universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Die Basis des Praxiteles aus Mantinea

Amelung, Walter

München, 1895

Textblock

urn:nbn:at:at-ubi:2-9677

I.

Die drei Reliefplatten, deren näherem Studium diese Blätter gewidmet sind, wurden im August des Jahres 1887 bei Gelegenheit der französischen Ausgrabungen zu Mantinea in dem Boden einer byzantinischen Kirche gefunden, in den sie mit den Figuren nach unten eingelassen waren [1]).

Schon in dem ersten Fundbericht [2]) brachte Fougères dieselben in Zusammenhang mit einer Notiz des Pausanias über die Basis einer praxitelischen Cultgruppe zu Mantinea, einer Gruppe der Leto und ihrer Kinder, welche sich in einem Doppeltempel befand, dessen entsprechendes Cultbild — einen Asklepios — Alkamenes, wie Pausanias sagt, schon im dritten Menschenalter vorher geschaffen hatte [3]).

Fougères führte dann diese Combination und seine Überzeugung, dass die Reliefs in der That in der Werkstatt des Praxiteles gearbeitet seien, im folgenden Bande des Bulletin in einem gründlichen und feinsinnigen Aufsatze weiter aus [4]).

Eine Schwierigkeit bereitet dieser Annahme allerdings die scheinbare Incongruenz zwischen Bildwerk und schriftlicher Überlieferung.

---

[1]) Sie befinden sich in dem Centralmuseum zu Athen: *Κατάλογος τοῦ Κεντρικοῦ Μουσείου* no. 215—217. Siehe unsere Tafel.

[2]) Bulletin de corr. hell. 1887, p. 488, 2°.

[3]) Paus. VIII, 9.

[4]) Basreliefs de Mantinée, p. 105 ff. Seine Ansicht fand rückhaltlose Zustimmung bei Ravaisson (Compte-rendu des séances de l'acad. des inscr. et belles lettres 1889, Mars-Avril, p. 83), Löschcke (Jahrbuch d. J. 1888, p. 142) und Furtwängler (Berl. philol. Wochenschr. 1888, Sp. 1482), energischen Wider-spruch nur bei Overbeck (Berichte der königl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1888, p. 284 ff. u. Gr. Kunstmythol. III, p. 454 u. 457) und bei Hauser (Neu-att. Rel., p. 151 u. 179). Darauf hat sich wieder Waldstein im Americ. Journal of Archaeol. 1891, p. 1 ff. für Fougères' Ansicht ausgesprochen und dieselbe durch einige neue Beobachtungen zu stützen gesucht. Inzwischen hat nun Overbeck in der 4. Auflage seiner gr. Plastik II, p. 61 ff., seinen Widerspruch zurückgezogen, und ebenso hat Hauser, wie ich einer privaten Mitteilung entnehmen darf, sich zu der Ansicht Fougères' bekehrt.

Betrachten wir jedoch diese letztere zunächst für sich. Pausanias sagt, auf der betreffenden Basis sei dargestellt gewesen: *Μοῦσα καὶ Μαρσύας αὐλῶν.* Abgesehen nun davon, dass man niemals wird annehmen mögen, dass sich an einer Basis für drei Statuen ein Relief von nur zwei Figuren befunden habe, ist eine Zusammenstellung einer Muse mit dem flötenden Marsyas ganz sinnlos. Hier muss das Versehen eines Abschreibers oder eine grosse Flüchtigkeit des Pausanias selbst vorliegen. Fougères hat das erstere angenommen und setzt voraus, im Texte habe ursprünglich gestanden: *Μοῦσαι καὶ Μαρσύας αὐλῶν.* Das ist sehr wohl möglich und hat mit Recht viel Beifall gefunden. Immerhin müssen wir aber auch jetzt noch dem Pausanias eine grosse Unbestimmtheit in der Beschreibung schuld geben, denn eine antike Darstellung, nur aus Musen und Marsyas bestehend, ist von vornherein undenkbar.

Man muss auch bei dieser Schreibung noch voraussetzen, dass die übrigen Hauptpersonen jenes Mythus, Apoll und der Schleifer, aus irgend einem Grunde stillschweigend übergangen seien. Diesen Grund scheinen uns nun in der That die gefundenen Platten zu verraten. Wir werden allerdings später sehen, dass uns die eine zu der Basis gehörige Platte fehlt, dass die fehlende indes das Bild nicht wesentlich hat verändern können.

Zwei von den Platten sind mit den Gestalten von je drei Musen besetzt, welche bis auf die eine, welche die Kithara emporhält, vollständig ruhig und ohne Handlung nebeneinander stehen. Auf der dritten Platte sehen wir Apoll, ebenfalls vollkommen ruhig, den Skythen, dessen Messer kaum zu erkennen ist, und endlich den flötenden Marsyas, eine prächtig bewegte, ausdrucksvolle Figur, die einzige, welche einem flüchtigen Besucher sofort einen bestimmten Eindruck hinterlassen musste. Und so erging es augenscheinlich Pausanias; dabei begegnete ihm vielleicht noch eine Verwechselung, welche sich — allerdings unter dem Eindruck seiner Worte — bei den gelehrten Entdeckern der Reliefs wiederholt hat: er nahm den vollgebildeten Apoll im weibischen Musagetengewande und mit langen Locken für eine Muse, überging den unbedeutenden Skythen — er konnte denselben leicht für Olympos, den Schüler des Marsyas halten — und berichtete: *ἐπὶ τῷ βάθρῳ Μοῦσαι καὶ Μαρσύας αὐλῶν.* Es ist, wie wir gleich sehen werden, unstatthaft, die Marsyasplatte allein auf der Vorderseite der Basis anzunehmen. In diesem Falle könnten wir ruhig bei *Μοῦσα* stehen bleiben.

So dürfte sich ohne Schwierigkeit die scheinbare Incongruenz zwischen Überlieferung und Bildwerk lösen.

Zur Restauration der Basis sind bisher zwei Vorschläge gemacht worden: von Fougères, der sich dieselbe quadratisch denkt, an den Ecken Pilaster, und von Waldstein (a. a. O. T. I), dem sich Overbeck in seiner griechischen Plastik angeschlossen hat.

Beide Vorschläge erledigen sich durch bestimmte Indizien an den Platten selbst, bei deren Beobachtung mich Prof. Dörpfeld gütig unterstützt hat.

Alle drei Platten sind an der linken Schmalseite glatt abgeschnitten und haben ebendort unten ein senkrechtes Dübelloch, um den vom Boden emporstehenden Dübel aufzunehmen. Alle stiessen also hier an eine weitere Platte an. Ebenso zeigen die beiden Musenplatten an ihrer rechten Schmalseite glatte Anschlussfläche. Anders die Marsyasplatte. Bei dieser springt an der rechten Schmalseite oben und unten, in der vollen Breite der Profile, der Marmor vor und ist in roher Weise abgearbeitet. Die glatte Fläche dazwischen verläuft nicht in einer ganz geraden Ebene, sondern tritt nach unten in einer leichten Kurve vor. Jedenfalls also schloss hier keine glatte Fläche an, und wir können deshalb keine der beiden Musenplatten an diese Schmalseite anfügen. Vielmehr ist ersichtlich, dass beide Profile hier ursprünglich von der Vorderseite auf die Schmalseite umbogen und erst barbarisch abgeschlagen wurden, als die Platte sich in den Fussboden der Kirche fügen musste. Betrachtet man nun die Rückseite dieser Platte, so sieht man, dass fast die ganze Fläche eingepickt ist; nur an dem oberen und dem linken Rande, also an der Seite, wo die Profile umbogen, findet sich ein Streifen glatter Anschlussfläche von 6—7 cm Breite, d. h. von der Dicke einer Platte. Die anderen Platten zeigen nur am oberen Rande einen glatten Streifen.

Wir müssen demnach die Marsyasplatte an die rechte Vorderecke der Basis setzen; oben stiess eine horizontale Deckplatte, rechts hinten im rechten Winkel eine weitere Reliefplatte an. Für die Bestimmung der Stelle, an der sich die beiden Musenplatten befanden, sind nun zwei weitere Beobachtungen von Wichtigkeit. Betrachtet man nämlich die unteren Profile der drei Platten genau, so erkennt man, dass dasjenige der Marsyasplatte etwas anders gearbeitet ist, als das der beiden Musenplatten. Die obere spitze Kante springt hier weiter vor, und die Hohlkehle darunter ist stärker vertieft, so dass der Schatten hier weit

kräftiger wird, als dort. Der Unterschied ist so gross, dass die Ansetzung einer der Musenplatten an die linke Seite der Marsyasplatte unmöglich erscheint. Als Motivierung für die verschiedene Arbeit der Profile scheint sich dagegen wie von selbst die Annahme zu ergeben, dass wir hier eine Platte der Vorderseite, dort Platten der Nebenseiten vor uns haben, bei denen eine feinere Ausarbeitung des unteren Profiles für den Beschauer doch verschwunden wäre.

Dass dies wirklich der Grund gewesen, ergiebt die zweite Beobachtung, welche zugleich zu der sichern Bestimmung des Ortes für jede einzelne der beiden Musenplatten führt. Es muss bei näherer Betrachtung auffallen, dass auf der ersten Platte die am meisten links stehende Muse, auf der zweiten die sitzende Muse rechts unverhältnismässig weit von dem Rande abgerückt ist, und zwar sind beide gerade um die Dicke einer Platte weiter vom Rande entfernt als die entsprechenden am andern Rande, d. h. die mit der Kithara und die mit der Flöte. Es kann also kein Zweifel mehr sein, dass wir in der That die zweite Platte hinten rechts an die Marsyasplatte anfügen müssen, dass wir eine zweite Vorderplatte mit den fehlenden drei Musen und der fehlenden linken Vorderecke der Basis zu ergänzen haben, und dass an diese ursprünglich die erste Musenplatte rechtwinklig anstiess.

Wir gewinnen damit eine Basis von 2,70 m Breite, von 1,43 m Tiefe und 0,96 m Höhe, für eine Gruppe von drei etwa lebensgrossen Figuren gewiss ausreichend. Vgl. die Masse im *Κατάλογος*.

Bei dieser Anordnung ergiebt sich nun auch wenigstens eine Erklärung für die zunächst allzusehr befremdende Teilnahmlosigkeit der Musen. Sie waren auf den Nebenseiten von dem Hauptvorgange getrennt.

Über die Composition der Vorderseite können wir wenig Bestimmtes sagen. Fast das Einzige, das wir sicher voraussetzen können, ist, dass auf der fehlenden Platte wiederum drei Figuren durch kleine Zwischenräume getrennt vorhanden waren, und das spricht ja allein schon für die auch aus anderen Gründen wahrscheinliche Annahme, dass hier eben die an der Neunzahl fehlenden drei Musen dargestellt waren. Wie dieselben im einzelnen bewegt waren, ob eine von ihnen, um den Beschauer über den Ausgang des Wettstreites nicht im Unklaren zu lassen, mit einer Tänie auf Apollon zuschritt, ob ferner, was wir unserm Gefühl nach erwarten möchten, dem starken Accent auf der rechten Seite in der bewegten Figur des

Marsyas irgend etwas ähnliches auf der entgegengesetzten Seite entsprach, all das gehört in das Reich der blossen Vermutung; sicher können wir aus dem, was uns geblieben, nur schliessen, dass die Composition der Vorderseite weder inhaltlich noch formell symmetrisch geordnet war, und wir können ein Erstaunen und Befremden hierüber nicht unterdrücken. Soweit unsere Kenntnis bisher reichte, wurden Darstellungen für einen derartigen Zweck immer durchaus symmetrisch angeordnet. Nun ist aber dies nicht der einzige Punkt, in dem sich eine gewisse Unsicherheit und Befangenheit in der Ausführung unserer Reliefs verrät.

So muss es uns doch auffallen, dass die Musen auf den Nebenseiten nicht etwa nur teilnahmslos für den Vorgang der Vorderseite sind, sondern dass dieselben auch unter sich keine lebendigen Gruppen bilden, denn die einzelnen Figuren stehen wie Statuen ohne gegenseitige Beziehung nebeneinander. Wenn auch die Bewegung der Muse mit der Kithara ihrer Schwester zu gelten scheint — so wird die Bewegung von M. Mayer, Die Musen des Praxiteles, athen. Mitt. 1892, p. 263 ff., gedeutet —, so ist doch bei dieser keine Spur von Teilnahme zu entdecken, aus der man schliessen könnte, dass sie der Aufforderung, die Kithara in Empfang zu nehmen, nachkommen wolle. Ebenso muss es bedenklich und unbefriedigend erscheinen, dass Apollon den Figuren der anstossenden Platte vollkommen den Rücken kehrte, und dass zwischen Apoll und Marsyas die mässige Figur des Skythen in absoluter Teilnahmslosigkeit erscheint, eine allzu schwache Thesis zwischen zwei bedeutenden Arsen.

An dieser Figur äussert sich nun auch eine merkwürdige technische Ungeschicklichkeit. Der linke Arm war anfangs mit der Schulter zu hoch nach oben angelegt gewesen, wie man an dem Originale deutlich erkennen kann. Bei der Ausführung suchte dann der Künstler seinen Fehler zu verbessern. Indes gelang es ihm nicht, Arm und Hand in eine ganz natürliche Lage zu bringen.

Eine andere, leicht zu beobachtende Ungleichheit in der Ausführung mag sich eher durch die Stellung der Basis im Tempel erklären: an den Musen sind die nackten Teile mit viel Feinheit und Empfindung ausgeführt; auch die Arbeit an den Gewändern der Oberkörper verrät noch viel Sorgfalt und Anmut; dagegen sind die unteren Teile der Gewänder nur ganz schematisch angelegt. Dieselben befanden sich aber an den Seiten der Basis und unten am Boden, wo jede grössere Feinheit dem Beschauer vollkommen entgehen musste.

Dagegen legen doch all diese Beobachtungen die Frage nahe, ob und inwieweit wir an diesen Reliefs die Hand des Praxiteles selbst zu erkennen haben, und wir werden uns sein Verhältnis zu denselben am wahrscheinlichsten so vorzustellen haben, dass er die Skizze für die Composition lieferte und dann während der Ausführung nur hier und da bei den wichtigeren Teilen mit Hand anlegte, so dass die Hauptsache seinen Schülern und Gehülfen überlassen blieb.

Die eigentümliche Ungeschicklichkeit, besser vielleicht Sorglosigkeit, in der Composition aber werden wir uns aus der Jugend des Meisters zur Zeit der Entstehung jener Gruppe am besten erklären dürfen; denn, wie Brunn vollkommen überzeugend nachgewiesen hat [1]), ist es mehr als wahrscheinlich, dass der betreffende Tempel vor der Zerstörung Mantinea's begonnen war und sein erstes Cultbild erhalten hatte, dass dann die Errichtung der Gruppe im andern Teile des Tempels eben durch das Schicksal der Stadt zunächst verhindert, aber sobald als möglich in Angriff genommen wurde, als Mantinea sich im Jahre 370 wieder aus den Trümmern erhob. Jedenfalls gehört ja nun das Jahrzehnt 370—360, das hier in Frage kommt, in die erste Wirkungszeit des Praxiteles. Wir werden auf diese Datierungsfrage noch am Schluss unserer Untersuchungen zurückkommen müssen.

Die nächsten Abschnitte gelten einer näheren Betrachtung der einzelnen Figuren unserer Reliefs. Wenn wir auch zugestehen müssen, dass die Hand des Praxiteles nur an einzelnen Teilen derselben thätig gewesen ist, so sind dieselben doch jedenfalls in ihrer Stellung und dem Wurfe ihrer Gewandung, also in den Hauptzügen, von dem Meister selbst entworfen worden, und die Gestalten der Musen repräsentieren uns demnach eine Reihe bestimmter Typen weiblicher Gewandfiguren, welche im praxitelischen Kreise und Geiste entstanden und daher berufen sind, unsere Kenntnis echt praxitelischer Schöpfungen und unsere Anschauung von der Einwirkung des Meisters auf die Entwickelung der Gewandbehandlung im vierten Jahrhundert zu erweitern und zu beleben.

Dem Gegenstand und Zweck dieser Studien gemäss müssen die Betrachtungen in einzelne Abschnitte zerfallen. Eine Aneinanderfügung der einzeln gewonnenen Resultate zu einer zusammenhängenden Kette kann erst am Schlusse versucht werden.

---

[1]) Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften 1880, Zur griechischen Künstlergeschichte, p. 445.

Abb. 1. Puteal in Madrid.

II.

Eine auffallende Ähnlichkeit verbindet, wie schon Hauser bemerkt hat[1]), die erste Musenfigur, welche in der offenen Schriftrolle liest, mit der Atropos des bekannten Madrider Puteals[2]). An dieser Figur wie an ihrer Wiederholung im Schlosse Tegel sind die Hände und Attribute restauriert; eine Schriftrolle, wie sie die Muse unseres Reliefs hält, aus der die Moira das Orakel des neu erstandenen Lebens liest, wäre eine passende Ergänzung. Beide Figuren tragen den dorischen und ionischen Chiton und haben das Himation in gleicher Weise umgeschlungen; auch die ziemlich gebundene Stellung ist merkwürdig übereinstimmend. Nur Einzelheiten weichen ab. So scheint vor allen Dingen die Frisur der Muse von der der Moira verschieden gewesen zu sein[3]).

Besteht aber kein engerer Zusammenhang zwischen dem Puteal und unserer Basis? Man erklärt das erstere gewöhnlich für das Produkt eines römischen oder doch sehr späten griechischen Künstlers, der

---

[1]) Neu-attische Reliefs, p. 151.

[2]) R. v. Schneider, Die Geburt der Athena, Abh. d. arch.-epigr. Semin. Wien 1880, T. I; danach unsere Abb. 1.

[3]) Im Dresdener Museum befindet sich eine Statue (Hettner, 4. Aufl., p. 53, no. 5, Clarac 511, 1058), welche mit den beiden Relief-Figuren auffallende Ähnlichkeit besitzt. Dem Stil nach gehört ihr Original an die Wende des 5. zum 4. Jahrhundert, und es wäre demnach leicht möglich, dass diese oder eine ähnliche Rundfigur das Vorbild für Moira und Muse gewesen sei.

sich die einzelnen Bestandteile seines Werkes hierher und dorther zusammenholte, und man will nur die Hauptgruppe: Prometheus, Zeus und Athena mit Nike, für eine originale ältere Erfindung in Anlehnung an den Ostgiebel des Parthenon gelten lassen. Als Hauptgrund giebt man die »allegorisierenden« Attribute der Moiren an. Hiergegen wendet Hauser (a. a. O. p. 68), wie ich glaube, mit Recht, ein: »Was die Attribute der Parzen betrifft, so ist es ja richtig, dass dieselben bis jetzt erst auf römischen Denkmälern nachzuweisen sind; damit ist aber noch nicht gesagt, dass die römischen Sarkophage in diesem Punkt nicht auf ältere Vorbilder zurückgehen. Die Kleromantik ist keine römische Erfindung[1]); die Darstellung des Orakelspruchs unter der Form einer Schriftrolle werde ich in anderem Zusammenhang für ältere griechische Werke erweisen; die Moire als Spinnerin ist aber bereits eine homerische Vorstellung.« Dass die Moiren als Zeugen einer Göttergeburt unbedenklich griechischen Vorstellungen entsprechen, bedarf jetzt nach Hausers Bemerkungen a. a. O. und Furtwänglers neuesten Ausführungen über den Ostgiebel des Parthenon[2]) keines weiteren Beweises.

Mit dem folgenden Satz bei Hauser, dass die Gestalten an sich durchaus in die Zeit des Phidias passen, kann ich mich allerdings nicht einverstanden erklären; vielmehr scheinen mir dieselben ganz entschieden die Züge desselben Stiles zu tragen, den ich auch in den Figuren der Hauptgruppe erkenne, d. h. des Stiles aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts. Denn, mag auch die Composition dieser Hauptgruppe sich im allgemeinen an die des Parthenongiebels halten, so gehören doch alle einzelnen Züge dem vierten Jahrhundert an: das dichte, wallende Haupthaar des Zeus, die weniger königliche als natürliche Haltung seiner Füsse, der Wurf des Gewandes — man vergleiche den Zipfel auf dem Schosse mit dem entsprechenden Stücke bei der sitzenden Muse unserer Reliefs — die complizierte Bewegung und die Formen des Prometheus, sein unruhig flatterndes Gewand, die ganze Athenafigur, welche lediglich eine Umkehrung der vorwärts eilenden Athena aus dem Capitol ist (Helbig, Führer I, no. 497), einer Erfindung aus dem ersten Viertel des vierten Jahrhunderts. So betrachte man ferner den Kopf der Klotho, welcher in

---

[1]) In Delphi hat in alter Zeit ein Losorakel unter dem Schutze des Apollon bestanden; Rhode, Psyche, p. 345. Vgl. auch Plato, Rep. X, p. 617 c.

[2]) Meisterwerke, p. 246.

seiner Haartracht so lebhaft an den sogen. Eubuleus erinnert; bei der Lachesis hat Hauser a. a. O. schon selbst als Parallele eine Bronzestatue der Athena in Florenz herangezogen, welche uns im nächsten Capitel näher beschäftigen wird; auch einige Gestalten vom Sarkophag mit den trauernden Frauen in Konstantinopel sind zu vergleichen; schon der schlanke Körper der Moira weist in das vierte Jahrhundert. Bedeutungslos ist endlich auch nicht die Übereinstimmung der Atropos mit der Muse unserer Basis; alle diese Vergleichs- und Anknüpfungs-Punkte vereinigen sich vielmehr, uns den bestimmten Nachweis zu liefern, dass wir es hier mit einer dem Stil und der Erfindung nach einheitlichen Schöpfung zu thun haben, einer Erfindung vom Anfang der praxitelischen Epoche, zu deren Composition eben unsere Basisreliefs die beste Parallele bieten. Ja, man könnte den drei Parzen musische Attribute geben und dieselben auf die fehlende vierte Platte der Basis setzen, ohne dass sich irgendwie eine stilistische Dissonanz ergäbe.

Die Herkunft des Originales aus Athen ist gesichert durch die Anlehnung der Hauptgruppe an die des Parthenongiebels und die Darstellung des Prometheus als Geburtshelfer.

Die Composition ist augenscheinlich auch ursprünglich für einen runden Cylinder bestimmt, wie das Madrider Puteal, nicht für eine fortlaufende gerade Fläche, wie auf den Wiederholungen in Tegel. Schneider macht es a. a. O. (p. 33), wahrscheinlich, dass man wegen der »im Vergleiche zur Höhe des Monuments viel zu kleinen Öffnung weniger an eine Brunnenmündung als an die äussere Hülle eines Altars, in welcher ein erzenes Feuerbecken eingelassen war«, zu denken habe.

Nun ist uns gerade von Praxiteles und seinem Vater überliefert, dass beide bewunderungswürdige Altäre geschaffen haben, Kephisodot im Piräus den Altar des Zeus Soter (Plin. H. N. XXXIV, 74) und Praxiteles einen Altar der Artemis zu Ephesos (Strabon. XIV, p. 641). Von diesen Werken können wir uns, wie ich glaube, nach jenem »Puteal« eine Vorstellung machen, denn auch dieses giebt uns einen solchen Altar von einem Künstler aus der Zeit und Umgebung des jugendlichen Praxiteles wieder.

