



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1858**

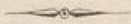
Zweites Capitel. Kephisodotos der ältere und Praxiteles

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77332](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77332)

das Letztere erinnern wir an das fliegende Haar der Bakchantin, das Effectvolle aber tritt uns namentlich in der Gewandbehandlung des Apollon entgegen (des Egremont'schen wie des vaticanischen), und so wenig behauptet werden soll oder mit Recht behauptet werden könnte, dass dies Moment des Effectvollen sich vordrängt, dass es das Auge und den Geist des Beschauers von der Hauptsache ableitet, so gewiss ist es, dass diese prächtige Fülle der Gewandung darauf angelegt ist, auch an und für sich zu imponiren und Wohlgefallen zu erregen. Derartiges kommt in der Kunst des Phidias nicht vor, während wir es z. B. in den Reliefs der Balustrade des Niketempels gefunden haben, die schon um dieses Umstandes willen als Arbeiten dieser jüngeren Zeit zu erkennen sind.

Indem wir glauben, durch die vorstehende Schilderung des Skopas die Unterschiede fühlbar gemacht zu haben, die zwischen seiner Kunst und derjenigen der vorigen Periode stattfinden, müssen wir es den folgenden Capiteln vorbehalten, darzuthun, worin nun wieder dasjenige liegt, was Skopas als eigenthümlich von den anderen Meistern derselben Zeit und namentlich von dem nahe verwandten Praxiteles unterscheidet.



## ZWEITES CAPITEL.

### Kephisodotos der ältere und Praxiteles.

Plinius unterscheidet zwei Künstler des Namens Kephisodotos, deren einen er Ol. 102 (372 v. Chr.) datirt, während er den anderen unter Ol. 121 (296 v. Chr.) anführt. Den letzteren kennen wir als den Sohn des Praxiteles, von dem ersteren hat es Brunn (Kunstlergeschichte 1, S. 370) durchaus wahrscheinlich gemacht, dass er desselben grossen Mannes Vater war, als welcher er für uns ein erhöhtes Interesse gewinnt, und dass das plinianische Datum sich auf eines der späteren Werke des Künstlers bezieht, während ein anderes in die 96. Ol. (392 v. Chr.) angesetzt werden darf. Diesen älteren Kephisodotos kennt Pausanias als Athener, was sowohl durch den Namen an sich als dadurch bestätigt wird, dass Phokion's erste Gemahlin seine Schwester war, denn als solche musste sie attische Bürgerin sein. Möglich ist es weiter, dass diese Künstlerfamilie auch mit Alkamenes im verwandtschaftlichen Zusammenhange steht, denn, wenn Pausanias (8, 9, 1) von einem Werke des Praxiteles sagt, der Meister habe es im dritten Geschlechte nach Alkamenes gearbeitet, so kann sich diese an sich ganz unmotivirt scheinende Angabe auf eine Geschlechtsabfolge innerhalb einer Familie beziehen, sie kann freilich auch von einem Schulzusammenhange und von geistiger Verwandtschaft allein verstanden werden<sup>25</sup>), und würde uns in diesem Falle noch interessanter sein, als im ersteren. Denn dann hätten wir in Kephisodotos dem älteren einen Vermittler zwischen der älteren und der jüngeren Kunst, als welcher er sich auch in seinen Werken zu erkennen giebt.

Von diesen kennen wir die meisten nur ganz oberflächlich, indem auch die von alten Zeugen sehr hoch gelobten nicht näher beschrieben oder charakterisirt werden. Doch schon ihrem Gegenstande nach gehören ein Zeus Soter (Retter) zwischen der Stadtgöttin von Megalopolis und der Artemis Soteira thronend, Bilder, die Kephisodotos mit einem Athener Xenophon zusammen in Megalopolis arbeitete, und Erzstatuen des Zeus mit Scepter und Nike und der Athene mit der Lanze, die nebst einem vorzüglich bewunderungswürdigen Altar (mit Reliefs) im Peiräeus standen, mehr der Kunstweise der vorigen Epoche an, während in zweien Darstellungen der Musen auf dem Helikon, einmal in der Dreizahl, das andere Mal in der hier zum ersten Male auftretenden und fortan gebräuchlichen Neunzahl, in einer Gruppe des Hermes; welcher den Knaben Dionysos pflegt, ein Gegenstand, den wir auch von Praxiteles kennen und der in Reliefdarstellungen<sup>26)</sup> erhalten ist, die füglich auf Kephisodotos oder Praxiteles zurückgehn können, endlich in einer zweiten Gruppe im Tholos des athenischen Marktes, welche die Göttin des Friedens mit dem Kinde Reichthum im Arme darstellte, — während, sage ich, in diesen Darstellungen schon dem Gegenstande nach der Geist der jüngeren Kunst athmet. Dürfen wir vollends annehmen, dass das Ideal der neun Musen, wie wir es kennen, von Kephisodotos, wenn nicht vollendet, so doch zum ersten Male angestrebt worden ist, und dass die erwähnten Reliefdarstellungen des Hermes mit dem Dionysoskinde auf sein Werk zurückgehn, so würde der Künstler auch in der mehr feinen als erhabenen Auffassungs- und Darstellungsweise zu den jüngeren Meistern zu rechnen sein, als deren grösster Vertreter sein Sohn Praxiteles dasteht. In allen seinen genannten Werken aber, denen als das einzige reinmenschlichen Kreisen entnommene ein Redner mit erhobener Hand, möglicher Weise das Vorbild des bekannten sogenannten Germanicus im Louvre, hinzuzufügen ist, zeigt sich Kephisodotos wesentlich als Idealbildner und dem Geiste aller recht eigentlich attischen Kunst getreu, den er auf seinen Sohn vererbte.

Dieser, Praxiteles<sup>27)</sup>, der ihm etwa um Ol. 97 (392 v. Chr.) geboren sein mag, wird von Plinius Ol. 104 datirt, was den Anfang seiner künstlerischen Wirksamkeit bezeichnen kann, und muss die Zeit Alexander's des Grossen als noch nicht alter Mann erlebt haben, liess sich aber nicht, wie so manche andere, auch athenische Künstler, herbei, für diesen Eroberer zu arbeiten. Dass Praxiteles Athener war, wird uns ausdrücklich bezeugt, über sein Leben jedoch fehlen uns alle näheren Angaben, und wir können einzig und allein aus der Aufstellung seiner Werke an verschiedenen Orten Griechenlands mit Wahrscheinlichkeit den Schluss ziehn, dass er auch ausserhalb seiner Vaterstadt thätig war, obgleich diese sich des Besitzes einiger seiner vorzüglichsten Werke rühmen durfte.

Was diese seine Werke anlangt, deren wir eine sehr bedeutende Zahl kennen, so ist neuerdings versucht worden<sup>28)</sup>, für die wichtigsten derselben eine chronologische Abfolge festzustellen. Obgleich ich nicht läugnen will, dass einige der Daten, mit denen die Werke versehen worden sind, ihr Wahrscheinliches haben, ist doch das Ganze zu wenig sicher und das Ergebniss desselben für die Beurteilung der künstlerischen Entwicklung des Meisters von zu zweifelhaftem Werthe, als dass ich es nicht vorziehn müsste, meinen Lesern die Werke des Praxiteles in einer anderen Anordnung bekannt zu machen. Ich weiss freilich, dass Aufzählungen ermüden, und leider kennen wir von vielen Arbeiten unseres Künstlers nicht viel mehr als den Na-

men, und müssen uns demnach mit dessen Anführung begnügen, aber dennoch kann ich nicht umhin, die Liste dieser Arbeiten vollständig mitzutheilen, da sich aus ihrer Kenntniss ein gutes Stück der Grundlage unseres Urteils über den Kunstcharakter des Meisters ergibt, welches entsetzlich verkehrt ausfallen würde, wenn wir uns an die meistgenannten und meistgepriesenen Schöpfungen allein oder auch nur vorwiegend halten wollten. Wir lassen also zunächst eine blosse Aufzählung der Werke folgen, der wir nur dasjenige beifügen, was wir ausser dem Namen Thatsächliches über dieselben wissen und was zum Verständniss unbedingt nöthig ist.

