

Zum Hermes des Praxiteles

von

Arthur Schneider.

Mit Tafel V in Lichtdruck und 7 Figuren im Text.

Die auf Tafel V gegebene Abbildung einer Wiederholung des Hermes des Praxiteles in pompejanischer Wandmalerei führt kein bisher unbekanntes Denkmal vor Augen, ist aber bestimmt, eine bessere Vorstellung von einem solchen zu geben, als die bisher einzige Abbildung darbot. Ich fand das als 373 von Helbig verzeichnete 0,23 m hohe Bild 1888 in der Casa di Sallustio in dem Zustande vor, wie ihn die unter mechanischer Unterstützung gemachte sehr genaue Zeichnung Eichler's darbietet. Ich liess sie anfertigen, weil mir eine neue Wiederholung des Hermes vorzuliegen schien, da die Publication, die das Bild erfahren hatte, mir als beträchtlich abweichend vorschwebte. Sie ist von Furtwängler, der Satyr von Pergamon Taf. III Fig. 6 gegeben worden, der auch das Verhältniss des Bildes zur praxitelischen Gruppe richtig erkannt hat. Obwohl er lediglich das Schema wiedergeben wollte, so ist doch selbst hierfür eines wenigstens störend, das ist die Wendung des Kopfes des Satyrs. Genau war sie freilich ebensowenig, wie die Züge des Gesichtes — vor fünf Jahren wenigstens nicht mehr — zu bestimmen, eines aber ist klar, dass sie nicht nach der Traube gerichtet war, sondern eher nach Art des Bildes der Casa di Naviglio¹⁾ zu ergänzen ist. Schwerlich wären sonst auf der rechten Kopfseite die Blätter des Kranzes erkennbar, die bei Furtwängler auch thatsächlich weggelassen sind. Weiter ist der seltsame Haarschopf dort irrtümlich gezeichnet. Ferner ist an Stelle der unmöglichen Schärpe, die im Oberkörper geradezu verschwindet, ein etwas phantastisch umgeworfenes dünnes Gewand zu erkennen, das unter dem linken

1) v. Rohden, Jahrbuch 1887, Taf. VI, S. 66.

Arme hindurchgezogen im Rücken herabhängt. Wesentlich anders ist auch die linke Schulter, die weit weniger gehoben erscheint; das rechte Aermchen des Kindes verschwindet z. Th. hinter dem Oberarm des Trägers. Der rechte Fuss erscheint mehr schreitend, als in Tanzbewegung, auch die Hand mit der Traube ist mehr nach vorn gewendet, als die Publication vermuthen liess. Alles zusammengenommen ist der Anschluss an den Hermes demnach in dem Wandgemälde thatsächlich weit enger — wenn auch natürlich der Abweichungen viele übrig bleiben. Die Umwandlung der Gruppe ins Idyllische — mythologisches Genre darf man es, wie Helbig¹⁾ darlegt, kaum mehr nennen — hat für diese Zeit nichts Verwunderliches, stehen wir doch in der Periode der Decadence; ebensowenig die Erotenvorliebe, für die Helbig²⁾ Belege und Begründung anführt. Nur ist es nicht unwichtig, dass trotz dieser Umwandlung die Traube beibehalten ist, zu der sich Eros nicht eben hingezogen fühlen musste, wohl aber Dionysos. Ich glaube deshalb Reinach's³⁾ »*La restauration du bras d'Hermès est toujours obscure*« ist erledigt, kein anderer Grund als die Anlehnung an das Vorbild kann bei unserem Bilde für die Traube bestimmend gewesen sein. Je weniger der Verfertiger verstand, was er abschrieb, um so unverdächtiger ist seine Lesart. Zweifellos gehört die Darstellung jener ersten Gruppe »gemeinsamen Eigenthums der griechisch-römischen Welt« Helbig's⁴⁾ an, die er bereits durch Nachweis statuarischer Vorbilder zu erweitern versucht hat⁵⁾, von der v. Rohden die Vermuthung ausspricht, dass sie noch manche Spiegelung berühmter Meisterwerke enthalten möge. Dass gerade »nicht die vollständigen Gemälde, sondern jene zahlreich decorativ angewandten einzelnen Figuren und Gruppen, welche theils auf einfarbigem Grunde stehen, theils zur Belebung der gemalten Architektur dienen, den unmittelbarsten und ungestörtesten Eindruck griechischen Geistes machen«, hatte schon Burckhardt erkannt. Gerade die Thatsache aber, dass die Architektur dieser Bilder sich immer mehr verzierlichte, verflüchtigte, ja schliesslich verschwand, sodass die Figuren auf dem einfarbigem Grunde nicht stehen, sondern vielmehr schweben, ist bestimmend geworden für die Verwendung der Vorbilder. Diese absolute Existenz, zu der auch auf gewissen Vasen die Gestalten, selbst unter Verzicht auf den Basis-

