

4604

Hommage de Bulanda

EDMUND BULANDA

DIE VENUS GENETRIX
IM LOUVRE

(MIT DREI TAFELN)

LWÓW 1931

Bibliothèque Maison de l'Orient



129199

EDMUND BULANDA

DIE VENUS GENETRIX
IM LOUVRE

(MIT DREI TAFELN)

LWÓW 1931

SONDERABDRUCK AUS E O S XXXIII 1930—31
ZUM DRUCK EINGEREICHT IM JAHRE 1930

DIE VENUS GENETRIX IM LOUVRE

von

EDMUND BULANDA

Das Problem, das sich an eines der besterhaltenen und schönsten Denkmäler des Altertums, an die sog. Venus Genetrix, knüpft, ist bekanntlich noch nicht gelöst; wir kennen weder die Entstehungszeit des Originals noch dessen Schöpfer. Diese Tatsache bildet eine genügende Berechtigung, um uns mit dem Denkmal zu befassen und auf die mannigfachen Fragen, die sich an dasselbe knüpfen, eine Antwort zu suchen. Bevor wir jedoch an des eigentliche Problem herantreten, halten wir es für zweckmässig wenigstens über die wichtigsten bisherigen Forschungen einen Überblick zu geben, da sich oft sowohl in der Kunst, wie in der Wissenschaft der Forscher an Ideen und Werke der Vergangenheit wendet, um aus ihnen gewissermassen neue Werke zu bilden, neue Theorien zu formulieren, oft auch nur um alte Gedanken aus dem Staube der Vergessenheit zu retten.

Die älteren Studien über dieses Denkmal betrachtet man heute allgemein als unzulänglich. Niemand schreibt mehr die Venus Genetrix und ihre Typen (wie einst Bernoulli, *Aphrodite*, Leipzig 1873, S. 96 ff.) der schöpferischen Erfindung eines Arkesilaos zu. Es ist jedoch beachtenswert, dass nach diesem Gelehrten Arkesilaos „nur in sehr bedingter Weise der Erfinder genannt werden kann. In dem Herüberziehen des Mantelschleiers, in der Entblössung der Brust, in der den Körperformen sich anschmiegenden Gewandung, vielleicht auch in der schmach tenden Neigung des Hauptes und in der Fassung der Haare geben sich deutlich Reminiscenzen an ältere, zum Teil sogar sehr frühe Traditionen zu erkennen...“ Schliesslich lenkt Bernoulli seine Aufmerksamkeit auf Praxiteles und dessen Koische Aphrodite, und kommt zur Überzeugung, dass jene Aphrodite, „welche die Koer ihrer Bekleidung wegen selbst der knidischen vorzogen, unmöglich ohne Einfluss auf die späteren ähnlichen Bildungen bleiben konnte, und dass sich unwillkürlich der Gedanke aufdrängt, ob nicht in unserem Typus die verschwundenen Spuren derselben zu suchen seien. Die Koische Aphrodite war ja ohne Zweifel als die liebreizende Göttin der Schönheit gefasst. Unter der *velata species* des Plinius scheint

nur eben so viel von Bekleidung verstanden zu sein, als hinreichte, um über etwaige religiöse Bedenken hinwegzuhelfen, ohne dass dadurch der Reiz der Formenschönheit geopfert werde. Wenn dem aber also, dann ist der Schluss ausserordentlich nahe gelegt, in der von einem durchsichtigen Gewande kaum verhüllten Gestalt der Mantellüfterin eine römische Wiedergeburt der praxitelischen Göttin zu erkennen“ (Bernoulli S. 97). Zwar unterstreicht Bernoulli in der Folge einige stilistische Eigenheiten des Praxiteles, die mit den Formen der Venus Genetrix in Widerspruch stehen, jedoch vorsichtig und in allgemeinen Worten. Immerhin bleibt beachtenswert, dass er auf Praxiteles hinweist, was übrigens bereits früher andere Gelehrte getan haben, vor allem Brizio (*Bulletino d. Inst.* 1872, S. 104), der in unserer Statue geradezu eine Kopie der Koischen Aphrodite des Praxiteles sieht.

Unter den späteren Forschern lehnen z. B. Friederichs und Wolters (*Gipsabgüsse antiker Bildwerke*, Berlin 1885, S. 408 — 409) den Arkesilaos als Schöpfer der Statue gänzlich ab. Nach einem kurzen Bericht über die Geschichte der Venus Genetrix des Louvre, deren Rekonstruktion voll gebilligt wird, heben beide Autoren hervor, dass man die Statue auf Grund römischer Münzen mit Unrecht Arkesilaos zuweist, da manche darunter bei ganz verschiedener Darstellung die Bezeichnung Venus Genetrix tragen. Im weiteren Verlaufe berufen sie sich auf Terrakottafiguren, die, obwohl lange vor Christi Geburt entstanden, bereits diese Statue genau kopieren. Die Zartheit der Gewandung kann nach ihnen auch kein chronologisches Kriterium für die römische Epoche abgeben, da man einer ähnlichen Gewandbehandlung bereits in den Bildwerken des Parthenon, in Phigalia und anderwärts begegnet. Daher halten sie es für gesichert (S. 409), „dass diese schöne Statue der Aphrodite um das Jahr 400 von einem attischen Meister geschaffen worden ist“, dessen Namen man nicht mit Gewissheit bestimmen kann, wobei sie die Existenz einer Beziehung zu den älteren Meistern als wahrscheinlich annehmen. So hätten wir denn darin einen Hinweis auf das IV Jahrhundert, trotz der Einschränkung eines möglichen Zusammenhanges dieser Statue mit der älteren griechischen statuarischen Kunst.

Bernoulli (S. 86 — 91) zählt 39 Darstellungen des Typus der Venus Genetrix auf, darunter 27 Rundplastiken aus Mar-

mor¹⁾. Pottier und S. Reinach (*La nécropole de Myrina*, Paris 1887, S. 309 ff.) erwähnen ausserdem 15 Terrakottafiguren desselben Typus, von denen einige aus Myrina stammen. Die schönste darunter (a. a. O. pl. VIII), sowie die Statue aus Fréjus im Louvre, sind nach ihnen getreue Kopien einer attischen Statue des IV Jahrhunderts v. Chr. (S. 315). Somit weisen uns auch die Ausgrabungen von Myrina, insbesondere die erwähnte Terrakottastatuetten ins IV Jahrhundert, auf den Wirkungskreis des Praxiteles. Im Gegensatz dazu betrachtet Conze, gelegentlich der Besprechung einer Marmorstatuette im Typus der Venus Genetrix (*Ath. Mitt.* 1889, S. 199—204), die Venus Genetrix des Louvre als Kopie der Aphrodite ἐν κήποις des Alkamenes, übrigens in voller Übereinstimmung mit den damaligen Anschauungen Furtwänglers, Lucy Mitchell u. a., wonach die Statue ins V, bzw. in die Anfangsjahre des IV Jahrhunderts v. Chr. gehört. Dagegen meint S. Reinach (*Gazette Archéol.* 1877, S. 250 ff.), dass der Typus der Venus Genetrix des Louvre vielleicht von Alkamenes geschaffen, von Praxiteles umgebildet und schliesslich von Arkesilaos aufgenommen worden wäre.

