



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Drittes Capitel. Der Kunstcharakter des Praxiteles

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

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

der Art zugespitzt zu verstehn, so dürften wir dasselbe als ein Zeugniß für besonders feine Grazie betrachten, wie die Lobpreisung raffaëlscher Madonnenhände. Da das Zeugniß aber ganz allgemein lautet, so werden wir es nur dann zu verwerthen vermögen, wenn wir es in Gegensatz bringen dürfen zu dem leisen Tadel, welcher in Beziehung auf die Bildung der Glieder gegen den Bildhauer und Maler Euphranor und gegen den Maler Zeuxis ausgesprochen wird, welche beiden grossen Künstler die Glieder im Verhältniß zum Körper etwas zu schwerfällig und massenhaft bildeten. Praxiteles dagegen wusste die Glieder, namentlich die Arme, im reinsten Ebenmass, im schönsten Verhältniß zu der Gesamtheit des Körpers und, warum sollten wir das nicht glauben, bei allen den sehr verschiedenen Gegenständen, die er darstellte, mit besonders fein abgewogener Schönheit zu bilden.

Bedeutender scheint eine andere Stelle, wenn wir sie so verstehn dürfen, wie ich glaube sie verstehn zu müssen. Cicero (de divinat. 2, 21) spricht von einem durch Zufall gebildeten Panskopf von Marmor und sagt: das ist kein Wunder, denn es stecken ja selbst praxitelische Köpfe im Stein. Das ist ein ähnlicher Ausspruch wie der Michel Angelos, die Statuen steckten im Stein, nur müssten sie herausgeholt werden. Offenbar soll hier durch die Worte: „selbst praxitelische Köpfe“ etwas ganz Vorzügliches, ein Höchstes in seiner Art bezeichnet werden, und das wird auch nicht durch eine Parallelstelle (ibid. 1, 13) aufgehoben, wo es nach Anführung derselben Geschichte heisst, es mag wohl eine Art von Figur zu Tage gekommen sein, nur nicht eine solche, wie sie Skopas macht. Denn, will man auch darauf kein Gewicht legen, dass hier von Figur, dort von praxitelischen Köpfen die Rede ist, so ist grade Skopas der Praxiteles verwandteste Künstler, und die Hervorhebung praxitelischer Köpfe als ein Höchstes wird nicht beeinträchtigt, wenn Skopas an dem gleichen Lobe theilnimmt. Worin der Vorzug praxitelischer Köpfe vor denen anderer Meister bestanden habe, wird freilich nicht gesagt, und nur die Betrachtung der ferneren Zeugnisse dürfte uns berechtigen, denselben in hoher individueller Schönheit und feinem seelischen Ausdruck zu suchen. Dass in diesen Stellen Praxiteles und Skopas nur als Marmorbildner genannt seien und dass an ihrer Stelle eben so gut jeder andere Künstler stehn könnte, das läugne ich.

Ohne alle Frage das wichtigste Zeugniß von denjenigen, die zunächst die formelle Seite der praxitelischen Kunst angehn, steht bei Quintilian an derselben Stelle (12, 10, 8 und 9), welche wir schon für Phidias, Polyklet und Demetrios benutzt haben, und zwar im so genauem Zusammenhange mit dem von diesen Künstlern Ausgesagten, dass wir das Ganze nochmals hersetzen müssen. „An Fleiss und Sorgfalt übertrifft Polyklet die Übrigen, doch gestehn wir, um Anderen nicht zu nahe zu treten, zu, dass ihm, dem von den Meisten die Palme zuerkannt wird, die Erhabenheit abgeht. Denn gleichwie er der menschlichen Form würdige Schönheit über die Natur hinaus beigelegt hat, so hat er die Majestät der Götter nicht erfüllt, ja er soll selbst das reifere Alter vermieden und Nichts über glatte Wangen hinaus gewagt haben. Was aber Polyklet abging, das war Phidias und Alkamenes verliehen. Doch war Phidias ein grösserer Künstler in der Darstellung der Götter als in derjenigen der Menschen, im Elfenbein aber weit über alle Nebenbuhlerschaft erhaben, und hätte er auch Nichts als die Minerva in Athen und den Jupiter in Olympia gemacht, durch dessen Schönheit er der bestehenden Religion ein neues Moment

