I.

Der Apoxyomenos des Lysippus.

Im Jahre 1849 gegen Ende des Monats September fand der Baumeister und Alterthumsforscher Canina, als er bei einem Kloster zu Trastevere, einem auf der rechten Tiberseite liegenden Stadttheile Roms, Nachgrabungen anstellte, nahe bei der Stelle, an welcher im April desselben Jahres ein antikes bronzenes Pferd aufgefunden war, eine antike Marmorstatue von etwas über Lebensgröße. Obwohl die Statue in verschiedene Stücke zerbrochen war, so wurde doch bei der Zusammensetzung, die der Bildhauer Tenerani übernahm, kein wesentlicher Theil vermißt. Man erkannte in der Figur einen jungen Mann, der, gänzlich unbekleidet, in aufrechter Stellung beschäftigt ist, mit einem in der linken Hand gehaltenen Schabeisen die untere Seite des vorgestreckten rechten Armes abzustreichen. Die Statue wurde wegen ihrer vorzüglichen Arbeit von allen Kennern des Alterthums als einer der glücklichsten Funde bezeichnet, die in unserer Zeit ans Licht gebracht sind, und erhielt einen ihrem Werthe entsprechenden Platz in dem vom Pabst Pius VII. (Chiaramonti) angebauten Theile des Vatikans, „in dem langen, prächtigen und schönen, an Kunstschätzen überreichen Braccio nuovo," dem Eingange gerade gegenüber. Seit dieser Zeit hat man in allen Museen, selbst in solchen, in denen sich keine sehr beträchtliche Anzahl von Abgüssen antiker Bildwerke befindet, Gelegenheit, dieses ausgezeichnete Werk, allgemein bekannt als der Apoxyomenos des Lysippus, zu bewundern. Auch im hiesigen akademischen Kunstmuseum ist ein Gypsabguß dieser Figur aufgestellt.

Es ist dem Verfasser des vorliegenden Aufsatzes seit lange ein Bedürfniß gewesen, sich Rechenschaft über die Eigenthümlichkeiten abzulegen, durch welche diese Statue auf Jeden, der für die Kunst nur einigen Sinn hat, eine so starke Anziehungskraft ausübt. Sobald man aber den Versuch macht, über einen Kunstgegenstand von so hervorragender Bedeutung zu schreiben, wird man sich der großen Schwierigkeiten bewußt, welche bei einer solchen Arbeit zu überwinden sind. Ueber antike Kunstwerke zu urtheilen, soll sich ja der nur getrauen,

Wen des Genius Blick, als er geboren ward,
Mit einweihendem Lächeln sah.

Und außer dieser Weihe des Geistes gehört dazu eine tiefe und allseitige Kenntniß des Alterthums und ein steter Verkehr mit den Denkmälern der alten Kunst. Der Verfasser des Nachfolgenden hat aber nicht die Absicht, durch eine neue Beurtheilung des Werks zu überraschen, sondern wird bescheiden der Führung bewährter Kenner des Alterthums folgen, namentlich aber dem gelehrten Emil Braun, welcher bald nach der Auffindung der Statue in den Annali del instituto di corrispondenza archeologica Vol. VII. 1850. pag. 223 unter dem Titel: „l'Apoxyomenos di Lisippo" die Statue eingehend beurtheilt hat.

Zu der Veröffentlichung dieser Studie im Schulprogramm ward der Verfasser ermuthigt durch die bei den Schulmännern immer mehr Eingang findende Ansicht, daß man bei der Gymnasialjugend den Sinn

für die Kunst der Alten mehr, als es im Allgemeinen geschieht, anregen müsse. So weist auch der verewigte Welcker in der Vorrede zu dem Kataloge des hiesigen Kunstmuseums ausdrücklich darauf hin, daß für die Gymnasien die Kunst, als das herrlichste Vermächtniß griechischer Bildung, ebensowohl als die Litteratur, dazu dienen müsse, die Jugend in den Geist des Alterthums einzuführen. „Wenn man in den Zugängen oder den Sälen der Gymnasien auch nur einige wohlgewählte alte Kunstwerke aufstellte, so würde ihr Anblick nicht verfehlen, auf manche Gemüther frühzeitig Eindruck zu machen, Aufmerksamkeit zu erregen und Sinn für die Bildkunst zu wecken und einigermaßen zu verbreiten. Es dürfte dabei den Umständen überlassen bleiben, ob zuweilen auch einiger Unterricht über die Kunst und ihre Bedeutung im Alterthume angeschlossen werden könnte."

Der sicherste Weg, um allmählich zum Verständnisse der Antike und zur Empfindung ihrer Schönheiten zu gelangen, ist unzweifelhaft die allseitige und eingehende Betrachtung einzelner, gut gewählter Meisterwerke. Der Geist wird dadurch für den feinen Geschmack besser gebildet, als dadurch, daß man mit flüchtigen Blicken die Säle der Museen durcheilt. Ohne ein solches Studium kann das Anhören von Vorträgen oder die Lektüre von Handbüchern der Kunstgeschichte, womit viele sich begnügen zu können glauben, nicht viel fruchten. Während der Inhalt des Gehörten oder Gelesenen sich leicht verflüchtigt, haftet der mit treuer Hingebung und recht lebendig gefaßte Eindruck einzelner Bildwerke von hervorragender Schönheit lange im Geiste, führt zur Wahrheit in der Empfindung des Schönen und verleiht die Befähigung, durch Vergleichung selbstständig zu tieferer Einsicht in das Wesen der Kunst zu gelangen. Obwohl unsere Statue durch manche andere an Schönheit übertroffen wird, so eignet sie sich doch für unsern Zweck ganz vorzüglich und dieses um so mehr, weil sie zum Nachdenken auffordert über verschiedene Seiten des antiken Lebens, welche für die Jugend und die Schule von größtem Interesse sind.

Es ist die Aufgabe des Künstlers, nicht nur die Form des menschlichen Körpers äußerlich täuschend nachzubilden, sondern in der neu geschaffenen Form das geistige Leben darzustellen und so, wie Winckelmann sagt, das, was seelenhaft im Körper ist, leibhaftig aus ihm herauszubilden. Um diese Aufgabe lösen zu können, muß aber der Künstler fortwährend Gelegenheit haben, die Natur in der lebensvollen Entfaltung ihrer Schönheit zu studieren.

Bei keinem Volke und zu keiner Zeit ist den Künstlern diese Gelegenheit in so ausgezeichneter Weise geboten worden, als bei den alten Griechen, wo dieselben in den Hallen der Gymnasien täglich den körperlichen Uebungen der Jünglinge zuschauen konnten. Man kann ja überhaupt mit Recht sagen, daß diese beiden so charakteristisch hervortretenden Seiten des antiken Lebens, die bildende Kunst und die Gymnastik, eine natürliche Verwandtschaft mit einander haben. Die jugendlichen Paläſtriten mußten vom Künstler, dieser von jenen lernen.