So glaubte auch Furtwängler die Venus Genetrix im Louvre und ihre Repliken auf die Aphrodite ἐν κήποις des Alkamenes zurückführen zu müssen, indem er die Schaffenszeit dieses Künstlers auf die letzten Jahrzehnte des V (*MWerke* S. 122) bis in den Beginn des IV Jahrhunderts v. Chr. bestimmte. Doch haben wir den Eindruck, Furtwängler wäre, was Alkamenes betrifft, mit sich selbst nicht im klaren gewesen, da er ja auch selbst hervorhebt, dass unter verschiedenen Köpfen eines gewissen Typus „nur die Aphrodite durch die Betonung des Charakters liebreizender Anmut stärker modifiziert“ sei; er gesteht weiterhin: „in der Genetrix habe ich die berühmte Aphrodite des Alkamenes vermutet und viele haben mir beige stimmt; ich glaube diesen Punkt als einen ziemlich festen betrachten zu dürfen“. — Die Ansicht des ausgezeichneten Gelehrten haben tatsächlich Viele, doch nicht Alle geteilt. Bereits Reisch (*Eranos Vindobonensis* 1893, S. 18 ff.) äusserte damals Zweifel, indem er sehr richtig die Frage aufwarf, warum eigentlich von vielen Aphroditestatuen

¹⁾ Ihre Zahl hat sich seither — wie allgemein bekannt — bedeutend vermehrt.

aus der Zeit des Pheidias, also aus dem V Jahrhundert, nur diese eine in Betracht gezogen werden sollte. Furtwängler entgegnete zwar auf die Einwürfe Reischs, dass diese Aphrodite schon mit Rücksicht auf die häufigen literarischen Besprechungen, die stets volle Bewunderung zum Ausdruck bringen, in zahlreichen Kopien erhalten sein muss, doch kann dieses Argument in dieser Form niemanden befriedigen, da wir leicht nachweisen könnten, dass eine Menge antiker und zwar sehr berühmter Werke des V Jahrhunderts oder aus anderer Zeit überhaupt nicht erhalten blieb oder nur in vereinzelten Kopien auf uns gekommen ist. Jedenfalls müssen wir betonen, dass wir auf alle erhaltenen Kopien, bzw. auf die erhaltenen oder ergänzten Hände der Standbilder der Venus Genetrix schwerlich die enthusiastische Schilderung Lukians anwenden können (cf. Furtwängler, *MWerke* S. 741 ff.).

Unentschieden ist in dieser Frage auch der Standpunkt Overbecks, der zwar die Möglichkeit, Alkamenes als Schöpfer dieses Werkes zu betrachten, einräumt, aber gleichzeitig erklärt, dass diese Frage noch nicht spruchreif sei, da sowohl die Gewandung selbst als auch ihre Behandlung der Art des V Jahrhunderts nicht entspricht. Die Terrakotte von Myrina soll nach ihm den Gesamtcharakter und besonders den Kopf des Originals besser wiedergeben (Overbeck, *Griechische Plastik* I, S. 377). Gerade die unrichtige Aufsetzung des Kopfes am Exemplar des Louvre ruft jenen strengen Ausdruck hervor, der manchen Gelehrten auffällt und sie annehmen lässt, dass das Original noch im V Jahrhundert entstanden ist.

Das Problem der Venus Genetrix blieb also weiterhin unaufgeklärt und man schrieb diese Schöpfung sei es Alkamenes, sei es Praxiteles zu, obwohl die Mehrheit sich für ersteren entschied. Collignon (*Histoire de la sculpture grecque* II S. 118 ff.) entschied sich ebenfalls für Alkamenes. Nebenbei gesagt, betreffen die von Collignon zur Begründung seiner Ansicht angeführten Beispiele teils ikonographische Analogien, teils nicht ganz richtig aufgefasste formale Einzelheiten von untergeordneter Bedeutung; dagegen befremdet es, dass er die allgemeinen Gestaltungsformen nicht berücksichtigt.

Wenn demnach die Frage bezüglich des Schöpfers der Venus Genetrix im wesentlichen zu Alkamenes' gunsten beantwortet wurde, so musste sie immer hypothetisch bleiben; waren

doch die Studien über diesen Künstler stets sehr erschwert, hauptsächlich mangels einer grösseren Anzahl von Werken aus seiner Werkstatt, besonders, wenn man überdies das Zeugnis des Pausanias anzweifelt, wonach Alkamenes den westlichen Giebel des Tempels von Olympia ausgeführt hätte. In seinem Studium über Alkamenes behauptet richtig Bruno Schröder (79. *Winckelmannsprogramm*, Berlin 1921), dass wir mit einer Zuweisung des Originals der Venus Genetrix an Alkamenes zugleich auch eine völlige Stilwandlung bei diesem Künstler mit in Kauf nehmen müssen — eine Hypothese, die nur durch Inschriften oder ähnliche sichere Zeugnisse annehmbar zu machen wäre. Indessen steht der Stil der Alkamenes zugeschriebenen Statuen weit hinter dem Stil der Venus Genetrix zurück. Der Hermes von Pergamon, die Kora des Erechtheion in London sind Werke von ausgesprochen dekorativem Stil. Prokne, die pergamenische Statue in Berlin, Spithövers Hekataion erinnern zwar in Einzelheiten, z. B. Augen, die unter der Gewandung hervortretenden Körperformen, die Modellierung der vollen Brust mit Hilfe der Kleidung, die Neigung des Kopfes, an die Venus Genetrix, jedoch müssen wir gerade in den erwähnten Einzelheiten gewisse noch in Bildung begriffene formale Normen erblicken, die erst in der Venus Genetrix in ihrer vollen Entwicklung hervortreten — ein deutlicher Hinweis, dass das Original erheblich später als in der zweiten Hälfte des V Jahrhunderts entstanden sein muss.

