalereien). Film und Roman: Vgl. Cluny 1926 (Zitat) mit Abbildungen. Sammlung von Aufnahmen und Zeitungsausschnitten zu Aufführungen 1940 und 1942: Paris, Bibliothèque Nationale de France, gallica.bnf.fr, s.v. Christiné, Henri.

³ Das Fragment wird in der Werkausgabe als eigenständiges Werk geführt; vgl. Klabund 2000, 603-678. 693f.: „Fragment, undatierter maschinenschriftlicher Durchschlag mit handschriftlichen Korrekturen eigener Hand [um 1922], 111 Bl. [Provenienz: Deutsches Literaturarchiv, Marbach a.N., Archiv Klabund]“.

treten im Atelier des Phidias der Diener ‚Le Pirée‘ sowie vor allem die weiblichen Modelle des Phidias auf, die auch die musikalische Handlung eröffnen (7):

Oui, nous sommes les petits modèles, A notre atelier toujours fidèles,
Nous posons les statues chez monsieur Phi-Phi [...].

Die bekannten Modelle scheinen aber für den neuen Staatsauftrag des Phidias – die Gruppe ‚L’amour et la vertu fondent le bonheur domestique‘ – nicht geeignet, zudem wird für L’amour ohnehin ein männliches Modell benötigt. Phidias kann dann aber in einer ‚Foxtrottballade‘ schwärmerisch verkünden, dass er sein auch unter charakterlichen Gesichtspunkten geeignetes weibliches Idealmodell bei einem Abendspaziergang in der ‚Rue d’Athénés‘ bereits gefunden habe:⁴

C'est une gamine charmante Charmante Charmante Qui possède une âme
innocente Innocente En elle tout est poésie Poésie [...].

Dabei hat Phidias wohl ein wenig überhört, dass sein Wunschmodell die abendlichen Spaziergänge durchaus mit finanziellen Gewinnabsichten unternimmt („faire la trottoir“, 13); die ‚arpète‘ Aspasia geht damit zwei ähnlichen Gewerben nach wie Mimi in *La Bohème*. Aspasia trifft jedenfalls im Atelier ein und muss sich stürmischer Avancen von Seiten des Phidias erwehren, wird aber überzeugt, Modell zu stehen; dabei gibt Phidias ein Couplet auf seine Vision der nackten Tugend zum Besten (28-31). Aber auch Madame Phidias hatte eine folgenschwere Begegnung, wurde sie doch von einem „jeune homm‘ très élégant“ durch ganz Athen verfolgt (32-38):

En passant devant l’Parthénon, Je lui dis: Monsieur, partez! Non, Impossible
que j’veux quitte! Dit il, j’ai trop d’esprit de suite!

Von dem eintreffenden Ardimedon ist dann nicht nur Madame, sondern auch der Bildhauer begeistert: Ardimedon ist das ideale männliche Modell für seine Gruppe und nimmt das Angebot „faire l’amour“ (45) nur allzu gerne an.

⁴ Willemetz/Sollar/Christiné 1919, 13; ‚Foxtrottballade‘: Klotz 2004, 298.

Im zweiten Akt besingen die Modelle zu Beginn ein Pferderennen, bei dem ‚Le Pirée‘ beim Wetten auf das falsche Pferd gesetzt und Unsummen verloren hat; so müssen die Modelle die Statuen im Atelier ersetzen, wo sie Perikles bestaunt, der zudem von Aspasia entzückt ist. Nachdem Perikles abgegangen ist, verweist Mme. Phidias Aspasia des Ateliers, denn sie will zur sittlichen Eingrenzung ihres Mannes nun lieber selbst Modell für ‚La vertu‘ stehen; und so wendet sie sich dann an die Göttin der Kunst (75-78):

O Pallas Athéné, combien cela me coûte, De montrer au grand jour ma chaste nudité! [...]

Phidias willigt auch ein, worauf die glücklich gefundenen Modelle Madame Phidias und Ardimedon eifrig Gruppen bilden; das weitere Geschehen nach dem Abgang von Phidias wird in diskreter ‚Mauerschau‘ nurmehr angedeutet (103-107):

Les modèles: Oh! – Oh! – Le Pirée: Eh bien? Les modèles: Tendre et calin, — — Oh! Le vilain! — Il vient d’lui prendre [...] Le Pirée: Ah! Quoi donc? Les modèles: La main! — Plus audacieux — Ah! Le vieux! — Il lui embrasse. Le Pirée: Ah! Quoi donc? Les modèles: Les yeux! — Le Pirée: Passez les yeux, passez la main, Poursuivez l’examen, — Eh bien!

Zu Beginn des dritten Akts lassen Mme. Phidias und Ardimedon die Nacht im Walzertakt Revue passieren (Duo des souvenirs) und malen sich ihre gemeinsame Zukunft aus (114f.):

Nous prendrons, pour mieux nous enlacer, Un gentil rez d’chausée, Où tu viendras en violette, Tous les jours de cinq à sept [...].

Beide bilden im Atelier erneut eine Gruppe, deren Harmonie den da-zukommenden Phidias nur begeistern kann. Aber auch Phidias und Aspasia sind sich letzte Nacht nähergekommen; und so folgt die delicate ‚Chanson des Paëns‘ des Phidias über die weibliche Schönheit (125-131):

Blanches rondeurs aux contours délicieux, Les paëns sont un régal pour les yeux, Ils ont tous, malgré leur forme régulière. Leur physionomi’ particulière, [...].

Nach einem Hin und Her lösen sich im weiteren Fortgang alle Fragen: Piräus wird schuldenfrei, die Protagonisten bleiben sich eng-

verbunden und Aspasia heiratet Perikles, der den Statuenauftrag an Phidias mit diesem passenden Modell noch um „l'Économie“ erweitert. Und ein frohlockendes Quintett besingt das Operettenglück (133-140):

Pour être heureux que faut-il? Un peu d'or D'organisation, C'est logique, Or,
A nous cinq y'a pas d'erreur Nous représentons tout l'bonheur, Tout
l'bonheur domestique.

3. Phidiastraditionen

Dass Phidias 1918 zur Hauptfigur einer Operette werden konnte, dürfte kaum bloßer Zufall sein: Vielmehr waren sich die Autoren offensichtlich eines für das Publikum nicht nur akzeptablen, sondern attraktiven Themas sicher. Auch wenn man das Stück selbst ohne historische Kenntnis unterhaltsam und musikalisch ansprechend finden kann, wird damit dennoch die herausragende Wirkungsgeschichte eines Bildhauers der Klassik erkennbar, die bereits in der Antike einsetzt.⁵ Bemerkenswert bleibt dabei, dass Phidias nicht nur als herausragender Künstler genannt wird, sondern in zweierlei Hinsicht eine einzigartige Stellung einnimmt:⁶ Zum einen findet sich Phidias mit seinen Götterbildern in Ausführungen zur Schönheit wie bei Plotin in einem philosophischen Kontext, zum anderen ist es allein Phidias, der mit Staatsmännern oder Dichtern als Repräsentant seiner Epoche genannt werden kann.⁷

Beide Gesichtspunkte wirkten in Vorstellungen der Neuzeit hinein, in der Phidias als Referenzfigur in Bildkunst und Literatur begegnet, auch wenn lange Zeit kein einziges Werk des Phidias – und sei es

⁵ Zur Bedeutung der burlesken Theatertradition gerade für ein breiteres Publikum vgl. Hall/McIntosh 2005, 350.

⁶ Vgl. Baumann 2013; Hallof/Raeder/Seidensticker 2014, 301-323; Pékary 2007. Es sei aber daran erinnert, dass Plutarch in der *Periklesvita* 2 auch sein Verdikt gegen Künstler formuliert (Wuhrmann 2010, 108): „Noch nie ist in einem edlen, wohlbegabten Jüngling angesichts des olympischen Zeus oder der Hera von Argos das Verlangen wach geworden, nun ebenfalls ein Pheidias oder Polyklet zu werden, und ebensowenig ein Anakreon oder Philemon oder Archilochos, wenn er sich an ihren Dichtungen ergötzte.“

⁷ Vgl. Pékary 2007, S. X. 55; zu Plotin vgl. Vassallo 2019, bes. 86f.

auch nur in antiken Wiederholungen – bekannt war: Auf die Zeugnisse vor allem seit der Renaissance bis hin zum frühen 19. Jahrhundert mag dabei nur hingewiesen werden.⁸ Hier sollen vielmehr international wirksam gewordene Zeugnisse der Rezeption des Phidias in der französisch-, deutsch- und englischsprachigen Literatur des späteren 19. und des frühen 20. Jahrhunderts im Vordergrund stehen. Das Interesse an Phidias äußerte sich in dieser Zeit zudem natürlich auch in zahlreichen Darstellungen unterschiedlicher Kunstgattungen, die den Bildhauer mit einer Athenastatue oder vor dem Parthenon, aber auch mit einem bärigen Götterkopf als Verweis auf die Statue des Zeus in Olympia zeigen.⁹

Um damit auch zunächst im Bereich der Kunst zu bleiben, ist Phidias in einflussreichen und vielgelesenen Werken zu Ästhetik, Kunstdiskurs und Kunstgeschichte zentrale Referenz. Dazu mag als fachwissenschaftlicher Gesichtspunkt nur erwähnt sein, dass seit dem späten 19. Jahrhundert zahlreiche archäologische Publikationen zu Phidias erschienen sind, die sich zum Teil auch an ein allgemeines Publikum richteten.¹⁰ Und mit Phidias wurde natürlich auch am 09. April 1905 an der École Française d’Athènes der ‚Erste Internationale Archäologenkongress‘ eröffnet; der Lyriker und Schriftsteller Émile Blémont lässt in *Chez Phidias. Poème Dramatique* einem ‚Visiteur moderne‘ auf der Akropolis zunächst Phidias sowie dann beiden die Göttin Athena erscheinen und preist die antike Kultur samt ihrer Wirkungsgeschichte seit der Renaissance sowie – Phidias:¹¹

⁸ Baumann 2013 m. Lit.; vgl. zudem Blake McHam 2013, *passim*; Seiler 2012; Thielemann 2015.

⁹ Vgl. Baumann 2013, Sp. 755 (Athena und Parthenon); Belting 1998, 76f.; Richards 2009, 13-16. Phidias mit Zeus (Pendant zu einem Perikles): Kleinbronze Washington, Collection of the U.S. House of Representatives 2011.001.000; vgl. history.house.gov. s.v. Phidias. – Zeus: vgl. Hallof/Raeder/Seidensticker 2014, 221-284 Nr. 15. Religiöse Bedeutung: Pekáry 2007, 33-38. 56. – Rezeptionsgeschichte des Parthenon: Vgl. Fröbe 2017; Kostopoulos 2019 (Antike).

