



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

Bupalos und Athenis

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77313](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77313)

eine Probe bei Müller Denkmäler der alten Kunst Taf. 2) schwerlich überhaupt der griechischen Bildnerei angehören, sondern wahrscheinlich fremden Stämmen der ersten Urzeit, ist ein grosser Unterschied zwischen der Darstellung eines solchen allerrohesten Idols von 6—9 Zollen aus einem beliebigen Marmorsplittler und demjenigen, was wir als Marmorsculptur im eigentlichen Sinne betrachten, und wovon wir erwarten können, dass es historisch überliefert worden sei. Wir meinen die Darstellung von Gestalten, welche den aus Holz geschnitzten, aus Metall getriebenen oder aus Thon modellirten, z. B. als Tempelbilder sich an die Seite stellen konnten, d. h. zunächst Figuren von ansehnlicher Grösse und von einer nicht mehr ganz rohen Arbeit, welche das Brechen und künstliche Gewinnen der passenden Blöcke und eine das Material beherrschende Technik voraussetzen. Verstehn wir die Notiz des Plinius über die Künstler von Chios in dieser Weise, wie sie unstreitig nicht nur verstanden werden kann, sondern verstanden werden muss, so wird schwerlich ein Grund vorliegen, dieselbe ihrem wesentlichen historischen Gehalte nach zu bezweifeln.

Welcher Art die Leistungen des Melas und des Mikkiades waren, vermögen wir nicht nachzuweisen, da wir von ihnen nur die Namen kennen. Möglich, dass uns in den sehr alterthümlichen, steif dastehenden Apollonstatuen, deren wir Exemplare aus Thera, Naxos, Delos und Tenea besitzen, und von denen wir die relativ vollendetste, den Apollon von Tenea weiter unten näher betrachten werden, Muster von der Arbeit dieser Künstler oder ihrer Zeitgenossen erhalten sind. Denn dass die neubegründete Technik sich sehr rasch nach allen Seiten hin verbreitete, kann wohl keinem Zweifel unterliegen. Auch in Bezug auf den dritten Künstler in dieser Reihe, Archermos, sind wir über den Namen hinaus auf die einzige Nachricht beschränkt, (Schol. Arist. Av. 473), das er die Siegesgöttin geflügelt dargestellt habe. Ungleich reicher fliessen unsere Quellen über die jüngsten der chiischen Meister, Bupalos und Athenis, von denen Plinius aussagt, dass ihr Material der parische, Lychnites genannte Marmor war, der weniger durch seine Weisse als durch sein feines Korn ausgezeichnet ist, und dass sie in ihrer Kunst bereits Ruhm erworben haben. Aus ihrem Leben, oder genauer aus dem des berühmteren Bruders Bupalos wird uns berichtet, dass sie mit dem Dichter Hipponax in Streit gerathen seien. Plinius erzählt diese Geschichte in folgender Weise: Hipponax sei auffallend hässlich gewesen, weshalb die Künstler in übermüthigem Scherze sein Bild zum Gespött ausgestellt haben. Dies habe den Dichter so erbittert, dass er die ganze beissende Schärfe seiner berühmten Spottjamben gegen die Künstler losgelassen, und sie nach der Meinung Einiger bis zur Verzweiflung und zum Selbstmorde getrieben habe. Diesem letzten Zusatze widerspricht nun freilich Plinius selbst, aber, obgleich auch ein anderer Zeuge, Suidas der Lexikograph, von Spottbildern des Bupalos auf Hipponax berichtet, so bleibt es zweifelhaft, ob nicht die ganze Geschichte eine Fabel sei, welche aus der Hässlichkeit des Hipponax einerseits und der Thatsache seiner Verfeindung mit den Künstlern andererseits zusammengesetzt worden ist. Und zwar besonders deswegen, weil nach anderen Nachrichten der besten Art (Hippon. fragm. p. 12, 39 ed. Welcker) der Grund der Feindschaft darin lag, dass Bupalos dem Dichter seine Tochter zur Ehe zu geben sich weigerte. Wir glauben diese Version um so mehr vorziehen und für die echte halten zu müssen, da die ganze Nachricht über das Bild des Hipponax oder die Bilder, welche Bupalos und Athenis von demselben in maliciöser Absicht