hinzufügte, so sehr entsprach die Majestät des Werkes dem Gotte selbst. Der Naturwahrheit sind Praxiteles und Lysippos am glücklichsten nahe gekommen. Denn Demetrios ist in derselben zu weit gegangen und hatte es mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit abgesehn.“

Indem wir für die Theile dieses Urteils, welche Phidias, Polyklet und Demetrios angehn auf früher Vorgetragenes verweisen, fassen wir die Praxiteles direct angehenden Worte besonders in's Auge. Er und Lysippos sind der Naturwahrheit am glücklichsten nahe gekommen, sagt unser Gewährsmann, und diesen glücklichen Naturalismus setzt er in doppelten Gegensatz einerseits gegen die göttliche Erhabenheit phidiasischer und gegen die über natürliches Mass hinaus gesteigerte Schönheit polykletischer Werke, andererseits gegen den blossen Realismus des Demetrios. Alles kommt hier offenbar darauf an, die Art der Naturwahrheit des Praxiteles mit einem Worte zu bezeichnen, welches dieselbe in ihrer Stellung zu diesem doppelten Gegensatze erläutert. Ich weiss hier kein besseres Wort als Individualismus. Die grossen Künstler der vergangenen Zeit schufen nicht Individuen, sondern Typen; Phidias Typen des höchsten geistigen Daseins, Polyklet Typen der absoluten Formschönheit, Myron, der hier auch seine Stelle finden kann, Typen des intensivsten animalen Lebens und der höchsten körperlichen Bewegung. Ich fürchte nicht von aufmerksamen Lesern meines Buches hier missverstanden zu werden, als wollte ich die Kunstweise der drei grossen Meister mit dem gewählten Ausdruck erschöpfend bezeichnen, sie hat noch ganz andere Seiten, aber das hier Berührte bildet das Unterscheidungsmerkmal derselben von der Kunst des Praxiteles, die ebenfalls noch andere Seiten hat, das Unterscheidungsmerkmal von der Naturwahrheit, die deshalb als Individualismus erscheint, weil sie nicht aus der Natur Abstrahirtes darstellt, sondern sich mit der Schönheit und Vollkommenheit begnügt, welche die ungestört schaffende Natur im Individuum als ihre vollkommensten Leistungen zu Tage fördert. Die Realisten im anderen Gegensatze streben ebenfalls nach Naturwahrheit, nach Individualismus, aber sie geben das Moment der Schönheit auf, nicht die individuelle Schönheit, sondern die individuelle Eigenthümlichkeit, auch die hässliche, auch die in der freien Entwicklung gehemmte, ist ihr Augenmerk. Praxiteles dagegen ist der Naturwahrheit am glücklichsten nahe gekommen, weil er das Moment der Schönheit festhielt.

Diesen Individualismus der Schönheit haben nach Quintilian Praxiteles und Lysippos gemein. Dennoch offenbart er sich in diesen, man kann sagen grundverschiedenen Künstlern verschieden. Wie ihm Lysippos nachstrebte, das wissen wir, es war durch die äusserste Feinheit der Formgebung, die sich auch in dem einzelnen Detail, z. B. in der Bildung der Haare darthat; wie er sich bei Praxiteles offenbarte, ist zunächst nicht überliefert, und wir müssen daher versuchen es aus der Combination verschiedener Momente abzuleiten. Vielleicht wird man sich begnügen müssen, den Individualismus der praxitelischen Werke in ihrer Mannigfaltigkeit zu erkennen, vermöge deren Praxiteles den directesten Gegensatz zu dem am meisten typisch formenden Künstler Polyklet bildet, aber auch zu Phidias, der in der Darstellung der Götter grösser war als in der der Menschen, und zu Myron, der, ausschliesslich der Darstellung des Körperlichen zugewandt, die Seele nicht ausdrückte. Eine grössere Mannigfaltigkeit als die der praxitelischen Arbeiten scheint kaum denkbar,

