

Ueber die Geschichte des Erzgusses bei Plinius

Nat. Hist. XXXIV 54—67.

Es giebt nicht leicht einen schwierigeren und zugleich undankbareren Theil in der alten Kunstgeschichte, als die Aufgabe, die hier und da zerstreuten kunsthistorischen Notizen des Plinius, sei es unter sich, sei es mit sonstigen, bei andern Schriftstellern überlieferten Angaben über Stil und künstlerische Eigenthümlichkeiten von Künstlern oder Kunstschulen, in Einklang zu bringen. Nicht nur, dass sie nicht selten mit andern, an und für sich glaubwürdigen Nachrichten direct in Widerspruch stehen oder zu stehen scheinen: abgesehen davon sind sie auch häufig so dunkel und unverständlich, dass man allerlei herauslesen kann und herausgelesen hat, ohne dabei doch auch nur die Wahrscheinlichkeit zu haben, das Richtige zu treffen, da man überall sich sagen muss, dass das mangelhafte Kunstverständniss des compilirenden Sammlers, seine häufigen Uebersetzungsschnitzer und Missverständnisse griechischer Texte vielfach Kunsturtheile oder technische Bemerkungen hervorgebracht haben, welche seinen zeitgenössischen Lesern eben so unverständlich sein mussten, wie uns.

Der Versuch, den Brunn in seiner Künstlergeschichte und, in Brunn's Fusstapfen tretend, Overbeck in seiner Geschichte der Plastik gemacht haben, diese durch Plinius überlieferten kunsthistorischen Notizen gleichmässig zu verwerthen, hat daher, so dankenswerth er an und für sich ist und so scharfsinnig und geistreich er auch, namentlich von Brunn, durchgeführt worden ist, dennoch nicht selten einen sehr zweifelhaften reellen Werth. Vielfach sieht sich der Kunsthistoriker in der Lage, den Sinn einer Stelle zu winden und zu drehen, ja ihm entschieden Gewalt anzuthun, nur damit die aus andern Quellen construirte Theorie von der systematischen Entwicklung der Kunst oder von der Eigen-

thümlichkeit eines einzelnen Künstlers nicht durch jene plinianschen Notizen alterirt werde; und es ist begreiflich, dass bei solchen Experimenten, denn anders kann man dies Verfahren nicht bezeichnen, je nach der verschiedenen Stellung des betreffenden Kunsthistorikers gegenüber den in Rede stehenden kunsthistorischen Fragen, der eine etwas ganz anderes herausliest als der andere, ja dass die Auffassungen und Deutungen einer und derselben Stelle sich oft diametral gegenüber stehen. Meiner Ansicht nach wird es, trotz aller älteren und neueren Deutungsversuche, bei einer beträchtlichen Zahl solcher Stellen, bei denen entweder directe Corruption des Textes oder totales Missverständniss seiner Quelle von Seiten des Plinius vorliegt, niemals oder nur durch einen glücklichen Zufall gelingen, den ursprünglichen Sinn der betreffenden Stelle mit Sicherheit festzustellen, und ich glaube dass man daher besser thut in solchen verzweifelten Fällen es bei einem 'non liquet' bewenden zu lassen, als durch gewaltsame Deutung einen Sinn hineinlegen zu wollen, der nun einmal nicht darin liegt, und dann vielleicht gar auf dieser erzwungenen Deutung die Charakteristik eines alten Künstlers aufzubauen.

Zu dieser crux der Archäologen gehören nicht wenige von den Urtheilen, welche Plinius XXXIV 54 sq. über die hervorragendsten Erzgiesser mittheilt, und wenn ich diese im Zusammenhange hier noch einmal bespreche, so geschieht dies nicht sowohl um zu zeigen, dass man den so und so oft besprochenen Stellen doch noch eine neue Seite abgewinnen kann, auch nicht, um etwa diese neue Seite als die einzig richtige hinzustellen, sondern viel eher um daran die Erfolglosigkeit unserer Bemühungen, den geringen factischen Werth aller Hypothesen zu demonstrieren — vor allem aber, um wieder einmal zu erweisen, dass keine Kunst sich so schwer erlernen lässt wie die *ars nesciendi*. Hätte ich selber sie bereits erlernt, so brähe ich hiermit ab und liesse den Rest ungeschrieben, was vielleicht besser wäre. Indessen, es ist ja auch ein, wenn auch kleines Verdienst, wenn man zeigt: so geht's nicht und so geht's nicht; geht's vielleicht so? Kommt dann jemand und beweist, dass es so auch nicht geht — nun dann gut, dann weiss man eben, dass es gar nicht geht, und hat in der *ars nesciendi* einen Schritt weiter gethan. Denn ohne Irren, und wiederholtes Irren, lässt sich diese Kunst ja doch einmal nicht erlernen.

Dass jene kunsthistorischen Urtheile bei Plinius a. a. O. grösstentheils auf Varro zurückgehen, den Plinius § 56 ausdrück-

lich als seine Autorität anführt, ist lange bemerkt und auch in der neuesten, viel interessante und neue Gesichtspunkte bietenden Abhandlung über die Quellen des Plinius von Adolf Furtwängler (Plinius und seine Quellen über die bildenden Künste, Neue Jahrb. f. cl. Philol. Suppl. Bd. IX, Leipz. 1877) anerkannt. Es ist daher fraglich, ob wir die Schwierigkeiten, die dieser Abschnitt der Interpretation bietet, dem Varro oder seinem Excerptor zur Schuld legen sollen, oder ob sie vielleicht aus der Benutzung noch einer andern Quelle, welche Plinius mit seinen varronischen Excerpten zusammengeschweisst hat, herstammen.

Gleich sehr bedenklich ist die angebliche Erfindung, besser Neuerung des Polyklet, § 56: *proprium eius est uno crure ut, insisterent signa excogitasse.* — Thiersch (Epochen S. 207) fand diese Notiz so seltsam für die Zeit des Polyklet, dass er deswegen einen älteren Künstler gleichen Namens annahm, der noch vor der Zeit des Phidias jene Neuerung eingeführt habe. Brunn (a. a. O. I 223) fasste als Polyklets Verdienst, 'durch Ueberlegung herausgefunden zu haben, wie man mit möglichst geringem Kraftaufwand der menschlichen Figur einen festen Stand zu geben vermag, nämlich indem die volle Hälfte der Tragkraft, der eine Fuss, so gut wie ganz ausser Mitwirkung gesetzt wird'. Wenn er aber meint, dass 'bis zu diesem Punkt nicht einmal Phidias gegangen zu sein brauche, und auch aller Wahrscheinlichkeit nach nicht gegangen sei, da bei der Würde seiner Göttergestalten ein geringeres Mass von Leichtigkeit der Haltung sogar der Idee des Künstlers entsprechender sein musste', so ist dagegen zu bemerken, dass Phidias doch auch Figuren aus dem heroischen und menschlichen Gebiet darstellte; und man kann auch hinweisen auf mehrere Figuren des Parthenonfrieses (Michaelis, Der Parthenon, Taf. XIV No. 20. 32. 34. 35. 47. 48), wo der Gegensatz von Standbein und Spielbein bis zur völligen Entlastung des letzteren durchgeführt ist, ohne dass dabei die Gestalten bewegt gedacht wären: denn dass bei solchen jene angebliche Neuerung Polyklets schon sehr lange vorher bestanden haben muss, das ist allgemein anerkannt worden, und auch Brunn spricht natürlich nur von Statuen in ruhiger Haltung. — Overbeck (Plastik I² 351) bemerkt, dass, wenn man selbst dem Phidias jene Neuerung nicht absprechen wolle, man doch, gegenüber dem ausdrücklichen Zeugnis des Plinius, glauben müsse, dass Phidias es von seinem Zeitgenossen und Mitschüler gelernt habe; ausserdem 'habe die Neuerung für Polyklets Kunst eine ganz andere principielle Bedeutung gehabt, als für die des

