



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1858**

Zweite Abtheilung. Die sikyonisch-argivische Kunst

---

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

Über die minder sorgfältige Ausführung des Reliefs, welche von Einigen behauptet wird, wage ich nicht abzusprechen, da ich nur Gypsabgüsse des Monumentes kenne; nach diesen zu urteilen dürfte die scheinbare Oberflächlichkeit der technischen Ausführung grossentheils auf Rechnung der zerstörenden Einwirkungen der Zeit zu setzen sein, obwohl ich zugestehe, dass wir die medaillonartige Feinheit der Ausführung des Parthenonfrieses vermissen. Auf keinen Fall darf man diese geringere Schärfe der Ausführung als Charakterismus der Zeit betrachten, in welcher das Relief gemacht wurde, sondern sie fällt, soweit sie wirklich vorhanden ist, lediglich dem ausführenden namenlosen und vielleicht untergeordneten Künstler zur Last, während die Composition beweist, dass der Geist der Kunst damals lebendig war, wie in irgend einer Epoche.

---

## ZWEITE ABTHEILUNG.

### DIE SIKYONISCH-ARGIVISCHE KUNST.

## SIEBENTES CAPITEL.

### Lysippos' Leben und Werke<sup>100</sup>.

Lysippos, das grosse Haupt der peloponnesischen Kunst unserer Epoche, ist gebürtig von Sikyon, der Stadt, aus welcher wahrscheinlich auch Polyklet stammte. Seine Zeit wird von Plinius nur sehr allgemein durch die 113. Olympiade (328 v. Chr.) bezeichnet, während wir nach verschiedenen Umständen berechtigt sind zu glauben, er habe vielleicht schon Ol. 102, 1 (372 v. Chr.) als selbständiger Künstler gewirkt und sei Ol. 116, 1 (316 v. Chr.) noch thätig gewesen. Das würde freilich eine Künstlerlaufbahn von 56 Jahren ergeben, und obgleich eine solche Ausdehnung eines thätigen Künstlerlebens durchaus nicht undenkbar ist und noch einigermaßen dadurch bestätigt wird, dass Lysippos in einem Epigramme als „Greis“ bezeichnet ist, so dürfte uns doch ein sogleich zu erwähnender Umstand geneigt machen, die Zeit der künstlerischen Thätigkeit des Lysippos etwas kürzer anzunehmen. Befugt sind wir hiezu, indem das oben angegebene früheste Datum sich auf eine Siegerstatue bezieht, die sehr wohl geraume Zeit nach dem erfochtenen Siege gemacht und geweiht worden sein kann. Jedenfalls ist es gewiss, dass das Datum bei Plinius in das höhere Lebensalter des Meisters und gegen das Ende seines Wirkens fällt. Der Grund, warum wir nicht gern glauben mögen, Lysippos sei 56 Jahre lang als selbständiger Künstler thätig gewesen, liegt darin, dass uns berichtet wird, er sei in seiner Jugend Erzarbeiter, also Handwerker gewesen. Von dem Handwerke ging er selbständig zur Kunst über, ohne einen Lehrer gehabt zu haben, wahrscheinlich doch

also im reifen Jünglingsalter. Dass er Autodidakt war wie der Athener Silanion, wird uns mehrfach bezeugt, während verschiedene Berichte der Alten ihn bald Polyklet's Doryphoros seinen Lehrmeister nennen lassen, bald angeben, er sei von dem Maler Eupompos von Sikyon, den er fragte, welchen Meister er nachahmen solle, auf das versammelte Volk hingewiesen worden, mit dem Bedeuten: die Natur, nicht ein Künstler sei nachzuahmen. In wiefern der jüngere Mann dieser Weisung nachkam, werden wir sehn, jedenfalls hielt er sich eben so sehr an die meisterlichen Vorbilder der älteren Zeit, aus denen er nach Varros Ausdruck nicht die Fehler, sondern das Vortreffliche in seine Werke herübernahm. Von seinem ferneren Leben wissen wir nicht Viel, nur das steht fest, dass er zu Alexander dem Grossen, den er von seiner Kindheit an in vielen Werken darstellte, in ein sehr nahes Verhältniss trat, ja dass er, wenn ein moderner Ausdruck hier gestattet ist, königlich makedonischer Hofbildhauer wurde. Dies spricht sich besonders darin aus, dass Alexander nur von Lysippos plastisch dargestellt, wie allein von Apelles gemalt und von Pyrgoteles in Stein geschnitten sein wollte, was er nach mehren unserer Gewährsmänner in Form eines Edictes aussprach. Da es aber nichtsdestoweniger Darstellungen des Königs von anderen Künstlern gab, so kann die Nachricht nur dahin verstanden werden, dass Alexander entweder die Bildnisse, die er sich selbst machen liess, ausschliesslich bei Lysippos bestellte, oder dass er diesem Künstler allein in eigener Person sass. Ausser diesem Verhältniss des Lysippos zum makedonischen Hofe, aus welchem mit Wahrscheinlichkeit hervorgeht, dass der Künstler den König auf seinen Zügen begleitet haben wird, wissen wir von demselben noch, dass er in fast unglaublicher Weise fleissig und fruchtbar gewesen ist. Er soll nicht weniger als 1500 Werke geschaffen haben, eine Zahl, die nach Plinius offenbar wurde, als nach Lysippos' Tode sein Erbe eine Casse erbrach, in welche der Meister von dem Honorar für jedes Werk ein Goldstück zu legen pflegte. Die Zahl von 1500 Werken ist allerdings enorm, allein sie bleibt denkbar, zumal wenn man weiss, dass Lysippos ausschliesslich Erzgiesser war, also hauptsächlich nur mit der Herstellung der Modelle, nicht eigentlich mit der Ausführung der Werke zu thun hatte, bei der er wenigstens ohne Zweifel fremde Hilfe in Anspruch nahm. Und da selbst wir noch in runder Summe einhundert menschliche Statuen von Lysippos namentlich nachweisen können, wobei wir die zahlreichen Thiere, Pferde, Hunde, Löwen gar nicht rechnen, so haben wir weder Grund noch Recht, an der grossen Fruchtbarkeit des Künstlers zu zweifeln, ja nicht einmal an der Zahl von 1500 Werken desselben. Um so verkehrter dagegen muss uns in doppelter Beziehung eine Notiz bei Petronius erscheinen, der gemäss Lysippos an die feine Vollendung eines einzigen Werkes hingegeben in Dürftigkeit gestorben wäre<sup>101</sup>).

Die uns bekannten Werke des Lysippos mit der Ausführlichkeit, die bei den Werken des Praxiteles geboten war, aufzuzählen, würde zwecklos sein, weshalb ich mich begnüge, dieselben meinen Lesern in einem raschen Überblick vorzuführen. Wir können sie in fünf Classen theilen. Als die erste derselben nenne ich die Götterbilder. Unter diesen finden wir Zeus vier Mal, in Tarent, Sikyon, Argos und Megara. Der tarentinische Zeus war ein Koloss von 40 griech. Ellen (60' rhein.), nach dem berühmten Sonnenkoloss von Rhodos der grösste der antiken Welt<sup>102</sup>); der megarensische war mit den (neun) Musen gruppirt. Sodann ist uns ein Poseidon in

Korinth bekannt und ein rhodischer Helios (Sonnengott) auf seinem Viergespann, oder genauer nach dem alten Zeugniß zu berichten: ein Viergespann mit dem Helios der Rhodier. An dieser Statue fand Nero besonderes Gefallen und liess sie — vergolden. Mit der Erhöhung des Geldwerthes der Statue aber verlor, wie Plinius weiter erzählt, die Erscheinung derselben an Anmuth, was uns ganz besonders dann sehr denkbar wird, wenn wir wissen, dass ein Hauptverdienst des Lysippos in der Feinheit der Ausführung bestand; deshalb zog man das Gold wieder herunter, und in diesem Zustande ward die Statue für kostbarer als zuvor gehalten, obgleich die Narben und Einschnitte, in denen das Gold befestigt war, zurückblieben.

Von im eigentlichen Sinne jugendlichen Gottheiten können wir eine Gruppe des mit Hermes um den Besitz der Lyra streitenden Apollon, einen Dionysos, einen in Thespiä später als der praxitelische aufgestellten Eros nachweisen. Diesen gesellt sich aus niederem göttlichem Range ein Satyr in Athen und — ein für die Beurteilung des Lysippos wichtiges Werk — die erste eigentlich allegorische Figur der griechischen Plastik, eine Darstellung des Kairos, der „Gelegenheit“. Nach zahlreichen Besprechungen dieser Statue bei alten Dichtern und Prosaikern können wir uns dieselbe ziemlich anschaulich vergegenwärtigen. Sie erschien in der Gestalt eines zarten Jünglings mit verschämtem Blicke, dem der erste Flaum des Bartes sprossste. Das Haupthaar hing nach vorn lang herab, während der Hinterkopf, ohne ganz kahl zu sein, nur kurzes, nicht fassbares Haar trug, anzudeuten, das man die Gelegenheit, ehe sie vorübergeht, beim Schopf ergreifen müsse. Die Füsse waren geflügelt und standen mit den Zehen auf einer Kugel, eine Anspielung darauf, dass der günstige Augenblick im Nu vorübergehe, in der rechten Hand trug die Statue eine Wage, die Allegorie des schwankenden Glückes, in der linken ein Scheermesser, anzudeuten, dass das Glück auf der Schärfe des Messers stehe. Soviel von der äusseren Erscheinung dieser allerdings sinnreichen aber ohne Zweifel frostigen Erfindung, die näher zu beurteilen weiterhin der Ort sein wird.

Als die zweite Classe der lysippischen Werke müssen wir die Heroenbilder erwähnen oder, genauer gesprochen, die Bilder eines Heros, des Herakles, denn nur diesen stellte Lysippos, so viel wir wissen, dar, diesen aber auch in zahlreichen Wiederholungen. Da man wohl nicht mit Unrecht das Heraklesideal der späteren Kunst auf das Vorbild des Lysippos zurückgeführt hat, so verlohnt es sich der Mühe zusammenzustellen, was wir über die verschiedenen Heraklesstatuen des Meisters wissen.

Die grösste Statue war ein Koloss in Tarent, der von Fabius Maximus nach Rom geschleppt wurde, später nach Constantinopel kam, wo er im Hippodrom aufgestellt, im Jahre 1202 aber von den Lateinern eingeschmolzen wurde. Die genaueste Beschreibung liefert uns der byzantinische Schriftsteller Niketas.

Der Heros sass ohne alle Waffen auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Korbe, der zu der Reinigung der Augeiasställe in Bezug steht, also auf die Mitte der mühevollen Erdenlaufbahn des Herakles hindeutet. Demgemäss war er aufgefasst als trauernd über sein hartes Schicksal. Das rechte Bein und der rechte Arm waren ganz ausgestreckt, das linke Bein dagegen gebogen, der linke Ellenbogen auf das Knie gestützt, während das sorgenschwere Haupt in der geöffneten linken Hand ruhte. Brust und Schultern waren breit gebildet, der Körper fleischig, die Arme

wichtig, das Haar kurz und dicht. Die Grösse der Statue war so bedeutend, dass nach einer Angabe ein um ihren Daumen gelegtes Band zum Gürtel eines Mannes ausreichte, nach einer anderen das Schienbein die Länge eines Menschen hatte. Als Nachbildungen gelten nicht wenige Gemmenbilder<sup>103)</sup>, die aber keine Gewähr der Treue selbst in Hauptsachen der Composition bieten und in Einzelheiten augenscheinlich abweichen. Was erhaltene statuarische Nachbildungen anlangt, so kann erst später von dem Verhältnisse gesprochen werden, in welchem der berühmte vaticanische Heraklestorso des Apollonios, Nestor's Sohn von Athen, zu dieser oder zu einer weiterhin zu nennenden Statue des Lysippos steht.

Verwandt in mehr als einem Betracht scheint mit dem tarentiner Koloss eine zweite Statue des Helden gewesen zu sein, die wir freilich nur aus Epigrammen kennen. Nach ihnen war auch dieser Herakles waffenlos, aber diesmal hatte ihm Eros die Waffen geraubt. Wir haben also einen verliebten Herakles, obgleich wir nicht entscheiden können, welche Schöne sich der Bildner als Gegenstand der Liebe des Helden dachte. Auf Omphale dürfen wir schwerlich rathen, da die Dichter von der Weiberkleidung, die Herakles im Dienste der Omphale trug, kaum ganz geschwiegen hätten. Ob wir in Gemmenbildern, die den so eben erwähnten ungefähr ähnlich sind<sup>101)</sup>, Nachbildungen besitzen, muss besonders deshalb als ungewiss erscheinen, weil in ihnen Herakles, auf dessen Schulter Eros sitzt, mit der Keule bewehrt ist; von statuarischen Nachbildungen ist bisher Nichts bekannt.

Ganz unnachweislich ist uns die Gestalt eines Herakles, der in Sikyon aufgestellt war, falls wir nicht annehmen wollten, dass dieser Herakles das Vorbild der berühmten farnesischen Statue des Atheners Glykon gewesen sei, von der wir später handeln werden. Wahrscheinlicher jedoch geht diese auf eine im Kynosarges bei Athen<sup>104)</sup> aufgestellte, auf einer attischen Schaumünze nachweisbare lysippische Heraklesstatue zurück, welche durch ein viel geringeres Exemplar derselben Darstellung im Palaste Pitti in Florenz mit der die Inschrift „Werk des Lysippos (ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΦΟΝ)“ als lysippisch, d. h. als Copie nach Lysippos, auf's bestimmteste bezeichnet ist.

Genauer bekannt ist uns sodann noch eine ganz kleine aber dabei in den Formen grossartig aufgefasste und grossartig wirkende Statue des Herakles, welche unter dem Namen „epitrapezios“ d. h. „Herakles als Tafelaufsatz“ bekannt ist, und zuerst in Alexander's, dann in Hannibal's, endlich in Sullas Besitze gewesen sein soll. Auch diese Statue war in sitzender Stellung, aber auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Felsblocke ruhend dargestellt und hielt, den Blick des heiteren Angesichts nach oben gerichtet, den Becher in der Rechten, die Keule in der Linken. Dass diese Darstellung den vergöttert am Mahle des Zeus ruhenden Helden angehe<sup>105)</sup>, bezweifle ich eben so entschieden, wie die Zurückführbarkeit des vaticanischen Torses auf dies Vorbild; vielmehr dürfte die Statue sich in heiterer Auffassung auf den bekannten Esser und Trinker Herakles beziehen — schon der Felsensitz verbürgt uns den irdischen Schauplatz — und eben dadurch sich zum Tafelaufsatz, als Muster eines tüchtigen Zechers, vortrefflich geeignet haben.

