



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

Strongylion

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

zum geistigen Leben, dem animus, durch das von Plinius hier gebrauchte anima bezeichnet wird. Und demnach haben wir in dem sterbenden Verwundeten einen dem myronischen Ladas nahe verwandten Gegenstand vor uns, dessen Darstellung wir leicht als durch Myron's Werk angeregt denken mögen. Hier wie dort kam es zunächst und ganz besonders auf das Aushauchen des letzten Athems an, denn eben dieses unterscheidet den Moment des Sterbens von ähnlichen Situationen, wie z. B. dem Hinsinken in Ohnmacht. Aber freilich sind die Aufgaben auch wieder verschieden; beim Ladas war die grösste Anstrengung des Körpers, und namentlich des Athmens, im übermässigen Lauf dem Aushauchen des Todesseufzers unmittelbar vorhergegangen, von dem Verwundeten des Kresilas wird uns eine ähnliche vorhergegangene heftige Bewegtheit nicht bezeugt, ja sie ist, wenn wir die Bezeichnung „sterbender Verwundeter“ scharf in's Auge fassen, auch nicht wahrscheinlich, die Todesursache sind hier die Wunden, ist die Verblutung. Wie bei Ladas die höchste Energie körperlicher Anstrengung, müssen wir hier das Ermatten und Erschlaffen der Kräfte dargestellt denken. Dies Schwinden der Kräfte aber wurde durch die feine Darstellung der Ermattung des Athmens präcisirt als durch den nahenden Tod bewirkt. Und wenn wir nun in der Behauptung Recht hatten, dass Myron's Statuen grade durch die feine Art, wie der Athmungsprocess dargestellt war, als eminent lebendig erschienen, wenn wir ferner mit Recht den feueranblasenden Knaben des Lykios und den Feueranbläser des Stypax auf Myron's Lehre und Schule zurückgeführt haben, so muss Jeder einsehn, wie gut sich auch dieser sterbende Verwundete des Kresilas dem Charakter der Werke dieser Schule einfügt, welche die Darstellung des physischen Lebens zu ihrem Hauptaugenmerk gemacht und das wesentlichste Mittel dieser Darstellung aus Myron's Lehre entnommen hatte. Wird dem sterbenden Verwundeten durch unsere Anschauung nicht Unwesentliches von dem pathetischen Interesse genommen, welches ein solcher Gegenstand an sich einflössen kann, so muss schliesslich noch daran erinnert werden, dass in der Periode, in welcher wir jetzt mit unseren Betrachtungen stehn, die Darstellung der Bewegungen und Leidenschaften des Gemüthes noch nicht zum Vorwurfe künstlerischer Darstellung geworden ist, und das im eigentlichen Sinne Pathetische sichtbar und bedeutsam erst in einer späteren Periode der griechischen Kunstgeschichte hervortritt, einer Periode, die durch den Subjectivismus und das Hervorbilden bewegter seelischer Situationen durch die jüngere attische Schule, einen Skopas und Praxiteles erst eingeleitet wird. Kresilas' sterbender Verwundeter würde demnach, anders aufgefasst, als ich ihn aufgefasst habe, eine vielleicht gänzlich vereinzelt Erscheinung der älteren Kunstentwicklung sein.

Mit grösserem Zweifel als bei den drei besprochenen Künstlern erkennen wir Myron's Einflüsse bei einem vierten: Strongylion⁸⁰), von unbekanntem Vaterlande, von dem aber ein öffentlich aufgestelltes grosses Werk, das gleich näher zu besprechende „hölzerne (troische) Ross“ in Athen war, ein zweites im benachbarten Megara, so dass wir ihn vielleicht als Attiker auffassen, jedenfalls seinen längeren Aufenthalt in Athen nachweisen können, der genügt, um Strongylion den um Myron gruppirten Künstlern zurechnen zu dürfen. Das einzige feste Datum aus dem Leben des Strongylion knüpft sich an das erwähnte „hölzerne Ross“, ein kolossales Weihgeschenk eines attischen Bürgers Chäredemos auf der Burg von Athen, wo dessen 11 Fuss lange Basis, mit Weihinschrift und Künstlernamen, 1840 wieder aufgefunden