Phidias, da ihr Werth offenbar bei unbekleideten Statuen in besonderem Masse hervortrete, deren Anmuth bei ruhiger Haltung wesentlich auf dem Contrast der tragenden und getragenen Körperhälfte beruhe'. Gegen letztere Bemerkung ist zu sagen, dass Phidias wohl auch seinen Apollo und Hermes nur mit der Chlamys bekleidet, so dass die Beine völlig unbedeckt waren, dargestellt haben wird, und dass nicht minder die dreizehn Broncestatuen des von den Athenern wegen des marathonischen Sieges in Delphi aufgestellten Weihgeschenkes sicherlich grossentheils unbekleidet waren; und andererseits dem Phidias zutrauen, dass er eine so einfache Sache, wie den Gegensatz von Standbein und Spielbein (einfach natürlich nur für einen Meister, der die Fesseln des Archaismus vollständig abgeworfen hatte), erst von einem andern lernen musste, anstatt selbständig darauf zu verfallen, das scheint mir doch sehr bedenklich, — um so bedenklicher, als meiner Ueberzeugung nach sicherlich schon beider Meister Mitschüler Myron seine zahlreichen Heroen- und Athletenbilder kaum noch nach der alten Weise, mit der auf beide Füsse gleichmässig vertheilten Last des Körpers, dargestellt haben wird. — Petersen (Arch. Zeit. 1864 S. 131) sucht dem Einwand, dass jene Erfindung älter als Polyklet sei, mit der Vermuthung zu begegnen, 'dass jene Worte nicht eine Bemerkung der alten Aesthetiker seien, sondern eine Vorschrift, von Polyklet in seiner Schrift, dem Kanon, ausgesprochen. Wenn man das annehme, sei es nicht mehr auffällig, dass man Polyklet als Erfinder hinstellte'. Indessen Polyklet konnte doch diese Vorschrift eigentlich nur dann aussprechen, resp. diese Vorschrift konnte nur dann aus seiner Schrift von den Kunsthistorikern des Alterthums als bemerkenswerth hervorgehoben werden, wenn sie noch etwas neues war; wäre die Sache selbst schon längere Zeit gebräuchlich gewesen, so hätte er nicht mehr nöthig gehabt, sie ausdrücklich hervorzuheben, um so mehr, als sie doch nur für gewisse Vorwürfe und durchaus nicht in der Allgemeinheit passt, wie sie Plinius anführt. — Ganz wörtlich versteht Urlichs jene Stelle; er meint (Arch. Zeit. 1859 S. 111), man solle Plinius buchstäblich verstehen: Polyklet habe nämlich Statuen verfertigt, die in Wirklichkeit ganz und gar auf einem Beine standen, indem er pankratiastische Schemata wiedergab. Er denkt also dabei an Schemata wie den ἀποκτενίζων, welcher seiner Uebung gemäss allerdings nur auf dem einen Beine stehen konnte. Petersen und Overbeck (S. 376) wenden hiergegen ein, dass Plinius nicht von der einen oder andern polykletischen Statue, sondern insgemein von einer Neuerung Polyklets in der

Composition von Statuen redet. Das ist gewiss richtig; und das 'proprium eius est' bei Plinius trägt noch dazu bei, jene Worte, wenn sie wirklich im Sinne von Urlichs gemeint wären, zum Unsinn zu stempeln. Freilich müssen wir fragen: wäre es denn so seltsam und für Plinius unerhört, dass er etwas, was er als Eigenthümlichkeit verschiedener Statuen findet, generalisirend auf die Werke des Meisters überhaupt ausdehnt resp. als dessen besondere Eigenthümlichkeit hinstellt? Dass er ähnlich in der Geschichte der Malerei verschiedene Eigenthümlichkeiten einzelner polygnotischer Gemälde verallgemeinernd als Neuerung oder Besonderheit Polygnots hinstellt, wo von solchen gar keine Rede sein kann, darauf habe ich früher einmal (Rhein. Mus. N. F. XXVI S. 366 ff.) aufmerksam gemacht. Falls Plinius in seiner Quelle als Beschreibung des § 55 erwähnten talo incessens fand, derselbe habe nur auf einem Beine gestanden, so scheint es mir nicht unmöglich, dass er, bei seinem geringen Kunstverstande und der Absonderlichkeit aller seiner selbständigen kunsthistorischen oder ästhetischen Bemerkungen (vgl. Furtwängler a. a. O. S. 4 ff.), eine Notiz wie die in Rede stehende, daraus fabricirte.

Indessen giebt es vielleicht noch eine andere Möglichkeit, die betreffende Bemerkung zu retten, ohne entweder ein directes Missverständniss des Plinius anzunehmen oder den Vorgängern Polyklets Unrecht zu thun. Die Urtheile in dem ganzen hier behandelten Abschnitte des Plinius haben allerdings vielfach ganz allgemein kunsthistorische Bedeutung; und was über die quadraten Formen Polyklets oder über die schlankeren Proportionen Lysipps gesagt ist, gilt natürlich nicht für Erzwerke allein. Dennoch ist nicht zu verkennen (und wird auch von Furtwängler S. 69 hervorgehoben), dass Plinius hier eine Geschichte des Erzgusses in nuce giebt. Was er von Phidias und Polyklet im Vergleich mit einander sagt, von jenem, dass er 'primus artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur' von diesem, 'hic consummasse hanc scientiam iudicatur et toreuticen sic erudisse ut Phidias aperuisse', das bezieht sich lediglich auf die Technik des Erzgusses. Ein kunsthistorisches Urtheil über die Bedeutung des Phidias fehlt hier gänzlich, nur bei Polyklet sind einige stilistische Eigenthümlichkeiten bemerkt. Als solche stilistische Eigenthümlichkeit pflegte man bisher auch das uno crure insistere seiner Statuen zu bezeichnen; da nun aber doch, wie nicht zu leugnen ist, die Urtheile einer Geschichte des Erzgusses entnommen sind, — wie, wenn jene Neuerung des Polyklet speciell auf das technische

dieser Kunstgattung zu beziehen wäre? Wenn die Vorgänger Polyklets es noch nicht gewagt oder noch nicht verstanden hätten, eine grössere Broncestatue ohne Stütze auf einem Fusse ruhen zu lassen, wenn Polyklet erst die Technik des Gusses dergestalt vervollkommnete, dass man eine solche Stütze, deren die Marmor-sculptur immer noch bedurfte, entbehren konnte? Wenn die Statuen der vorhergehenden Zeit, in Erz so gut wie in Stein, trotz des bereits angewandten Gegensatzes von Stand- und Spielbein nicht auf ersterem allein, sondern auch auf der technisch noch nothwendigen Stütze ruhten — konnte man es da nicht als Neuerung des Polyklet bezeichnen, dass seine Statuen zuerst wirklich nur auf dem einen Beine ruhten? Freilich, man sollte bei Plinius dann etwas mehr Genauigkeit, einen Beisatz, wie etwa 'sine fulcro' hinter 'crure', erwarten; und wem diese Erklärung ohne diesen Zusatz unmöglich dünkt, den verweise ich auf die oben erwähnte andere Möglichkeit, wenn er nicht einfach schon hier das nescire vorzieht. Jedenfalls scheint mir letzteres immer noch besser als die zuerst besprochenen, gewaltsamen Deutungen, bei denen, wie ich ausdrücklich bemerken will, weniger dem Plinius als der Kunstgeschichte Gewalt angethan wird. Ich füge das deswegen ausdrücklich hinzu, damit man mir nicht vorwerfe, meine Erklärungen seien nicht minder gewaltsam, als die der andern. Sie sind es vielleicht ebenso, aber in anderem Sinne.

Im nächsten Abschnitt häufen sich die Schwierigkeiten. Plinius führt den Myron, obgleich derselbe vermuthlich älter ist als Polyklet, nach letzterem auf, und es scheint fast, als betrachte er das, was er von der Thätigkeit Myrons sagt, als eine Weiterbildung der Neuerungen Polyklets. § 58 heisst es: *primus hic multiplicasse veritatem videtur*. Dass an diesen Worten nichts zu ändern ist, dass man nicht *varietatem* anstatt *veritatem* zu lesen habe, ist lange anerkannt; ebenso, dass diese Worte im Hinblick auf die Werke Myrons einen recht guten Sinn geben, indem Myron die Naturwahrheit in mannigfaltigeren Stellungen seiner Figuren zur Anschauung brachte, wofür wir den Diskobol wie den Ladas als Beleg anführen können, wenn auch die von Brunn (S. 152) angeführte Kuh zwar als Beleg der *veritas*, aber nicht für das *multiplicare* derselben angeführt werden darf und die trunkene Alte seitdem glücklich aus der Zahl der myronischen Werke gestrichen ist.

