Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

Myron

urn:nbn:de:hbz:466:1-77313

müths und der Leidenschaft zum Vortrag gelange, wird Niemand bezweifeln, der sich der Ägineten erinnert. Mag Pythagoras eine Stufe höher gestanden haben als der Meister der Ägineten, was wir z. B. aus seiner vollendeteren Bildung des Haupthaars schliessen mögen, dasselbe Kunstprincip, das Kunstprincip des reinen, gesunden, kräftigen Naturalismus ohne alle Idealität vertritt Pythagoras ohne allen Zweifel. Werfen wir nun schliesslich noch einen Blick auf die Gemmen, in denen wir Nachbildungen seines einen Meisterwerkes, des hinkenden Philoktet erkennen dürfen. Es sind ihrer zwei, eine im berliner Museum (Fig. 32. rechts), eine andere (das. links), was den Rhythmus anlangt, weit vorzüglichere im Privatbesitz der Frau Mertens Schaaffhausen in Bonn, und von mir zuerst herausgegeben (Gall. her. Bildw. Taf. 24, Nr. 13.). In der berliner Gemme sehn wir Philoktet, welcher, Bogen und Köcher in der Linken, vorsichtig einherscheitet, indem er, um den wunden, mit einer Binde umwickelten Fuss leise anzusetzen, sich hinterwärts auf einen Stab stützt. Der schmerzvolle Gang und die Vorsicht im Ansetzen des schlimmen Fusses sind gut wiedergegeben; ungleich vorzüglicher aber ist dies der Fall bei der bonner Gemme, und ich glaube sagen zu dürfen, dass auch bei ihrer genauen Betrachtung die Leser den Schmerz in dem vorgesetzten wunden Fusse mit empfinden werden. Dieser Eindruck wird besonders dadurch erreicht, dass der Körper etwas mehr vorgebeugt erscheint als in der berliner Gemme, und auf dem gesunden Fusse elastischer getragen wird, während der Held sich durch zwei Stützen im Gleichgewicht hält. Während in der berliner Gemme durch den Rhythmus der Bewegung auch ein vorsichtig leises Heranschleichen an Etwas ausgedrückt sein könnte, ist in dem bonner Stein diese Unklarheit durchaus vermieden und der Rhythmus des Hinkens in der feinsten Weise beobachtet.

Fig. 32. Der hinkende Philoktet nach Pythagoras von Rhegion.

Myron von Eleutherä in Böotien[82]) nach Plinius, wird von Pausanias Athener genannt, was wohl nicht allein dadurch zu erklären ist, dass jene böotische Grenzstadt sich Athen politisch anschloss, sondern auch dadurch, dass Myron allem Anschein nach den grössten Theil seines Lebens in Athen wirkte, wie denn auch seine Schule sich in Athen fand, und wie er auf die attische Kunst neben Phidias den grössten Einfluss ausübte. Über seine Zeit haben wir direct nur die eine Angabe bei Plinius, der ihn in die 90. Olympiade versetzt; dass diese sicherlich unrichtig und zwar total unrichtig sei, ergiebt sich aus seiner schon berührten Rivalität mit Pythagoras. Setzt man auch den Wettkampf mit jenem in Pythagoras' späteste und in Myron's früheste Zeit, so kommt man immer höchstens auf den Anfang der 80er Olympiaden, so dass Myron um 90 allenfalls als hochbetagter Greis noch gelebt haben kann, während man ein solches Datum doch gewiss nicht zur einheitlichen Zeitbestimmung eines Künstlerlebens benutzen darf. Myron's Blüthe muss vielmehr in das Ende der 70er und die erste Hälfte der 80er Oll. fallen, und er ist ein älterer Zeitgenosse des Phidias, dessen Mitschüler bei Agelades er wie Polyklet war.