Endlich stellte Lysippos noch die Arbeiten des Herakles dar, die ursprünglich für Alyzia in Akarnanien bestimmt waren, von dort aber durch einen römischen Feldherrn nach Rom versetzt wurden. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir hier

an zwölf getrennte Erzgruppen zu denken, und möglicherweise ist eine kleine Reihe erhaltener statuarischer Darstellungen der Arbeiten des Herakles auf dieselben zurückzuführen, eine Annahme, die sich auch dadurch empfiehlt, dass die Motive der Composition mehrerer dieser Gruppen in späteren Reliefdarstellungen wiederkehren. Dieser Art ist eine Gruppe des Löwenkampfes, die wenig variiert in Florenz und in Oxford<sup>106</sup>) sich findet, ferner der Kampf mit der Hydra im Capitol<sup>107</sup>), derjenige mit Geryon im Vatican<sup>108</sup>), die Fortschleppung des Kerberos daselbst<sup>109</sup>), die Einfangung des Hirsches, die am schönsten aus Pompeji bekannt, aber nicht eben gar zu verschieden in Campana's Sammlung statuarisch wiederholt ist<sup>110</sup>). Will man ferner annehmen, das Lysippos so gut wie andere Künstler<sup>111</sup>), ohne sich streng an die eigentlichen Zwölfkämpfe, d. h. an die von Eurystheus aufgegebenen Arbeiten zu halten, von diesen einige, die sich zu statuarischer Darstellung wenig eigneten, wie die Vertreibung der stymphalischen Vögel und die Reinigung der Augeiasställe, durch andere Kämpfe des Helden ersetzt habe, was gewiss nicht unwahrscheinlich ist, so dürfte man auch noch das Ringen mit Antäos, das sich in geringer Variation in einer englischen Privatsammlung (Smith Barry) und in Florenz<sup>112</sup>) findet, und die Bändigung des Kentauren in einer schönen florentiner Gruppe<sup>113</sup>) zu dieser Reihe von Darstellungen der Heraklesthaten rechnen, die Lysippos' alyzische Gruppen zu Vorbildern haben. Und endlich scheint eine kleine Bronze im britischen Museum, Herakles mit den Äpfeln der Hesperiden<sup>114</sup>), so sehr lysippische Formen und Verhältnisse zu zeigen und lysippischen Kunstgeist zu athmen, dass auch sie in dieser Reihenfolge ein Plätzchen zu beanspruchen ein Recht hat. Will man die hier vorgetragene Vermuthung, die ich jedoch weit entfernt bin für sicher zu geben, als wahrscheinlich anerkennen, so würden nur noch vier von den zwölf Thaten des Herakles aufzusuchen sein: die Stierbändigung, die Einfangung des Ebers und die Kämpfe mit der Amazone und mit Diomedes<sup>115</sup>), während die oben angeführten Gruppen sich ohne Mühe so ordnen liessen, dass unter ihnen diejenige Symmetrie und gegenseitige Entsprechung, die wir bei gemeinsamer Aufstellung fordern müssen, in einer Weise hervortritt, die Manchen überraschen dürfte.

Die dritte Classe der lysippischen Werke bilden die Porträts. Dieselben fallen unter verschiedene Kategorien. Die relativ geringste Bedeutung können wir fünf Siegerstatuen für Olympia beilegen, weil diese am wenigsten eigentliche Porträts sein mussten. Allerdings mochten sie aber als nackte Männerstatuen dem Künstler Gelegenheit zur Anwendung seines neuen Gestaltenkanons bieten, von dem wir weiter unten handeln werden. Die Bedeutung einer angeblich lysippischen Statue des Sokrates vermögen wir nicht zu ermessen; wichtig dagegen erscheinen die Porträts der Praxilla, ferner des Äsop und der sieben Weisen<sup>116</sup>), weil bei diesen das Hauptgewicht der Darstellung weniger auf die persönliche Ähnlichkeit als darauf fällt, diese zum Theil sogar sagenhaften (Äsop) und schwerlich in verbürgter Weise überlieferten Gestalten nach feinem Charakterismus ihres persönlichen Wesens und ihrer geschichtlichen Eigenthümlichkeit zu bilden. Die grösste Bedeutung aber fällt unbestreitbar den Porträts Alexander's des Grossen zu. Wir haben schon oben erwähnt, dass Lysippos den König in vielen Werken von seiner Kindheit anfangend darstellte, wir haben hinzuzufügen, dass seine Porträts diejenigen anderer Künstler an Lebendigkeit der Auffassung weit übertrafen. Namentlich waren es gewisse Eigenthümlichkeiten in der

äusseren Erscheinung Alexander's, welche von anderen Künstlern einseitig aufgefasst den Charakter in seiner Gesamtheit verwischten, und die nur Lysippos in ihrer vollen Verschmelzung wiederzugeben wusste. Der König pflegte den Kopf etwas nach der rechten Schulter geneigt zu tragen, sein Blick war klar, aber er hatte kein grosses und glänzendes Auge, sondern dasjenige, was die Alten τὸ ὑγρόν „das Feuchte“ nennen, und was dem Blicke der Aphrodite, des Dionysos, des Eros eigen ist. Mit Recht scheint mir Feuerbach<sup>117)</sup> dieses „Feuchte“ im Auge auf ein schwärmerisches Element im Charakter Alexander's zu beziehen, den er etwas gewagt aber treffend einen romantischen Helden nennt. Andere Künstler, welche jene Neigung des Hauptes und dies Schwärmerische im Auge darstellen wollten, verwischten dadurch, wie Plutarch bezeugt, das Mannhafte und Löwenmässige in der Physiognomie Alexander's, während uns die Beschreibung einer lysippischen Hauptstatue zeigt, wie glücklich der Meister diese Elemente zu verwerthen wusste. Diese Statue, der Lysippos im Gegensatz zu Apelles, der den König mit dem Blitz in der Hand malte, den Speer als das Attribut der Weltheroberung in die Hand gegeben hatte, wandte das wahrscheinlich behelmte Haupt und den schwärmerischen Blick nach oben, gleichsam zum Zeus empor, als wolle der Held von diesem, für dessen Sohn er sich ausgab, die Theilung der Weltherrschaft fordern. In diesem Sinne schrieb ein Dichter auf die Basis einer lysippischen Alexanderstatue die Verse.

Aufwärts blicket das Bild zu Zeus als sprach' es Worte:

Mein sei die Erde, du selbst herrsche, o Gott, im Olymp!

Eine andere Statue stellte Alexander zu Rosse dar, unbedeckten Hauptes, mit strahlenförmig wallendem Haupthaar, dessen mähenartiger Wurf (die ἀναστολή τῆς κόμης) überhaupt ein Charakterismus des Alexanderkopfes ist. Ausser diesen beiden Darstellungen vermögen wir von den vielen lysippischen Statuen des makedonischen Königs nur noch zwei nachzuweisen, welche Theile von grösseren Gruppen bildeten. Die erstere dieser Gruppen, an der Leochares mitarbeitete, vergegenwärtigte eine Löwenjagd Alexander's; der König erschien mit dem von seinen Hunden bedrängten Thiere in lebensgefährlichem Kampfe, in welchem ihm Krateros zu Hilfe eilte. Dieser hatte die Gruppe zum Andenken in Delphi geweiht. Ungleich ausgedehnter war die zweite, welche in der makedonischen Hauptstadt Dion als deren schönste Zierde aufgestellt und ganz von der Hand des Lysippos war. Sie war ein Monument der Schlacht am Granikos und umfasste ausser neun Kriegern zu Fuss die fünfundzwanzig Reiter, welche als Genossen des Königs beim ersten Angriff in jener Schlacht an seiner Seite gefallen waren, alle auf Befehl Alexander's vollkommen porträtähnlich gebildet.

Von Porträts Alexander's sind uns manche erhalten, aber nur wenige durchaus sichere, und unter diesen kaum eines, welches lysippischer Kunst würdig ist. Unter den Büsten gilt als treues, aber freilich geistlos aufgefasstes Bildniss diejenige, welche vom Ritter Azara bei Tivoli gefunden und an Napoleon geschenkt, im Louvre steht, mit der Inschrift ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΜΑΚΕ[ΔΟΝΙΟΣ] (Fig. 73. a); viel bedeutender, aber allerdings nicht ganz unzweifelhaft und von Einigen für einen Kopf des Helios gehalten, ist die Büste im Capitol (Fig. 73. b), die man auf die oben erwähnte lysippische Reiterstatue zurückführen will. Allerdings fehlt es den Zügen nicht an Indi-

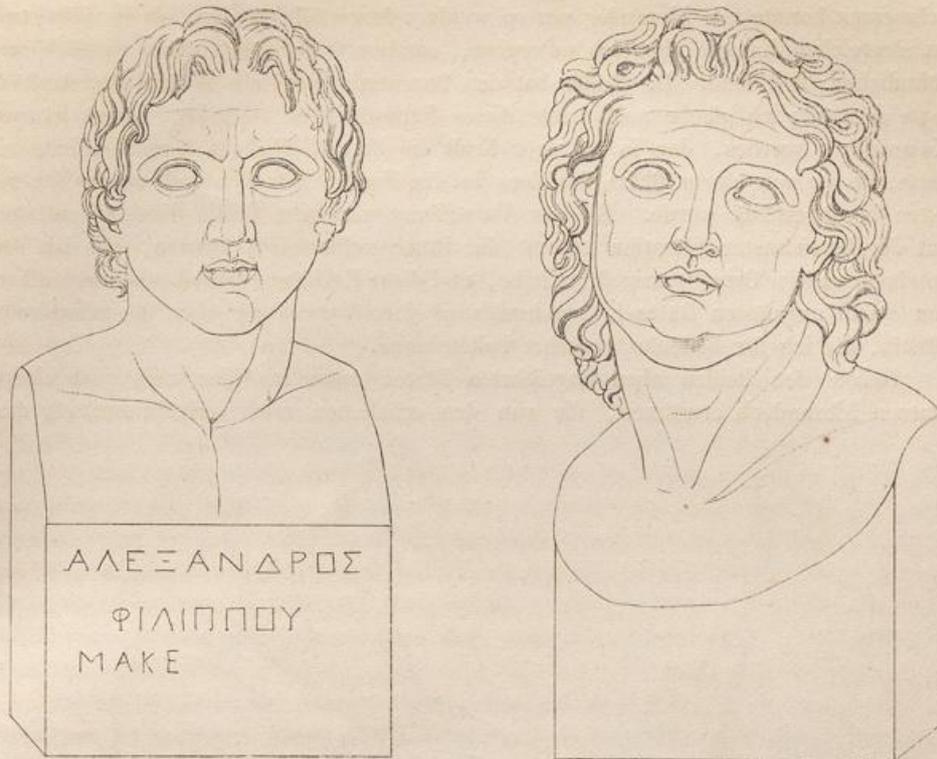


Fig. 73. Porträtbüsten Alexander's, a. im Louvre, b. im Capitol.

vidualität und die Ähnlichkeit mit der Azara'schen Büste leuchtet ein, aber das Porträt ist bis zum höchsten möglichen Grade der Idealität gesteigert. Die Conception übertrifft die Ausführung an Grossartigkeit und Freiheit, und lässt auf ein lysippisches Vorbild schliessen, auf welches auch die vortreffliche Behandlung des Haares, in der Lysippos besonders ausgezeichnet war, hinweist. Ebenso erinnert die Neigung des Hauptes an die Beschreibungen, die wir von Alexander's Persönlichkeit besitzen, und die geistreiche Art, wie diese Neigung mit der energischen Bewegung des Kopfes verschmolzen ist, mahnt ebenfalls an lysippische Auffassung, so dass die oben angeführten Zweifel an der Bedeutung der Büste kaum stichhaltig und wir berechtigt sein dürften, dieselbe als eine Nachbildung nach unserem Meister anzuerkennen.

Sehr bestimmt muss ich mich aber hier, wie schon früher, dagegen erklären, den Kopf des sogenannten sterbenden Alexander in Florenz an solchen anzuerkennen<sup>118</sup>). Ich gebe zu, dass man in den Zügen dieses Idealkopfes eine flüchtige Ähnlichkeit mit der capitolinischen Büste, aber auch nicht mehr als diese, herausfinden kann, bin aber fest überzeugt, dass Feuerbach<sup>119</sup>) mit Recht behauptet, kein griechischer Künstler würde je ein idealisirtes Porträt mit dem Ausdruck eines schmerzhaften Todes dargestellt haben. Dieser Ausdruck aber des Schmerzes, und zwar, was ich nicht scharf genug glaube betonen zu können, des physischen Schmerzes ist diesem Kopfe in der schärfsten Weise aufgeprägt, und mit diesem Ausdrucke physischen

Schmerzes konnte ein Alexander um so weniger dargestellt werden, als er nicht etwa im siegreichen Kampfe glorreich unterging, sondern bekanntlich einen ziemlich unrühmlichen Tod fand. O. Müller hat den florentiner Kopf ein Räthsel der Archäologie genannt; ich glaube noch heute dieses Räthsel gelöst zu haben, indem ich auf Kapaneus verwies, der in trotziger Kraft die Zinnen Thebens bereits erklimmen hatte, als er von einem Blitze des Zeus in den Nacken getroffen und von der Sturmleiter herabgestürzt wurde. Mit der Vorstellung von dem Ideale dieses Heros und mit der bezeichneten Situation stimmt die Büste vollkommen überein, wie ich das an einem andern Orte<sup>120)</sup> ausgeführt habe, und diese Erklärung befreit uns nicht allein von einem ungelösten Räthsel, sondern von einer Vorstellung über die griechische Plastik, die ich für bodenlos verkehrt halten muss.

Neben den beiden oben angeführten Büsten muss ich hier auch noch einige Statuen Alexander's erwähnen, die von den erhaltenen noch verhältnissmässig den

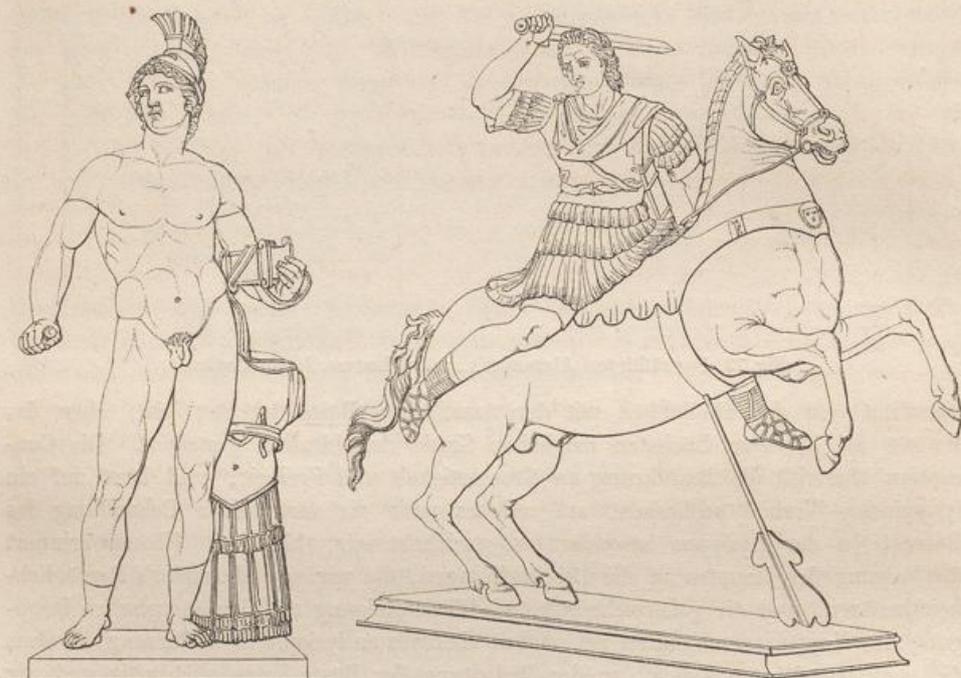


Fig. 74. Statuen Alexander's, a. aus Gabii, b. aus Herculaneum.

meisten Anspruch darauf haben, auf lysippische Vorbilder zurückgeführt zu werden. Die erstere (Fig. 74. a) aus Gabii, unter Lebensgrösse, stellt den König gemäss der speerbewehrten Statue des Lysippos dar<sup>121)</sup>, und vergegenwärtigt uns die besprochene Wendung des Kopfes nach oben; die andere, ein Bronzefigürchen aus Herculaneum (Fig. 74. b), zeigt Alexander auf dem Bukephalos, einhauend auf einen am Boden liegend oder kniend gedachten Feind, und kann möglicherweise auf die Figur des Königs in der lysippischen Granikosgruppe zurückgehn. Manche andere Statuen, die in der Haltung mehr oder weniger mit der ersteren der hier mitgetheilten übereinstimmen, die aber weder lysippischen Geist noch lysippische Formen zeigen, glaube ich als für unsere Zwecke gleichgiltig übergehn zu dürfen. Erwähnen aber muss ich

in dieser Besprechung der Porträtdarstellungen des Lysippos, dass derselbe neben Alexander auch noch dessen Freunde, Feldherrn und Nachfolger darstellte; wenigstens ist uns eine Statue des Hephästion und eine solche des Königs Seleukos I. bezeugt, von denen wir aber Näheres nicht wissen.