wenn der Meister aber Alter und Jugend, Männer und Weiber, Götter und Menschen mit gleichem Glück zur Darstellung zu bringen weiss, worauf beruht das, wenn nicht auf dem Individualismus? Vielleicht also müssen wir uns begnügen, den Individualismus des Praxiteles und seine glücklichste Naturwahrheit in dieser Mannigfaltigkeit zu erkennen, vielleicht aber auch ergibt sich aus den folgenden Betrachtungen noch ein anderes Moment, um den Individualismus des Praxiteles zu charakterisiren.

Die Besprechung des quintilianischen Urteils hat uns schon von der Darstellung der formellen Seite des praxitelischen Kunstcharakters zu derjenigen der innerlichen und geistigen hinübergeleitet. Wir lassen jetzt den antiken Ausspruch über unseren Künstler folgen, von dem nicht mit Unrecht gesagt ist, er müsse füglich den Eckstein der ganzen Untersuchung bilden, und der es wesentlich mit dem geistigen Theil des praxitelischen Kunstschaffens zu thun hat. Praxiteles, sagt Diodor von Sicilien (excerpt. Vatic. 1, 26, 1) ist derjenige Künstler, welcher im höchsten Grade die Bewegungen des Gemüths im Steine darzustellen wusste. Die Bewegungen des Gemüths (*τὰ τῆς ψυχῆς πάθη*) sagt unser Gewährsmann, mit einem Worte, welches die Griechen für die ganze unendliche Scala der Erschütterungen unseres Innern von der zartesten Regung des Gefühls bis zum tosenden Sturm der Leidenschaft, von der heiteren Freude zum tödtlichen Schmerz gebrauchen, und Praxiteles ist der Künstler, der diese Bewegungen im höchsten Grade (*ἄκρως*) darzustellen wusste, nicht als ob nicht andere Künstler sie auch dargestellt hätten, aber er that es mehr als alle Anderen, verstand es besser als alle Anderen, das bewegte Innere in der Form zur Anschauung zu bringen. Was will dieser Ausspruch Anderes, als den Schwerpunkt der Kunst des Praxiteles bezeichnen? Und ich glaube wirklich, dass er denselben vollkommen bezeichnet, dass alle übrigen Seiten des Kunstcharakters unseres Meisters aus diesem Grundprincipe seines Strebens entweder resultiren oder sich mit demselben zu schönster Harmonie verbinden.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst, um uns den vorstehenden Satz zur Überzeugung zu bringen, die verschiedenen Bewegungen des Gemüths, welche Praxiteles in seinen Werken zur Anschauung brachte. Fröhliche und ausgelassene Lustigkeit steht in der lachenden Buhlerin und in den bakchisch lärmenden und schwärmenden Satyrn schwermüthiger Trauer in der weinenden Matrone und in der Demeter katagusa gegenüber; wir finden leise träumerische Erregungen, die selbst in's Sentimentale neigen, im Apollon sauroktonos, im Eros, neben der wildesten Leidenschaft in der Demeter der Gruppe des Koraraubes; Muttermilde von Wehmuth umflort lernten wir im Ideal der Demeter kennen, Mutterfreude von Stolz überglänzt in Leto zwischen ihren Kindern, Muttersorge in Rhea, heitere Selbstgefälligkeit wird sich in den sich schmückenden Mädchen (oben Nr. 40 u. 41), kühner hervortretende Sinnlichkeit in den Porträts der Phryne ausgesprochen haben, während bei der knidischen Aphrodite ein Hauch des sinnlichen Behagens die göttliche Erhabenheit in die Sphäre des menschlichen Empfindens versetzte. Wir wollen es unsern Lesern überlassen, die anderen Schattirungen der Bewegungen des Gemüths aus den vielen hier noch nicht genannten Werken des Meisters selbst zu entwickeln und nur darauf aufmerksam machen, dass grade weil Praxiteles fühlte, wie sehr er der feineren Abstufungen des Ausdrucks fähig war, er es liebte, mehre Personen zusammenzustellen, in denen er