1. Göttervereine.

1. Gruppe der zwölf olympischen grossen Götter in einem Tempel zu Megara.
2. Here thronend zwischen Hebe und Athene in einem Tempel in Mantinea.
3. Demeter zwischen Persephone und Iakchos im Demetertempel zu Athen am Eingange der Stadt. Auf der Wand stand mit attischen Buchstaben, dass die Statuen Werke des Praxiteles waren. Aus Ciceros vierter Rede gegen Verres (cap. 60) ergibt sich, dass der Iakchos dieser Gruppe zu des Redners Zeit in ganz vorzüglicher Schätzung stand<sup>29</sup>).
4. Demeter zwischen Chloris (Flora) und Triptolemos, zu Plinius' Zeit unter den Marmorwerken in den servilianischen Gärten.
5. Agathodämon (Bonus Eventus) und Agathe Tyche (Bona Fortuna), die Gottheiten des Gedeihens und Glückes, Marmor auf dem Capitol.
6. Leto mit Apollon und Artemis im Tempel des Apollon in Megara.
7. Dieselben im Doppeltempel des Asklepios und der Leto mit ihren Kindern in Mantinea; auf dem Fussgestell der Gruppe war im Relief eine Muse und Marsyas mit der Flöte dargestellt.
8. Apollon und Poseidon in Rom auf dem Capitol scheinen, ähnlich wie im Cellafriese des Parthenon (Band 1, S. 267), als die ionischen Stammgötter Athens zusammengruppirt zu sein.
9. Dionysos, Staphylos (Träubling) und Methe<sup>30</sup> (Trunkenheit), aufgestellt unter einem Dreifuss auf dem Knauf eines Rundtempels nach Art der sogenannten Laterne des Demosthenes in der Tripodenstrasse Athens. Der Satyr Staphylos dieser Gruppe war besonders berühmt, und wird als „der vielgepriesene (periboëtos)“ von Plinius angeführt; diesen Satyrn soll der Künstler selbst, überlistet durch seine Geliebte, Phryne, der er sein bestes Werk versprochen hatte, ohne dasselbe nennen zu wollen, neben einem Eros, den Phryne erhielt, als sein vorzüglichstes Werk bezeichnet haben; lange galt der unten in Abbildung beizubringende capitolinische Satyr für ein Nachbild desselben, aber ohne allen haltbaren Grund, so sehr, dass wir mit Bestimmtheit sagen können, er ist es nicht<sup>31</sup>). Über die Gruppierung dieser Figuren sowie über die Composition der anderen Gruppen des Praxiteles werde ich weiterhin sprechen.
10. Die Statuen vor dem Tempel der Felicitas in Rom, die Plinius (34, 69) nur in dieser unbestimmten Weise anführt, sind wahrscheinlich die von Cicero (in Verr. 4, 2, 4) und von Plinius an einem anderen Orte (36, 39) erwähnten Thespiaden, musenartige Gestalten oder schlechthin Musen<sup>32</sup>). Es müssen

sehr liebliche Figuren unter diesen gewesen sein, da Plinius, zu dessen Zeit übrigens der Tempel wie die Statuen bereits untergegangen waren, erzählt, dass ein römischer Ritter sich in eine derselben verliebte.

11. Ein bocksfüßiger Pan, Nymphen und Danaë werden uns in zweien Epigrammen (Anall. 2, 383, 4 und 3, 218, 315) als Werke des Praxiteles genannt, jedoch ist es noch nicht gelungen, die Bedeutung dieser Composition festzustellen.
12. Peitho (die Göttin der Überredung) und Paregoros (die Göttin der Zureden) im Tempel der Aphrodite in Megara.

### 2. Göttergruppen in Handlung.

13. und 14. Der Raub der Persephone in einer Erzgruppe und die Zurückgabe der Persephone an ihren Gatten Hades durch Demeter als Gegenstück<sup>33)</sup>. Die erste Gruppe enthielt die gewaltsame Entführung der Persephone durch den Gott der Unterwelt, der die schöne Geliebte auf seinem Viergespann in sein dunkles Schattenreich hinwegrafft, die zweite Gruppe bezieht sich auf den jährlichen Abschied der Demeter von ihrer Tochter nach den Bestimmungen des Vertrags zwischen Ober- und Unterwelt, nach denen Persephone im Frühling zur Oberwelt und zur Mutter emporsteigt, und im Herbst zu der Welt des Todes und dem finstern Gemahl zurückkehrt, von Demeter selbst diesem zugeführt, die deshalb „katagusa“, die zurückführende, hiess. Dass diese beiden Erzgruppen nahe verwandten Gegenstandes Seitenstücke gewesen seien, kann man kaum bezweifeln, offenbar aber bildeten sie auch sehr bedeutende Gegenstücke, in deren einem die wildeste Bewegung und Leidenschaft herrschte, während das andere von sanfter Trauer und der Wehmuth des Abschieds von Mutter und Tochter erfüllt zu denken ist.
15. Mänaden und Thyaden, Karyatiden und Silene, also ein bewegtes Stück des bakchischen Chors, in dem wir die Karyatiden wahrscheinlich als Tänzerinnen eines bestimmten religiösen Tanzes aufzufassen haben. Silene allein und zwar bakchisch tobende und schwärmende Silene, das sind ältere Satyrn, nennt uns ein Epigramm (Anall. 2, 275).

### 3. Götterstatuen.

16. Here, Tempelbild in Plataä, kolossal, stehend; aus pentelischem Marmor. Eine Münze von Plataä, abgeb. in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, Nr. 134, zeigt uns ein liebliches Köpfchen der Here, welches möglicherweise auf das Werk des Praxiteles zurückgeht, welches aber, wie die meisten Münzstempel, zu geringe Gewähr der Treue hat, um als Grundlage unserer Vorstellung von der Statue des Praxiteles gelten zu können<sup>34)</sup>.
17. Am Eingange desselben Tempels eine Statue der Rhea, welche den Stein trug, den sie dem Kronos anstatt des Zeuskindes zum Verschlingen darbot. Sehr gern würde man auf diese Statue die unvergleichliche Darstellung der Rhea, welche Kronos den Stein darbietet, in dem Relief eines vierseitigen Altars des capitolinischen Museums<sup>35)</sup> zurückführen, da diese Rhea allerdings praxitelischen Kunstgeist athmet; allein da in diesem Relief Kronos selbst erscheint, während die Statue des Praxiteles allein stand, und da Kronos gleichermassen vor-

trefflich und meisterlich componirt ist, wie Rhea, so ist diese Zurückführung ohne Willkür nicht möglich.

18. Leto, Tempelbild zu Argos.
19. Die brauronische Artemis, Tempelbild auf der Burg von Athen. Die Zurückführung der bewunderungswürdigen Statue der Artemis aus Palast Colonna im berliner Museum<sup>36)</sup> auf dies Werk beruht auf keinerlei positivem Grunde.
20. Artemis, Tempelbild in Antikyra. Die Göttin trug eine Fackel in der Rechten, einen Köcher auf der Schulter und neben ihr lag ein Hund.
21. Tyche, die Glücksgöttin, Tempelbild in Megara.
22. Trophonios, der in Träumen Orakel gebende Erdgott von Lebadeia in Böotien, Tempelbild in Lebadeia<sup>37)</sup>.
23. Dionysos, Tempelbild in einem Tempel neben dem alten Theater zu Elis.
24. Dionysos, beschrieben von Kallistratos (8) als irgendwo in einem Haine aufgestellt, jugendlich weich, mit Epheu bekränzt, das Rehfell umgegürtet, die Linke auf den Thyrsos gestützt<sup>38)</sup>. Näheres weiter unten.
25. Hermes das Dionysoskind tragend im Heretempel von Olympia, derselbe Gegenstand, den wir unter den Werken des älteren Kephisodotos kennen gelernt haben.
26. Apollon mit dem Beinamen „sauroktonos (der Eidechsentödter)“. Näheres über diese in zahlreichen Nachbildungen<sup>39)</sup> erhaltene Statue wird unten beizubringen sein.
27. „Oenophoros“, das ist ein Satyr der den Weinschlauch trägt oder den Weinbecher hält.
28. Satyr im Tempel des Dionysos zu Megara, aufgestellt neben (nicht gruppiert mit) dem uralten Holzbilde des Dionysos patroos. Wenn wir für den capitolinischen Satyrn ein bestimmtes Vorbild unter den Werken des Praxiteles suchen, so wird eher an diesen als an den Satyrn in der Gruppe oben Nr. 9 zu denken sein.
- 29—33. Aphrodite fünf Mal und zwar
  - a) die hochberühmte, ganz unbekleidete in Knidos, von der später im Detail zu handeln sein wird.
  - b) Die nicht weniger vorzügliche in Kos, die aber im schärfsten Gegensatze gegen die erstere ganz bekleidet (*velata specie*) dargestellt, und eben deshalb von den Koern, welche die Wahl zwischen beiden Statuen hatten, der nackten vorgezogen worden war.
  - c) In Thespiä, von Marmor, aufgestellt neben einem Bilde der Phryne.
  - d) Vor dem Tempel der Felicitas in Rom, von Erz, mit dem Tempel durch Feuer zu Grunde gegangen.
  - e) Zu Alexandria am Latmos in Karien.
- 34—36. Eros zwei oder drei Mal, und zwar
  - a) ursprünglich in Thespiä aufgestellt, durch Caligula nach Rom geschleppt, von Claudius zurückgegeben, von Nero abermals geraubt und in den Bauten der Octavia aufgestellt, wo er unter Titus durch Feuer zu Grunde ging. In Thespiä wurde er durch eine Nachbildung des athenischen Künstlers Menodoros ersetzt. Näheres wird unten beizubringen sein.

