



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Fünftes Capitel. Genossen des Skopas

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77332](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77332)

unterwirft sich die Creatur überirdischer Obmacht. Nun wird sie ihr Haupt verhüllen, und wenn die nächsten Augenblicke die Kinder alle um die Mutter dahingestreckt haben, wird Niobe dastehn göttlich gross und menschlich edel, erstarrt, zu Stein geworden vor dem Übermass des Schmerzes.

Ich habe schon eingänglich auf die hohe kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Monumentes hingewiesen, und will jetzt nur noch daran erinnern, dass die Niobegruppe, hochidealisch conceipirt wie sie ist, bei allem Reiz der sinnlichen Schönheit ihrer unvergleichlich lieblichen Gestalten, uns besser und klarer als alles Andere zeigen muss, der Schwerpunkt der Kunst eines Skopas und Praxiteles, das heisst der attischen Kunst dieser jüngeren Periode in ihren höchsten Leistungen, falle in das Gebiet des Idealen. Denn nur unter dieser Voraussetzung ist die Wahl dieses Gegenstandes und ist diejenige Darstellung desselben möglich, die wir kennen gelernt haben. Ich glaube nun aber nicht zu irren, wenn ich annehme, dass diese Erkenntniss uns auch diejenigen Werke der beiden Meister, die wir nur aus späten, sinnlich gefärbten Berichten oder aus mangelhaften Nachbildungen kennen, in einem anderen Lichte erscheinen lassen wird, als in demjenigen, in welchem sie uns, scheinbar in Übereinstimmung mit den Zeugnissen, in neuerer Zeit dargestellt worden sind.

FÜNFTES CAPITEL.

Genossen des Skopas.

Am Mausoleum in Halikarnassos arbeiteten neben Skopas mehre andere Künstler, zum Theil Athener von Geburt, von denen die meisten nachweisbar beträchtlich jünger waren als Skopas, auf deren Kunstrichtung einen Einfluss des Skopas anzunehmen demnach an sich wahrscheinlich ist. Nach Plinius' Angabe waren die Sculpturen an der Ostseite des Mausoleums von Skopas, diejenigen im Norden von Bryaxis, an der Westseite von Leochares, an der Südseite vom Timotheos und das marmorne Viergespann auf dem Gipfel des ganzen Bauwerkes von Pythis, der wahrscheinlich mit Phyteus (oder Pyteus) bei Vitruv identisch und der Baumeister des Mausoleums sein wird⁷²). Dass auch Praxiteles als an den Sculpturen dieses kolossalen Grabmals theilhaftig genannt wird, ist schon erwähnt worden.

Von den hier genannten Künstlern ist uns Pythis als Bildner gar nicht näher bekannt, und von Timotheos' Werken besitzen wir nur ein paar sehr oberflächliche Notizen⁷³). Diesen gemäss war er Marmorbildner und Erzgiesser und arbeitete in Marmor einige Götterbilder, darunter namentlich eine Artemis, die, später von einem römischen Bildhauer mit einem neuen Kopfe versehen im palatinischen Apollotempel in Rom stand und einen Asklepios in Trözen, während er als Erzgiesser von Plinius unter den nicht wenigen Künstlern⁷⁴) angeführt wird, welche „Athleten, Bewaffnete,

Jäger und Opfernde“ darstellten. Das ist eine von den kategorienweisen Anführungen von Gegenständen der bildenden Kunst, deren wir bei Plinius noch einige finden, die aber zuerst bei den Künstlern dieser Periode auftreten. Mögen wir unter den „Athleten“ Siegerstatuen für Olympia verstehen, so werden sich die „Bewaffneten, Jäger und Opfernden“ schwerlich anders denn als Genrebilder auffassen lassen. Als solche mögen diese Arbeiten immerhin ihre eigenthümlichen Verdienste in Composition und Formgebung gehabt haben, von hervorragendem Werthe aber können sie schwerlich gewesen sein, da wir Genrebilder der Art, wie die Werke des Lykios und Strongylion (Band 1, S. 290. 296) und des Leochares (s. unten) einzeln angeführt finden. Jedenfalls scheint mir aber in der bei nicht wenigen Künstlern wiederkehrenden Wahl dieser Gegenstände oder von Gegenständen überhaupt, die sich kategorienweise anführen lassen, ein Charakterismus der Zeit zu liegen, einer Zeit, welche die minder hervorragenden Talente nöthigte für den Verkauf, für Zwecke des Privatlebens zu arbeiten, und Werke zu schaffen, die, ohne Anspruch auf hohe geistige Bedeutung oder grossen idealen Gehalt zu machen, zu anmuthigem und würdigem Schmuck, der um diese Zeit mit wachsendem Comfort ausgestatteten Wohnungen dienen konnten und wahrscheinlich gedient haben. Ist diese Beobachtung gegründet, so werden wir die um diese Zeit in stetem Wachsen begriffene Porträtbildnerei ebenfalls zum Theil wenigstens aus äusseren Gründen und nicht allein aus einer principiellen Tendenz der Kunst abzuleiten uns geneigt finden, woraus dann wieder folgen dürfte, dass man die Porträtbildnerei nur mit grosser Vorsicht als ein Moment in dem Kunstcharakter gewisser bedeutender Künstler behandeln darf.