Bedenklicher wird man bereits beim folgenden: *numerosior in arte quam Polyclitus*. Hier entsteht schon die schwierige Frage: was bedeutet *numerosus*? Brunn (*artif. lib. Graec. temp.*

p. 37 und Griech. Künstler a. a. O.) fasst es im wörtlichen Sinn, und zwar vornehmlich deshalb, weil er nach dem Zusammenhang der grammatischen Construction in diesen Worten nur eine nähere Bestimmung und Erläuterung des ersten Satzes finden zu müssen meint. Ich glaube, dass man das bei Plinius nicht so genau zu nehmen braucht, und dass derselbe gar wohl eine appositionelle Beifügung im coordinirten Sinne, nicht nur im erklärenden oder causalen, gemeint haben kann. Nach Brunns Deutung wären diese Worte auch eigentlich keine Erklärung des *multiplicasse veritatem*, sondern nur eine Umschreibung desselben Gegenstandes mit andern Worten; es versteht sich doch von selbst, dass jemand, welcher die Naturwahrheit vervielfacht, in seiner Kunst mannigfaltig sein muss; ja das erstere ist sogar dem zweiten gegenüber das umfassendere. Ausserdem besteht meiner Ansicht nach auch der von Overbeck (Zeitschr. f. d. Alt. Wiss. 1857 S. 293) erhobene Einwand zu recht, dass (die Richtigkeit des überlieferten Textes vorausgesetzt) die folgenden Worte: *et in symmetria diligentior* eine Parallele bilden zu: *numerosior in arte*, und dass daher erstere keinesfalls einen durchaus neuen Gedanken enthalten können. Causal gefasst wird der Satz: 'Myron hat die Naturwahrheit vervielfacht, denn er war fruchtbarer in seinen Motiven als Polyklet und sorgfältiger in der Symmetrie', ein Nonsens, da die zweite Hälfte des Causalsatzes absolut keine Begründung mehr für den Vordersatz abgiebt.

Dieselbe Bedeutung von *numerosus* nimmt Urlichs an (Rh. Mus. N. F. V 156), aber ohne nähere Begründung; vielmehr reisst er die ganze Stelle vollständig auseinander, indem er sagt: 'in zweierlei Rücksicht wird Myron dem Polyklet vorgezogen, in der Naturwahrheit der Proportionen, *veritas* oder (sic!) *symmetria*, und in der Mannigfaltigkeit der Gegenstände, *multiplicasse* -- *numerosior*'. Hier sind die verschiedenen Urtheile in ganz ungehöriger Weise getrennt und der Standpunkt der Frage überhaupt vollständig verrückt.

Overbeck (Zeitschr. a. a. O. S. 293 ff. und Plastik S. 192) versteht *numerosus* in übertragenem Sinn. Ausgehend davon, dass *numerus* die Uebersetzung des griechischen *ῥυθμός* ist, fasst er *numerosus* als Uebertragung von *ῥυθμός* und erklärt die Worte dahin, Myron habe einen reicheren Rhythmus gehabt als Polyklet, wobei er Rhythmus als 'die künstlerische Darstellung und Durchführung der Bewegung' deutet. 'Polyklet habe fast nur ruhig stehende Gestalten geschaffen, während Myron in der Darstellung

höchst bewegter Gestalten excellirte; und daher sei es zu erklären, dass Myron mehr Gelegenheit gehabt habe, einen reichen, kunstvollen Rhythmus in seinen Figuren zu zeigen'. — Wenn aber Myron Gestalten von bewegterem Rhythmus geschaffen hatte als Polyklet, kann man ihn deswegen selbst numerosior nennen? — Von seinen Gestalten mochte man wohl sagen, sie wären numerosiores, sie hätten einen grösseren Reichthum an Bewegung, als die des Polyklet; aber von ihm selbst? Meiner Ansicht nach geht das eben so wenig, als man etwa von einem Künstler, welcher symmetrische Gestalten geschaffen, sagen könnte, er wäre symmetrisch. Auch das griechische εὔρυθμος, welches ja dem numerosus entsprechen soll, könnte man wohl von Kunstwerken, von poetischen oder musikalischen Erzeugnissen gebrauchen, aber nicht vom Dichter oder Künstler selbst¹. — Aber selbst zugegeben, der Sinn der Worte wäre der von Overbeck angenommene, so möchte ich doch noch bezweifeln, ob das, was man bei Statuen, im Vergleich mit der Rede, Poesie oder Musik, als Rhythmus oder numerus bezeichnen kann, wirklich nur bei höchst bewegten Gestalten zur Erscheinung kommt. Zugestanden, dass ganz ruhig stehende Gestalten, wie der Doryphoros, die Kanephoren u. a. nur wenig Gelegenheit zur Entfaltung dieses Rhythmus bieten — aber bei 'mässig bewegten' Gestalten, wie der Apoxyomenos, der Diadumenos, die Astragalizontes, oder gar bei lebhaft bewegt zu denkenden, wie Herakles der Hydratöchter oder der Apopternizon, dabei musste Polyklet doch nicht minder reichen Rhythmus entwickeln als Myron bei seinen Aufgaben. Dadurch wird natürlich noch nicht aufgehoben, dass Myron, wie Plinius vorher sagt, mannigfaltiger in seinen lebenswahren Stellungen war.

Aus dem Gesagten geht zur Genüge hervor, dass ich die Uebersetzung von numerosior durch 'reicher im Rhythmus' nicht für die richtige halten kann. Es bleibt demnach nichts übrig als

¹ Wenigstens nicht in dem Sinne, dass damit bezeichnet werden sollte, ihre Werke hätten ῥυθμός. Plato gebraucht öfters das Wort εὔρυθμος in Beziehung auf Menschen; z. B. Republ. III p. 413 E oder Protag. p. 326 B, aber in anderem Sinne. So wenn er an letzterer Stelle auseinandersetzt, wie die Kitharisten den Knaben Gedichte und Lieder lehren, καὶ τοὺς ῥυθμοὺς τε καὶ τὰς ἀρμονίας ἀναγκάζουσιν οἰκτιροῦσθαι ταῖς ψυχαῖς τῶν παιδῶν (vgl. Shakespeare's: 'der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst'), ἵνα ἡμερώτεροι τε ὦσι καὶ εὐρυθμότεροι καὶ εὐαρμωστότεροι u. s. w. Im platonischen Sinne hat also der εὐρυθμος selber ῥυθμόν in sich.

zur eigentlichen und natürlichsten Bedeutung von *numerosus* zurückzukehren, in der das Wort von Brunn u. a. gefasst wird; aber allerdings in anderem Sinne.

Ich schicke voraus, dass keiner, der über diese Stelle handelt, etwas über die Worte in *arte* geäußert hat. Sind dieselben so ganz selbstverständlich? Weder Brunn noch Overbeck übersetzen sie überhaupt. Bei der Brunn'schen Auffassung sind sie noch verständlich: wenn *numerosus* bedeutet 'mannigfaltig', dann war, um den richtigen Sinn hervorzubringen, der Zusatz in *arte* wohl noch erforderlich: 'mannigfaltig in seiner Kunst, d. h. in seinen künstlerischen Erzeugnissen'. Bei der Overbeck'schen Deutung aber sind die Worte ein so überflüssiger, ja fast thörichter Zusatz, dass man ihn selbst dem in stilistischen Dingen oft so wunderlichen Plinius nicht zutrauen darf. Denn wenn es von einem Künstler heisst, er habe einen reichen Rhythmus, worin soll er ihn anders offenbaren als in seiner Kunst? Das wäre gerade so, wie wenn man von einem Componisten rühmte, er wäre melodios, und hinzufügte: 'in seinen musikalischen Compositionen'. — Und wenn, worauf von verschiedenen Seiten aufmerksam gemacht wird, in den Worten: '*numerosior in arte — in symmetria diligentior*', ein entschieden beabsichtigter Parallelismus liegt, wie ja auch sicher absichtlich Chiasmus angewandt ist, nun wie kann die ganz allgemeine *ars*, als Kunst schlechweg, der Symmetrie, welche nur eine Besonderheit der *ars* bildet, gegenüber gestellt werden? Ich komme also wieder darauf zurück, worauf ich schon oben hindeutete, dass wir hier eine Geschichte des Erzgusses haben, und kann demnach unter der *ars* hier nichts anderes verstehen als die *ars toreutice*, § 54, die *scientia* § 56. Wenn wir in *arte* so verstehen: 'in der Technik', so schliesst nicht mehr, wie vorher, *ars* die *symmetria* ein, sondern es sind berechnete Gegensätze oder verschiedene Seiten der *ars* im allgemeineren Sinne.

Wie wir aber alsdann *numerosus* zu fassen haben, darüber kann wohl kein Zweifel sein. Im ursprünglichen Sinne von 'zahlreich' kann es natürlich nicht stehen; denn in diesem könnte es überhaupt kein Beiwort einer einzelnen Person sein. Aber Plinius gebraucht das Wort auch von einzelnen Dingen oder Personen, an denen irgend etwas in grosser Zahl hervortritt; eine *numerosa tabula*, XXXV 138, ist ihm ein Gemälde mit zahlreichen Figuren, und eb. 130 sagt er vom Maler Antidotus, derselbe sei *diligentior quam numerosior* gewesen, also 'mehr fleissig als fruchtbar'. So gut wie hier *numerosus* an und für sich den Sinn 'fruchtbar an

Kunstwerken' hat, so gut kann *numerosus in arte* 'vielseitig in der Technik', d. h. 'erfindungsreich in technischen Dingen' bedeuten.