Wir wenden uns demnach zu der vierten Classe der lysippischen Werke, zu den Genrebildern. Wir kennen ihrer freilich nur zwei, die uns aber in mehrfachem Betracht wichtig sind. Das erstere gehört in die Gattung der athletischen Genrebilder wie der Diskobol Myron's und wie mehre Statuen Polyklet's. Es stellte einen Apoxyomenos, d. i. einen Athleten dar, welcher nach vollendeter Übung oder nach erfochtenem Siege den Körper mit den Schabeisen (Stlengis) vom Staube des Ringplatzes reinigt. Agrippa hatte die Statue vor seinen Thermen in Rom aufgestellt, von wo sie Tiberius in seine Gemächer versetzte, so grosses Gefallen fand er an dem Bilde. Aber auch das römische Volk theilte dieses Gefallen und forderte die Zurückgabe der Statue an die Öffentlichkeit mit solchem Ungestüm, dass der Kaiser nachgeben und dieselbe an ihrem früheren Standorte wieder aufstellen musste. Eine Marmornachbildung, und zwar eine der vorzüglichsten des Alterthums, besitzen wir in der auf der unten folgenden Tafel (Fig. 75) abgebildeten vor noch nicht langen Jahren aufgefundenen Statue des Braccio nuovo im Vatican, auf welche wir bei der Besprechung des lysippischen Kunstcharakters näher zurückkommen werden. Das zweite Genrebild des Lysippos stellte eine betrunkene Flötenspielerin dar, von der wir ebenfalls unten noch ein Wort zu sagen haben.

Als fünfte Classe der Werke unseres Meisters endlich haben wir der Thierdarstellungen zu gedenken. Von der Löwenjagd Alexander's haben wir gesprochen, eine zweite Jagd führt Plinius ausserdem an; zu einer ähnlichen Composition mochte ein gefallener Löwe gehören, der von Agrippa aus Lampsakos weggenommen wurde. Zahlreiche Viergespanne verschiedener Art mögen mit Porträts Alexander's und der Seinen verbunden gewesen sein, wie ja auch Euphranor Philipp und Alexander auf Viergespannen darstellte; aber es scheint, dass Lysippos das Pferd auch zum Gegenstand eigener, nicht mit grösseren Compositionen verbundener Darstellungen machte; wenigstens beschreibt uns ein Epigramm ein ungezäumtes Pferd von besonders lebendigem Ausdrücke, wie es die Ohren spitzt und den einen Vorderhuf hebt, eine Darstellung, die wir nur als selbständig denken können.

---

## ACHTES CAPITEL.

### Der Kunstcharakter des Lysippos.

---

Um zur grösstmöglichen Klarheit über Lysippos' Kunstcharakter zu gelangen, betreten wir denselben Weg, der sich uns, so hoffen wir, bei anderen grossen Künstlern bewährt hat: wir suchen die Urtheile der Alten prüfend zu verstehn, und was sie uns lehren aus den uns bekannten Werken des Meisters zu ergänzen.

Wir beginnen mit wiederholter Hervorhebung der durchaus unzweifelhaften und wichtigen Thatsache, dass Lysippos ausschliesslich Erzgiesser war. Indem er hiedurch in Anbetracht der Technik in den bestimmtesten Gegensatz zu dem nur Marmor bearbeitenden Skopas und zu Praxiteles tritt, der, obwohl auch Erzgiesser, doch im Marmor glücklicher und deshalb auch berühmter war, stellt sich uns Lysippos als Fortsetzer der Kunstweise dar, welche in seiner Heimath in Sikyon und in dem mit Sikyon immer eng verbundenen Argos auch in der vorigen Periode den unbedingten Vorzug vor jeder andern Technik, namentlich aber vor der Marmorsculptur gehabt hatte. Diese Stellung des Lysippos in Bezug auf das Technische, in welchem er übrigens, wie schon seine grosse Fruchtbarkeit und die Kolossalität mehrerer seiner Werke beweist, zum höchsten Grade der Gewandtheit und Meisterschaft gelangt sein muss, weist uns zunächst darauf hin, zu untersuchen, in wiefern er auch in Hinsicht auf das mehr Innerliche und Geistige der Kunst den Traditionen der Schule Polyklet's getreu ist und im Gegensatze zu seinen attischen Zeitgenossen und dem Grundcharakter der eigentlich attischen Kunst steht, wie dieser sich in allen Schöpfungen attischer Meister von Phidias an bis zu den Schülern des Skopas und Praxiteles und noch weiter abwärts offenbart.

Wir haben gefunden und in früheren Untersuchungen darzulegen gesucht, dass, während die attische Kunst in ihren bezeichnendsten und massgebenden Leistungen darauf ausging, das Innerliche des Menschen, das Leben des Geistes und des Gemüthes in der körperlichen Form zur Erscheinung zu bringen, während die attische Kunst, um es mit einem Worte zu sagen, vom Streben nach dem im eigentlichen Sinne Idealen beherrscht wurde, die peloponnesische Kunst, an deren Spitze Polyklet erscheint, in gleichem Masse überwiegend das physische Wesen des Menschen in seiner höchsten Schönheit und in seiner vollendetsten Erscheinung zum Gegenstande ihrer Darstellungen wählt. Fragen wir uns jetzt, ob sich diese Haupttendenz der Kunst von Sikyon-Argos in Lysippos fortsetzt, so wenden wir uns zunächst an seine Werke. Was finden wir? Auf den ersten Blick die grösste Mannigfaltigkeit, einen Kreis der Gegenstände, welcher sich von Götterbildern zu Thierdarstellungen erstreckt und uns in seiner weiten Ausdehnung eine bestimmte Antwort auf unsere Frage zu verweigern scheint. Bei näherer Betrachtung aber gestaltet sich die Sache wesentlich anders. Was zunächst die Götterbilder des Lysippos anlangt, so wird nicht ein einziges derselben in Bezug auf idealen Gehalt oder geistige Auffassung auch nur vorübergehend gelobt, selbst diejenigen Statuen nicht, bei denen die Aufforderung zu einem derartigen Lobe den Schriftstellern gleichsam vor den Füssen lag. Der Zeuskoloss in Tarent wird nur wegen seiner Grösse, der Sonnengott augenscheinlich nur wegen seiner körperlichen Schönheit genannt, und dem entsprechend finden wir unter den Urteilen der Alten über Lysippos auch nicht ein einziges Wort, welches hohe Idealität wie bei Phidias oder ergreifenden Ausdruck der Leidenschaft wie bei Skopas und Praxiteles hervorhobe. Dazu kommt ein Anderes. Unter den Götterbildern des Lysippos ist ausser dem Sonnengotte nicht eine neue Erfindung, nicht eine Gestalt, die nicht von anderen Meistern vor ihm gebildet worden wäre. Etliche neuere Schriftsteller gefallen sich darin, Lysippos zum Schöpfer des Poseidonideals zu machen, aber sie thun dies ohne jegliches Recht. Denn, wenn wir auch davon absehn wollen, dass Phidias in dem westlichen Parthe-

nongiebel einen Poseidon geschaffen hat, der das Ideal dieses Gottes in den uns erhaltenen Theilen mit der wunderbarsten Grossartigkeit darstellt, wenn wir das auch gar nicht in Anschlag bringen wollen, so hat Skopas mit seinem Poseidon in der Achilleusgruppe, und hat Praxiteles mit seinen zwei Poseidonstatuen (in der Zwölfgöttergruppe und in der Verbindung mit Apollon) mindestens eben so grossen Anspruch auf den Ruhm, des Meergottes kanonischen Idealtypus geschaffen zu haben, als Lysippos. Die anderen Göttergestalten dieses Künstlers aber sind vor ihm mustergiltig vollendet gewesen, und der einzige Gott, von dem wir dies nicht nachweisen können, der Sonnengott der Rhodier, kann hier nur sehr gering in's Gewicht fallen. Denn erstens bot der von seinem Naturobject kaum gelöste Helios an sich keine Gelegenheit zur Darstellung göttlicher Erhabenheit, sondern konnte, seinem Wesen und seiner Function als Sonnenführer gemäss nur in einer prächtigen körperlichen Erscheinung, die wir Lysippos vollkommen zutrauen, seinen Idealtypus finden, und zweitens scheint in dem Werke des Lysippos das Gespann von grösserer Bedeutung gewesen zu sein als der Lenker auf demselben, es müsste denn eine seltsame Grille des Plinius gewesen sein, dies Werk als „Viergespann mit dem Sonnengotte“ anstatt als Sonnengott auf dem Viergespann anzuführen. Wir sind nicht berechtigt dies anzunehmen, wohl aber befugt, Plinius' Ausdrucksweise als feinen Wink zu benutzen.

Frei erfunden hat auf dem Idealgebiet Lysippos nur einmal, und was? die Allegorie des günstigen Augenblickes, die erste durchgeführte Allegorie, von der wir in der griechischen Kunst wissen, denn, in wiefern Euphranor's die Hellas bekränzende „Tapferkeit“ in diese Classe gehört, vermögen wir nicht zu beurteilen. Ich habe diese Erfindung schon oben als sinnreich aber als frostig bezeichnet, und ich bin fest überzeugt, dass mir keiner meiner Leser widersprechen wird, wenn ich sie mit Brunn das Erzeugniss einer durchaus unkünstlerischen Reflexion nenne, „unkünstlerisch, weil sie die Formen, durch welche die Kunst sprechen soll, zur Bezeichnung von etwas Anderem missbraucht, als diese durch sich selbst darzustellen vermögen.“ Zur Herstellung eines solchen Werkes gehört nur Witz, nur kühler Verstand, kein Funke Begeisterung und kein ideal gestimmter Genius, es ist eine Verirrung der Kunst, und wengleich ich dies Werk nicht zum Ausgangspunkte einer Untersuchung über Lysippos' Kunstcharakter machen möchte, so glaube ich doch, dass es uns lehrt: die Art genialer Phantasie, welche zur Schöpfung von Idealen im eigentlichen Sinne, zum Gestalten des Übersinnlichen gehört, ist Lysippos abgegangen.

Obgleich wir durch diese Einschränkung des lysippischen Kunstgebietes schon ein gutes Stück festen Boden zur positiven Beurteilung seines Charakters gewonnen haben, müssen wir doch einstweilen noch mit der negativen Kritik fortfahren; Eines wenigstens muss noch mit aller Schärfe hervorgehoben werden: Frauenschönheit darzustellen war nicht Lysippos' Sache, und auch die zarte Schönheit männlicher Jugend hat er wenigstens gewiss nicht mit Vorliebe behandelt. Es ist ohne Zweifel charakteristisch, dass wir unter den Werken des Lysippos nur dreimal Darstellungen von Weibern überhaupt finden, von denen zwei nicht in Anschlag kommen können, wo es sich um Frauenschönheit als solche handelt. Denn, wengleich Lysippos' trunkene Flötenspielerin nicht ganz auf einer Linie mit der trunkenen alten Frau Myron's steht, als weibliche Schönheit wird sie Niemand ansprechen. Und das Por-

trät der Praxilla kann mir ebenfalls nicht entgegengehalten werden, denn, abgesehen von der Frage, ob Praxilla schön oder nicht schön war, kam es bei diesem Porträt auf den Reiz der Form durchaus nicht an, sondern lediglich auf den Ausdruck der geistigen Persönlichkeit in den individuellen Zügen. Somit bleiben nur die mit Zeus zusammen in Megara aufgestellten Musen übrig, denen wir aber mit vollem Recht einen untergeordneten Rang unter Lysippos' Werken anweisen dürfen, da Plinius, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, die vorzüglichen Werke des Meisters aufzuzählen, sie durchaus unerwähnt lässt und wir sie nur aus einer Notiz des Pausanias kennen.

Was aber zarte männliche Jugendschöne anlangt, so finden wir allerdings drei Werke, in denen sie als für die Darstellung wesentlich vorausgesetzt werden muss: die Gruppe des Hermes und Apollon, den Dionysos und den Eros, zu denen wenigstens möglicherweise der Satyr als viertes sich gesellt<sup>122</sup>). Das ist aber auch Alles, denn die Darstellungen des Kindes, Knaben und Jünglings Alexander wird man hier nicht geltend machen können, da bei diesen auf die zarte Schönheit des Körpers als solche wenigstens sicher nicht das Hauptgewicht fällt. Die übrige grosse Masse der lysippischen Statuen zeigt mehr oder weniger reife Männlichkeit, ja, wenn wir dieselben einzeln zählen wollten, so dürfte die Mehrzahl derselben als höheren Lebensaltern angehörend sich erweisen. Auch in diesem Punkte erscheint demnach Lysippos in sehr entschiedenem Gegensatze zu seinen attischen Zeitgenossen, für deren hervorragendste Leistungen wir blühende Jugend als unentbehrliches Element anerkannt haben; er stellt sich dagegen auch in dieser Hinsicht so gut wie in dem Mangel des eigentlich Idealschen als verwandt dar mit Künstlern wie Polyklet, Myron und Pythagoras, in deren Werken die Weiber einen untergeordneten Platz einnehmen und die, wenngleich nicht das höhere Alter, so doch die vollkräftige Ausbildung des männlichen Körpers mit sichtbarer Vorliebe zu ihren Darstellungen wählen.

Die Wahrnehmung gewisser Berührungspunkte zwischen der Kunst des Lysippos einerseits und derjenigen des Pythagoras, Myron und Polyklet andererseits fordert uns auf, etwas näher zu untersuchen, in welcher Weise und bis zu welchem Grade der Charakter dieser Künstler verwandt sei, und in welchen Eigenthümlichkeiten Lysippos sich von den genannten älteren Meistern unterscheide.