worden ist. Dies „hölzerne Pferd“ von Erz erwähnt Aristophanes in seinen *Ol.* 91, 2 (415 v. Chr.) aufgeführten „Vögeln“, wahrscheinlich als ein vor Kurzem aufgestelltes Kunstwerk, welches damals das Stadtgespräch bildete. Nun ist die Darstellung eines ehernen Rosses von der Grösse, dass seine Basis 11 Fuss misst, kein Auftrag, den ein junger Anfänger erhält; das Jahr 415 v. Chr. also muss in Strongylion's Mannesalter fallen, so dass er wesentlich als Altersgenoss der Schüler des Phidias und Myron erscheint. Damit verträgt sich sein Zusammenwirken mit dem älteren Kephisodotos, von dem später, eben so wohl, wie der Charakter der Buchstabenformen in der erwähnten Inschrift. — Das „hölzerne Pferd“ beschreibt uns Pausanias etwas genauer, indem er angiebt, dass aus seinem Rücken Menestheus und Teukros und Theseus' Söhne, lauter attische Helden, hervorschauten; es war also gedacht in dem Momente, wo die verblendeten Troer dasselbe in ihre Stadt aufgenommen haben, und wo sich aus seinem waffenerfüllten Bauche Ilios Verderben entwickelt. Es ist das eine eigenthümliche Aufgabe für einen Künstler, der, wie wir sehn werden, als Thierbildner excellirte, ein derartiges „hölzernes Pferd“ zu bilden, welches man als solches erkannte, ohne doch etwa, realistischer Weise auf die vorgestellten Formen des echten Sagenrosses zurückgreifend, etwas Unschönes, eine wunderliche Kriegsmaschine zu machen; aber es lässt sich nicht verkennen, dass diese Aufgabe ihr pikantes Interesse haben musste für eine Kunst, die in Thierbildungen zu vollendeter Meisterschaft gediehen war, obgleich es schwer ist, sich über die Art, wie der Künstler seinen Zweck erreichte, Rechenschaft zu geben, und zweifelhaft, ob ein moderner Bildhauer es wagen würde, Strongylion sein Kunststück nachzumachen. Dass derselbe in der Bildung von Pferden und Stieren ausgezeichnet gewesen, hebt Pausanias hervor, und es ist eine ansprechende Vermuthung, ein dicht bei dem „hölzernen Pferde“ aufgestellter Stier von Erz und ein mit beiden zusammen genannter Widder sei von Strongylion's Hand gewesen. Keineswegs aber war dieser Künstler nur in Darstellungen von Thieren bedeutend, vielmehr wird auch eine Amazone von ihm gerühmt, die wegen der Schönheit ihrer Schenkel den Beinamen „Euknemon“ (die schönschenkelige) erhielt und die Nero fortschleppte, sowie die Statue eines Knaben, welche der bei Philippi gefallene Brutus mit sehr warmem Enthusiasmus liebte. Endlich wissen wir auch noch von dreien Musenstatuen des Strongylion, die mit dreien anderen von Olympiosthenes und eben so vielen von Kephisodotos dem älteren auf dem Helikon aufgestellt waren.

Wenn nun diese Musenstatuen allerdings ein ideales Element enthalten, welches sicher nicht aus Myron's Lehre stammt, so nähern doch die Thierdarstellungen, Strongylion diesem Meister und seiner Art, und diese werden wir auch in den anderen Werken wohl erkennen dürfen, da ihr Ruhm wesentlich auf ihrer Formschönheit, nicht auf idealem Gehalt beruht. Die von Brutus geliebte Knabenstatue, die uns eben einfach als Knabe angeführt wird, wird mit ziemlicher Sicherheit als ein Genrebild aufgefasst werden dürfen, und reiht sich als solches der kleinen Zahl von Genrebildern ein, die wir so eben als von Künstlern herstammend kennen gelernt haben, welche wir als von Myron's Lehre und Vorbild angeregt betrachteten.

Indem ich eine Reihe von minder bedeutenden oder minder bekannten attischen oder in Attika thätigen Bildnern übergebe, deren Namen und Werke unsere Leser bei Brunn, *Kunstlergeschichte* 1, S. 271 ff. verzeichnet finden⁸¹⁾, beschränke ich mich

darauf, zum Schlusse dieses Capitels zwei Künstler von eigenthümlicher Richtung zu besprechen, Kallimachos und Demetrios.