Myron's Werke fallen unter fünf Classen. Erstens Götterbilder, unter ihnen ein Holzbild der Hekate für Ägina, das vorletzte, von dem wir Kunde besitzen; ferner

zweimal Apollon, in welchen Situationen ist unbekannt, einmal Dionysos, sodann eine Gruppe von Zeus, Athene und Herakles im Heretempel auf Samos, und eine andere Gruppe der Athene, welche die Doppelflöte wegwarf, weil ihr Spiel das Gesicht verzerrt und Marsyas[83]), der zu seinem Unheil diese Flöten aufnahm, mit denen gegen Apollon's Leierspiel kämpfend er unterlag und furchtbar gestraft, nämlich lebendig geschunden wurde, endlich Nike auf einem Stier sitzend. Zweitens Heroenbilder, nämlich ausser dem eben erwähnten noch zweimal Herakles in unbekannter Situation, Perseus als Sieger der Medusa, den auch Pythagoras gebildet hatte, und den attischen Stammhelden Erechtheus, dessen Bild Pausanias sehr hoch stellt. Drittens Athletenbilder, d. h. Siegerstatuen für Olympia, von denen uns sechs namhaft gemacht werden, während Plinius deren noch mehre im Allgemeinen anführt. Unter diesen war der Läufer Ladas, von dem wir weiter unten genauer sprechen, und zu diesen mag man auch den berühmten Diskoswerfer rechnen, von dem wir Copien besitzen, nur dass derselbe nicht das Bild eines bestimmten Athleten und Siegers, sondern eine frei erfundene Darstellung des bedeutendsten Actes des Diskoswurfs ist, also ein Genrebild aus athletischem Kreise, etwa der Art, wie moderne Künstler Kegelschieber gemalt haben. An diese Statue reiht sich, die vierte Classe vertretend, das erste eigentliche Genrebild, d. h. das erste Charakterbild aus dem wirklichen Leben an, eine betrunkene alte Frau, die sich in Smyrna befand, und von der wir uns nach Anleitung einer vortrefflichen Statue im capitolinischen Museum (Mus. Capitol. 3, 37) eine Vorstellung bilden können, nur dass wir nicht glauben dürfen, in derselben eine Nachbildung des myronischen Werkes zu besitzen. Dies ist wenigstens unerwiesen und wohl auch unerweislich, obgleich die Statue dem Kunstgeiste Myron's wohl entsprechend ist. Endlich fünftens Thiere, unter ihnen die hochberühmte Kuh, von der wir schon als Kinder hören, vier Stiere, ein Hund und endlich Seedrachen, Seeungeheuer (pristae), also Fabelthiere, der Phantasie des Künstlers allein entsprungen.

Das Material dieser Werke ist durchweg Erz, nur eines derselben, die Hekate, war von Holz, und eines, das alte Weib in Smyrna, von Marmor; ausserdem ciselirte Myron auch in Silber.

Von Seiten der Technik also erscheint Myron nicht so vielseitig wie Kalamis; es mag sein, dass er auch noch ein zweites und drittes Mal in Marmor gearbeitet hat, ohne dass wir es wissen, aber das ist gewiss, dass er dem Erz unbedingt den Vorzug gab. Schon dies ist für seinen Kunstcharakter bezeichnend, denn wir können behaupten, dass alle Künstler, welche überwiegend in Erz gearbeitet haben, mehr dem Naturalismus und der Schönheit und Bedeutsamkeit der körperlichen Form zugewandt waren, während die ideal schaffenden, diejenigen, welche ihr Hauptstreben auf Darstellung des Geistigen in den Körperformen richteten, entweder Goldelfenbein oder Marmor vorzogen. Es liegt das, wie an einem anderen Orte weiter dargethan werden soll, darin, dass das Erz eine schärfere, der Marmor eine zartere Behandlung zulässt. Demgemäss finden wir durch die ganze Kunstgeschichte das Erz von den dorischen Künstlern, den Marmor von den attischen vorgezogen, wenigstens von den Attikern, welche die geistig ideale Richtung der Kunst, die Attika eigen ist, vertreten. Gegenüber dieser geringen Vielseitigkeit in der Technik erscheint nun in Myron's Werken eine grosse Mannigfaltigkeit der Gegenstände; diese Mannigfaltigkeit