Die Vergleichungspunkte zwischen Lysippos und Pythagoras fallen wesentlich in den materiellen und formellen Theil der Kunst. Zunächst sind Beide ausschliesslich Erzgiesser, so ausschliesslich wie kein dritter Künstler Griechenlands, von dem wir in Hinsicht des verwendeten Materials directe Kunde besitzen. Ferner haben wir gesehn, dass ein Hauptverdienst des Pythagoras in der fein naturwahren Detailbildung und Darstellung der Oberfläche des menschlichen Körpers bestand, dass er Sehnen und Adern zuerst in principieller Weise durchbildete und das Haupthaar sorgfältiger, d. h. naturalistischer darstellte als die Früheren, endlich, dass er zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht war. Ich glaube, dass es nicht nöthig sein wird, aus der Darlegung im ersten Bande zu wiederholen, wie sich diese Züge zu einem einheitlichen Bilde von dem Wesen der Kunst des Pythagoras verbinden, und fürchte kein Missverständniss, wenn ich ohne Weiteres auf ähnliche Charakterzüge im Wesen der Kunst des Lysippos hinweise. Als eines der Hauptverdienste des Lysippos um den Erzguss rühmt Plinius die Darstellung des Haupthaares, und als ihm eigen bezeichnet er die Feinheiten der Arbeit, die selbst in den kleinsten Kleinigkeiten ge-

wahrt blieben (*argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus*). In der einen und in der anderen Beziehung, die ausserdem beide unter einen Gesichtspunkt, den der naturalistisch sorgfältigen Detailbildung fallen, stellt sich Lysippos als Vollender dessen dar, was Pythagoras mit den geringeren Mitteln der noch weniger entwickelten Kunst anstrebte, während andere Künstler verwandter Richtung, Myron z. B. auf diese Detailbildung namentlich im Haupthaar ungleich geringeres Gewicht legten. Wir dürfen hier wohl an jenen schon oben angeführten Ausspruch Varros erinnern, Lysippos habe das wahre künstlerische Verdienst aller früheren Meister in seinen Arbeiten zu vereinigen gestrebt, und es als interessant und charakteristisch bezeichnen, dass am Ende der höchsten Blüthezeit der griechischen Plastik ein Künstler, der sich, ohne Schüler eines einzelnen Meisters zu sein, an den unzählbaren Musterwerken der früheren Epochen bildet, durch Wiederaufnahme der eigenthümlichen Bestrebungen Früherer gleichsam die Summe dessen zu ziehn versucht, was die Kunst bis auf ihn im Einzelnen leistete.

Pythagoras befreite die Darstellung des Haupthaars aus der durchaus conventiellen Manier der älteren Werke, selbst noch der äginetischen Statuen, Lysippos blieb hier im Erzguss die Vollendung vorbehalten, zu der in der Marmorsculptur namentlich Skopas gelangt zu sein scheint, er erreichte diese Vollendung nicht auf dem Wege, auf dem Demetrios sich verirrt hatte, sondern, wenn wir dem Winke trauen dürfen, den wir von dem oben mitgetheilten Alexanderkopfe (Fig. 75. b) erhalten, indem er das Haar in malerischer Weise anordnete und dasselbe zur ausdrucksvollen Fortsetzung der Bewegungsmotive des Körpers und besonders des Hauptes befähigte. Pythagoras hatte durch die naturalistisch feine Detailbildung des Körpers denselben lebensvoller und namentlich bewegungsfähiger gemacht, als dies frühere Künstler vermochten, Lysippos erreicht durch das Wiederaufnehmen dieser im höchsten Grade sorgfältigen Detailbildung jenen individuellen Naturalismus, jene *veritas*, um derentwillen er mit Praxiteles zusammen bei Quintilian gepriesen wird gegenüber dem typisch musterhaft gestaltenden Polyklet und dem in baren Realismus versunkenen Demetrios.

Gleichwie also Lysippos in der besprochenen Beziehung auf dem Wege, den Pythagoras zuerst mit Erfolg betreten hatte, zum Ziele gelangte, hat er auch dasjenige fortzubilden und zu vollenden gestrebt, worin bis auf ihn Myron unübertroffen dastand. Wir wissen, dass Myron's grösster Ruhm in der Lebendigkeit seiner Statuen, in der prägnanten Darstellung des physischen, animalen Lebens bestand. Von Lysippos aber heisst es bei Properz:

*Gloria Lysippi est animosa effingere signa,*

des Lysippos Ruhm ist es lebendige Bilder zu schaffen, lebendige Bilder, die als solche wiederum mit dem Worte bezeichnet werden, das uns in den Urteilen über Myron überall entgegentrat, und dessen Bedeutung wir in der Besprechung dieses Künstlers festgestellt zu haben glauben. Bei keinem anderen Meister ist uns dies Wort als Charakterismus begegnet, alle anderen grossen Künstler suchten den Schwerpunkt ihres Schaffens in anderen Dingen als in der speciellen Darstellung des physisch Lebendigen, Lysippos, der grosse Eklektiker der Plastik am Ende ihrer höchsten Blüthezeit nimmt Myron's Streben auf sucht auch dessen specifisches Verdienst in seinen Werken zu erreichen. Und wie reiche Gelegenheit er hatte, dies sein

Streben zu entfalten, das zeigt uns selbst der flüchtigste Blick auf das Verzeichniss seiner Arbeiten, unter denen eine ganze Reihe von Thierdarstellungen ganz besonders durch die Lebendigkeit vortreflich erscheinen mussten. Und je näher wir diese Thierdarstellungen betrachten, um so mehr werden wir uns überzeugen, dass Lysippos die physische Lebendigkeit zu einem Hauptaugenmerk seiner Bildungen machte, denn nicht allein setzen die Jagdstücke eine derartige Darstellung gleichsam mit Nothwendigkeit voraus, nicht allein stellt sich das ungezäumte Pferd, welches wir oben beschrieben haben, wie ein absichtliches Gegenstück zu Myron's Kuh dar, sondern der zusammenstürzende, sterbende Löwe des Lysippos zeigt vielleicht mehr noch als alle anderen Thierbilder, dass der Meister das animale Leben als solches zur Anschauung zu bringen suchte, indem er dieses Leben, wie es in einem gewaltigen Thiere dahinschwindet, zum eigentlichsten Gegenstande des Interesses und der Theilnahme des Beschauers machte.

So nahe aber auch immer Lysippos in dieser Hinsicht Myron zu stehn scheint, so wenig ist er mit demselben als im Wesen seiner Kunst übereinstimmend aufzufassen. Bei Myron bildet diese Darstellung des animalen Lebens im Thier und im Menschen den Mittel- und Schwerpunkt der ganzen Kunst, bei Lysippos ist sie nur ein Element, neben dem wir eine Reihe anderer Elemente finden, ist sie in der überwiegenden Mehrzahl der Werke ein Mittel der Darstellung, ein Mittel zur Hervorbringung dessen, worin ich das Wesen der lysippischen Kunst zu erkennen glaube: des individuellen Charakterismus. Zur Hervorbringung dieses wirkte die feine Detailbildung im Sinne des Pythagoras und die Lebendigkeit im Sinne Myron's zusammen, ohne dass jedoch in die Vereinigung dieser beiden Kunstelemente zu einem höheren Ganzen die lysippische Kunstweise bereits zur vollkommenen Darstellung gekommen wäre. Vielmehr hatte dieselbe noch ihre ganz eigenthümliche Seite, welche wir am besten zur Anschauung bringen zu können glauben, wenn wir zeigen, worin Lysippos über den dritten der oben zur Vergleichung herangezogenen Künstler, Polyklet, hinausgegangen ist.

Lysippos nannte Polyklet's Doryphoros (Kanon) seinen Lehrmeister. Aber wie? Hat Lysippos aus dieser Statue des älteren Künstlers die Norm der Menschengestalt entnommen und diese Norm in seinen Werken festgehalten? Grade das Gegentheil wird uns bezeugt. Polyklet's Gestalten waren im höchsten Grade massvoll, und grade im Kanon hatte er einen Jünglingskörper geschaffen, der, von allen Extremen gleich weit entfernt, weder so schlank noch so gedrungen, weder so fleischig noch so mager wie verschiedene Individuen, das vollkommenste Mittelmaass des menschlichen Körpers im Ganzen wie in den Verhältnissen aller einzelnen Theile zum Ganzen darstellte. Gegen diese mittleren Normalproportionen Polyklet's hatten schon vor Lysippos mehre Künstler, Silanion und besonders Euphranor reagirt, indem sie versuchten, neue Verhältnisse des menschlichen Körpers in die Kunst einzuführen. Aber sie waren nicht zum Ziele gelangt; Silanion's Proportionslehre schlägt Vitruv gering an und von Euphranor wissen wir, dass er allerdings die Körper schlanker, aber Köpfe und Glieder in den alten Verhältnissen bildete, so dass diese Theile dem Rumpfe gegenüber zu schwerfällig erschienen. Erst Lysippos vollendete den neuen Kanon, indem er die Köpfe kleiner, die Glieder schwächer, die Körper schlanker bildete als Polyklet, und so ein neues in sich harmonisches Ganze herstellte, wel-

ches für die Folge als massgebend erschien und der Darstellung im Sinne des polykletischen Mittelmasses ein Ende machte. Und doch nannte er den Doryphoros seinen Lehrmeister? Ich glaube, er that es mit vollkommenem Rechte. Wir haben zu entwickeln versucht, dass Polyklet durch das genaueste Studium der Menschengestalten, wie sie ihm die Wirklichkeit bot, und durch Abstraction aus diesem Gegebenen zu der Aufstellung seines Kanon, seiner Normalgestalt gelangte. Seine Überzeugung war, dass die Urgestalt des Menschen, die *ultima generis species*, wie sie aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen ist, genau in der Mitte aller Extreme liegen müsse, und dass alle Extreme Ausartungen seien. In ganz ähnlicher Weise studirte Lysippos die Menschen, aber das Resultat seiner Studien war ein verschiedenes; seine Überzeugung stellte sich dahin fest, dass die Norm, und folglich die höchste Schönheit, nicht sowohl in der Mitte aller Extreme liege, als vielmehr dass diese Norm mit der relativ grössten Vollkommenheit in denjenigen Gestalten gegeben und gleichsam von den Tagen der ersten Menschen her erhalten sei, welche sich über das Mittelmass aller Individuen erhoben. Die schlanken, hohen Gestalten waren ihm nicht eine Überschreitung der Norm, sondern alle unter diesen Verhältnissen zurückbleibenden galten ihm für Entartungen; so wie die schlanken und erhabenen Menschen sollten eigentlich alle sein, war seine Ansicht und dieser Ansicht gemäss, die grade so wie diejenige Polyklet's das Resultat der Abstraction aus dem Gegebenen war, dieser Ansicht gemäss schuf er einen neuen Kanon, von dem er sagte: die Alten (Polyklet) stellten den Menschen dar wie er ist, d. h. im vollkommenen Mittelmass, ich stelle ihn dar, wie er sein sollte<sup>123</sup>).

Es wird, denke ich, nach dem Gesagten evident sein, dass Lysippos mit Recht den Doryphoros seinen Lehrmeister nannte, obgleich er über die Lehre hinausging, die jener verkörpert darstellte. Silanion und Euphranor hatten nach einem nicht durchaus klaren Gefühl des subjectiven Gefallens an den polykletischen Proportionen geändert und geneuert, erst Lysippos ging genau denselben Weg, den Polyklet betreten und dessen Denkmal er in seinem Doryphoros hinterlassen hatte; diese Statue in ihrer eigentlichen Wesenheit und Bedeutung studirend gelangte Lysippos zu seinem Resultat, durch welches er fortan die Stellung einnahm, die bisher Polyklet inne gehabt hatte, die Stellung des Gesetzgebers in Bezug auf den Kanon der menschlichen Gestalt.

Wir haben nicht zu untersuchen und darüber abzusprechen, welcher von den beiden Künstlern die richtigere Ansicht von der Norm der Menschengestalt hatte, aber schwerlich werden wir verkennen, dass in dem einen und dem andern Kanon sich das Grundprincip der Kunst der älteren und jüngeren Periode abspiegelt. Der Kanon Polyklet's beruhte auf der vollständigsten objectiven Hingebung des Künstlers an das von der Natur Gegebene, sein Resultat war ein gleichsam unwillkürliches und, wenn ich so sagen darf, objectiv richtiges, welches aber den allermeisten Menschen nicht als solches erscheinen mochte; Lysippos' Kanon dagegen gründet sich auf individuelle Überzeugung, und sein Resultat ist ein subjectiv richtiges, mit dem die allermeisten Menschen übereinstimmen mochten, und welches von früheren Künstlern angestrebt war, während Cicero sagt, ihm, d. h. ihm im Gegensatze zu den meisten seiner Zeitgenossen scheinen die polykletischen Statuen vollkommen schön. Auch wir werden in der Mehrzahl mit Lysippos übereinstimmen, denn es ist keine

Frage, dass uns ein hochgewachsener Mensch bei übrigens guten Verhältnissen imposanter erscheint als ein Mensch von Mittelmaass, dass eine kräftig schlanke Gestalt unser Gefallen schneller erwirbt als eine untersetzte. Diesem unmittelbaren und subjectiven Gefallen folgte Lysippos, und diesem gemäss bildete er die Menschen, wie sie nach seinem Urtheil und nach dem Urtheil der überwiegenden Mehrzahl sein sollten, und wie glänzend in der That die Erfolge seines Strebens waren, das lehrt uns ein Blick auf die Statue des Apoxyomenos von der wir eine Zeichnung (Fig. 75) beilegen. Prächtig und imposant tritt uns die ganze Gestalt entgegen, deren einzelne Formen mit einander verglichen, sich gegenseitig zu heben scheinen und in ihrer gesonderten Bedeutung in das günstigste Licht setzen. Dem kleinen Kopfe gegenüber erscheint uns der ganze Körper mächtig, und doch ist er schlanker und leichter, als der irgend einer früheren Statue; blickt man an den Schenkeln und am Rumpf empor, so stellen sich Brust und Schultern als kräftig und breit dar, während sie uns im Verhältniss zum Längenmaass in seiner Ganzheit zierlich scheinen, und lässt man das Auge von den oberen Theilen zu den Füssen hinabgleiten, so zeigt sich die Musculatur der Beine in ihrer mässigen Kräftigkeit so leicht, dass wir die Elasticität der Schritte zu sehn vermeinen, mit denen diese Schenkel den Körper rasch dahintragen.

