



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1858**

Chares

---

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

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 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 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 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>).