müssen und wollen wir anerkennen, dennoch aber dürfen wir nicht verschweigen, dass der Eindruck von derselben abnimmt, je genauer wir die Werke und die Berichte der Alten über dieselben betrachten. Von den Götterbildern Myron's wird keines mit besonderem Lob erwähnt[84]); die Darstellung der Götterhoheit scheint sein Feld so wenig gewesen zu sein, wie das des Pythagoras, sicher leistete er auf demselben nichts Hervorragendes; auch zarte Frauenschönheit scheint er so wenig dargestellt zu haben, wie sein Nebenbuhler aus Rhegion, denn wie jener nur die eine Europa, hat Myron nur die eine Nike, und bei beiden Künstlern sitzen diese Gestalten auf Stieren, so dass wir dort wie hier, und hier bei Myron, dem berühmten Thierbildner noch mehr als bei Pythagoras, annehmen können, dass das tragende Thier dem Künstler wichtiger war als die Reiterin. Dass Herakles, man mag ihn fassen wie man will, sich den athletischen Gestalten nähert, ist so unbestreitbar, wie dass in ihm kein hervorragendes geistiges Element liegt, durch welches er charakterisirt würde; sondern er ist der Heros körperlicher Tüchtigkeit; auch im Perseus, dem Medusensieger, kommt es mehr auf die Darstellung körperlicher Kraft und Gewandtheit, als auf fein aufgefasste geistige Stimmung, wie z. B. bei Achill, an. Von allen Heroenbildern Myron's erhält nur der eine Erechtheus ein Lob, welches wir freilich nicht controliren und auf einen bestimmten Vorzug beziehen können. Dagegen ruht Myron's Grösse auf den Athletenbildern und den Thieren, und der Läufer Ladas, der Diskoswerfer und die Kuh sind die eigentlichen Pfeiler seines Ruhmes.

Aus dem Gesagten werden wir folgern, dass das Geistige in der Kunst, welches die Körperformen zu Trägern des seelischen Ausdrucks macht, jenes Geistige, das wir zuerst bei Kalamis fanden, und in welches die hervorragenden Meister der attischen Schulen den Schwerpunkt ihres Schaffens legten, nicht Myron's Sache war. Diese unsere Schlussfolgerung wird uns vollkommen und sehr nachdrücklich von Plinius bestätigt, welcher sagt, Myron, auf's äusserste auf die Darstellung des Leiblichen bedacht, habe die Bewegungen des Geistigen nicht ausgedrückt (corporum tenus curiosus *animi sensus non expressit*). Wenn aber nun die Idealbildnerei auf der Darstellung eines innerlich, im Geiste Erschauten und Empfundenen in vollendet entsprechender Form beruht, und die Form wesentlich nur zur Trägerin des Inneren, Seelischen und Geistigen im Menschen macht, so darf man, ohne mit dem Worte zu spielen, Myron nicht Idealbildner nennen, nicht um dessentwillen, dass er als attischer Künstler erscheint, den Hauptcharakter der attischen Kunst, wie sie Phidias und die Seinen ausprägten, den Idealismus oder eine ideale Tendenz in Myron's Werken nachweisen wollen. Denn nicht jede Abstraction von der realen Einzelerscheinung des wirklichen Lebens führt zum Ideal; derjenige Künstler, welcher den Realismus, die Wiedergabe der platten Wirklichkeit mit all' ihrem Zufälligen verschmäht, wird dadurch noch lange nicht Idealbildner, sondern er erhebt sich zunächst zum Naturalismus, zur Naturwahrheit, d. h. zur Darstellung der Natur in ihren wesentlichen, bedingenden, bleibenden Elementen. So in jeder bildenden Kunst; wenn aber für den Bildhauer der nackte menschliche und der thierische Körper den Gegenstand der Darstellung bildet, so liegt für ihn der Naturalismus im Gegensatze zum Realismus darin, dass er, alle Mängel und Zufälligkeiten, welche das normale Wesen verhüllen und beeinträchtigen, die Mängel und Zufälligkeiten, durch welche Individuen von Individuen sich unterscheiden, vermeidend, den