¹⁰ Vgl. etwa Collignon 1900; Dognée 1878; Story 1893, 49-114; Ubell 1920; Waldstein 1885; grundlegend für die Meisterforschung wurde Furtwängler 1893.

¹¹ Blémont 1905, 1 (Zitat). Als Mitwirkende werden das Ehepaar MM. [sc. Eugène] Silvain (Phidias) und M^{me} Louise Silvain (Athéna Parthénos) sowie J. [sc. Jules] Truffier (un visiteur moderne) genannt, allesamt ‚de la Comédie-Française‘.

Phidias, ô sculpteur parfait, penseur sublime,
 Maître qui couronnas de marbre cette cime
 Pour que, dans la splendeur du beau, la Grèce y vînt
 Reconnaître et sacrer son idéal divin,
 Phidias, toi qui sus, fort du génie hellène,
 A l'immortalité donner la forme humaine [...].

Die Bedeutung des Phidias im Bereich der Ästhetik zeigt sich zudem in Vorlesungen eines Jacob Burckhardt oder John Ruskin.¹² Für die Phidiasrezeption international am wirkungsvollsten dürften indes zwei Publikationen gewesen sein, die im französischen Sprachraum entstanden, auch in Übersetzung weite Verbreitung fanden.

Aufgrund des ursprünglichen Titels dabei zunächst kaum mit Phidias zu verbinden ist das 1860 in Genf erschienene *A propos d'un cheval. Causeries athénienes* von Victor Cherbuliez, dessen zweite Auflage als *Un cheval de Phidias. Causeries athénienes* (Paris 1864) den Zusammenhang deutlich werden lässt; es folgen diverse Neuauflagen sowie Übersetzungen als *Phidian Horse* (1893) und *Athenische Plaudereien über ein Pferd des Phidias* (1903) mit einem umfangreichen Nachwort des Archäologen Walther Amelung.¹³ Cherbuliez verfasste sein inhaltlich vielfältiges und höchst geistreiches Werk nach einem Aufenthalt in Athen, wobei er sich zur Verwendung mehrerer längerer Reden von Platons *Symposion* anregen ließ.¹⁴ Ausgangspunkt ist eine Pferde-

¹² Jacob Burckhardt in seiner seit 1863 immer wieder überarbeiteten *Einleitung in die Ästhetik der bildenden Kunst* (Burckhardt 2010, 55): „Phidias vereinigt zuerst in vollkommenem Grade das Erhabene und das Naturwahre.“ – John Ruskin etwa in den *Aratra Pentelici* (1871), in denen Phidias der entscheidende Vergleich ist (Abschnitt 34. 48. 112. 121. 127. 141. 235). Auch im Bereich der Architekturästhetik begegnet Phidias: Vgl. zu Le Corbusier etwa Fröbe 2017.

¹³ Cherbuliez 1860; id. 1864 (Zitiervorlage); id. 1893; id. 1903. – Neuauflagen des französischen Originals (auch in Deutschland): 3. Auflage 1864. 1880. 1889. 1908.

¹⁴ Vgl. Walther Amelung (Cherbuliez 1903, 233): „Das intime Gefühl für die zarten geheimen Empfindungen einer Menschenseele, der liebenswürdige Humor in der Betonung der extravaganten und unerwartet vorbrechenden Eigenschaften eines Charakters, die Freude daran, sich in farbenreicher Schilderung und geistreicher Plauderei zu ergehen, die bunte Fülle schöngestiger Bildung von allen erdenklichen literarischen und künstlerischen Gebieten mit feinem Geschmack zusammengelesen und mit spielernder Leichtigkeit wieder ausge-

darstellung des Parthenonfrieses (Abb. 2), zu der auf Anregung der Madame la Marquise von Monsieur le docteur, Monsieur le chevalier, Monsieur Nanni – der für die Marquise Antiken zeichnet – und Monsieur L'Abbé unter kulturhistorischen und ästhetischen Gesichtspunkten Reden gehalten und Gespräche geführt werden.¹⁵ Der Abbé fasst die Reden schließlich knapp zusammen und weist auf größere Zusammenhänge hin:¹⁶

N'est-il pas vrai (q)ue le premier qui a parlé nous a entretenus du cheval seulement et de rien d'autre? Le second, s'apercevant que ce cheval portait un cavalier sur son dos, a disserté sur le cavalier et sur le cheval. Le troisième, s'avisant que ce groupe équestre faisait partie d'une friese, l'a traité comme l'un des détails d'un ensemble. Mais il n'est venu à l'esprit d'aucun de vous que cette frise était la frise d'une temple, que ce temple était le temple de la divine Sagesse; – et maintenant ai-je tort de vous reprocher d'avoir pensé à tout, hormis à la maîtresse de la maison?

Für den Bildhauer des Pferdes gilt dabei: „Phidias est Phidias [...] lui seul a fait vivre le marbre.“¹⁷

Noch mehr Aufmerksamkeit wird Phidias als zentrale Figur in den 1911 publizierten Gesprächen von Auguste Rodin mit dem Schriftsteller Paul Gsell gefunden haben, die bereits 1912 in deutscher wie englischer Übersetzung vorlagen.¹⁸ Phidias ist für Rodin die

schüttet, kurz, eine ganz eigenartige Mischung von sprühendem Esprit und sanfter Poesie [...].“

¹⁵ Parthenonfries West, Platte 9; vgl. Berger/Gisler-Huwiler 1996, 49. Taf. 20.

¹⁶ Cherbuliez 1864, 264f. Die erste Rede (des Doktors) behandelt vor allem die Frage (56-98), ob das Idealpferd (Abb. 2) ein Werk mit den Vorzügen verschiedener Pferderassen ist, wobei auf diese und auf berühmte antike Pferde eingegangen wird; die zweiten Ausführungen (des Chevaliers) gelten dem Pferd als Verkörperung einer kulturellen Prägung (117-159), in der es für „le caractère esthétique de l'équitation grecque“ (118) steht, also zugleich für die richtige Form der Erziehung; der Zeichner Nanni spricht über den Frieszusammenhang und Proportionen (181-225).

¹⁷ Cherbuliez 1864, 64.

¹⁸ Vgl. Rodin 1911; id. 1912; zu Rodin und der griechischen Kunst vgl. Farge/Garnier/Jenkins 2018.

Verkörperung der griechischen Kunst schlechthin, wobei er den Bildhauer vor allem mit den Parthenonskulpturen verbindet:¹⁹

Non, jamais nul artiste ne surpassera Phidias. Car le progrès existe dans le monde, mais non dans l'art. Le plus grand des sculpteurs qui parurent dans le temps où tout le rêve humain pouvait s'enclure dans le fronton d'un temple restera à jamais inégalé.

Der Parthenon ist für Rodin zudem in den als *Les cathédrales de France* 1914 publizierten Texten Referenz.²⁰ Und auch wenn Rodin in *L'Art* weitere griechische Bildhauer erwähnt und Prinzipien ihrer Kunst würdigt, so bleiben es allein „Phidias et Michel-Ange“ die zum vorbildhaften Repräsentanten ihrer jeweiligen Epoche werden:²¹ „Inclinez-vous devant Phidias et devant Michel-Ange“. Die „deux grandes tendances de la statuaire“, die Rodin mit Phidias und Michelangelo verbindet, hat er schließlich mit der Gestaltung zweier

¹⁹ Rodin 1924, 280: Vgl. zur Göttinnengruppe im Ostgiebel (244): „Ce ne sont que trois femmes assises, mais leur pose est si sereine, si auguste, qu'elles semblent participer de quelque chose d'énorme qu'on ne voit pas.“

²⁰ Vgl. Rodin 1914, 16. 44. 74. 88. – Edmond de Rostand nennt Rodin und Phidias gemeinsam in seinem Gedicht *La Cathédrale* (1914) über die teilweise Zerstörung der Kathedrale von Reims; de Rostand 1914, 20 (nach dem Originaltext bei gallica.bnf.fr): „Ils n'ont fait que la rendre un peu plus immortelle / L'Œuvre ne périt pas, que mutile un gredin, / Demande à Phidias et demande à Rodin / Si, devant ses morceaux, on ne dit plus: “ C'est Elle ! ” // La Forteresse meurt quand on la démantèle. / Mais le Temple, brisé, vit plus noble ; et soudain / Les yeux, se souvenant du toit avec dédain, / Préfèrent voir le ciel dans la pierre en dentelle. // Rendons grâce – attendu qu'il nous manquait encor / D'avoir ce qu'ont les Grecs sur la colline d'or : / Le Symbole du Beau consacré par l'insulte ! – // Rendons grâce aux pointeurs du stupide canon, / Puisque de leur adresse allemande il résulte / Une Honte pour eux, pour nous un Parthénon !“; vgl. Gaethgens 2018, 180. Rodin – neben *Les cathédrales de France* (1914) ist hier auch an die seit dem Buch als *La Cathédrale* bezeichneten Marmorhände (1908. Paris, Musée Rodin S.1001; musee-rodin.fr, s.v. cathédrale) zu erinnern – und Phidias werden im Angesicht der kriegerischen Zerstörung zum ästhetischen Ideal vereint; die Kathedrale von Reims wird zum neuen Parthenon, der ja 1687 ebenfalls durch kriegerische Einwirkungen teilweise zerstört wurde.

²¹ Testament; Rodin 1924, vii.

skizzenhafter Tonfiguren verdeutlicht (Abb. 3);²² wesentlich bleibt dabei, dass Rodin beide Künstler als Ausdruck einer Gestaltungsrichtung zwar tief bewundert, Nachahmung im Sinne einer bloßen Angleichung aber ablehnt.²³

Eine enge Verbindung von Phidias und Michelangelo wie bei Rodin lässt sich weithin verfolgen. Wenig überraschend kann es dabei sein, wenn die beiden Künstler auch in den Gesprächen von Aristide Maillol und Harry Graf Kessler zum wesentlichen Thema wurden.²⁴ In literarischer Gestaltung hatte bereits Friedrich Hebbel mit seinem Künstlerdrama *Michel Angelo* (1855) das Motiv prägnant umgesetzt, bei dem Michelangelo selbst Phidias als Referenz nennt.²⁵ Die

²² Vgl. Rodin 1924, 256-266. (256). Terrakottagruppe (H 36,8 cm), um 1911. Rodin schenkte die signierten Figuren 1911 Gertrude Vanderbilt Whitney; New York, Metropolitan Museum of Art 1987.1791,2. Gift of Iris and B. Gerald Cantor Foundation, 1987; vgl. metmuseum.org.

²³ Vgl. Rodin 1924, 286: „S'il m'est permis de parler un peu de moi, je vous dirai que j'ai oscillé, ma vie durant, entre les deux grandes tendances de la statuaire, entre la conception de Phidias et celle de Michel-Ange. Je suis parti de l'Antique; mais lorsque j'allai en Italie, je me suis épris soudain du grand maître florentin, et mes œuvres se sont certainement ressenties de cette passion. Depuis, surtout dans les derniers temps, je suis revenu à l'Antique.“ Andere Bildhauer: vgl. Rodin 1924, 264.