verschiedene Affecte zur Anschauung bringt, die wie Consonanzen oder Dissonanzen wirken, so die weinende Matrone und die lachende Dirne, Aphrodite und Phryne, Dionysos mit Träubling und Trunkenheit, Demeter mit ihrer Tochter in den beiden Erzgruppen u. s. w. Auf Ähnliches haben wir bei Skopas hingewiesen; aber grade die Ausbildung des seelischen Ausdrucks ist es ja, worin die beiden grossen Meister am verwandtesten erscheinen.

In der Besprechung des Skopas habe ich ferner auch darauf hingewiesen, dass für den Künstler, der die Leidenschaften zur Darstellung bringen will, die Jugendlichkeit der Gestalten gewissermassen Bedingung ist. Auch für Praxiteles wollen wir dies im vollen Masse anerkennen. Aber die Scala der Gemüthsbewegungen, die Praxiteles ausdrückt, ist grösser als die des Skopas, Skopas hat es vorwiegend mit den intensiveren Bewegungen des Gemüths zu thun, und hält sich demnach ausschliesslicher im Kreise der Jugend, Praxiteles ist keine Regung der Seele fremd, und demgemäss umfassen seine Bildwerke fast alle Lebensalter. Hier muss aber noch auf einen anderen Punkt aufmerksam gemacht werden. In der Äusserung der Bewegungen des Gemüths mehr als in sonstigen Beziehungen sondern sich die Individuen von den Individuen, kein Mensch zürnt und liebt, äussert Schmerz und Freude, lacht und weint wie der andere. Deshalb kann der Ausdruck der Gemüthsbewegung nur dann wahr sein, wenn er durchaus individuell ist, wird dieser Individualismus aufgegeben, so wird er zur Fratze. Das ist der Punkt, wo das Innerliche mit dem Formellen der praxitelischen Kunst sich berührt, das ist zugleich der tiefere Grund, warum Praxiteles auf den Individualismus angewiesen war, warum er die im Individualismus liegende Naturwahrheit am glücklichsten erreichte. Weil aber Praxiteles nicht Realist war, wie Demetrios, weil er in seinem Individualismus die Schönheit als Grundprincip der Kunst festhielt, musste er vorwiegend als Bildner der Jugend und des Weibes erscheinen, denn in der Jugend und im Weibe tritt das Moment der naturgemässen, individuellen Schönheit am stärksten hervor. Es ist demnach sehr begreiflich, dass die Darstellungen der Aphrodite und des Eros, daneben des Iakchos, Apollon, Dionysos zu seinen vorzüglichsten Leistungen zählen, sowie er technisch im Marmor glücklicher war, als im Erz. Jedoch ist Praxiteles weit entfernt von aller Einseitigkeit und nicht wie Polyklet auf die glatten Wangen der Jugend beschränkt, noch auch auf ruhige Situationen; die weiche Schönheit ist nur ein Moment seiner Kunst, und so gut die individuelle Schönheit, wenn auch modificirt, beim Manne wie beim Weibe, im höheren wie im zarteren Alter, in der Bewegung wie in der Ruhe, in der Anstrengung wie in der Behäbigkeit hervortreten kann, bildet Praxiteles neben Gestalten des Weibes in der Jugendblüthe auch solche im reifen Alter (Demeter, Here) und neben den feinen Jünglingsfiguren auch Männer in vollster Kraft der Entwicklung, wie im höheren Alter (Poseidon, Zeus, Hades, Trophonios). Und so wie die Schönheit des Individuums durch die höhere oder niedrigere Entwicklung des Geistes- und Gemüthslebens tausendfach modificirt werden kann, ohne darum aufzuhören, so schafft Praxiteles neben Idealgestalten, Tempelbildern, in denen das Alterthum die Gottheiten anerkannte, auch sinnlich bewegte Phantasiewesen, wie die Satyrn und Nymphen, und stellt Personen aus dem wirklichen Leben, ja aus einer niederen Sphäre des Lebens dar.