Körper in seiner ungetrübten Wesenheit, in der ganzen Entfaltung seines lebendigen Organismus bildet. Und dies, grade dies und nichts Anderes hat Myron gethan, im höchsten Grade von Vollendung. Dahin lauten die directen und indirecten Urteile der Alten, und das finden wir in dem einen Werke des Meisters wieder, welches gute Copien uns specieller zu beurteilen erlauben. — Prüfen wir zuerst die Urteile und Aussagen der Alten. Auf Myron's Kuh besitzen wir 36 Epigramme, aus denen wir für die Stellung, in welcher der Künstler das Thier gebildet hatte, fast Nichts entnehmen können, die aber alle darauf hinauslaufen, seine hohe Naturwahrheit und Lebendigkeit hervorzuheben, und die in verschiedenen Variationen die Möglichkeit der Verwechselung mit der Wirklichkeit nicht genug zu preisen wissen. So verschieden aber auch diese witzigen Einfälle gestaltet sind, eine Vorstellung klingt durch alle hindurch, ja ein Wort kehrt in mehren wieder, und dies Wort ist: lebendig, beseelt. Und dieses selbe Wort gebraucht Properz von den ehernen Stieren des Myron, die in Rom aufgestellt waren, mit demselben Worte wird in einem Epigramme die Statue des Läufers Ladas angeredet, von der sogleich das Nähere, und es ist nur eine weitere Ausführung desselben Urteils, wenn es bei Petronius heisst, Myron habe die Seele der Menschen und Thiere in's Erz eingeschlossen, denn das Wort, welches hier gebraucht ist, *anima*, bezeichnet das physische, animalische Leben im Gegensatze zum *animus*, dem geistigen Leben, welches Plinius dem Myron abspricht.

Suchen wir zu erfassen, worin dies specifisch Lebendige der myronischen Statuen lag. Leben ist Bewegung, wo wir Bewegung sehn, empfangen wir den Eindruck von Leben. Nun sind am menschlichen Körper die Glieder, Arme und Beine allerdings das eigentliche Bewegende, die Träger und Darsteller der Bewegung im Kunstwerke, aber die Bewegung ist nicht auf die Glieder beschränkt, sondern sie reflectirt sich in dem wesentlich bewegten, in dem Rumpfe, welcher den eigentlichen Sitz des Lebens, Herz und Lungen, umschliesst, und in dem Kopf, von dem das Wollen und Bewusstsein der Bewegung ausgeht, und dem Gesicht, auf dem eben dies Wollen und Bewusstsein sich spiegelt, durch welches dasselbe Ausdruck gewinnt. Der Eindruck von Lebendigkeit, den wir von einer Statue empfangen, wird also von der Darstellung der Bewegung nicht allein in den Gliedern, nicht allein in den Stellungen des Rumpfes abhangen, sondern davon, dass der Reflex der Gliederbewegungen auf die inneren Theile, auf Herz und Lungen und auf das Antlitz beobachtet werde. Je heftiger die Bewegung, desto stärker der Pulsschlag, desto lebhafter der Athmungsprocess, der die Brust und den Leib hebt und senkt, der den Mund öffnet, die Nüstern bläht, desto gespannter der Ausdruck der Thätigkeit im Antlitz. Man werfe nur noch einen Blick auf die äginetischen Giebelstatuen, sie athmen nicht und ihre Gesichter sind ohne Ausdruck, deswegen leben sie nicht, und würden nicht leben, wenn sie auch noch viel heftiger bewegt wären, wenn der Rhythmus ihrer Bewegungen auch noch feiner durchgebildet wäre, wie etwa in den Werken des Pythagoras. Und eben die Darstellung der Reflexe der Gliederbewegungen auf die inneren Theile und das Gesicht scheint es gewesen zu sein, wodurch Myron seine Werke lebendig erscheinen machte. Dafür bietet sich als erstes Zeugniss die Schilderung der Statue des Läufers Ladas[85]). Dieser Ladas war ein lakedämonischer Wettläufer, welcher sich bei einem Doppellaufe (Dolichos) in Olympia derart überanstrengte, dass