1) Untersuchungen u. camp. Wandm. S. 85.

2) Ebenda S. 223, das Eindringen dieses Zuges in unsere Gruppe, im ersten Jahrh., also früher als Heydemann noch annahm, wird hierdurch gesichert.

3) *Rev. archéol.* 1888. S. 1—4.

4) S. 71.

5) S. 82.

strich, gelangen, verträgt nur die Menschenfigur — die übrigens auch gern als schwebend, fliegend gekennzeichnet wird, nichts organisch mit dem Boden Verbundenen. Der Baum, selbst in seiner Andeutung, muss wurzeln; kann er das nicht, muss er wegfallen. Damit erklärt sich, dass das künstlerische Motiv verloren gegangen ist, erklären sich alle Abweichungen vom Vorbilde, so der v. Rohden'schen, wie noch mehr unserer Gruppe. Doppelte Unterstützung des Oberkörpers ist gerade das Kennzeichen praxitelischer Kunst, wo sie aufgegeben ist, geht der herrliche Schwung der Körperlinie, der reizvolle Wechsel von tragender und getragener Hälfte verloren. Der Grad dieser Unterstützung, die Freiheit ihrer Verwendung ist deshalb benutzt worden als Massstab für die Entwicklung des künstlerischen Vermögens des Praxiteles, d. h. für die historische Anordnung seiner Werke¹⁾. Da erst in jüngster Zeit wieder diese Frage von dem Lehrer angeregt worden ist, dem diese Beiträge ein Zeichen dankbarer Verehrung sein sollen, scheint es nicht unangemessen, sie mit kurzen Worten hier zu streifen, zumal da diese Erwägung die ausschlaggebende bei der Frage nach der Entstehungszeit des Originals bleiben wird. Sind doch Brunn's, sowie Reinach's sonstige Gründe für die Annahme, der Hermes sei ein Jugendwerk des Künstlers, zu subjectiv, um eine Entscheidung herbeizuführen. Denn wenn geltend gemacht wird, die höchste Vollendung fehle dem Werke, so möchte ich dagegen bemerken, dass gerade die unbestrittene Thatsache, dass der Rücken der Hauptfigur, da er schwer sichtbar war, bewusst vernachlässigt, nicht polirt worden ist, hier wichtig wird. Ich glaube, dass eine solche Müherparniss, so sehr sie durch die Aufstellungsumstände gerechtfertigt erscheint, eher bei einem vielbegehrten, seiner Wirkung und der Anerkennung seiner Schöpfung sicheren Meister verständlich ist, als bei einem werdenden. Rein Technisches wird demnach nicht entscheiden. Geht man vom Kopfe aus, so ist ein Anschluss an Früheres, den Kekulé zuerst darlegte, unbestreitbar. Allein die Thatsache, dass immer mehr Vertreter dieses Typus bekannt werden (ich erinnere an die Constantinopolitaner Bronze), die doch nicht geradezu von einander abgeleitet werden können, lassen mehr an eine *zornj* denken, eine organische Weiterentwicklung ganz im Sinne antiker Kunstanschauung. Was weiter den Umstand nicht hinreichender Ausreifung des Charakters des Kopfes anlangt, so muss bei einem Vergleiche mit dem andrischen Standbild daran erinnert werden, dass es Grab-, nicht reines Idealbild ist. Jedenfalls aber, dass gerade der Zug des harmlos scherzenden Listgottes nur in der Gruppe hervortritt. Denn er »scherzt« in