Damit hätten wir denn zunächst zwei Seiten von der Thätigkeit des Myron: Mannigfaltigkeit in lebenswahren Stellungen, Reichtum an technischen Vorzügen. Ich will nicht sagen, dass damit alles 'bis hierher in der besten Ordnung' wäre (vgl. Brunn I 152. Overbeck, Zeitschr. S. 294), — aber mich dünkt, dass sich dieser Auffassung wenigstens keine gewichtigen Bedenken entgegen stellen. Denn dass Myron wirklich technisch den Erzguss beträchtlich gefördert haben wird, dieser Annahme steht nichts im Wege.

Aber, wird man einwerfen, was berechtigt uns zu der Annahme, dass Myron auf technischem Gebiet hervorragender war als Polyklet — *numerosior in arte quam Polyclitus*, — von dem doch das *consummasse* der Toreutik gerühmt wird?

Ich habe allerdings die Worte '*quam Polyclitus*' bei meiner Erklärung bisher noch nicht berücksichtigt; denn dazu ist es erforderlich, dass wir einen Schritt weiter gehen und auch die nächsten Worte in die Besprechung ziehen, die noch viel umstrittener sind als die vorhergehenden. '*Numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior*'. Myron soll auf die Symmetrie mehr Sorgfalt verwandt haben als Polyklet, dessen Kanon ganz speciell eine symmetrische Musterfigur, zum Studium der Proportionen des menschlichen Körpers bestimmt war? — Kaum denkbar! — Und doch ist hier durch keine Umdeutung irgend ein anderer Sinn hinein zu bringen. Begreiflich, dass man sich nicht dazu entschliessen konnte, den Text des Plinius für unverdorben zu halten. Nur Urlichs (a. a. O.) und Brunn (Gr. Künstlerg. I 153), welcher früher (Artif. lib. Gr. temp. p. 38) für Emendation der Stelle gestimmt hatte, werfen sich zu Vertheidigern des gegenwärtigen Textes auf. Urlichs meint, Myron habe den Polyklet in der Naturwahrheit der Proportionen übertroffen: wovon bei Plinius nichts steht; und wenn er weiterhin geltend macht, dass man sich über Verschiedenheit der Urtheile, Polyklet betreffend, nicht wundern dürfe, weil der Kunstgeschmack eben wechsele, so übersieht er, dass die Eigenthümlichkeit eines Künstlers allerdings zu verschiedenen Zeiten verschieden beurtheilt werden kann, dass aber über so abstracte und sich gleich bleibende Dinge, wie Proportionsgesetze sind, die Ansichten immer dieselben bleiben müssen. Man missverstehe mich nicht: ich meine nicht die Vorliebe für gewisse Proportionen; diese war selbstverständlich Schwankungen unterworfen — ich brauche nicht erst auf die quadraten Proportionen Polyklets

und die schlankeren Lysipps zu verweisen; — aber wenn ein Künstler wie Polyklet wirklich massgebende Gesetze der Symmetrie aufgestellt hatte, so konnte eine spätere Zeit wohl weniger Geschmack daran finden, aber sie konnte ihm das Verdienst, das seine Werke aufs deutlichste darlegten, nun doch einmal nicht absprechen.

Auf andere Weise greift Brunn die Sache an; er bezieht Polyklets Verdienst auf das *ἑμμετρον* gegenüber dem *σύμμετρον*, und versteht unter jenem 'die Feststellung allgemein gültiger Normalproportionen', unter diesem 'die Bestimmung der symmetrischen Verhältnisse in jedem einzelnen Falle und für jeden besondern Zweck' — wozu ich bemerken muss, dass ich das letztere nur für eine Uebertragung des ersteren, allgemeineren, auf einen speciellen Fall halten kann. Brunns Ansicht wird sehr eingehend von Overbeck (Zeitschr. S. 294 ff.) bekämpft, und mit entschiedenem Recht. Overbeck betont vornehmlich, dass die Alten jenen von Brunn gemachten Unterschied zwischen *ἑμμετρον* und *σύμμετρον* nicht kennen; auch seinen übrigen Gegengründen kann ich nur überall beistimmen und brauche sie daher nicht hier zu wiederholen. Ebenso muss ich mit Overbeck die Deutung von O. Jahn (Ber. d. Sächs. G. d. W. 1850 S. 131), wonach *συμμετρία* hier wie XXXV 128 in dem ganz besondern Sinne von schlanken Proportionen gebraucht sein soll, abweisen.

Geht es demnach nicht, die Worte des Plinius zu halten, so bleibt nur der Weg der Conjectur übrig, der denn auch hier öfters betreten ist. Die grösste Zahl der gemachten Vorschläge sucht den Text so zu gestalten, dass die *symmetria* nunmehr als Lob des Polyklet erscheint; und so ist denn an Stelle der Worte *et in* vorgeschlagen worden: *hic* von Lanzi (Sculpt. d. Alten S. 44) und Böttiger (Kl. Schr. II 64. Andeutungen S. 132), *is* von Thiersch (Epochen, 1. Ausg. Note 143, aber zurückgenommen 2. Aufl. S. 209 Anm.), *qui in* von Overbeck (Ztschr. f. d. A. W. a. a. O.), *sed is in* von G. Wolff (Arch. Ztg. 1860 S. 112). Sillig (Cat. artif. p. 284) schlägt nur Weglassung des *et* vor. Aber allen diesen Aenderungen stehen theils sprachliche theils sachliche Bedenken gegenüber. Sprachlich, insofern bei der Sillig'schen Conjectur eine wichtige Bemerkung, durch die Polyklet hier, im Gegensatz zu Myron, besonders charakterisirt werden soll, ganz nebensächlich attributiv steht; und bei den andern Verbesserungsvorschlägen erscheinen die Worte *hic* oder *qui* oder *is in* *symmetria* diligentior wie eine unorganisch später eingeflickte Parenthese. Auch ist von Urlichs (Rh. Mus. a. a. O.) bemerkt worden, dass der eigentliche Tadel erst

durch: et ipse tamen eingeführt und daher der Vorwurf, Myron sei in den Proportionen nicht sorgfältig gewesen, unzeitig wäre. Das ist nun allerdings nicht richtig; aber ein Gegensatz muss allerdings da sein zwischen dem Vorhergehenden und dem mit tamen eingeleiteten; und dieser Gegensatz wird, wenn man jene Parenthese einschiebt, dadurch zwar nicht vernichtet, aber doch abgeschwächt. — Tiefer in's Fleisch schnitt Bursian (Neue Jahrb. f. Philol. Bd. LXXVII S. 99) mit seiner Vermuthung, die Worte et in symmetria diligentior wären als Glossem ganz zu streichen; nur müsste man da wieder fragen, auf welche Weise gerade dies Glossem entstanden, da von Symmetrie vorher gar nicht die Rede und auch kaum anzunehmen ist, dass jemand die Worte numerosior in arte gerade auf solche Weise zu umschreiben oder zu ergänzen beabsichtigt hätte.

Der langen Rede kurzer Sinn also: meiner Ansicht nach ist es das beste, — da man nun doch ohne Emendation nicht fortkommt — zur alten, von Welcker (bei Brunn, Artif. lib. Gr. temp. p. 38) geäußerten Vermuthung zurückzukehren, dass man nämlich die Worte Polyclitus et als Interpolation aufzufassen und zu lesen habe: numerosior in arte quam in symmetria diligentior. Es ist das dieselbe Wendung, wie sie Plinius XXXV 130 vom Maler Antidotus, mit denselben Worten, nur in umgekehrter Folge gebraucht: diligentior quam numerosior; der Sinn ist hier: 'Myron war mehr vielseitig in der Technik als sorgfältig in der Symmetrie; dennoch aber', heisst es weiter (d. h. obgleich er lebenswahre Stellungen erfand und technisch sich auszeichnete), 'gelang es ihm nicht, allen Ansprüchen zu genügen, denn er brachte das Seelische nicht in gleicher Weise zum Ausdruck, wie das Körperliche'. Die Interpolation Polyclitus et wäre dann entstanden zu denken durch einen Schreiber, der den Sinn der beiden Comparative numerosior quam diligentior ohne Angabe eines verglichenen nicht verstand und sich nicht denken konnte, dass Myron hier mit sich selbst verglichen würde; es war daher für ihn das nächstliegende, einen Vergleich mit dem eben vorher behandelten Künstler anzunehmen, dessen Namen er also an dieser Stelle einfügte.