dass er als Sieger todt zusammenbrach. Wie hatte ihn Myron gebildet: im Momente der höchsten Anstrengung des Laufes, so als wolle er von der Basis springen und den Siegerkranz ergreifen, so, als ob der letzte Athem aus den leeren Lungen auf seinen Lippen schwebe. Man erfasse diese kurze Andeutung des Epigrammes wohl; nicht sowohl auf die Bildung der Lippen, oder wenigstens nicht allein auf die Bildung der Lippen kommt es bei ihm an, natürlich mussten diese geöffnet sein, als hauchte der Mund mit Gewalt aus, sondern vielmehr auf den anderen Theil der Beschreibung, dass der Athem aus den leeren Lungen auf die Lippen gedrängt sei. Dies zeichnet den Zustand, den wir: ausser Athem sein nennen, wo die Weichen einsinken, die Brust sich senkt, der Mund wie nach Luft schnappend geöffnet ist. Und eben diese Darstellung der höchsten Energie im Athmungsprocess ist es, wodurch Myron's Ladas lebendig erschien, derentwillen er mit „athmender, lebender Ladas" (ἔμπνοε Λάδα) angeredet wird, durch welche die Bewegung der Glieder im Laufe erst ihre eigentliche Bedeutung erhielt. Wie die anderen Theile des Gesichtes gebildet waren, wissen wir nicht, an dem Kopfe des Ladas können wir also die oben angedeuteten Züge von Lebendigkeit nicht verfolgen, durch ihn nicht das Lob controliren, welches ein ungewisser römischer Schriftsteller (Auctor ad Herenn. 4, 6) den Köpfen der myronischen Werke wie den Rümpfen der polykletischen und den Armen der praxitelischen ertheilt.

Vielleicht ist dies dagegen an dem zweiten Hauptwerke des Myron, dem Diskoswerfer[86]) der Fall, von dem die beiliegende Tafel eine Abbildung enthält. Über die von Lukian (Philops. 18) kurz aber richtig charakterisirte, als höchstes Muster des *distortum* und *elaboratum* von Quintil. 2, 13, 8 gepriesene Stellung oder Action der Statue müssen hier wenige Andeutungen genügen. Es galt beim Diskoswurf, eine ca. 8 Pfund schwere metallne Scheibe in hohem Bogen möglichst weit fortzuschleudern. Zu dem Zwecke wurde dieselbe zunächst nach vorn im gestreckten Arm erhoben, sodann nach hinten hoch hinausgeschwungen, um aus dieser Lage mit der ganzen Wucht des auf's höchste angespannten Armes nach vorn abgeschleudert zu werden. Unsere Statue zeigt den Diskoswerfer im Momente der höchsten Anspannung, in dem Momente, wo die Kräfte einerseits der nach hinten geschwungenen Scheibe, andererseits des nach vorn schwingenden Armes im schärfsten Conflict sind, in jenem Momente der Ruhe, welcher zwischen zweien entgegengesetzten Bewegungen in der Mitte liegt. Diese Wahl des prägnantesten Augenblickes, diese Darstellung des Momentanen, in dem sich Vergangenheit und Zukunft berühren, diese Kühnheit der höchsten und äussersten Bewegung, deren der menschliche Körper in dieser Richtung fähig ist, bildet die eine Seite dessen, was die Bewunderung schon der Alten erregte und fortfährt die unsere zu erregen; das ist das distortum Quintilian's. Die andere Seite ist die wunderbare Durchführung der Bewegung und des Widerspiels der Kräfte, der vollendete Rhythmus, welcher den ganzen Körper durchdringt, und unter dem elaboratum Quintilian's zu verstehn ist. Im Augenblick, wo der Diskos nach hinten hinausgeschwungen wurde, ist der Jüngling mit dem bis dahin zurückstehenden rechten Fusse vorgetreten, welcher jetzt allein das ganze Gewicht des Körpers trägt, und deswegen mit energisch gekrümmten Zehen sich gleichsam in den Boden einbohrt; der andere Fuss ist unthätig, er wird nachgeschleift, um im Momente des Abwurfs vornzutreten und seinerseits die Last des vornüberstürzenden Körpers

Fig. 33. Marmorcopie von Myron's Discobol im Palast Massimi alle colonne in Rom.