²⁴ Vgl. Kessler 2005, 475. 864. Kurios ist allerdings die sich daran anknüpfende Anekdote, nach der Gaston Colin – das Modell für Maillols *Le Cycliste* (1907/1908) – damit anzugeben versucht, wer ihn neuerdings als Modell einsetzen möchte (Tagebucheintrag 24.12.1907; vgl. Kessler 2005, 392): „Vous connaissez Michelange? Eh bien, pendant que vous étiez parti, il m'a demandé, si je voulais poser.“ „Michelange? Tiens! Mais voilà trois cent ans qu'il est mort.“ „C'est vrai, je me trompe, c'était l'autre dont vous parliez toujours avec Maillol; comment s'appelait-il donc? Phi... Phi...“ „Peut-être bien Phidias?“ „Oui, c'est ça, c'est Phidias; c'est lui qui m'a demandé.“

²⁵ Hebbel folgt in *Michel Angelo* der bekannten Überlieferung zu einer Statue des jungen Michelangelo, die heimlich vergraben nach ihrer Entdeckung für ein antikes Werk gehalten wurde und so die Meisterschaft des Bildhauers bezeugt (Hebbel 1855; vgl. Goldschmidt 1925, 140-152; Japp 2004, 155-167). Dabei ist schon bedeutsam, dass bei Hebbel aus dem Cupido der Überlieferung (vgl. Condivi 2018, 34-36; Vasari 2009, 46f.) ein Zeus wird, der Phidias und seiner Statue in Olympia verpflichtet ist. Nun Michelangelo über Phidias (12f.): „Der Künstler, auf der Wallfahrt, gleicht / Dem Mann, der einen Berg ersteigt. / Er ruht sich wohl zuweilen aus / Und gönnt den Augen ihren Schmaus, / Das gibt denn jedes Mal ein Bild. / Schön, wie die Aussicht, oder wild, / Gleich aber

gemeinsame Erwähnung setzt sich dann aber auch bei so unterschiedlichen Autoren wie Jules Verne, Wilson Barrett (‘Phidias or Michael Angelo, [...] Apelles or Raphael’) oder Stefan Zweig (‘Michelangelo als „neuer Phidias“’) fort.²⁶

Die bereits deutlich gewordene Bedeutung des Phidias hat ihre Auswirkung aber auch auf seine Verwendung in der literarischen Gestaltung für ein (noch) größeres Publikum: So ist der Bildhauer etwa in Liebesromanen aus dem klassischen Athen offensichtlich geradezu unverzichtbar.²⁷ Phidias wurde zudem zum Thema eigenständiger

heißt es: weiter fort, / Zum Weilen ist hier nicht der Ort, / Und was ihm auch ein Gott verlieh, / Den Gipfel, den erklimmt er nie, / Er weicht, wie der Himmel, vor seinem Blick, / Je höher er dringt, je weiter zurück. / Selbst Phidias sah ihn sicherlich / So endlos weit noch über sich, / Wie ich den Phidias über mir, / Obgleich er droben steht, ich hier. / Er hat sich ganz gewiß geplagt / Und selbst vor’m Zeus zu sich gesagt: / So blickt er, wenn er sinnt und sitzt, / Doch wie wohl, wenn er steht und blitzt?“ – Leo Weismantel hat unter Bezug auf Michelangelo das Motiv der ‚Fälschung‘ in *Venus und der Antiquar* aufgegriffen: Der erfolglose junge Bildhauer Antonio vergräbt seine zerstümmelte Statue der Aphrodite, die dann für ein wertvolles Werk des Phidias gehalten wird; Aphrodite lenkt die weitere Handlung mitsamt Liebesgeschichte, die in allgemeinem Wohlgefallen endet.

²⁶ Jules Verne: s.u. mit Anm. 37f.; Barrett 1897, 7 (vgl. Richards 2009, 99-151); Zweig 1934, 100.

²⁷ Genannt seien zwei sehr unterschiedliche Romane: *Philothea. A Grecian Romance* (1836; zitiert nach Child 2018) der Schriftstellerin und Menschenrechtlerin Lydia M. Child erlebte diverse Auflagen; erzählt wird das Leben der Titelheldin und ihrer Freundin Eudora im Umkreis von Phidias, Perikles, Aspasia und Platon (!). Gleich zu Beginn des Romans werden Parthenon und Promachos erwähnt (4) sowie Phidias durch Philothea gewürdigt (5): „Phidias has embodied the unbreathing harmony in stone, and we worship the fair proportions, as an emanation from the gods.“ Phidias wird vor Gericht gebracht, verurteilt – dazu äußert er: „Phidias can never die! [...] His majestic figure and haughty bearing awed the multitude“ (85) –, dann verbannt und fertigt schließlich den Zeus in Olympia, über den Platon sagt: „It is far more sublime than the Pallas Parthenia.“ (101; vgl. 131, 136) Bei Robert Hamerling, *Aspasia. Ein Künstler- und Liebesroman aus Alt-Hellas* (1875) (zitiert nach Hamerling 1876; vgl. Baumann 2013, Sp. 756) wird die Zeit von der Vollendung der ‚Langen Mauern‘ 445 v.Chr. bis zum Tod des Perikles 431 v.Chr. geschildert; im Vordergrund stehen Perikles und Aspasia, die er in Milet kennenlernt, sowie der ‚perikleische Kreis‘ mit Sophokles, Anaxagoras und Phidias. Zu Phidias werden die Götterstatuen hervorgehoben (Athena Promachos: Band 1, 4; Band 3, 223, 230; Athena Parthenos:

Werke, die sich insbesondere dem schon antik bezeugten Prozess wegen der angeblichen Goldunterschlagung und dem angenommenen tragischen Ende im Athener Gefängnis widmen: Bereits Georg Christian Braun (1827) oder dann Frank Wakeley Gunsaulus (1891) lassen einen tragischen, aber sich seiner Größe bewussten Phidias einen Monolog im Gefängnis sprechen;²⁸ die Größe des dabei zugleich einsamen Künstlers schildert gleichzeitig mit *Phi-Phi* Friedrich Lienhard in seinem Künstlerdrama *Phidias*, bei dem nach Intrige und Prozess ein freigesprochener Phidias den Weg nach Olympia einschlagen und die Zeusstatue schaffen kann.²⁹ Während diese Werke aber keine allzu

Band 1, 14; Band 3, 108. 230; Athena Lemnia: Band 2, 169-172), insbesondere der Zeus in Olympia (Band 3, 26f. 230), den Perikles und Aspasia mit einer Reise über Korinth, Mykene und Arkadien aufsuchen (Band 2, 197-237; Band 3, 1-30); der Bildhauer fällt der Anklage durch Kleon und Menon zum Opfer.

²⁸ Zum Prozess vgl. Hallof/Raeder/Seidensticker 2014, 283. Bei Braun 1827 spricht der „Götterbildner und Götterfreund“ (3) im Gefängnis mit Blick auf den Parthenon: Phidias erinnert an sein Werk, die daraus erwachsende Unsterblichkeit (7) und hebt den politischen Charakter des Prozesses hervor (10); den Höhepunkt bietet eine Epiphanie der Athena (16f.); vgl. Baumann 2013, Sp. 754. Dieselbe Situation gestaltete der Prediger, Universitätslehrer, Sammler und engagierte Bürger – unter anderem für das Art Institute of Chicago – Frank Wakeley Gunsaulus in seinem umfangreichen Gedicht *Phidias* (Gunsaulus 1891, 9-48): Phidias schildert Aspasia und seinem Sohn die eigene Empfindungswelt und blickt auf sein Werk zurück, insbesondere den „Pan-Hellenic“ Zeus (43) und die Athena Parthenos – für die keine geringere als Aspasia Vorbild war (30).

²⁹ Lienhard 1918 spielt 431 v.Chr., neben Phidias treten unter anderem Perikles, Aspasia oder Sophokles auf; Lienhard war ein vielfach geehrter Erfolgsautor, der heute allenfalls als historische Erscheinung Interesse findet; vgl. Baumann 2013, Sp. 754. Phidias wird bei Lienhard dank des Eingreifens von Perikles freigesprochen und kann sich so dem Zeus in Olympia zuwenden; dieser Auftrag wird als Gegensatzpaar dem sich abzeichnenden Peloponnesischen Krieg gegenübergestellt. Die Würdigung des Bildhauers wird besonders deutlich, wenn er seine Vision vom Zeus entwirft (91): „Die Welt ist voll von Bildern und von Tempeln, / Jedoch es fehlt mir noch der Gott der Götter, [...] Sein bärtig Lockenhaupt ist höchste Würde, / Jedoch gepaart mit Milde, weltenweit, / Athen und Sparta, Hellas und Barbaren / Umfassend, da er alle ja geschaffen. / Zu seinem Tempel wallen fernste Völker / In ew'gen Friedens schimmernder Gewandung. / [...] Dazu nehmt ihr die edelsten der Stoffe, / Vor allem Elfenbein, schafft einen Thronsitz / Bis an des Tempels Decke, Flammenaugen / Voll Hoheit, auf die ausgestreckte Hand / Die Siegesgöttin mit dem heil'gen Ölzweig, [...] Und alles so beleuchtet, so gewaltig, / Daß in die Knie sinkt, wer

große, in jedem Fall keine internationale Wirkung entfalten konnten, gelang dies Charles Ernest Beulé, „Membre de l’Institut. Secrétaire perpétuel de l’Académie des Beaux-Arts“ mit *Phidias. Drame antique*, das seit 1862 als Vorabdruck veröffentlicht, 1863 in Buchform erschien, neu aufgelegt und 1864 von dem Klassischen Philologen Heinrich Wilhelm Braunhard übersetzt wurde.³⁰ Beulé beschwört auf fast 400 Seiten mit dem antiken Griechenland seine „fleur du monde, et jeunesse de l’humanité“, ein „paradis perdu“ (S. II).³¹ Phidias wird bei Beulé zum Künstler im Sinne des „uomo universale“: So ist er – manch älterer Tradition entsprechend – auch als Maler tätig und fertigt sogar ein Porträtmal des Perikles;³² mit Sokrates führt er Gespräche über die Bildhauerei und die „beauté“ (119-134), mit Iktinos über architektonische Elemente des Parthenon (153-160), im Gefängnis über Leben und Kunst mit Sokrates, Perikles oder Agorakritos; dabei lässt Phidias den Sokrates der *Apologie* anklingen: „il faut nous séparer, vous pour vivre, moi pour mourir.“³³ Vor allem

dort im Tempel / Olympias schaut den hoherhabnen Zeus!“ Am Ende des Stücks würdigt der „Oberpriester von Olympia“ die griechische Kultur im Dreiklang von Theater, Religion und Kunst und beschließt das Drama mit „Meister Phidias“ (95): „Hoch überm Staube wandelt das ewig Schöne, / Das sich der Griechenseele offenbarte, / Hoch überm Staube leuchten die Sonnen-gesichter / Der ew’gen Götter, denen wir auch dienen, / Wir dreie, in dem glei-chen Gottesdienst, / Auch wenn der Kriegsbrand alle Welt durchflammt: / Auf deiner Bühne du, im Tempel ich – / (Er faßt Sophokles mit der Linken, dann Phidias mit der Rechten) / Und in der Werkstatt – Übermenschliches, / Das uns zermalmen würde, umgestaltend / In Menschenantlitz: – Meister Phidias.“

³⁰ Hier nach Beulé 1869; vgl. Baumann 2013, Sp. 754. Vorabdruck: *Revue des Deux Mondes* 1860-1862. Ähnlich angelegt wie Beulé ist Vlachos 1878 mit einer Handlungsführung vom Aufstieg des Perikles bis zum Tod des Phidias im Gefängnis.