III.

Zu weit festeren und wichtigeren Resultaten gelangen wir bei Betrachtung der zweiten Muse, welche im dorischen und ionischen Chiton, das Himation um die linke Schulter und die Hüften geschlungen, der ersten Muse zugewandt dasteht, die rechte Hand in die Seite gestützt in der herabhängenden Linken eine zusammengerollte Schrift. Wie ein Blick auf unsere Abbildung 2 zeigt, stimmt mit dieser Figur in allen Hauptpunkten eine bronzene Athenastatue im archäologischen Museum zu Florenz überein, mit dem einzigen Unterschiede, dass der linke Arm hier ganz von dem Mantel verhüllt ist und sich die Linke auf die Hüfte stützt[1]): eine anmutige, sehr jugendliche Athena, deren zartes Gesicht einen offenen freudigen Ausdruck zeigt, mit kecker Überlegenheit in den geradeaus blickenden Augen; der stolz getragene Hals, die schlanke Figur, die Festigkeit der Haltung vollenden den eigentümlich frischen Eindruck dieses Bildes der Göttin, welches sich von dem strengeren Ideal des fünften Jahrhunderts schon wesentlich entfernt.

Abb. 2. Athena in Florenz.

Das Original unserer Athena muss äusserst beliebt gewesen sein, denn es finden sich im Clarac nicht weniger als sieben weitere Wiederholungen aus Marmor abgebildet:

---

[1]) Erg. der r. Arm, das ganze Unterteil von den Hüften abwärts, doch sind die Füsse antik. Die Spitze des Helmes ist abgebrochen, ferner fehlt das Ende des Haares im Nacken unterhalb des zusammenfassenden Ringes; dasselbe war besonders angesetzt. Auch die einst besonders gearbeiteten Augen fehlen jetzt. Um von den fehlenden Teilen des Gewandes eine Vorstellung zu geben, füge ich nach Clarac eine Abbildung [no. 3] der besten Marmorcopie bei.

a) 462 B, 888 C, Coll. Carlisle; erg. Kopf und r. Arm. Die Ägis ist schmaler als bei der florent. Bronze.

b) 464, 867, Coll. Giustiniani pl. 5. Sehr verdächtige Zeichnung. Keine Ergänzungen angegeben.

c) 470, 894, Rome, Coll. Vescovali. Kopf antik, aber nicht zugehörig. Erg. r. Arm mit Ärmel, zwei Zehen des l. Fusses. Die Ägis wie bei a).

d) 471, 900, Oxford, Cavac. t. 1 no. 18. Erg. von Cavaceppi. Sicher erg. der rechte Arm. Ägis wie bei a).

Abb. 3.
Athena aus Coll. Vescovali.

e) 473, 899 C, Collection Blundell pl. 13. Erg. Kopf und r. Arm. Ägis wie bei a).

f) 474 A, 899 E, Oxford, Marm. Odon. pl. 18. Fehlt der r. Arm. Der Kopf ohne Helm jedenfalls nicht zugehörig. Agis wie bei a).

g) 552 B, 1186 D, Coll. Pamphili. Der Kopf gehört sicher nicht dazu; er ist selbst sehr stark ergänzt und der Hals ist zwischengesetzt. Erg. ferner der r. Arm vom Deltoïdeus abwärts und Teile des Gewandes. Es ist selbst an der Zeichnung klar, dass die Schlange auf dem l. Busen ein Rest der Ägis ist, welche der Restaurator sonst anscheinend zerstört hat.*)

Da fünf dieser Wiederholungen eine schmale Ägis haben, wie sie auch für das vierte Jahrhundert wahrscheinlicher ist, so können wir in diesem Punkte von dem Zeugnis der Bronze abgehen, welche sonst für die an ihr erhaltenen Teile als die vollkommenste Copie erscheint, denn sie ist aus demselben Stoffe gearbeitet, in dem wir uns das Original zu denken haben. Die Grösse stimmt bei allen Exemplaren überein; alle haben etwa Lebensgrösse. In dieser dürfen wir uns also auch das Original vorstellen.

Dass dieses letztere eng mit Praxiteles zusammenhängt, beweist nicht nur die nahe Verwandtschaft mit unserer Musenfigur, sondern auch der Kopf selbst, dessen Stirn besonders die speziell praxitelische Form und Modellierung zeigt; die Haare dürften in denen

---

[1]) Unsere Bronze ist zweimal im Clarac vertreten: 466, 872 Galerie de Florence t. 1 = 467, 879 Gori Pl. 7 (mit anders restauriertem, rechtem Arm).

des Sauroktonos die nächste Parallele finden; auch der sicher praxitelische schöne Athena-Kopf des Berliner Museums (Beschreibung 78), den Furtwängler zuerst richtig erkannt hat (Meisterwerke, p. 556), bietet viele Ähnlichkeiten, ist aber weicher und später.

Angesichts der durch das Relief gegebenen Beziehung zu Mantinea läge es nahe, in dieser Statue das Glied einer zweiten Göttergruppe zu vermuten, die Praxiteles in derselben Stadt arbeitete: die thronende Hera, zu ihren beiden Seiten Athena und Hebe[1]). Doch fehlt zunächst jeder weitere Anhalt.

Abb. 4. Athena Campana.

Die Erfindung unserer Athena ist nicht ganz originell. Wir kennen die Nachbildung einer Statue derselben Göttin, welche ganz das gleiche Arrangement von Chiton und Himation und dieselbe Haltung besitzt, nur dass die Füsse die umgekehrte Stellung haben; der Stil dieser Figur gehört indessen unverkennbar dem fünften Jahrhundert an und die Unterschiede fallen bei aufmerksamer Vergleichung leicht in die Augen[2]).

Das erste, was uns sofort entgegentritt, ist der Unterschied in der Gürtung: dort tief, dicht über den Hüften, hier hoch, dicht unter den Brüsten. Durch die höhere Gürtung vermeidet der Künstler die ganze Partie ziemlich gleichmässig von der Brust nach dem Gürtel laufender Falten, und die Brüste selbst treten deutlicher und plastischer aus dem Gewande heraus. Ferner gewinnt nicht nur die ganze

---

[1]) Paus. VIII, 9, 3. Das Original der Hebe-Statuette des Museo Chiaromonti (Kekulé, Hebe T. III, 1) gehört entschieden derselben Zeit an und die Motive des Gewandes sind ganz praxitelisch; es wäre deshalb nicht unmöglich, dass uns hier die entsprechende Figur der betreffenden Gruppe in verkleinerter Nachbildung vorläge,

[2]) Jetzt in Petersburg. Unsere Abbildung (4) ist nach der betreffenden Tafel aus D'Escampes, marbres antiques du musée Campana I, hergestellt. Nach Guédéonow, Eremitage No. 150 erg.: le bras droit et quelques parties de la draperie. Le nez est intact. La sphinx et les grifons ont été, en grande partie, restaurés.

Figur etwas schlankeres, eleganteres, es tritt auch dadurch, dass der starke seitliche Überfall über die Umgürtung wegfällt, welcher den Übergang der Taille zu den Hüften verdeckt, die eigenartige Form des weiblichen Körpers klarer hervor. An dem Himation ist besonders der aufgerollte horizontale Wulst charakteristisch verschieden. Hier giebt Praxiteles viel mehr stoffliche Fülle und Abwechslung durch häufigere Überschneidung; durch stärkeres Hervortreten einzelner Partien entwickelt sich mehr Reichtum in Licht- und Schattenwirkung. Am deutlichsten aber unterscheidet sich bei beiden die zu den Knieen herabhängende Partie des Mantels. An der Figur des fünften Jahrhunderts ziehen sich hier die Falten straff und gleichmässig von einer Seite zur andern. Bei den praxitelischen Figuren wird der Stoff an beiden Seiten in die Höhe gezogen, links durch die eingestützte Hand, rechts durch ein bewusst beabsichtigtes, künstliches Arrangement: es wird ein Teil unter dem horizontalen Wulst nach oben durchgezogen, wie es an der Athena besonders deutlich ist, denn hier kommt an der betreffenden Stelle oberhalb des Wulstes ein kleiner Bausch zum Vorschein. Dadurch wird erreicht, dass von beiden Hüften Faltenzüge abwärts laufen, welche sich unterhalb des Bauches treffen. Hiermit aber ist der Anfang zu jener Faltengebung gemacht, wie wir sie in der raffiniertesten Ausbildung an dem Gewande des Hermes von Olympia finden und wie sie Brunn ebenfalls im Vergleich mit Werken des fünften Jahrhunderts folgendermassen charakterisiert hat: »An den Skulpturen des Parthenon verlaufen die grossen Falten von einem zum andern Ende in einer sei es geraden, sei es geschwungenen Linie; es fehlen die sogenannten Augen, welche besonders da entstehen, wo die Falten in der Senkung zwischen ihren beiden Endpunkten wegen Mangel an Spannung der natürlichen Schwere des Stoffes folgend in scharfen Brüchen sich begegnen[1].« Ähnlich spricht schon Winckelmann: »Die Falten ziehen an Figuren der ältesten Zeiten mehrenteils gerade, oder in wenig gesenkten Bogen gezogen.« »In dem höchsten und schönsten Stile wurden die Falten mehr in Bogen gesenket, und weil man Mannigfaltigkeit suchete, wurden die Falten gebrochen, aber wie Zweige, die aus einem Stamme ausgehen, und sie haben alle einen sanften Schwung[2]«.

---

[1]) Der Hermes des Praxiteles, Deutsche Rundschau VIII, 1882, p. 193.

[2]) Geschichte der Kunst des Altertums, Donaueschinger Ausg. IV, 6, 2, p. 381 f.

Durch dieses künstliche Arrangement[1]) wird aber nicht allein grössere Mannigfaltigkeit erreicht; es dient dasselbe vielmehr mit ganz bestimmter Absicht dem Zwecke, den Körper trotz der complizierten dreifachen Umhüllung klar werden zu lassen, denn nun markiert sich der Unterleib — bei der Muse ist auch der Nabel angegeben — und der Oberschenkel des Spielbeins deutlich, wie es bei der Art des fünften Jahrhunderts niemals möglich gewesen wäre. Dort bildet die Gewandung, nur in den Hauptzügen vom Körper abhängig, noch viel mehr einen Bestandteil für sich, welcher in seiner strengen Einfachheit, mit seinem einheitlichen Linienzuge, den grandiosen Eindruck der mächtigen Gestalten vollenden hilft.

Zwar giebt es auch im fünften Jahrhundert eine Richtung, vertreten z. B. durch Paionios, welche das Gewand nur wie einen nassen Schleier über den Körper breitet und es so erreicht, dass man die ganze Form desselben auch durch die Umhüllung empfindet; indes erreicht sie es eben auf Kosten der Natürlichkeit, und das ist selbst in den Ausläufern dieser Richtung vom Ende des Jahrhunderts, den Reliefs der Nike-Balustrade, noch nicht ganz überwunden. Doch hat Praxiteles von diesen Werken jedenfalls viele Anregungen erhalten und das Prinzip — gleichviel, ob bewusst oder unbewusst — von ihnen übernommen.

Wir werden die gewonnenen Resultate auch durch die weiteren Beobachtungen bestätigt finden. Zu den beiden behandelten Athena-Figuren sei noch erwähnt, dass sich in der Glyptothek zu München (Brunn, Beschreibung 86, abgeb. bei Baumeister, Denkm., Abb. 168) eine andere Variation des Typus befindet, welche in allen Hauptzügen, auch der Stellung, mit dem Campana'schen Exemplare übereinstimmt; aber erstens sind die Proportionen des Körpers schlanker und dann finden sich in den Einzelheiten so durchgreifende Abweichungen, dass wir dieselben nicht allein dem Geschmack eines römischen Copisten zuschreiben dürfen. Alles scheint vielmehr darauf zu führen,

---

[1]) Schüchterne Anfänge zu einem solchen finden sich bereits bei einzelnen Gestalten an dem Sarkophag mit den trauernden Frauen im Museum zu Konstantinopel. Auch ist dasselbe später in raffinierter Weise und auffallender angewendet worden, wie z. B. an einer Gewandfigur pergamenischer Zeit im Berliner Museum, Beschreibung No. 585. Sehr interessant ist es, zu vergleichen, wie sich Zeitgenossen des Phidias mit ähnlich gelegten Gewandstücken abfinden, z. B. mit dem Zipfel des Himation, welcher über den linken Oberarm des Apollon am Parthenonfriese herabfällt.

dass das Original dieser Figur ebenfalls der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts angehört, aber einem anderen als dem praxitelischen Kreise entstammt, einem Kreise, der in eigener Weise an der Umgestaltung des Stiles mitgearbeitet hat. Es ist dies ein erstes Beispiel dafür, dass dasjenige, was wir als spezielle Fortschritte der praxitelischen Schule darzustellen suchen, nicht etwa gleichbedeutend mit der allgemeinen Weiterentwickelung im vierten Jahrhundert sei.

Zu erwähnen ist endlich, dass die Figur unserer Muse auch einmal in der Vasenmalerei fast unverändert erscheint, und zwar als Hera auf dem Bilde einer Kertscher Pelike, welches die Geburt des Erichthonios darstellt (Compte-rendu 1859, pl. I und Baumeister, Denkm. Abb. 537). Man hat dies Gefäss bereits nach anderen Indizien der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts zugeschrieben, und unsere Beobachtung kann diese Ansicht nur bestätigen.[1])

Die Figur steht merkwürdig ungeschickt im Bilde, so dass man leicht auf die Vermutung kommen kann, sie sei nicht von dem Maler erfunden, sondern nach einem plastischen Vorbilde kopiert. Das ist nicht unmöglich; giebt es doch auch im Louvre (Phot. Giraudon 1140) eine weibliche Gewandfigur, welche die Campana'sche Athene genau mit Hinweglassung der Ägis wiederholt, und in der man ihrer majestätischen Erscheinung nach wohl Hera erkennen könnte.

Furtwängler schreibt in seinen »Meisterwerken der griechischen Plastik« p. 554 über die von ihm auf Taf. XXIX abgebildete Artemis in Dresden, deren Zuteilung an Praxiteles übrigens schon von Brunn allein wegen der Verwandtschaft der Gewandung mit der Chlamys des Hermes von Olympia als möglich hingestellt worden war[2]): »Überraschend ist die Ähnlichkeit der Gewandung von den Knieen abwärts mit dem entsprechenden Stück einer der Musen am Basisrelief von Mantinea (derjenigen, die den rechten Arm einstützt); es stimmt hier (nur dass die Seiten vertauscht sind) fast Falte für Falte.«

---

[1]) Robert, welcher in den »archäologischen Märchen« das Bild ebenfalls auf T. II wiedergiebt, aber abweichend deutet, vermutet zwar ein Vorbild aus dem fünften Jahrhundert; jedoch die Ausführung dieser und verwandter Gefässe, wie des ebenda auf T. III wiedergegebenen, ist schon wegen der übrigen Gewandmotive vor dem zweiten Viertel des vierten Jahrhunderts undenkbar; man beachte besonders die Gäa alias Dirke, welche wieder lebhaft an die Peitho der andern Vase erinnert.

[2]) Verzeichnis zu den Bruckmannschen Denkmälern no. 123, wo das Münchener Exemplar [Glyptothek no. 113] abgebildet ist.

Die Beobachtung ist richtig; wenn man indessen dieser klaren und einfachen Disposition des Chiton weiter nachgeht, so findet sich, dass dieselbe keineswegs von Praxiteles, sondern, soweit meine Kenntnis reicht, von Phidias erfunden ist. Denn in ihrem einfachsten Stadium ist sie schon bei der Parthenos vorhanden und demnächst wieder bei der Eirene des Kephisodot. Überall dieselbe klare Teilung der gleich arrangierten Faltenmassen durch tiefere Einschnitte: eine Partie aussen neben dem Standbein, eine vor demselben, unten auf den Fuss aufstossend, eine zwischen den Beinen, dann das Spielbein mit Steilfalte und einer von hinten vorschlagenden Falte, auf der sich der Kontur des Beines abzeichnet. Die gleiche Disposition findet sich auch bei der Artemis des Braccio nuovo (Helbig, Führer no. 20 und dazu Beschreib. der ant. Skulp. in Berlin, p. 529, no. 60a), welche man wohl nur deshalb immer für eine jüngere Umbildung der Parthenos gehalten hat (so noch Furtwängler a. a. O. p. 88, Anm. 5); vielmehr ist dieselbe eine ganz selbständige Schöpfung des praxitelischen Kreises. Reiht man die genannten Werke folgendermassen aneinander: Parthenos, Eirene, Muse, Artemis im Braccio nuovo, Dresdener Artemis, so ergiebt sich eine continuierliche Entwickelung, in der sich die allgemeine Anlage gleichbleibt und nur die Einzelheiten verändern. Am weitesten gelockert und entwickelt ist aber das Gewand der Dresdener Artemis.

Es ist dies eines der vielen Beispiele, an dem wir erkennen, wie stark auch in solchen Einzelheiten die Tradition in der griechischen Kunst geherrscht hat; eine Kunst, welche sich alle Formen erst schaffen, alles Neue erst erobern muss, weiss das Überkommene zu schätzen.

Während ich also der oben citierten Beobachtung Furtwänglers bedingt beistimmen kann, muss ich seiner weiteren Folgerung widersprechen, dass nämlich die Figur mit den Basisreliefs etwa gleichzeitig sei; zudem glaube ich, sowohl ihren Aufstellungsort, wie auch ihre Entstehungszeit genau feststellen zu können.

Es giebt pergamenische Münzen aus römischer Zeit, auf denen zum Zeichen der Verbindung beider Städte der Asklepios von Pergamon und die Artemis von Ephesos nebeneinander gestellt sind; so z. B. abgebildet bei Imhoof-Blumer, griech. Münzen T. VIII, 12.[1]) Hier steht neben dem Gotte die berühmte altertümliche Artemis. Einmal aber, auf einer unter Comodus geprägten Münze (a. a. O. T. VII, 10), er-

[1]) Vergl. hiezu Drexler in der Zeitschr. f. Numism. XIII, pag. 292.

scheint an Stelle jenes Idols unsere Figur in inniger Verbindung mit Asklepios, denn sie tränkt seine Schlange mit der Rechten; entsprechend dieser Änderung der Bewegung ist auch das Attribut der Linken verändert: statt des Bogens hält sie die lange Fackel. Auch sind ephesische Münzen von der Wende des vierten zum dritten Jahrhundert zu vergleichen, auf denen ein Artemiskopf geprägt ist, welcher in den allgemeinen Zügen mit dem Kopf unserer Figur wohl übereinstimmt (Brit. Mus. Catal. Ionia pl. X, 4, 8 u. XI, 1, 5). Das lässt darauf schliessen, dass unsere Artemis ein hochberühmtes und hochheiliges Bild im Tempel der Göttin zu Ephesos war, und man bringt ihre Aufstellung am besten mit jener oben erwähnten Notiz des Strabon (XIV, p. 641) in Zusammenhang.

Abb. 5. Athena aus Ephesos.

Zu eben jener Zeit, als Praxiteles den Altar im Heiligtum der Göttin mit Reliefs schmückte, arbeitete er dort das anmutige Bild derselben.[1]) Die ephesische Thätigkeit des Praxiteles wird aber am wahrscheinlichsten in die Zeit zwischen dem Brand des alten Artemistempels und dem Beginn des Maussoleums, also in die Jahre 356—353 gesetzt, und in diese vorgerückte Zeit gehört auch meiner Überzeugung nach das sehr entwickelte Gewand, von dem uns das Münchener Exemplar wohl die prächtigste Vorstellung geben kann.

Eine willkommene Bestätigung dafür, dass unsere Artemis speziell in Ephesos wohl bekannt und geachtet war, liefert nun eine von eben dort stammende Athena-Statue, welche sich jetzt im brittischen Museum

[1]) Ein sicheres Zeichen für die weite Verbreitung dieses Typus giebt uns neben den ausserordentlich häufigen Copieen ein im athenischen Central-Museum befindliches Votiv-Relief mit der Darstellung der Götter-Trias Apollon, Leto, Artemis. Die Figur der letzteren giebt unseren Typus wieder, nur ist das Standbein gewechselt und das Köcherband geht fälschlich von der rechten Hüfte zu der linken Schulter, über der der Köcher sichtbar wird. Die gesenkte Linke hält den Bogen, die leicht erhobene Rechte hielt wahrscheinlich eine gemalte Fackel. Neben der Göttin steht ein Reh. Das Relief, das in einem der letzten vorchristlichen Jahrhunderte entstanden sein wird, stammt nach Wolters aus Larissa in Thessalien.

Abb. 6. Athena im Louvre.

befindet. Unsere Abbildung (5) ist nach einem im Dresdener Museum befindlichen Gyps gefertigt. Dieselbe trägt ganz dasselbe Gewand wie die Artemis, nur ist dasselbe hoch unter den Brüsten gegürtet. Die wesentlich schlankeren Proportionen und die Arbeit im einzelnen weisen das Stück aber in spätere Zeit, etwa an das Ende des vierten Jahrhunderts.[1])

Es ist nicht die Übereinstimmung einzelner Motive, aber die Verwandtschaft des allgemeinen Charakters, welche mich veranlasst, hier an die Artemis von Ephesos und ihre Variation als Athena in Villa Borghese (Helbig, Führer II, no. 928) eine andere, ebenfalls lebensgrosse Athena-Statue des Louvre anzuschliessen (Abb. 6)[2]). Die Proportionen und die Haltung der Figuren sind ganz die gleichen; in der Gewandung herrscht die gleiche übersichtliche Klarheit bei feiner Eleganz in einzelnen Motiven. Die Form des Körpers kommt auch hier trotz des komplizierten Falles des Chiton-Überschlages klar zur Geltung. Dieser letztere ist kunstvoll und mit Absichtlichkeit gelegt. Er wird an der rechten Seite durch die Bewegung der Hand hoch in die Höhe genommen; die hierdurch entstehende schräge Überschneidung des Körpers durch den untern Rand dieses Überschlages, die Ägis und die zwischen beiden liegende tiefe Falte wirkt sehr reizvoll. Auch der Kopf hat echt praxitelischen Charakter.

[1]) Eine mittelmässige Wiederholung im Museo Chiaramonti, no. 403 (Clarac 469, 886), an welcher der r. Arm, der l. Unterarm mit Schild und der Kopf ergänzt sind, beweist, dass auch dieses Werk in Rom bekannt war. Die Grösse der römischen Copie ist dieselbe wie bei dem Original, d. h. Lebensgrösse. Furtwängler führt, Meisterwerke p. 556, Anm. 2, diese Figur fälschlich als Wiederholung der Athena Borghese an (siehe den nächsten Satz).

[2]) Fröhner, Notice de la Sculpt. du Louvre, no. 121. Tête antique rapportée. Restaurations: Le nez, un morceau de la nuque et du chignon, les doigts de la main droite (Le pouce est antique), la moitié de l'avant-bras gauche avec la main, le petit doigt du pied gauche. Raccords à la draperie.

IV.