gemacht haben, man beleuchte sie wie man will, kaum glaublich für diese Zeit klingt. An absichtliche Karrikatur wird zunächst gewiss nicht zu denken sein, aber selbst eine genaue Porträtdarstellung, welche vermöge der Hässlichkeit des Porträtirten zum Gespött werden konnte, würde ohne Analogie in der älteren Kunst dastehn, der wir, wenn wir an die mangelhafte Entwicklung der Gesichtsbildungen denken, wie sie uns noch in den etwa gleichzeitigen äginetischen Giebelstatuen vorliegen, zur Zeit des Bupalos schwerlich das Vermögen oder auch nur die Absicht einer genauen Porträtdarstellung eines hässlichen Individuums zutrauen dürfen.

Glücklicher Weise sind wir in Betreff der Arbeiten unserer chiischen Künstler nicht auf die Nachrichten über das zweifelhafte Spottporträt des Hipponax beschränkt, sondern wir besitzen Notizen über mehre Werke derselben, von welchen uns einige bei aller trockenen Kürze doch zu weiteren Schlüssen über die Kunst der beiden Brüder berechtigen. Bei den Werken von ihrer Hand auf Delos, welche Plinius in der oben angeführten Stelle erwähnt, ohne sie zu beschreiben oder ihren Gegenstand anzugeben, ist dies allerdings kaum der Fall, denn aus dem Zusatz unseres Berichterstatters, dass die Künstler ein Gedicht des stolzen Inhalts: „Nicht nur durch seine Weinstöcke ist Chios berühmt, sondern auch durch die Werke der Söhne des Archermos“ daruntergesetzt haben, können wir nur auf ihren Ruhm schliessen, sofern Künstlerstolz ohne Künstlerschätzung kaum denkbar ist. Auch die Nachricht von einer Statue des Artemis in Lasos auf Kreta oder in Iasos in Karien (Plin. 4, 59) bringt uns nicht viel weiter, und die Notiz über ein auf Chios selbst befindlich gewesenes hoch aufgestelltes Gesicht derselben Göttin, welches den Eintretenden traurig, den Herausgehenden heiter anzublicken schien, ist, wenn nicht fabelhaft, so doch zu unbestimmt, um uns weitere Schlüsse zu ermöglichen. Charakteristischer erscheint es schon, dass von Bupalos allein mehre weibliche Gewandstatuen hieratischer Art, und nur solche angeführt werden, nämlich bekleidete Chariten im Nemesis-Heiligthum zu Smyrna sowie (später) in Attalos' von Pergamos Besitz, und die Tyche oder Stadtgöttin von Smyrna, welche den Polos (die Himmelscheibe) auf dem Haupte und das Horn des Amalthea (Füllhorn) im Arme trug (Paus. 4, 30, 4).

Am wichtigsten aber erscheint, was Plinius berichtet, dass man in Rom an allen Bauten des Augustus und namentlich im Giebel des palatinischen Apollotempels Werke von der Hand der beiden alten Meister von Chios sah. Denn diese Nachricht lässt uns nicht allein auf eine relativ bedeutende Entwicklung der Kunst, sondern auf eine bestimmte Art der Entwicklung, die architektonische Sculptur, schliessen. Man hat den ersteren Schluss freilich angefochten und die Verpflanzung der alten Werke des Bupalos und Athenis aus Griechenland nach Rom als eine blosse Grille, eine archaische Liebhaberei des Augustus angesprochen, aber gewiss mit Unrecht, indem eine solche Liebhaberei bei wirklich ganz unentwickelten, rohen und hässlichen Werken schwerlich denkbar ist, um so weniger, als sie, mit Werken der Architektur verbunden, öffentlich aufgestellt wurden. Aber sei dem wie ihm sei, das wird man niemals läugnen können, dass in Plinius' Nachricht von Giebelbildwerken, von ursprünglich architektonischen Sculpturen die Rede ist. Denn andere lassen sich in Giebeln vernünftiger Weise nicht aufstellen, und würden sicherlich einen anderen und passenderen Platz gefunden haben. Waren aber diese Bildwerke der chiischen Meister ursprünglich für das Giebelfeld eines Tempels gemacht, so erhalten wir dadurch nicht allein eine