Kühn und gekünstelt, wird man sagen. Ich widerspreche nicht: es ist beides; aber jede andere Erklärung oder Verbesserung ist es meiner Ueberzeugung nach nicht weniger. Und übrigens verweise ich auch hier als auf das letzte Refugium auf die eingangs gerühmte ars nesciendi.

Wir kommen nun, da der Sinn des übrigen Urtheils über

Myron vollkommen zweifellos ist, zu Pythagoras, von dem es § 59 heisst: *hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius*. Mit Recht bemerkt Brunn (Gr. Künstlerg. I 139), dass der Ausdruck Nerven nicht in dem strengen Sinne zu nehmen sei, welcher heut dem Worte eigen ist, dass vielmehr darunter die Sehnen und selbst die Muskeln zu verstehen sind. Dass aber 'einzelne dieser Sehnen, sowie einzelne Adern schon in älteren Kunstwerken angegeben waren', muss Brunn anerkennen; daher fasst er die Bemerkung des Plinius in dem Sinn, dass Pythagoras 'zuerst in durchgreifender Weise diese Erscheinungen des menschlichen Körpers zum Ausdruck brachte'. Indess gesteht Overbeck (Plastik 183 ff.) zu, dass an den mit der Blüthe des Pythagoras ungefähr gleichzeitigen Aegineten Sehnen und Adern nicht einzeln, sondern überall auf das sorgfältigste ausgedrückt sind und dass es nicht gerade wahrscheinlich sei, 'dass die aeginetischen Meister eine derartige Durchbildung der Körperoberfläche von Pythagoras oder aus seinen Werken gelernt hätten, weil sie ihm sonst auch in der Bildung der Haare gefolgt sein würden'. Auch er bezieht daher die Notiz des Plinius nur auf 'eine principielle und durchgeführte Anwendung der bereits früher eingeführten Neuerung'. — Ich meine hingegen, dass wir auch hier wieder zunächst daran zu denken haben, dass es sich um Erzgiesser handelt. Zweifellos war es leichter, derartige Erscheinungen der Körperoberfläche im Marmor, wo man jeden Meisselzug, jede Anwendung der Raspel unmittelbar berechnen konnte, wiederzugeben, als in Erz. Die ältere Erztechnik, vermuthete ich, begnügte sich damit, die Flächen des Körpers in grossen Partien zu sondern, gab es aber sonst, als zu schwierig, auf, der Marmorsculptur gleich den Lauf der Adern und Sehnen im Detail wiederzugeben. Erst eine fortgeschrittenere Technik, fortgeschrittener nicht nur im Modelliren, sondern vornehmlich im Guss und dem nachträglichen, selbst beim vollendetsten Guss unentbehrlichen Ciseliren, ermöglichte es, dass auch diese Feinheiten im Erz wiedergegeben werden konnten. Ein solcher technischer Fortschritt harmonirt auch ganz mit dem, was von der Haarbildung bei Pythagoras gesagt wird. Die archaische Art der Haartracht, wo Haar sorgfältig neben Haar lag, war für Bronzetechnik selbstverständlich die leichteste; es war dabei nur nöthig, im Modell resp. in der Form das Haar in allgemeinen Zügen, in seinen Hauptabtheilungen anzulegen, während die Detailausführung dem Ciseliren überlassen bleiben konnte, indem die Haare durch einfaches Eingraben von Linien wiedergegeben wurden. Das ist, sobald die

archaische Haarbehandlung verlassen wird, nicht mehr möglich; wenn die Haare nicht mehr durch blosse, neben einander geführte Striche bezeichnet, sondern wirklich als in einzelne Parteen sich sondernde, selbständige Massen behandelt wurden, musste bereits im Modell und Guss das Haar der Hauptsache nach vollendet sein. Auf diese beiden technischen Vorzüge also glaube ich die Neuerungen des Pythagoras zurückführen zu müssen.

Ich übergehe, als unbestritten dem Sinne nach, was weiterhin § 65 über die Proportionen des Lysipp gesagt wird; es ist klar, dass ebenso wie im entsprechenden Passus über Polyklet und einem Theile des Urtheils über Myron auch hier nicht von der technischen, sondern von der stilistischen Seite der lysippischen Kunst die Rede ist. Auch was Plinius meint, wenn er sagt, Lysipp habe der Plastik genützt: *capillum exprimendo*, kann nach dem über Pythagoras gesagten nicht zweifelhaft sein; selbstverständlich heisst es nicht: 'durch Wiedergabe des Haars', sondern: 'durch die Art, wie er das Haar wiedergab'. Wie diese Art beschaffen war, sagt uns Plinius freilich nicht; dass es aber durch die vaticanische Statue des Apoxyomenos hinlänglich klar wird, bemerkt Brunn (S. 376) mit Recht. — In den folgenden Worten: *non habet Latinum nomen symmetria quam diligentissime custodit nova intactaque ratione quadratas veterum statuas permutando*, ist der richtige Sinn von Brunn und Overbeck hinlänglich klar gelegt; sicher darf man nicht mit Jahn die oben erwähnte besondere Bedeutung von *symmetria* annehmen. Nur darin weiche ich in der Auffassung der Worte von den genannten ab, dass ich glaube, mit *symmetria* ist hier eben die Symmetrie der Vorgänger, speciell des Polyklet, gemeint. Brunn übersetzt: 'er weiss durch seine Beobachtung immer das richtige Mass zu treffen'. Darin liegt aber nicht die Zurückbeziehung auf die Leistungen der früheren. Wenn wir uns erinnern, dass Polyklet bei seinen quadraten Figuren die Symmetrie ganz besonders streng beobachtete; dass dann später, als der Zeitgeschmack sich änderte, Euphranor an diesem Kanon Veränderungen traf, aber bei seinem Versuch, schlankere Formen zu schaffen, wohl die Körper schlanker machte, jedoch nicht die richtigen Verhältnisse von Kopf und Extremitäten traf, also gegen die Symmetriegesetze Polyklets verstieß (allerdings in der Malerei, aber doch sicher ebenso in seinen plastischen Werken): — so fasse ich die Worte des Plinius dahin, dass Lysipp jene früher festgesetzten Regeln der Symmetrie (wofür, wie Plinius hier ganz beiläufig bemerkt, ein entsprechender, will sagen ebenso verständlicher lateinischer Aus-

druck nicht existirt), auf das sorgfältigste beobachtete, indem er die quadraten Verhältnisse Polyklets auf eine neue und vorher (also auch von Euphranor) nicht gefundene Weise veränderte. Das heisst mit andern Worten: Lysipp veränderte im einzelnen die Proportionen, ohne im grossen und ganzen die Gesetze der Symmetrie zu verletzen.

Gegenüber den nächstfolgenden Worten: *vulgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse*, erkläre ich mich vollkommen ausser Stande, hier einen erträglichen Sinn heraus zu finden. Brunn erinnert an die besondere Beobachtung optischer Gesetze in der Architectur, dass die Theile, welche dem Auge gleich erscheinen sollen, durchaus nicht immer gleich sind. Polyklet habe jene optische Täuschung, welche ähnlich in der Plastik vorkomme, vernachlässigt, habe nicht darauf geachtet, dass eine Erzstatue leicht voller und massiger erscheine als eine marmorne; daher hätten seine Figuren einen andern Eindruck gemacht als die des Lysipp, welcher von den positiven Verhältnissen der Körper abwich und es der Beurtheilung des Auges überliess, die Masse nach dem Scheine zu bestimmen. Den Beweis, dass diese Auffassung, sowohl was die hier vorausgesetzten optischen Erscheinungen, als was speciell den Kunstcharakter des Lysipp anlangt, unmöglich ist, scheint mir Overbeck (*Zeitschr.* S. 399 ff.) unwiderleglich geführt zu haben. Mit gleichem Recht weist Overbeck (*Plastik* II² 155) die von Bursian (*Allg. Encycl.* I Bd. 82, 464 N. 18) versuchte Lösung als unmöglich zurück. Ich kann demzufolge nicht umhin, mit Overbeck an das zuerst von O. Müller (*Kl. Schr.* II 331) angenommene Missverständniss seitens des Plinius oder seiner Quelle zu glauben, resp. an eine falsche Uebersetzung aus dem Griechischen; ob Müller mit seiner Vermuthung der Worte, die im ursprünglichen Texte gestanden haben sollen, das richtige getroffen, muss freilich dahin gestellt bleiben.