1) Sächs. Ber. d. W. 1893. 23. April ist die Literatur verzeichnet.

der That. Er zeigt dem kleinen Dionysos die Traube, seine, des Weingottes Traube, und da dieser begehrlieh darnach verlangt, entzieht er sie ihm mit neckischer List. Schmeichelnd legt ihm der Kleine die Hand auf die Schulter, zappelnd strebt er empor, während Hermes, das Spiel mechanisch wiederholend, sinnend an dem Kinde vorbeiblickt. So »wartet« er des Schützlings tändelnd ihn täuschend; er kann die Schalkheit nicht lassen, — aber nicht Verschlagenheit eignet dem Gotte jetzt, sondern er erhöht durch Zaudern die Lust des Kleinen an der Gabe, die er ihm bestimmt hat. Mir ist sehr fraglich, ob nur oder gerade ein jugendliches Gemüth zu solch bewusster Harmlosigkeit durchdringt. Uebercultur gebar das Idyll. Der jugendliche Schiller schilderte einen Franz Moor, während der gereifte den Tell schrieb. Also auch aus diesen Erwägungen scheint mir ein bündiger Schluss im Sinne Brunn's unmöglich. — Die Ueberlieferung hilft uns wenig. Geringe Berühmtheit folgt nicht aus ihrem Schweigen, sie hat auch sonst zuweilen übergangen, was höchster Beachtung werth erscheint. Wollte man auf sie achten, so möchte es scheinen, dass Erzwerke der Jugend des Künstlers vorwiegend gehörten, seine Marmorarbeiten höher geschätzt waren. Positiven Anhalt gewährt uns nur eines, dass des Künstlers Vater den gleichen Vorwurf behandelt hat. Der nächstliegende Gedanke ist, eine gewisse Anlehnung an dieses Vorbild anzunehmen, wie wir von Daippos ein gleiches Verhältniss zum Apoxyomenos seines Vaters Lysipp kennen. Nur muss man sich hüten, eine einfache Abwandlung des geschaffenen Typus voranzusetzen, vielmehr zeigt die Antike, wie der dichtende wie bildende Künstler einen Reiz empfand, mehrfach behandelte Themata mit seinem eigenartigen Geiste zu erfüllen. Dabei ist ein Anlehnen an einmal gefundene, glückliche Lösungen sowohl bei dem reifen, wie bei dem beginnenden Künstler möglich, ja wahrscheinlich, da eine Sucht nach überraschender Originalität des Motivs dem Alterthum fremd ist. Die Anregung zu der Aufgabe wird also der Künstler von seinem Vater empfangen haben und deshalb ist, glaube ich, Reinach's Vermuthung, die Gruppe als eine Frucht eines politischen Ereignisses des Jahres 363 zu betrachten, zurückzuweisen. In wie weit er sich formal an des Vaters Werk anschloss, ist nicht direct zu ermitteln, da das Verhältniss der Gruppe des Giardino Boboli zu ihm ganz unsicher ist. Indirect hat man deshalb an die Eirene angeknüpft, die eine verwandte Aufgabe gelöst zeigt. Die Innigkeit der Beziehung der Figuren zu einander, d. h. der Grad der geistigen Bedeutung des Kindes für die Gruppe, der Grad der Bekleidung des Kindes und die Vollkommenheit seiner Darstellung sind als Vergleichspunkte verwendet worden; die Wendung des Anlitzes der Eirene zum Kind scheint eine engere Verbindung als beim Hermes anzudeuten, allein sie war nöthig, da