Die dritte Muse dieser Platte, welche mit der Rechten die Kithara hoch erhebt, um sie ihrer Nachbarin zu reichen, stimmt in den meisten Motiven des Gewandes so merkwürdig mit dieser letzteren überein, dass wir den Eindruck gewinnen, als sei der erfindende Künstler wohl schon zu einem selbständigen, im Gegensatz zur Vergangenheit stehenden Stile durchgedrungen, als beherrsche er denselben aber noch nicht lange genug, um bei der vorliegenden Aufgabe die nöthige Abwechselung in die dargestellten Typen zu bringen. Ganz abweichend ist nur der obere Teil der Figur, und hier offenbart sich eine Neigung zu künstlicher Drapierung, wie sie uns bei der nächstdem zu besprechenden Muse noch auffallender entgegentreten wird.

Das Himation ist ähnlich gelegt wie bei der vorigen Figur, nur ist der um die Hüften geschlungene Teil über den linken Unterarm geworfen, so dass auch die linke Hand von dem Gewande verhüllt wird. Diese rafft nun ihrerseits das Himation mit den Fingern in die Höhe; andrerseits ist ein Teil unter dem horizontalen Wulst nach oben durchgezogen und überspannt hier die rechte Brust. Dadurch entstehen in dem herabhängenden Teil des Mantels wieder ganz dieselben Faltenzüge wie bei der vorher besprochenen Muse. Auch hier dient das äusserst künstliche Arrangement nicht allein dem Zwecke der Mannigfaltigkeit, als vielmehr dem weiteren, den Körper trotz dieser Mannigfaltigkeit klar zur Geltung kommen zu lassen.

Während wir die Besprechung des Oberkörpers unserer Figur besser mit der Behandlung der nächsten Muse verbinden, wenden wir unsere Aufmerksamkeit zunächst den Motiven des Unterkörpers zu, denn diese müssen, wie man aus ihrer Wiederholung schliessen darf, in dem Kreise des Praxiteles besonders beliebt gewesen sein, und in der That finden sich dieselben fast ganz wie hier an einer im ganzen Altertum äusserst geschätzten und oft wiederholten Frauenfigur, welche man auch sonst wohl zweifelnd dem Praxiteles zuge-

schrieben hat. Am bekanntesten ist die Wiederholung im Dresdener Museum: die grosse Herculanenserin.[1])

Und wie nun dieses Motiv an den beiden erwähnten Figuren unserer Reliefs seine Parallele findet, so erkennen wir an der zweiten Figur der folgenden Platte alle anderen Motive jener Statue in ihrer ersten Ausbildung: die gänzliche Umhüllung mit dem Himation, die Haltung der Arme und Hände unter demselben, die Überschneidung des Oberkörpers durch den von der rechten Hand über den linken Unterarm führenden Gewandwulst; nur dass, wie gesagt, auf dem Relief alles einfach, wie in den ersten Anfängen erscheint, während bei der Statue alle Motive zur vollen raffinierten Ausbildung gediehen sind. Jedenfalls also trennt eine ziemlich lange, entwickelungsreiche Reihe von Jahren die Entstehung des Originales der Herculanenserin von derjenigen unserer Reliefs.

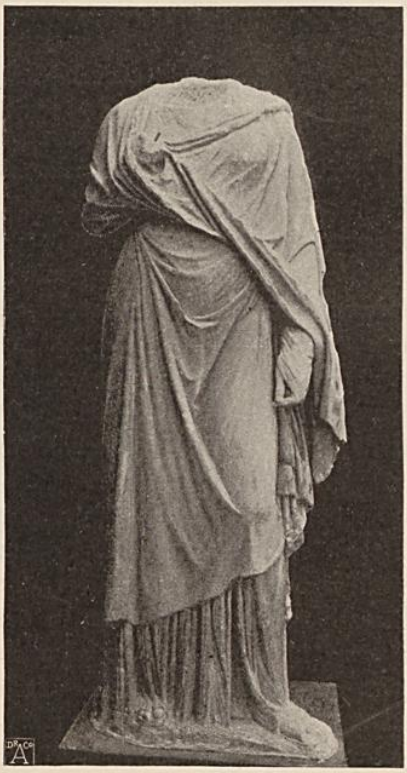


Abb. 7. Grabstatue aus Andros.

Der Kopf der Herculanenserin steht in einer Reihe mit verschiedenen Abwandelungen eines bekannten Ideal-Typus, über dessen verschiedene Exemplare Fabricius im Bullettino d. J. 1883, p. 69—70 gehandelt hat. Es sind der berühmte sog. Brunn'sche Kopf der Glyptothek (Beschreibung no. 89), ein Köpfchen aus Korfu, eines aus Athen und die Köpfe der beiden gleichen Statuetten aus Museo Torlonia und dem Vatican (Helbig, Führer no. 379).

---

[1]) Hettner a. a. O., p. 92, no. 141. Repliken bei Overbeck, Kunstmythologie III, p. 465, no. 18, und p. 469 f, no. 6—8; Olympia, Ausgrb. II, T. XXVII, 3 u. IV, T. — XIV, 1 u. 2; Athen, *Κατάλογος* no. 219, Grabfigur aus Andros (nach dieser unsere Abb. 7, zu deren Herstellung die athenische Museumsverwaltung ihre gütige Erlaubnis gegeben hat).

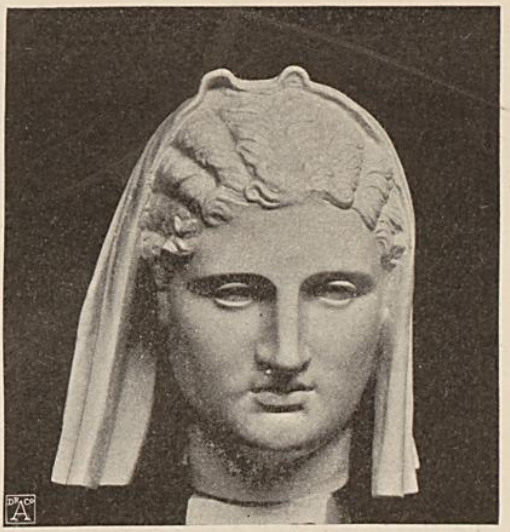


Abb. 8. Kopf der grossen Herculanenserin.

Über den Kopf der Herculanenserin selbst herrschte vielfach bisher die Meinung, derselbe gebe keinen reinen Ideal-Typus wieder, sondern sei porträthaft umgestaltet. Ich gestehe, dass ich diese Ansicht lediglich für einen Nachklang jener alten Annahme halte, welche in den beiden Herculanenserinnen Angehörige der pompejanischen Familie der Balbi erkennen wollte. Der Kopf erscheint mir vielmehr ebenso rein ideal wie die anderen Vertreter desselben Typus; er zeigt zudem nicht nur ein echt praxitelisches Sentiment, sondern auch deutlich praxitelische Einzelformen, so dass ich nicht daran zweifle, dass wir hier die genaue Copie nach einem Werke unseres Meisters vor uns haben. Zur näheren Anschauung mag die besondere Abbildung des Kopfes dienen (no. 8), deren Vorlage ich der Liebenswürdigkeit P. Herrmanns in Dresden verdanke. Man beachte besonders die Augen, die Zeichnung der Lider und der Brauen, die Modellierung des Mundes und der Wangen um Mund und Nase. Selbst bei Festhaltung der Ansicht, dass hier in das Ideal Porträtzüge gemischt seien, muss man doch anerkennen, dass die noch erkennbare ideale Basis durchaus praxitelisch sei. Als eine willkommene Bestätigung dienen mir die Ausführungen Arndt's in der Festschrift für Overbeck: »Über einen Koratypus der praxitelischen Zeit«, p. 96 ff., welcher, wie ich glaube, mit Recht das Kleinod der oben genannten Reihe, den Brunn'schen Kopf, den engeren Kreisen des Praxiteles zugeschrieben hat. Da dieser Kopf, wie Urlichs nachgewiesen hat, aus Knidos stammt, so wird seine Entstehung am wahrscheinlichsten mit dem Aufenthalt des Meisters in Klein-Asien zusammenhängen, also etwa in die Jahre 356—350 gehören. Der Kopf der Herculanenserin erscheint noch etwas strenger, einfacher und ernster, weniger fein und zart entwickelt, so dass diese Figur einige Jahre früher entstanden sein dürfte.

Nun ist es klar, dass durch die Herkunft des Münchener Kopfes aus Knidos die früher schon von Brunn gegebene Deutung desselben und aller anderen zu demselben Typus gehörigen Köpfe auf Kore wesentlich an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

Über die Bedeutung des Originales der Herculanenserin ist man lange im Zweifel gewesen: man hat dasselbe für eine Muse, für Kore oder ein Porträt erklärt. Bei der Entscheidung sind zwei Punkte zu bedenken. Erstens: Wenn überhaupt in der herabhängenden Linken einer der vielen Wiederholungen ein Attribut vorkommt, so ist es ein Strauss von Mohn und Ähren, also das Zeichen der Kore. Man hat zwar gemeint, das sei nur auf Wunsch der römischen Bestellerinnen geschehen, welche gewünscht hätten, ihren Kopf auf jener schönen Figur und zugleich sich selbst als Kore idealisiert zu sehen. Mir ist indes kein anderes Beispiel einer derartigen Mischung bekannt und die Voraussetzung ist allzu gezwungen.

Zweitens: Auf demselben Grabe in Andros, auf dem der bekannte Hermes, die Wiederholung des Antinous vom Belvedere, gestanden hatte, fand sich eine Figur des behandelten Typus ohne Kopf (Abb. 7), welche in derselben Grösse und demselben Marmor wie die Statue des Gottes gearbeitet ist. Mag nun der Schöpfer des Hermes in dieser Darstellung speziell den Führer der Todten zum Hades haben verkörpern wollen oder nicht, darüber kann kein Zweifel sein, dass die Leute, welche diese Wiederholung desselben auf das Grab ihrer Angehörigen setzten, das Werk des Künstlers in diesem Sinne gedeutet haben. Auf ein Grab aber gehört neben den Psychopompos keine Erscheinung mit grösserem Rechte als Persephone, die zarte Königin der Schatten[1]), und jedenfalls muss bei einer Zusammenstellung, wie der vorliegenden, diese Deutung als die wahrscheinlichste in Rechnung gezogen werden. Hierdurch aber wächst ohne Zweifel die Berechtigung, auch in dem gemeinsamen Originale jener Figur von Andros und der Herculanenserin Persephone zu erkennen.[2])

---

[1]) Dabei ist es natürlich ganz gleich, ob die Götter selbst oder idealisierte Bilder der Verstorbenen gemeint sein sollten.

[2]) Auch vergl. man Rohde, Psyche, p. 226, über die Verwandtschaft der abgeschiedenen Seelen mit chthonischen Gottheiten, ihren Einfluss auf den Segen des Ackerbaus etc. und vor allem bei demselben, p. 675 ff., von dem Glauben späterer Zeiten, dass ein Gott die abgeschiedene Seele in das Land der Wonne geleiten werde: »Nicht allein, aber nächst Hermes, dem Boten der Persephoneia, am häufigsten, wird unter den Geleitsgöttern der Toten Persephone selbst genannt.« Beispiele ebenda in den Anmerkungen.

In der Person dieser Göttin sind zwei Seiten zu scheiden: einmal ist sie die zarte, von Sehnsucht nach der Mutter und dem Himmelslicht bewegte Gattin des finsteren, ewig unbeugsamen Hades, andererseits ist sie die mächtige Herrscherin der Schatten, welche in den Schrecken der Unterwelt und ihren geheimnisvollen Mysterien waltet. Beide Seiten kann der Künstler darstellen, und, wie ich in meinen »Florentiner Antiken«, p. 32 ff., in einer überaus prächtigen königlichen Gestalt der Uffizien eine schöne Wiedergabe der Kore als *Δέσποινα* ebenfalls aus praxitelischem Kreise habe nachweisen können (vergl. den nächsten Abschnitt!), so, glaube ich, hat der Meister selbst in jener anderen Gestalt die zartere Seite der Göttin darstellen wollen. Dafür spricht vor allem der wunderbar liebliche Ausdruck des Kopfes, in dessen Lächeln man wohl eine zarte Schwermuth, ein leises Sehnen zu empfinden meint. Ohne äussere Bewegung erscheint die Göttin, in sich geschlossen, mit leise geneigtem Haupte, als sänne sie über Vergangenes nach, in einer Kleidung, welche uns oft und bedeutsam auf griechischen Monumenten begegnet. Ebenso feierlich verhüllt erscheinen die Adorantinnen, um vor dem Altar zu beten, so vor allem die Bräute im Hochzeitsreigen (Wiener Vorlegeblätter 1888, T. VIII, 1, 2, 5, 6.). Ausserdem aber finden wir Persephone selbst in dieser Verhüllung auf einer Reihe von Sarkophag-Nebenseiten, welche die Abholung derselben durch Hermes oder ihre Rückführung zum Gatten darstellen[1]) immer also in Situationen, wo ihr persönliches Verhältnis zum Gatten und zur Mutter besonders betont ist.[2])

Kaum eine andere der neuen Schöpfungen praxitelischen Geistes auf dem Gebiete der Gewandbehandlung erregt noch heute ein so allgemeines Entzücken wie die eben besprochene, und kaum eine hat auch im Altertum eine ähnlich nachhaltige Wirkung ausgeübt.[3])

---

[1]) Alle sind besprochen von Overbeck, Kunstmythol. III, p. 619 ff., und einige daselbst, T. XVII, abgebildet. Auf 3 u. 12 erkenne ich mit ihm die Abholung, auf 9b, 13 u. 19b abweichend von ihm die Rückführung; die Bewegung des Hermes und die Haltung der Kore scheinen eher für das letztere zu sprechen.

[2]) Die Herculanenserin trägt das Himation als Schleier über den Kopf gezogen. Unter allen anderen mir bekannten Beispielen findet sich dieser Zug nur einmal wieder, und zwar bei Overbeck, Kunstmythol. III, p. 465, no. 18, abgebildet auf Taf. XIV, 12; dennoch sind wir berechtigt, diesen Zug auch für das Original in Anspruch zu nehmen. Man wird das Himation meistens vom Kopfe fortgelassen haben, da die grösste Zahl der Wiederholungen zu dem Zwecke gearbeitet war, einen römischen Porträtkopf zu tragen.

[3]) Man vergl. die Ausführungen Flasch's in Baumeister, Denkm., p. 1104 OO. f.

Häufig bemerkt ist die Verwandtschaft des Gewandes, welches die kleinere Herculanenserin trägt (Hettner a. a. O., no. 140. Vergl. die Zusammenstellung bei Sybel, Weltgeschichte der Kunst, p. 254); auch diese Figur muss ausserordentlich beliebt gewesen sein, denn sie ist unendlich oft wiederholt worden. Die Grösse ist bei allen Exemplaren die nämliche, d. h. etwas über Lebensgrösse. [1])

Das Motiv des Gewandes und der Haltung hat sich aus dem der eben besprochenen Figur entwickelt: der rechte Arm greift weiter vor, die Hand hat den auf den linken Arm niederfallenden Teil des Himation aufgenommen und scheint im Begriff, denselben über die linke Schulter zurückzuwerfen; dabei ist das Standbein gewechselt und das Spielbein ist lebhafter schreitend zurückgesetzt. Mit der weiteren Verschiebung des rechten Armes ist auch der unter dem Oberarm eingeklemmte Zipfel des Himation mit nach vorne verschoben. Hierdurch ergeben sich Motive des Mantels, welche nur noch ganz von ferne an die einfachen Faltenzüge der Musenfigur auf dem Basisrelief erinnern. Aber auch im Vergleich zu der grossen Herculanenserin ist alles unruhiger geworden; das ganze hat etwas Momentanes bekommen: die Figur scheint im Vorschreiten und in der Bewegung des rechten Armes sinnend inne zu halten.

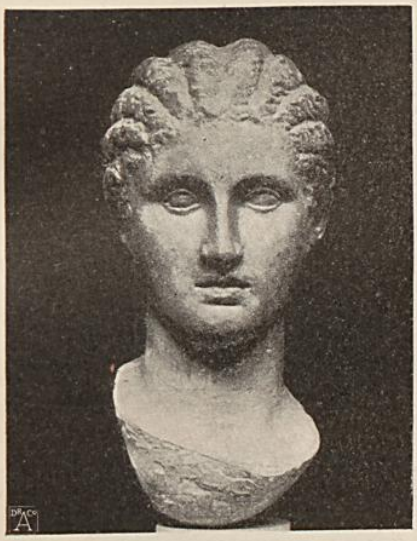
Bezeichnet die Figur also schon hierdurch eine weitere Entwickelungsstufe, so werden wir auch bei näherem Vergleichen einen Abstand in der Gewandbehandlung finden; hier ist nicht mehr die volle, einfache, übersichtliche Anmuth des vorigen Werkes. Dort tritt der ganze Kontur des Körpers deutlich zu Tage, die Massen des Gewandes dienen demselben nur als Folie, seine Linien umspielen die Formen des Körpers wie zarte anschmiegende Arabesken. Hier dagegen verschwindet schon der Oberkörper mehr hinter Arm und Gewand, die Linie der Taille und der Hüften bleibt weniger klar, und unten bildet der vom Himation umspannte Chiton eine wenig gegliederte Stoffmasse, welche das linke Bein fast verschwinden lässt, und, während man bei der vorigen Figur kaum bemerkt, dass das Gewand einer bestimmten Wirkung zu Liebe unter dem rechten Oberarm eingeklemmt wird, tritt uns das Motiv hier in unverhohlener Absichtlichkeit entgegen.

Legen uns schon diese Beobachtungen nahe, in dem Schöpfer des Werkes eine andere Künstler-Individualität als die des Praxiteles zu vermuten — wenn auch die eines dem Meister sehr nahe stehenden

---

[1]) Man vergl. auch hier Flasch a. a. O., p. 1104 PP.

Schülers —, so werden wir in dieser Vermutung noch mehr bestärkt, wenn wir den Kopf betrachten, welcher sich bei dem Dresdener Exemplar erhalten hat (siehe Abb. 9 u. 10).[1]) Der stille Ernst, die scheue



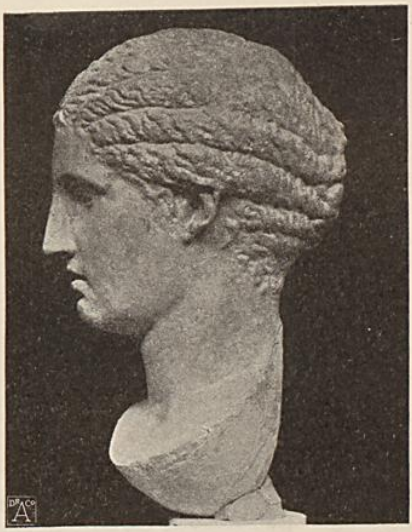


Abb. 9 u. 10. Kopf der kleinen Herculanenserin.

Anmut in seinen Zügen entspricht zwar dem praxitelischen Mädchenideale, aber alle einzelnen Formen, in denen sich dieser Inhalt ausprägt, sind verschieden von den Formen an sicheren Werken des Meisters; die Handschrift des Künstlers ist eine andere. Wir werden hier, wie gesagt, die Copie nach der Figur eines dem Praxiteles sehr nahe stehenden Schülers vor uns haben, welcher die Anregungen seines Lehrers in eigener Weise verwertet hat. Da sich bei keiner der vielen Wiederholungen ein Attribut erhalten hat und die Gestalt für Persephone ein allzu mädchenhaftes Wesen trägt, wird man in ihr am ehesten eine Genrefigur zu erkennen haben.

Abermals eine weitere Entwickelung dieses Gewandtypus finden wir an einer der lieblichsten Statuen der ganzen Antike, einer Perle der grossen Musengruppe des Vaticans, der sogenannten Polymnia

---

[1]) Auch die Vorlagen für diese Abbildungen verdanke ich Herrmann, die Erlaubnis zur Publikation der Dresdener Museums-Direktion.

(Helbig, Führer I, no. 270)[1]). Schon die Stellung des Körpers ist wiederum bewegter geworden: der rechte Arm greift noch etwas weiter nach der linken Schulter herauf und das Spielbein ist abermals weiter zurückgesetzt. Hierdurch gewinnt die Bewegung einen wun-

Abb. 11 u. 12. Polymnia.

dervoll lebendigen Rhythmus, welcher dadurch, dass der Körper hier wie nackt aus der Umhüllung heraustritt, noch besonders zur Wirkung kommt. Diese Umhüllung besteht in einem ausserordentlich langen schleppenden Himation, aus dem nur oben am Halse ein Stückchen des Chiton herausragt. Durch diese Einheitlichkeit der Hülle, deren Falten der Bewegung des Körpers in herrlichem Schwunge folgen, wird der lebhafte Eindruck der Figur noch wesentlich gehoben. Alle Motive sind reicher entwickelt als bei der Herculanenserin, die wir dennoch sofort als Vorstufe erkennen. Manches erinnert auch an das Gewand der Venus von Arles (Furtwängler, Meisterwerke, p. 548), so besonders die auf dem linken Fusse aufliegenden Falten, wie überhaupt die ganze Partie vor dem linken Beine.

Sind hierdurch für die Polymnia schon gewisse Bezüge auf Praxiteles gegeben, so wird der Zusammenhang mit jenem Meister vollends gesichert durch den zugehörigen schönen, blumenbekränzten Kopf mit dem ernsten sinnenden Ausdruck, der zart gewölbten, dreieckigen Stirn, mit den fein gezeichneten, leis gesenkten Lidern und dem zarten Oval des Gesichtes: alles Züge, wie sie uns eben nur aus den Werken unseres Meisters bekannt sind.

[1]) Vgl. Flasch a. a. O.

Wir müssen demnach hier eine Wechselwirkung zwischen Meister und Schüler, zwischen Praxiteles und dem Künstler der kleinen Herculanenserin annehmen, eine Wechselwirkung, wie sie oft genug in der Kunstgeschichte stattgefunden hat. Liess sich in dem Werke des Schülers die volle übersichtliche Klarheit und Feinheit in Anordnung und Durchbildung vermissen, wie wir sie als spezielles Merkmal praxitelischer Art kennen gelernt haben, so finden wir dieselbe in der Figur der Polymnia ungetrübt wieder, ohne dass sich ein weiter Fortschritt zum Eleganteren und Raffinierteren verkennen liesse. Die Rückführung derselben auf ein praxitelisches Original gewinnt aber an Wahrscheinlichkeit und Bedeutung, wenn wir erkennen, dass auch die übrigen erhaltenen Köpfe der Gruppe die gleichen stilistischen Kennzeichen tragen und uns auf dasselbe Ziel hinweisen, wie der Kopf der Polymnia.

Ich habe hierneben die sämtlichen zugehörigen Musenköpfe und den Kopf des Apollon von vorn und von der Seite abbilden lassen.[1]) Alle zeigen sie die gleichen, echt praxitelischen Züge unverkennbar.

Abb. 13 u. 14. Thaleia.