Mit der Besprechung dieser Neuerungen am Kanon der Menschengestalt glaube ich diejenige einer auf Lysippos' Kunst bezüglichen Stelle des Plinius in Verbindung setzen zu müssen, welche bisher noch von Niemand in ihrer ganzen Bedeutung gewürdigt, ja die meistens augenscheinlich falsch verstanden worden ist. Um Beides nachzuweisen und um die bezeichnenden Ausdrücke, welche unser Gewährsmann gebraucht, einleuchtend zu erklären, muss ich die Stelle ganz hersetzen. Plinius redet (34, 66) von den Söhnen des Lysippos, die in der Kunst seine Schüler waren; alle drei wurden tüchtige Meister, der ausgezeichnetste unter den Brüdern aber war Euthykrates, „obgleich dieser, indem er mehr seines Vaters constantia als dessen elegantia nachahmte, seine Erfolge lieber durch die strenge Kunstgattung (austro genere) als durch die gefällige (iucundo genere) erreichen wollte.“ In diesem Satze ist ohne alle weitere Erklärung einleuchtend, dass die constantia zu der strengen Gattung in demselben Verhältniss steht, wie die elegantia zu der gefälligen Gattung, mit anderen Worten, dass die strenge Gattung auf der constantia, die gefällige Gattung auf der elegantia beruht, worin aber die strenge, und worin die gefällige Gattung bestehe, wie demnach constantia und wie elegantia zu verstehn sei, das ist zu untersuchen<sup>124)</sup>.

Zuvor aber muss ich mit Nachdruck hervorheben, dass Lysippos' Kunst beide Gattungen umfasst und dass der Meister beide Eigenschaften, constantia und elegantia in sich verbindet; aus Plinius' Worten geht dies mit unwidersprechlicher Bestimmtheit hervor, und doch wird es in anderen Darstellungen entweder gar nicht oder doch in durchaus ungenügender Weise anerkannt, und Lysippos als der Künstler der gefälligen Gattung und der Eleganz hingestellt, während man Polyklet als Vertreter der strengen Gattung betrachtet<sup>125)</sup>.

Wer sich nun die Untersuchung über die zwei Kunstgattungen des Lysippos und über den Unterschied der constantia und elegantia bequem machen wollte, der könnte behaupten, ein Theil der Werke unseres Meisters gehöre der strengen, ein

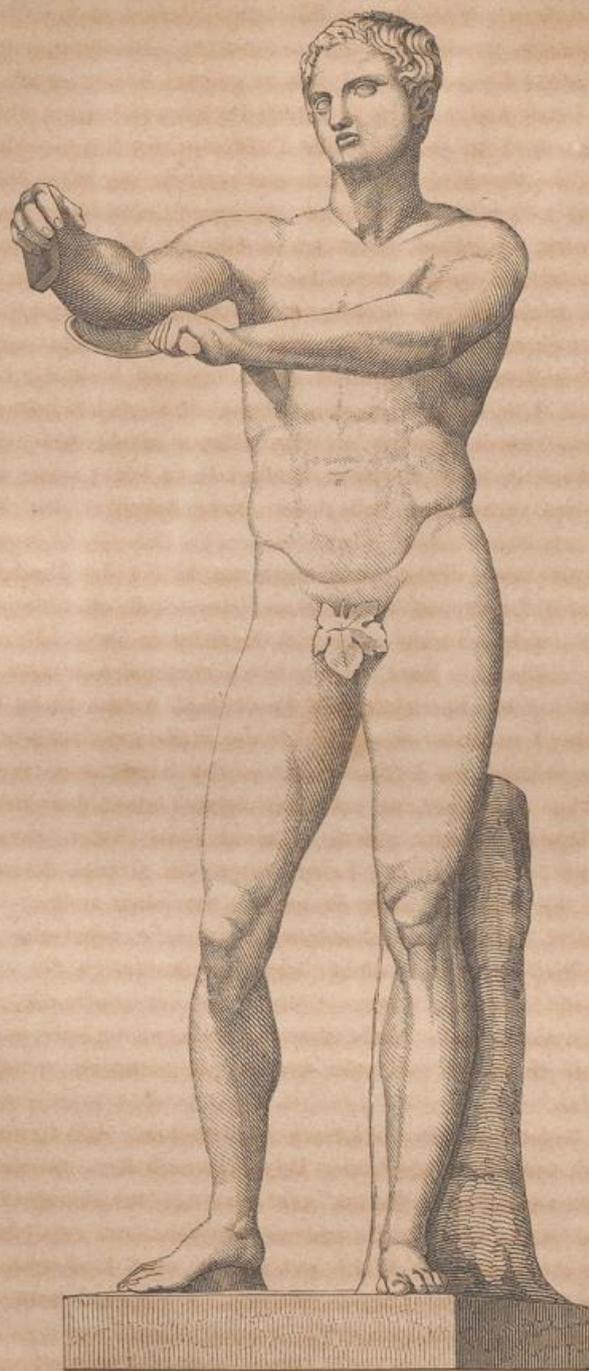


Fig. 75. Marmorcopie des Apoxyomenos von Lysippos.



anderer Theil der gefälligen Gattung an; dann müsste man als Beispiele der ersteren die Heraklesdarstellungen, die Bilder der älteren Götter, als Beispiele der letzteren die jugendlichen Götter- und Menschengestalten anführen. Dass man bei diesem Verfahren mit anderen, und zwar mit hochbedeutenden Gegenständen des Lysippos, z. B. den Porträts Alexander's oder den Thierbildern gegenüber der Frage, zu welcher Gattung diese gehören, in's Gedränge kommen würde, kann freilich nicht als entscheidend gegen dasselbe geltend gemacht werden, entscheidend aber ist ein Anderes. Unter den Werken des Euthykates, eben des Künstlers, welcher sich in der strengen Gattung des Lysippos halten wollte, sind Gegenstände bekannt, welche ein Moment des Gefälligen und Anmuthigen wo nicht nothwendig bedingen, so doch dessen Annahme wahrscheinlich machen. Die Werke dagegen des Tisikrates, des Schülers dieses Euthykates sind solche, die ihrem Gegenstände nach nichts Gefälliges enthalten: ein thebanischer Greis, der König Demetrios und Peukestes, Alexander's Leibwächter; und doch sagt Plinius von Tisikrates, er stehe der „Secte des Lysippos“ näher als sein Lehrer, was nur darauf hindeuten kann, dass Tisikrates mehr die gefällige Gattung und die *elegantia* anstrebte als Euthykates. Da nun die gefällige Gattung sich nicht in der Wahl der Gegenstände offenbart, so kann sie nur in der Darstellungs- und Behandlungsweise dieser Gegenstände liegen, und war das bei Tisikrates der Fall, so werden wir es bei Lysippos ebenfalls anzunehmen haben.

Unter dieser, wie ich glaube, nothwendigen Voraussetzung dürfte sich der Unterschied der beiden Kunstgattungen auf die zwei Momente zurückführen lassen, welche wir in der Schönheit eines Kunstwerks unterscheiden müssen. Das eine Moment der Schönheit beruht auf den Voraussetzungen des Gegenstandes und besteht in dem präzisen Ausdruck des Inhalts in der Form; das andere Moment der Schönheit beruht auf der Form als solcher und besteht in der Entfaltung der Darstellungsmittel. So besteht das erstere Moment der Schönheit in der Kunst der Rede in der Wahl des Ausdrucks, welcher den Gedankeninhalt vollkommen deckt, in der grammatischen und logischen Richtigkeit, die letztere Schönheit im Wohlklang der Sprache, der Feinheit der Periodengliederung, dem Glanz der Bilder und Antithesen, kurz, in dem was wir eine blühende Sprache zu nennen pflegen; in der Tonkunst finden wir das erstere Moment der Schönheit in der Angemessenheit eines Satzes an die auszudrückende Empfindung, z. B. einer Chormelodie zum Ausdruck religiösen Gefühls, einer Tanzmelodie zum Ausdruck heiterer Freude, die letztere Schönheit aber liegt in der Verwendung reicher Tonmittel und mannigfaltiger Harmonien. In der Malerei und Plastik besteht das erstere Moment der Schönheit in der Wahl derjenigen Formen zur Darstellung einer Wesenheit, welche durch ihre Eigenthümlichkeit im Beschauer die Vorstellung von dieser und nur von dieser Wesenheit erzeugen; das letztere ist in der Malerei bedingt durch die Durchbildung des Colorits, in der Plastik durch dasjenige, was wir gewöhnlich das Malerische nennen, welches aber im Grunde Nichts ist als diejenige Behandlung der Formen, welche deren natürliche und eigenthümliche Schönheit zur Anschauung bringt.

Dem Gesagten gemäss fordert das erstere Moment der Schönheit um genossen zu werden von uns das Verständniss des Gegenstandes, und kann nur dann von uns empfunden und gewürdigt werden, wenn wir das Kunstwerk in seinem Wesen, seiner Bedeutung verstehn; das letztere Moment der Schönheit fordert zum Genusse

Nichts von uns, als den Sinn für die Form und wird empfunden, ohne dass wir uns des Verhältnisses des Gegenstandes zu der Form, in der er erscheint, bewusst werden. Und also setzt die Auffassung der ersteren Schönheit eine geistige Anstrengung bei uns voraus und will gesucht sein, die andere macht einen unmittelbaren wohlthuenden Eindruck auf die Sinne und durch diese auf das Gemüth und kommt uns ungesucht entgegen.

Hiernach erkläre ich das erstere Moment der Schönheit als die strenge Gattung, das *austerum genus* der Darstellung, und die *constantia*, welche dasselbe begründet, als das Moment des Stilvollen; das letztere Moment der Schönheit ist die gefällige Gattung, das *iucundum genus* der Darstellung, und die dasselbe begründende *elegantia* ist das Moment des Effectvollen.

Diese beiden Arten oder Momente der Schönheit können nun in keinem wahren Kunstwerke getrennt erscheinen, insofern jedes wahre Kunstwerk auch an sich form-schön sein muss. Wohl aber kann das eine oder das andere Moment überwiegen und zwar in dem Masse überwiegen, dass uns das andere kaum noch zum Bewusstsein kommt. In den Werken der ersten grossen Blüthezeit der Plastik überwiegt ohne Frage das Moment des stilvoll Schönen, denn in allen ihren Darstellungen strebt diese Zeit nur danach, den Gegenstand vollkommen auszudrücken, sei dieser Gegenstand die Idee einer Gottheit oder sei er ein Gewand als die Bekleidung des menschlichen Körpers oder was immer sonst. Bei den Künstlern der Periode, von der wir handeln, tritt dagegen das Moment des effectvoll Schönen merkbar hervor, was wir uns am leichtesten durch die Betrachtung der Gewandbehandlung zum Bewusstsein bringen können, während es sich thatsächlich durch die ganze Formgebung und Composition verfolgen lässt. Es ist demnach das Moment des Effectvollen keineswegs eine alleinige Eigenschaft der lysippischen Kunst, aber dasselbe wird bei Künstlern wie Skopas und Praxiteles ungleich weniger fühlbar, weil der Schwerpunkt ihres Schaffens auf die Darstellung des Innerlichen und Seelischen in der Form fällt, so dass wir die Formgebung als solche immer erst in zweiter Linie berücksichtigen. Bei Lysippos dagegen hat die Form eine durchaus selbständige Bedeutung, ja der Schwerpunkt seines Schaffens fällt gradezu auf die formelle Schönheit, woraus es sich erklärt, warum zuerst in der Kunstgeschichte bei ihm das Moment des Effectvollen, die *elegantia* in den Urteilen ausdrücklich hervorgehoben wird.

Dies Moment des Effectvollen in den Werken unseres Meisters nachzuweisen, kann uns nicht schwer werden, es tritt uns vielmehr entgegen, wohin wir die Blicke wenden mögen. Wir finden es in dem, was uns von den Eigenthümlichkeiten seiner Technik berichtet wird, in der erneuten Sorgfalt, die er auf die Darstellung des Haupthaars verwandte, dem er mehr lockere Leichtigkeit, einen kühneren Wurf, grössere Beweglichkeit verlieh, das er malerischer anordnete als die Früheren, wir finden es wieder in dem neuen Kanon der Menschengestalt, den er schuf, und ebenso in der Entfaltung technischer Virtuosität in der ihm eigenen höchsten Feinheit der Detailbildung. Nicht minder aber erkennen wir das Moment des Effectvollen in der Kolossalität mehrerer seiner Werke, die sich von derjenigen früherer Statuen wesentlich dadurch unterscheidet, dass das Mass jener durch die Bestimmung der Werke und durch ihre Aufstellung innerhalb geschlossener Räume, mit denen sie im Verhältniss stehn mussten, bedingt war, während dasselbe bei den Werken

des Lysippos, die nicht Tempelbilder waren, sondern im Freien standen, als das Resultat des künstlerischen Beliebens erscheint, welches dahin strebt, durch die Masse des Werkes und die technische Beherrschung des massenhaften Stoffes Eindruck zu machen. Und wiederum tritt uns das Moment des Effectvollen in der Composition der lysippischen Statuen entgegen, in den Stellungen, die er seinen Gestalten giebt. Ich erinnere an die oben mitgetheilte Statue Alexander's, deren Stellung wir, wenn auch im guten Sinne, theatralisch componirt nennen müssen. Wem aber dies Werk als Beispiel nicht genügt, weil dessen lysippischer Ursprung nicht über allen Zweifel feststeht, den verweisen wir auf die authentische Nachbildung seines Apoxyomenos in der oben mitgetheilten Abbildung (Fig. 75.), und den bitten wir die Stellung dieser Statue mit derjenigen des polykletischen Diadumenos (Band 1, Fig. 57.) zu vergleichen. Der Diadumenos steht fest auf dem linken Bein in einer Stellung, die etwas Dauerndes hat, und die wir auch nach längerer Zeit nicht verändert zu finden erwarten. Die Stellung des Apoxyomenos dagegen ist, wie Brunn gut entwickelt, ungleich beweglicher, ja so beweglich, dass wir glauben müssen sie werde sich unter unseren Augen verändern. „Der Vortheil, den die Entlastung des einen Fusses bietet, ist nicht aufgegeben, aber auch der andere Fuss ist nicht dermassen in Anspruch genommen, dass auf ihm das ganze Gewicht des Körpers zu ruhen schiene. Der Schenkel ist nicht einwärts gewendet, um den Körper grade in seinem Schwerpunkte zu unterstützen, sondern er steht fast senkrecht, und es war nöthig die Spitze des anderen Fusses ziemlich weit auswärts zu stellen, damit sie gegen das nach dieser Seite fallende Gewicht leicht einen Gegendruck zu äussern im Stande sei. Dadurch erscheint die ganze Stellung nicht als eine auf längere Ruhe berechnete, sondern nur als das zufällige Ergebniss eines Augenblicks,“ aber eines Augenblickes, zu dem wir sagen möchten: verweile doch, du bist so schön, eines Augenblickes, ähnlich demjenigen, der uns den ganzen Reiz der praxitelischen Aphrodite enthüllt. Die Statue des Apoxyomenos wirkt daher erregend auf unser Gemüth, während wir einen polykletischen Diadumenos mit völliger Seelenruhe bewundern. Was äussert sich denn aber in dieser Unruhe, dieser Erregtheit in uns, wenn nicht das Moment des Effectvollen der lysippischen Kunst?

Ich verzichte darauf, das Moment des Effectvollen in den übrigen Werken des Lysippos nachzuweisen; wer sich bemüht, sich diese Werke, die Reiterschar auf sprengenden Pferden, die Jagdstücke, den zusammenstürzenden Löwen und wie sie alle heissen mögen, so zu vergegenwärtigen, wie sie nothwendig erscheinen mussten, der wird in ihnen das stark hervortretende Moment des Effectvollen nimmer verkennen. Offenbar aber hängt auch dies Moment des effectvoll Schönen mit derselben subjectiven Auffassungs- und Behandlungsweise zusammen, welche sich in der Neugestaltung des Kanon manifestirt und entspringt aus dem Streben, dem Beschauer das Bewusstsein von der Schönheit jeder Form einzuprägen, welches der Künstler selbst in sich trug, ihm die Schönheit zu offenbaren, die seinem individuellen Gefühle entsprach.