sie der einzige Ausdruck ihres Verhältnisses zu ihm ist, während in unserer Gruppe eine Handlung vorliegt, die in Begehren und Zurückhalten beide Figuren hinlänglich verbindet. Gerade sie schliesst aber den Gedanken an attributive Behandlung des Kindes aus. Das Attribut kann sich auf die Hauptfigur handelnd beziehen, sobald aber eine auf das »Attribut« bezügliche Handlung der Hauptfigur das Motiv der Composition inhaltlich bestimmt, bilden beide eine Gruppe. Eine bewusste Vernachlässigung des Kindeskörpers oder absichtliche Kleinheit kann also nicht vorliegen. Dass das Kind in dem Verhältnisse zum Hermes, wie in seinen eignen Proportionen nicht glücklich ist, muss zugegeben werden. Nur lässt sich auch hieraus kein Schluss auf frühere oder spätere Entstehungszeit ziehen. Sind doch die Söhne an der Laokoongruppe gleichfalls in den Proportionen Erwachsenen gleich, nicht Knaben, und hier haben wir doch höchste künstlerische Entwicklung vor uns. Was schliesslich die Verwendung des Gewandes beim Kinde anlangt, so kann weder sein Vorhandensein, noch sein Fehlen nach der einen oder anderen Seite hin entscheiden. Eirene ist würdig bekleidet; das Kind würde nackt auffallen. Hermes hat sein Gewand nur augenblicklich abgelegt; der Silen hingegen, der das Kind trägt, ist im Naturzustand und ebenso das Kind. Doch glaube ich, dass hier lediglich künstlerische Rücksichten vorlagen. Das Dionysoskind musste auf dem Arme des Trägers ebenso mit den Beinchen sich zappelnd mühen, wie es das Händchen ausstreckt. Wie wenig sicher es dann sässe, zeigen die Wandgemälde, die deshalb beide das Kind halten lassen. In der Gruppe soll Hermes das Kerykeion führen, deshalb war es nöthig, den Unterkörper des Kindes zu verhüllen, ganz abgesehen von dem unschönen, flächenhaften Zusammenstossen zweier nackter, menschlicher Körper, das vermieden wird. Demnach versagen alle Beweismittel für eine »Jugendarbeit« bis auf die aus der Entwicklung des Standmotivs, des compositionellen Charakters der Gruppe, abgeleiteten. Allerseits ist als bestimmend angesehen worden, dass aus dem in sich selbst ruhenden Gleichgewichte Polyklets, das z. B. die Eirene noch bewahrt, ein Uebergang zu dem elastisch unruhigen Stande Lysipps von Praxiteles gefunden wurde in der Verwendung der Stütze zur theilweisen Entlastung der Figur. Brunn meint, die grössere oder geringere Freiheit, mit der dieses neue Hilfsmittel verwendet worden sei, könne als Gradmesser der Entwicklung des Künstlers dienen. Dies zeige sich schon in der wachsenden Unbefangenheit, den Baum als Stütze einzuführen, während er im Hermes noch »verschämt« durch das Gewand verhüllt werde. Overbeck hat mit Recht darauf hingewiesen, dass beim Sauroktonos der nackte Stamm für die Handlung nöthig ist, beim Silen ein Gewand, das ihn verhüllen könnte, fehlt.