b) Zu Parion an der Propontis.

c) Im Besitze des Heius zu Messana, von Verres geraubt; die Echtheit, d. h. die Originalität dieses Werkes ist mir verdächtig, um so mehr, als Cicero (in Verr. 4, 2, 4) angiebt, dass die Darstellung mit dem thespischen Eros übereinstimmte. Es liegt ungleich näher anzunehmen, der reiche Privatmann in Messana habe eine Nachbildung des thespischen Eros als ein Originalwerk des Praxiteles besessen, das er hätte mit Gewalt rauben oder wenigstens mit Golde aufwägen müssen.

Auch die beiden Erosstatuen von Erz, welche Kallistratos (4 und 9) als praxitelische Werke beschreibt, und von denen die eine „auf der Akropolis“ (von Athen?) gestanden haben soll, bin ich mehr geneigt für Nachbildungen des thespischen und dessen von Parion als für verschiedene Originale zu halten. Die Bedeutung der Beschreibungen des Rhetors würde durch diese Annahme nur wachsen.

#### 4. Aus menschlichem oder gemischtem Kreise.

- 37 und 38. Zwei Bilder der Phryne, eines das schon erwähnte aus Marmor zu Thespiä, das andere von ihr selbst in Delphi geweiht aus vergoldetem Erz.
39. Eine weinende Matrone und eine lachende Buhlerin von Erz; die letztere soll abermals Phryne gewesen sein.
- 40 und 41. Ein sich bekränzendes und ein sich Schmuck anlegendes Mädchen.
42. Wagenlenker auf ein Viergespann von Kalamis, siehe Band 1, S. 162.
43. Ein Krieger neben seinem Ross auf einem Grabmal zu Athen, wahrscheinlich Relief.
44. Eine Porträtfigur zu Thespiä, zu der eine fragmentirte Inschrift mit dem Künstlernamen (C. I. 1604) gehört.

#### 5. Ungewiss und zweifelhaft.

45. Die Zwölkämpfe des Herakles an seinem Tempel in Theben, gewöhnlich als Giebelgruppe aufgefasst, von mir dagegen als Metopenreliefe betrachtet. Siehe Band 1, S. 226 f. mit Note 23.
46. „Marmorne Werke im Kerameikos von Athen“ nach Plinius, der den Gegenstand nicht angiebt, vielleicht eine Gruppe der eleusinischen Gottheiten (Demeter, Kora und Iakchos), die Pausanias ohne Nennung des Künstlernamens anführt.
47. Nach Strabon (14, 641, b) war der Altar der Artemis in Ephesos „erfüllt“ mit Werken des Praxiteles. Ist die Notiz an sich in Ordnung, so wird man an Reliefe zu denken haben, und dieser Altar böte ein Gegenstück zu demjenigen des älteren Kephisodotos im Peiräeus.
48. Die Gruppe der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton, ungenügend beglaubigt bei Plinius 34, 70. Siehe Band 1, S. 114.
49. Der eine Koloss auf Monte Cavallo in Rom, ungenügend beglaubigt durch die Inschrift Opus Praxitelis. Siehe Band 1, S. 203 mit Note 8.

50. Arbeiten am Mausoleum in Halikarnassos, ungenügend beglaubigt durch Vitruv. 7 Vorrede.
51. und 52. Die Gruppe der Niobe und ein „Janus“, d. h. ein älterer doppelgesichtiger Hermes<sup>49)</sup> nach Plinius 36, 28 entweder von Praxiteles oder von Skopas.

Eine auch nur einigermaßen aufmerksame Prüfung der in der vorstehenden Liste aufgeführten Werke des Praxiteles in ihrer ganzen reichen Mannigfaltigkeit, welche Götter und Menschen, Männer und Weiber, reifes Alter und blühende Jugend, umfangreiche Gruppen und zahlreiche Einzelstatuen, stark bewegte und ruhige Darstellungen umfasst, wird unsere Leser gegen einen einseitigen Eindruck vom Kunstcharakter des Praxiteles bewahren, welcher aus der alleinigen Kenntnissnahme von seinen berühmtesten und näher bekannten Werken fast unfehlbar hervorgeht. Denn allerdings tritt uns in diesen berühmtesten Werken in der äusseren Erscheinung sinnliche Schönheit zunächst mächtig entgegen, und wird diese in den Schilderungen der Alten um so häufiger hervorgehoben, je anziehender sie dem Blicke des gewöhnlichen Beschauers und je schwieriger es sein musste, durch sie hindurch eine höhere, ideale Auffassung des Meisters wahrzunehmen. Ich bin nun sehr weit entfernt, dies Moment der sinnlichen Schönheit im Kunstcharakter des Praxiteles hinwegzuläugnen, ich will auch gar nicht in Abrede stellen, dass bei Praxiteles grade so gut, wie bei Myron, Phidias, Polyklet, der Ruhm gewisser Werke vor anderen mit deren wirklicher relativer Vortrefflichkeit unter den Arbeiten des Meisters in Zusammenhang stehe, obwohl nie vergessen werden darf, dass dieser Ruhm in einer späteren Zeit zunächst mehr von der Auffassungsweise und dem Auffassungsvermögen eben dieser Zeit abhängt, als von dem Grade, in welchem sich der innerste Geist und Charakter des schaffenden Künstlers in ihnen offenbart. Denn, Jeder sieht Geister nach seiner Art, sagt Goethe, ein abgeschmackter abgeschmackte und ein vertrackter vertrackte, und ebenso sieht Jeder Kunstwerke nach dem Massstabe seiner geistigen und gemüthlichen Begabtheit. Bei einem Zeus oder einer Athene des Phidias, oder bei Polyklet's Here kommt die Auffassungsweise der Zeit, aus der unsere Berichte stammen, weit weniger in Frage als bei den berühmtesten Werken des Praxiteles. Denn die göttliche Erhabenheit und Majestät dieser Gottheiten wurde entweder vom Beschauer empfunden und verstanden oder sie wurde es nicht; in diesem letzteren Falle konnten solche Werke überhaupt keinen nachhaltigen Eindruck machen, missverstanden aber konnten sie nicht werden. Eine nackte Aphrodite des Praxiteles dagegen, mochte auch der feinfühligste Mensch in ihr noch so sehr und noch so deutlich die Göttin der Liebe und der Schönheit erkennen, war für grobsinnliche oder selbst für Menschen von prosaischem Gemüthe Nichts mehr und Nichts weniger als ein schönes nacktes Weib. Und daraus allein erklärt es sich zur Genüge, dass das Alterthum von sinnlichen Eindrücken mehrerer praxitelischen Werke zu berichten weiss, welche Eindrücke phidiassische Statuen schon als ganz bekleidete nicht hervorgerufen konnten. Wer aber ausschliesslich nach diesen Eindrücken oder auch nur wesentlich nach denselben den Kunstcharakter des Praxiteles beurteilen will, wer die berühmtesten Werke des Meisters allein als für unsere Auffassung massgebend betrachtet, der muss denselben nothwendig falsch beurteilen. Das Correctiv unseres Urteils liegt in der Berücksichtigung des hier Hervorgehobenen und in derjenigen der