Dies findet seine Anwendung, wie ich glaube, in vorzüglichem Grade auf Leochares von Athen⁷⁵), welcher, schon Ol. 102 (372—368 v. Chr.) thätig und in einem pseudoplatonischen nach Ol. 103, 2 (366 v. Chr.) datirten Briefe als tüchtiger junger Bildner erwähnt, etwa in der Mitte seiner Laufbahn mit Skopas in Halikarnassos arbeitend, bis in die letzten Jahre Alexander's des Grossen (etwa Ol. 112 oder 113, um 328 v. Chr.) thätig gewesen zu sein scheint. Aus attischen Inschriften nun sehn wir, dass Leochares mit einem anderen bedeutenden Künstler, Sthennis von Olynth zusammen die Porträtstatuen einer athenischen Familie, uns ganz unbekannter Bürgerleute, arbeitete, sowie von ihm auch eine um 356 v. Chr. geweihte Statue des Redners Isokrates war. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass wir in diesen Werken Jugendarbeiten des Leochares zu erkennen haben, der sich, zu bedeutenderem Ruf und Ansehn gelangt, überwiegend mit idealen Gegenständen beschäftigte, im Porträtfache aber nur noch die Familie Alexander's und den grossen König selbst darstellte, und zwar in einer Weise, welche diese Arbeiten auf ein ganz anderes Gebiet als das der eigentlichen Porträtbildnerei versetzt. Denn das eine Mal war Leochares mit Lysippos zusammen an einer grossen Erzgruppe thätig, welche Alexander auf der Löwenjagd darstellte, und die wir später genauer kennen lernen werden, das andere Mal bildete er Alexander nebst seinem Vater Philipp, seinem Grossvater Amyntas, seiner Mutter Olympias und seiner Nichte Eurydike im Philippeion von Olympia aus Gold und Elfenbein, also aus einem Material, das sonst ausschliesslich zu idealen, ja zu religiösen Gegenständen verwendet wird, und ohne Zweifel in einem Sinne, der eine durchaus ideale Auffassung nicht allein zuließ, sondern bedingte, gleichsam als ein heroisches, halbgöttliches Geschlecht.

Ausser diesen Porträts finden wir unter Leochares' Werken ein Charakter- oder Genrebild, über dessen Benennung bei Plinius man sich noch nicht hat einigen können⁷⁶⁾, über welches jedoch feststeht, dass dasselbe einen Jungen mit dem schärfsten Ausdrucke verschmitzter Schlaueit darstellte. Obgleich man in dieser Arbeit die Anklänge an Myron's und seiner Schüler Kunstrichtung zu finden geneigt sein mag, welche nur, dem Wesen unserer Periode gemäss, durch stärkeres Herausbilden des Charaktersausdrucks modificirt erscheinen, so steht dieselbe doch unter den Werken des Leochares zu vereinzelt da, als dass ich es wagen möchte, auf dieselbe weitere Schlüsse in Betreff des Charakters seiner Kunst zu gründen. Denn die übrigen Werke des Künstlers gehören dem mythologischen und zum Theil wenigstens dem ernstidealen Gebiete an, und es ist wohl zu bemerken, dass Plinius eine von drei Darstellungen des Zeus, welche auf dem Capitol aufgestellt war, des höchsten Lobes werth hält. Worin die Vorzüge dieser Statue und diejenigen dreier Apollonbilder und eines kolossalen Ares bestanden, können wir nicht nachweisen, einen um so höheren Begriff von der Kunst des Leochares dagegen erhalten wir aus ziemlich unzweifelhaften Nachbildungen seines vom Adler geraubten Ganymedes, von denen ich das vorzüglichste, im Vatican befindliche Exemplar umstehend (Fig. 71) habe abbilden lassen.