Aber auch das möchte ich hervorheben, dass am Hermes sogar die verbindende Zwischenstütze stehen geblieben und einfach als solche belassen ist, ja Brunn ihr gewisse compositionelle Wirkung zuschreibt, sodass ein absichtliches Verhüllen des Stammes nicht der Grund wurde, das Gewand darzustellen, sondern künstlerische Gesichtspunkte. Wenn also die Unbefangenheit der Stütze schwerlich als Gradmesser betrachtet werden kann, so meint doch Brunn, die Entwicklung in ihrer Ausnutzung dadurch finden zu können, dass Eirene keine bedarf, Hermes mehr für das Kind als für sich sie braucht, während sie beim Sauroktonos kaum noch als solche empfunden wird, beim Silen aber der eigentliche Träger ist, ohne den er fallen müsste. Overbeck legt dagegen Verwahrung ein, den Grad des Aufstützens zu chronologischer Anordnung zu verwenden, und weist darauf hin, dass er sich bei den verschiedenen Gestalten aus ihrer Situation erkläre und dementsprechend verschieden sei. Zweifellos ist beides richtig, und doch finden wir gewisse Motive z. B. das des aufgestützten Fusses bei Lysipp modificirt, aber in langer Verwendung, und werden aus der Art dieser Verwendung gewisse kunstgeschichtliche Schlüsse ziehen können. Nur scheint mir die Stellung des Problems, wie Brunn sie gefasst hat, keine glückliche. Die Anwendung der Stütze hat nicht sowohl den Zweck, den Körper möglichst völlig, sondern möglichst schön zu entlasten. Ich möchte des Praxiteles Eigenart dahin kennzeichnen, dass er, wie Myron den Rhythmus der Bewegung fand, den Rhythmus der Ruhe im Contrast von Tragen und Getragensein findet, woraus ein Chiasmus der Bewegung hervorgeht, gegründet auf genaueste Symmetrie. Dies ist nur möglich dadurch, dass er seine Gestalten nicht wie Polyklet und noch Kephisodot in der Eirene in sich selbst, sondern ausser sich selbst beruhen lässt. Der Grad, in dem es gelungen ist, dieser Aufgabe die Stütze dienstbar zu machen, mag für ihn und seine Nachfolger allerdings in gewissem Sinne zum Massstab der künstlerischen Entwicklung werden. Dieser Contrast entsteht durch seitliches Verrücken des Schwerpunktes des Oberkörpers, wodurch eine Neigung der tragenden Axen im Körper gegeneinander erfolgt, die in den oberen und unteren Körpertheilen die gleiche Richtung, nur seitlich verschoben, aufnehmen, die untere Hälfte des Oberkörpers schräg stellen. Dadurch entsteht der schöne Ausschwing der Hüfte, der namentlich bei männlichen Figuren nur auf diesem Wege zu erreichen ist, während bei weiblichen Körpern der natürliche Schwung der Hüfte dem künstlerischen Bedürfnisse mehr entgegenkommt. Meine Untersuchung beschränkt sich deshalb auf männliche Körper und sucht nachzuweisen, dass ein Rhythmus des Contrastes von Lasten und Schweben der Muskeln, ein Chiasmus der Ponderation in