Die charakteristische 'malerische' Behandlung der zarten Gewandung der Venus Genetrix ist sehr interessant und benötigt als eine gewisse Entwicklungsphase des griechischen Stils einer Erklärung. Dieses Problem löst wenigstens zum Teil Watzinger in seinem Studium *Zur jüngeren att. Vasenmalerei* (*Öst. Jahrb.* XVI S. 140 — 177) bezüglich der Vasenmalerei, wobei er auch die Gewandbehandlung der Venus Genetrix berührt. Seiner Ansicht nach wurde der malerische Stil der Gewandung von einem nordgriechischen Maler, Meidias, nach Athen verpflanzt. In die Bildhauerei konnte dieser Stil auch noch durch Paionios von Mende gebracht werden. Als Entstehungszeit der Venus Genetrix nimmt Watzinger die Epoche um 440 an und bemerkt dazu, dass wir ihr Motiv, wenn auch in anderer Gestaltung, im IV Jahrhundert in der

mantuanischen Statue (*Ausonia* 1908, S. 101 Fig. 7) besitzen. Eine nähere Betrachtung ergibt jedoch, dass die Statue von Mantua eine vollkommene und zutreffende Analogie zur Venus Genetrix bildet. Die Vasen der Meidiasschule treten auch um 400 auf, wie Hahland in seiner Arbeit erwiesen hat. (vgl. Hahland, *Vasen um Meidias*, Berlin 1930). Wir müssen zugeben, dass wahrscheinlich, um nicht zu sagen sicherlich, der Gewandstil von den erwähnten nordgriechischen Künstlern stammt, sich um die Mitte des V Jahrhunderts und besonders zu Beginn des IV. entwickelt, und in den traditionell gemässigten attischen Stil des ausgehenden V und beginnenden IV Jahrh. neue Entwicklungselemente hineinträgt.

Gleich Watzinger führt Schröder (*Mikon und Panainos*, *Jahrbuch* 1914, S. 123 — 169) den „malerischen“ Stil der zweiten Hälfte des V Jahrhunderts ebenfalls auf den Norden zurück und zwar besonders auf Kyzikos. In das Gebiet dieses Stils wird bei Schröder auch die Venus Genetrix einbezogen, jedoch wird die Frage, wer der Schöpfer dieses Werkes sei, nicht entschieden. Man muss gestehen, dass die meisten angeführten Skulpturen dieses Stils viel mehr den Eindruck maleischer als plastischer Werke hervorrufen, wobei ihnen in vielen Fällen eine gewisse künstlerische Logik fehlt, die wir gerade an der Venus Genetrix vorfinden. Die Tatsache, dass ein solcher Stil unter den attischen Bildhauern Anklang finden konnte, ist dem damaligen attischen Malerkreise zuzuschreiben, sowie einer gewissen psychischen Einstellung der Bildhauer jener Zeit, ihre schöpferische Individualität in dieser Art und Weise zu bekunden.

Abweichend von den bisher genannten Forschern betrachtet Schrader in seinem *Phidias* (Frankfurt 1924) die Venus Genetrix als die Kopie eines Werkes des Kallimachos¹⁾. Ein Vergleich der Aphrodite von Fréjus mit ähnlichen Werken des Pheidias, Paionios, Alkamenes, ergibt ihm das unbedingt Wesentliche, dass nämlich die Seele dieses Werkes „weibliche Anmut“ ist, weswegen diese Statue im Altertum auch so sehr bewundert und so oft kopiert wurde, so dass sie mit dem Weltwunder, der knidischen Aphrodite, verglichen werden konnte. Schrader sieht in der Venus Genetrix die

¹⁾ Demselben Künstler schrieb unsere Venus schon früher S. Reinach zu, vgl. *Revue critique* 1899, II S. 277.

Kopie einer ursprünglich in Bronze ausgeführten Statue des Kallimachos (S. 314). Diesem Kallimachos schreibt er weiter auf Grund von Stilähnlichkeiten die Aphrodite der Sammlung Este in Wien zu (ebd. Fig. 284), die Niobide von Rom (ebd. Fig. 288 — 289), die Niobe von Kopenhagen (ebd. Fig. 293), das Mänadenrelief von Madrid (ebd. Fig. 305), im Konservatorenpalast zu Rom (ebd. Fig. 304), das Hegesorelief (ebd. Fig. 312) sowie die Nike von der Balustrade des Niketempelchens (ebd. Fig. 318). Allerdings drängt sich auf den ersten Blick die Stilverwandtschaft der Aphrodite von Fréjus mit den genannten Werken auf, aber ein genauerer Vergleich zeigt doch, dass in einigen von ihnen, beispielsweise im Mänadenrelief, das dekorative Moment sich vordrängt, andere wieder im Vergleich zur Venus Genetrix steif und streng erscheinen, wie die Niobide, noch andere eine unmotivierte Rhythmik im Faltenwurf aufweisen — wie die Statue des Sammlung Este und in gewissem Masse das Hegesorelief. Trotz mancher Ähnlichkeiten im Detail, müssen wir daher in der Venus Genetrix einen viel reiferen Stil feststellen. Wir halten dafür, dass wir es hier mit einer stilistischen Entwicklungsreihe zu tun haben, in welcher die Aphrodite von Fréjus eines der Endglieder bildet, das schon die Gesamtstruktur veranschaulicht, deren Abschlusstück jedoch die Aphrodite von Knidos ist.

Das Problem der Venus Genetrix berührt ebenfalls J. Sieveking im Text zu Bruckmanns *Denkmälern* Taf. 695. Die Zuweisung an Alkamenes ist nach ihm ebenso unrichtig wie die Zuweisung des Werkes an Kallimachos oder Polyklet, dem es Lippold (*Kopien und Umbildungen*, München 1923, S. 11) zuschrieb.

Ebensowenig glückte Walston die Lösung dieses Problems in seiner Monographie über Alkamenes. Er erwähnt nur die Versuche, die sog. Venus Genetrix des Louvre mit der Aphrodite des Alkamenes zu identifizieren und obwohl er die Autorschaft dieses Künstlers bezweifelt, vermutet er doch, dass die Pariser Statue gewisse Anklänge an die Aphrodite des Alkamenes aufweist. Gewiss, man kann den Köpfen des Alkamenes die lange Nase und das dreieckige Gesicht nicht absprechen, doch erscheinen diese Merkmale auch später, zumal die Begriffe Grazie und Anmut zu subjektiv sind, als dass man mit ihrer Hilfe antike Denkmäler identifizieren könnte.

Die Venus Genetrix besitzt jedoch wichtigere Merkmale als Kleidung und Kopfhaltung. Ihr Körperbau besitzt ein Gerüst, sie hat Haltung und Bewegung und unter Zuhilfenahme dieser Merkmale muss man sie unseres Erachtens erklären. Und diese Merkmale führen uns schon in eine Zeit, in der es bereits keinen Platz für die Tätigkeit des Alkamenes gibt, nämlich in das nächste Jahrhundert, in welchem — wie Walston sehr richtig bemerkt — der Nachfolger des Alkamenes, Praxiteles, die Tradition weiterführte und die Ausdrucksweise für Grazie und Freiheit noch reicher entwickelte.