In der Verschmelzung dieses individuellen Momentes in der Formgebung mit

dem subjectiv seelisch Bewegten im Ausdruck liegt die Grösse unseres Künstlers und das Wesen der praxitelischen Kunst.

Idealbildner ist Praxiteles, insofern er niemals sein Streben auf die rein körperliche Schönheit beschränkt, als in keinem Falle sein Streben nur auf die Form, auf das Äusserliche und Sinnliche allein gerichtet ist, sondern indem es ihm gilt die bewegte Seele in der entsprechenden Form des Körperlichen zur Anschauung zu bringen, und er demgemäss bald die zarteste und sinnliche, bald die kräftige und ernste Schönheit darstellt. Das begründet seine Verwandtschaft mit Skopas, diese Verwandtschaft, die es erklärlich macht, wie das Alterthum bei der Gruppe der Niobe zweifeln konnte, welchem der beiden Meister sie gehöre. Skopas aber ist nicht allein, wie oben angedeutet, leidenschaftlicher, pathetischer als Praxiteles, sondern auch reiner idealisch gestimmt als dieser, sofern er seltener in den Kreis des Reimenschlichen herabsteigt. Das Gesagte aber begründet auch den Zusammenhang des Praxiteles mit der Gesammttendenz der attischen Kunst von Kalamis an bis zu den Künstlern aus römischer Zeit. Dagegen ist Praxiteles auch wieder nicht Idealbildner im höchsten und eigentlichen Sinne, weil er nicht supernaturalistische Ideen in übermenschlicher Form darstellt, auch nicht von der reinen Idee in seinen Bildungen ausgeht, sondern seine Kunst in die Verschmelzung des menschlich Seelischen mit dem reimmenschlich Körperlichen setzt.

VIERTES CAPITEL.

Die Niobegruppe⁵⁶).

(Siehe die beiliegende Tafel Fig. 69.)

„Gleicher Zweifel (wie über eine Janusstatue) besteht darüber, ob die Niobe mit ihren sterbenden Kindern⁵⁶), welche im Tempel des Apollo Sosianus ist, ein Werk des Skopas oder des Praxiteles sei.“ Mit diesen Worten berichtet Plinius über die Gruppe der Niobe, und obwohl, wie der ganze Zusammenhang der Stelle zeigt, der Zweifel über den Urheber sich zunächst daran knüpft, dass der Meister an dem Werke selbst nicht genannt war, obgleich einige Epigramme auf die Niobe Praxiteles als den Verfertiger nennen, obgleich mehr als ein bedeutender Kunstgelehrter nach wechselnden Gründen den Zweifel des Alterthums heben zu können und die uns erhaltene Gruppe auf Skopas oder auf Praxiteles zurückführen zu dürfen glaubte⁵⁷), so werden wir doch anerkennen müssen, dass die Zweifel der alten Kunstkennner auf inneren Gründen beruhen, dass, mögen Unterscheidungsmerkmale des Kunstcharakters der beiden grossen Zeitgenossen vorhanden sein, wie wir sie anzudeuten versucht haben, die Niobe ein von dem so vielfach verwandten Geiste Beider durchathmetes Werk, ein Zeugniß eben dieser Geistesverwandtschaft war. Wenn wir es dem-