Endlich die am Schluss des Urtheils über Lysipp gerühmten *argutiae*, die 'Feinheiten', welche von Lysipp auch in *minimis rebus*, 'in den grössten Details', beobachtet worden sind, muss man sicherlich wieder auf das technische des Erzgusses beziehen; auch Brunn erkennt an (S. 371), dass wenn dieselben auch wesentlich auf Feinheiten der Form beruhten, sie doch nicht ohne grosse Vollendung der technischen Durchführung bestehen könnten. Aehnlich Overbeck (*Plast.* II² S. 102).

Einen sehr streitigen Punkt berühren wir wieder im nächsten § 66, welcher die Eigenthümlichkeiten von Lysipps Sohn und am

meisten gerühmten Schüler Euthykrates schildert: quamquam (das vorhergehende ante omnes Euthykrates einschränkend) is constantiam potius imitatus patris quam elegantiam austero maluit genere quam iucundo placere. So viel ist sicher, dass sowohl constantia wie elegantia beides Eigenschaften der lysippischen Kunst waren. Weniger sicher aber erscheint es mir, obgleich Overbeck (S. 106) es als 'ohne alle weitere Erklärung einleuchtend' bezeichnet, dass 'die constantia zu der strengen Gattung in dem Verhältniss steht, wie die elegantia zu der gefälligen Gattung, mit andern Worten, dass die strenge Gattung auf der constantia, die gefällige Gattung auf der elegantia beruht'.

Was ist überhaupt die constantia? Wir verstehen die andern Ausdrücke recht gut, aber dieser macht grosse Schwierigkeiten. Ulrichs (Chrestom. Plin. S. 322) übersetzt es durch 'Kühnheit'; aber an der Stelle des Plinius, die er zum Belege für die gleiche Bedeutung beibringt, kommt man vollständig eben so weit, wenn man es in dem gewöhnlichen Sinn von 'Beharrlichkeit' nimmt. So übersetzt es auch Brunn (S. 409), ohne sich darüber zu erklären, da seine S. 410 gegebene Deutung des plinianischen Urtheils sich nur auf das austerum genus bezieht, während er S. 372 nur die elegantia erörtert. — Eine ganz besondere Deutung stellte Overbeck auf (Plastik S. 107 ff., unter Zustimmung von Lübke, Gesch. der Plast. S. 192 der 1. Aufl.); man unterscheide zwei Momente des Schönen; das eine beruhe auf den Voraussetzungen des Gegenstandes und bestehe im passenden Ausdruck des Inhalts durch die Form, das andere beruhe auf der Form als solcher und bestehe in der Entfaltung der Darstellungsmittel. Das erstere Moment befördere Verständniss des Gegenstandes, das letztere nur den Sinn für die Form. Das erstere sei die strenge Gattung, und die constantia, wörtlich 'Strenge' oder 'Folgerichtigkeit', sei zu bezeichnen als das Moment des Stilvollen; das letztere sei die gefällige Gattung, und die elegantia sei das Moment des Effektivollen. An wahren Kunstwerken müssten beide Momente vertreten sein, indessen könne das eine oder andere wohl überwiegen. So sei es bei Lysipp der Fall, bei dem das Moment des Effektivollen, des formell Schönen, überwiege; bei seinem Sohn Euthykrates hingegen habe das Moment des Stilvollen überwogen. — Indessen diese ganze Unterscheidung, so fein sie erdacht ist, ist doch vollständig a priori construirt und beruht auf keinem einzigen der gegebenen Ausdrücke, auf der constantia und elegantia eben so wenig, wie auf austerum und iucundum genus. Ich sehe auch trotz

aller Bemühung nicht ein, wie die constantia den Begriff des Stilkvollen in sich enthalten soll; ich muss es wenigstens für überaus gezwungen halten, dass die Beharrlichkeit als 'Folgerichtigkeit' die Wiedergabe irgend welchen Gedankens in passender Form bezeichnen soll. Dies wird auch von Bursian (N. Jahrb. f. Philol. Bd. LXXXVII S. 91) bestritten, nur erscheint mir das, was dieser dafür an die Stelle setzt, auch nicht glücklich; er versteht unter constantia die gleichmässige Behandlung in allen Werken, welche Consequenz im Schaffen sowohl Vater als Sohn besessen hätten. Aber man muss doch wohl annehmen, dass ein Künstler die bestimmte Stilgattung, der er sich angeschlossen, resp. die er sich selbst ausgebildet, in seinen Werken auch immer beibehält; und auch wenn ein Künstler das nicht thut, wenn er in seinem Schaffen Wandlungen unterworfen ist, wie beispielshalber Rafael, würde doch diese inconstantia, dies Nichtbeharren in einer und derselben Stilgattung, eben so wenig einen Tadel involviren können, als andererseits in jener Art constantia ein Lob liegen könnte.

Ich glaube daher, dass man die constantia nur in Zusammenhang bringen kann mit dem, was Plinius kurz vorher von Lysipp sagt, speciell von dessen *argutiae*. Lysipps Werke sind Erzarbeiten und hierbei ganz besonders kann ein Künstler auf sehr verschiedene Weise sich zeigen: er kann sein Werk nur in grossen Zügen anlegen, Details wenig oder gar nicht ausführen — ohne dass man ihm daraus unbedingt einen Vorwurf zu machen brauchte, — er kann aber auch bis ins kleinste hinein seine Arbeit im Guss und im Ciseliren vollenden. Nach Plinius muss man annehmen, dass Lysipp in dieser Beziehung aufs äusserste exact war und bis in die grössten Kleinigkeiten hinein sorgfältig. Dazu gehört allerdings, besonders beim Erzgiesser, und zumal bei einem Mann, der eine so immense Zahl von Werken geschaffen, wie Lysipp, eine tüchtige Portion von constantia, von Beharrlichkeit und Geduld. Diese Eigenthümlichkeit seines Vaters — 'Ausdauer', möchte ich es übersetzen — behielt der Sohn bei: wie sich denn ja gerade etwas derartiges Aeusserliches am leichtesten vom Lehrer auf den Schüler vererbt; aber die Eleganz der Ausführung ging ihm dabei verloren. Wir können zum Vergleich herbeiziehen, was Plinius vom Bildhauer Kallimachos berichtet, XXXIV 92: *Callimachus semper calumniator sui nec finem habentis diligentiae, ob id catatexitechnus appellatus, memorabili exemplo adhibendi et curae modum; huius sunt saltantes Lacaeanae, emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit*. Hier haben wir einen Künstler, der durch

übermässige Peinlichkeit und Sorgfalt im Detail die Anmuth seines Werkes vernichtet. Allerdings darf nicht unerwähnt bleiben, dass Vitruv IV 1, 10 an Kallimachos gerade die *elegantia* und *subtilitas artis marmoreae* hervorhebt; dass Vitruv aber hier die *elegantia* nicht im Sinne von Anmuth, sondern vielmehr in dem der Zierlichkeit oder Glätte (was ja doch zwei sehr verschiedene Dinge sind) gebraucht, das geht daraus hervor, dass er bemerkt, Kallimachos hätte eben wegen jener Eigenschaft den (doch sicherlich nicht gerade lobenden) Beinamen *catatexitechnus* bekommen; so dass also eigentlich bei ihm der Sinn ist: *propter nimiam elegantiam*. Indessen möchte ich den Kallimachos nicht direct als Parallele zu Euthykrates hinstellen; bei Kallimachos ist der Mangel der *gratia* Folge allzugrosser Peinlichkeit, übertriebenen Feilens; bei Euthykrates aber, wenn man nach dem folgenden und auch nach dem Ausdruck *imitari* urtheilen darf, ist es Absicht, dass er zwar technisch die *argutiae* seines Vaters mit derselben *constantia* nachahmte, die *elegantia* aber nicht. Und zwar deswegen nicht, weil er, wie das folgende sagt, einer strengeren Richtung huldigte.