anderen zahlreichen Werke des Meisters, in denen das Element des sinnlich Schönen entweder ganz zurücktritt oder doch in keinerlei Weise vorherrscht. Werke der Art, und sie bilden die überwiegende Mehrzahl unter den Arbeiten des Praxiteles, hätte dieser nicht schaffen können, wäre ihm zu schaffen nicht in den Sinn gekommen, wenn er ausschliesslich der Meister sinnlich reizender Schönheit gewesen wäre, als welcher er nur zu oft betrachtet wird. Und endlich, um auch dies nicht unerwähnt zu lassen, sage man nicht, diese Werke schuf er in öffentlichem Auftrage, die anderen, sinnlich schönen, aus dem eigenen Triebe seines Genius heraus, denn das ist theils nicht wahr, theils unnachweisbar, oder beruht endlich auf einer verkehrten Auffassung dessen, was sich ein Künstler auftragen lässt und was er auszuführen ablehnen wird. Ein Meister wie Praxiteles wird ganz gewiss Nichts übernehmen, was seinem Genius nicht entspricht, worin er nicht glauben darf, seinen Genius mit Erfolg walten zu lassen; und wenn man denn die oben angeführten Tempelbilder der Zwölfgötter, der Here, Leto, Artemis, des Poseidon und Apollon, des Trophonios und Hermes, in denen von sinnlicher Schönheit als solcher nicht die Rede sein kann, als bestellte Arbeiten geringer anschlagen will, als die beiden Aphroditen, die nackte knidische und die bekleidete köische, die Praxiteles zum Verkauf stellte, also nicht in directem Auftrag arbeitete, so darf man wohl entgegnen, dass der thespische Eros und der von Parion, dass der Dionysos in Elis, und andere Werke voll sinnlicher Schönheit auch bestellte Werke waren oder als solche betrachtet werden können, während z. B. die beiden grossen Erzgruppen des Koraraubes und der Zurückführung der Persephone schwerlich bestellt, sondern die freien Schöpfungen des Meisters waren.

Nach diesen Vorbemerkungen, die, davon bin ich fest überzeugt, kein sinniger Leser überflüssig nennen wird, gehe ich ohne weiteres Bedenken zur Schilderung der uns näher bekannten Meisterwerke des Praxiteles über.

Die knidische Aphrodite<sup>11)</sup>. Über die äussere Erscheinung dieser berühmtesten aller Aphroditestatuen, um deren willen Viele nach Knidos schifften und für deren Überlassung der König Nikomedes von Bithynien den Knidiern vergebens die Zahlung ihrer gesammten Staatsschulden anbot, können wir aus schriftlichen Berichten und aus Nachbildungen auf knidischen Münzen<sup>12)</sup> (s. Fig. 65) Folgendes feststellen. Die Göttin stand in einem eigenen Tempelchen, welches von beiden Seiten her zugänglich war, damit man das Bild in allen Richtungen vollkommen sehn könne. Aus parischem Marmor gearbeitet war sie vollkommen nackt, während sie aber mit der rechten Hand den Schooss bedeckte, liess sie aus der erhobenen linken das letzte so eben abgestreifte Gewand über eine Vase fallen, in der wir uns Salböl denken dürfen; die Nacktheit der Göttin war also durch das Bad motivirt, und sie war aufgefasst, als ob sie sich eben bereite, in die Fluth hinabzusteigen. Die Last des leise nach links gebeugten Körpers ruhte auf dem rechten Fusse in einer sehr beweglichen Stellung, welche durchaus nicht auf längere Dauer berechnet oder auf solche auch nur möglich ist, und welche die gesammten Reize des



Fig. 65. Münze von Knidos mit der Aphrodite des Praxiteles.

himmlischen Leibes gleichsam nur in einem flüchtigen günstigen Momente dem Auge des Beschauers enthüllt. Von einem solchen weiss die Göttin selbst Nichts, nur ein unwillkürliches, echt weiblich schamhaftes Gefühl lenkt die Bewegung ihrer rechten Hand, das Haupt ist nicht emporgerichtet, das Auge schaut nicht hinaus in grössere oder geringere Ferne, als wolle sich die Badende vergewissern, nicht überrascht zu werden, sondern das Haupt ist zur Seite gewandt und das Auge ist der Hand gefolgt, die das letzte Gewandstück gleiten lässt. So steht sie da, ein über alle Massen herrliches Weib, und wenn über das schöne Antlitz, welches von leichtgewelltem und zierlich geordnetem Haar umrahmt, besonders in der Stirn und in der feinen Zeichnung der Brauen und in dem feuchten Glanze des schmal geöffneten freundlichen Auges bewunderungswürdig war, wenn über dies schöne Antlitz und den leise geöffneten Mund ein sanftes Lächeln glitt, so erklärt sich dieses, welches der Göttin ohnehin so natürlich ansteht, leicht aus der ganzen Situation und aus dem natürlichen Behagen beim Einsteigen in das erquickende Bad. Nicht aber war dies Lächeln ein selbstgefälliges oder gar ein herausforderndes, nicht war der feuchte Glanz des Auges ein solcher, der einen Zug von Sinnlichkeit oder sinnlicher Lüsternheit bezeichnete, das dürfen wir mit der grössten Bestimmtheit behaupten, weil Lukian, der zu der Schilderung seines aus allen schönsten Statuen zusammengesetzten Idealbildes Haar und Stirn und Brauen und das feuchtglänzende Auge von Praxiteles' Knidierin entnimmt, dieses seines Idealbildes keusches und unbewusstes Lächeln von Kalamis' Sosandra entlehnt; denn was wäre das für ein weibliches Idealbild, das mit den Augen sinnlich sehnsüchtig dreinblickte und zugleich von keuscher Schamhaftigkeit übergossen wäre.

So viel können wir über die äussere Erscheinung und über den in dieser sich aussprechenden Geist dieses einzigen Kunstwerkes feststellen; allerdings wetteifern namentlich die Epigrammendichter in witzigen Einfällen, in denen sie die überschwängliche Schönheit desselben preisen, aber ihre Ausdrücke sind so allgemeiner Art, dass sie uns eine speciellere Vorstellung, als die, welche wir uns gebildet haben, nicht zu vermitteln vermögen. Wichtiger als diese Lobpreisungen ist für unsere Auffassung der Umstand, dass nicht allein diese Epigramme, sondern dass auch ein so feiner Schriftsteller wie Lukian das Werk des Praxiteles so gut wie die Athene des Phidias das wahre und vollendete Abbild der Göttin nennt, wie sie im Himmel lebt. Das ist deshalb wichtig, weil es uns lehrt, dass Praxiteles, mochte er die Formen seiner Aphrodite nach dem Modell der Phryne oder der Kratina bilden — und wo hätte er denn sonst wohl seine Studien machen sollen, um einen vollendet schönen weiblichen Körper zu schaffen, als an den schönsten Weibern? — dass, sage ich, Praxiteles es wohl vermochte für einen feineren Sinn die Göttin im Weibe zur Anschauung zu bringen. Und gewiss wird uns diese Überzeugung bestärkt, wenn wir beachten, dass der Meister es wagte, in Thespiä eine Aphrodite neben dem Bilde der Phryne aufzustellen, denn es kann keinem Zweifel unterliegen, dass hier alle Welt auf den ersten Blick die Göttin vom menschlichen Weibe unterschied, und dass der Künstler in den beiden Statuen gleichsam das gegebene Modell und dasjenige hinstellte, was über menschliches Mass hinaus ein Künstlergenius aus dem Modell zu entwickeln vermag. Wer sich mit eigenen Augen überzeugen will, wie sehr ein blühend schönes Weib voll göttlicher Hoheit sein kann, der trete, unter mehren anderen

Aphroditestatuen ähnlichen Geistes, vor die Venus von Melos im Louvre, von der wir später reden werden; das ist der üppigst schöne Körper, den wir aus dem Alterthum besitzen, das ist das blühendste Fleisch, das im Marmor gebildet werden kann, und doch, wer erkennt die Göttin?