Zu dem Apollon vergleiche man besonders den Kopf des Lykeios (Berlin, Beschreibung no. 44). Die Köpfe der Musen weisen vor allem auf die Aphrodite von Knidos, gehen aber in der Zierlichkeit der Einzelformen und besonders der Haarbehandlung über dieselbe hinaus,

[1]) Es ist unmöglich, den Apollon von den Musen zu trennen und denselben, wie vielfach geschehen (noch von Furtw., Meisterw., p. 528), auf Skopas zurückzuführen. Das erstere verbietet die vollkommene Übereinstimmung der Gewandbehandlung mit der der weiblichen Gestalten, das letztere der Charakter des Kopfes.

auch über den Kopf der Artemis von Gabii und nähern sich hierin bedeutend jenem Aphroditekopf aus Petworth, den Furtwängler neuer-

Abb. 15 u. 16. Melpomene.

dings — wie ich glaube, mit vollem Recht — als ein Originalwerk aus den letzten Zeiten des Praxiteles veröffentlicht hat (Meisterwerke, p. 640 ff., T. XXXI); nur müssen wir uns gegenwärtig halten, dass eben die Aphrodite ein Original in Marmor ist, während die Musen sicherlich Copieen nach Bronzefiguren sind, wie aus der eigentümlichen Behandlung des Gewandes deutlich hervorgeht. Erst bei dieser Annahme erklären sich die hervorstechenden Eigenschaften dieser Gewänder, das scharfe Brechen der Falten, wie die Behandlung der einzelnen Falte, die rund heraustritt, wie in Metall getrieben, mit einzelnen kleineren belebenden Einsenkungen, die auch wieder wie getrieben wirken.

Abb. 17. Muse in Madrid.

Haben uns nun all diese Beobachtungen nicht getrügt, so ist uns in der vaticanischen Musen-Gruppe ein einstmals berühmtes Werk unseres Meisters nachgebildet erhalten.[1])

[1]) Die Gruppe im Vatican giebt nur sieben zusammengehörige Figuren. Eine Ergänzung bietet die in Madrid befindliche Gruppe. Die Hübnerschen Angaben über diese (Bildwerke in Madrid) verlangen indes manche Berichtigung:

Praxiteles hat eine Musengruppe aus Erz oder Marmor gearbeitet — die Angabe des Plinius über das Material schwankt bekanntlich —, welche in Thespiä gestanden hatte und von Mummius nach Rom

---

1. a) Hübn. 52, Clarac 504, 1006. Kopf und Extremitäten erg. Viel geflickt.
   b) Hübn. 53, Cl. 517, 1057. Kopf und Arme erg. Teil der Lyra antik. Abb. 20.
   } Gleich mit Helbig no. 269 (Terpsichore).
2. Hübn. 49, Cl. 522, 1071. Kopf, Arme und Attribut neu. Gleich mit Helbig no. 272 (Thaleia).
3. Hübn. 51, Cl. 526, 1089. Kopf, Arme erg. Gleich mit Helbig no. 274 (Kleio).
4. a) Hübn. 54, Cl. 529, 1100. Kopf, Arme neu
   b) Hübn. 55, Cl. 536, 1115. Kopf alt, aber Hals zwischengesetzt. Arme erg. Abb. 21.
   } Gleich mit Helbig no. 273 (Kalliope).

Den Kopf von 4. b) bilde ich mit den Köpfen aus dem Vatican zusammen ab. Hübner behauptet, derselbe sei zugehörig, und er scheint mir allerdings stilistisch zu den genannten Köpfen durchaus zu passen. Auch Bewegung und Ausdruck stimmen zu der Figur. Ferner geben wir 1b und 4b noch in ganzer Figur (die störendsten Ergänzungen sind jetzt augenscheinlich entfernt). Man sieht an diesen Proben, wie ungleich besser diese Wiederholungen sind, als die im Vatican, deren Verfertiger sich mit dem äusserlichsten Schema begnügt hat. Erst die Madrider Copien können uns eine Vorstellung von der Pracht der einstigen Originale geben.

Ausserdem sind nun noch zwei sitzende Musen in Madrid, welche nach Hübner mit den obigen zusammengefunden, aber im Vatican nicht vertreten sind:

5. Hübn. 50, Clar. 501, 990. Arme mit Attributen neu. Kopf angesetzt, aber alt; er stimmt stilistisch nicht mit den vaticanischen Köpfen überein.
6. Hübn. 56, Cl. 514, 1048. Kopf u. l. Arm, Keule, wahrsch. auch r. Arm mit Teil der kom. Maske ergänzt, doch scheint der Teil derselben am Felsen antik.

Die Gewandbehandlung stimmt zwar ziemlich zu den übrigen Exemplaren, doch ist in dem Falle, dass ein Teil der Maske antik ist, die Zugehörigkeit ausgeschlossen, denn 2 war sicher einmal ganz wie die entsprechende Muse im Vatican ausgestattet. An der Stelle wo dort die Maske liegt, ist hier ein Stück aus dem Felsen gearbeitet.

Vielleicht können wir die Gruppe eher durch eine der beiden Musen in Villa Ludovisi ergänzen. Schreiber, Villa Ludov., no. 61, ist eine Replik der Muse mit dem Täfelchen = Madrid 4. Ihr Pendant, no. 2, ist indes weder im Vatican, noch in Madrid vertreten. Leider ist der ganze Oberkörper vom Gürtel aufwärts modern, so dass man über das Motiv nicht das geringste mutmassen kann.

Endlich ist uns wahrscheinlich noch ein weiterer Kopf unserer Gruppe in Stockholm erhalten, Photographie Lagrelius 5. Er sitzt dort auf einer Mänaden-Figur (?) auf. Sein Haar ist ähnlich gescheitelt, wie das der Polymnia. Statt des Blumenkranzes trägt er eine gewundene Binde, in welche kleine Blüten eingebunden sind. Gesichtsformen und Ausdruck stimmen ganz mit denen der vaticanischen Köpfe überein.

entführt wurde, wo sie unter dem Namen der Thespiaden vor der ædes Felicitatis Aufstellung fand.[1])

Kann aber die Gruppe im Vatican unbedenklich auf ein Original des vierten Jahrhunderts zurückgeführt werden? Man hat die Entstehung derselben bisher in hellenistische oder gar römische Zeit gesetzt, denn erst in so später Zeit sei eine derartig genaue Einteilung der Attribute auf die einzelnen Musen denkbar, wie wir sie bei dieser Gruppe fänden (vergl. Bie, Musen, p. 86 u. a. O. und Trendelenburg, der Musenchor, 36. Berl. Winkelmannspropr., p. 14). Als Massstab hatten die Darstellungen der Vasen gegolten, auf denen die Neunzahl niemals festgehalten wird und die Attribute beliebig wegbleiben oder auch sich wiederholen.

Abb. 18 u. 19. Apollon.

Ich glaube, dass man hier den Unterschied zwischen decorativen Zeichnungen, auf denen die Musen zudem niemals für sich, sondern immer nur als Zuschauerinnen des Marsyasstreites, im ungezwungenen Verein mit Apollon oder in ähnlichen Situationen erscheinen, und einer grossen statuarischen Musengruppe, welche die Göttinnen für sich und gleichsam offiziell darstellen soll, zu gering angeschlagen hat. Auch die Basisreliefs von Mantinea sind decorativ und die Musen bilden, wie auf den Vasen, einen zusammengehörigen Chor, in dem keine einzige Individualität eine besondere Rolle spielt. Und ebenso

[1]) Overbeck, Sq. 1208—1210. M. Mayer, die Musen des Praxiteles in den athen. Mitt. 1892, p. 262 ff.

ist die Darstellung an der Musenbasis von Halikarnass, welche Trendelenburg in der citierten Schrift behandelt und veröffentlicht, nur decorativ und der Verfertiger lässt deswegen einige Attribute unbekümmert fort. Denken wir uns aber einen Künstler aus dem Kreise des Praxiteles oder Skopas, aus derselben Zeit, in welcher Liebesgötter, Wald- und Meeresdämonen entsprechend der Vielgestaltigkeit der Leidenschaften und Elemente in immer wechselnder individueller Erscheinung geschaffen wurden — denken wir uns einen solchen Künstler vor die Aufgabe gestellt, eine monumentale Gruppe der Musen zu gestalten: wird derselbe nicht ganz selbstverständlich darauf verfallen sein, nicht nur in Attributen, sondern auch in Charakteren die grösste Mannigfaltigkeit zu entwickeln? Findet sich doch ein bedeutungsvoller Keim zu einer derartigen Differenzierung schon im Phaedrus des Platon (259): *Τερψιχόρᾳ μὲν οὖν τοὺς ἐν τοῖς χοροῖς τετιμηκότας αὐτὴν ἀπαγγέλλοντες ποιοῦσι προσφιλεστέρους, τῇ δὲ Ἐρατοῖ τοὺς ἐν τοῖς ἐρωτικοῖς, καὶ ταῖς ἄλλαις οὕτω κατὰ τὸ εἶδος ἑκάστης τιμῆς, τῇ δὲ πρεσβυτάτῃ Καλλιόπῃ καὶ τῇ μετ' αὐτὴν Οὐρανίᾳ τοὺς ἐν φιλοσοφίᾳ διάγοντάς τε καὶ τιμῶντας τὴν ἐκείνων μουσικὴν ἀγγέλλουσιν, αἳ δὴ μάλιστα τῶν Μουσῶν περί τε οὐρανὸν καὶ λόγους οὖσαι θείους τε καὶ ἀνθρωπίνους ἴασι καλλίστην φωνήν.*

Abb. 20. Muse in Madrid.

Es ist ja ganz natürlich, dass man sich bei diesem Vorgehen, wie hier geschehen, zunächst an das Wenige hielt, das in den verschiedenen Namen gegeben war, und dass man dann allmählich bestimmte

Namen mit bestimmten Attributen zu verbinden suchte. Ebenso natürlich ist es, dass hierbei zunächst grosse Schwankungen vorkamen.[1])

Entsprechend jener Combination von Name und Attribut hat dann der Künstler seinerseits begonnen, die einzelnen Charaktere bildnerisch zu gestalten.

Ich glaube, dass sich diese Erscheinung auf die angedeutete Weise, d. h. aus inneren Gründen, aus dem allgemeinen Streben jener Zeit, zu variieren und zu individualisieren, besser erklären dürfte, als aus dem äusseren Einwirken einer anderen Erscheinung, dem seit Aristoteles immer stärker werdenden Spezialisieren der einzelnen Zweige der Dichtkunst und der Wissenschaft, worin man vielmehr eine Parallelerscheinung erkennen darf, welche im letzten Grunde auf dieselbe Entwickelung der Anschauungen in dem betreffenden Jahrhundert zurückgeht.[2])

Abb. 21. Muse in Madrid.

Was nun die Attribute angeht, so sind Lyra und Kithara, Schriftrolle und Täfelchen auch auf den Vasenbildern üblich. Dass die

[1]) Schwanken doch Namen und Attribute selbst noch in römischer Zeit; vgl. Bie, Musen, p. 95 ff.

[2]) Wenn dann allmählig in später Zeit neben Schreibrolle und Diptychon auch das Tintenfass erscheint, neben der tragischen Maske hohe Kothurne und neben der komischen das zottige Gewand der Hirten-Komödien und Ähnliches, so lassen sich diese zweifelhaften Neuerungen viel eher dem klügelnden Verstande und der mangelnden Phanasie später, geringer Künstler zuschreiben, welche in irgend einer Beziehung etwas Neues bieten wollten, aber zu neuer Gestaltung der Charaktere nicht mehr fähig waren — eher, als dass man gezwungen wäre, anzunehmen, dass es jemals eine Zeit gegeben hätte, in der die Musen in der Vorstellung der Griechen nicht mehr die göttlichen Nymphen des Helikon gewesen wären, sondern symbolische Vertreterinnen gewisser Dichtungsarten, »Lehrerinnen, die in staubigen Bibliotheken und Hörsälen dem Schüler die verschiedenen Gattungen der Poesie auseinandersetzen oder auf dem Observatorium dem Astronomen die Bahnen der Himmelskörper weisen.« (Trendelenburg a. a. O., p. 14.)

tragische Maske schon in den Musengruppen vom Ende des fünften Jahrhunderts auftauchte, beweist eine Figur im Museum zu Mantua[1]), welche am wahrscheinlichsten eine Muse aus der Zeit des Kephisodot wiederholt. War aber einmal die tragische Maske angenommen, so war es natürlich, dass auch die komische bald nachfolgte.

Von den beiden fehlenden Musen der vaticanischen Gruppe hat die eine sicherlich die Flöten gehabt, auch dies ein auf Vasen übliches Attribut. Was die neunte gehabt, und ob sie überhaupt ein Attribut getragen lässt sich nicht mehr feststellen.

Die verschiedenen Charaktere der Attribute selbst drängen nun ganz von selbst zu gewissen Variationen in der Charakterisierung ihrer Trägerinnen. So stehen schon Lyra und Kithara in einem deutlichen Gegensatz, dem entsprechend man sich die Trägerin der Lyra anmutiger, zarter, erregbarer vorstellen wird, die Trägerin der Kithara grossartiger, ruhiger. In einem anderen Gegensatz stehen Tragödie und Komödie zu einander. Die Trägerinnen der Schriftrolle und des Täfelchens werden natürlicherweise ruhig lesend oder sinnend dargestellt werden müssen, Zu eigenartiger Gestaltung fordert auch der Name Terpsichore, die Reigenfrohe, auf. Die Trägerin der Flöten wird man sich weniger gut bewegt und musizierend als ruhig sinnend vorstellen können, wie auf der Basis von Mantinea.

Wie hat sich nun der Künstler unserer Gruppe verhalten? Mit deutlicher Absicht hat er der Muse mit der Kithara den ruhigen festen Stand und die einfache, an ältere Typen gemahnende Kleidung gegeben; alles ernst und einfach.[2]) Ganz anders die Muse mit der Lyra: in lebhafter Bewegung und mannigfaltig geworfener Kleidung ist sie in dem Momente dargestellt, wie sie in die Saiten ihres Instrumentes greift.[3])

---

[1]) Einzelverkauf von Arndt-Bruckmann, no. 9.

[2]) Eine gute Replik in Stockholm, erg. Nase, Kinn, Hals, Arme, Teile der Kithara, vieles am Gewande, alles von den Knieen abwärts. Photographie Lagrelius 7. Danach Abb. 22. Nach dieser Probe wird es ja wohl niemandem mehr zweifelhaft sein, dass die Figur wirklich zu der Gruppe gehöre (Zweifel waren mir mündlich geäussert worden). Die scheinbaren Unterschiede entspringen aus der Absicht des Künstlers, den Charakter der Kitharaspielerin entschieden zur Darstellung zu bringen. Wegen der Einzelheiten aber betrachte man eben das Stockholmer Fragment. Die vaticanische Figur ist eine der am schlechtesten gearbeiteten aus der ganzen Gruppe. Zwei weitere Repliken in Paris: Clarac 322, 1852, Louvre, Fröhner, Notice no. 413 u. Cl. 354, 1067, Jardin des Tuileries.

[3]) Kleine ungenaue Replik in der Galeria dei candel. no. 182. Erg. Kopf, Arme und Hörner der Kithara. Vergl. Madrid 1a u. 1b.

Die Muse der Komödie ist die zarteste von allen; eine ganz jugendliche, mädchenhafte Gestalt, der sich das feine Gewand am engsten anschmiegt, in nachlässiger Ruhe die Füsse übereinandergeschlagen, in dem anmutigen Gesichtchen jenes erste unbewusste Aufkeimen der

Abb. 22. Muse in Stockholm.

Liebessehnsucht, wie es uns am schönsten aus den schmachtenden Augen des Winckelmann'schen Faun entgegenblickt; das ideale Bild eines Landmädchens mit dem Hirtenstab im Arme, das Haar mit dem dionysischen Epheu des Bergwaldes umschlungen.[1]) Einen köstlichen

[1]) Wahrscheinlich ist auch das dionysische Attribut, das Tympanon, richtig ergänzt.

Kontrast aber zu dieser Erscheinung voll Anmut und frischer Natürlichkeit bildet die nur lose zur Seite gelegte Komödienmaske mit ihren übertrieben verzerrten, hässlichen Zügen.[1])

Welch einen vollen Gegensatz hierzu bildet die Göttin der Tragödie! Eine breitere Gestalt, im einfachen faltigen Gewande, das auch die Arme verhüllt, den Mantel, ohne Rücksicht auf gefälligen Wurf mit dickem Wulst um den Arm gewunden, den linken Fuss in mächtiger Bewegung auf hohem Felsstein emporgesetzt — eine Gestalt, in der man grosse innere Erregung und ernste Fassung vereinigt findet, ein Wesen, das in Haltung und Kleidung ihre Nichtachtung zarter jugendlicher Aumut bekundet. Und nun der Kopf, mit dem mächtig wallenden Lockenhaar an die düsteren Bilder der Unterweltsgötter gemahnend; die Masse des Haares noch verstärkt durch die überfallenden Blätter des Weinlaubs und die Trauben des Dionysos[2]). In den Augen aber liegt ein ernster, ja ganz leise schmerzlicher Zug, den man leicht erkennt, wenn man die Augen der anderen Köpfe genauer vergleicht. Das Auge unserer Muse ist schmaler durch das höhere Emporziehen des Unterlides und die Linie des Oberlides hebt sich leise dem inneren Augenwinkel zu, beides ganz leichte Spuren einer schmerzlichen Erregung. Das Untergesicht ist voller als bei den anderen und das Kinn energischer gebildet[3]).

In einfacher, ruhiger Haltung sitzen die beiden Musen mit dem Täfelchen und der Schriftrolle, die erstere, wie wir an dem einen

---

[1]) Eine mässige, sehr zerstörte Wiederholung des Kopfes ist kürzlich aus Villa Borghese in das Dresdener Museum gekommen Jahrbuch d. J. 1894, archäologischer Anzeiger, p. 28, 11.

[2]) An den beiden Wiederholungen des Kopfes in Athen (*Κατάλογος* no. 193 und im Braccio nuovo, no. 7, fehlt dieser Kranz. Doch werden wir uns denselben in Bronze zu ergänzen haben.

Eine ganz verwaschene Replik der Figur befindet sich jetzt im Thermen-Museum in Rom, eine gute Wiederholung in Stockholm, Photographie Lagrelius 4 (erg. Kopf mit Hals u. Bruststück, beide Hände mit Teilen der Unterarme, Einzelnes an der Maske u. am Gewande).

[3]) Die griechische Wiederholung in Athen ist an sich lebensvoller, scheint aber in Einzelheiten frei zu sein, wie sie auch den Stil mehr dem Marmor anpasst, während unser römisches Exemplar sklavischer dem Bronzestil des Originales folgt.

Gar nicht einverstanden kann ich mich mit der Deutung des Ausdruckes in den beiden letztgenannten Gesichtern erklären, wie sie Helbig in seinem »Führer« giebt, der dem Künstler merkwürdig allegorische Absichten unterschiebt. Weit schlimmer aber ist die Erklärung, die Baumeister in seinen Denkmälern d. kl. A. II., p. 971, von der Bewegung der Melpomene giebt: »Dem Unterzeichneten scheint die etwas unweibliche Gespreiztheit der Stellung auf heroische Männlichkeit und Erhabenheit der Sprache, sowie die Gewaltsamkeit des Anstiegs auf den Felsen auf die steile Gedankenhöhe der Tragödie gedeutet werden zu müssen«!

Madrider Exemplar sehen, mit sinnend zur Seite geneigtem Kopfe voll ernsten Ausdrucks. Die letztere hat durch die thörichte Ergänzung des rechten Armes an dem vaticanischen Exemplar den Anschein erhalten, als wolle sie docieren (vgl. Helbig a. a. O.). An dem Madrider Exemplar ist die rechte Schulter und der Ansatz des Armes erhalten. Danach war dieser letztere mässig erhoben.[1])

Zum Schluss kommen wir auf die Figur zurück, von der diese ganze Betrachtung ausging, und welche in ihrer anmutigen Verhüllung mit der schwungvollen Bewegung und dem ernsten schönen Antlitz wohl an die Reigen und Tänze der Musen denken lässt.[2])

Wir haben die Charakteristik der einzelnen Gestalten durchgesprochen. Dieselbe bewegt sich in den feinsten Abstufungen, und niemals erhalten wir den Eindruck von etwas kalt Abstrahiertem. Diese Musen sind keine gleichgültigen Trägerinnen von Symbolen und Attributen; sie sind lebendige göttliche Schwestern, die Gespielinnen des Apoll in den Schluchten des Helikon, auf dessen Bergwald die Sitze und Kränze deuten, lebendig empfunden und gestaltet, innerlich individualisiert im Einklang mit den verschiedenen Attributen, und doch alle mit dem gemeinsamen Grundzug sinniger Jungfräulichkeit. Hier ist nichts, was der Annahme widerstreitet, dass wir in dieser Gruppe die Nachbildung eines Werkes aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts besitzen.

Zudem muss man sich doch immer gegenwärtig halten, dass derartige Schlüsse, wie der oben bekämpfte, sich immer nur auf die Kenntnis der äusserst lückenhaften Reihe von Monumenten und Schriftquellen gründen, welche uns der Zufall erhalten hat. Ein neu gefundenes Monument, eine neu benutzte Schriftquelle kann das ganze Gebäude der Schlussfolgerung umstürzen, und die gleiche Wirkung können fest bestimmbare und fassbare, stilistische Kriterien gewinnen, wie in unserem Falle.

Wegen der bedeutenden Steigerung in's Elegante und Zierliche, wie wir sie an den Figuren der Gruppe beobachten, kann man die

---

[1]) Ueber eine schlechte Wiederholung dieses Musenpaares im Giardino Boboli zu Florenz, vgl. Einzel-Verkauf von Arndt-Amelung no. 289 u. 290.

[2]) Eine Wiederholung mit nicht zugehörigem Kopfe im Louvre, Clarac 328, 1091, Fröhner a. a. O., no. 392. Eine weitere Replik ohne Kopf in der Villa Borghese auf einem der Pfosten des Geländers, welches den Teil des Parks abschliesst, den man neuerdings zu einem Tiergarten umgeschaffen hat. Eine weitere Wiederholung, die aber nicht näher untersucht werden konnte, steht auf dem Dache eines Gebäudes im Cortile della Pigna gegenüber der Pigna (Eingang zum Braccio nuovo).

Entstehung des Originales nur in letzten Zeiten des Praxiteles vermuten. Zu dem gleichen Schluss aber gelangt man für die Thespiaden, wenn man die Geschichte von Thespiä in Betracht zieht. Die Stadt wurde erst um 340 etwa wieder hergestellt, nachdem sie lange zerstört gelegen hatte. Die Annahme der Aufstellung einer so umfangreichen und kostbaren Gruppe in einer zerstörten Stadt, auch wenn wir voraussetzen, dass die Tempel verschont blieben, verbietet sich von selbst, und wir werden also die Entstehung der Thespiaden am wahrscheinlichsten in das Jahrzent von 340—330 festlegen können.[1])

Auch eine Äusserlichkeit mag für unsere Annahme sprechen. Auffallend sind die bei einzelnen Gliedern dieser Gruppe vorhandenen Schuhe, welche die Füsse deutlich durchschimmern lassen und in ähnlicher Form und Beschaffenheit nur noch bei den tanagräischen Terracotten wiederkehren. Gerade diese Schuhe sind uns denn auch als charakteristische Bestandteile der böotischen, speziell thebanischen Frauentracht überliefert. Kekulé hat die betreffenden Worte in seiner Einleitung zu den griechischen Thonfiguren aus Tanagra (p. 5) angeführt (aus Pseudo-Dikäarch, Müller, Fragm. hist. graec. II, p. 254 ff.); dort heisst es von den Thebanerinnen: »Ihre Schuhe sind schlicht und einfach, nicht hoch, von roter Farbe und so angezogen, dass die Füsse fast wie nackt daraus hervorsehen«. Es ist sehr leicht möglich, dass Praxiteles sich in diesem Punkte an die im böotischen Lande übliche und reizvolle Tracht gehalten hat.