Doch bevor ich auf das folgende eingehe, muss ich mich erst in ein paar Worten mit Furtwängler auseinander setzen. Es ist klar, dass bei der oben von mir gegebenen Deutung der *constantia* angenommen werden muss, dass das Urtheil über Euthykrates derselben Quelle entstammt, wie das über Lysipp, da ich eine directe Zurückbeziehung auf letzteres vermute; d. h. also, dass auch der Passus über die Schule des Lysipp auf Varro zurückgeht. Furtwängler jedoch schreibt (a. a. O. S. 50 ff.) § 66 und 67 dem Pasiteles zu. Indessen ist der eine Grund, den er dafür anführt, dass nämlich der Künstler, welcher bei Pausanias und bei Plin. XXXIV 87 richtig Daïppus heisst, hier unter dem Namen Laïppus vorkommt, dass also in der Flüchtigkeit wahrscheinlich Δ für Λ verlesen sei, doch sehr schwach. Furtwängler selbst muss die Möglichkeit zugeben, dass dieser Fehler sich schon in einer von Varro benutzten Handschrift fand und von Varro auf Plinius überging. Der andere Einwand aber, dass die Urtheile mit dem vorhergehenden, mit Lysipp abschliessenden Cyclus in gar keinem directen Zusammenhang ständen, fällt durch die von mir vorgeschlagene Auffassung fort. Dass sie überhaupt ganz anderer Art sind, wie Furtwängler meint, muss ich gleichfalls bestreiten. Dort, bei den zuerst genannten berühmten Erzgiessern, stehen allerdings die Urtheile in gar keiner Beziehung zu der Aufzählung der Werke; dass aber hier die Werke, wie bei Pasiteles zu erwarten, den Haupt-

gesichtspunkt bilden und im engsten Zusammenhang mit den Urtheilen gebraucht sind', kann ich gleichfalls nicht zugeben, werde vielmehr gleich darauf zu sprechen kommen, dass dieser Zusammenhang, trotz des *itaque* § 66 und des *ceu* § 67, innerlich ein sehr loser ist. Dass sich aber diese Urtheile nicht, wie jene, auf Fortschritte in Symmetrie und Detailbehandlung, sondern vor allem auf das Verhältniss zum Lehrer und dann auf die gesammte künstlerische Anschauungsweise beziehen, das ist hier, wo es sich um Künstler handelt, die eben als Schüler eines berühmten Meisters Erwähnung finden, ganz natürlich; zumal weder Euthykrates noch Tisikrates in Symmetrie oder Detailbehandlung über Lysipp heraus gegangen sein werden.

Was den zweiten Theil des Urtheils anlangt, so scheint es mir nicht durchaus geboten, diesen mit dem vorhergehenden in einen Causalnexus zu bringen, also zu übersetzen: 'da Euthykrates die Ausdauer des Vaters mehr als dessen Eleganz nachahmte, wollte er eher in der strengen als in der anmuthigen Richtung gefallen'. Overbeck nimmt diesen Causalnexus als selbstverständlich an; warum darf man aber nicht auch beide Urtheile als coordinirt betrachten und übersetzen, wie es auch Brunn (S. 409) thut: 'er wollte seinen Vater mehr in der Ausdauer als in der Eleganz nachahmen und lieber in einer ernsten als in einer anmuthigen Richtung gefallen'? — Die Annahme eines Causalnexus war es, welche Overbeck zu seinen erzwungenen Deutungen der *constantia* und *elegantia* führte, wozu man bei einfacher Coordination durch nichts genöthigt wird. Hingegen ist Overbeck sicherlich im Recht, wenn er darauf aufmerksam macht, dass der von Plinius betonte Unterschied der ernsten und der gefälligen Gattung sich nicht auf die Wahl der Gegenstände beziehen kann. Denn wer etwa annehmen wollte, Lysipps Thätigkeit habe, im Gegensatz zu der seiner Schüler, ernstere und gefälligere Gegenstände, die des Euthykrates nur ernstere Vorwürfe umfasst, der würde sehr ins Gedränge kommen, wenn er dies aus den uns bekannten Werken beider Künstler nachweisen wollte. Der Unterschied zwischen *austrum* und *iucundum* genus kann also nicht im Gegenstand, sondern muss in der Ausführung gelegen haben. Während Overbeck diese Auffassung in der oben angegebenen Weise gerade als durch die *constantia* und *elegantia* hervorgerufen betrachtet und demgemäss erklärt, nimmt Brunn an, dass Euthykrates 'im Ernste der Auffassung und vielleicht auch in den strengeren, breiteren Proportionen sich mehr der älteren Kunstschule von Argos und Sikyon angeschlossen habe'.

Das ist auch meiner Ansicht nach das wahrscheinlichste. In der Geschichte der Malerei unterscheidet Plinius colores austeri und floridi (XXXV 30). Während er unter jenen die einfacheren Farben meint, deren sich die älteren Maler bedienten, sind die floridi die kostbareren, welche vom Auftraggeber dem Künstler geliefert zu werden pflegten, die Resultate einer fortgeschrittenen, blenden-deren Technik. Hier haben wir denselben Gegensatz einer strengeren Auffassung gegenüber der mehr lieblichen der späteren Zeit; und ebenso müssen wir bei Lysipp und seinem Sohne den Gegensatz fassen. Euthykrates, welcher auf die elegante Ausführung seines Vaters verzichtete, aber doch seine Sorgfalt und Exactheit beibehielt, schloss sich im Stil seiner Werke an die ältere, strengere Richtung an, und in dieser abweichenden Art behandelte er im Wesentlichen dieselben Gegenstände wie sein Vater und wie sein eigener Schüler Tisikrates, obschon dieser wieder der lysippischen Richtung näher stand (§ 67), d. h. der Zeitströmung huldigend die strengere, aber eigentlich nunmehr anachronistische Richtung seines Lehrers verliess und zu der modernen Auffassung zurückkehrte.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass man das itaque optime expressit, womit Plinius die Aufzählung der Werke des Euthykrates seiner Charakteristik anschliesst, nicht als Folgerung aus dem zuletzt über diesen Künstler Gesagten auffassen kann, wie Furtwängler (S. 51) glaubt. Diese Auffassung wäre nur dann möglich, wenn die Sujets der genannten Werke einen Beleg zu dem Urtheil über Euthykrates bildeten, was absolut nicht der Fall ist; das itaque ist also nicht als Folgerung der mit quamquam beginnenden Einschränkung jenes Lobes, sondern als Folgerung dieses Lobes selbst zu erklären. 'Euthykrates', soll es heissen, 'verdient vor allen andern Schülern des Lysipp genannt zu werden; wenn er auch u. s. w.; und so stellte er aufs trefflichste dar den Hercules etc.'

Auf seine Werke selbst will ich hier nicht näher eingehen, namentlich nicht auf die heikle Frage, ob Euthykrates ein Pferd mit Gabeln zur Aufstellung von Jagdnetzen, oder ein Pferd mit Körben, oder etwa, nach Jahns Vermuthung (Rh. Mus. N. F. IX 317) einen Koch mit Körben bildete; Bedenken hat jedes dieser drei, während die Stellung dieser Werke am Ende des §. gar wohl von einem Missverständniss des Plinius beim Verarbeiten seiner Excerpte herrühren kann, wie Furtwängler (a. a. O. Anm.) bemerkt. Hingegen möchte ich ein paar Worte über jene Statue von Euthykrates sagen, welche nur aus der Erwähnung bei Tatian

c. Graec. c. 53 bekannt ist: *Παντευχίδα συλλαμβάνουσαν ἐκ φθορέως Εὐθυκράτης ἐχαλκούργησεν*. Es ist bekannt, dass O. Jahn (Arch. Zeit. 1850 S. 239 f.) hierfür *Παννυχίδα* vorschlug, mit Rücksicht darauf, dass Panteuchis ein unbekannter Name, Pannychis aber ein bekannter Hetärenname ist. Indessen musste er die Deutung darauf, dass eine Hetäre gemeint sei, um des Zusammenhangs willen, ablehnen (da man bei einer Hetäre doch von keinem *φθορέως* sprechen kann), und so dachte er an den in der neueren Komödie häufigen Umstand, dass ein Mädchen bei einer nächtlichen Feier von einem Jünglinge verführt wird, — welches Mädchen ominöser Weise den Namen Pannychis geführt haben könne. Die Conjectur betreffs des Namens hat sich allgemeiner Zustimmung zu erfreuen gehabt, nur die Auffassung des Motivs ist nicht überall die gleiche. Dass das *συλλαμβάνουσα* nicht darstellbar ist, das ist klar; man muss also annehmen, dass Tatian sich absichtlich dieses Ausdrucks bedient, um den Gegenstand dadurch noch stärker zu kennzeichnen. Während nun aber Brunn (S. 410) direct an ein erotisches Symplegma denkt, vermuthet Overbeck (S. 156) eine Gruppe, in der etwa eine Entführung dargestellt war, welche der Verführung vorangehen musste, wobei der Name Pannychis auf bezeichnendem Festcostüm des jungen Mädchens beruhen mochte; und Bursian (N. Jahrb. LXXXVII 91) glaubt von einer genrehaften Darstellung und Rückbeziehung auf die Comödien durchaus absehen und vielmehr eine Beziehung auf eine bestimmte historische oder mythologische Persönlichkeit, von welcher jeder Beschauer wusste, dass sie in Folge einer Stupration schwanger geworden, suchen zu müssen. Er denkt dabei an die Schändung der Pelopia durch ihren eigenen Vater Thyestes; Tatian werde die Pelopia, weil er die mythologische Bedeutung ignoriren wollte, durch den Hetärennamen Pannychis bezeichnet haben. Letztere Vermuthung ist sehr bedenklich; es ist durchaus nicht abzusehen, warum Tatian, wenn er die mythische Bedeutung der Gruppe, wie sie Bursian annimmt (Pelopia im Festgewande mit dem das Schwert ziehenden Thyestes ringend), überhaupt kannte, dieselbe absichtlich verhüllen und der an der schändlichen Geschichte ganz unschuldigen Tochter einen Hetärennamen beilegen sollte, zumal er doch an jener Stelle andere Darstellungen mythischer Persönlichkeiten, wie Europe, Pasiphae, Eteokles und Polyneikes, beim richtigen Namen nennt. Hätte aber die betreffende Gruppe nicht bloss eine einfache Stupration, sondern zugleich noch einen Incest dargestellt, wie er in jenem Mythos liegt, — wie hätte sich Tatian bei der bestimmten antiheidni-