aufzunehmen; in dem hier dargestellten Momente muss dieser Fuss frei schweben, denn jedes Aufruhen desselben würde den Schwung der Bewegung hemmen, die nur deswegen so gewaltig sein kann, weil sie auf dem Schwerpunkt des rechten Fusses schwebt und balancirt. Die Wucht des zurückgeschwungenen Diskos hat den rechten Arm bis auf's äusserste gestreckt und den Oberkörper gebeugt und mit sich herumgerissen, so auch den Kopf, dessen Lage man ganz missverstehn würde, wenn man annähme, der Blick des Jünglings folge der Scheibe; dazu ist gar keine Zeit, dazu sind die Bewegungen viel zu schnell, hält der Werfer sein Geschoss nicht mit der nervigen Hand allein fest und in der rechten Richtung, so kann er diese auch nicht mehr durch ein Überblicken der Wurfebene corrigiren. Mit dem Oberkörper ist auch der linke Arm herumgerissen, dessen Hand sich auf den rechten Schenkel legt, um dem Rückschwunge seine Grenze zu ziehn und die Wucht des Wurfes durch Vermehrung des Haltes zu vergrössern. Der nächste Augenblick sieht den rechten Arm im grossen Kreisbogen herab und nach vorn fahren, der Diskos schwirrt dahin, der Oberkörper des Jünglings schnellt empor, der linke Arm verlässt seine Lage und streckt sich balancirend vor, und das linke vorgesetzte Bein stemmt sich der Vorwärtsbewegung des ganzen Körpers entgegen. — So ist die Stellung des Diskoswerfers auf's höchste energisch bewegt; dass aber die Statue uns lebendig dünkt, das liegt nicht allein in dieser energisch bewegten Stellung, nicht allein auch in dem durch jeden Muskel durchgeführten Rhythmus dieser Bewegung, sondern wesentlich wieder an dem Ausdruck der Function des Athems in Brust und Leib und in dem Ausdruck gespannter Energie im Kopfe. Der Diskoswerfer hat im Gegensatze zum Ladas voll eingeathmet, die Brust ist gehoben, der Leib energisch eingezogen, der Mund geschlossen ohne gekniffen zu sein; beim Abwurf wird der Athem plötzlich hervorbrechen, wie wir ihn bei Menschen hervorbrechen hören, welche mit grosser Anstrengung schwere Schläge führen. Aus Brust und Leib allein, wenn auch Arme und Beine fehlten, müssten wir auf gewaltsame Bewegung schliessen, wenngleich wir vielleicht die Art derselben nicht begriffen. Wie anders bei den Ägineten; fehlten an diesen Körpern Arme und Beine ganz, so würden wir nimmer sagen können, ob Brust und Leib einem Kämpfenden oder einem Gefallenen angehören. Und nun der Kopf. Es ist mit grossem Rechte darauf hingewiesen, dass derselbe wenig individualisirt sei, dass nicht seine Individualität uns fessele, eben so wenig spiegelt sich geistige Thätigkeit, Nachdenken, Begeisterung, Freude in diesem Gesicht. Aber es sind nicht allein die feinen attischen Züge dieses Antlitzes, die uns anziehn, es ist vor allem Energie in diesen Zügen, der Reflex der Bewegung des Körpers. Das Auge blickt nicht, denn es hat Nichts zu blicken, der Mund athmet nicht, denn der Athem wird angehalten, aber die Züge sind, was unsere Zeichnung leider nicht ganz wiedergiebt, so ruhig aufmerksam, haben bei aller Mässigung des Ausdrucks etwas so eigenthümlich Zusammengefasstes, wie wir es gewiss in nicht vielen antiken Köpfen wiederfinden, und wie es als Spiegel der kunstgemäss bewegten Handlung nicht feiner ersonnen werden könnte. Hierin also, in der Darstellung der Bewegung in Brust und Kopf, liegt dasjenige, wodurch Myron's Statuen lebendig wurden, und hierin werden wir denn auch die Hauptunterscheidung Myron's von Pythagoras zu suchen haben, der im Übrigen wie Myron Meister der Bewegungen, wie Myron auf den Rhythmus derselben bedacht war.