Endlich aber ist noch folgende Erwägung von entscheidender Bedeutung: Ausser den Thespiaden des Praxiteles[2]) gab es in Rom der schriftlichen Ueberlieferung nach nur noch zwei andere berühmte Musengruppen: die des rhodischen Künstlers Philiskos und die aus Ambrakia entführten Musen im Tempel des Hercules Musarum.

Prüfen wir nun die gesamte monumentale Ueberlieferung, so finden wir in derselben ausser der vaticanischen ebenfalls nur zwei weitere Musengruppen, von denen die eine sicher die ambrakischen

---

[1]) Vgl. Brunn, bayer. Sitzungsberichte 1880, p. 448. Deshalb können Aphrodite, Phryne und Eros ebenda sehr gut um 30 Jahre früher aufgestellt worden sein, wie es aus anderen Gründen wahrscheinlich ist. Vgl. Furtwängler, Meisterw., p. 545 f. Dies waren Einzelbilder, die innerhalb des Tempels selber ihren Platz hatten, während die Musengruppe von Anfang an im weiteren Umkreis eines Heiligtumes, vielleicht des Theaters, und jedenfalls im Freien gestanden haben muss.

[2]) Eine Wiederholung dieser Gruppe waren wahrscheinlich die Thespiaden des Kleomenes, Overbeck, Sq. 2226.

Musen wiedergiebt, die andere aller Wahrscheinlichkeit nach das Werk des Philiskos.

Die Ersteren sind uns zunächst nur aus den Münzen des Q. Pomponius Musa bekannt, welche sämtlich bei Bie, Musen, Fig. 2—14, abgebildet und besprochen sind. Statuarisch scheint einzig die tragische Muse erhalten in einer Marmor-Statuette des Vatican.[1]) Die Entstehung der Gruppe hängt am wahrscheinlichsten mit der Regierung des Pyrrhus zusammen, gehört also in den Anfang des dritten Jahrhunderts. Damit scheint auch, soweit man ihn aus den Münzen erschliessen kann, der künstlerische Charakter der Figuren zu stimmen.

Glücklicher sind wir bei jener dritten Musengruppe, die wir uns zum grössten Teil mit Hilfe von zwei griechischen Reliefs und vielen römischen statuarischen Copieen wieder herstellen können. Die beiden Reliefs sind die Musenbasis von Halikarnass (Trendelenburg a. a. O.) und die Tafel des Archelaos von Priene mit der Apotheose Homers (am besten jetzt bei Brunn-Bruckmann, Denkmäler T. 50). Die Herkunft beider aus dem Süden Klein-Asiens und die weitere Thatsache, dass eine der Musen, welche auf beiden wiederkehrt, sich als Terracotta in Myrina gefunden hat[2]), beweisen, dass die betreffende Gruppe zur Zeit der Entstehung dieser drei Werke, d. h. um die Wende vom zweiten zum ersten vorchristlichen Jahrhundert in Klein-Asien wohlbekannt war,[3]) während die römischen Copieen hinwiederum dafür sprechen, dass die Gruppe später in Rom berühmt war und jedenfalls also auch dort gestanden hat.

Alle diese Beobachtungen drängen dazu, in der betreffenden Gruppe das Werk des rhodischen Künstlers Philiskos zu erkennen, das sich nach Plinius (XXXVI, 34) zu Rom in einem Heiligtum des Apollon bei der Porticus der Octavia befand. Da nun in demselben

---

[1]) Sala in forma di croce greca, Clarac 507, 1013. Nach der einen erhaltenen Basis der ambrakischen Musen (Bullettino d. J. 1869, p. 8) waren diese in der That von unbedeutender Grösse. Einen Kopf der Gruppe will man in einem Kopf des brittischen Museums erkennen (Ancient marbles XI, T. 11; Friedrichs-Wolters no. 1445).

[2]) Reinach, Observations sur l'apothéose d'Homère, Gazette archéol. XII, p. 133 ff., u. Pottier et Reinach, la Nécropole de Myrina, p. 34. Reinach hat hieraus die richtige Folgerung gezogen, dass die entsprechende Figur auf dem Relief des Archelaos nicht die Pythia sei, wie man früher angenommen hatte, und dass ebendort die grosse Gestalt neben Zeus demgemäss Mnemosyne zu benennen sei.

[3]) Vgl. über die Datierung besonders Trendelenburg a. a. O., p. 15 u. p. 12, Anm. 21. Die Terracotte nach Reinach aus dem Anfang des ersten Jahrhunderts v. Chr., vielleicht 50 Jahre älter.

Tempel ein Werk des Timarchides stand, innerhalb der Porticus selber aber eine Aphrodite des Philiskos mit anderen Statuen des Dionysios und Polykles zusammen, und da sowohl Timarchides wie Dionysios und Polykles zu jenen Künstlern gehörten, welche in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts die griechische Kunst auf römischem Boden heimisch machten, so hat Brunn (Künstlergesch. I, p. 539 f.) die richtige Folgerung für Philiskos daraus gezogen, dass derselbe der gleichen Zeit und Richtung angehöre, d. h. also derselben Zeit, in der sich unsere Musen im engeren Umkreis um die Heimat des Künstlers einer starken Popularität erfreuten. Durch dieses Zusammentreffen aller Indicien, das man nicht mehr zufällig nennen kann, wächst die Wahrscheinlichkeit, eben in dieser Gruppe das Werk des Philiskos zu erkennen. [1])

Somit bleiben also auf Seite der schriftlichen Ueberlieferung die Thespiaden des Praxiteles, auf Seiten der monumentalen Ueberlieferung die Gruppe im Vatican übrig. Man wird niemals wagen dürfen, mit einem solchen Argumente allein etwas beweisen zu wollen, aber im Verein mit allen anderen Beobachtungen trägt auch diese Erwägung dazu bei, unserer Annahme grössere Sicherheit zu verleihen.

Ueber die stilistischen Eigenheiten der Figuren werden wir ausführlicher in dem zusammenfassenden Abschnitt zu handeln haben.

Kehren wir noch einmal zu unserem Ausgangspunkte, der grossen Herculanenserin, zurück. Sowohl durch den Wurf des Gewandes wie den Typus des Kopfes steht mit ihr im engsten Zusammenhang jene schon oben erwähnte Statuette aus dem Vatican (Helbig, Führer no. 379) mit ihrer Wiederholung im Museo Torlonia [2]).

Bei dieser Verwandtschaft im allgemeinen lässt sich indes die starke Entwickelung zum Raffinierten und Eleganten in allem Einzelnen nicht verkennen. Das Himation ist von einem florartigen Stoffe, der das ganze Untergewand, Gürtel und Bänder durchscheinen lässt. In dem Gesichte sind alle Formen weicher und zarter geworden, und auch die ganze Gestalt ist zierlicher in ihren Formen.

---

[1]) Weiteres über diese Gruppe im Anhang.

[2]) Ein Köpfchen, das dem der Statuette in allen Zügen gleicht, ist kürzlich im Journal of hellenic studies 1895 T. VI von Percy Gardner publiziert worden. Dasselbe stammt von einem Relief, ist in Lamia erworben und ohne Zweifel eine griechische Originalarbeit des vierten Jahrhunderts. Seine Frisur ist die gleiche, wie die der mittleren Muse der zweiten Platte, von der die Ausführungen dieses Abschnittes ausgegangen sind.

Wir erkennen in dieser Statuette ein bemerkenswertes Glied der Entwickelung, welche zu der Kunst der späteren Jahrhunderte überleitet, in der die Umhüllung der Figuren mit florartigen, durchscheinenden Himatia mit besonderer Vorliebe zu den raffiniertesten und mannigfaltigsten Effekten benutzt wurde.

In dem Kopf ist indes noch so viel echt Praxitelisches enthalten, dass wir das Werk einem der intimsten Schüler des Meisters zuschreiben dürfen, wenn wir es nicht noch ihm selber zu verdanken haben. Eine Zwischenstufe zwischen der Statuette und der Herculanenserin stellt ein wundervoller Grabstein des athenischen Centralmuseums (no. 1005) dar, den wir hierneben mit gütiger Erlaubnis der athenischen Museumsverwaltung abbilden (Abb. 23). Derselbe giebt uns zugleich ein deutliches Zeugnis für die grosse unmittelbare Wirkung der praxitelischen Kunst in Athen. Der Stein muss ja jedenfalls vor dem bekannten Gebot des Demetrios, das den Luxus der Gräber einschränkte, also vor 315 entstanden sein[1]). Indes dürfen wir ihn sicher wesentlich höher hinaufrücken und etwa in das Jahr 340, d. h. ungefähr in die gleiche Zeit mit der kleineren Herculanenserin setzen, welche nun zwischen ihrer grösseren Schwester und den Thespiaden, also in dem Jahrzehnt 350—340 ihren Platz findet.

Abb. 23. Grabstein in Athen.

Endlich sind wir im stande, von der grossen Herculanenserin aus noch eine andere Entwickelung zu verfolgen, und zwar nach rückwärts. Hierzu verweise ich zunächst auf eine Statue aus dem Hause der Vestalinnen zu Rom (Jordan, Der Tempel der Vesta u. d. Haus d. Vestal., T. IX, 6). Man erkennt leicht die vollkommene Übereinstimmung in den Motiven des unteren Himation- und Chiton-Falles.

---

[1]) Vergl. Brückner, Ornament und Form der att. Grabstellen, p. 1 ff.

Die Motive des oberen Überfalles hingegen erinnern mehr an die Athene in Florenz, und man wird das Ganze schon wegen der breiteren Anlage der Figur eher für eine Vorstufe der Herculanenserin halten.

Etwa in dieselbe Zeit werden die Vorbilder zweier Figuren gehören: die eine im Berliner[1]), die andere im Dresdener Museum[2]). Beide sind sich in den Hauptmotiven sehr ähnlich, und diese sind nach unseren bisherigen Beobachtungen echt praxitelisch. Beide raffen mit der unter dem Gewand herabhängenden Rechten das Himation auf — ein Motiv, das uns auch an der Muse mit der Kithara auf dem Basisrelief begegnete — und hierdurch besonders schmiegen sich die Falten den Formen und Bewegungen des Körpers enge an, dieselben mit fein geschwungenen Linien umspielend, ohne sie zu verhüllen.

Hier ist ferner der Ort, eine ganze Klasse von Monumenten anzureihen, welche bald nach dem Bekanntwerden der Basisreliefs in engeren Zusammenhang mit denselben und mit Praxiteles gesetzt wurde, die Thonfiguren von Tanagra; so zuletzt von M. Mayer (Die Musen des Praxiteles, athen. Mitt. 1892, p. 264) und Furtwängler (Meisterwerke p. 682). Nach ersterem sollen allerdings speziell die Thespiaden des Meisters die anregenden Vorbilder für die Bildner Tanagras gewesen sein; das können wir bei unserer Annahme, dass diese Gruppe im Vatican erhalten ist, nicht gelten lassen, denn es finden sich an den Thonfiguren viel weniger Anklänge an diese Gestalten, als an ältere praxitelische Werke, die wir im Laufe der Untersuchung kennen gelernt haben, wie z. B. die beiden Herculanenserinnen. Praxiteles ist ja mehrfach in Böotien thätig gewesen, in Platää, in Theben, in Thespiä selbst wahrscheinlich zweimal, und zudem ist Tanagra nicht so erheblich weit von Athen oder so schwer von dort zu erreichen, dass man nicht an eine direkte Beeinflussung denken könnte.

In der That sind nun die sämtlichen bei Kekulé (Griechische Thonfiguren aus Tanagra) abgebildeten Statuetten, besonders die Figur auf T. I, durchaus praxitelisch in Haltung, Kopf und Gewandung.

---

[1]) Beschreibung no. 583. Hier ist der Kopf zuerst »schwerlich zugehörig«, dann »anscheinend zugehörig« genannt. Der Marmor ist der gleiche; ferner erinnert der Typus an den der knidischen Venus. Kopf und Figur gehören also augenscheinlich auch der gleichen Kunstrichtung an. So ist die Zugehörigkeit des Kopfes doch wohl das wahrscheinlichere.

[2]) Hettner, no. 198; Augusteum, T. 126, danach in Baumeisters Denkm., p. 1845. Der Kopf ist Porträt und wahrscheinlich nicht zugehörig.

Abb. 24.
Terracotta aus Tanagra.

Die einzige Ausnahme bildet T. VIII; hier finden sich schon Eigentümlichkeiten in der Gewandung, welche eher in das dritte Jahrhundert weisen. Auf einer Zwischenstufe — etwa dem oben besprochenen athenischen Grabstein entsprechend — steht ein Figürchen, welches sich im Besitz des Verfassers befindet und hierneben abgebildet ist.[1])

Auch in den sicilianischen Terracotten ist dieser Einfluss der praxitelischen Erfindungen fühlbar, wenn auch — wie ja natürlich — nicht so rein wie in Tanagra. Besonders zu nennen sind nach Kekulé »Die Terracotten von Sicilien«: T. XXIII, 4. XXVIII, 5. XXIX, 1, 2, 3. XXXI, 1. XXXII, 1, 2. XXXIV, 6. XXXV, 2, 3. XXXVI, 3. XXXVII, 1, 2. XXXVIII, 1. XXXIX, 4. Die meisten hiervon sind aus Kentoripa am Ätna. Die übrigen in demselben Werk abgebildeten Figuren haben Motive, die in ältere oder jüngere Zeit gehören.

Endlich finden sich auch unter den Terracotten von Myrina einige Figuren praxitelischen Charakters; so bei Pottier & Reinach, la nécropole de M., T. XXXV, 2 und T. XXXVII—XXXVIII mit Ausnahme vielleicht von 1 u. 4; 3 u. 6 sind ungefähre Wiederholungen der zuletzt besprochenen Figur aus Dresden.

Doch ist dies nicht die einzig erkennbare Wirkung der praxitelischen Schule auf die Kleinkunst. Im Louvre befindet sich ein Bronzefigürchen, eine Flora, deren Gewand leicht archaisierend behandelt ist, aber in vielen Motiven die greifbarste Verwandtschaft mit der Dresdener Artemis besitzt. Das Köpfchen erinnert an die Artemis von Gabii, mit der auch die ganze leichte Bewegung des Körpers übereinstimmt.[2])

Abb. 25.
Flora im Louvre.

Ferner denke man an die herrliche Artemis-Statuette aus Cypern (vgl. Furtwängler, Meisterwerke, p. 556). Eine fast genau, auch in der Grösse überein-

[1]) Erworben in Athen. Der Fächer ist modern, doch sind antike Stützen für einen solchen vorhanden.

[2]) Die Vorlage der nebenstehenden Abbildung (25) ist nach einem Abguss im Münchener Gypsmuseum gefertigt. Man vergleiche hierzu den sehr verwandten Statuettentorso im Berliner Museum no. 579; angeblich aus Ephesos.

stimmende Statuette derselben Göttin befindet sich im Museum zu Palermo (Einzel-Verkauf von Arndt-Amelung no. 559a).

Auch eine Bronzestatuette des Dionysos von ungefähr derselben Grösse im brittischen Museum (Anc. marbl. III, 7) ist durchaus praxitelisch. Der Kopf hat den Typus des Lykeios. Das Gewand, welches auf der linken Schulter aufliegt, hat die grösste Verwandtschaft mit dem Gewand des olympischen Hermes[1]).

Abb. 26. Dionysos in London.

Ist es schon von den meisten grossen Meistern der Antike überliefert, dass sie es nicht verschmäht haben, sich mit den subtilsten, scheinbar kleinsten Aufgaben der bildenden Kunst zu beschäftigen, so war ja der auf das Anmutige und Zarte gerichtete Sinn des Praxiteles vor allem für eine derartige Bethätigung geschaffen, und es ist sehr wohl möglich, dass uns in der einen oder anderen der genannten Figuren eine Originalarbeit des Meisters erhalten ist, wie es Furtwängler a. a. O. von der Artemis-Statuette aus Cypern angenommen hat.[2])

---

[1]) Die Linke stützte sich auf den Thyrsos, die Rechte hielt den Kantharos. In den Anc. marbl. fälschlich Apollon genannt. Abb. 26 ebenfalls nach einem Abguss des Münchener Gypsmuseum.

[2]) Furtwängler bringt die Statuette mit der Thätigkeit des Meisters in Kos und Knidos in Zusammenhang. Doch kann dieselbe auch noch in Athen vor jenem kleinasiatischen Aufenthalt entstanden sein, was mir des Stiles wegen wahrscheinlicher dünkt. In Athen war eine ziemlich starke Kolonie von ἔμποροι Κιτιεῖς, welche dort ein eigenes Heiligtum der »Aphrodite« besass (C. J. A. 2, 168. a. 333/2). Einer dieser ἔμποροι wird das Kleinod in Athen erworben und nach der Heimkehr in seiner Vaterstadt geweiht haben.

V.

Wir kommen zu der Besprechung der ersten Muse der zweiten Platte, bei der wir zugleich die Betrachtung des oberen Himation-Arrangements der vorher behandelten Muse nachzuholen haben; denn bei beiden finden wir im Grunde das gleiche Motiv, nur dass der horizontale Wulst des Mantels dort über den linken Unterarm herabhängt und dementsprechend der Teil, welcher hinter diesem Wulst nach oben durchgezogen ist, nur die eine Brust überspannt, während der Mantel bei der Muse mit den Flöten oben auf der linken Schulter aufliegt und das durchgezogene Stück desselben die beiden Brüste bedeckt.[2])

Parallelen zu jener eigentümlichen Art, die eine Brust oder beide durch das Himation künstlich zu überspannen, bieten verschiedene attische Grabreliefs. Dieselben befinden sich im Centralmuseum zu Athen. Am einfachsten ist das Motiv auf no. 764 an der Figur der Ameiniche behandelt (Conze, Attische Grabreliefs, T. 34, p. 73), trotzdem dieses Relief, nach den Köpfen zu urteilen, jünger ist als das folgende Beispiel, bei dem aber auf die Arbeit des Gewandes mehr Sorgfalt verwendet ist; d. i. no. 722, der Grabstein der Archestrate (Lebas, Monum. figurés, T. 68). Der Kopf der Verstorbenen erinnert sehr an ältere praxitelische Köpfe, wie den des Apollon Lykeios. Endlich das späteste hierher gehörige Relief ist no. 819 (Archäol. Ztg. 1845, T. 34; Friederichs-Wolters, Bausteine, no. 1043). Hier ist das Himation über beide Brüste gezogen. Die verhältnismässig späte Entstehungszeit verrät sich unter anderem an einem Gewandmotiv der links stehenden Frau; diese hat einen Zipfel des Himation unter dem rechten Ellbogen eingeklemmt, wie wir es ähnlich nur an der kleinen Herculanenserin gefunden haben. Auch die grosse Figurenzahl und einstige Breite des Reliefs sprechen für seine späte Entstehung.

---

[1]) Falsch habe ich das Motiv in den Florentiner Antiken p. 33 erklärt, worauf mich Pallat zuerst aufmerksam gemacht hat.

Statuarisch sind mir ähnliche Motive nur in zwei Beispielen bekannt, einmal in einer Figur des Palazzo Giustiniani zu Rom (M.-D. 1545, Clarac 439, 795B), die leider schlecht erhalten ist, und das andere Mal in einer Bronze, welche auch sonst schon zweifelnd mit Praxiteles in Zusammenhang gebracht und sogar mit einem bestimmt überlieferten Werke des Meisters identifiziert worden ist: die weibliche Gewandstatue der Glyptothek in München no. 314 (vollkommen erhalten bis auf den Kopf). Man hat dieselbe als Spinnerin ergänzen und in ihr die Katagusa des Praxiteles erkennen wollen.[1]) Die Ergänzung hat in der That viel Wahrscheinlichkeit; das Motiv des Himation erinnert lebhaft an die eben besprochenen Werke und die Musen der Basis; allerdings darf man seine Anschauung von den Einzelheiten nicht allein an der Münchener Bronze bilden, welche in ihrer Ausführung ziemlich roh und unlebendig ist, sondern nach einer besseren Wiederholung in Marmor, welche sich in dem Park von Villa Borghese befindet (M.-D. no. 1534). Doch ist zu irgend einer Sicherheit kaum zu gelangen; im Gegenteil kann ich meine bestimmten Zweifel an der Richtigkeit der Hypothese nicht unterdrücken. Der Figur fehlt ein Hauptmerkmal aller echt-praxitelischen Gestalten: der überaus leichte, freie Stand, das leichte, mühelose Tragen des Körpers auf den Hüften. Es ist dagegen etwas Träges, Mattes und Weichliches in Stand und Haltung der Figur, und so scheint mir in der That nur das mit Sicherheit zu behaupten möglich, dass die Figur in den weiteren Kreis praxitelischer Gestalten gehört. Nach der breiten Anlage der Brust und der Einfachheit der Motive muss das Original der ersten Periode des Meisters angehören und wird zeitlich unseren Reliefs nicht allzu ferne stehen.

Speziell über das Motiv der Muse mit den Flöten habe ich schon in meinen »Florentiner Antiken« gehandelt und dasselbe dort an einer einstmals in Athen hochberühmten Statue der Kore nachgewiesen, deren Entstehung ich dem praxitelischen Kreise zuschrieb. Eine willkommene Bestätigung bringt mir nun eine Abhandlung Rob. von Schneider's in den Jahrbüchern des Allerhöchsten Kaiserhauses zu Wien 1894, p. 135 ff., in welcher derselbe eine Statue des Wiener Hof-Museums bespricht (abgeb. auf T. X u. XI), welche in dem all-

[1]) Plin. N. H. XXXIV, 69. Soviel mir bekannt, ist dieser Gedanke unabhängig zugleich von Löschcke und Flasch gefasst worden. Von dem letzteren ist eine eingehendere Behandlung der Figur zu erwarten.

gemeinen Motiv des Gewandes mit der von mir publicierten Florentiner Figur übereinstimmt, und deren zugehöriger Kopf stilistisch eben in die Schule und Zeit passt, welche ich für das Original jener Kore angenommen hatte, d. h. in die praxitelische Schule und in die Zeit bald nach 350. Man vergleiche den Kopf der Wiener Statue besonders mit den oben abgebildeten Köpfen der Musen. In den Einzelheiten der Gewandbehandlung ist indes die Wiener Figur noch einfacher als die Florentiner und dürfte deshalb eine Vorstufe des Typus repräsentieren[1]).