Kallimachos⁸²⁾ wird freilich nicht ausdrücklich Athener genannt, ist aber wahrscheinlich doch als attischer Künstler zu betrachten, da sein einziges öffentliches Werk, der künstliche Leuchter für die ewige Lampe im Erechtheion zu Athen sich befand. Auch seine Zeit ist nicht überliefert; war er aber Erfinder des korinthischen Capitells, wie Vitruv angiebt, was schwerlich stichhaltige Gründe gegen sich, wohl aber, wie wir sehn werden, eine innere Wahrscheinlichkeit hat, so muss Kallimachos wesentlich ein vielleicht jüngerer Zeitgenoss des Phidias gewesen sein.

Über seine Werke fliessen unsere Quellen nur äusserst dürftig, eine „bräutliche“ (*γυμνευομένη*) Here in Platäa und „tanzende Lakonerinnen“ sind die einzigen Arbeiten des Künstlers, die uns genannt werden. Desto reichlicher sind Urtheile der Alten über Kallimachos vorhanden, welche, ganz abgesehen von dem, was sie aussagen, zunächst beweisen, dass Kallimachos, obgleich zurückstehend hinter den Künstlern ersten Ranges, wie Pausanias sagt, nicht nur ein in seiner Art tüchtiger Meister gewesen ist, sondern ein Künstler von einer ausgeprägten Eigenthümlichkeit, welche im Entwicklungsgange der griechischen Kunst ihre besondere Bedeutsamkeit gehabt hat. Diese Eigenthümlichkeit können wir nun aus den Aussagen der Alten bestimmt genug ableiten.

Am umfassendsten und genauesten ist Plinius' Urtheil: „von allen Künstlern ist durch seinen Beinamen Kallimachos am bekanntesten, stets ein Tadler seiner selbst und von einer kein Ende findenden Genauigkeit, deshalb „*Katatexitechnos*“ zubenannt, bemerkenswerth als Beispiel, dass man auch in der Genauigkeit Mass halten soll. Seine tanzenden Lakonerinnen sind ein sorgfältig vollendetes Werk, in welchem aber alle Anmuth durch das Übermass des Fleisses in der Ausführung verloren gegangen ist.“ Denselben Beinamen bezeugt uns Pausanias und fügt hinzu, dass Kallimachos, an eigentlicher Kunst hinter den Ersten zurückstehend, an Verständigkeit (*σοφία*) Alle überragt habe, und denselben Beinamen führt auch Vitruv an, indem er angiebt, er sei dem Kallimachos „wegen seiner Eleganz und Subtilität in der Marmorarbeit“ beigelegt worden. Schon aus diesen Stellen und noch mehr aus sonstiger Anwendung des Wortes, welches dem Beinamen des Kallimachos zum Grunde liegt, ist es klar, dass dieser Beiname, der sich durch ein deutsches Wort schwer wiedergeben lässt, eine grosse Feinheit, Genauigkeit, Detailbildung in der Formgebung angeht, welche an und für sich nicht zu tadeln ist, aber, nicht auf das richtige Mass beschränkt, wie eben bei Kallimachos, zum Fehler wird. Unsere Künstler bezeichnen durch den Ausdruck „eine breite Manier“ eine Darstellung, welche die Grundgedanken und Grundformen eines Kunstwerks klar und fühlbar hinstellt; diese breite Manier kann in der flüchtigsten Skizze so gut wie in dem ausgebildetsten und durchgearbeitetsten Kunstwerke bestehn und besteht so lange, wie das Detail, ohne für sich Geltung in Anspruch zu nehmen, sich dem Ganzen und den Hauptformen unterordnet. Wir haben diese breite Manier bei höchst genauer Detailbildung in den Sculpturen des Parthenon gefunden, wir werden sie auch in den Werken des Lysippos anerkennen, so sehr dieser Künstler die Durcharbeitung der Form bis auf die geringsten Kleinigkeiten erstreckte; bei Kallimachos ist sie verloren gegangen, weil er, seine technische Kunstfertigkeit in virtuoser Weise ausbeutend, auf die übermässig