der Ruhe bedingt ist durch möglichsten Parallelismus bez. Rechtwinkligkeit der tragenden Axen, da der getragene Theil stets der Richtung der entgegengesetzten tragenden Axe folgt. Die Zeichnung mag dem Worte zu Hilfe kommen. Bei einem durchaus gerade stehenden Menschenkörper stehen die Axen lothrecht zum Boden, der Unterstützungspunkt liegt zwischen den Beinen. Bei jedem Versuch der Bethheiligung einer zweiten seitlichen Stütze wird zunächst die Axe des Rumpfes mit dem Loth der tragenden Beine und hängenden Arme einen Winkel bilden. Sobald aber der Arm die Function des Stützens thatsächlich aufnimmt, wird dadurch die betreffende Schulter emporgedrängt. Dadurch erfolgt eine weitere Verschiebung des Winkels des Rumpfes und der Schulterlinie. Bei ruhigem Herabhängen des anderen Armes tritt diese Brechung nicht in der directen Verlängerung der Neigungsaxe ein, d. h. nicht der ganze Rumpf ist an ihr betheilig, vielmehr werden die Brustmuskeln an der betreffenden Schultererhebung betheilig, sodass hier eine Vermittelung stattfindet, im Sinne der tragenden Axe. Als erläuterndes Beispiel der Anwendung der Methode wähle ich Clarac III, 484, 932. Hier stützt der linke Arm, aber nicht gerade, sondern etwas seitlich geneigt. Der Künstler hat nun — und hier beginnt das Gewollte neben dem Nothwendigen — den an sich frei beweglichen Kopf, sowie den rechten Unterarm absichtlich jener Axe folgen lassen, wie auch das Standbein etwas nach innen steht, das Spielbein im Oberschenkel derselben Richtung folgt, während der Unterschenkel wenigstens für die beim Componiren begünstigte Vorderansicht etwa der Neigungsaxe des Körpers folgt. Der Wechsel bewahrt vor zu grossem Einerlei. Den Grad des Erfüllens und Abweichens von der Regel giebt das eingezeichnete Schema. Ganz fällt der rechte Oberarm aus der Composition. Der rechte Winkel von linkem Arm und Schulterlinie, den der rechte Unterarm wieder aufnimmt, wirkt zwar sehr regelrecht, aber etwas eckig und langweilig. Das Ganze macht den Eindruck etwas inhaltsleerer Pose. Wenn es nun ganz gewiss wahr ist, dass alle jene Figuren, die ihres Motivs halber herangezogen worden sind, der Apollino, der ausruhende Satyr, der »Meleagertypus«, der Sauroktonos oder auch der Silen mit



Fig. 1.

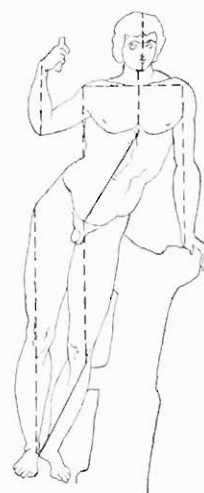


Fig. 2.

dem Kinde sich je nach ihrer Situation, ihrer Belastung stützen, und also verschieden unter sich wie vom Praxiteleshermes stützen, so ist doch nicht zu verkennen, dass es sich um die Lösung desselben künstlerischen Problems handelt, wenigstens bei den ersten. Denn der Silen mit dem Kinde scheidet von vorn herein hier aus. Gerade der Wechsel in den Functionen der Körperhälften, der Schwung der Hüfte fehlt ihm, »das nicht anmuthig aber natürlich vorgesetzte Bein« bringt eine schräge Richtung auch in die Axe der Beine, sodass zwar die Neuerung der Stütze eine Vorbedingung für die Stellung ist, diese aber keineswegs die directe Fortbildung noch — wie sich zeigen wird — gar die vollkommenste Lösung des Problems, wie man



Fig. 3.

nach Brunn glauben sollte. Näher steht diesem der Sauroktonos, nur ist der principielle Unterschied zum Hermesmotiv, dass die Stütze hier nicht den Körper trägt, sondern seitlich unterstützt. Dadurch ist das Motiv völlig verändert. An Stelle des Stützens ist ein Lehnen an einer erhöhten Stelle getreten, ein Auflegen, das dem Auflegen des Gewehres zum Zweck sicheren Schusses entspricht. Der Pfeil ist das Projectil, dem um die Axe der zwei Unterstützungspunkte des rechten Beines und linken Arms rotirenden Körper soll lediglich ein Widerlager gegeben werden, die Bahn des rechten Arms zu sichern. Demnach ist die Gesichtslinie rechtwinkelig zu der sehr schrägen Schulterlinie gesenkt, während letztere zu keiner sonstigen Linie in Beziehung steht. Nur der Schwung der Hüftlinie ist geblieben, während das Spielbein die Drehbewegung unterstützt. Demnach ist nicht mehr der Rhythmus der Ruhe gegeben,