Walston (S. 211) möchte die Statue der Aphrodite von Melos einem hellenistischen Kopisten, der sich möglicherweise an eine Statue des V Jahrhunderts, an die Aphrodite in den Gärten des Alkamenes, hielt, zuschreiben. Leider wissen wir aber nichts über das Aussehen dieser Aphrodite, wiewohl wir zugeben, dass ein Einfluss von Bildwerken des V Jahrhunderts und noch wahrscheinlicher des IV auf den Schöpfer der Aphrodite von Melos möglich ist.

Soweit es sich also um die, wie ersichtlich, ziemlich verwickelte Frage nach der künstlerischen Individualität, der wir diese Aphroditestatue zuzuweisen hätten, handelt, so könnte man sich leicht damit abfinden, indem man sie Paionios, Kallimachos, Alkamenes oder Polyklet, oder sonst irgend einem unbekanntem Künstler zuschriebe, wenn wir nichts von dem Stil des Praxiteles wüssten. Wie auffallend jedoch die Übereinstimmung seines Stils mit dem Stil der Venus Genetrix ist, können wir schon bei einem oberflächlichen Blick auf die Praxiteles zugeschriebenen Statuen feststellen. Bei der Besprechung der Tätigkeit dieses Künstlers datiert Furtwängler seinen Hermes auf die zweite Hälfte des IV Jahrhunderts, auf das Jahr 340 (MW S. 531) und zählt zu seinen Erstlingswerken den einschenkenden Satyr, der u. a. aus der Dresdner Kopie bekannt ist (MW S. 534 Fig. 97). Eine genauere Betrachtung dieses Werkes belehrt uns, dass es tatsächlich nach der Überlieferung der grossen Kunstpoche des V Jahrhunderts geschaffen wurde. „Und zwar bekundet sich hier, wenigstens in formaler Beziehung, ein merkwürdiger peloponnesischer Einfluss. Zunächst die ganze Stellung und Haltung der Figur. Der Körper bietet in der Hauptansicht von vorne eine möglichst ruhige, möglichst gerade, vertikale und ungebrochene Fläche dar... Die Beine

haben die im Schreiten innehaltende Stellung... Der Kopf ist nach der Seite des Standbeins — es ist das linke — gewendet und gesenkt, und der linke Unterarm ist horizontal vorgestreckt, ganz wie in jenem alten peleponnesischen Typus, dessen Wirkung wir durch das ganze fünfte Jahrhundert haben“ (MW S. 536). Wir führen diese Worte Furtwänglers an, da sie vortrefflich auch auf die Venus Genetrix passen. Noch ähnlicher ist unseres Erachtens in der Haltung und besonders in der Stellung der Beine der vom Praxitelischen Eros abgeleitete Palatinische Eros im Louvre (Furtwängler, MW. S. 538 Fig. 99), der nach Furtwänglers Ansicht aus einer etwas späteren Epoche der Früharbeiten des Praxiteles datiert. Dieselbe Ähnlichkeit tritt, wenn auch in etwas geringerem Grade, sowohl beim Eros von Neapel, wie beim Eros von Centocelle hervor. Weiterhin muss festgestellt werden, das auch die Aphrodite von Arles in Haltung und Pose der Venus Genetrix ähnelt¹⁾. Eigentlich sieht die Bewegung der Aphrodite von Arles so aus, als ob die Venus Genetrix ihren Mantel aus der rechten Hand losgelassen hätte, und während sie mit der linken den einen der beiden Äpfel nimmt und etwas in die Höhe hebt, ihr Chiton auf die Hüften herabgleiten würde. Um sein gänzliches Fallen zu verhindern, spreizt die Göttin etwas ihre Beine auseinander. Furtwängler (MW. S. 548) nimmt an, dass die Aphrodite von Arles in der Linken einen Spiegel hielt und dass sie in stilistischer Hinsicht dem einschenkenden Satyr entspricht. Die genauere Bearbeitung des Kopfes lässt darauf schliessen, dass die Statue von Arles zum reiferen Stil des Praxiteles gehört, obwohl wir zugeben, dass ähnlich wie bei der Venus Genetrix ihre architektonische Struktur an der linken Seite durch die Gewandfalten stark unterstützt ist²⁾. Hierbei bleibt aber der künstlerische Drang des Praxiteles nicht stehen, soweit wir nach den erhaltenen Kopien seiner Werke urteilen dürfen: gegen alle geheiligte

¹⁾ Wir müssen hier den Jüngling von Marathon (*Ant. Denk.* IV Taf. 30—37) erwähnen, der in seiner Stellung und Bewegung lebhaft an die Venus Genetrix erinnert.

²⁾ Eine ausgezeichnete Erklärung für die Bewegung der Hände der Venus von Arles gab unserer Ansicht nach A. Mahler, welcher in dieser Statue die *Catagusa des Plinius* — die Spinnerin — sah (cf. *Supp. Papers American School in Rome*, Bd. I 1905, S. 171 ff.).

Tradition wird seine Aphrodite weiter entblösst dargestellt, und solche Werke, wie die Aphrodite von Ostia, heute im Britischen Museum, geben nur einen schwachen Begriff von der Entwicklung seiner künstlerischen Ideen. Die Aphrodite von Ostia lässt an ihrer gleichsam unwillkürlich erhobenen Hand erkennen, dass sie einst mit der einen Hand den Mantel, mit der anderen einen Gegenstand festhielt; im Allgemeinen ist also das grundlegende Bewegungsmotiv dasselbe wie bei der Venus Genetrix. Ein sicherlich langjähriges Studium des weiblichen Körpers offenbart in hohem Grade die Kopie von Ostia. Dasselbe Motiv wurde dann weiter verwendet, und das reiche Spiel der Phantasie variierte es in immer neuen Formen des Frauenleibes, bis sie schliesslich die vollkommen nackte Aphrodite von Knidos schuf, deren Abbild wir in der römischen Kopie des Vatikans besitzen. In diesem Werke sehen wir die Lösung des bereits bei der Aphrodite von Fréjus vorhandenen Problems, wo die Rhythmik des Leibes sich in voller Harmonie mit der Rhythmik des Faltenwurfes der Gewandung befindet. Der rechte Umriss des Torso der knidischen Aphrodite ist fast identisch mit dem linken der Venus Genetrix, ähnlich ist auch die Muskulatur des Bauches und der Büste. In der Venus Genetrix stellt sich der Künstler die Aufgabe: Schönheit des Frauenleibes und Bewegung — in der Aphrodite von Knidos ist dies Problem zu Gunsten einer Rhythmik der Formen und einer latenten, kaum angedeuteten Bewegung, bei einer minimalen Vernachlässigung der Statik, ganz im Geiste der Tradition des V Jahrhunderts mit souveräner Meisterschaft gelöst. Wir dürfen behaupten, dass zu einer gewissen Zeit Praxiteles eine Hauptaufgabe seiner Kunst gerade in der Beachtung dieses statischen Gesetzes erblickte. Davon zeugt die Statue im Louvre (MW. S. 553 f. Fig. 104), nach Furtwängler die angebliche Aphrodite von Kos. Er erklärt im weiteren Verlaufe seiner Besprechung dieser Kopie, dass der Reiz dieser Statue in der naturalistischen Behandlung der leichten, zartgefalteten, durchscheinenden Gewandung lag, was selbst die Kopie noch erraten lasse, und betont weiterhin, wie grundverschieden dieser Künstler das Problem löste, welches sich angeblich Alkamenes vor ihm in der Venus Genetrix gestellt hatte: hier sei keine Spur dieser feuchten, anliegenden Gewandung, die gerade Alkamenes Werke charakterisiert, keine Spur von den