An Werke wie diese Statue von Melos, oder wie die sogenannte Dione im britischen Museum, oder die Aphrodite von Arles im Louvre müssen wir uns, obgleich diese Statuen nicht ganz entkleidet sind, auch wesentlich halten, wenn wir uns das von Praxiteles bestimmte Ideal der Aphrodite vergegenwärtigen wollen. Denn unter den ganz nackten Aphroditen der späteren griechischen und römischen Kunst ist schwerlich eine einzige, in der nicht das Weib über die Göttin überwöge, am zartesten ist diejenige aus Palast Braschi in München<sup>43</sup>), während bei den meisten dieser Bilder jener Zug von Sinnlichkeit und selbst von sinnlicher Lüsterheit sich findet, den man von ihnen ausgehend auch dem Meisterwerke des Praxiteles zuschreiben zu dürfen glaubte. Dass aber dieser Schluss von den Nachbildern auf das unnachahmliche Vorbild nicht erlaubt sei, das lehrt uns ein auch nur etwas genaueres Studium der Composition dieser späteren Statuen, namentlich der sogenannten mediceischen Venus des Kleomenes von Athen, die wir im sechsten Buche dieses Werkes näher betrachten werden. In der mediceischen Statue und anderen berühmten Exemplaren ist selbst die Motivirung der Nacktheit durch das Bad aufgegeben, aber auch wo diese gewahrt blieb, geschah es in oberflächlicher und äusserlicher Weise und alles Naive, Selbstvergessene der praxitelischen Aphrodite ist aus der Stellung dieser Statuen gewichen, ja wie geflissentlich entfernt<sup>44</sup>). Wo aber die Composition, wo mit ihr die ganze Intention der Werke so verändert worden, sollen wir da nicht annehmen, auch der Geist sei ein anderer geworden? sollen wir nicht glauben, eine Zeit, welche alle Naivetät der Composition des Praxiteles verwischte, habe mit rauher Hand noch viel eher den Hauch des Göttlichen verwischt, der des grossen Meisters einziges wirkliches Abbild der Aphrodite umschwebte? sollen wir nicht sagen dürfen, dass die Verschmelzung göttlicher Hoheit mit der vollkommensten sinnlichen Schönheit eine That sei, die einem grossen Genius, nicht aber mässiger begabten Nachahmern gelingen kann? Oder, wem von uns würde es einfallen zu sagen, die mediceische Venus oder andere Statuen ihres Gleichen seien die ganze Aphrodite, die Aphrodite des Homer? Ich wenigstens habe von dieser eine andere Vorstellung und gewiss die meisten meiner Leser mit mir. Für mich würde erst eine Verschmelzung der ernsten Hoheit der Venus von Melos mit der zarten Schönheit der mediceischen den Begriff der homerischen Göttin decken, und nur wer sich diese Verschmelzung vollzogen denken kann, trägt nach meiner Überzeugung eine Vorstellung der praxitelischen Aphrodite im Geiste. „Denn die Totalität ist, wie Feuerbach (nachgel. Schriften 3, 60) sagt, das Wesen des wahren Ideals, während es in der Natur der Sache liegt, dass in den späteren Kunstschöpfungen (schon weil sie Nachahmungen waren) das Grundideal sich nach allen seinen Theilen gleichsam auseinanderlegt und in den einzelnen Nachbildungen bald mehr von seiner erhabenen, bald mehr von der anmuthigen Seite erscheint.“

Die Statuen des Eros<sup>45</sup>). Über die beiden berühmtesten Erosstatuen des Praxiteles, die thespische und diejenige in Parion an der Propontis haben wir nur wenige äusserliche Notizen. Der thespische Eros war von pentelischem Marmor,

hatte vergoldete Flügel, und war, wie aus einer epigrammatischen Beschreibung hervorgeht, nicht als Bogenschütze aufgefasst, sondern stand ruhig vor sich hinblickend da. Den Eros in Parion kennen wir noch weniger genau, und nur seine reizende Schönheit wird uns bezeugt. Für die Erkenntniss des Erosideals, wie es Praxiteles fixirte, müssen wir uns daher hauptsächlich an die Beschreibungen halten, welche Kallistratos in seinen „Statuen“ von zweien Eroten giebt, die er als praxitelische bezeichnet. Der erstere (Nr. 4) war ein blühender Knabe, geflügelt, den Bogen in der linken Hand, die Rechte ruhend über das Haupt gelegt. Er war weich (von fließenden Formen, *ὑγρός*) ohne Weichlichkeit<sup>46)</sup>, blühende Locken umgaben sein Haupt, sein Antlitz zeigte ein freudiges Lächeln und aus seinen Augen glänzte etwas Feuriges und doch Mildes. Den anderen (Nr. 11) beschreibt uns der Rhetor als weichen Knaben voll Zärtlichkeit und Sehnsucht in der Blüthe des Jugendalters. Die Locken fielen ihm vorwärts bis an die Brauen, sein Haupt war also leise geneigt, doch hielt ein Haarband die Stirn von Locken frei, das Auge aber war voll vom Reiz der Liebe, sehnsüchtig und doch verschämt blickend.

Was wir zuerst aus diesen Beschreibungen mit Sicherheit entnehmen können ist, das Praxiteles den Gott der Liebe nicht als spielendes Knäbchen, sondern in dem Lebensalter darstellte, in welchem der Knabe zum Jüngling wird. Und in der That gehört geringes Nachdenken dazu, um einzusehn, dass dies die einzige Gestalt ist, in welcher Eros' wirkliches Ideal verkörpert werden kann.

Der Knabe weiss Nichts von Liebe, und die Erotenknaben besonders der späteren Kunst vergegenwärtigen uns auch nicht die Liebe mit ihrem Langen und Bangen in schwebender Pein, sondern, wenn Etwas, die heiteren Spiele verliebter Tändeleien. Der reife Jüngling aber und der Mann kann uns Eros eben so wenig vergegenwärtigen wie der Knabe, denn den reifen Jüngling und den Mann, wenn er ein Mann ist, kann nie die Liebe mit ihren Träumereien, mit ihrem Sehnen und mit ihrer Wonne der Wehmuth erfüllen und beherrschen, der Mann soll handeln, und wenn er liebt, so kann er und soll er mit kühner und frischer That den Gegenstand seiner Sehnsucht für sich erwerben und er wird uns verächtlich und widerwärtig, wenn er in thatenloser Sehnsucht dahinschmachtet. Wohl aber giebt es eine Zeit in unserem Leben, wo auch den Besten und Tüchtigsten von uns, und grade den geistig und gemüthlich Begabtesten am meisten das eine schwärmerische Gefühl der Liebe ergreift und im Sinnen des Tages, in den Träumen der Nacht beherrscht. Das ist die Zeit, wo der Knabe zum Jüngling reift, wo seine Sinnlichkeit erwacht, ohne dass er sich sinnlichen Verlangens bewusst ist, wo das reizbare Gemüth von jedem Strahle der Schönheit entzündet wird, wo die erregte Phantasie jede Schönheit zum Ideale steigert, wo der Mensch durch den Reichthum erwachender Gefühle, die er bisher nicht ahnte, zum Räthsel für sich selber wird, und wo er in jene bald freudige, bald wehmüthig weiche Träumerei versinkt, aus der wir ihn vergebens zu erwecken suchen und aus der er selbst sich nicht befreien mag. Das ist das Alter, in dessen Formen der Gott der Liebe, der nur dieses ist, allein verkörpert werden kann, und in dem er von Praxiteles verkörpert wurde. Gleichwie der Gott des Krieges selbst ein kräftiger Krieger, der Gott des silbernen Bogens und der Musik selbst ein Bogenschütz und ein begeisterter Musiker, die Göttin der Jagd selbst rasche

Jägerin sein musste, so musste der Gott der Liebe selbst als versunken und als aufgegangen in dies wogende Meer der Empfindungen dargestellt werden. Deshalb war er auch in Praxiteles' Idealbildern nicht Bogenschütze, nicht mit dem mechanischen Symbol des Pfeiles traf er das Herz des Beschauers, sondern seine blühende Jugend und sein sehnsüchtig verschämter Blick rief in dem Herzen desselben die Gefühle wach, die ihn dereinst so unaussprechlich selig gemacht hatten.