erste Nachricht über die Aufstellung von Statuen in dem Tympanon der Tempel, sondern wir müssen mit zwingender Nothwendigkeit auch annehmen, dass Bupalos und Athenis fähig waren, den menschlichen Körper in sehr verschiedenen Stellungen zu bilden. Denn die Form des Giebfeldes, das flache, langgestreckte Dreieck fordert in der Mitte höhere, also stehende, an den Enden niedrigere Gestalten, denke man diese kniend, kauern, sitzend, liegend. Aber nicht allein dieses lernen wir aus Plinius' Worten, sondern auch ferner noch, dass die Kunst des Bupalos und Athenis, welche sich an die Aufstellung von ganzen Figurenreihen wagte, technisch so weit gediehen war, dass sie die Schwierigkeiten des Materials zu überwinden wusste, und geistig fortgeschritten genug, um die Composition von Gruppen grösseren Umfangs und streng gesetzmässiger Gliederung zu unternehmen. Wie Viel das voraussetzt, wird jeder kunstverständige Leser sich selber sagen.

Nur im Vorbeigehn gedenken wir eines anderen technischen Fortschrittes der Marmorbearbeitung, welcher allerdings nur der Architektur, nicht der Bildnerei zu Gute kam, aber immerhin für die Regsamkeit der Kunst in dieser Zeit Zeugniß ablegt. Wir meinen das Sägen des Marmors, um aus demselben Dachziegel herzustellen, welches nach der gewöhnlichen auf Pausanias beruhenden Angabe von Byzes von Naxos, wahrscheinlicher aber von dessen Sohn Euergos um die 50. Olympiade erfunden wurde¹⁰).

Wir gelangen sodann, mit Übergang einiger unsicheren und für uns bedeutungslosen Künstlernamen zu denjenigen Künstlern, von denen Plinius sagt, sie haben durch Marmorsculptur zuerst Ruhm erworben, und welche uns ausserdem besonders als die ältesten uns bekannten Gründer einer Schule, und zwar einer Schule ausserhalb des eigenen Geschlechts, ja ausserhalb der eigenen Heimath, von besonderem Interesse sind. Wir meinen die kretischen Dädaliden Dipoinos und Skyllis. Die Zeit derselben wird von Plinius (36, 9) sehr genau so bezeichnet: sie sind geboren als noch der Meder herrschte und ehe Kyros auf den persischen Thron gelangte, das ist vor der 50. Olympiade (vor 500 v. Chr.), eine Angabe, welche durch eine von O. Müller aus armenischen Quellen entnommene Notiz, dass Kyros unter der Beute des Krösos, Ol. 58, 3, Statuen von Dipoinos und Skyllis erwarb, bestätigt wird.

Diese Künstler nun, deren Chronologie so fest beglaubigt ist, heissen in anderen Quellen Schüler des Dädalos. Anstatt aber diese Angabe einfach dahin zu verstehen, dass dieselben aus einem kretischen Dädalidengeschlecht entsprossen sind, hat man dieselbe im wörtlichen Verstande vertheidigen wollen, und zu dem Zwecke ein Mittel angewandt, mit dem man schon bei einem einzelnen Künstlernamen sehr vorsichtig sein muss, welches aber bei einem Künstlerpaar so gut wie ganz ausgeschlossen bleiben sollte. Wir meinen die Verdoppelung der Namen, die Voraussetzung zweier Dipoinos und zweier Skyllis, von denen ein Paar in die Zeit des Dädalos hinauf, das andere in die Zeit des Krösos herabgesetzt wird. Eine solche Voraussetzung ist hier um so unrichtiger, je weniger Dipoinos und Skyllis Gattungsnamen wie Dädalos, Eucheir, Eupalamos, Eugrammos und vielleicht Smilis sein können, weshalb wir dieselbe auf sich beruhen lassen und unsere Aufmerksamkeit auf die einzigen historischen Künstler dieses Namens, diejenigen der 40er und 50er Olympiaden concentriren. Auffällender Weise ist keine Spur von der Thätigkeit dieser Künstler in ihrem Vaterlande, sondern der Schauplatz ihrer Wirksamkeit, so weit wir dieselbe kennen, ist die Peloponnes, besonders Sparta, während nach Plinius auch Ambrakia,