Die allernächste Parallele zu unserer Muse bietet jedoch eine mir nur in einem Exemplar bekannte Figur: die Gestalt der ältesten Tochter aus der Familie der Balbi in Neapel (Baumeister, Denkm., Abb. 1933 = Mus. Borb. II, 40). Augenscheinlich hat sich die Familie das Porträt dieser Tochter besonders viel kosten lassen, denn es zeichnet sich vor allen anderen durch eine eigenartige Feinheit in der Ausführung aus, eine gewisse leblose Eleganz, welche durchaus ungriechisch ist und wohl als das spezielle Eigentum eines pompejanischen Porträtbildners zu betrachten ist. So dürfen wir also diese Figur nicht als Copie im eigentlichen Sinne auffassen; wir werden nur die allgemeinen charakteristischen Züge des ursprünglichen Originales in dem Arrangement der Gewandung erkennen können. Dieses stimmt nun vollkommen mit unserer Muse überein, und es haben sich nur einige unwesentliche Motive durch den Wechsel des Standbeins geändert. Das Ganze ist noch sehr viel einfacher als die Wiener und Florentiner Kore, und das Original stand jedenfalls unserm Relief zeitlich bedeutend näher, als die Originale jener beiden.

Das etwas künstliche Motiv, einen Teil des Himations nach oben durchzuziehen und über die Brust zu spannen, weist mit Bestimmtheit auf ein anderes Arrangement als Vorstufe zurück, bei dem das Himation einfach von der rechten Hüfte schräg über die Brust und die linke Schulter geworfen ist. Dies begegnet uns an einer der lieblichsten Gestalten des Altertums, welche in ihrem ganzen Charakter so durchaus mit unserer Relieffigur übereinstimmt, dass wir hier sicher eine Zeitgenossin derselben und wahrscheinlich eine Schöpfung desselben Künstlers vor uns haben: die als Urania ergänzte Figur des

[1]) Schneider hebt a. a. O. mit Recht hervor, dass das eigenartige Gewandmotiv in gleicher Weise für Kore und Demeter angewendet wurde. Richtig ist auch, dass die Florentiner Figur voller und prächtiger ist als die Wiener; dieselbe kann indes niemals Demeter dargestellt haben, wie Schneider will. Dazu fehlt ihr zu sehr die matronale Fülle und Würde.

Musensaales im Vatican (Helbig, Führer I, no. 274).[1])

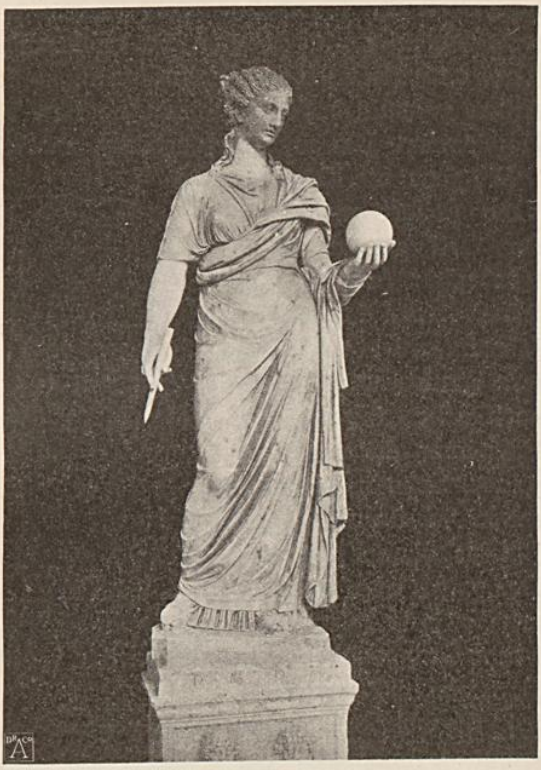


Abb. 27. Kore im Vatican.

Die Gestalt scheint aber auch in einer innerlichen Beziehung zu der Wiener und Florentiner Statue zu stehen, denn eben Kore ist es wieder, welche in einer der »Urania« entsprechenden Gewandung auf verschiedenen Monumenten erscheint, so auf einem Votivrelief aus Eleusis (Overbeck, Kunstmyth., T. XIV, 4), auf der Reliefvase aus Cumä (a. a. O., T. XVIII, 20) und sehr ähnlich auf einem athenischen Votivrelief (Sybel, 361).

Dasselbe Gewandmotiv hat augenscheinlich auch die Persephata der Neapeler Vase mit der Darstellung der Anodos (a. a. O., T. XVIII, 15), nur dass hier das Himation schleierartig über den Hinterkopf gezogen ist. Gerade so ist das Gewand der Kore-Statuette aus Knidos arrangiert (Newton, Discoveries pl. LVII u. Baum., Denkm., Abb. 456) und ebenso das einer Statuette im Palazzo Doria zu Rom (Overbeck, a. a. O., T. XIV, 24), welche in ihrer Bedeutung durch die teilweise erhaltene Fackel in der Rechten gesichert ist, so dass man nur zwischen Demeter und Persephone schwanken kann; aber schon die schlanken Formen empfehlen die Deutung auf die Tochter.[2]) Wir haben also sicher in der Urania des Musensaales ebenfalls eine Kore zu erkennen, eine Darstellung der Göttin aus der

[1]) Ergänzt Hals, beide Unterarme und Teil des Gewandes auf der linken Schulter; Kopf antik, aber nicht zugehörig. Abb. 27.

[2]) Ferner vergleiche man: Einzel-Verkauf von Arndt-Amelung no. 357—359, Statue der Demeter in Florenz.

Jugendzeit des Praxiteles. Aus diesem einfacheren Typus hat dann er selbst oder ein Schüler die effektvollere Gestalt der Florentiner Kore entwickelt. Zwischen beiden muss ihrer Abbildung nach eine in Athen gefundene Figur stehen: Le Bas, Voyage arch. Mon., Fig. 26; Heydemann, Die ant. Marmorbildw. zu Athen, no. 199.

Die genannte Neapeler Vase gehört nun aber der Orthographie ihrer Inschriften nach in das dritte Viertel des fünften Jahrhunderts; das Gewandmotiv wäre demnach keine ganz originale Erfindung der praxitelischen Schule, sondern schon in der Zeit des Phidias bekannt gewesen. Das wird nun vollends zur Gewissheit durch eine kleine Gruppe im Palazzo Barberini in Rom (M.-D. 51), in welcher der bekannte »Asklepios« der Uffizien (Dütschke, Ant. Bildw. in Oberitalien III, 198), wie im Original, mit einer Genossin vereinigt ist, welche das Himation in der Hauptsache ganz in der Weise der »Urania« trägt. Leider ist das Exemplar so klein und elend gearbeitet, dass man Vergleiche und Schlüsse hiernach allein kaum wagen darf.[1]) Wohl zum Vergleich eignet sich indes eine wundervolle Gewandfigur des brittischen Museums von der Insel Klaudos bei Kreta (Abb. 28), augenscheinlich ein Werk aus der Zeit des Parthenon.[2])

Abb. 28.
Figur von der Insel Klaudos.

Dieselbe widerlegt vollkommen Furtwänglers Behauptung (a. a. O.), dass im fünften Jahrhundert ein derartiges Gewandmotiv undenkbar sei. Bei dem Vergleich mit der Kore des Musensaales ergeben sich die gleichen charakteristischen Unterschiede und Fortschritte wie bei den bisherigen Beobachtungen.

Zu ähnlichen Resultaten führt eine Vergleichung der oben genannten Statuette aus Knidos mit der einen Karyatide in der Villa Albani (Helbig, Führer II, no. 827), deren ursprüngliches Original jedenfalls noch höher in das fünfte Jahrhundert hinaufgehört, als die Figur von Klaudos.

---

[1]) Abb. bei Furtwängler, Meisterw., p. 397. Ohne irgend einleuchtende Gründe erklärt F., die weibliche Figur wäre eine spätere Zuthat zu dem ursprünglich als Einzelfigur componierten Asklepios. Ich werde an anderem Ort näher auf die Frage eingehen.

[2]) Zuerst machte mich H. Bulle auf die Figur aufmerksam. Vgl. die eine im Metroon zu Olympia gefundene Statue, Ausgrabungen III, 19; das Original derselben gehört der gleichen Zeit an, wie jene.

Das Motiv tritt uns ausserdem an vielen Figuren in den verschiedensten Variationen entgegen,[1]) doch sind dem Verfasser zu wenig Exemplare durch Autopsie oder gute Abbildungen bekannt. Es wird bei genauerer Kenntnis jedenfalls gelingen, nach den oben gefundenen Kriterien auch die genauere Geschichte dieses Motives festzulegen und vielleicht die Gestalt, welche einst mit dem Florentiner Asklepios verbunden war, zu entdecken.

Bedeutsam tritt uns jedenfalls auch in dieser Entwickelung der konservative Charakter des Praxiteles entgegen. Was wir ihm speziell zu verdanken haben, ist auch hier wieder nicht die Erfindung eines neuen Motives, sondern die feinere Ausbildung eines älteren durch die bewusste, klare Anlage der Faltenzüge, welche den Körper in seiner vollen Grazie zur Geltung kommen lassen.

Wichtig ist die Verwandtschaft, welche den Unterkörper der Urania des Vatican mit dem gleichen Teil einer Originalfigur verbindet, welche sicher der Mitte des vierten Jahrhunderts angehört, der sogenannten Artemisia vom Maussoleum. (Brunn-Bruckmann, Denkmäler, T. 242). Die ganze Anlage ist die gleiche geblieben, nur die Arbeit im einzelnen ist effektvoller und reicher geworden.

Diese Beobachtung gewinnt aber eine erhöhte Bedeutung, wenn wir weiter bemerken, dass auch die entsprechende männliche Porträtstatue, der sogen. Maussolos, im Gewand die schlagendste Ähnlichkeit mit einer praxitelischen Figur besitzt, jenem Asklepios-Typus, zu dem der Kopf von Melos gehört. (Wolters in den Athen. Mitt. XVII, p. 1 ff. T. II—IV). Auch hier stimmen die Unterkörper vollkommen überein, und wir können unsere Vorstellung von dem ursprünglichen Original des Asklepios, dessen Körper uns leider nur in Statuettengrösse erhalten ist, nicht besser beleben, als eben durch diese Gestalt. Zugleich gewinnen wir dadurch einen Anhalt für die Datierung jenes Asklepios.[2])

Nun ist uns ja durch Vitruv überliefert, dass nach einigen Gewährsmännern auch Praxiteles bei den Arbeiten am Maussoleum be-

---

[1]) Z. B. Clarac 312, 2340; 424, 756; 428, 769; 438, 754C; 506, 1010; 510, 1028; 532, 1107; M.-D. 1539; auch gehört hierher die Aristonoë von Rhamnus, Ephem. arch. 1891, T. 5, und der athenische Grabstein, Journ. of Arch. 1891, T. II b.

[2]) Auch dieser Gewandtypus geht übrigens auf ältere Vorbilder vom Ende des fünften Jahrhunderts zurück; vgl. hierüber Furtwängler, Meisterwerke, p. 366 ff. und 488 ff., und Einzelverkauf von Arndt-Amelung no. 295.

teiligt war, und die Nachricht verdient schon deshalb Berücksichtigung, weil wir wissen, dass der Künstler eben zur Zeit der Errichtung jenes Grabmales auch sonst in Klein-Asien beschäftigt war. An den Friesen aber kann er nach der bestimmten Überlieferung des Plinius nicht mitgearbeitet haben; wir müssen deshalb die Spuren seiner Thätigkeit in anderen Teilen des Werkes suchen und dürfen dieselben, wie ich glaube, nach den obigen Beobachtungen mit Recht in jenen beiden Porträtfiguren erkennen, wenn man diese auch nicht für eigenhändige Arbeiten des Meisters wird halten wollen. Dieser Annahme widerspricht der gut erhaltene Kopf der männlichen Statue durchaus nicht, soweit man nach einer Vergleichung von Porträt und Ideal urteilen kann. Der individuelle Charakter des Dargestellten tritt mit grosser Energie und Klarheit hervor, aber in einzelnen, allgemeiner gehaltenen Zügen, lässt sich eine lebhafte Verwandtschaft mit den entsprechenden Teilen an dem Kopf von Melos nicht verkennen.

Das Unterteil einer dem Maussolos fast entsprechenden Statue von guter Arbeit befindet sich im Vestibolo rotondo des Belvedere im Vatican (no. 4) und ist abgebildet bei Pistolesi, Il Vaticano, IV, T. LXXXVII. Nicht nur der allgemeine Wurf des Gewandes und die Stellung stimmen an beiden Figuren überein; auch die Arbeit im Einzelnen (Liegefalten) und die Bildung der Sandalen sind ganz nahe verwandt. An dem Fragment sind der linke Fuss und das vom linken Arm herabhängende Ende des Mantels erhalten, Teile, die an dem Maussolos fehlen oder ganz beschädigt sind.

Man vergleiche nun die Behandlung des herabhängenden Mantelzipfels mit der des Mantels beim Hermes in Olympia. Hier wie dort finden wir die gleiche Art, die Flächen durch kleinere Motive zu beleben, wodurch der Eindruck eines schweren, gefütterten Stoffes vortrefflich wiedergegeben wird. Das Gleiche können wir am Mantel der Artemis von Gabii beobachten.

Es liegt auf der Hand, dass diese Verwandschaft auch für die Beurteilung der Maussolos-Statue nicht ohne Bedeutung ist.

VI.

An die sitzende Muse lässt sich kein statuarischer Typus anschliessen. Keine der übrigen Musen ist so unmittelbar für unser Relief erfunden, und bei aller Flüchtigkeit der Ausführung wirkt sie gerade dadurch mit am meisten von allen; die Composition ist von einer ausserordentlichen Grazie; hier spüren wir die Seele des Praxiteles, aber die Dissonanz von Erfindung und Ausführung tritt dem Beschauer auch nirgends lebendiger entgegen als hier.

Trotzdem vergleiche man diese Figur mit den sitzenden Musen im Vatican; man wird dort das gleiche Empfinden spüren, hier noch gleichsam verschleiert und schüchtern, dort zu voller Blüte entfaltet. Äusserlich lässt sich noch am besten die Muse mit der Lyra vergleichen, in Bewegung und Empfindung die Thaleia.

Auf der Hauptplatte bietet die Figur des Apoll ein selbständiges Interesse durch den Typus des Kopfes, welcher noch nichts von den charakteristischen Zügen enthält, die den späteren Darstellungen dieses Gottes durch Praxiteles eigen sind, vielmehr zurückweist auf einen älteren Typus, der uns nur in Hermen erhalten ist.

Einen solchen bespricht z. B. Furtwängler in den Meisterwerken p. 140 ff., wo die Abbildung aus den Specimens of anc. sculpt. wiederholt ist; er teilt denselben der schwankenden Figur des älteren Praxiteles zu.

Eine andere Reihe ist vertreten im Taubenzimmer des capitolinischen Museums (Nuova descrizione no. 87) und im Lateran (Benndorf-Schöne no. 373, hier als Ariadne bezeichnet). Beide gehören am wahrscheinlichsten an das Ende des fünften Jahrhunderts.

Die Benutzung dieses Typus auf dem Relief von Mantinea ist eines der sichersten Zeichen dafür, dass der Künstler noch stark unter dem Einfluss der Vergangenheit, also jedenfalls im Beginn seiner Laufbahn stand. Wir werden uns demnach auch den Apoll der Gruppe selbst in jener älteren Art und noch nicht im speciell praxitelischen Charakter zu denken haben. So erscheint auch auf der

Münze von Megara, welche die dortige praxitelische Gruppe derselben Gottheiten wiedergiebt, der Apoll ruhig stehend im langen Kitharöden-Gewande, mit Mantel, Kithara und Schale, also nach der älteren Weise.[1])

Auch das eigentümlich gekünstelte Verlegenheitsmotiv des erhobenen Himationzipfels auf unserem Relief ist doch nur aus einer gewissen Unfertigkeit des Künstlers zu erklären.

Über die Figur des Skythen haben wir schon im ersten Abschnitt gehandelt. Die untere Partie seines Rockes vom Gürtel abwärts erinnert in manchen charakteristischen Motiven an den Chitonüberschlag der Dresdener Artemis.

Die prächtige Figur des Marsyas ist ebenso wie die sitzende Muse unmittelbar für das Relief erfunden, und die Verwandtschaft mit dem Marsyas des Myron, auf welche Overbeck a. a. O. unter anderem seinen Widerspruch gegründet hatte, ist nur ganz äusserlich.

VII.

Wir sind am Ende unserer Einzelbetrachtungen, und es erübrigt noch, die allgemeinen Resultate zusammenzufassen.

Im Laufe der Untersuchungen haben sich immer mehr Anzeichen dafür ergeben, dass sich der Künstler zur Zeit der Entstehung unserer Reliefs noch in einem Stadium der Entwickelung befand. Andererseits müssen wir zugestehen, dass derselbe in all den Eigentümlichkeiten des Stiles, die nach unseren Beobachtungen den Grundunterschied seiner Figuren von denen der Vergangenheit ausmachen, schon eine gewisse Reife und Festigkeit erlangt hatte, welche eine kurze Entwickelung bei ihm selbst vor der Entstehung der Reliefs voraussetzen lassen. Demnach wird man das Alter des Künstlers auf etwas über 20 Jahre taxieren dürfen.

Schon die äussere Thatsache, dass Praxiteles für eine derartig umfangreiche Aufgabe — zwei dreiteilige Gruppen — von Athen nach

---

[1]) Imhoof-Blumer u. Gardner, Num. comm. ot Paus., Pl. A, X; F F I, II.

Mantinea berufen wurde, empfiehlt ja die Annahme, dass derselbe sich in Athen bereits durch andere Arbeiten bekannt gemacht habe.

Mantinea wurde in den nächsten Jahren nach der Schlacht bei Leuktra (371) wieder aufgebaut, nachdem es fünfzehn Jahre zerstört gelegen hatte (Xen. Hell. VI, 5, 3—5). Mit Recht hat Brunn angenommen, dass es eine der ersten Unternehmungen gewesen sei, den Doppeltempel, der vor der Zerstörung das Bild des Aklepios von Alkamenes erhalten hatte, zu vollenden, d. h. mit der entsprechenden Göttergruppe auszustatten[1]), und so wird also Praxiteles in den Jahren 370—365 in Mantinea thätig gewesen sein. Seine Geburt würde demnach etwa in die 98. Olympiade fallen.

An seine Thätigkeit in Mantinea hat sich dann wahrscheinlich ein längerer Aufenthalt in Megara angeschlossen, dessen Hauptblüte in jener Epoche nach den Ausführungen von Urlichs (Skopas, p. 87 ff.) in die Zeit nach Ol. 102, 2 (371), gehört.

Die nächsten sicheren Daten seines Lebens betreffen die Thätigkeit in Klein-Asien. In Ephesos war er nach dem Brande des alten Tempels, d. h. nach 356, bei dem neuen Tempel beschäftigt. Da er hier, wie Strabon überliefert, einen Altar gearbeitet und, wie wir weiter nachweisen konnten, ein Bild der Göttin geschaffen, also Gegenstände, die für den Cult bestimmt waren, so wird der Neubau zur Zeit seiner Anwesenheit wenigstens schon bis zu einem gewissen Grade fertig gewesen sein. Das Maussoleum, an dem Praxiteles nach Vitruv beteiligt war, wurde 353 begonnen. In dieselbe Zeit gehören drei Aphrodite-Figuren, die Knidierin, die Aphrodite im koischen Gewande und die Statue der Göttin im Adonion zu Alexandria in Karien (Ov. Sq. 1247), und wahrscheinlich auch der Eros von Parion an der Propontis.

Vor Ol. 108, 4 (a. 345/4) muss der Künstler wieder in Athen gewesen sein, denn in dieses Jahr fällt wahrscheinlich die Aufstellung der Artemis Brauronia auf der Akropolis von Athen[2]). Bei der grossen

---

[1]) Abh. der bayer. Ak. d. W. 1880, Zur gr. Knstlg., p. 445. Das Bild des Alkamenes muss schon vor 418, d. h. ehe Mantinea unter spartanische Oberherrschaft gelangte, fertig gewesen sein (Diod. XII, 80). Vgl. Reisch, Eranos Vindobonensis 1893, p. 1 ff.

[2]) Vgl. Studniczka, Vermutungen zur Kunstgeschichte, p. 18 ff. und dagegen Robert, Archäologische Märchen, p. 151 ff. Die Beziehung der beiden Bezeichnungen ἕδος und ἄγαλμα auf das alte Bild *(ἕδος)* und das des Praxiteles *(ἄγαλμα)*, wie sie Robert für die Weihurkunden annimmt, ist sicher der Einteilung und Beziehung der letzteren seitens Studniczka's vorzuziehen. Wichtig aber bleibt, dass in der Urkunde von Ol. 108,4 die Bezeichnung τὸ ἕδος τὸ ἀρχαῖον auftritt, während vorher einfach von τὸ ἕδος die Rede ist. Das setzt für dieses Jahr der Olympiade die Existenz eines neuen modernen Bildes voraus.

Menge der Arbeiten, die Praxiteles in Klein-Asien lieferte, dürfen wir seinen dortigen Aufenthalt nicht allzu kurz bemessen, und wir werden etwa das Richtige treffen, wenn wir denselben in die Jahre 355—346 verlegen.

Nach unseren Ausführungen gehören sodann in das Jahrzehnt 340—330, also in die fünfziger Jahre des Künstlers, noch die Thespiaden.

So sind wir über die zweite Hälfte der Thätigkeit des Künstlers nach 355 weit besser und sicherer orientiert, als über die erste, in der ein Zeitraum von zehn Jahren (365—355) vollkommen ohne detailliertes Datum geblieben ist. Hier können aber unsere Betrachtungen ergänzend eintreten und das Bild, wenn auch nicht mit festen Daten, doch mit Werken beleben, denn die meisten der besprochenen Gewandfiguren, deren Beziehung zu Praxiteles sich durch die Verwandtschaft mit den Reliefs ergeben hat, gehören in die Zeit zwischen der Thätigkeit des Künstlers in Mantinea und der in Klein-Asien. Dieselben ordnen sich in folgende Gruppen: 1. Athena in Florenz und Hebe-Vatican; 2. Tochter der Balbi und Kore (Urania) im Musensaal; 3. Berliner Gewandfigur, Dresdener Gewandfigur, Vestalin und grosse Herculanenserin. Diese letztere bildet den Abschluss und gleichsam die Krone dieser ganzen Epoche. Das schon an den Basisreliefs fühlbare Prinzip kommt in ihr zur glänzendsten Bethätigung.

Dieses Prinzip ist ein durchaus plastisches, denn es stellt das Gewand vollkommen in den Dienst des Körpers, dessen Formen und Bewegung es zur deutlichsten, schönsten Geltung bringt, ohne irgend einen wichtigen Teil desselben durch eigene malerische Fülle zu verbergen. Auch ein so reiches Detail, wie wir es an der Herculanenserin finden, tritt durchaus gegen die grossen Hauptzüge der Falten zurück.