Aber freilich finden sich der Unterschiede noch mehr. Pythagoras bildet das Detail besonders fein aus, nicht allein die Adern und Sehnen, sondern auch das Haar; und grade von dem letzteren wird uns gesagt, dass Myron es kaum sorgfältiger dargestellt habe als das frühere Alterthum. Es ist schwer denkbar, dass Myron in diesem einen Punkte allein auf die Detailbildung weniger Werth gelegt habe, es muss uns diese Angabe dahin führen, anzunehmen, Myron habe, natürlich ohne die Richtigkeit des Details in Muskeln und Sehnen zu versäumen, auf dessen Hervorbildung im Einzelnen weniger Gewicht gelegt, dasselbe dem Ganzen und Wesentlichen mehr untergeordnet als Pythagoras, so dass bei des Letzteren Werken etwa wie bei dem Fig. 26. mitgetheilten Relief der Beschauer leichter auf Adern und Sehnen aufmerksam wurde, als bei Myron, dessen Werke im Ganzen und als Ganzes wirkten. Wir können das freilich nicht nachweisen, denn von Pythagoras haben wir keine Werke, von Myron nur Nachbildungen, bei denen Eigenthümlichkeiten am ersten verloren gehn, aber die Erwägung dessen, was das Alterthum bei dem einen und dem anderen Künstler hervorhebt, kann unser Urteil doch sicher leiten.

Überhaupt dürfen wir wohl hoffen, ein klares und in sich harmonisches Bild des grossen Künstlers vor uns zu haben, zu dessen Vollendung wir noch ein Urteil bei Plinius hinzufügen. Der erste Theil desselben: Myron hat zuerst die Wahrheit vervielfältigt, d. h. mannigfachere Gestalten und verschiedenere Situationen als seine Vorgänger in lebensvoller Naturwahrheit ausgeprägt, bietet dem Verständniss keine Schwierigkeiten, wohl aber beurkunden diese Worte jenen Reichthum der Phantasie, der sich schon aus der grossen Zahl myronischer Werke, namentlich aber auch daraus ergiebt, dass er über die Darstellung des unmittelbar Erschauten hinausgehend, in den Seedrachen, die wir oben erwähnt haben, eine Classe jener Phantasiegestalten und Mischbildungen schafft, welche allein im Stande wären, unsere Bewunderung für die griechische Kunst bis zu einem hohen Grade zu steigern. Und zwar grade vermöge dessen, worin Myron gross war, vermöge des lebensvollen Naturalismus, welcher diese phantastischen Wesen so ausprägt, dass wir an die Möglichkeit ihrer Existenz glauben müssen und in ihnen gleichsam eine Fortsetzung der Schöpfungen der Natur erkennen. Worin nun aber speciell die Vorzüge der Seedrachen Myron's bestanden haben, wissen wir nicht, es muss uns daher genügen, in ihrem Vorhandensein unter seinen Werken ein neues Zeugniss für die Vielseitigkeit seines lebendigen Naturalismus zu finden. — Viel mehr Kopfbrechen hat der zweite Theil jenes Urteils des Plinius gemacht, welches sich dem eben beleuchteten unmittelbar anschliesst, und in welchem Myron in Bezug auf Rythmus über Polyklet erhoben wird. Es ist hier nicht der Ort, die Schwierigkeiten dieser Stelle und die Versuche zu deren Lösung darzulegen; ich habe dies an einem anderen Orte versucht[87]), und kann hier nur sagen, dass ich als das Endergebniss des Urteils betrachte: Myron hat die Naturwahrheit vermannigfacht und hat einen reicheren Rythmus gehabt als Polyklet. Dies ist vollständig richtig und hangt unter sich vollkommen zusammen, Myron schafft viele starkbewegte und mannigfache Gestalten aus verschiedenen Kreisen, Polyklet beinahe nur ruhig stehende und überwiegend ruhig stehende Jünglingsgestalten. Wenn aber Rhythmus die künstlerische Darstellung und Durchführung der Bewegung ist, wie sollte da Myron in seinen Werken nicht mannigfacheren Rhythmus als Polyklet gehabt haben! Ja kaum ein Künstler hatte reicheren und mannigfaltigeren Rhythmus; die Darstellung eines von allen metri-