Nach dem, was wir über die Erosstatuen des Praxiteles sicher wissen, können wir nicht zweifelhaft sein, dass eine kleine Zahl von Statuen dieses Gottes, die wir besitzen, auf sein Vorbild zurückzuführen sind. Ausser einer Statue im Louvre<sup>47)</sup>, die Winkelmann meiner Ansicht nach viel zu hoch schätzt<sup>48)</sup>, und die auch der Composition nach Praxiteles fern steht, sind hier besonders der Torso von Centocelle im Vatican (Fig. 66 a), der einen vortrefflichen Kopf auf einem viel zu derben

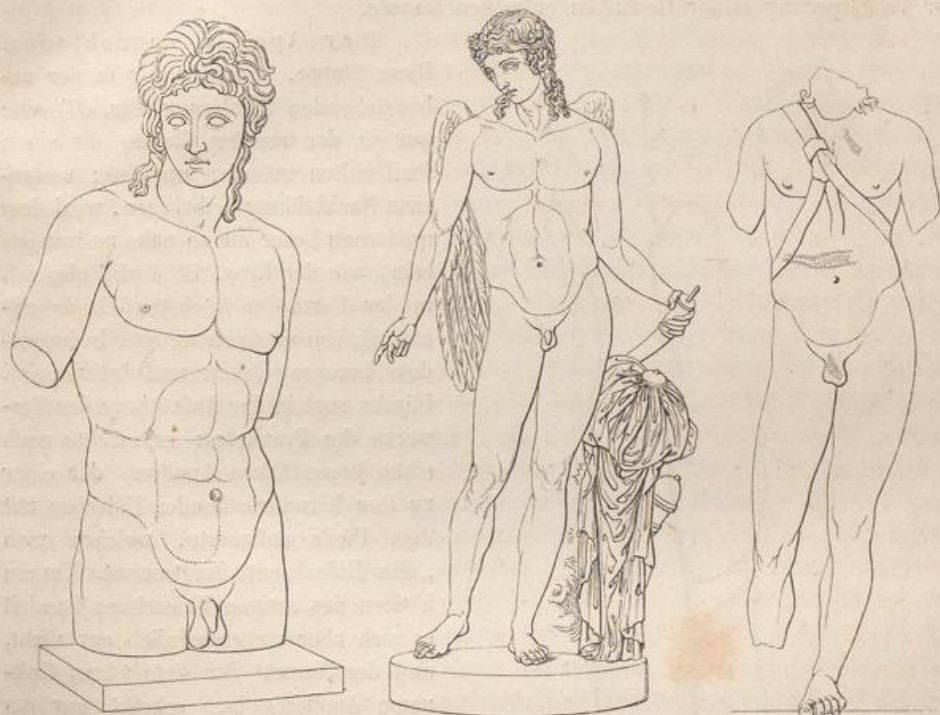


Fig. 66. a. Erostorso von Centocelle im Vatican, b. Eros im Museo borbonico, c. Eros im britischen Museum, nach Praxiteles.

Körper später römischer Arbeit zeigt, eine vollständig erhaltene Statue im Museo borbonico (Fig. 66 b.) und eine Statue im britischen Museum unter den von Lord Elgin erworbenen Marmorn (Fig. 66 c) zu nennen, welche letztere, leider am Kopfe, an den Armen und am rechten Bein verstümmelt, was den Körper anlangt würdig sein dürfte, auf Praxiteles' eigenen Meissel zurückgeführt zu werden. Dieser Körper ist neben dem Ilioneus genannten Troilos<sup>49)</sup> in München das vollendetste Muster eines zum Jüngling reifenden Knabenkörpers, schlank, weich ohne Weichlichkeit, zart ohne Schwäche, frisch ohne die Spuren athletischer Kräftigkeit. Der Kopf aber des vaticanischen Torso, obwohl sein Gesichtsausdruck im Ganzen ernst ist, zeigt doch keine Spur

von Traurigkeit oder Melancholie, sondern schwärmerisches und träumerisches Versunkensein in Gefühl und Betrachtung. Denn dass die Gedanken unseres Eros nicht auf ein bestimmtes Object sinnend gerichtet sind, das zeigt sich deutlich genug in der glatten Stirn und in den unbewegten Brauen, welche das Sinnen nach der Mitte zusammenzieht. Zu diesem träumerischen Versunkensein stimmt die leise Neigung des Hauptes, welche um Trauer oder auch nur Wehmuth auszudrücken bedeutender sein müsste, dabei spielt ein fast unmerkliches Lächeln um die Lippen, anzudeuten, dass es anmuthige Bilder sind, welche durch die Seele des Jünglings ziehn. In dieser ganzen Darstellung ist Eros ein Mysterium der Kunst, wie irgend eines vorhanden ist, und dieses von Praxiteles festgestellte Ideal allein reicht hin, um des Künstlers Schöpfungen einen ganz anderen Charakter zu vindiciren, als das Streben nach äusserer Schönheit und nach sinnlichem Reiz, so wenig er der feinsten Schönheit zur Verkörperung seiner Gedanken entzathen konnte.



Fig. 67. Apollon sauroktonos im Louvre, nach Praxiteles.

Der Apollon sauroktonos. Diese Statue, von der wir in der nebenstehenden Zeichnung (Fig. 67) eine nur in der rechten Hand, die einen Pfeil halten müsste, unrichtig restaurirte Nachbildung beibringen, wird dem modernen Leser nie so nahe zu bringen sein, wie der Eros, ist auch, obgleich in der Form im höchsten Grade anmuthig, von ungleich weniger bedeutendem inneren Gehalt und Interesse<sup>50</sup>). Plinius sagt in der Aufzählung der Erzwerte des Praxiteles: er machte auch einen jugendlichen Apollon, der einer zu ihm herankriechenden Eidechse mit dem Pfeile auflauerte, welchen man „den Eidechsentödter“ nennt. Um ein Tödten des artigen Thierchens handelt es sich aber wahrscheinlich gar nicht, und der Name, der sicher kein Cultname Apollon's ist, scheint nur aus dem Augenschein der Situation, vielleicht mit scherzhafter Anspielung auf den feierlichen Beinamen „Pythontödter“ der Statue beigelegt zu sein. Die Eidechse ist, wie die meisten Erdthiere, wie z. B. die Schlange und die Maus, weissagerisch, auch scheint es Eidechsenorakel und Eidechsenprophe-

ten (Galeoten) gegeben zu haben, nur

dass wir die Art dieser Prophetie nicht kennen. Da nun Apollon der eigentliche Orakelgott Griechenlands war, so konnte er im Ernst oder im Scherz mit allem

Orakelwesen in Verbindung gesetzt werden, und dies scheint die Grundlage der heiter anmuthigen Composition des Praxiteles zu sein, die wir vor uns haben. Die Erfindung ist, glaube ich, am besten von Feuerbach charakterisirt wie folgt: „Der Knabe Apollon weilt in ländlicher Stille; um die Mittagsstunde ruht er nachlässig an einen Baumstamm gelehnt, in der Rechten gedankenlos mit einem Pfeile spielend. Der Bogen lag in der Originalstatue wahrscheinlich zu den Füßen des Gottes. Da kriecht nun eine Eidechse den Baum empor; unwillkürlich zuckte vielleicht die Rechte, um sie zu verletzen, aber in demselben Augenblicke erwacht in Apollon die Gabe der Weissagung, und das Haupt des jungen Gottes neigt sich dem Thierchen entgegen und lauscht träumerisch der geheimnissvollen Kunde.“