³¹ Der Prosatext *La Jeunesse de Phidias* (4-67) geht auf Phidias und Athen von den Perserkriegen an ein, um zu schließen: „Périclès posait la première pierre du Parthénon“. Es folgt das Drama (69-326) in drei Akten: *L’Atelier de Phidias* (444 v.Chr.) mit dem Beginn der Arbeiten an einem „Parthénon deux fois plus beau“ (83); *Le Jour des Panathénées* (437 v.Chr.) mit zunehmender Kritik an Perikles und Phidias, der jedoch von Hippias als Vertreter Olympias eingeladen wird, dort die Zeusstatue zu gestalten und Athen verlässt; *La Mort de Phidias* (431 v.Chr.) mit Vergiftung und Tod des Phidias, der noch mehrere tiefgründige Gespräche führt.

³² Vgl. Hallof/Raeder/Seidensticker 2014, 284.

³³ Beulé 1869, 311. Platon, *Apologie* 42A.

aber ist Phidias der große Gestalter, der das Gesamtbild eines Bauprogramms entwirft, zu dessen Kern der Parthenonfries mit der „image d'un peuple“ gehört (169).³⁴ Voller Bewunderung für die Gestaltung des Parthenon sind denn auch die Betrachter des Skulpturen- schmucks (228-238): Phidias als ‚second Prométhée!‘ (238).

Wohl noch aufschlussreicher als die Wirkung dieser ‚biographischen Werke‘ wird es sein, dass Phidias in der literarischen Gestaltung unabhängig von Zeit und Ort der Handlung als Referenzfigur der griechischen Klassik schlechthin gelten darf. So lässt Felix Dahn in seinem Bestseller *Ein Kampf um Rom* (1876) den Ruhm des Phidias in der Gotenkriegszeit erstrahlen:³⁵ Dahn führt zwar weitere griechische Bildhauer an, doch mit Phidias werden völlig andere Dimensionen erreicht, wenn dieser als Künstler nicht zu überbietender Werke gewürdigt und mit Platon, Homer und Thukydides zum Repräsentanten des klassischen Griechenlands wird.³⁶ Der kanonische Charakter der Phidiasfigur ist dabei aber nicht auf den Antikenroman beschränkt:

³⁴ Beulé 1869, 168-171. Vgl. auch (179): „Je suis Phidias, et ce n'est point sans sincérité que les sculpteurs me cèdent le premier rang.“

³⁵ Dahn 2012. In seinem Versepos *Harald und Theano* von 1855, das im 4. Jh. n.Chr. auf Zypern spielt, widmet Dahn einer (nicht bezeugten) Aphrodite des Phidias mehrere Verse (Dahn 1885, 12f.): „Da stand der Cypris prangender Altar, / Und strahlt in Elfenbein und Goldeshelle, / Vor dem Altar der Göttin Weihbild stand, / Als Cyperns Fürstin schuf sie Phidias Hand – / Auf eng geflocht'nem Haar die Doppelkrone, / Mit sanfter Würde hebt vom Marmorthrone / Die Linke leicht das falt'ge Schleppgewand, / Indes die Rechte mit erhob'nem Stab / Den Machtbefehl, den königlichen, gab [...].“ Zu Dahn vgl. Osterkamp 2019.

³⁶ Nachdem der Kunstskenner und Ästhet Kallistratos mit einer Marmorbüste für den Anblick der schönen Mataswintha ‚zahlt‘ hat, bemerkt er dazu: „Aber ich sag' euch, einen Phidias hätt' ich hingegeben um jenen Anblick.“ (186) Julius Montanus äußert sich in einem Brief an seinen Stiefvater Cethagus enttäuscht über seine Griechenlandreise und nennt dabei den Kanon der Ideale (164): „[...] und mein Herz bleibt unbefriedigt, mein Leben unausgefüllt. Nicht Platons schwärmerische Weisheit, nicht das Goldelfenbein des Phidias, Homeros nicht und nicht Thukydides boten, was mir fehlte.“ Weitere Bildhauer, meist als Vergleich: Amalaswintha ähnelt „einer von ihrem Postament heruntergeschriften Juno des Polyklet“ (42); Mataswintha der Artemis einer Endymiongruppe des Hagesander (43); Valeria, die Frau des Totila, einer Statue der Athena (880); erwähnt wird auch ein Glykon (249).

Bei Jules Verne etwa erörtern in *Autour de la lune* (1870) die Mondfahrer Michel Ardan und Impey Barbicane, ob die ‚Seleniten‘ so herausragende Persönlichkeiten hervorgebracht hätten wie die Bevölkerung der Erde:³⁷

- Quoi ! répondit Michel, tu penses qu'ils ont eu des artistes comme Phidias, Michel-Ange ou Raphaël ?
- Qui.
- Des poètes comme Homère, Virgile, Milton, Lamartine, Hugo ?
- J'en suis sûre.
- Des philosophes comme Platon, Aristote, Descartes, Kant ?
- Je n'en doute pas.
- Des savants comme Archimède, Euclide, Pascal, Newton ?
- Je le jurerais.
- Des comiques comme Arnal et des photographes comme [...] comme Nadar ?
- J'en suis sûre.

Auch wenn die kulturgeschichtliche Relevanz der Genannten vielleicht unterschiedlich bewertet werden mag, bleibt festzuhalten, dass als antiker Künstler allein Phidias in den illustren Kreis europäischer Geistesgrößen aufgenommen wird.³⁸

Um die Bandbreite des literarischen Auftretens von Phidias nur noch beispielhaft zu umreißen, mögen schließlich noch unterschiedliche Facetten der Rezeption des Bildhauers in drei Romanen der Weltliteratur genannt werden. Ganz ideal findet sich Phidias bei Marcel Proust in *À la recherche du temps perdu* (entstanden 1909-1922), in dem Phidias und sein Werk als Vergleichsmöglichkeit für Zeitgenossen und damit erneut als ästhetische Größe begegnet; ganz all-

³⁷ Verne 1872, 85f.

³⁸ In *L'Archipel en feu* (1884) 39 über den griechischen Freiheitskampf gibt Verne eine Art historischer Einteilung Griechenlands mit der Aufzählung bedeutender Persönlichkeiten; darunter ist ein einziger Künstler: „Bien grecque enfin, depuis Lycurgue, avec Miltiade, Thémistocle, Aristide, Léonidas, Eschyle, Sophocle, Aristophane, Hérodote, Thucydide, Pythagore, Socrate, Platon, Aristote, Hippocrate, Phidias, Périclès, Alcibiade, Pélopidas, Epaminondas, Démosthène.“ – Zu Phidias als Referenz im Künstlerroman und -drama vgl. unten Anm. 57.

gemein durch den männlicher Schönheit zugeneigten Monsieur de Charlus in *Le temps retrouvé* (1927):³⁹

[...] il était fou des marocains, mais surtout des anglo-saxons en qui il voyait comme des statues vivantes de Phidias.

Mit Phidias kann aber auch Professor Brichot von der Sorbonne in *La Prisonnière* (1923) das Verhalten eines akademischen Kollegen erläutern:⁴⁰

Songez que j'ai appris par lui que le traité d'éthique où j'ai toujours révéré la plus fastueuse construction morale de notre époque avait été inspiré à notre vénérable collègue X, par un jeune porteur des dépêches. N'hésitons pas à reconnaître que mon éminent ami a négligé de nous livrer le nom de cet éphèbe au cours de ces démonstrations. Il a témoigné en cela de plus de respect humain ou, si vous aimez mieux, de moins de gratitude que Phidias qui inscrivit le nom de l'athlète qu'il aimait sur l'anneau de son Jupiter Olympien.

Proust spielt damit auf eine erst bei christlichen, spätantiken oder byzantinischen Autoren überlieferte Episode an, nach der Phidias den Namen seines Geliebten Pantarkes auf dem Finger (oder Zeh) des Zeus (oder der Aphrodite oder der Athena Parthenos) angebracht habe – und damit immerhin anders als „collègue X“ seine Inspiration benannt hat; die Überlieferung hatte schon Anatole France genutzt.⁴¹ Der Zeus in Olympia dient dann auch als Vergleich für den Herzog von Guermantes in *Le côté de Guermantes* (1920/1921, 131):

A côté d'elle M. de Guermantes, superbe et olympien, était lourdement assis [...]. Au moment où je lui dis au revoir, il se leva poliment de son siège et je sentis la masse inerte de trente millions que la vieille éducation française faisait

³⁹ Proust 1927, 114; vgl. auch 154 über „soldats anglais“: „rien qu'esthétiquement ce sont des athlètes de la Grèce, vous entendez bien de la Grèce, mon cher, ce sont les jeunes gens de Platon, ou plutôt des Spartiates.“

⁴⁰ Proust 1923, 171.

⁴¹ Die Überlieferung erklärt sich aus der Deutung einer Athletendarstellung am Thron, der wie Pausanias bezeugt als Pantarkes galt, Sieger im Knabenringkampf 436 v.Chr. und Geliebter des Phidias; vgl. Hallof/Seidensticker/Raeder 2014, 260-265 DNO 995-1000; Athena oder Aphrodite: 261f. DNO 996. 263 DNO 998; vgl. auch 263f. DNO 999 (Göttin). – Pausanias, *Beschreibung Griechenlands* 5,11,3; vgl. 222-226 DNO 943. – France 1897, 223.

mouvoir, soulevait, et qui se tenant debout devant moi. Il me semblait voir cette statue de Jupiter Olympien que Phidias, dit-on, avait fondu tout en or.