Nach dieser Auseinandersetzung, die gemäss ihrer Bedeutung für die Charakterisirung der lysippischen Kunst nicht füglich kürzer ausfallen konnte, kehren wir zu dem Ausgangspunkte unserer Untersuchung zurück, deren nächster Zweck es war, Lysippos' Stellung innerhalb der Gesammttendenz der sikyonisch-argivischen Kunst und überhaupt der nicht im eigentlichen Sinne idealschaffenden Bildnerei festzustel-

len. Dass er dieser Gesammttendenz angehört, wird hoffentlich keiner meiner Leser mehr bezweifeln, und es bleibt mir nur noch Eines übrig, nachzuweisen, wie sich mit diesen Elementen der lysippischen Kunst dasjenige verbindet, welches in seinen idealisirten und Charakterporträts hervortritt.

Wenige Worte dürften hier genügen. Wir haben in der Besprechung der lysippischen Alexanderporträts hervorgehoben, dass nach den Urteilen der Alten ihr Hauptvortug in der feinen Wahrnehmung gewisser Eigenthümlichkeiten in der Physiognomie und Haltung des Königs, und zwar dieser Eigenthümlichkeiten in ihrer Gesammtheit und in ihrem Zusammenwirken bestand. An sich waren diese Eigenthümlichkeiten keineswegs schön, und einzeln je für sich betrachtet, wie andere Künstler sie auffassten, waren sie für das Wesen des grossen Mannes nicht einmal charakteristisch, sondern gefährdeten den Eindruck der Persönlichkeit. In derjenigen Verschmelzung dagegen, in der sie Lysippos wiederzugeben wusste, bildeten sie den vollkommensten Ausdruck dieser einen und einzigen Individualität. Wenn aber das Hauptverdienst des Lysippos im Gegensatze zu denjenigen Bildnern, welche „edle Männer noch edler darstellten“, in diesem vollkommenen Ausdrucke der Individualität bestand, so wird man zugeben müssen, dass des Meisters Leistung auf der schärfsten Beobachtung und Auffassung aller Erscheinungen der Wirklichkeit beruhte. Ähnliches wie von den Porträts Alexander's werden wir von dem des Sokrates behaupten dürfen, der freilich schon lange todt, dessen körperlich unschöne Physiognomie aber ohne allen Zweifel in treuen Abbildungen vorhanden war und Lysippos zu Gebote stand. Zu einem Ideal in dem Sinne wie der Kopf Homer's liess sich die allbekannte Silensmaske des Sokrates nicht erheben, und so blieb Lysippos in der Bildung seiner Statue Nichts übrig, als durch die Ausprägung der Individualität in ihrer Gesammtheit die Wesenheit des Sokrates zur Anschauung zu bringen, die eben so einzig war, wie die Alexander's. Ähnliches aber ferner auch von den Charakterporträts der sieben Weisen und des Äsop zu behaupten, obgleich die individuellen Züge vielleicht von keinem derselben verbürgter Weise überliefert waren, berechtigen uns die erhaltenen Porträts Äsop's. Da ausser von Lysippos noch von einem gleichzeitigen Künstler, Aristodemos, ein Bild des Fabeldichters bekannt ist, dürfen wir die vorzüglichste Äsopstatue in Villa Albani nicht mit voller Sicherheit auf Lysippos zurückführen, aber es genügt, wie auch Brunn bemerkt, ein Blick auf alle bekannten Bilder Äsop's, um unsere Behauptung zu rechtfertigen. „Überall finden wir die körperliche Gebrechlichkeit mehr oder minder angedeutet und mit ihr den geistigen Charakter nicht nur in Harmonie, sondern eigentlich erst aus ihr entwickelt; wir glauben einen jener fein- und scharfsinnigen Köpfe wirklich vor uns zu sehn, wie sie diesen krüppelhaften Gestalten im Leben nicht selten eigen sind.“ Auch hier wieder der höchste Individualismus, auch hier wieder dieselbe Basis dieses Individualismus der Persönlichkeit: die durchgreifendste Beobachtung des in der Wirklichkeit Vorhandenen. Und wenn gleich von keinem der sieben Weisen, wenigstens nicht von allen, ähnliche Züge der Persönlichkeit überliefert sind, wie die Sage von Äsop sie bietet, so leuchtet doch wohl ein, dass ihre Darstellung nur dann von Interesse und von Werth sein konnte, wenn der Künstler es verstand, sich aus ihren Lehren oder aus den sie charakterisirenden prägnanten Sprüchen, die man ihnen zuschrieb, ihre Persönlichkeit auch in ihrer äusseren Erscheinung zu construiren und dieselbe voll-

kommen individuell auszuprägen. Und dass Lysippos diese keineswegs idealen Gestalten zu schaffen und neben einander aufzustellen sich getrieben fühlte, das zeigt uns, dass er sich Meister wusste in dem Charakterismus der Persönlichkeit, der auf der durchdringenden Auffassung des Individuellen beruht.

Diesen charaktervollen Individualismus und Naturalismus, der jedoch nicht wie bei Praxiteles von idealen Tendenzen durchdrungen und gefärbt, wohl aber vom Gefühle für Schönheit vor dem platten Realismus eines Demetrios bewahrt wird, erkennen wir als den Schwerpunkt und als die Stärke der lysippischen Kunst. Gleichwie dieselbe auf der umfassendsten Beobachtung der Wirklichkeit in der Totalität ihrer Erscheinung beruhte, musste sie in der Wiedergabe der Wirklichkeit auch in ihrer höchsten Erscheinungsform das Vorzüglichste leisten, und willig erkennen wir in Lysippos den grössten und eigentlichsten Porträtbildner Griechenlands an. Und während wir ihm das geniale Schaffen in den Gebieten der Kunst, welche nicht auf der sinnlichen Wahrnehmung, sondern auf geistigem Anschauen, auf der Idee beruhen, absprechen mussten, gestehn wir ihm zu, dass er mit feinem Takt und Gefühl, sich bildend an den Mustern der ihm verwandten älteren Meister und ihre Verdienste in sich vereinigend und gemäss den Fortschritten der Technik steigernd, endlich die effectvolle Schönheit mit der stilvollen in glücklicher Harmonie verschmelzend den Formen der griechischen Kunst die letzte originelle Gestaltung verlieh, deren dieselben über früher Dagewesenes hinaus fähig waren, ohne unwahr oder manierirt zu werden.

Den Einfluss aber, welchen Lysippos' Kunst auf diejenige der späteren Künstler gehabt hat, die Art und den Grad dieses Einflusses nachzuweisen, und zu beurteilen, welche der von Lysippos gepflanzten Keime segensvoll, welche andern verderbbringend aufgegangen sind, dazu wird uns die Betrachtung der Leistungen seiner Schüler und Nachfolger und derjenigen der folgenden Perioden der griechischen Kunst die Gelegenheit bieten.

---

## NEUNTES CAPITEL.

### Genossen, Schüler und Nachfolger des Lysippos.

---

Wir haben im vorigen Buche gesehn, dass, während sich an Phidias nur wenige, wengleich bedeutende Künstler als Schüler anschlossen, Polyklet eine zahlreiche Schule um sich versammelte, und ich glaube diese Thatsache aus dem Charakter der polykletischen Kunst, namentlich aber daraus ableiten zu dürfen, dass technische Meisterschaft und formelle Schönheit, welche die starke Seite in Polyklet's Kunst bilden, lehrbar und erlernbar sind, während dasjenige, was Phidias vor Allem auszeichnet, nur von gleichartig genialen Menschen erfasst und nachgeahmt werden kann. Wenn wir nun hier auf eine analoge Erscheinung stossen, wenn

wir nur ganz wenige Schüler des Skopas und Praxiteles finden, während Lysippos wie Polyklet als Haupt einer ausgebreiteten Schule dasteht, so werden wir berechtigt sein, diese Thatsache aus analogen Ursachen, wie die bei Polyklet gefundenen, abzuleiten. Ehe wir uns aber näher mit den Schülern des Lysippos beschäftigen, müssen wir von einem Künstler Notiz nehmen, welcher, ohne als Schüler unseres Meisters gelten zu dürfen, von nicht geringem kunsthistorischem Interesse ist, weil sein Streben als die Entartung eines Grundelementes der lysippischen Kunst gelten kann.

Ich rede von Lysippos' Bruder Lysistratos<sup>126</sup>), welchen Plinius Ol. 113 (328 v. Chr.) ansetzt. Von seinen Werken ist uns nur eines und auch dieses in zweifelhafter Weise bekannt, so dass Alles, was wir über Lysistratos wissen, in einer zweiten Stelle des Plinius (35, 153) enthalten ist. Dieser durch augenscheinlich verkehrte Zusätze entstellte Bericht unseres Gewährsmannes lautet, soweit er sicher Lysistratos angeht, folgendermassen: „Das Bild eines Menschen aber formte in Gyps vom Gesichte selbst zuerst Lysistratos der Sikyonier, Bruder des Lysippos, ab, und seine Erfindung ist es, einen Wachsausguss aus dieser Gypsform zu nehmen und denselben zu retouchiren (emendare). Er machte es zum Hauptzwecke, die Ähnlichkeit in allen Einzelheiten (similitudines) wiederzugeben, während man vor ihm bestrebt war, so schön wie möglich zu bilden.“ Vielleicht gehören auch noch die zunächst folgenden Worte: „derselbe erfand ferner, von Bildwerken Abgüsse zu machen“ zu dem, was Plinius von Lysistratos berichten will<sup>127</sup>), da dies aber nicht unbedingt gewiss ist, so lassen wir sie bei Seite, was wir um so mehr thun zu dürfen glauben, je weniger die Erfindung, vorhandene Statuen in Gyps abzuformen, für die Fortentwicklung der original schaffenden Kunst Bedeutung hat. Desto grössere Bedeutung müssen wir dem Verfahren des Lysistratos beilegen, Porträts unmittelbar nach dem über dem Original abgeformten Modell zu bilden, da nach den Worten unseres Zeugen dasselbe Nachahmung fand, denn Lysistratos, sagt er, that das Angegebene von Allen zuerst.

Ich glaube nicht ausführlich darthun zu dürfen, warum dies Verfahren ein durchaus unkünstlerisches ist; es ist dieses in einem Worte deshalb, weil es mechanisch ist oder auf der Grundlage eines Mechanischen beruht, grade so wie unsere Photographie. Ich bin allerdings nicht der Ansicht, dass wir nur diejenige Porträtbildnerei — und um solche allein handelt es sich hier — zu billigen haben, welche wir als die idealisirende zu benennen pflegen und welche, unbekümmert um die Nachahmung der Einzelheiten, nur die einfachsten Grundformen der Natur in ihr Werk hinübernimmt und den Menschen geläutert von Allem, was den Kern seines Wesens nicht angeht, darstellt; diese idealisirende Porträtbildung, welche, um mit Plinius zu reden, edle Menschen noch edler darstellt, hat ihre ganz unzweifelhafte Berechtigung namentlich bei der Darstellung wahrhaft grosser Menschen, und mag immerhin als die höchste Gattung gelten. Unberechtigt ist deshalb die andere Art der Porträt-darstellung nicht, welche, präciser individualisirend, den Menschen auch in den Eigenthümlichkeiten seiner thatsächlichen physischen Erscheinung und selbst in den Einzelheiten derselben wiederzugeben strebt, diejenige Porträtkunst, welche ganz unzweifelhaft Lysippos mit dem grössten Erfolge vertritt. Denn die in Rede stehenden Einzelheiten der Ähnlichkeit können für den Charakter einer Physionomie grosse Bedeutung haben und noch mehr, durch den Charakter der Physiognomie hindurch

selbst für den Charakter des ganzen Wesens eines Menschen. So z. B. gehört das Verbissene im Munde und das Gekniffene in der ganzen einen Seite des Gesichtes bei dem Porträt des Demosthenes nicht allein unbedingt zu dem äusseren Charakterismus des Redners, sondern eben diese unschönen, der Natur im Einzelnen nachgebildeten Züge vergegenwärtigen uns den Mann, der körperliche Gebrechen durch die Energie seines Willens zu besiegen wusste, und der trotz seiner schweren Zunge und seinen wenig beweglichen Lippen der grösste Redner seines Volkes wurde.

Unberechtigt aber und unkünstlerisch ist diejenige Porträtbildnerei, welche sich der Ähnlichkeit auf mechanischem Wege zu vergewissern sucht. Denn erstens nimmt diese mit den charakteristischen auch die gleichgiltigen Einzelheiten der Natur mit in ihr Werk herüber. Es ist möglich, dass dieser Tadel Lysistratos nicht trifft und dass wir annehmen dürfen, er habe eben diese gleichgiltigen und zufälligen Einzelheiten durch die Retouche seiner Wachsmodele beseitigt, aber wenn auch, immer trifft ihn der zweite Tadel jeder mechanischen Porträtendarstellung, nämlich der, dass sie den Menschen nur in einem Augenblicke seines Daseins wiedergiebt, und diesen thatsächlich flüchtigen Augenblick, der zu gar keiner Dauer berechtigt ist, fixirt und verewigt. Je vollkommener aber die mechanisch dargestellte Ähnlichkeit den Menschen in dem Augenblicke der Porträtirung wiedergiebt, desto unwahrer ist das Abbild im nächsten Augenblick und in aller Folgezeit, wo derselbe Mensch unter andern Bedingungen existirt. Wahr, charaktvoll im höheren Sinne — und das ist es, was Plinius meint, wenn er sagt, man habe vor Lysistratos so schön wie möglich zu bilden gesucht, nämlich nicht schön an sich, sondern nach Massgabe der Schönheit des Objects — kann das Porträt, es möge idealistisch oder realistisch aufgefasst sein, nur dann werden, wenn die Züge des Gegenstandes durch die geistige Auffassung und die freigestaltende Hand eines Künstlers hindurchgegangen sind, und grade dieser Grundbedingungen der künstlerisch wahrhaften Darstellung der Ähnlichkeit begab sich Lysistratos, indem er den über die Natur geformten Ausguss seinen Arbeiten zum Grunde legte und sich wahrscheinlich auf die Retouche beschränkte, welche sein Modell zur Wiedergabe der in einer Materie existirenden Form in einer anderen Materie überhaupt fähig machte.

Auf die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser realistisch-unkünstlerischen Verirrung, sofern sie Nachahmer fand, habe ich schon hingewiesen; sei es mir jetzt erlaubt, das Interesse zu beleuchten, welches sie uns bietet, wenn wir sie mit der realistischen Verirrung des Demetrios einerseits und mit dem naturalistischen Individualismus des Lysippos andererseits vergleichen.