Auf allen öffentlichen Plätzen der griechischen Städte, in Tempeln und Palästen, namentlich aber auch in den Gymnasien und an den heiligen Stätten, wohin die Blüthe Griechenlands zu den nationalen Wettkämpfen zusammenströmte, waren Bildsäulen von vollendeter Schönheit errichtet, die nicht nur Götter und Heroen, Staatsmänner und Feldherren, sondern auch die Sieger in den Wettkämpfen darstellten, und zwar diese in einer Auffassung, welche der Kampfart entsprach, in der sie den Sieg davon getragen. Wie günstig mußte nicht dieser Anblick auf das Schönheitsgefühl der hellenischen Jugend wirken und sie

anspornen, durch unausgesetzte Uebung den Körper allseitig kräftig zu entwickeln und in Haltung und Bewegung edlen Anstand und Rhythmus zu beobachten.

Wie mannigfaltig und fruchtbar mußten aber auch andererseits die Anregungen sein, welche der griechische Künstler täglich auf den Uebungsplätzen der Jugend erhielt! Hier konnte sein empfänglicher Blick mit Muße verweilen auf den unverhüllten Gestalten herrlichster Jugendschöne, Gestalten, die sowohl in dem mannigfaltigen Wechsel, dem Feuer der Bewegung als auch in der Ruhe seinem Auge auf das Herrlichste Alles darboten, was ein den Körper beherrschender edler Geist unmittelbar durch diesen auszudrücken vermag. Aus der Fülle dieser Anschauungen des Geistigen in der vollkommen gebildeten Menschengestalt vermochte der Künstler das Ideal der menschlichen Schönheit zu abstrahiren, und so konnten jene herrlichen, unerreichbaren Schöpfungen des griechischen Meißels entstehen, deren Trümmer noch unsere höchste Bewunderung erregen. *)

Unsere Statue gehört nicht zu den erhabenen Bildwerken, in denen die vom religiösen und dichterischen Geiste der Nation geschaffenen Götter- und Heroen-Ideale greifbare Gestalt erhielten, sondern der Künstler stellt darin einen jugendlichen Paläſtriten dar in einer Beschäftigung, die uns erkennen lassen soll, welchen Mitteln er seine Gesundheit, Kraft und Schönheit verdankt. Um dieses zu zeigen, ist es nöthig, noch einiges vorauszuschicken.

Es gibt sich in den Leibesübungen der Hellenen eine doppelte Richtung zu erkennen. Ueber die erste und ältere spricht sich Solon in Lucians Anacharsis aus: „Es ist uns Hellenen nicht genug, Jeden so zu lassen, wie ihn die Natur geschaffen, sondern wir bedürfen für Jeden der gymnastischen Bildung, damit das von Natur schon glücklich Geschaffene noch um Vieles besser, die schlechte Anlage aber veredelt werde. Unsere Muster sind darin die Landleute, welche die Pflanzen, so lange sie klein und zart sind, schützen und umzäunen, ist aber der Sprößling erstarkt, das überflüssig Auskeimende abschneiden und, indem sie den Baum den Stürmen zu peitschen und zu schütteln preisgeben, ihn fruchtbarer und stärker machen.“ Dem griechischen Sinne war der Gedanke, daß der Mensch aus zwei ungleich berechtigten Hälften bestehe, völlig fremd; das Gleichgewicht des geistigen und leiblichen Lebens machten sie zur Grundlage der Erziehung. Möglichst allseitige, planvoll geleitete und durch Spiele auch unmittelbar geistig anregende Uebungen sollten den Körper befähigen, in jeder Beziehung ein rüstiger Diener des Geistes zu sein. Die den Körper kräftigende Uebung sollte auch auf den Geist zurückwirken, dieser dadurch Besonnenheit, Muth, Entschlossenheit erlangen, damit er den Körper beherrschen und von seinen Kräften im entscheidenden Augenblicke wirksamen Gebrauch machen lerne. Durch das Zusammenwirken der Gymnastik mit der rein geistigen, musischen Bildung erhoben die Griechen den Menschen zur sittlichen Freiheit, zum Ideal seiner selbst und näherten ihn der Gottheit.

Die andere, spätere Richtung der Leibesübungen, die Athletik, entstand aus der nationalen Sitte der gymnastischen Wettkämpfe. Das Verlangen, vor den festlich versammelten Hellenen durch den Herold als Sieger ausgerufen zu werden, zu den Füßen des Gottes aus den Händen der Hellanodiken den von reiner Knabenhand am „Baum der schönen Kränze“ geschnittenen Schmuck zu erhalten, von Dichtern wie Pindar in unsterblichen Hymnen gepriesen zu werden, dann in festlichem Zuge einzuziehen in die Vaterstadt, nicht durch die Thore, sondern über die eingerissenen Mauern der Stadt, die, von solchen Bürgern beschützt, der Mauer nicht mehr bedurfte, — dieses Verlangen trieb manche Jünglinge an, unter Vernach-

---

*) Es braucht nur angedeutet zu werden, wie ärmlich es um die Schule unserer Künstler bestellt ist. Wie können bezahlte Modelle, die kein Gefühl für dasjenige haben, was der Künstler durch die ihnen angewiesene Stellung ausgedrückt sehen möchte, seinem nach Aeußerungen geistigen Lebens dürstenden Blicke Genüge leisten!

lässigung der geistigen Bildung durch angestrengte körperliche Uebungen zu virtuosenhaften, siegesgewissen Kräften zu gelangen.