Dionysos. Von den praxitelischen Statuen des Dionysos kennen wir den in Elis aufgestellten (oben Nr. 23) und den mit Methe und Staphylos gruppirten (Nr. 9) direct nicht näher; es ist aber wohl möglich, dass der von Kallistratos beschriebene Dionysos (Nr. 24) mit diesem letzteren identisch, eine Nachbildung desselben war, obgleich der Rhetor ihn nicht mit den Nebenfiguren zusammen, sondern allein in einem Walde aufgestellt sah. Wenigstens muss man zugeben, dass Kallistratos' Beschreibung des Ausdrucks dieser Statue gar wohl für einen Dionysos passt, der zwischen dem „Träubling“ und der „Trunkenheit“ als der Gott Beider stand, während der Ausdruck der uns erhaltenen besten Statuen des jugendlichen Dionysos — und um diesen handelt es sich hier zunächst — ein wesentlich verschiedener ist. Die Beschreibung des Kallistratos, soweit sie die äussere Erscheinung des Bildwerkes betrifft, haben wir schon oben kennen gelernt; sein Auge aber nennt er feurig und wie schwärmerisch dreinblickend. Dergleichen wüsste ich unter den vielen auf uns gekommenen Statuen des Dionysos nicht nachzuweisen; diese haben vielmehr durchgängig, und zwar je nach dem Grade ihrer Vorzüglichkeit unverkennbarer, wohl einen schwärmerischen, nicht aber einen feurigen Blick, und zeigen sich nicht fröhlich, sondern wehmüthig bewegt, in einer Stimmung, welche durch den leichten Rausch edlen Weines vielfach bei jungen und zartgestimmten Menschen eintritt, während derbere Naturen zu lauter Lustigkeit angestachelt werden, wie sie sich in den Satyrn und Silenen der alten Kunst offenbart. Da wir nun nach dem vorstehend Gesagten kein Zeugniß dafür besitzen, dass Praxiteles ein Dionysosidealbild der angegebenen Art verfertigt habe, so wollen wir lieber darauf verzichten, das Ideal des Dionysos den Schöpfungen unseres Meisters einzureihen, als uns in die Gefahr zu versetzen, Züge in das Bild seines Kunstcharakters hineinzutragen, für welche uns die thatsächliche Gewähr abgeht. Dass das Ideal des Dionysos, und zwar in beiderlei Gestalt, in der der Gott erscheint, härtig und langgewandet oder jugendlich und unbekleidet auf die Zeit und die Schule des Praxiteles zurückgeht, kann kaum bezweifelt werden, und somit werden wir in unserm Rechte sein, wenn wir dieses Ideal zur Charakterisirung der Zeit in ihrer Gesamtheit seines Ortes mit benutzen.

Dionysos' Umgebung. An den Gott des Blühens und Gedeihens der Natur schliesst sich ein Gefolge der allermannigfaltigsten Gestalten, männlicher und weiblicher, welche zum Theil in einer edlen, beinahe an den Gott selbst reichenden Bildung gefasst werden, aber von da hinabwärts bis zu mehr als halber Thierheit sinken und in fast unzählbaren Stufen und Schattirungen bald als die Schützlinge des Naturgottes das Leben der Natur in Wald und Wiese personificiren, bald als Gefolg-

schaft des Weingottes die heitere und die reinsinnliche Seite der Wirkungen des Weines charakterisiren. Die erstere Art stellt sich in einer nicht unbeträchtlichen Reihe von jugendlich schlanken Satyrn, Knaben und Jünglingen dar, welche meistens in ruhigen Stellungen das Behagen des freien Naturlebens zur Anschauung bringen, während die letztere Art von einer figurenreichen und wechselvollen Reihe bewegter Gestalten, als Satyrn, Silene, Pane und Paniske, sowie Bakchantinnen und Mänaden gebildet wird, welche den Taumel der Lust vertreten, die der Gott gewährt, oder den wilden Orgasmus, den sein Cultus mit sich führt.

Praxiteles hat von diesen mannigfaltigen und verschiedenen Wesen des bakchischen Thiasos nicht wenige gestaltet; wir haben oben unter seinen Werken sowohl Satyrn, wahrscheinlich der edleren Art (Nr. 9, 27, 28), wie Silene, wildschwärmende



Fig. 68. Satyr im capitolin. Museum, vielleicht nach Praxiteles.

ältere Satyrgestalten (Nr. 15), wie einen bocksfüßigen Pan (Nr. 11), wie endlich nicht wenige weibliche Figuren dieses Kreises, Methe, Nymphen, Mänaden und Thyaden gefunden, Arbeiten, in denen Praxiteles gleichsam Seitenstücke zu dem Chor der Meergeschöpfe von Skopas' Hand geschaffen hat. Dass wir unter den erhaltenen Kunstwerken keine bestimmten Nachbildungen dieser Werke nachzuweisen vermögen, habe ich schon oben hervorgehoben, und nicht ohne einiges Zögern lege ich meinen Lesern die Abbildung einer hochberühmten Statue, des capitolinischen Satyrn, vor, der fast ganz allgemein als praxitelisch gilt, ohne dass wir ihn als solchen erweisen können<sup>51</sup>). Wenn ich dies hier nochmals betone, so hoffe ich die Aufnahme dieser Statue in meine Darstellung dadurch gerechtfertigt zu sehn, dass praxitelischer Geist aus derselben, sowohl was ihre Composition wie was ihre Formgebung anlangt, allerdings unverkennbar hervorleuchtet. Praxiteles' Stil erkennen in der Statue die tüchtigsten Auctoritäten, und schwerlich lässt uns die Vergleichung des Eros und des Apollon sauroktonos denselben Geist der Kunst verkennen, wenn wir nicht vergessen, wie der Gott sich zum Satyrn verhalten muss. Die schönen und fließenden Formen des Körpers zeigen die gesundeste und frischeste Naturwüchsigkeit, jedoch ohne jenen Adel, welchen eine höhere



göttliche Natur der weichen Jünglingsschönheit giebt, und ohne die Ausbildung, die der Körper den Übungen der Palästra verdankt. Zu ringen und zu kämpfen würde dieser Körper freilich nicht taugen, für ihn passt nur das freie Umherstreifen, ein Tanz mit den Nymphen oder diese unendlich behäbige Ruhe, die wir vor uns sehen, welche den Körper von oben bis unten durchdringt, den Arm auf die Hüfte stützen, den rechten Fuss fast nur schwebend den Boden berühren lässt. Ein Pantherfell ist um die Schultern gehängt und verhüllt fast Nichts von den schönen Formen des Nackten; das Gesicht hat nur einen ganz leisen, fast unmerklichen Zug thierischer Bildung, und in den Formen der nach oben breiteren, nach unten an den Schläfen etwas schmaleren Stirn, von der in der Mitte die Haare ein Weniges emporsträuben, endlich in der Stellung der Augen ist die für die Satyrn charakteristische Ziegenbildung höchst discret angedeutet, der die Form der Nase wenigstens nicht widerspricht. Die Ohren sind nach oben spitzig verlängert, das ziemlich reiche Haar ist nachlässig zurückgeworfen. Für die Bedeutung der Statue muss daran erinnert und davon ausgegangen werden, dass bei den Dichtern die Satyrn am Rande von Quellen und Bächen im Walde mit den Nymphen tanzend und spielend vorkommen, dass man sie einsam flötend in freier Natur, an Quellen malte (Philostr. Imagg. I, 21), und dass man, wie Welcker bemerkt, Satyrn an Brunnen aufstellte, wo zu der Musik des Wassergeriesel sich ihr Blasen zu gesellen schien. Nun flötet freilich unser Satyr nicht, sondern er ruht vom Flötenspielen aus; nachlässig und bequem auf einen Baumstamm gelehnt, der das Waldlocal andeutet, schaut er mit leichtem und schalkhaftem Lächeln hinaus in die Ferne, gleich als lausche er dem Rieseln des Baches, dem Rauschen der Wipfel, dem Rufe des Echos, welches seine Flötentöne zurücksendet. Er ist die Personification der süßen Waldeinsamkeit mit Fels und Quelle, und wer sich in diese Statue vertieft, der wird sich in jener Stimmung überraschen, in welche uns kühle und duftige Waldesstille an heiterem und heissem Sommertage versetzt.