Die Szene schließt offensichtlich an die berühmte Vorstellung an, dass der gewaltige Zeus des Phidias beim Aufstehen die Decke des früher gebauten Tempels einreißen würde; dass er allerdings aus Gold „gegossen“ worden sein soll, mag ein Irrtum oder den „30 millions“ geschuldet sein.⁴²

Statuenvergleiche wie bei Proust gehören in eine wohlbekannte Tradition, die gerade auch für Phidias schon früher anzutreffen ist: Schon Alexandre Dumas kannte in seinem Roman *Acté* (1838) – der tragischen Liebesgeschichte zwischen einer zur Christin werdenden Griechin aus Korinth und dem zunächst unerkannten Nero – nur einen Bildhauer, dessen Werk als Vergleich für die Schönheit der Titelheldin dienen kann:⁴³

C’était en effet une des plus ravissantes vierges de l’Achaïe, aux yeux noirs et voluptueux, au nez ionien et aux lèvres de corail; son corps, qui avait à la fois la fermeté du marbre et la souplesse du roseau, semblait une statue de Phidias animée par Prométhée.

Dass der Vergleich aber ganz unabhängig vom antiken Thema ist, zeigt etwa die Verwendung bei Thomas Hardy, der in *The Return of the Native* (1878) Clym Yeobright mit einem Phidiasvergleich würdigt:⁴⁴

Should there be a classical period to art hereafter, its Phidias may produce such faces.

In Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1910) ist Phidias ebenfalls als Vergleich nun aber für den schillernden Haupt-

⁴² Heinrich Heine hatte den bei ihm mehrfach genannten Zeus auch bei seiner Beschreibung Goethes anklingen lassen; vgl. Park 2005, 361f. mit den Nachweisen.

⁴³ Dumas 1839, 10; vgl. auch 23 zur Ehrfurcht vor dem Bildhauer anlässlich einer verlorenen (und auch nicht bezeugten) Statue in Korinth: „Puis [...] ils traversèrent la place où s’éllevait autrefois une statue de Minerve, chef-d’œuvre de Phidias, et que, par vénération pour l’ancien maître, on n’avait point remplacée [...]“; zum Vergleich allgemein Belting 1998, 22-28; Bredekamp 2010, 171-230.

⁴⁴ Hardy 1995, 141.

darsteller präsent. Es ist Krulls „nicht alltäglicher“ Pate Felix Schimmelpreester, der die berühmte ‚Affaire‘ um den Golddiebstahl des Phidias anführt und daraus eine Studie des ‚kriminellen‘ Künstlers werden lässt:⁴⁵

Aber wie sehr man ihn bewunderte, so dachte er doch selber von seinem Berufe nicht eigentlich hoch und tat häufig recht zweifelhafte Äußerungen über die Natur des Künstlers. „Phidias“, sagte er, „auch Pheidias genannt, war ein Mann von mehr als durchschnittsmäßigem Talent, wofür schon die Tat sache spricht, daß er des Diebstahls überführt und in das Athener Gefängnis gesteckt wurde; denn er hatte sich des Unterschleifs an dem Gold- und Elfenbeinmaterial schuldig gemacht, das man ihm für seine Athena-Statue anvertraut hatte. Perikles, der ihn entdeckt hatte, ließ ihn aus dem Prison entwischen (womit dieser Kenner bewies, daß er sich nicht nur auf die Kunst, sondern, was viel wichtiger ist, auch auf das Künstlertum verstand), und Phidias oder Pheidias ging nach Olympia, wo ihm der große Zeus aus Gold und Elfenbein in Auftrag gegeben wurde. Was tat er? Er stahl wieder. Und im Gefängnis zu Olympia verstarb er. Eine auffallende Mischung. Aber so sind die Leute. Sie wollen wohl das Talent, welches doch an und für sich eine Sonderbarkeit ist. Aber die Sonderbarkeiten, die sonst noch damit verbunden – und vielleicht notwendig damit verbunden – sind, die wollen sie durchaus nicht und verweigern ihnen jedes Verständnis.“ Soweit mein Pate. Ich habe mir diese Äußerungen wörtlich gemerkt, weil er sie oft mit denselben Redewendungen wiederholte.

Phidias wird damit zum charakterlichen Spiegelbild – jedoch nicht des Malers Schimmelpreester, sondern des seit seiner Kindheit Diebstählen zugeneigten und ebenso geschmeidigen wie charmanten Felix Krull, der nicht umsonst Ähnlichkeiten zu Hermes aufweist.⁴⁶ Die Funktion des Phidias bei Thomas Mann schließt an die Tradition des zum Verbrecher werdenden Künstlers an, die immer wieder geradezu archetypisch verwendet wird: Hat doch der erste ‚Großkünstler‘ Daidalos in der antiken Überlieferung aus Neid seinen kongenialen Neffen Perdix getötet oder wird mit E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* (1818) der Goldschmied René Cardillac in der ersten

⁴⁵ Mann 2014, 29; vgl. Sprecher/Bussmann 2012, 80f. 272f.

⁴⁶ Vgl. Mann 2014, 206. 210 (Krull und Hermes) sowie 30. 33 (Krull Modell als ‚Griechengott‘). Krull bildet so den lebensvollen Gegenentwurf zum Tadzio in *Tod in Venedig* (1912), der an Hermes Psychopompos erinnert (Mann 2017, 98) und mit griechischen Statuen verglichen wird (36. 41. 43. 45. 59. 60. 67f.).

Kriminalerzählung der Weltliteratur zum Juwelendieb und Mörder.⁴⁷ Zugleich lässt sich die Textpassage aber auch an zeitgenössische Studien über den kriminellen oder pathologischen Künstler anschließen; und umgekehrt kann in der Kriminalliteratur der Verbrecher und mitunter der Detektiv als Künstler aufgefasst werden.⁴⁸

Ein wieder ganz anderes Bild von Phidias vermittelt schließlich Edward M. Forster mit *A Room with a View* (1908) in einer Diskussion über eine Griechenlandreise:⁴⁹

I haven't been to Greece myself, and don't mean to go, and I can't imagine any of my friends going. It is altogether too big for our little lot [...] I was saying, if our poor little Cockney lives must have a background, let it be Italian. Big enough in all conscience. The ceiling of the Sistine Chapel for me. There the contrast is just as much as I can realize. But not the Parthenon, not the frieze of Phidias at any price [...].

Phidias und das sonst so Vorbildhafte der griechischen Kunst sind damit zum Unerreichbaren und nicht zu Erfassendem, ja geradezu zum Abschreckenden geworden. Die Auffassung verbindet sich mit Italien als dem idealen Ziel der zu Beginn des Romans geschilderten Reise, und auch hier werden Michelangelo und Phidias zum nun aber gegensätzlichen Paar.

4. Phi-Phi und Phidias. Traditionen und Aktualitäten

Musikalische Bühnenstücke mit antiken Inhalten sind in ernster wie heiterer Ausprägung schon lange wohlbekannt, als in Frankreich vom späten 19. Jahrhundert bis nach dem Ersten Weltkrieg das entsprechende Interesse besonders häufig umgesetzt wird.⁵⁰ Im Bereich

⁴⁷ Daidalos: Vgl. Barbanera 2013, bes. 10-30. 34-48; zu Cardillac vgl. Hoffmann 2001, 1518f.

⁴⁸ Vgl. Barbanera 2013; Bredenkamp 2008; Kris/Kurz 2014, 117-120. 154f.; Wetzel 2020, 51f.; Wittkower/Wittkower 1989, 197-216 ausführlich auch zum juristischen Aspekt von ‚Künstlerverbrechen‘ in Renaissance und Barock. Kriminalliteratur: Siebenpfeiffer 2018, 103-106; zum Zusammenhang vgl. auch Ginzburg 2002, 7-57.

⁴⁹ Forster 1986, 186f.

⁵⁰ Vgl. Schneider-Seidel 2002, 11. 276-287.

der heiteren musikalischen Antikenrezeption wird man sich für Frankreich vor allem an Jacques Offenbach – den Neubegründer der ‚Bouffes-Parisiens‘ – erinnern, doch sind burleske ‚Antikenstücke‘ auch in anderen Ländern von zum Teil erheblicher Bedeutung für die Antikenrezeption.⁵¹ *Phi-Phi* steht also auch hier in einer Tradition, gilt aber zugleich als stilbildend.⁵²

Natürlich unterscheidet sich *Phi-Phi* dabei schon aus Gattungsgründen grundsätzlich und sehr weitgehend vom Phidiasbild der zuvor angeführten literarischen Rezeptionsformen. Wohlbekannter Überlieferung folgt gleichwohl die historische Grundkonstellation mit dem Zusammenspiel von Phidias, Perikles und Aspasia; die Verbindung von Erotik der Macht und Macht der Erotik dürfte bei der Wirkungsgeschichte des Phidias ohnehin eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben.⁵³ Im Falle von *Phi-Phi* ist das freilich nicht mit allzu antiquarischer Bemühung zu verwechseln, wie schon die Datierung der Handlung „en l'an 600 avant Jésus-Christ“ (also etwa zur Zeit von Phidias' Urgroßvater) belegen kann; auch wird etwa höchst großzügig die Topographie von Athen und Paris ineinander

⁵¹ Vgl. Hall/McIntosh 2005, 55f. 341-349. 350-391. 433-438; Meier 2011; Richards 2009. Émile Zola beschreibt in *Nana* (1880) mit *Blonde Vénus* die Aufführung einer musikalischen Götterburleske, in der vor allem der hochwirksame Nacktauftritt der Titelheldin beschrieben wird; vgl. auch zu dem nicht zu eng zu sehenden Zusammenhang mit Offenbachs *La Belle Hélène* (1864) Raith 2004, 58-77. Man könnte hier natürlich auch an die Antike in der Karikatur erinnern; vgl. z.B. Kunze 1998.

⁵² Vgl. Klotz 1982.