Plinius berichtet: „Leochares machte den Adler, welcher zu fühlen schien, was er in Ganymedes raube und wem er ihn bringe, und der den Knaben auch durch das Gewand noch vorsichtig mit den Fängen berührte.“ Wir besitzen nicht wenige, auch in statuarischer Ausführung nicht wenige Darstellungen der Entführung des Ganymedes, welche neuerdings von Otto Jahn⁷⁷⁾ zusammengestellt und trotz aller äusserlichen Ähnlichkeit sämmtlicher Exemplare nach zweien Weisen der Auffassung gesondert worden sind. In der einen Classe ist der Adler augenscheinlich das Thier des Zeus, sein Abgesandter, um den schönen Knaben dem liebeberglühten Gotte zu bringen, und dieser lässt sich von dem königlichen Raubvogel ohne Zeichen des Schreckens ja mit einem gewissen kindlichen Behagen, aber doch auch ohne eine Spur eines tiefer erregten Gefühles emporgetragen. Dieser Classe gehört unser vaticanisches Exemplar an. Die andere Classe fasst die Sache tüppiger; hier ist der Adler augenscheinlich nicht der Vogel des Gottes, sondern der verliebte Gott selbst in seines Begleiters Gestalt; er neigt den Kopf über die Schulter des Lieblings, als wolle er die Lippen des schönen Knaben berühren, der seinerseits die Person seines Räubers durchaus zu erkennen scheint, und sich demselben in zärtlicher Neigung hingiebt. Diese Classe wird am vollendetsten durch eine schwebende Gruppe in San Marco in Venedig⁷⁸⁾ vertreten, und erscheint z. B. an der Halle von Thessalonike als Gegenstück der Leda mit dem Schwan⁷⁹⁾.

Jahn stellt es nach dieser von ihm zuerst wahrgenommenen feinen Unterscheidung als zweifelhaft hin, welche dieser beiden Auffassungsweisen auf das Original des Leochares zurückgehe. Ich kann diesen Zweifel nicht theilen. Denn erstens leidet Plinius' Ausdruck, der Adler scheine zu fühlen, wem er den Knaben bringe, doch ausschliesslich auf diejenige Composition Anwendung, in welcher der Adler als Adler, nicht als der verwandelte Zeus selbst erscheint, und zweitens ist es ungleich wahrscheinlicher, dass eine keuschere und naivere Composition in späteren Wiederholungen des Gegenstandes sinnlicher und lüsterner gewendet worden,



Fig. 71. Ganymedes vom Adler emporgetragen, nach Leochares.

als das Gegentheil, dass eine ursprünglich stark sinnlich gefärbte Darstellung später veredelt und geläutert worden sei. Dies Ergebniss aber ist gegenüber der Neigung mancher neueren Schriftsteller, die Kunst dieser jüngeren attischen Schule als der Sinnlichkeit und selbst der Lascivität verfallen zu betrachten und darzustellen, von besonderer Bedeutung. Wer diese Ansicht nicht theilt, wie ich das von mir bekennen muss, der ich in

der Periode, von der wir reden, nur ganz einzelne Ansätze zum eigentlich Üppigen und Wollüstigen in der Kunst anzuerkennen vermag, der muss mit Freude ein Monument wie unseren Ganymedes von Leochares begrüßen, welches von einer so keuschen und edlen Auffassung eines an sich verfänglichen Gegenstandes Zeugniss ablegt, dass selbst das zarteste Gemüth von demselben nicht verletzt werden kann.