zwar vollkommen schönen, aber immerhin konventionellen und stilisierten Faltenmotiven. Diesen Stil verwarf Praxiteles' Zeit als unnatürlich. — So urteilte Furtwängler. Aber wie sollte Praxiteles, wenigstens in seiner Jugend- und Lernzeit, sich ganz dem Einfluss älterer Epochen und Geschlechter, dem Einfluss seines Meisters und Vaters entzogen haben? Schwerlich lässt sich behaupten, Praxiteles habe plötzlich mit dem konventionellen und dekorativen Stil gebrochen. Übrigens sprechen dagegen die ihm auch von Furtwängler zugeschriebenen Werke, wie der Kopf der Artemis in Dresden, die Aphrodite von Arles, die Statue von Ostia. Unserer Ansicht nach ist die Statue des Louvre nur ein Zeugnis für die erste Schaffensperiode des Praxiteles, die noch stark die Statik und das konventionelle Element ganz im Geiste der Tradition der früheren Schulen als Grundlage künstlerischen Schaffens betont — Grundsätze, die bis in die Jugendjahre des Praxiteles lebendig blieben, von denen sich sein Talent nur allmählich befreite.

Vorstehende Bemerkungen berücksichtigen keineswegs alle Einzelheiten; sie beschränken sich lediglich auf die Betrachtung der Stellung und Haltung, die unseres Erachtens dort, wo es sich um die Bestimmung der künstlerischen Individualität handelt, an erste Stelle zu treten hat. Es handelt sich ja nicht darum, welcher Fuss belastet und vorgestreckt war, welcher ruhte, welche Hand erhoben, welche Brust entblösst war, auch handelt es sich hier nicht so sehr um ikonographische Gestaltung und Formung der Typen, die zu verschiedenen Zeiten einander oft ähnlich sind, als vielmehr um die Erfassung des Gesamtbildes und der stilistischen Eigenart, die sich in der Bearbeitung des gegebenen Bildes kundtut.

Weiterhin ist festzustellen, dass die natürliche Stellung, d. h. eine solche, bei der ein Bein belastet ist — eine Stellung, die im V Jahrhundert nur in seltenen Fällen lebendig wiedergegeben wird — bei der Aphrodite von Fréjus mit voller Meisterschaft dargestellt ist. Ihr linkes Bein ist zwar in Ruhestellung aber seine elastischen Konturen sprechen von einer gewissen Arbeitsleistung und deuten auf eine bevorstehende Bewegung hin, ganz verschieden zum Beispiel vom Athleten von Kassel, dessen rechtes Bein ohne jede Lebensäußerung hingesezt ist. Steifer sind in dieser Hinsicht sogar die Formen der Frauenstatuen von Epidauros (vgl. Defrasse, *Epidaure*, S. 169,

177, und *Röm. Mitteil.* XVII 1902, S. 235), obwohl sie im Allgemeinen sehr ähnliche Typen sind, so ähnlich, dass man mit Rücksicht auf sie sogar eine eigene Schule auf dem Peloponnes konstruieren könnte, aus der die Venus Genetrix hervorgegangen wäre. Natürlich ist das unstatthaft, wie es auch nicht angeht einzelnen griechischen Künstlern 'Erfindungen' in der Kunst zuzuschreiben. Wir dürfen es ruhig wagen zu behaupten, dass diese nicht dem Norden, nicht dem Peloponnes oder Attika, sondern ganz Griechenland eigen sind, ebenso wie das Auftreten der Bearbeitung einer frei und natürlich dastehenden Gestalt auf einer gegebenen Entwicklungsstufe. Der erste Anstoss hierzu mag wohl vom Norden oder dem Peloponnes ausgegangen sein, aber ihre Ausbildung und Vervollkommung fand die neue Kunstrichtung im Athen des V und IV Jahrhunderts. Zweifellos entdeckte der Peloponnes mit seinem Kultus des männlichen Körpers manche Idee, aber ihren Wert hat erst Athen voll und ganz erkannt und ausgebeutet. Wir sehen z. B. das Streben der dorischen Kunst des V Jahrhunderts nach einer Wiedergabe des Augenblickes der Ruhe mitten in der Bewegung, zugleich aber auch die langjährige — bis zum Ende des V Jahrhunderts und noch viel später dauernde — Befolgung der Gesetze der Statik im Geiste des traditionellen gleichgewichtigen Stehens auf beiden Beinen, das noch dazu durch die ruhige Tektonik der Gewandung betont wird.

Lange behielten ihre Geltung die 'Gestaltungskanone', Normen des sog. künstlerischen Sehens, ähnlich wie sich lange in der frühgriechischen Kunst der 'Apollontypus' erhielt. Ähnlich lange halten sich alle Bildhauerschulen an ein einziges Schema in der Bearbeitung der stehenden menschlichen Gestalt. Hie und da freilich gibt es Fälle, die ihrer Epoche vorausseilen, aber im ganzen sind das Ausnahmen, die die Regel nur bestätigen. Ähnlich verhält es sich mit der Entwicklung der Draperiegestaltung im V Jahrhundert, wo in vereinzelt Fällen etwas barockes in der Gewandbehandlung auftritt, das charakteristisch für die jonische Kunst jener Zeit ist. Aber obwohl die attische Kunst sich dieselben Tendenzen zur Belebung ihrer Statuen zu eigen macht, gibt sie ihnen doch, besonders im vorgeschrittenen Entwicklungsstadium, Ausdruck mit der ihr eigenen Mässigung und Logik.