Es giebt zwei berühmte Werke des Altertums, welche schon von anderer Seite überzeugend mit Praxiteles in Zusammenhang gebracht sind und deren Gewand, obwohl es im allgemeinen schon nach demselben Prinzip geordnet ist, doch dieses letztere noch unentwickelter zur Geltung bringt, als die Musen unserer Reliefs: der sogen. Sardanapal, bei dem Wolters zweifelte, ob er ihn für ein spätes Werk des Kephisodot oder ein Jugendwerk des Praxiteles erklären sollte (Jahrb. d. arch. Inst. 1893, p. 173 ff.), und die Venus von Arles (vgl. Furtwängler, Meisterw., p. 547 ff.), bei der ein Motiv, das wir auf den Reliefs schon ausgiebig und mit vollendetem Geschick verwendet fanden, das Hinaufziehen des Himation durch den horizontalen Wulst an zwei Stellen,

erst ganz schüchtern angewendet erscheint.[1]) Diese beiden Figuren und mit ihnen den einschenkenden Satyr werden wir in die Zeit vor der Thätigkeit des Praxiteles in Mantinea, d. h. in die erste Wirksamkeit des jugendlichen Künstlers in Athen, vor 370, setzen und in ihnen einige von den Werken erkennen dürfen, mit denen der Jüngling, kaum noch unter der Zucht des Vaters, den eigenen Ruhm begründete.

Merkwürdig ist nun, dass sich an all den Werken, welche wir nach dem klein-asiatischen Aufenthalt ansetzen mussten, ein veränderter Geschmack verrät. Begonnen mit der kleinen Herculanenserin, weiter die Korestatuette des Vatican (Gal. dei Candel.), auch die Artemis von Gabii, welche sicher in diese Zeit gehört[2]), bis zu den Thespiaden, bei denen der neue Geschmack in der glänzendsten Ausbildung erscheint, an all diesen Figuren finden wir ein sehr viel lebhafteres Interesse für die Gewandung an sich, für den Charakter der verschiedenen Stoffe und die mannigfachen, in reicher Abwechselung aus diesen verschiedenen Charakteren sich ergebenden Motive, eine grössere Vorliebe für das scheinbar Zufällige als für das merkbar Beabsichtigte. Hinter diesem Interesse tritt die vorwiegende Rücksicht auf die plastische Form des Körpers nicht etwa ganz in den Hintergrund, aber sie hört auf, die einzige Norm für die Anlage der Gewandung zu bilden. Man kann das jetzt vorwaltende künstlerische Prinzip nicht etwa ein malerisches nennen, aber bei dem Künstler dieser Gestalten war der Sinn für die malerischen Reize einer mannigfaltig geworfenen Draperie erwacht; das fühlen wir von Werk zu Werk immer stärker.

Zum Beweise nun, dass wir bei unseren Untersuchungen nicht etwa von der Lebens- und Entwickelungsbahn des Praxiteles abgewichen sind, dient uns das schönsterhaltene Werk des Künstlers, das am wahrscheinlichsten inmitten dieser Periode entstanden ist[3]), der Hermes

[1]) Die Figur von Ostia (Furtw. a. a. O., Abb. 103) ist trotz der allgemeinen Übereinstimmung des Motivs sehr viel später und kaum vor der klein-asiatischen Periode des Künstlers denkbar. Der Kopf erinnert sehr stark an den der Artemis-Statuette aus Cypern, ist aber weicher als dieser und kleiner im Verhältnis zum Körper.

[2]) Ebenso sicher scheint sie mir nicht die Artemis Brauronia zu sein, wie Studniczka a. a. O. erweisen möchte. Vgl. G. Körte, Besprechung von Furtwängler, Meisterw. in der Berliner philol. Wochenschrift 1894, Sp. 1038.

[3]) Dieser Ansicht bin ich wegen der grossen Fortschritte in der Darstellung des Körpers und der Gesichtsformen, der Bewegung und den Proportionen, welche dies Werk von den sonstigen männlichen Figuren des Praxiteles trennen. Die Beobachtung Brunns

von Olympia. Bei ihm ist allerdings Körper und Gewand getrennt, aber dieses Gewandstück ist auch für sich überaus charakteristisch und teilt all seine Eigentümlichkeiten mit den Draperien der zuletzt genannten Werke. Auch hier finden wir dieselbe ausserordentliche Freude und geniale Fähigkeit, den Stoff als solchen, seiner Natur nach, zur Darstellung zu bringen; und ähnlich wie das Gewand bei den weiblichen Figuren ein selbständiges, dem Körper ebenbürtiges Interesse in Anspruch nimmt, tritt bei dem Hermes das Gewand als ein selbständiges, ebenbürtiges Glied der Composition neben die nackte Gestalt; ja dasselbe wirkt so stark, dass Brunn hierin etwas Störendes, Unausgeglichenes fand und die Figur deshalb in die Zeit der ersten unfertigen Jugend des Praxiteles versetzen wollte.

In dem Gewand der Artemis von Ephesos, der Athena im Louvre, den beiden Figuren vom Maussoleum, der Figur des Asklepios von Melos und endlich der Kore in Florenz (Florentiner Ant.), erkennen wir nun die Übergänge der einen Periode zur anderen. Hier wird noch im allgemeinen an dem älteren Prinzip festgehalten, ja einige Motive werden conservativ weiter gebildet, aber im einzelnen wird vieles mannigfaltiger, reicher, effektvoller. Keine Gestalt ist hierfür wohl so charakteristisch als jene Artemis in ihrer schönsten Wiederholung in der Münchener Glyptothek (113).

Endlich ist ja dies nicht das einzige Zeichen für eine eigenartige Entwickelung des Praxiteles nach seinem Aufenthalt in Klein-Asien. Wir spüren dieselbe weniger deutlich in den Körpern, als in den Köpfen. Selbst zwischen zwei Köpfen wie dem der Knidierin und dem des Hermes, die kaum mehr als fünfzehn Jahre auseinander liegen können, besteht ein viel bedeutenderer Unterschied, als andrerseits zwischen dem Kopf der Knidierin und dem der Venus von Arles, des Sardanapal und des einschenkenden Satyrs, die wahrscheinlich

---

über das Gewand ist vollkommen richtig (vgl. den folgenden Satz des Textes!) und nur der daraus gezogene Schluss anfechtbar. Die Ausführungen Furtwänglers in den »Meisterwerken«, p. 529 ff., über die Basis des Hermes darf man leider nicht als Grundlage für die Datierung der Statue benützen, da die sämtlichen thatsächlichen Angaben über die Verwandtschaft mit den Sophokles-Basen, von denen dort ausgegangen wird, der Berichtigung bedürfen, wie ich einer schriftlichen Mitteilung Bulle's und mündlichen Angaben anderer entnehme.

Von Olympia aus wird Praxiteles auch in Elis gewesen sein und dort den Dionysos geschaffen haben; derselbe war nach den Münzbildern (Zeitschr. f. Numismatik XIII, 384) eine überaus schwungvolle, stark bewegte Figur, welche sicher den entwickeltsten Zeiten des Künstlers angehört. Auch bei ihr muss das Gewand einen bedeutenden Anteil an der Wirkung gehabt haben.

über zwanzig Jahre aus einander liegen. In allen finden wir die gleiche Künstler-Individualität, aber das durchaus Neue beim Hermes ist die virtuose Benutzung aller durch das Material gebotenen Effekte zu der reichsten, lebendigsten Wiedergabe der Natur. Hier ist nichts Verallgemeinertes, nichts Stilisiertes mehr; der letzte Anflug erhabener Würde, der letzte Nachklang phidiassischer Grösse, wie wir ihn selbst noch in der Aphrodite von Knidos spüren, ist hier dem natürlichen Ausdruck vornehmer Anmut, der unmittelbarsten Wiedergabe des Lebens gewichen. Die grössere Virtuosität in der Darstellung der einzelnen Teile des Gesichtes, welche eben auch ein stärkeres Interesse für deren äussere Erscheinung voraussetzt, ist aber eine vollkommene Parallele zu der beobachteten Geschmacksänderung in der Darstellung des Gewandes.

Sollte sich diese Änderung allein durch die Anregungen erklären, die der Künstler durch das üppigere Leben in den reichen Kolonien, speziell durch die mannigfaltigere Verwendung glänzender, fremdländischer Stoffe erhielt? Sicherlich konnten diese Eindrücke nicht ohne Wirkung bleiben. War doch für Athen, die Heimat des Künstlers, die Zeit des Reichtums und des Glanzes vorüber. Zwar hatte sich nach dem furchtbaren, tragischen Ende des dreissigjährigen peloponnesischen Krieges die Seemacht Athens noch zeitweise wieder erhoben und über das ionische Meer ausgebreitet, aber es war nur wie das kurze Aufflackern einer verlöschenden Flamme gewesen. Die Kräfte aller festländischen Staaten verzehrten sich in unaufhörlichen wechselnden Kämpfen, und so ward der Boden einem Mächtigeren bereitet, Philipp von Makedonien, der gerade in den Jahren, als Praxiteles nach Klein-Asien ging, begonnen hatte, das alte heilige Griechenland, die Burg der Freiheit, mit Eisen und Gold zu unterjochen.

Wir dürfen deshalb kaum voraussetzen, dass sich in jener Zeit vor 355 ein glänzender Wohlstand in Athen entwickelt habe, und so tragen auch alle Werke des Praxiteles aus jener Periode noch einen Stempel des gemilderten Ernstes, der vornehmen Zurückhaltung, man möchte wirklich sagen, der Sparsamkeit. In jenen reichen, üppigen Kolonien musste sich der Künstler wie in einer neuen Welt dünken, und sein schönheitsdurstiges Auge, durstig auch nach Glanz und Pracht, konnte erst hier volle Befriedigung finden. Eine andere Lebensstimmung scheint sich seiner zu bemeistern; mit der Bereicherung seines sinnlichen Empfindens wächst aber auch der Reichtum seines sinnlichen Schaffens.

Hierdurch kann sich in der That eine Erklärung finden für die Änderung der allgemeinen Grundanschauung in dem Wirken des Künstlers. Aber wir sind, wie ich glaube, im stande, mittels einer kurzen Nachricht auch einen speziellen Einfluss auf Praxiteles nachweisen zu können, den Einfluss eines einzelnen Menschen, eines anderen Künstlers, der ihm ungefähr in der Mitte seines Lebens nahe getreten sein muss. Ich meine den Maler Nikias, de quo dicebat Praxiteles interrogatus quae maxume opera sua probaret in marmoribus: quibus Nicias manum admovisset; tantum circumlitioni eius tribuebat (Plin. N. H. XXXV, 133).

Die wenigen ungefähren Daten, die wir von dem Leben dieses Künstlers kennen, weisen seine Hauptblüte an das Ende des vierten Jahrhunderts. Er war ein Schüler des Antidotos, dieser wieder ein Schüler des Euphranor, eines wohl etwas älteren Zeitgenossen des Praxiteles; er hat ein ausgezeichnetes Porträt Alexanders d. Gr. gemalt und kam noch mit dessen Feldherrn Ptolemäos in Berührung, als derselbe schon den Königstitel angenommen hatte (306).

Nach alledem kann die Begegnung der beiden Künstler und ihr freundschaftliches Zusammenwirken nur in die zweite Periode des Praxiteles nach seinem klein-asiatischen Aufenthalt fallen, und es würde sich also das lobende Urteil desselben nur auf die zeitlich und stilistisch zusammengehörigen Werke eben jener Periode beziehen, denn nur an diese konnte Nikias Hand angelegt haben. Bei dieser Annahme verschlägt es nichts, dass Praxiteles damals schon im Zenith seines Ruhmes stand, während Nikias noch ein Anfänger war. Im Gegenteil scheint mir die dienende Rolle, welche der Maler in diesem Verhältnis erhielt, einen derartigen Altersunterschied geradezu vorauszusetzen. Dem in Asien erwachsenen Bedürfnis des Praxiteles kam die talentvolle Hand des jungen Malers zu Hülfe. Farblos sind ja sicher auch die Werke der ersten Periode nicht gewesen; es muss aber nach jenen Worten die Farbe durch Nikias einen ganz anderen, weit bedeutenderen Anteil an der Wirkung der plastischen Compositionen des Praxiteles erhalten haben. Die Bestätigung und Erklärung hierfür geben uns die ohne ihren farbigen Schmuck erhaltenen Figuren selbst.

An dieser Stelle seien auch die schönen Worte Benndorf's erwähnt, mit denen er in den »neuen archäologischen Untersuchungen auf Samothrake« in grossen Zügen, aber vollkommen zutreffend, die Entwickelung der Gewandbehandlung in dem letzten Teil des vierten Jahrhunderts skizziert. Nachdem er ausgeführt, dass die Künstler in

dem ersten Theile jenes Jahrhunderts noch im wesentlichen von den Prinzipien des Phidias abhängig gewesen seien, fährt er folgendermassen fort: »— so ist doppelt begreiflich, dass in jener späten, überaus regsamen Zeit, in der die Beobachtung der Natur auf allen Gebieten menschlichen Wissens einen energisch neuen Anlauf nahm (B. meint hier speziell die Zeit Alexanders), sehr lebhaft und ungeduldig andere Anforderungen auftraten, welche der tausendfach gesehenen stilvollen Anordnung überdrüssig, nur durch einen rücksichtslos natürlichen Wurf des Gewandes und virtuos erfasste Details zu befriedigen waren. Aus seiner alten Dienerrolle befreit und gleichsam sich selbst zurückgegeben, sollte das Gewand der aus dem Ganzen der Composition herauswirkenden Gestalt mehr nur gewisse Rücksichten und die unentbehrlichste Beihilfe leisten, im übrigen hingegen möglichst ungehindert dem Zufall folgen, möglichst selbständig charakterisieren, möglichst voll vor Allem und unabhängig von der ideellen Bedeutung des Kunstwerks einen unmittelbaren Reiz stofflicher Formen entwickeln, der wie ein frischentdecktes Wunder aus einem bis dahin geradezu übersehenen Gebiete der Erscheinungswelt die Empfänglichen entzückte. Dem öffentlichen Geschmacke vorauseilend oder folgend, vollzog sich einmal nach diesen Zielen eine Regeneration des Gewandes, welche in mehr als einer Hinsicht Vergleichungspunkte darbietet mit der allmäligen Verselbständigung des Kolorits in der Malerei des sechzehnten Jahrhunderts. Der eigentliche Verlauf dieses merkwürdigen Prozesses ist freilich im Einzelnen noch nicht genügend zu verfolgen. Nur soviel ist deutlich, dass einerseits Anfänge und bedeutende Vorbereitungen schon in der jüngeren attischen Schule gegeben waren, wie denn das wunderbare, man darf sagen, raffiniert natürliche Draperiestück des Hermes von Olympia, der, wie ich meine, in die späteste Lebenszeit von Praxiteles fällt, historisch betrachtet ein Stadium leidenschaftlich eindringender Einzelstudien repräsentiert, welche als notwendige Grundlage vorausgehen mussten, wenn das neue Gewandideal mit aller Sicherheit in vollbewegter Erscheinung zur Entfaltung kommen sollte. Andererseits wird es unmöglich Zufall sein, dass wir dasselbe an einer Reihe von Statuen, welche dem Ende des vierten und dem Anfang des dritten Jahrhunderts angehören, im besten Zuge der Entwickelung oder bereits consolidiert finden.«[1]) Benndorf bezieht sich hier vor

[1]) A. a. O. II, p. 73 ff. Die Anfangsworte der Periode sind fortgelassen, da die dort nach O. Müller, Handbuch d. Archäol. § 343,4 gegebene Deutung der betreffenden Stelle aus den Trachinierinnen des Sophokles (V. 765 ff.) unrichtig ist. τέκτονος χιτών ist

allem auf die Porträtstatue des Äschines, welche wohl jedenfalls noch vor dem Tode des Redners, also vor 314, aufgestellt worden ist, wahrscheinlich aber doch zur Zeit seines grössten Einflusses in Athen, d. h. in den Jahren nach der Schlacht bei Chäronea (338). Benndorf hebt mit Recht den bedeutungsvollen Gegensatz hervor, in dem diese Figur zu der älteren Statue des Sophokles steht (zwischen 350 und 330).

Die angeführten Worte sind durch unsere Untersuchung im weitesten Umfang bestätigt worden. Wir können jetzt »den eigentlichen Verlauf dieses merkwürdigen Prozesses« auch »im einzelnen genügend verfolgen«, und die Grundlinien, welche Benndorf angedeutet hat, werden dadurch nicht verschoben.

Wir haben uns in unseren Betrachtungen bisher auf die Person des Praxiteles beschränkt und auf diese alle Werke bezogen, welche sich an die Reliefs von Mantinea anschliessen lassen. Es ist leicht möglich, dass eine fortschreitende Erkenntnis manches dieser Werke abgliedern und vielmehr einem Schüler oder Genossen, als dem Meister selbst, zuerteilen wird. Aber sprechende Zeugen auch für die Entwickelung dieses Meisters werden sie bleiben.

Einem andersbezüglichen Vorwurf der Einseitigkeit glaube ich indes schon jetzt begegnen zu müssen. Man wird behaupten, dass ich das, was die allgemeine Entwickelung des vierten Jahrhunderts mit sich brachte, als das besondere Verdienst des Praxiteles dargestellt habe, und dass alle besprochenen Werke wohl charakteristische Beispiele des Jahrhunderts, aber nicht specielle Beispiele praxitelischer Erfindung seien. Diesem Vorwurf zu begegnen, verweise ich vor allem auf eine Statue, in deren Gewandung sich ein Motiv, das wir bei einer Muse des Mantinea-Reliefs finden, wiederholt, die aber in der ganzen übrigen Behandlung des Gewandes stark von den besprochenen Werken abweicht; glücklicherweise ist hier auch der Kopf erhalten, dessen Formen die Statue vielmehr den Kreisen des Skopas zuweisen, als denen des Praxiteles: die Demeter von Knidos. Einzelne Gelehrte haben zwar bei dem Kopfe zunächst auch an Praxiteles gedacht; nachdem wir aber durch die Köpfe von Tegea die Eigenart des Meisters von Paros von der des Atheners haben

---

nicht = Statuengewand, sondern das Gewand des *τέκτων* selbst, dem bei der Arbeit der Schweiss ausbricht und das Zeug an den Körper klebt, wie dem Herakles das Gewand anhaftet. Ebenso ist der kurze Satz ausgelassen, in dem B. seinen Zweifel ausspricht, ob der Hermes wirklich ein Werk des Praxiteles sei.

scheiden lernen, kann kein Zweifel mehr sein, dass wir in dieser herrlichen Demeter vielleicht ein Werk von der eigenen Hand des Skopas, jedenfalls aber aus seinem engsten Kreise besitzen. Die Entstehungszeit desselben wird ziemlich sicher mit der Errichtung des Maussoleums — Skopas war zu dieser Zeit auch in Ephesos und Knidos thätig — zusammenfallen. Das Motiv des Gewandes ist nun das gleiche, wie es die Muse mit den Flöten zeigt; dabei aber ist das ganze Gewand mit einer solchen Fülle kleiner Einzelmotive übersät, dass die klare Übersichtlichkeit der praxitelischen Erfindung ganz verloren geht; es kommt dadurch eine eigenartige Unruhe in das Ganze, welche das Werk von allen denen, die uns bisher beschäftigt haben, lebhaft unterscheidet. Aus diesem Gewande spricht trotz des praxitelischen Motives ein anderer persönlicher Künstlercharakter zu uns.

Diese Beobachtung gewinnt erhöhte Bedeutung, wenn wir die gleichen charakteristischen Zeichen auch an weiteren Werken wiederfinden, welche aus anderen Gründen dem Skopas zugeteilt werden. So erinnere ich vor allem an den wundervollen Amazonen-Sarkophag in Wien.[1]) Die Köpfe dieses Werkes sind ebenso durchaus skopasisch, als sie zu dem Kopf der Demeter stimmen, und in den fein behandelten Gewändern der Amazonen und den Mänteln der Griechen wird man leicht die Art des gleichen Meisters wie in dem Gewand der Statue erkennen, eines Meisters, dessen Absichten zu ganz anderen Zielen drängten, als die des Praxiteles.

Mit Hilfe dieses Sarkophages wird man allmälig auch zu einer festeren Bestimmung über den Anteil des Skopas an den Friesen des Maussoleums gelangen können. Sicher gehört diesem Meister z. B. die Platte bei Baumeister, Denkm., Abb. 970—971. In den Köpfen und Gewändern herrscht der gleiche Stil wie auf dem Sarkophag, und dort wie hier kehrt die eigentümliche, der phrygischen Mütze ähnliche Helmform wieder.

Es wird kein Zufall sein, dass wir ganz dieselbe auf einem dritten Relief wiederfinden, welches Wolters mit vollem Rechte für skopasisch erklärt hat: auf dem Grabstein des Aristonautes zu Athen (*Κατάλογος*, no. 738; Ephem. 1862, T. 8; Athen. Mitt. 1893 p. 6).

Trotz anfänglicher Zweifel ist es mir endlich doch wieder zur Gewissheit geworden, dass das Original der Niobiden in der That

[1]) Sacken, die ant. Skulpt. des k. k. Antiken-Kabinets T. 2. 3.

ein Werk des Skopas war, während ich früher glaubte, eine spätere Entstehung annehmen zu müssen. Das, was uns bei der jetzigen verzettelten Aufstellung der recht schlechten Florentiner Copien so besonders störend berührt, dass nämlich die Glieder aller Figuren ungefähr in der gleichen Fläche bleiben und fast nirgends eine runde oder chiastische Bewegung versucht ist, kann uns sicher beweisen, dass das Original einem Künstler aus der Zeit vor Lysipp angehört haben muss (vgl. Löwy, Lysipp, Samml. gemeinverst. wissensch. Vortr. v. Virchow-Wattenbach 1891). Was aber in den Köpfen trotz der Verflauung sich an charakteristischen Formen erhalten hat, weist mit Bestimmtheit auf Skopas, dem man ja früher die Gruppe schon wegen des pathetischen Gegenstandes zugesprochen hatte. Eine den erwähnten Werken entsprechende Gewandbehandlung finden wir hier an der zweiten, zur Mutter stürmenden Tochter. Die Gewänder der anderen Figuren sind aber wieder in ihrer Weise von der praxitelischen Art charakteristisch verschieden. Es ist in ihnen bei weitem mehr dem Zufall, zufälliger Bewegung Raum gegeben, besonders in den Mänteln der Söhne, aber auch sehr bezeichnend in den Himatia der Frauengestalten. Selbst die späteren praxitelischen Werke in ihrer reicheren Mannigfaltigkeit lassen sich nicht vergleichen; auch in ihnen herrscht noch viel mehr klar bewusste Ordnung als in den Gewändern der Niobiden.

Endlich sei in diesem Zusammenhang auch noch ein Werk erwähnt, welches Furtwängler in den Meisterwerken, p. 527 ff., wie ich glaube, mit Recht den Kreisen des Skopas, und zwar der Jugendzeit des Meisters, zugewiesen hat, die jugendliche in den Mantel gehüllte Athena (z. B. Florenz, Uffizien, D. III, 152). Auch hier finden wir im Allgemeinen ein Motiv, wie es ähnlich an praxitelischen Werken vorkommt, aber im einzelnen eine merkwürdige Unruhe, einen Mangel an Übersichtlichkeit, ein Vordrängen des Details, das gerade Gegenteil von der Art des Praxiteles. In der That scheint nach alledem, im Gegensatz zu dem in alter Überlieferung und strenger Schulung wurzelnden Athener, der Meister von Paros, im Zusammenhang mit seinem innerlichen Charakter, ein viel grösseres Interesse für Motive gehabt zu haben, welche ihm durch die Unruhe leidenschaftlicher Bewegung, von Zufall und Augenblick geboten wurden.