So lange die öffentlichen Spiele vom Schwunge eines begeisterten Nationalgefühls und der Liebe zu der den weitzerstreuten Stammesgliedern gemeinsamen Muttererde getragen wurden, hatte auch der Ehrgeiz der Agonistik einen edlen Charakter. Als aber Zwietracht die einzelnen Stämme trennte und den Gottesfrieden störte, dessen Urkunde an den Ufern des Alpheios auf heiligem Boden von den Vertretern der Staaten Sparta und Elis in einer metallenen Scheibe kreisförmig eingegraben war, als die gesunde Volkskraft dahinsiechte und diese Feste, das von den Vätern übernommene Erbtheil eines sich der Freiheit froh bewußten Volkes, nach der Eroberung Griechenlands durch die Mazedonier ihre nationale Bedeutung verloren, als gar die Eitelkeit römischer Kaiser den erloschenen Glanz der Feste durch werthvolle Preise und pomphafte Aufzüge wieder aufzufrischen hoffte, — da artete die Agonistik in ein unedles Streben aus, und junge Männer von unedler Herkunft, gelockt durch den materiellen Gewinn, widmeten die Blüthe ihres Lebens ausschließlich der athletischen Leibesübung, deren Ziel die einseitige Pflege des Körperlichen und die Erlangung herkulischer Kräfte war. Die Athletik war ein unedler Erwerbszweig und hatte einen zünftigen Charakter. Um ihren Zweck zu erreichen, mußten die Athleten im Gegensatz zu der im Gymnasium nach der strengen Sitte der Vorfahren vorgeschriebenen Frugalität eine gewaltsame Diät, *ἀναγκοφαγία*, einhalten, welche auf eine höchst raffinirte Weise auf Nährung und Kräftigung der Muskeln zielte. Diese Lebensweise wurde für einen Jeden geregelt nach den Ansichten und Erfahrungen der den Uebungen vorstehenden Gymnasten und besonders des Aleiptes, dessen eigentliches Amt, wie sein Name anzeigt, das von Alters her im Gymnasium übliche Einreiben mit Oel war. Die Bestandtheile der den Athleten zugemessenen Nahrung waren hauptsächlich trockene Fleischspeisen, *στερρὰ τροφή*, von denen diese unglücklichen Kraftmenschen täglich nach den Uebungen eine große Menge zu sich nehmen mußten, um sich darnach dem Schlafe zu überlassen. Die Athletik zerstörte die Harmonie der geistigen und leiblichen Kräfte. Denn die übermäßige Ausbildung der Muskeln verdarb die Schönheit des Körpers, indem sie seine edleren Anlagen gleichsam überwucherte, und die einseitige Richtung auf die Pflege des Körperlichen hemmte die freie Thätigkeit des Geistes. Statt den Menschen zu bilden, machte die Athletik ihn unbrauchbar für Leben und Staat, ließ ihn absterben für alles Höhere und Edlere, näherte ihn dem Thier.

In der plastischen Kunst ist dieser zwiefache Charakter der griechischen Leibesübungen leicht wieder zu erkennen. Als Repräsentant der edlen Gymnastik ist unter den Göttern Hermes anzusehen. Ihm, als dem Erfinder der palästrischen Erziehung, waren die Uebungsplätze geweiht; sein Bildniß stand am Eingange der Ringschule; einer seiner Beinamen war *ἐναγώνιος*. Die berühmte Bronzestatue von Portici, welche ihn als auf einer Sendung begriffen und auf zackigem Felsen zu kurzer Rast niedersitzend darstellt, zeigt in dem zierlichschlanken und doch kräftigen Bau der Glieder, in der feinen Durcharbeitung, welche den Muskeln dieses jugendlichen Körpers eigenthümlich ist, die Schule der Palästra.

Der Repräsentant der Athletik in der bildenden Kunst ist Herakles. Die bekannte farnesische Statue leidet zwar an starken Uebertreibungen, doch zeigt sie uns vortrefflich, welchen Einfluß die Athletik hatte. Die Muskeln sind schwülstig, wie „gedrungene Hügel", die Brust kolossal, alle Glieder ungewöhnlich stark. Gegen die Massenhaftigkeit des Körpers sticht die Kleinheit des Kopfes mit den unter der Fülle der Umgebung fast verschwindenden Augen auffallend ab. Die Stirn ist kurz und vorgedrängt; die kurz gelockten Haare, welche sie umgeben, verleihen dem Kopfe etwas Stierartiges, womit die Bildung des vom Hinterhaupte zum Rücken eine gerade Linie bildenden Nackens übereinstimmt. Die ganze Wucht des mächtigen Körpers zeigt die übermenschliche Gewalt des göttlichen Athleten, von dem die Sage berichtet, daß er als Gründer der olympischen Spiele dieselben mit Proben eigener Kraft eingeweiht habe.

Unter den Künstlern, welche sich namentlich auch mit der Darstellung von jugendlichen Palästriten

befaßten, ragen aus der Blüthezeit der griechischen Kunst unter andern Polyklet und hundert Jahre nach ihm Lysipp, der Zeitgenosse Alexanders, hervor. Beide sind aus Sikyon gebürtig und die hervorragendsten Meister der in Erzbildnerei ausgezeichneten, unter dem Namen der argivisch-sikyonischen Schule zusammengefaßten Gruppe peloponnesischer Künstler. Polyklet zeichnete sich in der Darstellung gymnastischer Figuren namentlich durch sein Streben nach reiner Form und ebenmäßigen Verhältnissen des jugendlichen Körpers aus. Eine seiner Statuen, der Doryphoros, war im Alterthum wegen seiner genauen Proportionen hochberühmt und ist wahrscheinlich als diejenige Statue anzusehen, zu welcher der Künstler selbst als Erläuterungsschrift ein Werk über die Verhältnisse des menschlichen Körpers, Kanon, die Regel, genannt, herausgab. Weiter auf seinen Kunstcharakter einzugehen, würde uns zu weit führen.

Mit Lysipp beginnt ein neuer Abschnitt in der griechischen Kunst, weil er in mancher Hinsicht eine von seinen Vorgängern stark abweichende Richtung einschlug. Er nannte zwar den Polyklet sein Muster und seinen Lehrmeister, verließ jedoch in dem Studium des Ebenmaßes die Regel desselben, „indem er die Köpfe kleiner, die Körper schmächtiger und trockener darstellte, als es die älteren Meister thaten, in der Meinung, daß dadurch die Bildsäulen an Ansehen gewännen; und so erlaubte er sich auf eine neue und ganz eigenthümliche Weise von den untersetzten (quadratus, τετράγωνος) Gestalten der älteren Meister abzuweichen, und er sagte gewöhnlich, von jenen wären die Menschen dargestellt worden, wie sie wären, von ihm aber, wie sie erschienen" *). Ueber den Sinn der letzten Worte folgen die Forscher sehr verschiedenen Ansichten, zwischen denen zu entscheiden schwer ist. Braun sagt darüber a. a. O. in Beziehung auf unsere Statue: „Ihre Höhe ist imponirend, aber die Statue erscheint viel höher, als sie wirklich ist. Der Beweis davon ist, daß der sehr geschickte, von mir angewandte Zeichner ihn um eine ganze Fußlänge höher gezeichnet hat, als geometrische Messungen bestätigen. In solcher Weise den Bewunderer zu hintergehen, war nach Plinius Angabe gerade die Absicht des Lysippus. Er bekannte von sich selbst, daß er nicht bestrebt sei, die Menschen zu reproduciren, wie sie in der Wirklichkeit sind, d. h. nach den Regeln der strengen Plastik, die sich nur auf den Zirkel verläßt, sondern mit Rücksicht auf ihre äußere Erscheinung und auf die Perspektive, deren Täuschungen das menschliche Auge immer unterworfen ist."

