



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Überblick über seine Werke

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

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 wäre¹⁰¹).

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 Welt¹⁰²); 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 sprossete. 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 Gemmenbilder¹⁰³⁾, 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 sind¹⁰¹⁾, 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 Athen¹⁰⁴⁾ 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 angehe¹⁰⁵⁾, 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 beziehn — 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 Oxford¹⁰⁶) sich findet, ferner der Kampf mit der Hydra im Capitol¹⁰⁷), derjenige mit Geryon im Vatican¹⁰⁸), die Fortschleppung des Kerberos daselbst¹⁰⁹), die Einfangung des Hirsches, die am schönsten aus Pompeji bekannt, aber nicht eben gar zu verschieden in Campana's Sammlung statuarisch wiederholt ist¹¹⁰). Will man ferner annehmen, das Lysippos so gut wie andere Künstler¹¹¹), 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 Florenz¹¹²) findet, und die Bändigung des Kentauren in einer schönen florentiner Gruppe¹¹³) 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 Hesperiden¹¹⁴), 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 Diomedes¹¹⁵), 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 Weisen¹¹⁶), 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 Feuerbach¹¹⁷⁾ 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 spräch' 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 anzuerkennen¹¹⁸). 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 Feuerbach¹¹⁹) 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 Orte¹²⁰⁾ 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

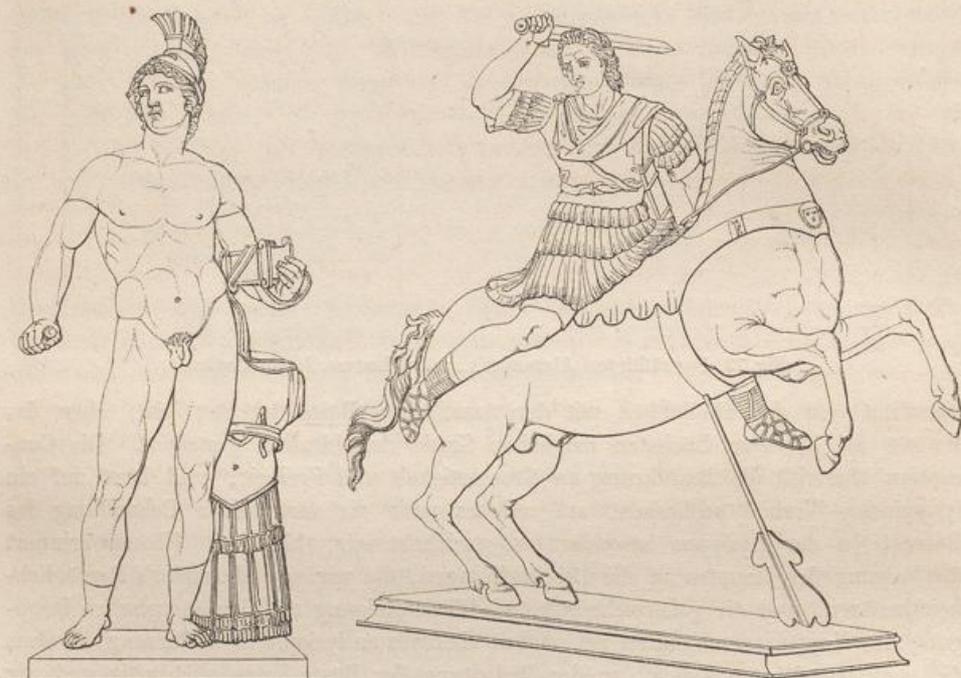


Fig. 74. Statuen Alexander's, a. aus Gabii, b. aus Herculaneum.

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 dar¹²¹⁾, 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.