Demnach sehen wir, dass die Charakteristik, welche sich aus den Werken erschliessen liess, die wir mit den Reliefs aus Mantinea zusammengestellt haben, sich keineswegs bei allen Werken des vierten Jahrhunderts wiederfindet.

Allerdings war Skopas eben kein geborener Athener und von seinen athenischen Genossen am Maussoleum können wir wenig Sicheres bestimmen.

Einzig für den Stil des Timotheos scheinen sich aus den Funden vom Asklepiostempel in Epidauros, dessen Erbauung etwa in das Jahrzehnt 380—370 fällt (Foucard in Bull. de corr. hell. XIV, p. 589 ff.), bestimmtere Anzeichen zu ergeben. In der grossen Bau-Inschrift (Ephem. 1886, p. 145 ff.) heisst es Z. 36 f.: *Τιμόθεος ἔλετο τύπος ἐργάσα[σ]θαι καὶ πάρεχεν* 𐄫𐄫𐄫𐄫𐄫𐄫𐄫𐄫𐄫 *ἔνγυος Πυθοκλῆς* und Z. 90 f. *Τιμόθεος ἔλ[ετο ἀκρω]τ[άρ]ια ἐπὶ τὸν ἄτερον αἰετὸν* ××𐄫𐄫=== *ἔνγυος Πυθ[οκλῆς]*.

Also die Akroterien des einen Giebels für 2260 Dr. und Typen, d. h. Modelle für 900 Dr., hat Timotheos geliefert, diese Modelle am wahrscheinlichsten, auch wegen des verhältnismässig geringen Preises, nur für eine und zwar für die auf der gleichen Seite mit den Akroterien befindliche Giebelgruppe. Die Akroterien des anderen Giebels hat ein Theo . . . . . für 2240 Dr. übernommen, doch hat nach Z. 102 auch noch ein Dritter, dessen Namen verloren gegangen ist, allerdings nur für 265 Dr., an Akroterien gearbeitet. An Giebelgruppen haben dann gearbeitet Hektoridas für 1400 Dr. und ein Künstler, dessen Namen verloren ist, für 310 Dr., dieser letztere wahrscheinlich auf derselben Seite, für welche Theo . . . . . die Akroteria lieferte, da für beide der gleiche Bürge Theoxemidas genannt wird, wie bei Timotheos beide Mal Pythokles. Eine sehr bedeutende Leistung hat auch noch Apathimos für 2838 Dr. zu liefern gehabt, doch wird dieselbe nicht näher bezeichnet. Wir dürfen demnach die persönliche Handschrift des Timotheos nur an der einen Akroterien-Gruppe vermuten und verhältnismässig getrübt an einer entsprechenden Giebelgruppe. Unter den Resten, welche im Central-Museum zu Athen aufbewahrt werden (*Κατάλογος* no. 136—158), finden sich nun die drei Akroterien-Figuren der einen Seite, und zwar nach den Fundnotizen die des Westgiebels; zwei Nereïden (156 u. 157) und der Oberteil einer Nike (155)[1]). Diese drei Figuren zeigen einen übereinstimmenden und sehr persön-

[1]) In dem Katalog wird dieser in die Mitte des Giebels versetzt; wenn aber die Flügel, wie dort erklärt wird, deswegen abgeschnitten wären, weil sie an das von beiden Seiten aufsteigende Geison anstiessen, so müsste die Schnittfläche nach den Seiten schräg abfallen, was in der That nicht der Fall ist. Vielmehr waren die oberen Teile der Flügel angesetzt, wie auch bei dem anderen Teil einer Nike aus Epidauros (no. 162). Löcher zur Befestigung finden sich an der schräg nach rückwärts abfallenden Fläche.

lichen Stil, in dem wir die letzten Nachklänge jener Richtung spüren, die im fünften Jahrhundert ihr Feinstes in der Nike-Balustrade geleistet hatte. Mit diesen Figuren sind nun stilistisch die Reste der entsprechenden westlichen Giebelgruppe, einer Amazonenschlacht, wohl vereinbar, besonders wenn wir bedenken, dass bei den Akroterien alle Wirkungen gesteigert werden mussten, während sich der Künstler bei den dem Auge näher gerückten und vor den zerstörenden Einwirkungen der Witterung mehr geschützten Giebelfiguren auf zartere Effekte einlassen konnte. Man vergleiche besonders die vom Pferd stürzende (no. 137) und die ins Knie gesunkene Amazone (no. 138).

Einen durchaus verschiedenen Stil bemerken wir an den Resten des anderen Giebels.[1])

Schon die Bewegungen der Körper sind viel gewaltsamer und heftiger; effektvoller, derber ist auch der Wurf der Gewänder. Nirgends finden wir hier die Feinheit des anderen Giebels; der Künstler geht lediglich auf decorative Wirkung aus.

Von den Akroterien der Ostseite hat sich nichts gefunden.

Trotzdem sich nun die besprochenen Akroterien und die Amazonenschlacht auf der Rückseite des Tempels befanden, dürfen wir doch sie gerade, wie ich glaube, dem Timotheos zuschreiben; denn sicherlich gehören sie einem Meister ersten Ranges an, was wir von den Gruppen des Ostgiebels, so interessant sie sind, nicht behaupten können.

Die Ansicht, dass wir in diesen Resten Werke des Timotheos und speciell in den Akroterien seine Handschrift zu erkennen haben, gewinnt aber noch eine Stütze dadurch, dass sich an diese letzteren ein sehr häufig wiederholtes Werk anschliessen lässt, welches sicher von einem bekannten Künstler herrührt: der ältere Leda-Typus (am besten im Capitol, Helbig, Führer I, 454). Derselbe ist früher von Furtwängler (Samml. Sabouroff I, Einl. z. d. Vasen, p. 8 ff.) dem fünften Jahrhundert zugewiesen worden; aber die Körperformen allein entscheiden für spätere Zeit (man vergleiche die breiteren

---

[1]) Im Katalog ist als Gegenstand ein Kentaurenkampf genannt. Der alte bärtige Kopf, no. 144, der von einer Hand ergriffen wird, kann aber unmöglich jemals einem Kentauren angehört haben. Seine Bedeckung lässt sich am besten als phrygische Mütze erklären. Sehr wohl kann in dem Giebel die Hauptscene aus der Ἰλίου ἅλωσις dargestellt gewesen sein, wie wahrscheinlich an dem Heraion von Argos und sicher an dem Zeustempel zu Akragas. Alle einzelnen Fragmente würden hierin ihre Stellen finden. Man vergleiche besonders das Florentiner Relief, das in den Röm. Mitth. 1888 T. II publiziert ist.

Oberkörper an der Nike-Balustrade); diese wie die eigenartige Behandlung des Gewandes, wie auch der Kopf mit seinen Anklängen an ältere Formen, aber dem pathetischen Ausdruck — alles findet in den Resten des Giebels und der Akroterien die besten Parallelen[1]).

Wenn man dieses annimmt, so würden wir also in Timotheos einen der letzten Ausläufer jener eigentümlichen Schule vor uns haben, welche vielleicht von Nordgriechen (Nike des Paionios) gegründet wurde und sich trotz mannigfacher wechselseitiger Einflüsse selbständig neben der Schule des Phidias erhielt, und wir würden demnach selbst noch im vierten Jahrhundert die beiden Schulen in ihren verschiedenen Wirkungen scheiden können. Geben wir aber dem Timotheos den West- oder den Ost-Giebel, in beiden Fällen sehen wir den Meister auf einem Wege, der von dem Ideal des Praxiteles, wie wir es oben festgelegt haben, weit abführt.[2])

Endlich sei noch auf einige Werke verwiesen, welche wir nicht mit bestimmten Künstlernamen in Verbindung bringen, aber zeitlich in die Periode des Praxiteles fixieren können und die auf abweichende Kunstrichtungen weisen. Mit den Basisreliefs von Mantinea hat Petersen a. a. O. des Stiles und Gegenstandes wegen ein Musenrelief im Besitz des Marchese Chigi zusammengestellt. Einige Figuren desselben erinnern auch stilistisch auffallend an praxitelische Gestalten, so die Mnemosyne an den Sardanapal, die stehende Muse im Hintergrunde links an die Polymnia der Thespiaden. Auch das Gewand der vor Zeus stehenden Muse und das Gewand des Apollon[3]) ist ganz praxitelisch geworfen. Andere dagegen weichen stilistisch stark von den Prinzipien unseres Künstlers ab, so vor allem die beiden einander sehr ähnlichen Schwestern, die mit den Flöten, und die Muse, welche mit übereinander geschlagenen Füssen hinter Hermes steht. Diese beiden haben vielmehr etwas von skopasischer Unruhe, und auch die eigentümliche Art, wie das Himation das Untergewand überschneidet,

---

[1]) Ich sehe gar keinen Grund, in dieser Figur Nemesis und nicht Leda zu erkennen. Die grosse Göttin Nemesis hätte niemals so mädchenhaft dargestellt werden können. Nach dem Auftreten des Euripides ist die Sage von dem Schwane, der bei Leda vor dem Adler Schutz sucht, als allgemein bekannt vorauszusetzen.

[2]) Dieser Abschnitt über Timotheos war eben vollendet, als der Aufsatz Winters »Zu den Skulpturen von Epidauros« in den athenischen Mitteilungen (1884, p. 157, T. VI) erschien, wo die Leda ebenfalls für ein Werk des Timotheos erklärt wird. Ich liess trotzdem meinen Abschnitt unverändert, da sich im einzelnen Abweichungen von Winters Ansicht finden.

[3]) Über die richtige Benennung der drei männlichen Gestalten vergl. Furtwängler, Meisterw., p. 665, Anm. 1.

findet sich am ähnlichsten an den Niobiden wieder. Das Musenrelief ist sicher von einem attischen Künstler, aber ebenso sicher von keinem Meister gearbeitet. So dürfte sich die Kreuzung verschiedener Richtungen in demselben leicht erklären.

An eben jenem Orte erwähnt Petersen eine Mädchenstatue des Conservatoren-Palastes (Helbig, Führer I, no. 559). Die Figur hat mehr als einen Berührungspunkt mit der kleinen Herculanenserin, mit der sie zeitlich zusammengehören wird. Stellt man indes die beiden Mädchengestalten nebeneinander, so wird man sofort den grossen Unterschied gewahr; das Gewand der Herculanenserin ist weit lockerer, fällt leichter und schmiegt sich freier dem Körper an. Wir haben nicht, wie bei der anderen, das Gefühl des Eingewickelten. Auch der Kopf jener anderen erinnert wohl an praxitelische Typen, weist aber auf eine andere Künstlerindividualität.

Abb. 29. Statuette aus Neapel.

Zum Schluss verweise ich noch auf eine kleine, aber bedeutsame Gruppe von Figuren, welche in ihrer Gewandbehandlung manches mit den Werken der zweiten Periode des Praxiteles gemein haben, aber dennoch eine eigene Stellung neben denselben einnehmen. Das bekannteste, auch mit dem Kopf erhaltene Glied dieser Gruppe ist die Flora-Statue im Capitol (Helbig, Führer I, 519; Brunn-Bruckmann, Denkmäler, T. 257). Zu ihr gehört die sogen. Zingarella des Louvre (Clarac 287, 1231; Replik in England Cl. 500, 984), ferner eine Statuette, welche mir nur im Gypsabguss bekannt ist (Abb. 29; Friederichs-Wolters no. 1553) und endlich der sehr grossartige, als Minerva pacifica ergänzte Apollon Kitharödos des Vatican (Helbig, Führer I, 187). Alle diese Werke gehören augenscheinlich demselben Künstler an, alle haben in ihren Gewändern die grösste Verwandtschaft mit den spät-praxitelischen Figuren, glänzen jedoch mehr in äusserlicher Eleganz, ohne jenen an Lebendigkeit und Reichtum gleichzukommen.

Endlich erinnere man sich an die im II. Abschnitt erwähnte Athena-Statue der Glyptothek, bei der der Vergleich mit der entsprechenden praxitelischen Gestalt besonders lehrreich ist.

Nach all diesen vergleichenden und ergänzenden Ausblicken wird sich für jeden immer klarer in den dem Praxiteles zugesprochenen Werken ein gemeinsamer persönlicher Charakter herausgestellt haben, so dass ihre Zusammenordnung nicht willkürlich erscheinen kann; man darf vielmehr hoffen, nach den gewonnenen Resultaten werde es möglich sein, auch noch weitere Werke dem Künstler selber zuzuteilen und auf diese Weise allmählig ein immer fester umrissenes Bild seiner Persönlichkeit zu erhalten.

Im Laufe unserer Untersuchungen, hauptsächlich in Abschnitt IV, ist zur Begründung der Rückführung verschiedener Monumente auf Praxiteles nicht nur auf die Verwandtschaft charakteristischer Gewandmotive, sondern auch auf allgemeinere Stilkriterien, besonders auf die eigentümliche Bildung des Kopfes und des Gesichtes, hingewiesen worden, wie sie uns die Werke des Praxiteles auszuzeichnen scheinen, Züge, in denen wir die spezielle Handschrift des Künstlers erkennen. Um den Gang der Untersuchung nicht zu unterbrechen, mussten diese Hinweise an Ort und Stelle nur auf Andeutungen beschränkt bleiben. Nachträglich aber scheint es nicht unangebracht, dieselben etwas weiter auszuführen.

Die grundlegende Arbeit auf diesem Gebiete stammt von Treu (Athen. Mitth. 1881 p. 393 ff.), dessen Ausführungen dann von Gräf (Röm. Mitth. 1889 p. 189 ff.) teils wiederholt, teils erweitert wurden. Beiden gab der Vergleich mit Werken des Skopas, der Wunsch, sich über die Handschrift dieses Künstlers klar zu werden, Gelegenheit, auch die Eigenart praxitelischer Kunstweise zu ergründen und darzustellen. In beiden Fällen waren lediglich Köpfe als Vergleichsmaterial vorhanden, und auch in unserem Falle handelt es sich ja nur um Köpfe.

Die Ausführungen beider brauchen deshalb nicht im Einzelnen wiederholt zu werden. Da wir vollends nur mit weiblichen Köpfen zu thun haben, bei denen Frisur oder Schleier die Schädelform verdeckt, oder bei denen, wie bei den vaticanischen Musen, die Rückseite der Köpfe vernachlässigt ist, so wird es hauptsächlich auf die Bildung des Gesichtes ankommen.

Allerdings äussert sich ja die Tendenz des Praxiteles, den ganzen Schädel hauptsächlich nach der Höhe zu entwickeln — im Gegensatz zu der Tendenz des Skopas, den Schädel mehr nach Breite und Tiefe auszudehnen — auch in bedeutenden Teilen des Gesichtes. So bildet Skopas z. B. das Kinn vorne sehr viel breiter und stumpfer und lässt den Knochen des Unterkiefers ziemlich horizontal gegen die durch

Stirn und Kinn gelegte Senkrechte zurückweichen, während bei Praxiteles das Kinn vorne schmal ist und die Unterkiefer schneller und höher emporsteigen. Entsprechend muss sich natürlich auch die Form der Wangen verschieden entwickeln, und die breiteren, stärkeren Gesichter des Skopas verlangen eine breitere, gedrungenere und deshalb auch niedrigere Stirn als die zarteren, schlankeren Gesichter des Praxiteles. Am besten zeigt sich dieses hohe Aufsteigen der praxitelischen Stirnen an den ganz jugendlichen männlichen oder den weiblichen Figuren, welche das Haar gescheitelt tragen. Man denke im Gegensatz zu diesen an den Kopf vom Südabhang der Akropolis und die weiblichen Niobiden. Das Dreieck, welches durch die Flechten und die Brauen gebilbet wird, ist bei Praxiteles im Durchschnitt schlanker, die Basis kleiner im Verhältnis zu den Seiten, als bei Skopas. Nur bei einer Figur, welche dem Kunstkreis des letzteren angehört, erreicht das Dreieck eine ähnliche Höhe, wie bei Praxiteles: bei der Demeter von Knidos.

Noch ein Unterschied besteht aber in der Art, wie der Schädel über dem genannten Dreieck nach hinten umbiegt, was wiederum damit zusammenhängt, wie die beiden Künstler den Oberschädel gestalten. Dieser ist bei Praxiteles höher gewölbt als bei Skopas, und so scheint an seinen Werken das Stirnbein auch über die Spitze des Dreiecks noch etwas anzusteigen, um dann in einem sehr stumpfen Winkel umzubiegen und in die Wölbung des Oberschädels überzugehen. Bei Skopas ist der Schädel oben ziemlich flach und so muss das Stirnbein noch innerhalb der Dreiecksspitze nach hinten umbiegen, wie man besonders gut an dem Kopf vom Südabhang der Akropolis beobachten kann. Das Gleiche lässt sich ja auch an den männlichen Köpfen mit kurzgelocktem Haupthaar konstatieren

Innerhalb des Gesichtes sind Nase und Lippen sehr selten gut erhalten; speziell an den besprochenen Köpfen sind sie stark mitgenommen. Auf bezeichnende Unterschiede in der Mundbildung macht Gräf a. a. O. aufmerksam.

Hingegen ist meist unversehrt erhalten der allerbedeutsamste Teil des Gesichtes: das Auge. Kein Teil des ganzen Körpers ist einer ins Einzelne gehenden Beobachtung oder gar einem wirklichen Nachformen so sehr entzogen wie das Auge, und bei keinem anderen Teil ist der Künstler so sehr auf reine Kunstmittel, ja geradezu auf Abweichungen von der Natur angewiesen, wenn er eben den lebendigen Eindruck des natürlichen Auges im Kunstwerk erreichen will; bei keinem Teil also wird sich auch das Persönlichste des Künstlers gerade so deutlich aussprechen wie beim Auge.

An den Werken des Praxiteles liegen die Augen verhältnismässig weit auseinander, durch einen breiten Nasenansatz getrennt. Der hierdurch hervorgerufene Eindruck wird noch verstärkt dadurch, dass die Augen ziemlich flach im Kopfe liegen, d. h. immer noch tiefer, als es in der Natur meistens der Fall ist, aber flach im Verhältnis zu denen anderer zeitgenössischer Werke, besonders derer des Skopas. Bei diesem verlangt schon äusserlich die kräftigere Entwicklung aller Formen auch eine effektvollere Gestaltung der Augen. Dazu kommt der Hang zu unruhvollem, melancholisch erregtem Ausdruck, wie er allen Werken des Pariers eigen scheint. Beides brachte denselben zu einer Anlage der Augen, welche sich niemals in der Natur vorfindet; er legte den inneren Augenwinkel tiefer als den äusseren. Die Augen werden dabei thatsächlich kaum weniger weit auseinander liegen, als die praxitelischen; aber durch den starken Schatten im inneren Brauenwinkel wird der Anschein erregt, als wäre dies wirklich der Fall.

In der Zeichnung des Unterlides wird sich kaum ein fassbarer Unterschied erkennen lassen; dasselbe zeigt im vierten Jahrhundert überall jene sanfte Wellenlinie, auf welche Winckelmann wohl mit Recht das homerische Beiwort ἑλικοβλέφαρος bezogen hat (Donaueschinger Ausgabe, IV, p. 266, und sonst). Bei dem Vergleich der skopasischen Köpfe von Tegea mit dem Hermes von Olympia musste indess dies verschiedene formelle Behandlung der Unterlider auffallen, dort deutlich von dem Augapfel geschieden, beim Hermes kaum merklich in denselben übergehend. Solange es sich nur um Marmororiginale oder Copien nach Marmor handelt, behält diese Beobachtung ihre volle Wichtigkeit. Anders wird es bei Copien nach Bronze, wie beim Sauroktonos, der Venus von Arles und so auch bei den vaticanischen Musen. Bei diesen setzt sich natürlich das Lid ganz energisch von dem Augapfel ab und dies kann trotzdem keinen Grund bilden, die Werke dem Praxiteles abzusprechen.

Der Augapfel selbst ist sowohl beim Hermes, wie bei allen Copien praxitelischer Werke sehr flach gewölbt. Seine grösste Ausbuchtung liegt zwischen der Mitte und dem äusseren Augenwinkel, und hier biegt seine Oberfläche sehr stark und schnell nach dem äusseren Winkel um, so dass dieser Punkt stark hervorgehoben wird. Unwillkürlich verlegt der Beschauer hierher, d. h. an die bedeutendste Lichtstelle, die Pupille; der Blick scheint demnach parallel in die Weite gerichtet, wie wir es im Leben bei träumerisch in sich Versunkenen beobachten. Der Augapfel bei Skopas ist dagegen gleichmässiger

und kugeliger gerundet. Bei einem Werk, das man vielfach zu Praxiteles in die nächste Beziehung gebracht hat, bei dem sogenannten Eubuleus, hat der Augapfel eine ähnliche Form wie an den praxitelischen Werken, aber sowohl die Erhebung als die beiderseitige Vertiefung des Apfels ist so übertrieben, wie wir es nie, auch nicht an den spätesten Werken des Praxiteles finden. Hier herrscht vielmehr, wie auch in allen übrigen Teilen des genannten Werkes, eine durchaus malerische Tendenz, welche lediglich auf Illusion hinarbeitet.

Wir kommen zu dem am meisten charakteristischen Teil des praxitelischen Auges, zu dem Oberlid. Dasselbe steigt von dem inneren Augenwinkel aus schräg in die Höhe, verläuft dann, ziemlich tief herabhängend, fast ganz horizontal bis zu der grössten Wölbung des Apfels und fällt darauf etwa rechtwinkelig nach dem äusseren Augenwinkel ab.

Die Weichteile zwischen Braue und Lid sind nicht sehr betont; nur am äusseren Ende, wo das Lid nach unten umbiegt, legt sich ein kleiner Wulst mehr an als über das Lied, ziemlich senkrecht das Auge abschneidend.

Diese Form des Oberlides findet sich nirgends sonst im vierten Jahrhundert, oder überhaupt in der griechischen Kunst. Ganz deutlich jedoch erkennt man sie am Hermes von Olympia, der Aphrodite von Petworth und den guten Repliken sicherer praxitelischer Werke. Klarer noch als in Marmor muss sich diese Zeichnung natürlich an Bronzewerken haben constatieren lassen; sehr deutlich ist sie deshalb auch an der Venus von Arles, dem Sauroktonos, an den Köpfen der vaticanischen Musengruppe und besonders auch an dem Kopf der grossen Herculanenserin, welche Flasch a. a. O. bekanntlich für Copie nach Bronze erklärt hat.

Man vergleiche dagegen die rundaufgeschlagenen Lider skopasischer Köpfe, bei denen man fast nur die Unterseite zu sehen bekommt, die Lider bei der Gruppe der Venus von Capua, an dem Ares Ludovisi und endlich an lysippischen Werken: nirgends finden sich diese speziell praxitelischen Formen wieder, welche den Augen einen so eigenartig verschleierten Ausdruck geben. Dass dieser aber gerade durch die geschilderte Form des Oberlides hervorgebracht wird, kann man nicht mehr verkennen, wenn man sich einmal daran gewöhnt hat, auf diese Einzelheit zu achten.

Die Resultate dieser kurzen Analyse werden jedenfalls hinreichen, die oben auf anderem Wege gefundenen Resultate zu stützen und zu ergänzen.