schen Tendenz, mit der er jene Denkmäler aufzählt, das entgehen lassen!

Aber sind wir überhaupt genöthigt, an eine Gruppe zu denken? Jegliche hier mögliche Gruppe wäre selbstverständlich erotischer Natur gewesen, und mit dem *austerum genus* verträgt sich das doch absolut nicht, selbst wenn man, wie wir es ja auch gethan haben, diese 'strenge Gattung' nicht auf die Gegenstände, sondern auf die Art der Formgebung bezieht. Es ist nicht richtig, was Overbeck (S. 116) sagt, dass sich jeder beliebige Gegenstand mehr oder weniger gut mit jeder Art der Formgebung verträgt; es ist meines Dafürhaltens ganz undenkbar, dass ein Künstler, welcher — der Tendenz seines Zeitalters entgegen — in seinem Stil absichtlich einer strengeren Richtung huldigt als seine Zeitgenossen, sich Motive, die in jenem strengeren Stile eigentlich kaum ausführbar erscheinen, gewählt haben sollte. Allerdings, wenn wir Tatian wörtlich fassen, müssen wir, da das *partic. praes. συλλαμβάνουσα* steht, an eine Gruppe denken; aber es ward schon erwähnt, dass einer wörtlichen Auffassung seines Ausdrucks schon der Umstand entgegensteht, dass man wohl eine Stupration, aber keine Conception darstellen kann. Wenn man nun schon einmal seinen Ausdruck als übertreibend anerkennen muss, warum soll man dann nicht noch einen Schritt weiter gehen und hier nur die Einzelfigur einer Frau erkennen, welche von dem bezeichneten Loose getroffen wurde? — Ich habe an einem andern Orte (Arch. Zeit. 1870 S. 86) dargelegt, auf welche Weise Tatian seine Kenntniss von antiken Statuen sich erworben: nämlich nicht aus kunsthistorischen Werken, überhaupt nicht aus Büchern, sondern durch Autopsie, indem er sich aus Kunstsammlungen in Rom (grossentheils aus den im Theater des Pompeius aufgestellten Kunstschätzen, aber auch aus andern Sammlungen) das für ihn brauchbare notirte, d. h. Statuen von solchen Persönlichkeiten, welche entweder wirklich oder nur von Tatians christlich orthodoxem Standpunkt aus die Ehre der Bildsäule gar nicht verdienten, oder bei denen diese Ehre geradezu widersinnig erscheint. Tatian sucht nämlich die Christen gegen den, ihnen namentlich von Celsus gemachten Vorwurf zu vertheidigen, dass sie sich vornehmlich an Ungebildete, an Schuster und Walker, ganz besonders aber an Weiber und Knaben wendeten, um diese zum Christenthum zu bekehren. Er will nun seinerseits nachweisen, dass die Heiden, resp. die Hellenen, mit Weibern und Knaben ganz andere verwerfliche Dinge trieben und solche noch obendrein statuairisch verherrlichten, und zum Beweise führt er eine ganze Anzahl Statuen der oben bezeichneten Art auf. Zunächst Dichterinnen, die nach seiner Meinung *μηδὲν χρήσιμον* gesagt hätten; dann folgen andere Bildsäulen: die Glaukippe, die einen Elephanten geboren haben soll, die Phryne, die Besantis, die ein schwarzes Kind zur Welt gebracht u. dgl. m. Also merkwürdige Personen, aber mehr Curiosa, die man heutzutage allerdings schwerlich statuairisch, höchstens als Wachsfiguren verewigen würde. Die Schicksale dieser Personen kennt Tatian aber offenbar daher, dass sie an der Basis

mitgetheilt waren. Das geht mehrfach aus seinen Worten hervor: z. B. *Γλανκίππη, ἥτις τεράσιον ἐγέννησεν, καὶ θῶς δείκνυσιν αὐτῆς ἡ εἰκὼν* (c. 53); *Βησαντίδα, οὐ παιδίον μέλαν ἐκίησε, Λεινομένης διὰ τῆς ἑαυτοῦ τέχνης μνημονεύεσθαι παρεσκεύασεν* (ebd.); *Πασφάγην . . . ἥς τὴν ἀσέλγειαν μνημονεύσαντες* (c. 54); *τί μοι σπουδαῖον μανθάνειν Εὐάνθην ἐν περιπάτῳ τεκεῖν*. (c. 55). So entnahm also Tatian auch das Schicksal jener von einem Verführer entehrten Frau aus der Inschrift ihres Postamentes und brauchte das Praesens nicht in der Absicht, den Act als dargestellt zu bezeichnen.

Aber was ist das für eine Persönlichkeit? Wir haben zwei Wege: entweder ist eine historische oder eine mythische Persönlichkeit gemeint; andere als solche kommen (mit einer einzigen Ausnahme) unter all den genannten Werken nicht vor. Im ersteren Falle müssten wir darauf verzichten, die richtige Schreibung des Namens wieder aufzufinden; die Sache selbst ist uns jedenfalls unbekannt, so gut wie wir noch manche andere der dort genannten Frauen sonst nirgend kennen lernen — weder die Dichterinnen Leárchis, Praxagoris u. a. m., noch die päonische Königin Besantis oder die Euanthe; letztere wohl kaum, wie Brunn (S. 536) meint, identisch mit Euadne, die, von Apollo schwanger, beim Wasserholen den Gürtel ablegte und den Jamos gebar, als vielmehr irgend eine Frau, welche verkleidet Zuhörerinnen eines Philosophen geworden und der dabei das genannte Unglück passirt war. Wäre aber eine mythische Person gemeint, so könnte man allenfalls an eine Statue der Philomele, der Tochter des Pandion denken, die vom Tereus geschändet wurde, so dass an Stelle von *Παντεχίδα* gestanden hätte *Πανδιονίδα*; die Abstammung der Philomele konnte dem Tatian eben so gut bekannt sein, wie er ebendasselbst die Europa als Tochter des Agenor bezeichnet. Dieser Vermuthung steht allerdings entgegen, dass wir wohl von einer Schändung der Philomele, aber nichts davon wissen, dass sie dadurch schwanger geworden wäre; ich glaube daher, dass wir besser zur ersten Eventualität zurückkehren und uns damit begnügen müssen, dass Tatian die Porträtstatue einer nicht mehr zu eruirenden Dame gemeint hat. Eine solche unter den Werken des Euthykates zu finden hat absolut keinen Anstoss, da unter den von Tatian c. 52 genannten Porträts von Dichterinnen drei von der Hand des Euthykates sind.

Was schliesslich den Tisikrates, den Schüler des Euthykates anlangt, so habe ich schon bemerkt, dass, wenn derselbe 'Lysippi sectae propior' genannt wird, dies sich wiederum nicht auf die Gegenstände, sondern auf die Art der Darstellung bezieht; darauf geht auch das 'ut vix discernantur complura signa': ihre Art und Weise war so ähnlich, dass man an verschiedenen Werken nicht unterscheiden konnte, ob sie von Lysipp oder Tisikrates herührten. Ich bemerke dabei, dass der senex Thebanus doch wohl sicher eine mythische Figur war: entweder Amphiaras oder wahrscheinlicher noch Tiresias, an den auch Furtwängler (der Dornauszieher S. 92 Anm. 47) denkt.

Zürich.

Hugo Blümner.