Die Aphrodite von Fréjus bestätigt das, was wir über die Gewichtsverteilung und den Gewandstil auseinandergesetzt haben. Das eine Bein ist anscheinend in Ruhelage, das andere (rechte) befindet sich in einer Vorwärtsbewegung und bereit, jeden Augenblick seine Lage zu ändern. Gerade diese Bewegung findet ihre genaueste Analogie in jedem ähnlichen Werke des Praxiteles. Man vergleiche nur z. B. die Aphrodite des Britischen Museums (Bulle 160), die Statue im Konservatorienpalast (Bulle 134), die Aphrodite von Arles (MW. 548 Fig. 102), die Statue von Ostia (MW. 550 Fig. 103), die Aphrodite von Knidos, die Bronzestatuette der Aphrodite von Thera im Berliner Museum (Neugebauer, *Antike Bronzestuetten*, S. 81 ff. Taf. 43.): jede dieser Statuen bringt ausser dem Ruhemoment in der Bewegung nicht nur den malerischen Stil, sondern auch die im IV Jahrhundert schon stärker zur Geltung kommenden Tendenzen zum Ausdruck, die wir in der Kunst als 'Expression' zu bezeichnen pflegen. Allgemein pflegen wir als Praxiteles reifstes Werk die knidische Aphrodite zu betrachten und niemand zweifelt daran, dass Praxiteles, bevor er sie geschaffen, eine reiche Entwicklung hinter sich hatte, da er seinen Statuen mit Hilfe von Kleiderfalten eine tektonische Stütze beim Standbein gab. Das sehen wir bei der Aphrodite von Arles und bei der Statue von Ostia, beim Eros von Neapel u. a., das Gleiche bemerken wir aber auch, und ebenfalls in vollkommen gleichartiger Durchführung, bei der Venus Genetrix. Wir übergehen hier die allgemein bekannten analogen Beispiele aus früheren Zeiten, doch muss — wie gesagt — bemerkt werden, dass diese Auffassung bei der Venus Genetrix nur minimal zugunsten der Bewegung berücksichtigt wird. Die Bewegung des Oberkörpers der Venus Genetrix ist mit vollkommener Meisterschaft zum Ausdruck gebracht. Die kleine Anstrengung der rechten Hand, die den Mantel an sich zieht, spiegelt sich wieder in einer leichten Hebung des Brustkorbs und einer Neigung des Kopfes, sowie in dem ruhigen Rhythmus des Faltenwurfs auf der Rückseite. Im feineren Gewebe des Peplos drückt sich die Bewegung noch lebhafter aus: oben, an der freien Brust beginnend, konzentriert sie sich an den am wenigsten hervortretenden Teilen des Körpers und modelliert seine Formen. Diese Falten, die genau durch die Körperformen bedingt sind, erwecken

jedoch nicht den Eindruck, als ob sie feucht wären, sondern erscheinen durch den Körper belebt. Im Vergleich zu der ihr, der Form nach, nahestehenden Aphrodite der Sammlung Este (Schrader, *Phidias* Fig. 284) sind die Falten der Venus Genetrix entsprechend motiviert, die Modellierung des Körpers, hauptsächlich der Bauchpartien, weit besser. Die Venus Genetrix ist voll Leben nicht nur dank der geschickten Anpassung der Faltenbewegung an die Elastizität des Körpers, sondern auch infolge der Wiedergabe des Kleidungsstoffes, der gleichsam schimmernd und leicht ist. In dieser Formung der Gewandung offenbart sich in den Werken des Praxiteles der umsichtig angewandte Jonismus, der schon auf eine wahre Höhe gebracht ist. Der Stil der Kleidung seiner Statuen ist ähnlich geartet, wie bei der Venus Genetrix. Kein chaotischer Faltenwurf belebt sie, wie in den Werken jonischer und anderer Herkunft, vielmehr ist sie so behandelt, dass man fast vergisst, sie sei aus Marmor, dessen Stoff so schwerfällig in den Werken der vorangegangenen Periode zum Ausdruck kam. Die Faltenrhythmik ist kein Ornament, das den Stoff nicht zu bewältigen vermöchte, in diesen Formen erkennen wir nicht die Schwerfälligkeit des Meisels, sondern den schöpferischen Gedanken, der den Stoff vollkommen beherrscht, diese Draperie ist ein reicher Komplex der funktionellen Ausdrucksform. Dies alles lässt sich wenigstens teilweise in der Gestalt der Venus Genetrix erkennen.

Die Körperform der Venus Genetrix — soweit wir dies nach den heutigen ästhetischen Begriffen beurteilen können — zeigt eine sich im ausgehenden V und namentlich im IV Jahrhundert gestaltende Stellung; im Einzelnen sind die Unterschiede von der rein praxitelischen Auffassung (nach den sicher echten Werken) gering: der unklar geformte linke Unterschenkel, die Behandlung der Hüften und des Unterleibs tragen Spuren älterer Kunst — insbesondere sind das Stilmerkmale der Frauenstatuen, die Schrader Kallimachos zuschreibt. Ebenso wenig stimmen Muskeln und Brüste, obwohl schon in Praxiteles' Art modelliert, zum ernstesten Gesicht.

Im allgemeinen also zeigt die Modellierung des Körpers im Gegensatz zu seiner Haltung und Bewegung wenig Anklänge an das V Jahrhundert, wie einen gewissen polykletischen Athletismus und eine kaum merkliche Schwerfälligkeit.



Eingießender Satyr (Dresden)
Venus Genetrix (nach Gipsabguss)



Jüngling von Marathon (Athen)
Venus von Arles (Paris)



Venus von Artes

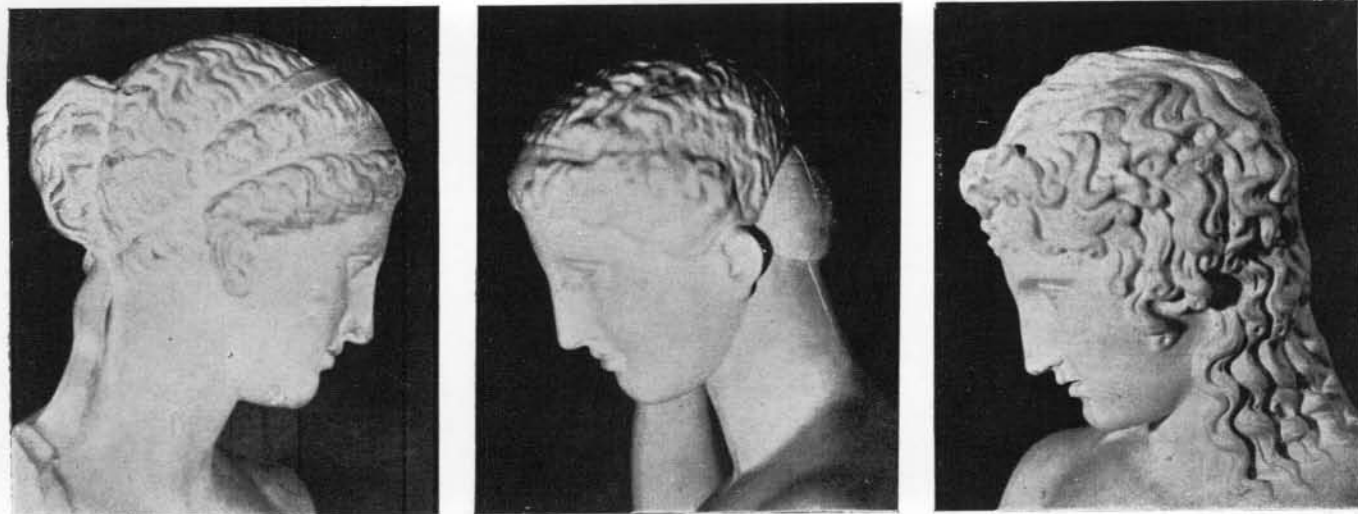


Venus Genetrix



Eros von Centocelle

Köpfe en face nach Gipsabgüssen:



