



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Neuntes Capitel. Genossen, Schüler und Nachfolger des Lysippos

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

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 Lysistratos¹²⁶), 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 will¹²⁷), 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 Porträtbildnerie — 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, Daïppos¹²⁸), 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 Boëdas¹²⁹) 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 offenbart¹³⁰). 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, Euthykrates¹³¹⁾ 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

Körben¹³²), „vielleicht mit Körben voll Wild oder dergleichen darstellend, können wir uns aus erhaltenen Statuen von Fischern mit gefülltem Korb¹³³) einigermaßen vergegenwärtigen, das andere ist in seinem Gegenstande zweifelhaft¹³⁴), 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 ist¹³⁵). 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 Gesammttendenz der sikyonisch-argivischen Kunst, gänzlich vermied.

Gleiches gilt von seinem Schüler Tisikrates¹³⁶), 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 Eutychides¹³⁷) 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 ihn 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 vermögen¹³⁸), 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 Eutychides 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 Eutychides 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 Eutychides, 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 Rhodos¹³⁰).

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 Eutychides 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 Leuchthurms 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 anzuführen¹⁴⁰). 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 zählen¹⁴¹).