schen Fesseln so freien Rhythmus, wie ihn der Diskobol uns zeigt, ist nächst der Darstellung des Lebens die grösste That Myron's und dasjenige, wodurch er seinerseits, wie Pythagoras durch die vollendete Naturwahrheit des Details und Kalamis durch die erste Ausprägung eines feinen seelischen Ausdrucks die höchste Vollendung der Kunst vorbereitet, die Kunst reif macht, fortan Trägerin der reinsten und höchsten geistigen und sittlichen Ideen in der vollkommenen Form zu sein.

Bevor wir jedoch die Bildkunst diese letzte Stufe ersteigen sehn, wenden wir noch einmal den Blick zu einer kurzen Übersicht des bisher durchmessenen Weges zurück. Wir haben in der Einleitung zum fünften Capitel die eben besprochene Zeit als diejenige der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst bezeichnet, welche auf das früher betrachtete Zeitalter der Anfänge und Erfindungen gefolgt ist. Es werden nicht viele Worte nöthig sein, um diese Bezeichnung zu rechtfertigen. Alle technischen Erfindungen gehören dem früheren Zeitraume an, dem späteren blieb nur ihre Vervollkommnung und ihre ausgedehntere und kühnere Anwendung. Alle Gegenstände der bildenden Kunst, vom Götterbilde herab bis zur Darstellung der Thiere, denn auch diese findet sich unter den Werken des Dipoinos und Skyllis und ihrer Schüler, und mit Einschluss der wenigstens in den Kreis der Kunstübung aufgenommenen athletischen Siegerstatuen hatte ebenfalls die vorige Periode eingeführt, und auch hier blieb der zuletzt besprochenen nur die Entwickelung und Ausbildung. Endlich in Bezug auf die Locale der Kunstübung sahen wir in der vorigen Epoche die Kunst sich langsam von einzelnen Stätten grosser Erfindungen und erster Übung an andere Orte verbreiten, wo sie vielfach, wie in Argos, Sikyon, Athen eine handwerksmässig, zünftig geübte Kunst vorfand, während wir im Laufe der 60er und 70er Olympiaden, wenn wir die schriftlichen Nachrichten mit den Monumenten zusammenhalten, so ziemlich ganz Griechenland in den Kreis eines individuell entwickelten Kunstbetriebes aufgenommen finden. Die Grenzen der Ausbreitung der Kunst finden wir also am Schlusse unserer Periode technisch, gegenständlich, local ziemlich erreicht, der folgenden Zeit blieb wesentlich nur die Erhöhung der Thätigkeit und des Schaffens sowie die Vertiefung in sich selbst. — Suchen wir uns das Gesagte etwas genauer zu begründen. Von einer erneuten Aufzählung der Locale glaube ich absehn zu können, wir wenden demgemäss unsere Aufmerksamkeit zuerst der materiellen Technik zu. In Beziehung auf diese ragt besonders der Erzguss hervor, den die frühere Zeit nur zu einzelnen Figuren in Lebensgrösse und von ruhiger Haltung zu verwenden weiss, während ihn die Kunst der 60er und 70er Olympiaden auf Kolosse, auf ausgedehnte Gruppen und auf Werke von der complicirten Stellung des myronischen Ladas und Diskoswerfers anwendet, und dadurch ihre technische Meisterschaft auf diesem Gebiete bekundet. Gegen diese wachsende neuere Technik tritt die älteste der Holzschnitzerei so sehr in den Hintergrund, dass wir sie bei den Künstlern der 60er und 70er Olympiaden nur noch einzeln und zwar fast zuletzt angewendet sahen; auch die Goldelfenbeinbildnerei, die wir aus der Verbindung der Metallarbeit mit der Holzschnitzerei hervorgehn sahen, wird in diesem Zeitraume weit weniger betrieben als im vorhergehenden, welchem ihre Erfindung und im folgenden, welchem ihre Vollendung angehört. Nur die Marmorsculptur erhält sich neben dem