⁵³ Zur Kombination von Perikles und Phidias als Referenzmotiv vgl. schon Edward Bulwer-Lytton in *The last days of Pompei* (1835), 306 zu Athen: „In the streets, I beheld the hand of Phidias and the soul of Pericles“; oder Georg Ebers, der in *Die Schwestern* (1879) 51 hellenistischem Luxus den klassischen „Festsaal eines Perikles“ gegenüberstellt, das Aussehen einer Kleopatra dem „schlicht gewandeten Gott oder einer Göttin des Phidias.“ Beide als Kleinbronzenpaar; vgl. oben Anm. 9. – Die Anziehungs Kraft der Aspasia setzt sich freilich fort; vgl. den erstmals 1896 publizierten *Digenes* von Erich Otto Hartleben, in dem nach einer 1846 erschienenen Vorlage von Felix Pyat die verwitwete Aspasia von Alkibiades, Euripides und Alkamenes umschwärm wird (Hartleben 1905, 18): „Des Künstlers Sehnsucht ist die edelste: / denn Leidenschaft gehört dem Augenblicke – / doch Schönheit steht der Ewigkeit im Solde.“

verwoben.⁵⁴ Und das Œuvre des Bildhauers erfährt mit der ‚Nike von Samothrake‘ und der ‚Venus von Milo‘ eine höchst eindrucksvolle Erweiterung – also den zwar hellenistischen aber eben doch berühmtesten antiken Statuen des Louvre.⁵⁵

Phidias in seiner Rolle als literarischer Inbegriff des Künstlers entspricht zudem auch – wie seine Modelle – aktuellen Interessen der Zeit. Die Auseinandersetzung mit der Figur des Künstlers lässt sich von der Antike über die Künstlerviten der Renaissance bis in die Moderne verfolgen, seit dem 19. Jahrhundert wird dieses Interesse jedoch unter vielfältigen Aspekten besonders deutlich: So kommt es zu einer neuen Bewertung von Künstlern und ihren Werken, der Wiederentdeckung von historischen Künstlerpersönlichkeiten, den Selbstinszenierungen von ‚Malerfürsten‘ und Großkünstlern oder einer gesteigerten Bedeutung der Ausstattung von Atelierräumen, wie sie in *Phi-Phi* zum Ort der Handlung werden. Auch die Künstler selbst formulieren ihre Bedeutung, überaus prägnant etwa Wassily Kandinsky mit dem Kapitel *Kunstwerk und Künstler* in *Über das Geistige in der Kunst* (1912):⁵⁶

Der Künstler muß etwas zu sagen haben, da nicht die Beherrschung der Form seine Aufgabe ist, sondern das Anpassen dieser Form dem Inhalt. Der Künstler ist kein Sonntagskind des Lebens: Er hat kein Recht, pflichtlos zu leben, er hat eine schwere Arbeit zu verrichten, die oft zu seinem Kreuz wird. Er muß wissen, daß jede seiner Taten, Gefühle, Gedanken das feine unantastbare, aber feste Material bilden, woraus seine Werke entstehen [...].

Vor diesem Hintergrund sind zugleich die geradezu zahllosen Künstlerromane und -dramen des 19. und 20. Jahrhunderts zu sehen,

⁵⁴ Datierung: Vgl. Klotz 2008, 298. Paris und Athen: Willemetz/Sollar/Christiné 1919, 34-37. Bei Klabund (vgl. oben mit Anm. 3) wird daraus ein Spree-Athen: Vgl. nur „Tanz in Wannsee“ (Klabund 2000, 630) oder Madame Phidias: „Ich kam vom Alexanderplatz / Da folgte mir ein junger Fratz, / Er sah göttlich wie Apoll aus.“ (625).

⁵⁵ Nike: Hamiaux/Laugier/Martinez 2014 (zur epochalen Restaurierung); zu Deutung und Datierung vgl. jetzt Stewart 2016. Venus: Belting 1998, 80-82. 152f.; Pasquier 1985; van Steen 2010, 17-66.

⁵⁶ Kandinsky 2016, 139f.

in denen Phidias als Referenz ebenfalls große Bedeutung zukommt;⁵⁷ und es ist die einflussreich werdende Form der Kunstkritik, in der

⁵⁷ Künstler: Vgl. Belting 1998; Bredekamp 2010, bes. 57-88; Eykmann 2003, bes. 63-68; Kris/Kurz 2014; Maaz 2009; Wetzel 2020, bes. 104-123. 185-196. 220f. 235-244. Atelier: vgl. Conzen 2012. Künstlerroman und -drama: Vgl. Dadaş 2018; Eykmann 2003, bes. 129f.; Goldschmidt 1925; Japp 2004. Phidias begegnet in Künstlererzählungen zur Antike wie zur Moderne: So etwa in dem 1858 erschienenen und mindestens bis ins späte 19. Jahrhundert immer wieder aufgelegten Versepos *Euphorion* von Ferdinand Gregorovius, dessen langanhaltende Popularität die „Prachtausgabe mit Original-Compositionen von Theodor Grosse“ (1872) ebenso erkennen lässt wie die illustrative Scherenschnittserie von Marie Rehsener (1882); vgl. Moormann 2015, 204-206: Der junge griechische Bildhauer Euphorion in Pompeji träumt davon, nach klassischem Vorbild Götterbilder zu erschaffen, muss aber stattdessen Alltagsgerät herstellen, gerade einen mit figürlichen Szenen kunstvoll verzierten Bronzeleuchter. Führt Euphorion dabei (10) noch mehrere Bildhauer an („Ja! Wenn also des Nachts, o wie oft doch sitzend ein Wächter / Nagender Qual, ich hier mein niedriges Schicksal verklage, / Ach! Dann schreiten herein in die öde verlassene Werkstatt / Strahlende Göttergestalten von Erz, aus Stein, und sie rufen: / Hier ja stehn wir! Uns schuf Phidias, uns Polykletos, / Myron mich, und Praxiteles mich, die olympischen Männer.“), so kennt sein Auftraggeber Arrius (48) überhaupt nur einen nennenswerten klassischen Bildhauer (sowie mit Apelles einen Maler); und nach dem Ausbruch des Vesuvs, den das Liebespaar Euphorion und Ione gemeinsam überlebt, wird in schicksalsschwerer Weise nurmehr Phidias genannt (79): „Denn auch hinter der Hand und dem Werke des Phidias stand einst / Spottend der Tod, und belächelte still die dereinstige Scherbe.“ An *Euphorion* erinnert deutlich Otto Behrend, *Der Bildhauer. Künstlerroman aus Pompeji* (o.J.); vgl. Moormann 2015, 206: Der junge Griechen Charmos aus Ägina stellt in Pompeji Ausstattungsstücke her, erträumt aber einen Auftrag für den Jupitertempel frei nach dem Zeus in Olympia (43f.); Charmos überlebt gemeinsam mit seiner Geliebten Agariste – zugleich Modell für eine Statue der Psyche – den Ausbruch des Vesuvs. Für neuzeitliche Künstler vgl. man Hebbels *Michel Angelo* (1855; vgl. Anm. 25) oder August Strindbergs *In Rom* (1870), in dem der „Kunstkenner“ Lambert Thorvaldsen mit „Und jetzt in meine Arme, Phidias!“ (Strindberg 1923, 187) anredet, sonst allerdings nichts zu bieten hat: Thorvaldsen kann ja völlig mittellos seinen Jason nicht vollenden und denkt schon an Abreise; wie 1803 begründet dann aber Thomas Hope die Karriere des späteren „dänischen Phidias“. Bei Henry James, *Roderick Hudson* (1875) wird der Bildhauer potentiell mit Phidias verglichen („Mr. Hudson may be a new Phidias.“, Madame Grandoni, James 2018, 66), der von dem Bildhauer Gloriani (65) als Aufforderung zur Originalität aufgefasst wird: „If Phidias were to come back, he would recommend you to give it up [eine bloße Nachahmung].“

man bei Théophile Gautier den Phidiasvergleich dann auch für einen Ingres finden kann.⁵⁸

Ebenso folgt die bedeutende Rolle der Modelle in *Phi-Phi* abgesehen von einer höchst bühnentauglichen Wirkung aktuellen Interessen:⁵⁹ Ist doch das weibliche Modell im frühen 20. Jahrhundert über die individuelle Berühmtheit einer Anna Risi (Nanna), einer Marie-Rose Vaeoho, einer Wally Neuzil oder von legendären Schauspielerinnen wie Sarah Bernhardt und Lilly Langtrie zu einer festen literarisch-künstlerischen Größe geworden – was gerade bei Langtrie den Vergleich mit Werken des Phidias beinhaltet.⁶⁰ Auch in Handlung und Motiven von *Phi-Phi* sind bekannte literarische Topoi zu Modellen zu finden: Dazu gehört bereits die zunächst eher unauffällig wirkende Suche nach einem passenden Modell,⁶¹ und wenn die Modelle im Atelier des Phidias die Statuen ersetzen, so ist das komischer Effekt, entspricht aber als ‚umgekehrter Pygmalioneffekt‘ dem ohnehin verbreiteten Vergleich von Frauen und Statuen;⁶² weitverbreitet

⁵⁸ Vgl. Cenerelli 2000, 321. 386; Schneider-Seidel 2002, 36-40.

⁵⁹ Bei Hamerling 1876 verschmäht Phidias Modelle, da er die „vollendeten Urbilder aller schönen Form“ in sich trage (Band 2, 159. 162-165); Aspasia wird jedoch zur Inspiration für eine Athena ohne Helm (Band 2, 169-172), also die Lemnia; vgl. Hallof/Raeder/Seidensticker 2014, 165-171 Nr. 8.

⁶⁰ Vgl. Richards 2009, 88 (Langtrie „Phidian“); Vogelberg 2005. Rodin widmet das dritte Kapitel von *L'Art* den Modellen.

⁶¹ Am bekanntesten wohl mit Balzacs *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), in dem der Maler Frenhofer vergeblich nach dem idealen Modell als Entsprechung zu einer antiken Aphrodite sucht; vgl. Belting 1998, 150-152. Für den Antikenroman vgl. Ernst von Wildenbruchs *Der Meister von Tanagra* (1880): Praxiteles hat den Auftrag für einen Hermes in Olympia (vgl. *Der Hermes des Praxiteles* von G.E. Walter, 1887) erhalten (3) und will das Modell in Tanagra finden, wo wie jedes Jahr der schönste junge Mann der Stadt als Hermes die Stadt umrundet (vgl. Steinhart 2004, 95); Myrtolaos wird zum Modell (85-87) und zum Erfinder der berühmten Frauenfiguren („Tanagräerinnen“, 17f. 123-125. 133f.; vgl. Jeammet 2004), natürlich nach dem Vorbild seiner Geliebten Hellanodike. Bei Dahn 2012, 165f. sucht der Bildhauer Xenarchos Modelle für seine Dioskurengruppe, bis er auf Totila und Julius stößt.

⁶² Pygmalion: Vgl. Bredekamp 2010, 144-148; Richards 2009, 72f. Mensch und Statue: Vgl. oben mit Anm. 39-43. Auf der Bühne: Hall/McIntosh 2005, 328. 404 sowie 389f. (tableaux vivants); Richards 2009, 66-98; vgl. auch oben mit Anm. 60. Das Motiv findet sich variiert in *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück* von Wilhelm Jensen (1903), berühmt durch die Analyse von Sigmund

ist schließlich auch die Vorstellung, dass man wie Phi-Phi (oder besser gesagt wie der Maler Zeuxis) nur in der Kombination der schönsten Körperpartien mehrerer Frauen eine Idealfigur erschaffen kann:⁶³

1^{er} Modèle: „C'est moi qu'ai posé pour le dos De la fameuse' Diane d'Ephèse“,
 2^e Modèle: „Moi, pour les bras, ne vous deplaise, De la Vénus de Milo“,
 3^e Modèle: „Moi, c'est ma tête qui servit Pour la Victoir' de Samothrace, Qui sûrement aura sa place Au musée du Louvre, à Paris.“

Die Beliebtheit der Sujets von Künstler und Modell wird im Zusammenhang mit Phidias auch in anderen Erwähnungen und Bearbeitungen deutlich; so wird die grundsätzliche Bedeutung von Modellen von Carl von Sternheim in *Die Kassette* (1912) hervorgehoben:⁶⁴ „Was wäre Phidias, hätten ihm die schönsten Helleninnen nicht den herrlichen Leib ohne Scham geboten.“ Die Auffassungen über Modelle können dabei sehr gegensätzlich sein: Théodore Barrière und Lambert Thiboust zeichnen in *Les filles de marbre*, das am 17. Mai 1853 in Paris uraufgeführt und noch im selben Jahr als *Die Marmorherzen oder: Von Athen nach Paris* von Adolf Bahn übersetzt und bearbeitet wurde, ein gänzlich negatives Bild:⁶⁵ Das zu verschiedenen Zeiten dasselbe

Freud (vgl. Freud 1995): Bei dem Archäologen Norbert Hanold verschwimmt die Wahrnehmung der Frau eines antiken Reliefs und der höchst lebendigen Zoë Bertgang.