Dieser Ansicht wird man gerne beistimmen; denn es werden dadurch die räthselhaften Worte des Plinius, an denen zu ändern sehr gewagt sein dürfte, auf eine einfache und verständliche Weise erklärt. Erscheint doch auch wirklich ein kleiner Mann von schlanken und zierlichen Proportionen größer als ein anderer, welcher ihn zwar an Länge überragt, aber schwerfällige Formen hat. Der Eindruck, den der Apoxyomenos auf den Beschauer macht, entspricht dieser Auffassung ebenso wohl, wie Alles, was über das Leben und den Kunstcharakter des Meisters sonst berichtet wird.

Lysipp war ursprünglich Erzarbeiter. Als er das Handwerk mit der Kunst vertauschte, bildete er sich selbstständig an der Hand der Natur aus. Dem sikyonischen Maler Eupompus, welcher ihn fragte, an welchen Meister er sich anschlösse, soll er die Menge der Menschen gezeigt und gesagt haben, man müsse die Natur, nicht einen Künstler nachahmen. „Lysipp ging also," wie Winckelmann sagt, „auf der Bahn, die allezeit die größten Menschen in ihrer Art betreten haben, zur Vollkommenheit in seiner Kunst; dieser Weg ist, selbst die Quelle zu suchen und zu dem Ursprunge zurückzukehren, um die Wahrheit rein und unvermischt zu finden. Die Quelle und der Ursprung der Kunst ist die Natur selbst, und Lysipp hat den Ruhm, dieselbe mehr als seine Vorgänger nachgeahmt zu haben." Auf diese seine naturalistische Richtung deutet auch Quintilian **) hin, indem er an seinen Werken die veritas rühmt.

---

*) Plin. N. H. XXXIV, 65. »Volgo dicebat ab illis factos esse, quales essent homines, a se quales viderentur esse.«

**) Quintil. Inst. orat. XII. 10. 9.

Zu Alexander, unter dem die Griechen „die Süßigkeit einer entwaffneten Freiheit" genossen, trat Lysipp bekanntlich in ein sehr nahes Verhältniß, und es ist mehrfach bezeugt, daß der König sein Bildniß nur von Apelles malen, von Pyrgoteles in Stein schneiden und von Lysipp in Erz darstellen ließ. Diesem soll es vorzüglich gelungen sein, den dem Helden eigenthümlichen schwärmerischen Charakter mit dem Mannhaften und Löwenmäßigen in seinen Zügen zu vereinigen *).

Die Zahl der Werke des Lysipp wird auf 1500 angegeben, eine Angabe, welche minder zweifelhaft erscheint, wenn man erwägt, daß von seinen zahlreichen Gruppen wahrscheinlich jede Figur gezählt ist, daß er für den Erzguß nur die Modelle herzustellen hatte und daß er durch die ungeheueren Mittel, welche ihm sein hoher Gönner anwies, mehr noch als andere Meister sich über zeitraubende, rein technische Arbeiten hinwegzusetzen im Stande war. Seiner Neigung zu Schöpfungen von kolossalem Maßstabe hat er sich ungehindert hingegeben. Nächst dem Koloß von Rhodos, dem Werke des Chares von Lindos, scheint die lysippische Statue des Zeus zu Tarent, welche 60 Fuß maß, die größte Statue der alten Welt gewesen zu sein. In Tarent war auch eine Statue des Herakles von ihm errichtet, welche den Heros auf einem mit dem Löwenfelle bedeckten Korbe sitzend darstellt, auf dem Korbe, den er zum Reinigen des Augeasstalles gebraucht hat. So groß war die Statue, daß ein Unterschenkel die Länge eines Mannes hatte und eine Schnur, um den Daumen gelegt, einem Manne als Gürtel dienen konnte **). In der Darstellung des Herakles war Lysipp das Muster für seine Nachfolger, und der erwähnte farnesische Herakles hat unzweifelhaft den Charakter der lysippischen Auffassung, obwohl er nach der Inschrift ein Werk des Glykon von Athen ist.

Von der Großartigkeit der Schöpfungen, zu welchen er durch die Gunst Alexanders sich erhob, vermag die Nachricht ***) einen Begriff zu geben, daß er auf Bestellung des Königs für die Stadt Dium in Macedonien als Denkmal der Schlacht am Granikus eine Gruppe in Erz anfertigte, welche die 25 Reiter und 9 Fußkämpfer, die als Genossen des Königs beim ersten Angriffe an seiner Seite gefallen waren, porträtähnlich darstellte.

Und all diese zahlreichen und großartigen Werke sind durch den Sturm der Zeiten vernichtet! Denn da die Echtheit einiger erhaltener Alexanderporträts bezweifelt wird, so darf man behaupten, daß bis jetzt kein Originalwerk des Lysippus aufgefunden ist. Ein wie großes Aufsehen mußte daher die Auffindung des Apoxyomenos verursachen, sobald die Kunstkenner denselben mit diesem gefeierten Namen in Verbindung brachten. Denn an dieser Statue kann man sich eine viel allseitigere Vorstellung von dem Wirken und Schaffen des Meisters bilden, als an den Alexanderköpfen. Ob noch Werke des Lysipp im Schutte der Vergangenheit ihrer Auferstehung harren, wer kann es sagen? Preisen wir uns glücklich, daß der Schooß der Erde, in den dieses herrliche Kunstwerk vor der sinnlosen Zerstörungswuth eines der Völker, welche die alte Welt in Trümmer schlugen, gerettet ward, diesen Schatz nach so vielen Jahrhunderten wieder zurückgegeben hat.

Aber auch der Apoxyomenos ist kein Original des Lysipp, sondern nur eine Marmorcopie nach einem Original in Bronze. Es liegt kein Grund vor daran zu zweifeln, daß auf unsere Statue folgende Stelle des Plinius †) Bezug hat: „Unter den Kunstwerken des Lysippus schätzte Kaiser Tiberius namentlich den sich Abstreichenden, welchen Marcus Agrippa vor seinen warmen Bädern öffentlich aufstellte. Auch ruhete der Kaiser, obwohl er sich im Anfange seiner Regierung noch sehr beherrschte, hinsichtlich dieses Werkes nicht, sondern ließ es in sein Schlafgemach bringen und eine andere Statue dafür hinstellen (alio signo

*) Plut. de Alexandri M. seu virt. seu fortit. II. 2. u. V. Alex. M. 4.

**) Nicet. Choniat. de signis Constantinop. 5. (p. 859. ed. Bonn.)

***) Plin. N. H. XXXIV, 64. Arrian. Anab. I. 16., Plut. Alex. M. 16. Vell. Paterc. I. 11. 3.

†) Plin. N. H. XXXIV, 62.

ibi substituto). Das römische Volk aber war damals so hartnäckig, daß es im Theater den Apoxyomenos mit großem Geschrei zurückforderte, und daher stellte der Fürst trotz seiner Vorliebe ihn wieder hin."