Profilansichten derselben Köpfe wie Taf. II.

keit. Aber diese ererbten Merkmale sind umflossen vom neuen schöpferischen Gedanken des IV Jahrhunderts, durch die attisch-jonische Auffassung der Frauenschönheit in der allgemeinen Struktur ihrer Haltung und Bewegung.

Der Zusammenhang der Venus Genetrix mit der künstlerischen Vergangenheit und der kommenden künstlerischen Neuorientierung ist vollkommen klar. Als der Ausdruck einer gewissen Etappe der Entwicklung der griechischen Kunst hat sie ihre Vorgänger und Nachfolger. Ohne weiteres sieht man die Analogie der Venus Genetrix mit den Werken um Polyklet und mit den Kopien von Werken dieses Meisters. Haltung und Bewegung dieser Darstellungen riefen seiner Zeit zweifellos den gleichen Eindruck hervor wie die Venus Genetrix (vgl. MW. 439, 447, 463). Es ist auch schwer zu bestreiten, dass dem Schöpfer der Venus Genetrix solche Werke, wie die Nike des Paionios, die Iris vom Parthenongiebel, die Nike von der Balustrade des Niketempels, und andere Werke im Stil der Hera der Sammlung Jacobsen (Klein, *Praxiteles*, S. 65 Fig. 4. und S. 69, Fig. 6.) und der Aphrodite von Toronto (AJA XXXI 1927, Taf. VII) als leuchtendes Beispiel vorschwebten. Ein ähnliches Problem suchte auch der Künstler der Frauenstatuen von Epidauros zu lösen, aber selbst angenommen, er gehörte einer späteren Zeit an, so ist er künstlerisch dem attischen Schöpfer der Venus Genetrix doch nicht gewachsen, ebensowenig wie der Künstler, dem die Aphrodite der Sammlung Este in Wien zugeschrieben wird. Die Lage wird nur dann klar, wenn wir für die Venus Genetrix eine spätere Entstehungszeit als die der genannten Werke ansetzen.

All diese Statuen kann man vorläufig nur schwer mit den Werken des Alkamenes vergleichen, da sie mit diesen keine gemeinsamen wesentlichen Merkmale haben. Man muss nur staunen, dass das Original der Venus Genetrix dem Alkamenes, ohne Kenntnis der Werke, die er schuf, zugeschrieben werden konnte. Trotzdem stehen noch heute, da uns die Tätigkeit des Meisters besser bekannt ist, manche Forscher unentwegt auf diesem Standpunkt (z. B. C. Harcum, AJA XXXI 1927, S. 147 f.).

Gleich bei Beginn unserer Analyse der Venus Genetrix fiel uns die starke Ähnlichkeit der Akte des Praxiteles mit dem Akt der Venus Genetrix auf. Es war darum eine für

uns wertvolle Bestätigung der Richtigkeit unserer Idee, als wir bei Klein (*Praxiteles*) wiederholt dieselbe Beobachtung ausgesprochen fanden, obwohl er die Venus Genetrix Alkamenes zuschreibt.

Wie schwer es aber ist, sich für einen Künstler zu entscheiden, dem diese Statue zuzuschreiben sei, davon zeugt bereits die Mannigfaltigkeit der Ansichten, die wir eingangs skizziert haben. Die Hauptschwierigkeit schuf und schafft noch die Analyse des Kopfes. Stilistisch gehört er eher ins V Jahrhundert, andererseits wäre das etwas zu weit weg vom Stil des Praxiteles. Doch lohnt es sich zu erwägen, ob wir hier nicht unter der Suggestion eines falschen Eindrucks stehen, und die Forscher, da sie nichts Analoges in der ersten Hälfte des IV Jahrhunderts fanden, das V Jahrhundert als Entstehungszeit angaben. Auf ein solches Missverständnis können wir aus dem Werke Waltons schliessen, der mit aller Vorsicht Venus Genetrix dem Alkamenes zuzuschreiben geneigt ist, und bemerkt, dass den Alkamenes vor allem die Dreieckigkeit der Köpfe charakterisiert. Man kann nicht leugnen, dass rein schematisch gesprochen, dieses Merkmal in dem Kopfe der Venus Genetrix wiederzufinden ist. Aber war es denn das eigentümliche Merkmal für die Schaffensart des Alkamenes? Ebenso vor wie nach Alkamenes finden wir mehr oder minder ähnliche Kopfschemata. Andererseits müssen wir betonen, dass der Kopf der Venus Genetrix gar nicht dermassen schematisch ist. Betrachten wir das Profil (Br.-Br. Nr. 694, s.) (uns. Taf.) und stellen es uns schematisch vor, indem wir eine gerade, zur Stirn, Nase und Kinnschuppe parallele Linie ziehen, und versuchen wir dasselbe an anderen Profilen des IV und V Jahrhunderts, so nehmen wir erst wahr, wie gross die Profilunterschiede eigentlich sind. Wir werden sehen, dass bei den Frauen des Parthenongiebels, beim Hermes des Alkamenes, bei der Niobide von Kopenhagen, (Schrader 197, 304, 305, 354), endlich beim Diadumenos von Dresden (MW. Taf. XXV), der von der Stirn- und Nasenlinie gebildete Winkel bedeutend kleiner ist, als bei der Venus Genetrix, d. h. mit anderen Worten, dass in Profilen, die älter sind als die Venus Genetrix, Stirn und Kinn weiter vorspringen — und gerade dies verleiht den Statuen ein ernstes Aussehen und eine gewisse Strenge des Ausdrucks. Letzten Endes ist dies gewiss der