⁶³ Wilemetz/Sollar/Christiné 1919, 9f. – Zum Kunstprinzip nach Zeuxis vgl. Blake McHam 2013, 228-230 und *passim*; Kris/Kurz 2014, 70; Panofsky 1985, 145. Bei Behrend o.J. (Anm. 57) kommt es zu einer Variante: Um das tatsächliche Vorbild Agariste der Psyche des Charmos zu schützen, wird verbreitet, dass der Kopf der Figur nach ihr gearbeitet sei, der nackte Körper aber nach der freizügig lebenden Miriam.

⁶⁴ Sternheim 1912, 35.

⁶⁵ Barrière/Thiboust 1853. Phidias will hier geradezu ein neuer Pygmalion sein (11f.): „Eh bien! [...] qui! [...] Laïs! [...] Aspasie! [...] Phryné! [...] femmes ou statues, je vous aime; mon ciseau vous a donné une seconde vie; il vous a immortalisées. Tiens! [...] / [...] elles sont femmes et je les aime! Qui, qui, travail de mes jours, rêve sans sommeil de mes nuits; je ne travaillerais plus, je briserai l'outil qui vous a fait naître; car vous êtes mes chefs-d'œuvre et j'ai laissé mon génie endormi à jamais dans chaque pli de vos robes blanches, dans chaque ligne de vos pâles visages [...] Vivez! [...] aimez!“ Zu Phidias wird ansonsten nur angegeben, dass er zwei hochberühmte Götterbilder geschaffen hat („le Jupiter olympien et la Minerve du Parthenon“) und arm ist (1).

Thema variierende Stück vermittelt auch im ersten Akt, dass sich die weibliche Gunst – hier der Modelle – stets nur nach Geld richtet und so auch der reiche Gorgias dem mittellosen Phidias vorgezogen wird. Dagegen liebt in Léonce Perrets Stummfilm *L'esclave de Phidias* (1917) die musisch begabte Kallyke (Suzanne Delvé) – das Modell für eine Aphroditestatue – Phidias (Luitz Morat) und kann ihn im von seiner eifersüchtigen Frau bewirkten Exil begleiten;⁶⁶ in *Phi-Phi* ist das amouröse Geschehen noch deutlich umfassender gestaltet.⁶⁷

Bei alledem bleibt *Phi-Phi* jedoch vor allem charmant-geistreiches Spiel, das man auch bei weitgehender bis völliger Unkenntnis der historischen oder kulturgeschichtlichen Hintergründe genießen kann. Und für das amouröse Geschehen in hochklassischer Umgebung erfährt man gegen Ende:⁶⁸

Voyant notr' vie intime, Tous ceux qui nous estiment, Diront mais c'est d'la frime, C'qu'on nous a raconté, Tous ces gens qu'on renomme, Honnêt's femm's et grands hommes, Ne val'nt pas mieux en somme, Que tout'l'humanité.

matthias.steinhart@uni-wuerzburg.de

⁶⁶ *Non vidi*; vgl. Baumann 2013, 757; Wyke 2017.

⁶⁷ Vgl. grundsätzlich Dadas 2018, 177f. Die erotische Bedeutung von Modellen findet für Phidias in der Antike kein Vorbild, doch waren entsprechende Absichten im Atelier immerhin ein gängiger Vorwurf (Plutarch, *Perikles* 13): „Pheidias, so hieß es, nehme vornehme Frauen, für die Perikles Interesse habe, bei sich auf unter dem Vorwand, dass sie seine Arbeit besehen wollten.“ (Wuhrmann 2010, 125f.). – Ähnlich weitgespannt ist das überwiegend einseitig ausgeprägte Beziehungsgeflecht in Arthur Schnitzlers Erzählung *Die griechische Tänzerin* (1902) mit dem Künstler Gregor Samodeski, dessen Frau Mathilde, der Pariserin Madeleine (dem Modell für Samodeskis Marmorstatue *Die griechische Tänzerin*) sowie der Auftraggeberin der Statue und dem unglücklich in Mathilde verliebten Erzähler; vgl. Schnitzler 2004.

⁶⁸ Willemetz/Sollar/Christiné 1919, 141.

Bibliographie

Antike und neuzeitliche Quellen:

- Bahn, A., *Die Marmorherzen oder: Von Athen nach Paris*, Berlin 1853.
- de Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris 1831.
- Barrett, W., *The Sign of the Cross*, Philadelphia 1897.
- Barrière, Th./Thiboust, L., *Les filles de marbre. Drame En Cinq Actes*, Paris 1853.
- Behrend, O., *Der Bildhauer. Künstlerroman aus Pompeji*, Berlin o.J.
- Beulé, Ch.E., *Phidias. Drame antique*, Paris 1869.
- Blémont, É., *Chez Phidias. Poème Dramatique*, Paris 1905.
- Brandin, W./Rabenalt, A.M., *Phi-Phi. Eine amouröse Operette in drei Akten* von Ch. (sic) Willemetz und F. Solar (sic). Musik von H. Christiné, München o.J.
- Braun, G.Ch., *Der Tod des Phidias*, Mainz 1827.
- Bulwer-Lytton, E., *The last days of Pompei*, London 1835.
- Cherbuliez, V., *A propos d'un cheval. Causeries athénienes*, Genf 1860.
- , *Un cheval de Phidias. Causeries athénienes*, Paris 1864.
- , *Phidian Horse. Art and Archaeology on the Acropolis*. Übersetzt von E. Hill Bissell Roberts, Camden, NY 1893.
- , *Athenische Plaudereien über ein Pferd des Phidias*. Übersetzt von I. Riedisser, Straßburg 1903.
- Child, L.M., *Philothea. A Grecian Romance*, ND Frankfurt 2018.
- Christiné, H., *Phi-Phi*, Hamburg 2016.
- Cluny, Ch., *Phi-Phi. Roman gai d'après le film de la célèbre opérette de A. Willemetz, et F. Solar*, Paris o.J. [1926].
- Condivi, A., *Das Leben des Michelangelo Buonarotti*. Übersetzt von I. Walter, Berlin 2018.
- Dahn, F., *Harald und Theano. Illustriert von J. Gehrts*, Leipzig 1885.
- , *Ein Kampf um Rom*, München 2012.
- Dumas, A., *Acté*, Brüssel 1839.
- Ebers, G., *Die Schwestern*, Stuttgart 1879.
- Forster, E.M., *A Room with a View*, London 1986.
- France, A., *Histoire contemporaine. Le Mannequin d'Osier*, Paris 1897.
- Gregorovius, F., *Euphorion. Eine Dichtung aus Pompeji*, Leipzig 1872.
- Gunsaulus, F.W., *Phidias, and Other Poems*, Chicago 1891.
- Hamerling, R., *Aspasia. Ein Künstler- und Liebesroman aus Alt-Hellas*, Hamburg 1876.
- Hardy, Th., *The Return of the Native*. Herausgegeben von C. Seymour, Ware 1995.

- Hartleben, E.O., *Diogenes. Szenen einer Komödie in Versen*. Herausgegeben von C. Flaischlen, Berlin 1905.
- Hebbel, F., *Michel Angelo*, Wien 1855.
- Hoffmann, E.T.A., *Die Serapionsbrüder*. Herausgegeben von W. Segebrecht und U. Segebrecht, Frankfurt 2001.
- James, H., *Roderick Hudson*, Frankfurt 2018.
- Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst*, Zürich 2016.
- Graf Kessler, H., *Das Tagebuch 1880-1937. Vol. 4: 1906-1914*. Herausgegeben von J. Schuster, Stuttgart 2005.
- Klabund, Sämtliche Werke. Vol. 3: Dramen 2. Teil. Einakter, Szenen und Fragmente. Herausgegeben von H. Niemeyer-Lemke, Amsterdam/Atlanta/Würzburg 2000.
- Lienhard, F., *Phidias. Schauspiel in drei Aufzügen*, Stuttgart 1918.
- Mann, Th., *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, Frankfurt 2014.
- , *Der Tod in Venedig*, Frankfurt 2017.
- Proust, M., *À la recherche du temps perdu*. Vol. 6: *La Prisonnière*, Paris 1923.
- , *À la recherche du temps perdu*. Vol. 7: *Le Côté de Guermantes*, Paris 1920/1921.
- , *À la recherche du temps perdu*. Vol. 8: *Le Temps Retrouvé*, Paris 1927.
- Rabenalt, A.M., *Gesammelte Schriften*. Vol. 3: *Schriften zu Operette, Film, Musical und Tanz*, Hildesheim/Zürich/New York 2006.
- Rehsener, M., *Silhouetten zu Gregorovius' Euphorion*, Leipzig 1882.
- Rodin, A., *L'Art. Entretiens réunis par P. Gsell*, Paris 1911 (ND 1924).
- , *Art. Übersetzt von R. Fedden*, London 1912.
- , *Die Kunst. Übersetzt von P. Prina*, Leipzig 1912.
- , *Les cathédrales de France*, Paris 1914.
- , *Testament* [zitiert nach: Rodin 1924, vii-xvii].
- de Rostand, E., *La Cathédrale*, in: *La „Grande Guerre“ par les Grands Écrivains*. Messidor (05.12.1914), 20.
- Schnitzler, A., *Die griechische Tänzerin*, in: id., *Leutnant Gustl. Erzählungen 1892-1907*. Herausgegeben von H. L. Arnold, Frankfurt/Main 2004, 406-418.
- Sternheim, C., *Die Kassette*, Leipzig 1912.
- Strindberg, A., *In Rom. Dramatische Situation in einem Akt*, Stockholm (1870) [zitiert nach: Strindberg, A., *Jugenddramen*. Übertragen von E. Schering, München 1923, 169-204].
- Vasari, G., *Das Leben des Michelangelo*. Bearbeitet von C. Gabbert. Neu ins Deutsche übersetzt von V. Lorini, Berlin 2009.
- Verne, J., *Autour de la Lune*, Paris 1872.
- , *L'Archipel en feu*, Paris 1884.