Es wird nun zwar nicht zu entscheiden sein, ob Tiberius als Ersatz für die Lysippische Statue eine Copie der letzteren oder irgend eine andere für diese Stelle passende Statue hingestellt habe. Im ersteren Falle wäre es immerhin möglich, daß der trasteveriner Fund ein Werk ans Licht gefördert hätte, welches unter den Augen des Kaisers angefertigt, durch seine Schönheit das Volk für den ihm geraubten Liebling zu entschädigen bestimmt war. Im anderen Falle müßten wir unsere Statue für eine Copie aus irgend einer anderen, vermuthlich späteren Zeit halten. Daß dieselbe aber für eine Nische bestimmt gewesen sei, darf man daraus schließen, daß diejenigen Theile des Körpers, welche sich bei einer solchen Aufstellung dem Beschauer nicht zeigen, besonders der ganze Rücken, nicht so sorgfältig ausgearbeitet sind, als die sämmtlichen vorderen Theile.

Als eine Nachbildung nach einem Bronzeoriginal wird die Statue übrigens mit Recht angesehen, wegen der ihr eigenthümlichen trockenen und zierlichen Behandlung. Diese ist ein charakteristisches Merkmal der meisten Marmorwerke, die nach der Bronze copirt sind, wie umgekehrt Bronzecopien nach Marmor oft gedrungen und aufgebläht erscheinen. „Die spröde undurchsichtige Bronze erweist sich, wie Brunn *) sagt, wo irgend nur ein Streben nach Illusion sich geltend zu machen sucht, als unvortheilhaft; ihrem Wesen nach strebt sie vielmehr, jede Form in ihren strengsten und feinsten Umrissen darzustellen. Der Marmor dagegen, welcher wegen der Durchsichtigkeit seiner Oberfläche die feinsten Abstufungen von Licht und Schatten wiederzugeben vermag, ist eben dadurch geeignet, die Rundung und Fülle der Formen, die Verbindung der Flächen in leisen Uebergängen der Wirklichkeit täuschender nachzubilden, und die Form der lebensthätigen Theile, wie in der Natur nur durch die Umhüllung der Haut, so seinerseits in dem Kunstwerke nur durch die Weichheit der Oberfläche durchschimmern und gewissermaßen ahnen zu lassen."

Bei unserer Statue zeigen sich die Eigenthümlichkeiten der Bronzearbeit in klar ausgesprochener Weise. Die Glieder trennen sich scharf ab, die Muskeln und Sehnen treten bestimmt hervor und sind, wie Braun sagt, gleichsam zusammengeschlungen zu einem transparenten Gewebe, mit welchem das Knochengerüst bekleidet ist.

Es ist hier der Ort, über den seltsamen Würfel zu sprechen, welchen der Jüngling zwischen Zeigefinger und Daumen hält, wobei wir vorausschicken müssen, daß die beiden Finger angesetzt sind.

Der glückliche Finder der Statue, Canina, glaubte nämlich anfangs darin ein Werk des Polyklet, nicht des Lysipp, vor sich zu haben und bezog auf dieselbe Plin. XXXIV. 55, wo es heißt: fecit (Polycletus) et destringentem se et nudum talo incessentem. Indem er diese Worte statt auf zwei Statuen auf eine einzige und zwar die unsrige deutete, legte er dem Jünglinge eine doppelte Handlung bei, als wenn derselbe, noch mit dem Abschaben seines Körpers beschäftigt, einen seiner Genossen mit vorgehaltenem Würfel aufforderte, mit ihm sogleich zum Würfelspiele zu kommen. Dadurch würde also dem Künstler ein Verstoß zugeschrieben gegen ein Hauptgesetz der Kunst, von welchem die Einheit der Handlung erfordert wird. Wie verhängnißvoll sollte aber dieser unbegreifliche Irrthum werden! Der Bildhauer Tenerani nämlich wurde dadurch veranlaßt, das einzige Stück, welches an der sonst in jungfräulicher Unversehrtheit erhaltenen Statue fehlte, in der angegebenen Weise zu ersetzen. Sehr häufig sind schon durch eine geschmacklose und geradezu unsinnige Restauration die ausgezeichnetsten Werke der Alten verunstaltet worden, ein Frevel, wozu fast jede Antikensammlung Belege liefert. Beim Apoxyomenos ist diese verfehlte Restauration nun zwar nicht als ein so großes Unglück anzusehen. Sie beweist aber, wie leicht man trotz der so bedeutenden Fortschritte der Alterthumskunde irren kann und zwar, wo es sich, wie hier, um die Wieder-

*) Brunn, Geschichte der griechischen Künstler 1. Th. S. 354.

herstellung nur weniger Fingerglieder handelt. Wann wird man aber endlich überhaupt aufhören, die antiken Marmorstatuen zu ergänzen? Warum begnügt man sich nicht mit der bloßen Zusammensetzung der Trümmer? Man kann ja an Gypsabgüssen seinen Scharfsinn zur Ergänzung der Werke üben, sollte aber die Originale unberührt lassen.

Jene Stelle des Plinius ist übrigens dahin richtig erklärt worden, daß man die Worte auf zwei nicht erhaltene Statuen des Polykletus bezieht, von denen die zweite einen Pankratiasten darstellte, der seinen Gegner mit der Ferse fortstößt (talo incessentem = ἀποπτερνίζοντα*). Dahingegen ist auf unsere Statue lediglich die zuerst angeführte Stelle des Plinius zu beziehen, nach welcher wir den Jüngling als den Liebling des römischen Volkes und des Tiberius bewundern dürfen.

Bevor wir zur näheren Betrachtung des Werkes übergehen, ist es nöthig, noch einiges über die verschiedenen Stützen zu bemerken, welche sich an der Statue befinden. Dieselben liefern ebenfalls den Beweis, daß wir eine Nachahmung nach einem Bronzeoriginal vor uns haben. Der Erzguß bietet dem Künstler vor dem Marmor zunächst den großen Vortheil, daß die eigentliche künstlerische Thätigkeit sich auf die Bearbeitung des bildsamen Materials des Thonmodells beschränkt. Da ferner das Metall an sich schon einen viel größeren Halt hat, und man nöthigenfalls beim Gusse die Massen des Metalls an denjenigen Stellen verstärken kann, wo der größere Druck ausgeübt wird, so ist es dem Künstler gestattet, die Bewegung des Körpers lebhafter und freier zu machen, als es der vor dem Meißel springende Marmor erlaubt.