Ausfluss einer primitiveren künstlerischen Phantasie. Wenn wir dann weiter auf dieselbe Art und Weise die Profile der Kephisodotos dem Älteren (z. B. Eirene) zugeschriebenen Köpfe, und neben ähnlichen Werkeⁿ auch der Statuen des Praxiteles (z. B. dem Eros von Centocelle) vergleichen, so überrascht uns die fast bis ins Einzelne gehende Identität des Profils mit dem der Venus Genetrix. Dabei darf es uns nicht befremden, dass wir ähnliche Profile auch im V Jahrhundert antreffen, denn bekanntlich fanden im geistigen Gebiete der griechischen Kunst von der Zeit der grossen Künstler des V bis zur Époche der Meister des IV Jahrhunderts keine grösseren Umwälzungen statt, und andererseits wissen wir, was für eine lange Zeit dazu nötig ist, um gewisse Formen der künstlerischen Gestaltung zu verändern. Wir besitzen den Beweis dafür sowohl in der Darstellung des menschlichen Körpers, wie des menschlichen Antlitzes und ganz besonders des Auges. Deswegen ist es zu empfehlen, die charakteristischen Merkmale des Gesichts zu studieren, welche das Schaffen der praxitelischen Schule kennzeichnen, um sich zu überzeugen, wie stark die Venus Genetrix in die Richtung des IV Jahrhunderts der ersten Schaffensperiode des Praxiteles gravitiert. Dort harmonisieren die einzelnen Züge mit der Ruhe und Erhabenheit des ganzen Aufbaues. Die Köpfe sind leicht und graziös geneigt, Antlitz und Augen sprechen sozusagen von innerem Schauen. Sowohl die konkave, rückwärtige Profillinie von Kopf und Hals, wie das milde Oval des Gesichts und des Scheitels sind in vollkommenem Einklang und weisen keine stärkeren Brechungen auf. Anders ist es diesbezüglich im V Jahrhundert und in gewisser Hinsicht sogar noch an den Statuen des Skopas; das Streben nach solchen Linien und ihren Verbindungen ist zwar deutlich, aber sie sind nicht mit jener Konsequenz durchgeführt, wie in Praxiteles' Werken und in der Venus Genetrix. Die praxitelischen Schöpfungen verdanken ihr einnehmendes Aussehen den milden, feinen Konturen und Flächen. Ähnlich sind bei der Venus Genetrix gleichsam die Licht- und Schattenflächen wie in einem aus zarten Tönen zusammengesetzten Akkord, verteilt, aus dem wir hin und wieder noch einen harten Ton des V Jahrhunderts heraus hören. Dieser harte Ton klingt noch stark aus solchen Einzelheiten, wie Augen, Nase, Unterlippe, Ohren, obwohl auch

diese Einzelheiten viel Gemisames mit der Art des Praxiteles haben. Wenn jedoch der Kopf auf der Statue im Louvre richtig aufgesetzt wäre, würden sowohl die Umrisse wie auch die Flächenansicht dieser Einzelheiten etwas von ihrer Schärfe einbüßen. Sieveking (Br.-Br. *Denkmäler* Nr. 695) zweifelt gelegentlich der Besprechung der Kopie der Venus Genetrix von Holkham Hall, daran, dass der Kopf richtig aufgesetzt sei. Unserer Ansicht nach müsste man, um die richtige Kopfstellung der Venus Genetrix zu erhalten, an der rechten Seite und zwar an der Verbindungsstelle, einen nach links sich verjüngenden Keil einsetzen, dann wäre der Hals natürlicher, die Kopfhaltung weniger steif, und schliesslich — wie bereits bemerkt — wäre die Flächenwirkung beim veränderten Spiel des Helldunkels eine andere. Auf den ersten Blick sogar ist der Hals der Venus Genetrix von Holkham Hall und von Neapel verständlicher als der Statue des Louvre.

Die Frage, ob das Vorbild des römischen Künstlers bei der Schaffung der Venus Genetrix aus Bronze oder Marmor war, ist schwer zu entscheiden. Durchschlagende Gründe lassen sich u. E. nicht anführen. Insofern es sich um Marmor handelt, wissen wir, dass die Künstler mit diesem Material geradezu spielten und die im V Jahrhundert herrschenden malerischen Tendenzen fast ohne Schwierigkeiten in demselben verwirklichten. Für Bronze sprechen entschieden die delikaten Falten der Gewandung wie auch das Spiel von Licht und Schatten.

Trotz aller Mängel und der anscheinenden Unfertigkeit — ein Eindruck, der vielleicht nur, wie bemerkt, durch die mechanische Arbeit des Kopisten und die unrichtige Aufsetzung des Kopfes hervorgerufen ist, schliesslich trotz noch unreifer künstlerischer Schöpferkraft — trotz all dem sprechen Gewichtsverteilung, Gewandung, Bewegung und schliesslich der Kopf für den reifen Stil des IV Jahrhunderts. Dies ist umsomehr zu betonen, als die Kunst eines Kephisodotos des Ältern, eines Skopas und selbst des Praxiteles doch nicht auf einmal in ihrer Vollkommenheit erstehen konnte, sondern im Laufe des IV Jahrhunderts aus dem belebenden Einfluss der vorausgegangenen Zeiten ihre Kraft schöpfte.

Hoffentlich hat die obige Analyse den Beweis erbracht, dass das Original der Venus Genetrix dem IV Jahrhundert zuzuschreiben ist. Wir sind geneigt anzunehmen, dass wir es in

dieser Statue mit einem Erstlingswerk des Praxiteles zu tun haben, der damals noch unter dem Einfluss seines Vaters Kephisodotos arbeitete. Auch Furtwängler war der Ansicht, dass es bei Erwägung der Frage nach dem Schöpfer der Venus Genetrix naheliegt an Praxiteles, den grössten Künstler von Frauenstatuen, zu denken, wofür die Masse von Kopien und Nachbildungen spräche, die von der Popularität dieses Werkes zeugt: gleiches legen die lobenden literarischen Erwähnungen nahe. Denkt doch auch Lukian bei Erwähnung der Aphrodite ἐν κήποις des Alkamenes an Praxiteles' knidische Aphrodite. Trotzdem dies keine wissenschaftliche Argumente sind, dürften sie doch ihren Wert haben.

Für Praxiteles insbesondere interessierte sich die künstlerische Welt Roms, und es ist daher natürlich, dass wir so viele Kopien seiner Werke besitzen. Die sog. Venus Genetrix des Louvre ist eine von diesen Kopien nach Praxiteles — aber leider nur eine Kopie. Denn ähnlich wie die römischen Kunstkenner ihr Hauptaugenmerk auf die äusseren Werte eines Kunstwerkes lenkten, so bildeten auch die Kopisten, und besonders der der Venus Genetrix, den Torso und die Gewandung gut nach, dagegen arbeitete er aus dem Kopfe nicht soviel Leben und Ausdruck heraus, wie dies für Praxiteles charakteristisch ist. Die Analyse weist jedoch diese Tendenzen nach und erklärt den Grund einer gewissen Härte des Stils, die durch das unrichtige Aufsetzen des Kopfes verursacht ist.