Demeter und die Ihrigen. Obgleich uns keine der fünf Statuen der Demeter von Praxiteles (oben in Nr. 1, 3, 4, 13 und 14) genauer beschrieben wird, so kann es doch kaum einem Zweifel unterliegen, dass Praxiteles zur Feststellung ihres Ideals Vieles, ja das Allermeiste beigetragen hat. Denn es genügt ein Blick in die Geschichte der Kunst, um uns zu lehren, dass unter den Werken keines einzigen der grossen Meister der vorigen Periode eine Demeter sich findet, während in unserer Periode ausser Praxiteles nur noch Damophon von Messene, den wir noch kennen lernen werden, Eukleidas und Sthennis Demeter bildeten, der erste zwei Mal, die letzteren beiden je ein Mal. Auch in erhaltenen datirten Monumenten finden wir Demeter nur im Giebel und im Cellafrisch des Parthenon, nicht aber als Cultbild. Es scheint demnach, als ob die Zeit bis auf Praxiteles (denn die drei anderen Künstler sind seine Zeitgenossen) sich mit den aus uralter Zeit überkommenen Cultbildern der vielverehrten Göttin genügen liess, und als gewiss kann gelten, dass keiner der Meister der vorigen Epoche ihr Ideal neu gestaltete. Dies blieb in Plastik und Malerei (Zeuxis und Euphranor) unserer Periode vorbehalten, und in dieser hat Praxiteles mit seinen fünf Darstellungen begründeten Anspruch darauf, als Hauptvollender desselben zu gelten. Obwohl uns keine bedeutende Statue der Demeter erhalten ist, sind wir doch aus anderen Kunstdarstellungen<sup>52)</sup> im Stande, über ihr Ideal zu urteilen. Demeter ist die Göttin der allnährenden Erde, die eigentliche Muttergöttin der

griechischen Kunst, welche die breiten matronalen Formen mit Here theilt, ohne jedoch die Hoheit und den Ernst der Himmelskönigin und der Ehegöttin mit ihr gemein zu haben. Diese Züge von Erhabenheit und Herbheit werden bei Demeter durch einen stilleren Adel und eine Milde ersetzt, die nur deshalb nicht zum Ausdruck der eigentlichen Freundlichkeit gelangt, weil sich ein Zug von Wehmuth, ja von dem Schmerz in dieselbe mischt, welchen der Verlust der geliebten Tochter in das Mutterherz unerschütterlich eingepflanzt hat. In zweien Werken des Praxiteles, in den Erzgruppen des Koraraubes und der Übergabe der Tochter an den Gatten muss dieser Schmerz der Mutter in den schärfsten Zügen ausgeprägt gewesen sein; alle nur halbwegs guten Darstellungen des Koraraubes in Reliefs<sup>53</sup>) zeigen uns die dem Räuber auf ihrem Schlangenzuge nachsetzende Demeter aufgelöst in eine an Verzweiflung grenzende Gemüthsaufrichtung, während uns wenigstens ein Vasenbild<sup>54</sup>), das einzige Kunstwerk, das uns die zweite Scene zeigt, in Demeter die ganze tiefe Wehmuth der Mutter ahnen lässt, die ihr Kind dem fremden Manne dahingeben muss. Diese beiden Demeterstatuen müssen auf der Scala des Ausdrucks die eine grade so weit jenseits wie die andere diesseits der Niobe gestanden haben, mit der man sie allein würdig wird vergleichen dürfen. In zweien anderen Darstellungen (Nr. 3 u. 4), wo Demeter zwischen den jugendlichen Gestalten ihres Kreises, der Tochter und dem mythischen Sohne Iakchos oder zwischen Flora und dem Säemann Triptolemos, ihrem Heros und Liebling, erschien, muss das mütterliche Element, welches Demeter's Wesen durchdringt, zu besonderem Vortrage gekommen sein, und es dürfte nicht eben viel Phantasie dazu gehören, um sich dies Mütterliche mit dem zartesten Ausdruck der Empfindung dargestellt zu denken, welche uns die Mutter im Kreise ihrer geliebten Kinder zu einer der ehrwürdigsten Erscheinungen des Lebens macht. Einen ähnlichen, aber zugleich einen freudiger, ja stolzer bewegten Ausdruck des Muttergefühls dürfen wir wohl in den praxitelischen Statuen der Leto zwischen ihren herrlichen Kindern (oben Nr. 6 und 7) voraussetzen, und wenn wir noch an die Statue der Rhea (Nr. 17) erinnern, die durch eine gewagte weibliche List den furchtbaren Gatten zu täuschen sich anschickt, um das neugeborene Söhnchen dem Verderben zu entreissen, so finden wir Praxiteles, dem doch auch vielleicht die Niobe gehört, in einem Grade mit der Darstellung aller Schattirungen der Gefühle einer Mutter beschäftigt, wie keinen Künstler vor ihm und nach ihm.

Was die übrigen Idealbilder des Praxiteles anlangt, die zwölf Götter, Apollon und Poseidon, Hermes, Trophonios, Here, Artemis, Tyche und die Thespiaden, so sind wir mit ihnen nicht besser daran als mit Dionysos, eher noch etwas schlimmer: wir wissen über die Art ihrer Auffassung und Darstellung entweder Nichts oder doch unbedingt zu wenig, als dass wir es wagen dürften zu bestimmen, in welchem Verhältniss Praxiteles zu dem Idealtypus dieser Gottheiten steht, den wir als den kanonischen in den erhaltenen Werken kennen. Allerdings mögen wir geneigt und auch schwerlich unberechtigt sein, seinen Antheil an der Schöpfung dieser Ideale hoch anzuschlagen, allerdings kann kaum ein Zweifel bestehn, dass Apollon, Hermes, Artemis, die Musen, vielleicht Poseidon, in dieser Zeit und im Kreise der um Skopas und Praxiteles gruppirten Künstler ihre vollendete Gestalt erhielten, da wir uns aber für die Erkenntniss dessen, was das Wesen der praxitelischen Kunst ausmacht, so nahe und so ausschliesslich wie immer möglich an die Urkunde und an das mit

Sicherheit Auszumachende halten müssen, so lassen wir die kanonischen Idealtypen der genannten Gottheiten hier als nicht beweisfähig bei Seite. Und somit wenden wir uns von der Betrachtung der Werke unseres Meisters zu den Urteilen der Alten über seine Kunst und zu dem Versuche, auf der Grundlage dieser Urteile und dessen, was uns die Werke gelehrt haben, ein einheitliches Bild von dem Wesen der praxitelischen Kunst zu entwerfen.

### DRITTES CAPITEL.

#### Der Kunstcharakter des Praxiteles.

Nicht wenige antike Zeugnisse bei Dichtern und Prosaikern verkünden uns den Ruhm des Praxiteles, nennen Praxiteles unter den grössten Künstlern Griechenlands, ja stellen ihn zum Theil allein neben Phidias. Die meisten dieser Zeugnisse können wir nach dieser allgemeinen Erwähnung übergehn, weil sie uns zur Erkenntniss dessen, was wir zu erkennen streben: die Art der Grösse des Künstlers, nicht helfen. Von Bedeutung sind in diesem Betracht nur diejenigen, welche Praxiteles' hohe Vorzüglichkeit speciell als Marmorbildner hervorheben. Denn das Material, in welchem ein Künstler arbeitet, ist, wie wir schon mehrmals und wieder in der Besprechung des Skopas hervorgehoben haben, für den Geist seiner Kunst von Bedeutung. Praxiteles beschränkte sich nicht, wie Skopas wesentlich, auf den Marmor, hochbedeutende unter seinen Werken waren in Erz gegossen, aber seinen Hauptruhm verdankt er nach Plinius der Bearbeitung des Marmors, in der er nach demselben Zeugen sich selbst übertraf, auch waren seine berühmtesten Arbeiten Marmorstatuen. Liegt hierin ein erster Zug seiner künstlerischen Verwandtschaft mit Skopas, so dürfen wir doch nicht vergessen, dass Praxiteles' Thätigkeit als Erzgiesser ihn wiederum von Skopas unterscheidet und ihn, zunächst technisch, dann aber auch, da Material und Technik mit dem geistigen Gehalte der Kunstwerke in untrennbarem Zusammenhange stehn, in innerlicher und geistiger Beziehung als vielseitiger selbst noch über Skopas erhebt.

Da wir mit der technischen und formellen Seite der Kunst des Praxiteles begonnen haben, so wollen wir zunächst die Zeugnisse der Alten abhören, welche sich überwiegend auf diese beziehen.

Unter diesen Zeugnissen ist für die Bestimmung des Charakters praxitelischer Arbeiten am wenigsten bedeutend das Lob, welches ein schon bei Myron und Polyklet erwähnter unbekannter aber kunstsinniger Schriftsteller (Auctor ad Herenn. 4, 6) den Armen der praxitelischen wie den Köpfen der myronischen und den Torsen der polykletischen Statuen spendet. Wäre dies Lob auf die Arme der knidischen Aphrodite oder des thespischen Eros oder sonst einer der jugendlichen Gebilde unseres Meisters zugespielt, oder wären wir berechtigt, was wir nicht sind, dasselbe als in