Hätte der Erfinder unserer Statue, Lysippus, dieselbe Handlung in Marmor darstellen wollen, so würde er den beiden Armen diese herrliche freie Bewegung gar nicht haben geben können, sondern hätte, wenn er nicht Stützen anbringen wollte, die Komposition ändern müssen. Der unbekannte Künstler also, welcher das Bronze-Original in Marmor nachahmte, mußte außerhalb Stützen anbringen. Zunächst gab er dem Standbeine den üblichen Baumstamm als Stütze, wenn wir nicht annehmen wollen, daß derselbe entweder von ihm oder schon von Lysippus in der Absicht angebracht worden sei, um die Massen nach oben und unten gleichmäßiger zu vertheilen. Ferner erhielt der rechte Arm eine große Stütze vom Unterarm zum rechten Oberschenkel. Diese Stütze war bei der Auffindung der Statue noch vorhanden, wurde aber bei der Zusammensetzung weggehauen. Dafür wurde der Arm vermittelst eines Stiftes im Innern an der Schulter befestigt. Der Ansatz der ursprünglichen Stütze ist aber sowohl am Arme als auch am rechten Oberschenkel noch zu erkennen.

Zur näheren Betrachtung der Statue ist vor Allem die Handlung, welche der Künstler dargestellt hat, zu erklären.

Das Werkzeug, womit der Jüngling beschäftigt ist, sich den rechten Vorderarm abzustreichen, ist die *στλεγγίς*, *ξύστρα*, strigilis.

Diese findet sich auf Vasen und Reliefs in ähnlichen Darstellungen häufig abgebildet, und Exemplare der Strigilis sind in vielen Museen vorhanden, so auch mehrere in der Bronzesammlung des Berliner Museums. Die Formen derselben sind verschieden; meistentheils ist es aber ein sichelförmiges, mit einer Hohlkehle, Rinne, tubulatio, versehenes Messer, von Rohr oder Holz, Eisen oder Bronze; ein Griff, dessen Form ebenfalls verschieden ist, dient zur Handhabung desselben. Man benutzte die Strigilis, um mittelst derselben nach der Salbung das überflüssige Oel abzustreichen. Sie gehört daher nebst dem Schwamm nnd dem *λήκυθος* (Oelfläschchen) zu denjenigen Geräthen, welche im Gymnasium und der damit verbundenen Badeeinrichtung unentbehrlich waren, und deutet auf antiken Bildwerken symbolisch auf

---

*) O. Müller, Archäologie der Kunst 120, 3.

die Pflege des Körpers durch Uebungen und Bäder hin. Die Wirkung der Strigilis wird an vielen Stellen als stärkend gerühmt. Die Handhabung derselben erforderte eine gewisse Geschicklichkeit, und es läßt sich wohl annehmen, daß die Haut nach kräftiger Behandlung mit diesem Instrument sehr stark reagirt habe *).

Die Salbung mit Oel fand sowohl vor den paläſtrischen Uebungen, als auch nach dem denselben folgenden Bade Statt. Im letzteren Falle bildete sie den Schluß des gesammten diätetischen Verfahrens, welches auf Reinigung und Erquickung des durch die Uebungen erhitzten Körpers zielte, und galt bei den Alten nebst der mit der Salbung verbundenen Reibung und Knetung der Gliedmaßen durch den sachverständigen Aleiptes oder Jatraleiptes als ein vorzügliches Mittel zur Stärkung und Festigung der Gesundheit.

Der Direktor der königlichen Turnlehrerbildungsanstalt zu Stuttgart, Prof. O. Jäger, beschreibt in seiner von der Universität Tübingen gekrönten, mit edler Begeisterung geschriebenen Preisschrift über die Gymnastik der Hellenen (Eßlingen 1850) S. 90 die Wirkung der Salbung mit folgenden Worten:

„Durch die Salbung mit Oel vor und nach den im Freien vorgenommenen gymnastischen Uebungen erzeugte sich bei den Alten jene durchkochte, gesunde, stramme Haut mit der schönen Bronze der Haselnüsse, die sich im brennenden Sonnenstrahl zu zeitigen und die Wangen der Jünglinge zu färben begann mit jenem gesunden Teint, welchen das ganze Alterthum für ein Zeichen männlicher Tapferkeit hielt und hochpries."

Bei den alten Schriftstellern findet man über den wohlthätigen Einfluß der Salbung und der Strigilis zahlreiche Zeugnisse, doch sucht man bei ihnen vergebens nach einem Ausspruche über den physiologischen Grund dieser Wirkung. Die Kenntniß der Alten darüber konnte auch nur eine empirische sein; denn es fehlte ihnen vor Allem zweierlei, ohne welches der eigentliche Grund dieser Wirkung nicht erforscht werden kann — die Kenntniß der chemischen Verwandlungen und das Mikroskop. Auch in unserer Zeit scheint dieser Gegenstand noch nicht recht hinreichend erforscht zu sein.

Nach der Meinung E. Brauns a. a. O. kann weder im Schlüpfrigmachen der Glieder, noch in dem Schutze vor Erkältung, noch in den übrigen Einflüssen, welche der Salbung gewöhnlich zugeschrieben werden, die hauptsächlichste vielgepriesene Wirkung des Oels bestehen, sondern es ist die nährende Kraft desselben, welche dadurch, daß die Haut das Oel absorbirt, auf eine den Organismus weniger als die Verdauung belästigende Weise dem Körper Nahrung zuführt. In höchst geistreicher Weise zieht der genannte Gelehrte hierzu Soph. Oed. Col. 701 als Beleg an. Der Chor der Greise preist als die Quelle des athenischen Reichthums die attischen Olivenwaldungen, welche wie nirgendwo sonst in der Welt gedeihen unter der Obhut des Zeus *μόριος* und der Athene. An dieser Stelle erhält der Oelbaum den Beinamen *παιδοτρόφος*. Gewöhnlich wird dieses Wort metaphorisch erklärt durch „sprossetreibend", da von dem ehrwürdigen Oelbaum der Akropolis alle Oelbäume des Landes abstammen; das Wort ist aber nach Braun im eigentlichen und genauen Sinne wiederzugeben durch „knabenernährend". „Denn es war der Saft der Olive, welcher den athenischen Jüngling nährte, der sich desselben täglich bei den Vorbereitungen zur Paläſtra bediente. Dieses Produkt wird dem Menschen in einem so vollkommenen Zustande der Reinheit beigebracht, daß die Assimilation leicht vor sich geht, auch ohne die Hülfe des Darmkanals als Destillations-Apparat."