sondern höchst kühl in dem Uebergangsmoment zu einer ganz vorübergehenden Bewegung. Wenn also auch der Inhalt ein neuer, die Composition dementsprechend neu geworden ist, so werden wir doch auch die in verwandter Art lehnen- den, wie die Apollone z. B. M. W. II 12, 131, nicht als völlig glückliche Lösungen des Problems ansehen. Erstens bleibt das Wandelbare, Unsichere, zweitens trägt der linke Arm nicht eigentlich, sondern hebt die Musculatur der linken Seite empor, die dadurch ihre Contrastwirkung verliert. Auch der den Körper überschneidende Arm ist keine Verbesserung. Recht eigentlich aber erscheint der ausruhende Satyr als Erfüllung dessen, was wir als die vom Motiv gestellte Aufgabe ansahen. In der That ist hier das Stützen des Armes, wie die Axe des Standbeins fast lothrecht; die

Schulterlinie ist rechtwinklig hierzu dadurch geworden, dass der in die Hüfte gestützte Arm die Schulter etwas empordrängt. Andererseits erhöht der Umstand, dass Hand und Arm wieder am Körper einen Stützpunkt finden, das Gefühl absoluten Ruhens, das verstärkt wird durch eine leise seitliche Neigung des Kopfes — der dadurch freilich aus der Axe herausfällt, während ein Festhalten an dem Schema unerträgliche Steifheit ergeben würde. Hieraus ergibt sich, dass ein senkrechtes Herabführen der tragenden Axen allerdings geeignet ist, völlige, sichere Ruhe zu kennzeichnen, sich aber nicht völlig durchführen lässt, ohne gezwungen, unnatürlich zu wirken. — Dieselbe Schwierigkeit, den Kopf mit einer der Axen in Uebereinstim-



Fig. 4.

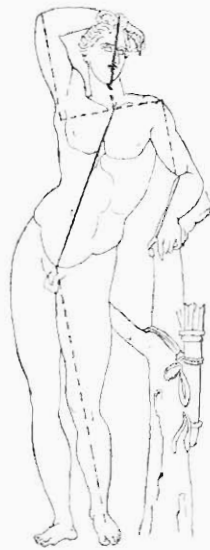


Fig. 5.

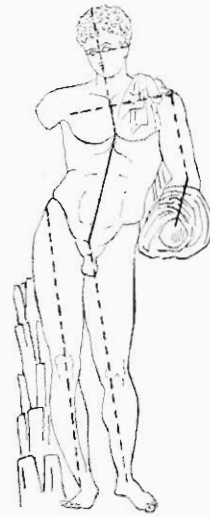


Fig. 6.

mung zu bringen, zeigt sich beim Apollino, der sonst mit grosser Sorgfalt auf Wahrung des angedeuteten Verhältnisses der Linien unter einander hält. Hier ist zum ersten Male eine Neuerung eingeführt, die sich als eine compositionell höchst glückliche bezeichnen lässt. Der stark erhobene rechte Arm hebt die rechte Brusthälfte so stark, dass die Neigungslinie fast bis zur Halsgrube durchführbar ist, der Uebergang in der Brust gemildert wird, während der rechte Oberarm wieder die Richtungstendenz der entgegengesetzten Axe aufnimmt. Der rechte Unterarm geht freilich leer aus und fällt, wie die Kopflinie, aus dem Rhythmus heraus. An der Belvedere'schen Statue endlich, die ich als Vertreter der unmittelbar an das Motiv unsres Hermes mit dem Kinde anschliessenden Standbilder herausgreife, ist es gelungen die Kopflinie mit der

einen der Hauptaxen in Einklang zu bringen, doch ist der Vortheil des stark gehobenen rechten Arms aufgegeben worden. Welche Wirkung das compositionell hervorbringt, veranschaulicht die Skizze. Ueber die Arme lässt sich nicht sicher urtheilen, doch



Fig. 7.