Lysistratos, sagt Plinius, machte die Wiedergabe der Ähnlichkeiten, d. h. der Einzelheiten der Natur, zu seinem Hauptzwecke, und von Demetrios berichtet Quintilian, dass er mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit bedacht war. Das Streben oder die Verirrung beider Männer scheint danach auf den ersten Blick zusammenzufallen, und doch ist es, mochten sich in demselben gewisse Berührungspunkte finden, grundverschieden. Als beiden Künstlern gemeinsam dürfen wir betrachten, dass sie das Moment der Schönheit als Princip ihrer Kunst aufgeben. Demetrios aber täuscht sich über die Grenzen und die Aufgabe der Plastik insbesondere noch dadurch, dass er die Formen des Lebens, wie die gelösten Haare in einem struppigen

Bart und das welke Fleisch eines Greises in der vollen Wirklichkeit ihrer Erscheinung im Erz wiederzugeben strebt, wodurch er sich in Gegensatz zu dem ideellen Naturalismus der phidiassischen Schule setzt; aber er sucht immerhin das, was er nachahmt, freithätig zu gestalten und gelangt hierin zu einer unerfreulichen Virtuosität. Dass Lysistratos Gleiches oder Ähnliches versucht habe, ist nicht bezeugt, im Gegentheil scheint er durch die Retouche seines nicht selbständig geschaffenen Modells eben diejenigen Formeigenthümlichkeiten der Natur entfernt zu haben, die Demetrios nachzubilden strebte. Lysistratos ist deshalb nicht in Opposition gegen den glücklichen und gesunden Naturalismus seines Bruders Lysippos und des Praxiteles aufzufassen, sondern er geht darauf aus, die Treue in der Wiedergabe des charakteristisch Eigenthümlichen der individuellen Bildung, welche seinem Bruder vermöge der Gabe feinsten und umfassendster Beobachtung der Wirklichkeit gelang, zu überbieten, indem er gleichsam die Wirklichkeit selbst seinen Arbeiten zum Grunde legte. Ist dies aber der Fall, erscheint das Treiben des Lysistratos als eine Verirrung von dem Wege, den Lysippos betrat und als eine Ausartung dessen, was seine Werke vorzüglich machte, so dürfen wir in demselben wohl einen Fingerzeig zum Verständniss der Tendenz lysippischer Kunst finden, einen Hinweis darauf, dass auch Lysippos der Wahrheit der äusseren Erscheinung mehr als derjenigen des inneren Wesens nachstrebte.

Wir haben bei der Besprechung des Lysippos bereits erwähnt, dass seine drei Söhne in der Kunst seine Schüler und selbst tüchtige Künstler waren; billiger Weise nennen wir sie hier seinen anderen Schülern voran, obgleich wir nur Weniges über dieselben zu sagen haben. Denn von dem ersten, Daïppos<sup>128</sup>), kennen wir ausser zweien athletischen Siegerstatuen nur ein athletisches Genrebild, darstellend einen sich mit dem Schabeisen reinigenden Jüngling. Die Anregung zu dieser Statue erhielt Daïppos ohne Zweifel durch den Apoxyomenos seines Vaters, in wiefern sie aber diesem Vorbilde entsprach oder von demselben abwich, können wir nicht errathen. Wir werden nicht glauben, Daïppos' Thätigkeit sei auf diese drei Werke beschränkt gewesen, wenn wir aber nicht durchaus willkürlich annehmen wollen, seine übrigen uns unbekanntten Arbeiten haben anderen Gebieten der Gegenstände angehört, so werden wir doch wohl schliessen dürfen, Daïppos' Verdienste haben mehr in formeller Schönheit als in genialem Schaffen bestanden, wobei wir nicht vergessen wollen, dass technische und formelle Tüchtigkeit eben das Lehrbare und Lernbare in der Kunst ist, dasjenige, was auch Polyklet auf die meisten seiner Schüler übertragen zu haben scheint. Von dem zweiten Sohne des Lysippos, von Boëdas<sup>129</sup>) wissen wir noch weniger, nämlich nur den Namen eines Werkes, welches einen Betenden darstellte und in's Gebiet des Genre zu rechnen sein wird. Eine besondere Erwähnung verdient diese Statue, weil man von mehren Seiten den betenden Knaben des berliner Museums auf dieselbe hat zurückführen oder diese selbst in dem uns erhaltenen Werke hat erkennen wollen. Ein bestimmter Grund hiezu liegt nicht vor, allein das werden wir anerkennen müssen, dass der betende Knabe durchaus nach dem lysippischen Gestaltenkanon gearbeitet ist, der sich namentlich in dem für das Alter, in welchem der Knabe erscheint, auffallend kleinen Kopfe offenbart<sup>130</sup>). Aber auch noch in einer anderen Hinsicht ist uns die berliner Statue wichtig, mag sie auf Boëdas zurückgehn oder nicht, indem dieselbe, welche durchaus dem Gebiete des Genrehaften

angehört, uns lehren kann, wie schön und bedeutend jene Genrebilder gewesen sein mögen, die wir von so manchen Künstlern zweiten Ranges aus dieser Zeit nur dem Namen nach kennen, und die wir eben deshalb als unbedeutend und gering zu achten nur zu geneigt sind.

Den Ehrenplatz unter Lysippos' Söhnen nimmt, wie schon oben erwähnt, der dritte Sohn des Lysippos, Euthykrates<sup>131)</sup> ein, der seines Vaters gediegene Stiltüchtigkeit anstrebte, ohne dessen effectvolle Schönheit nachzuahmen, und der uns selbst aus dem blossen Verzeichniss seiner Werke als ein Künstler von selbständiger Bedeutung entgegentritt. Gleich seinem Vater bildete er Herakles in einer in Delphi aufgestellten Statue, gleich ihm machte er ein Porträt Alexander's. Aber auch in umfangreicheren Werken versuchte er es dem Lysippos gleich zu thun, und sein in Thespiä aufgestelltes „Reitertreffen“ erscheint als das erste uns bekannte Seitenstück zu der Erzgruppe der Granikosreiter von Lysippos und zugleich, wodurch es uns ungleich interessanter wird, als das erste Denkmal der historischen Bildnerei, welche bei Lysippos mehr in den Keimen als in selbständiger Ausbildung auftritt. Denn bei Lysippos' Werken fällt der Schwerpunkt in das Porträtmässige und die Porträtdarstellung historisch bedeutender Personen dürfen wir als den Boden bezeichnen, aus dem sich die historische Kunst erhebt. Der Anfang derselben ist dadurch gegeben, dass die Porträtbilder in Handlung und in einer bestimmten geschichtlichen Situation dargestellt werden, selbständig ausgeprägt und principiell in sich bestimmt ist die Historienbildnerei aber erst dann, wenn das Hauptgewicht der Darstellung von der Porträtbildung der handelnden Personen auf die Wiedergabe der Handlung als solcher, in ihrem historischen Charakterismus, verlegt wird, wobei unter Umständen die Porträtähnlichkeit der Personen durchaus aufgegeben und durch anderweitige Charakterismen ersetzt werden kann. Nun wissen wir freilich nicht, was für ein Reitertreffen es war, das Euthykrates darstellte, obwohl wir an eine Episode der Thaten Alexander's zu denken ohne Zweifel geneigt sind, dass aber Plinius dies Werk schlechthin als Reitertreffen bezeichnet, wird uns berechtigen anzunehmen, die historische Darstellung im eigentlichen Sinne sei Euthykrates' Hauptzweck, die Porträtähnlichkeit der handelnden Personen, wenn sie überhaupt gewahrt blieb, was nach Plinius' Ausdruck nicht der Fall gewesen zu sein scheint, der Nebenzweck gewesen. Dürfen wir aber den hier vorgetragenen Schluss machen, so leuchtet ein, dass dem Euthykrates, mag sein Werk übrigens gewesen sein wie es will, ein Ehrenplatz unter den Künstlern Griechenlands gebührt, welche in die Entwicklung der Kunst bestimmend und in folgenreicher Weise eingegriffen haben.

An demselben Orte, wo sein Reitertreffen stand, in Thespiä, hatte Euthykrates auch noch „einen Jäger (venatorem)“ aufgestellt, so wenigstens lesen wir bei Plinius; ich muss gestehn, dass ich diese Angabe für corrupt halte und zu glauben geneigt bin, Plinius habe eher eine Jagd (venationem) als einen Jäger als Werk des Euthykrates genannt, denn offenbar werden eine Jagd und ein Reitertreffen als verwandte Gegenstände ungleich passender zusammen genannt, als ein Jäger und eine ganze, ein Reitertreffen darstellende Gruppe. Mit dieser Jagd würde Euthykrates abermals als Rival seines Vaters erscheinen, während der Jäger, wenn es ein solcher war, den er bildete, seine Analoga in einigen anderen Genrebildern unseres Künstlers finden würde, von denen wir Kunde haben. Das eine, „einen Koch mit

Körben<sup>132</sup>), „vielleicht mit Körben voll Wild oder dergleichen darstellend, können wir uns aus erhaltenen Statuen von Fischern mit gefülltem Korb<sup>133</sup>) einigermaßen vergegenwärtigen, das andere ist in seinem Gegenstande zweifelhaft<sup>134</sup>), scheint aber erotischer Natur gewesen zu sein, und musste denen Anstoss geben, welche die „strenge Gattung“, die „der ernste“ Euthykrates festhielt, auf die Gegenstände anstatt auf die Art der Formgebung bezogen, mit der sich jeder beliebige Gegenstand mehr oder weniger gut verträgt. Endlich führen wir von Euthykrates' Werken noch mehrfache Viergespanne, so wie Bilder von Jagdhunden und eine Porträtstatue an, welche bei dem Orakel des Trophonios aufgestellt war, deren nähere Bestimmung aber aus einer augenscheinlich verderbten Angabe des Plinius zu errathen noch nicht gelungen ist<sup>135</sup>). In den Arbeiten aber, die wir mit grösserer oder geringerer Sicherheit kennen, erscheint uns Euthykrates als ein Künstler, der bei selbständiger Auffassung der Kunst doch überall von den Anregungen ausgegangen ist, die er als Schüler von seinem grossen Vater erhielt, und der grade wie dieser seine Bedeutung auf dem Gebiete des Realen findet, ja der das Gebiet des Idealen, auf das Lysippos ohne sonderliches Glück hinübergegriffen hatte, als der Eigenthümlichkeit seiner Begabung nicht entsprechend in richtiger Würdigung der Gesamttendenz der sikyonisch-argivischen Kunst, gänzlich vermied.

Gleiches gilt von seinem Schüler Tisikrates<sup>136</sup>), den wir ebenfalls, und zwar als „Lysippos' Secte näher stehend“ bereits erwähnt, und dessen uns bekannte Werke: die Statuen eines thebanischen Greises, des Königs Demetrios und des Leibwächters Alexander's, Peukestes, zu denen noch ein Zweigespann hinzuzufügen ist, wir genannt haben. Von einem zweiten Schüler des Euthykrates oder des Tisikrates, Xenokrates, wissen wir nur, dass er fruchtbarer war als jeder der beiden genannten Künstler, und dass er Bücher über seine Kunst schrieb. Das Letztere weist auf eine mit der künstlerischen gepaarte wissenschaftliche Richtung hin, welche uns bei nicht wenigen Künstlern Griechenlands, aber immer nur bei den Nichtidealisten begegnet. Die Idealisten, diejenigen Künstler, deren Grösse und Stärke in die geistige Production fällt, haben über ihre Kunst nicht theoretisirt und geschriftstellert, sie folgten dem Drange des Genius, und was der sie lehrte konnten sie nur in ihren künstlerischen Werken, nicht aber in gelehrten Erörterungen der Nachwelt überliefern.

Von den übrigen Schülern des Lysippos kennen wir Phanis nur dem Namen nach und aus einem Genrebild, das „eine opfernde Frau“ darstellte. Bedeutender steht Eutychides<sup>137</sup>) da, der schon deshalb ausgezeichnet zu werden verdient, weil er ausser Erzgiesser auch Marmorarbeiter war und ebenfalls Maler (mit dem Maler Eutychides identisch) gewesen zu sein scheint. Als Marmorstatue des Künstlers nennt Plinius einen Dionysos, den Asinius Pollio besass. In wiefern sich in diesem idealen Gegenstande mit dem für die Idealbilderei vorzugsweise cultivirten Material auch eine entsprechende Auffassung verband, können wir nicht beurteilen. Bei einem anderen Werke des Eutychides aber, dessen Material freilich ungewiss ist, sind wir zu einem selbständigen Urtheil befähigt und berechtigt. Dies ist eine Statue der Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes, die in mehreren Nachbildungen auf Münzen wie in Statuen auf uns gekommen ist. Von den letzteren theile ich das vorzüglichste, im Vatican befindliche Exemplar in der nachstehenden Zeichnung (Fig. 76.) mit, das

Verständniß aber und die Würdigung des Werkes wollen wir uns durch Brunn vermitteln lassen, mit dessen Besprechung und Beurteilung derselben ich vollkommen übereinstimme. „Die Göttin sitzt, der Localität der Stadt entsprechend, auf einem Felsen und zu ihren Füßen erscheint in halber Figur aus den Wellen auftauchend der Flussgott Orontes als Jüngling. Die Bewegung der Göttin ist so motivirt, dass die ganze rechte Seite des Körpers sich nach der linken hinwendet. Der rechte Fuss ist über den linken geschlagen und auf ihn stützt sich der Ellenbogen des rechten Armes, während der linke dieser Wendung entsprechend, sich hinterwärts aufstützt, um dem nach dieser Seite drückenden Körper einen Haltpunkt zu gewähren. Die Mauerkrone charakterisirt die Stadtgöttin, Ähren in



Fig. 76. Statue der Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes, nach Eutychedes.

der Rechten (an deren Stelle in Münzen freilich auch ein Palmzweig erscheint), die Fruchtbarkeit der Gegend. Durch die Bewegung der Figur aber, namentlich durch das Zurückziehen des einen Armes, entwickelt sich eine Fülle der reizendsten Motive für die Gewandung. Wenige Werke aus dem Alterthume sind uns erhalten, welche sich mit diesem in der Anmuth der ganzen Erscheinung vergleichen liessen. Schwerlich wird sich Jemand dem Zauber desselben zu entziehen im Stande sein, und ich bin weit entfernt, diesen Genuss und die Freude daran irgend Jemand verbittern zu wollen. Doch aber muss ich darauf mit Nachdruck aufmerksam machen, wie weit sich diese Götterbildung von denen älterer Zeit unterscheidet. Von dem religiösen Ernste und der feierlichen Würde, welche früher den Bildern der Götter eigen, ja nothwendig waren, lässt sich bei dieser Tyche kaum noch reden; ja nicht einmal die Strenge, der decor der älteren Sitte, kann für einen besonders bezeichnenden Zug an diesem Bilde gelten. Vielmehr steht es in seiner äusseren Erscheinung dem sogenannten Genre weit näher; sein Grundcharakter ist der einer allgemein menschlichen Anmuth. Wohl mag eine Stadt, welche sich aus einem schönen Thale an einer anmuthigen Höhe hinaufzieht, einen ähnlichen Eindruck gewähren. Aber dieser Eindruck bleibt immer wesentlich verschieden von dem Gefühl der Erhebung, welches ein von einer hohen geistigen Idee erfülltes Werk in uns hervorrufen muss.“ Ebenso stimme ich mit Brunn in dem überein, was er über eine andere Statue des Eutychedes, den aus Erz gegossenen Flussgott des Eurotas sagt, den ein witziger epigrammatischer Einfall