Braun legt also der menschlichen Haut die Fähigkeit bei, die Oelsubstanz durchzulassen, so daß sie

---

*) Bei den Römern wurde die Salbung in der spätern Zeit ein Gegenstand des verfeinerten Luxus. An die Stelle des bei den Griechen üblichen Olivenöls traten wohlriechende Salben, und die Strigilis, meist aus edlen Metallen verfertigt, wurde ein Toilettengegenstand.

durch die Fasern der Haut hindurch in die feinwandigen Lymphgefäße gelangt. Die Annahme, das Oel trage auf diese Weise direkt zur Nährung des Körpers bei, scheint auch unter anderm dem häufig von unsern Aerzten angeordneten Verfahren zu Grunde zu liegen, Kranke, namentlich Schwindsüchtige, am ganzen Körper mit Oel oder Speck einreiben zu lassen.

Wie, wenn der ahnende Geist des erhabenen Dichters mit dem Einen Worte *παιδοτρόφος* das Wesen der Salbung erklärt und damit den Schlüssel gegeben hätte, die geheimnißvolle Wirkung des im Alterthum so hoch angesehenen, von der Nachwelt fast ganz vergessenen Gebrauchs ins rechte Licht treten zu lassen! Von wie großem praktischen Nutzen könnte eine genaue Erforschung dieses Gegenstandes werden!

Treten wir jetzt zur nähern Betrachtung an die Statue heran.

Der Baumstamm und die übrigen Stützen mögen fallen, und in grünlicher Bronze möge das Bild vor uns stehen, welches beredt von der herrlichen Geistes- und Körperbildung der Hellenen erzählt. Eben noch hat der Jüngling im muthigen Wettkampfe mit seinen Genossen gerungen; er gehört unter die edlen Jünglinge, von deren Uebungen uns Lucian a. a. O. eine Schilderung gegeben hat, die trotz der launigen Färbung, welche sie im Munde des mit Staunen zuschauenden Scythen erhält, uns von dem Treiben in der Palästra ein vortreffliches Bild gibt. „Aber, bester Solon, was können diese jungen Leute bei dem allen für eine Absicht haben, was ich sie hier beginnen sehe? Die einen winden sich um einander herum und suchen einer dem andern ein Bein unterzuschlagen; andere packen sich bei der Gurgel, wenden alle Kräfte an, einander unter sich zu kriegen, und wälzen sich mit einander im Koth herum wie die Schweine. Anfangs und sobald sie sich ausgezogen haben, schmieren sie einander wechselweise ganz gelassen mit Fett ein und streicheln sich, als wenn sie die besten Freunde wären; aber auf einmal, weiß der Himmel, was sie ankommt, daß sie mit den Köpfen vorwärts wider einander rennen und die Stirnen zusammenstoßen, wie die Schafböcke. — Andere, anstatt sich im Koth herumzuwälzen, bewerfen einander mit feinem Sande, sich niederwerfend, in der Grube und begraben sich selber aus freien Stücken im Staube wie die Hähne, vermuthlich um ihrer Haut das Schlüpfrige von dem Oel zu benehmen und einander desto besser packen zu können. Kaum haben sie einander so eingesandet, so geht es mit Fäusten und Fersen auf einander los."

So steht er vor uns, ein Bild schönster Jugendkraft, der Jüngling, dessen edler Geist durch die erhabenen Lehren der Weisen in denselben Hallen gebildet ward, in welchen sein Körper sich zu dieser Pracht entfaltet. Er ist ganz Mensch, kein eingebildetes, sondern ein reelles positives Ideal des sterblichen Menschen auf dem Gipfel der Kultur, zu welchem die hellenische Nation sich erhoben, eine verfeinerte Frucht der hygienischen Kunst der Palästra, ein Jüngling, „in dessen Leibe, um mit Jäger zu reden, der freie, bewußte Geist unumschränkt schafft und herrscht und in ungetrübtem Glanze thront wie ein Gott in reinen geweihten und heiligen Tempelhallen," mens sana in corpore sano.

Die Stellung hat dadurch, daß der Schwerpunkt des Körpers auf dem linken Fuß ruht, etwas sehr Anziehendes. Das spielende Bein ist leicht zurückgesetzt, der Rumpf hebt sich sehr frei und ebenso der Kopf, ohne daß in der Haltung irgend etwas Hartes oder Eckiges wahr zu nehmen wäre. Die Haltung der Arme zeigt jene Grazie, die unwillkürlich zur Nachahmung auffordert, aber beim Versuche sich als unnachahmlich erweist. Denn sie sind hoch gehalten ohne jene Geziertheit, in welche man beim Versuche der Nachahmung zu leicht verfällt. Die Streckung des rechten Armes ist äußerst gefällig und doch nicht zu weich. Die Linke hat den Griff der Strigilis mit Kraft umfaßt, auch der Druck, der somit durch das Eisen gegen den rechten Arm ausgeführt wird, ist kräftig, und doch ist die Führung des Instrumentes ohne Härte, so daß ein sonst möglicherweise entstehendes Mitgefühl des Schmerzes beim Beschauer nicht aufkommen kann.

Die Linie, in welcher sich die Bewegung des ganzen Körpers ausspricht, trägt in vorzüglicher Weise den Charakter der Schönheit. Die beigegebene Abbildung, welche nach einer Photographie des Originals

auf Stein gezeichnet ist, stellt uns die Figur von einem Standpunkte dar, von welchem aus wir den Reiz, der in dieser Bewegung liegt, in seiner ganzen Anmuth empfinden können.*)

Die Schlankheit der Proportionen ist an der Statue im Vergleich zu denen aus älterer Zeit zwar auffallend, aber nicht unnatürlich. Wir erinnern an dasjenige, was Lysippus nach der oben angeführten Stelle des Plinius von sich selbst sagte, „daß von den älteren Meistern die Menschen dargestellt worden, wie sie wären, von ihm aber, wie sie erschienen.“ Ueber die Täuschung, mit welcher diese Kunst des Meisters auf uns wirkt, sagt Overbeck treffend: „Dem kleinen Kopfe gegenüber erscheint der ganze Körper mächtig, und doch ist er schlanker und leichter, als der irgend einer frühern Statue; blickt man an den Schenkeln und am Rumpf empor, so stellen sich Brust und Schultern als kräftig und breit dar, während sie uns im Verhältniß zum Längenmaße in seiner Ganzheit zierlich erscheinen, und läßt man das Auge von den oberen Theilen zu den Füßen hinabgleiten, so zeigt sich die Muskulatur der Beine in ihrer mäßigen Kräftigkeit so leicht, daß wir die Elasticität der Schritte zu sehen vermeinen, mit denen diese Schenkel den Körper rasch dahintragen.“**)