genügt es, diese Abwandlung des Motivs neben ihr Vorbild zu stellen, neben die praxitelische Gruppe. Betrachten wir als eine der Hauptlinien die Gesichtslinie der Hauptfigur, die gewiss für die Vorderansicht bedeutend genug ist, um als massgebend angesehen zu werden, als die andere die Neigungslinie von der Halsgrube des Hermes bis zum Mittelpunkt des Unterleibes, die Linie, die sich ungezwungen als die für den von Brunn hervorgehobenen Grad der Unterstützung massgebend darbietet, so lässt sich ein bis ins Kleinste genau durchgeführter Parallelismus der Hauptlinien, eine vollendete Symmetrie der getragenen und freischwebenden Körperhälften und ein Chiasmus dieser Functionen wahrnehmen, den man schwerlich für Zufall halten wird. Der Vortheil, den Kopf in Beziehung zur einen Axe zu bringen, verbindet sich mit dem des stark gehobenen Armes, der die Richtung der entgegengesetzten Axe aufnimmt, wodurch beide gleichsam in Stufen gebrochen zur Spitze der Composition emporgeführt werden, wo die herabhängende Traube und der rechte Unterarm die Spitze des Winkels bildeten, vermittelt durch die feine Biegung der Hand.

Denn ich glaube, es ist geradezu eine ästhetische Forderung, Arm und Traube so zu ergänzen, wie die Axen es andeuten, was durch die Wandbilder eine Bestätigung erfährt. Die Lösung des Problems liegt darin, dass die beiden Bewegungsaxen in einem Punkte — der Halsgrube — (auf der Zeichnung ist dies weniger augenfällig,

weil die Gesichtslinie vor der Halsaxe perspectivisch hervortritt) um gerade $\frac{1}{2}$ rechten Winkel gedreht, d. h. auch unter einander rhythmisch in Verbindung gesetzt sind. Ich zweifle nicht, dass neben den von Michaelis angeführten Gründen der Wunsch, im Rhythmus zu bleiben, Mitschuld trägt an dem »Vorbeisich« am Kinde, wie dieses selbst durch Rücken und Gesichtslinie aufs engste in die Composition verflochten ist, während das Gewand den linken Unterarm verschwinden macht. Dass derartige künstlerische Rücksichten auch für die Kleinheit des Kindes massgebend gewesen sein können, sei hier nur angedeutet. Jedenfalls möchte ich in unserer Gruppe die denkbar glücklichste Lösung des oben aufgestellten künstlerischen Problems erblicken, die trotz aller Gesetzmässigkeit jede Steifheit vermeidet und um so höher anzuschlagen ist, da es sich hier nicht nur um einen willkürlich gestellten Act handelt, sondern um eine bestimmte künstlerische Aufgabe, die auch inhaltlich meisterhaft durchgeführt worden ist. Ich weiss wohl, dass die Bildhauerkunst überhaupt, namentlich aber bei einer Gruppe, nicht auf eine Ansicht hin arbeitet, ebenso bin ich überzeugt, dass die angestellten theoretischen Erwägungen sowohl den Schöpfern der sonstigen herangezogenen Bildwerke, wie dem Praxiteles fern gelegen haben werden, es ist aber zu allen Zeiten das Recht und die Pflicht der Kunstgeschichte gewesen, die Gesetze, die der schöpferische Genius des Künstlers unbewusst befolgt hat, als solche zu erkennen und in gemeingiltige Sätze zu fassen. Nur um sinnlich zu verdeutlichen, was sich mit Worten schwerer erläutern lässt, habe ich Skizzen gezeichnet, die dem Auge die gleichen Richtungstendenzen fühlbar machen sollen, ohne zu beanspruchen, die zu diesem Zwecke einzig möglichen zu sein. Ohne vorläufig über die Frage nach dem Alter der Gruppe des Praxiteles innerhalb seiner Werke abzusprechen zu wollen, möchten diese Zeilen wenigstens die Fragestellung betreffs der Lösung des in der Gruppe gestellten Problems in etwas andere Bahnen lenken, als bisher geschehen.