„flüssiger als Wasser“ nennt. Sehr richtig betont Brunn, dass wir die Weichheit und das Fließende der Formen, welches zu dem angeführten Witzworte Anlass gab, nicht sowohl in einer besonderen Weichheit in der Behandlung der Oberfläche des Körpers suchen dürfen, welche sich im Erz weniger glücklich darstellen lässt denn im Marmor, als vielmehr in dem Hinfließen der ganzen, wahrscheinlich liegenden Gestalt, in dem Gelösten, aller Spannung Entbehrenden jeder Bewegung, was in den harten Stoff gebunden die Bewunderung hervorrief. Dass aber die Weichheit und Flüssigkeit dieser Statue allein auf die Composition in der angedeuteten Weise beschränkt gewesen, und nicht zum Theil wenigstens auch in den Formen der Musculatur, des Fleisches gelegen habe, kann ich Brunn nicht zugestehn, denn die Art der Behandlung der Formen des Fleisches, welche eben den Eindruck des Weichen, ja des Weichlichen der Muskelmasse macht, diejenige Behandlungsart, die wir am Kephisos vom westlichen Parthenongiebel bewundert haben, lässt sich im Erz ohne Zweifel eben so gut wiedergeben wie im Marmor oder in irgend einem anderen Material. Denn diese Behandlungsart beruht nicht auf einer eigenthümlichen Darstellung der Hautoberfläche, sondern einzig und allein darauf, dass die Formen gemäss den Bedingungen gestaltet werden, unter denen die Schwerkraft auf eine wenig elastische, weiche Materie wirkt, im Gegensatze zu der Art, wie sie sich in einem festen oder einem stark elastischen Körper äussert. Ich muss dies aber deswegen hervorheben und mit einem gewissen Nachdruck betonen, weil es für die Beurteilung des Kunstcharakters des Eutychides, von dem wir ausser den genannten Werken nur noch eine Siegerstatue kennen, nicht ganz unwichtig ist. Denn wenn Brunn die Eigenthümlichkeit des Eutychides weniger in der technischen und formellen Behandlung der Materie als in der Composition sucht, und zwar „in der Verbindung der Theile, welche dadurch, dass sie die dargestellte Person frei von allem Zwange und von aller Anstrengung erscheinen lässt, dem Beschauer das Gefühl des daraus entspringenden Behagens unvermerkt mittheilt, und es ihm als etwas ihm selbst Angehöriges empfinden lässt“, so dürfte dem die Statue des Eurotas, wie ich glaube, dass wir sie auffassen müssen, entgegenstehn, abgesehn davon, dass diese Compositionseigenthümlichkeit in der Statue der Antiocheia doch nur den Werth eines Momentes hat und ferner davon, dass es sehr zweifelhaft ist, ob wir berechtigt sind das Wesen des Kunstcharakters eines Künstlers aus einer Compositionseigenthümlichkeit zu bestimmen, die an einem oder vielleicht an zweien seiner Werke auftritt.

Diese Compositionsweise, diese Darstellung behaglicher Stellungen, welche uns selbst das Gefühl des Behagens erweckt, soll zugleich als eine Erklärung des *iucundum genus*, der gefälligen Kunstgattung des Lysippos dienen. Das mag auf den ersten Blick sehr richtig scheinen, insofern die Römer *iucundum* zunächst dasjenige nennen, was behaglich ist und Behagen erweckt; aber es ist doch unrichtig, erstens weil wir diese Art des behaglich Gefälligen in Lysippos' Werken ohne Willkür nicht nachzuweisen vermögen<sup>138</sup>), und zweitens weil wir es als nothwendig erkannt haben, die *iucunditas*, das *iucundum genus* der lysippischen Kunst nicht in einigen Werken und in bestimmten Gegenständen zu suchen, sondern dasselbe als eine allgemeine Eigenschaft des Meisters anzuerkennen und deshalb in der gefälligen, Gefallen erweckenden, effectvollen Schönheit seiner Formgebung zu erkennen. In diesem Sinne scheint mir die gefällige Kunstgattung auch auf Eutychides übergegangen zu sein

und aus der Formbehandlung des Flussgottes hervorzugehn, in der Eutychedes den scheinbaren Widerspruch zwischen weich fließenden Formen und dem harten Stoffe des Erzes durch technische meisterhafte Behandlung der Form in ihrer eigenthümlichen Erscheinung aufhob, und eben dadurch seine Statue zu einem gefälligen, effectvoll schönen Kunstwerke machte. Sollte man mir aber einwerfen, dass, da die Formen der Statue auf den Voraussetzungen des dargestellten Gegenstandes, eines Flussgottes, beruhen, dieselbe eher die strenge als die gefällige Kunstgattung zu vertreten scheine, so antworte ich unter Anerkennung der Thatsache, dass es für die Beurteilung der in einem Kunstwerke vertretenen Tendenz sehr darauf ankommt zu wissen, in welchem Sinne der Künstler seine Aufgabe fasste und speciell hier, ob Eutychedes die weichen Formen wählte, um einen Flussgott darzustellen, oder den Flussgott zur Darstellung wählte, um in dessen weichen Formen seine technische Meisterschaft zu entfalten. Dass Letzteres der Fall gewesen sei, kann ich an sich nicht beweisen, aber die Betrachtung des erhaltenen Werkes unseres Künstlers spricht gewiss dafür. Die Statue der Antiocheia fällt durchaus der gefälligen Gattung zu; ihre Anmuth und Schönheit beruht nicht auf dem Wesen des Gegenstandes, denn dies Wesen lässt sich überhaupt nicht darstellen, eine Stadt kann durch eine menschliche Figur nur ganz äusserlich vergegenwärtigt werden, wir brauchen den Gegenstand als solchen nicht zu kennen und zu verstehn, um an der Darstellung Gefallen zu finden, sondern die Statue gefällt an sich, und ihr Werth wie ihre Gefälligkeit beruht einzig und allein auf der Formschönheit.

Ohne uns bei einem Schüler des Eutychedes, Kantharos aufzuhalten, von dem wir wenig Näheres wissen, und der von Plinius denjenigen Künstlern beigezählt wird, die durch ihre gleichmässige Tüchtigkeit, nicht aber wegen eines besonders ausgezeichneten Werkes Anerkennung verdienen, wenden wir uns demjenigen Schüler des Lysippos zu, der von allen am berühmtesten war, dem Chares von Lindos auf Rhodos<sup>130</sup>).

Wenn wir Lysippos' Individualismus in Lysistratos entartet, Lysippos' stilvolle Strenge in seinem Sohne Euthykrates bewahrt, die Keime der historischen Kunst bei Lysippos durch denselben Künstler zur eigentlichen Historienbildnerei fortentwickelt, wenn wir die gefällige Kunstart des Lysippos in Tisikrates und Eutychedes erneuert fanden, so stellt sich Chares besonders als derjenige Schüler des sikyonischen Meisters dar, welcher die bei seinem Lehrer hervortretende Tendenz zum Kolossalen, das Streben nach Effect durch Massenwirkung weiter ausbildet. Denn von ihm war die kolossalste Statue, welche Griechenland gesehn hat, das Bild des Sonnengottes, der sogenannte Koloss von Rhodos. Dieser Name erweckt ohne Frage in der Phantasie meiner Leser eine sehr bestimmte Vorstellung, welche sie an die Tage ihrer Kindheit erinnert. Denn im Pfennigmagazin oder in einem sonstigen Bilderbuche der Art haben wir ja den Koloss von Rhodos abgebildet gesehn, wie er mit gespreizten Beinen über der Einfahrt des Hafens steht, ein Schiff mit vollen Segeln unter sich durchpassiren lässt, und, in der hoeherrhobenen Rechten ein Feuerbecken tragend, zugleich die Stelle eines Leuchthturms vertritt. Es thut mir leid, diese Vorstellung vernichten zu müssen, ohne gleichwohl eine andere bestimmte an die Stelle setzen zu können, aber ich muss doch berichten, dass wir über die Gestalt und die Aufstellungsart des rhodischen Sonnenkolosses aus dem Alterthum keinerlei Überlieferung haben, und dass jene Bilder die freie Erfindung irgend eines modernen

Bildermachers sind, und zwar eine ohne alle Frage durchaus verfehlte und geschmacklose Erfindung. Nur das Mass des Bildwerks kennen wir, seine Höhe betrug nach unseren besten Quellen 70 Ellen oder 105 rheinische Fuss. Diese Zahlen machen uns vielleicht weniger Eindruck als dies die Schilderung des Plinius von dem umgestürzten und zertrümmerten Werke vermag, denn 66 Jahre nach seiner, wahrscheinlich Ol. 122, 2 (291 v. Chr.) vollendeten Aufstellung wurde der Koloss von einem Erdbeben umgeworfen und blieb liegen. „Aber auch liegend ist er zum Erstaunen, sagt Plinius, Wenige sind im Stande seinen Daumen mit den Armen zu umfassen, die Finger allein sind grösser als die meisten Statuen, weite Höhlen gähnen uns aus den zerbrochenen Gliedern entgegen, drinnen aber sieht man gewaltige Felsblöcke, durch deren Gewicht ihn der Künstler bei der Aufrichtung festgestellt hatte.“ Zwölf Jahre soll Chares an der Statue gearbeitet, und 300 Talente (420,000 Thaler) soll man zu ihrer Herstellung aufgewendet haben, die man aus dem Verkauf der Belagerungsmaschinen löste, welche Demetrios Poliorketes beim Aufgeben der Belagerung von Rhodos aus Überdruß an der vergeblichen Mühe Ol. 119, 1 oder 2 (304 oder 303 v. Chr.) zurückliess.

Da wir über die Gestalt des rhodischen Sonnenkolosses Nichts wissen, also ausser Stande sind zu beurteilen, in wiefern sich in derselben neben der Kolossalität noch andere Verdienste des Künstlers offenbarten, und da wir ferner von dessen übrigen Werken nur noch über einen kolossalen Kopf von Erz Nachricht haben, den der Consul P. Lentulus auf dem Capitol weihte, so bleibt uns zur Beurteilung des Chares allein die Thatsache der Kolossalität seiner Werke stehn. Grosse technische Meisterschaft und Sicherheit in der Behandlung der Formen wie in derjenigen des Gusses beweist diese allerdings, und es ist augenscheinlich, dass die Herstellung eines menschlichen Bildes von mehr als 100 Fuss Höhe ein festgeschlossenes System der Proportionen als Grundlage voraussetzt, während dieselbe einem Künstler unmöglich sein würde, der hier seinem Gefühle vertrauen oder durch Versuche das Richtige finden wollte. Hier bildet also Lysippos' wissenschaftliche Proportionslehre die Voraussetzung, und vielleicht dürfen wir hierauf die Worte des unbekanntenen römischen Schriftstellers (auctor ad Herenn. 4, 6), die wir schon einige Male benutzt haben, beziehn: „Chares lernte von Lysippos Statuen machen nicht so, dass dieser ihm einen Kopf Myron's, Arme des Praxiteles, eine Brust des Polyklet zeigte, sondern indem er dies Alles von seinem Lehrer in seiner Gegenwart bilden sah; die Werke der Anderen konnte er auch für sich betrachten.“ So hoch wir aber auch die technische Meisterschaft des Chares anschlagen mögen, die Tendenz seiner Kunst, das Streben nach der Massenwirkung, nach Effect durch Beherrschung der Materie in ungeheuren Dimensionen werden wir eine Verirrung nennen müssen, die zum blossen Virtuositenthum führen musste. Das Virtuositenthum aber ist der Kunst verderblich, weil es die Entfaltung der Mittel zum Zwecke und dadurch die Kunst rein äusserlich macht. Eine ganz besondere Bedeutung in der Kunstgeschichte hat Chares, abgesehen von dem Werth oder Unwerth seiner eigenen Leistungen dadurch, dass er die lysippische Kunst nach Rhodos verpflanzte, wo dieselbe in der folgenden Periode, während die Kunst an ihren alten Pflegestätten darniederlag und erloschen schien, einen neuen Aufschwung nahm, dem wir den Laokoon und die Gruppe des sogenannten farnesischen Stieres verdanken.

Ausser den hier näher besprochenen Künstlern sind uns nur noch einige wenige bekannt, welche mit der Schule des Lysippos in näherem oder entfernterem Zusammenhange stehn, ohne von derjenigen Bedeutung zu sein, dass wir uns veranlasst finden könnten, ihre Namen und das Wenige, das wir von ihnen wissen, hier anzuführen<sup>140</sup>). Wir scheiden also von der sikyonisch-argivischen Kunst und zwar für immer, denn mit der Schule des Lysippos hat die Kunst in Sikyon und Argos, ja in der ganzen Peloponnes das Ende ihrer Blüthe erreicht, und was nach dieser Zeit dort etwa noch producirt wurde, ist so wenig bedeutend, dass wir davon nicht einmal eine flüchtige Kunde besitzen.

Bevor wir uns jedoch zur Betrachtung der Nachblüthe der Kunst in der folgenden Periode wenden, haben wir von denjenigen Künstlern und Kunstwerken Notiz zu nehmen, welche in unserer Periode das übrige Griechenland ausser Athen und Sikyon-Argos aufzuweisen hat.

---

### DRITTE ABTHEILUNG.

#### KÜNSTLER UND KUNSTWERKE IM ÜBRIGEN GRIECHENLAND.

---

#### ZEHNTES CAPITEL.

##### Die Künstler von Theben; Damophon von Messene; Boëthos von Chalkedon.

Wir haben schon in der Einleitung zu diesem Buche (S. 5) darauf hingewiesen, dass, wo in unserer Epoche ein Staat sich zu politischer Blüthe erhob, auch ein Aufschwung seiner Kunst wahrnehmbar sei. Eine solche, wenn auch vorübergehende politische Blüthe hatte namentlich Theben durch den grossen Epameinondas und, in Thebens Bundesgenossenschaft, Arkadien und Messene. Von den arkadischen Künstlern dieser Zeit mussten wir schon im vorigen Buche handeln, weil sie, zum Theil wenigstens, mit der Schule Polyklet's in Verbindung stehn, und somit die arkadische Kunst von der älteren sikyonisch-argivischen ihren Ausgang nahm. Die Künstler Thebens dagegen treten uns selbständig entgegen, mag sich auch in ihren Werken eine Hinneigung zu der Tendenz der peloponnesischen mehr als der attischen Kunst offenbaren, und der grosse Meister, welcher um dieselbe Zeit die Kunst Messenes im höchsten Grade ehrenvoll vertritt, Damophon, ist eine so durchaus eigenthümliche Erscheinung, steht namentlich in einem so entschiedenen Gegensatze zu der peloponnesischen Kunst, dass er es uns zur Pflicht macht, ihn zunächst in seiner Sonderstellung zu besprechen. Und da Damophon und die Künstler Thebens chronologisch in unsere Periode fallen, können sie nur hier ihren Platz finden, und Nichts berechtigt uns sie zu der vorigen Periode der Kunstentwicklung zu zählen<sup>141</sup>).