Mit der Schönheit der Linien harmonirt die vollendete Bildung des ganzen Körpers und seiner einzelnen Theile. Wie Braun bemerkt, macht der Körper trotz der allgemeinen Abspannung, in welcher sich der eben aus dem Bade gestiegene Jüngling befindet, doch den Eindruck, „wie ein Instrument, dessen Saiten allein auf die Hand des Meisters harren, um harmonisch zu erklingen.“ Die Muskulatur ist kräftig, aber nicht massig. Eine geringe Uebertreibung derselben würde den Körper männlich, nicht jugendlich haben erscheinen lassen. Die Thätigkeit, in welcher sich der Jüngling befindet, belebt die Bewegung des ganzen Körpers, so wie es auch in der Natur der Fall ist. Bewunderungswürdig ist die Kunst, womit der Meister dieses harmonische Spiel der Muskeln, namentlich der des ganzen Oberkörpers wiedergegeben hat. Um sich verständlich zu machen, erzählt Braun hierzu folgende Anekdote: „Ein Candidat der Medizin wurde zur Prüfung in der Anatomie beschieden. Als er beim Eintreten in den Saal, wo der Professor ihn erwartete, sich respectvoll verneigte, fragte ihn dieser: „Welche Muskeln werden in Thätigkeit gesetzt, um diese Verbeugung zu machen?“ — „Mehr oder weniger alle,“ antwortete der Jüngling mit großer Geistesgegenwart, „da sie bis auf die des Fersenbeines zu sympathischer Bewegung gezwungen sind.“

Die schön gewölbte kräftige Brust ist mit großer Sorgfalt gearbeitet. Durch die Vorstreckung der Arme läßt die Spannung der Muskeln und der Haut an der Brust nach; dies hat der Künstler mit unnachahmlicher Vollendung wiedergegeben.

Gegen die breite Brust erscheint das Becken auffallend schmal, wodurch der Eindruck der Männlichkeit erhöht wird. Große Sorgfalt ist auf die Ausarbeitung der Bauchmuskeln verwendet. Hier kann man die Absicht des Meisters erkennen, an dem Jünglinge den fruchtbaren Einfluß der gymnastischen Erziehung darzustellen. Eine so kräftige Entwickelung der Bauchmuskulatur ist bei unserer Generation sehr selten. Mit vollem Recht schreibt man das in unserer Zeit so häufige Vorkommen der Unterleibsbrüche dem Umstande zu, daß wir die Ausbildung der Muskeln, denen das Gewicht der Eingeweide anvertraut ist, zu sehr vernachlässigen. Wie oft müssen nicht künstliche Bandagen die natürlichen Bänder, mit denen die

---

*) Dieses in der Abbildung wiederzugeben, erschien uns so wichtig, daß wir um diesen Preis die starke Verkürzung des rechten Armes mit in den Kauf nahmen. Wenn man vor der Figur den Standpunkt etwas mehr nach rechts verlegt, so erscheint zwar der Arm nicht so sehr verkürzt, aber dafür kommt auch das Zierliche in der Bewegung des spielenden Beins nicht so klar zur Anschauung.

**) Overbeck, Geschichte der griech. Plastik, 2. Bd. S. 80.

Natur den Unterleib umgürtet hat, ersetzen! Die Alten beugten dem Unfalle des Bruches durch Kräftigung der Unterleibsmuskeln in der Palästra vor. Daher wurden Uebungen im Springen und zwar häufig noch mit Beschwerung der Hände durch Gewichte (ἁλτῆρες) sehr eifrig betrieben. Unser Jüngling zeigt eine so kräftige Entwickelung dieser Muskulatur, daß sie unserem Auge, welches an diesen Anblick nicht gewöhnt ist, fast unnatürlich erscheint. Wie mit zwei Kissen sind die Hüften von den Muskeln (musc. obliquus) bedeckt. Gerade das ist übrigens allen antiken Figuren eigenthümlich, an denen große Kraft auszudrücken die Absicht des Künstlers war. Man erinnere sich hier auch dessen, was oben über die nährende Kraft des Oels gesagt ist.

Weil der Unterleib so mager und in seinen Umrissen so scharf begrenzt ist,*) erscheinen uns die an sich schon langen Beine noch länger. Die Gestalt wird dadurch mächtig gehoben, ohne daß ein Mißverhältniß entstände. Wir brauchen übrigens nicht anzunehmen, daß der Künstler durch die langen Beine in dem Jünglinge einen siegesgewissen Läufer habe darstellen wollen. Denn nicht gerade die Länge der Beine, als vielmehr eine starke Muskulatur derselben und vor Allem kräftige Lungen und kunstgerechter, weit stechender Schritt sind es, welche im Wettlaufe den Sieg davon tragen.

Auf dem kräftig aber nicht herkulisch geformten Halse erhebt sich der Kopf in einer Haltung, worin sich der edle, achtungsgebietende Sinn des Jünglings ausdrückt, „der es gewohnt ist, vor den Augen weiser Männer aufzutreten.“ Und welch ein Kopf! Kein Apollo freilich, überhaupt keine göttliche Schönheit; aber die Anmuth frischer Gesundheit, das Ergebniß der Palästra und jener Frugalität und Sittenreinheit, durch welche sich die Paläſtriten nachweislich auszeichneten, die Anmuth und zuversichtliche Unschuld, welche auf diesen Zügen schwebt, die Leidenschaftslosigkeit, welche aus den treuen Augen blickt, erhebt diesen Sohn der Erde zu seinem Ebenbilde, der Gottheit, empor. Die Bildung der Nase, der Augen, der Ohren, des vollen kräftigen Kinns, der kurzen, von dem schön gelockten Haar in edelgeschwungenem Bogen umgebenen Stirn**) entsprechen dem Begriffe, welchen sich die Alten von der Schönheit des menschlichen Antlitzes gebildet hatten.

Trotz der Ruhe und Leidenschaftslosigkeit, welche dieses Angesicht athmet, ahnen wir das Feuer, von dem uns der Jüngling gleichsam nur „die Funken sehen läßt“. Wir möchten ihn anschauen, wenn der Kriegsgesang ertönt und edle Streitbegier dies Auge blitzen macht!

Aber auch ein wohlthuender sittlicher Ernst spricht aus diesen Zügen und der ganzen Gestalt uns an, ein Eindruck, welchen namentlich jeder etwas fein fühlende Jüngling empfinden wird. Dieser stumme und gleichwohl beredte Zeuge von der Herrlichkeit der griechischen Kultur lehrt ihn die Laster verachten, welche das erhabene Gebilde des menschlichen Körpers verunstalten, lehrt ihn Achtung vor sich selbst. In handgreiflicher Wirklichkeit steht als ein Vorbild reiner Sitte der Jüngling vor ihm, der ihn mit seinen milden ernsten Blicken an die Tugend mahnt.

---

*) Antiph. bei Athen. IV. 130 e. μικροτράπεζος.

**) Hor. carm. I. 33: Insignem tenui fronte Lycorida; id. ep. I. 7. 26: nigros angusta fronte capillos.