- Vlachos, A., Phidias und Perikles. Übersetzt und herausgegeben von A. Manaraki (Neugriechischer Parnass oder Sammlung der ausgezeichneten Werke der neueren Dichter Griechenlands. Heft 3), Berlin 1878.
- Weismantel, L., Venus und der Antiquar, 3. Auflage Mainz o.J. [1940].
- von Wildenbruch, E., Der Meister von Tanagra, Berlin 1880.
- Willemetz, A./Sollar, F./Christiné, H., Phi-Phi, Paris 1919.
- Wuhrmann, W. (trans.), Plutarch. *Perikles*, in: Ziegler, K. (trans.), Große Griechen und Römer, Mannheim 2010, 107-157.
- Zola, É., Nana, Paris 1880.
- Zweig, S., Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Wien 1934.

Forschungsliteratur:

- Atkey, M., A Million Miles from Broadway, Delta 2019.
- Barbanera, M., The Envy of Daedalus. Essay on the Artist as Murderer (Morphomata Lectures Cologne 4), München 2013.
- Baumann, M., Phidias, in: von Möllendorff, P./Simonis, A./Simonis, L. (edd.), Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik (Der Neue Pauly. Supplemente 8), Stuttgart/Weimar 2013, Sp. 751-758.
- Belting, H., Das unsichtbare Meisterwerk, München 1998.
- Berger, E./Gisler-Huwiler, M., Der Parthenon in Basel. Dokumentation zum Fries, Mainz 1996.
- Blake McHam, S., Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance, New Haven/London 2013.
- Bredenkamp, H., Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie (Carl Friedrich von Siemens Stiftung), München 2008.
- , Theorie des Bildakts, Berlin 2010.
- Burckhardt, J., Einleitung in die Ästhetik der bildenden Kunst, in: Ganz, P. (ed.), Jacob Burckhardt. Werke. Kritische Gesamtausgabe. Vol. 10, München/Basel 2000, 11-128.
- Cenerelli, B., Dichtung und Kunst. Die „transposition d'art“ bei Théophile Gautier, Stuttgart 2000.
- Collignon, M., Phidias. Ouvrage accompagné de 45 gravures, Paris 1900.
- Conzen, I. (ed.), Mythos Atelier, München 2012.
- Dadaş, Ş., Von Bildern reden. Kunstkritik und Malerroman im Frankreich des 19. Jahrhunderts (Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur. Beihefte 41), Stuttgart 2018.
- Dognée, E.O.M., Phidias, Liège 1878.

- Eykmann, Ch., Über Bilder schreiben. Zum Umgang der Schriftsteller mit Werken der bildenden Kunst, Heidelberg 2003.
- Farge, C./Garnier, B./Jenkins, J. (edd.), Rodin and the Art of Ancient Greece, London 2018.
- Freud, S., Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘. Mit der Erzählung von Wilhelm Jensen. Herausgegeben von B. Urban, Frankfurt 1995.
- Fröbe, T., Die Inszenierung eines Mythos. Le Corbusier und die Akropolis, Berlin/Basel 2017.
- Furtwängler, A., Meisterwerke der griechischen Plastik, Leipzig/Berlin 1893.
- Gaethgens, Th., Die brennende Kathedrale. Eine Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg, München 2018.
- Gier, A., Wär' es auch nichts als ein Augenblick. Poetik und Dramaturgie der komischen Operette, Bamberg 2014.
- Ginzburg, C., Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, Berlin 2002.
- Goldschmidt, H., Das deutsche Künstlerdrama von Goethe bis R. Wagner, Weimar 1925.
- Hall, E./McIntosh, J., Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914, Oxford 2005.
- Hallop, K./Raeder, J./Seidensticker, B., Phidias, in: Kansteiner, S. et al. (edd.), Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den Bildenden Künsten der Griechen. Vol. 2, Berlin/Boston 2014, 119-323.
- Hamiaux, M./Laugier, L./Martinez, J.-L. (edd.), La Victoire de Samothrace. Redécouvrir un chef-d'œuvre, Paris 2014.
- Japp, U., Das deutsche Künstlerdrama, Berlin/New York 2004.
- Jeammet, V. (ed.), Tanagra. Mythe et Archéologie, Paris 2004.
- Klotz, V., Zwischen Volks- und Avantgardetheater. Zum Beispiel Christinés ‚Phi-Phi‘, in: Schoell, K. (ed.), Avantgardetheater und Volkstheater, Frankfurt 1982, 69-83.
- , Operette, Kassel et al. 2004.
- Kostopoulos, K., Die Vergangenheit vor Augen. Erinnerungsräume bei den attischen Rednern (Hermes-Einzelschriften 116), Stuttgart 2019.
- Kris, E./Kurz, O., Die Legende vom Künstler, Frankfurt 2014.
- Kunze, M. (ed.), Antiken auf die Schippe genommen. Bilder und Motive aus der Alten Welt in der Karikatur (Ausstellungskatalog Stendal), Mainz 1998.
- Maaz, B. (ed.), Im Tempel der Kunst. Die Künstlermythen der Deutschen, Berlin 2009.
- Meier, A., Trivialantike. Mythen-Popularisierung im Medium der Operette, in: Osterkamp, E./Valk, Th. (edd.), Imagination und Evidenz, Berlin/Boston 2011, 313-324.

- Moormann, E., *Pompeii's Ashes. The Reception of the Cities buried by Vesuvius in Literature, Music, and Drama*, Berlin/Boston 2015.
- Osterkamp, E., *Felix Dahn oder Der Professor als Held* (Carl Friedrich von Siemens Stiftung), München 2019.
- Panofsky, E., *IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1985.
- Park, E.-K., „... meine liebe Freude an dem Göttergesindel“. Die antike Mythologie im Werk Heinrich Heines, Stuttgart 2005.
- Pasquier, A., *La Venus de Milo et les Aphrodites du Louvre*, Paris 1985.
- Pekáry, Th., *Phidias in Rom. Beiträge zum spätantiken Kunstverständnis* (Philippika 16), Wiesbaden 2007.
- Raith, M., *Erzähltes Theater. Szenische Illusionen im europäischen Roman des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Tübingen 2004.
- Richards, J., *The Ancient World on the Victorian and Edwardian Stage*, New York 2009.
- Ruskin, J., *Aratra Pentelici*, Oxford 1871.
- Schneider-Seidel, K., *Antike Sujets und moderne Musik. Untersuchungen zur französischen Musik um 1900*, Stuttgart 2002.
- Seiler, P., *Phidias als moralischer Ratgeber. Transformationen der elischen Aphrodite in der frühen Emblematik*, in: *Pegasos* 14 (2012) 63-136.
- Siebenpfeiffer, H., *Kriminologie*, in: Düwell, S./Bartl, A./Hamann, Ch./Ruf, O. (edd.), *Handbuch Kriminalliteratur*, Stuttgart 2018, 99-106.
- Sprecher, Th./Bussmann, M. (edd.), *Thomas Mann, Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Kommentar* (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Vol. 12.2), Frankfurt 2012.
- Steinhart, M., *Die Kunst der Nachahmung. Darstellungen mimetischer Vorführungen in der griechischen Bildkunst archaischer und klassischer Zeit*, Mainz 2004.
- Stewart, A., *The Nike of Samothrace. Another view*, in: *American Journal of Archaeology* 120 (2016) 399-410.
- Story, W.W., *Excursions in Art and Letters*, Boston/New York 1893.
- Thielemann, A., *Beispiel Phidias*, in: Meurer, S./Schreurs-Morét, A./Simonato, L. (edd.), *Aus aller Herren Länder. Die Künstler der Deutschen Academie von Joachim von Sandrart*, Turnhout 2015, 37-51.
- Traubner, R., *Operetta*, New York 2004.
- Ubell, H., *Phidias*, Berlin 1920.
- Van Steen, G., *Liberating Hellenism from the Ottoman Empire. Comte de Marcellus and the Last of the Classics*, New York 2010.
- Vassallo, C., *Plotino. La bellezza intelligibile* (Spudasmata 181), Hildesheim 2019.
- Vogelberg, G.M., *Künstler und Modell*, Frankfurt et al. 2005.

- Waldstein, Ch., Essays on the art of Phidias, Cambridge 1885.
- Wetzel, M., Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum, Göttingen 2020.
- Willemetz, J., Albert Willemetz. Prince des années folles, Paris 1995.
- Wittkower, M./Wittkower, R., Künstler – Außenseiter der Gesellschaft, Stuttgart 1989.
- Wyke, M., Intermediality and the Art of Cinema: The Slave of Phidias, in: Pomeroy, A.J. (ed.), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, Hoboken 2017, 79-81.

AH! CHER MONSIEUR

ΦΗ-ΦΗ

OPÉRETTE LÉGÈRE. PAROLES DE A. WILLEMETZ ET F. SOLLAR
MUSIQUE DE H. CHRISTINÉ

N° 1 - C'est une gamine charmante <i>Phidias</i>	1 ^{er} ACTE
N° 2 - Pour l'Amour <i>Ardimedon</i>	1 ^{er} ACTE
N° 3 - Prière à Pallas <i>Madame Phidias</i>	2 ^{me} ACTE
N° 4 - Tout tombe <i>Ardimedon</i>	2 ^{me} ACTE
N° 5 - Valse chantée <i>Mme Phidias-Ardimedon</i>	3 ^{me} ACTE
N° 6 - Les petits potens <i>Phidias</i>	3 ^{me} ACTE
N° 7 - Ah! cher Monsieur <i>Aspasie</i>	2 ^{me} ACTE
N° 8 - Bien chapeautée <i>Aspasie</i>	3 ^{me} ACTE
N° 9 - Je connais tout's les historiettes <i>Aspasie</i>	1 ^{er} ACTE
N° 10 - Vertu, Verturon, Verturonnette <i>Phidias</i>	1 ^{er} ACTE

CHAQUE NUMÉRO : Chant seul, 0.50 (sans augmentation) — Piano et Chant, 2 fr. (augmentation : 50 %)

ÉDITIONS FRANCIS SALABERT, PARIS

ILLUSTRATION PAR A. POMES
MUSIQUE DE H. CHRISTINÉ
PIANO
HERMANN

Abb. 1: *Phi-Phi*, Librettoauszug.



Abb. 2: Westfries des Parthenon. Nach: Frontispiz Cherbuliez 1903.



Abb. 3: Auguste Rodin, Skizzenhafte Tonfiguren als Darlegung der Gestaltungsprinzipien von Michelangelo und Phidias. New York, Metropolitan Museum of Art 1987.1791.2. Gift of Iris and B. Gerald Cantor Foundation, 1987. Public Domain.