Das ist aber nicht das einzige Interesse der Gruppe. Dieselbe ist ein Wagniss der plastischen Kunst, aber ein mit dem grössten Glücke gelöstes. Eine schwebende Gestalt zu bilden, eine Gestalt, welche den Boden auf keinem Punkte mehr berührt, geht eigentlich über die Grenzen der im materiellen, wuchtigen Stoff materiell darstellenden Bildhauerkunst hinaus; das Schweben thatsächlich zu machen, indem die Figur aufgehängt wird, wie dies bei der erwähnten Gruppe in S. Marco der Fall ist, heisst die Schwierigkeit nur umgehn und zwar in unkünstlerischer Weise. Denn es ist unmöglich das Aufhängungsmittel dem Auge ganz zu entziehn, oder, wenn dies möglich wäre, einen beängstigenden Eindruck bei dem Beschauer zu beseitigen, der eine Marmor- oder Erzmasse über seinem Haupte hangen sieht ohne zu wissen, wie sie gegen das Herunterstürzen gesichert ist. Der Meister unserer Gruppe fühlte das und vermied eine Spielerei, die des modernen Ballets würdiger ist, als der antiken Plastik; er gab seiner Gruppe eine feste und ausreichende Stütze, die, weil sie aus der ganzen Situation innerlich motivirt ist, uns nicht als Stütze, sondern als nothwendiger Theil der Darstellung erscheint. Ich spreche von dem Baumstamme, an welchem der Adler wie der Jüngling mit der Rückseite haftet, der die ganze Gruppe trägt. Dieser Baumstamm aber ist, weit entfernt uns zu stören, in der Hand des Künstlers zu einem nicht unbedeutenden Element seiner Darstellung geworden; unter diesem Baume ruhte der schöne, durch den Hirtenstab und die am Boden liegen gebliebene Syrinx charakterisirte Hirtenknabe, den treuen Hund zur Seite, in der Mittagshitze, auf den Gipfel dieses Baumstammes liess sich der gewaltige Aar herab, von ihm aus ergriff er seine Beute, und jetzt strebt er mit den mächtig ausgebreiteten Fittigen, den zart und doch sicher gefassten Knaben in den Fängen an eben diesem Baumstamme vorüber der Höhe zu, wohin sein Blick und der des Jünglings sich wendet, während der treue Hund allein am Boden zurückbleibend dem emporschwebenden Herrn nachheult, „ein Motiv, das, um Jahn's Worte zu gebrauchen, nicht nur durch seine naive Gemüthlichkeit anspricht, sondern auch wesentlich dazu beiträgt, den Eindruck des Emporschwebens zu verstärken.“ Derselbe Gelehrte hat auch mit Recht daran erinnert, was sich in der Gruppe ausspreche, sei das:

Hinauf, hinauf strebt!

des Goethe'schen Ganymed, und, was dem Wesen einer Marmorgruppe zu widersprechen scheine, den leichten Flug, das Emporschweben auszudrücken, sei die Hauptaufgabe des Künstlers gewesen, der diese Gruppe erfand. „Diese hat er, fährt Jahn fort, mit feinem Sinn ergriffen und mit meisterlicher Technik ausgeführt, und, um sie ganz rein, ganz in sich geschlossen darzustellen, alle Motive, mochten sie sich sonst, sei es durch sinnlichen Reiz, sei es durch leidenschaftliche Gluth noch so sehr empfehlen, fern gehalten. — Die ganze Gruppe aber macht einen ausserordentlich reinen und wahrhaft bukolischen Eindruck.“ Ich füge diesen Worten nur noch ein paar Bemerkungen über das Verhältniss unserer Copie zum Original des

Leochares hinzu. Zunächst muss ich bemerken, dass dieses aus Bronze gegossen war, während wir Marmor vor uns haben; sodann habe ich anzuerkennen, dass die Worte bei Plinius, der Adler fasse den Knaben selbst noch durch das Gewand zart und vorsichtig an, auf unsere Copie nicht im strengsten Sinne, aber doch in viel strengerem als auf diejenige in Venedig Anwendung leiden, in der das Gewand durchaus beseitigt ist. Hier aber ist die Chlamys, die von des Knaben Schulter hängt, schön und effectvoll behandelt und spiegelt in ihren lind bewegten Falten das Emporschweben glücklich ab, während sie wenigstens auf der rechten Seite, dem Original entsprechend, auch zwischen der Kralle des Vogels und dem Körper des Knaben liegt. Vollkommen entspricht unsere Gruppe den Worten bei Plinius, der Adler scheine zu fühlen, was er in Ganymedes raube; denn offenbar hat er den schönen Knaben nicht gepackt wie ein Raubvogel seine Beute packt, sondern er fasst ihn so, dass dem Erporgetragenen keinerlei Beschwerde entsteht. Demgemäss giebt sich dieser auch ruhig der Bewegung hin, „er ist in einer fast ganz graden Haltung, mit geschlossenen Beinen, gebildet, so dass er sich nicht nur nicht widersetzt, sondern dem Adler das Tragen erleichtert, wodurch also die Vorstellung des Aufwärtsschwebens sehr begünstigt wird“ (Jahn). Und eben so sehr wird dieser Eindruck durch die Mächtigkeit des Trägers mit den majestätisch ausgebreiteten Schwingen gefördert, durch ein feines Abgewogensein der scheinbaren Last und der tragenden Kraft des Thieres. Auf die reizvollen Contraste in der Folge und der Dimension der Linien und auf die Schönheit des Ganymed brauche ich meine Leser nicht besonders aufmerksam zu machen, ich bin gewiss, dass sie mit mir dies Kunstwerk als ein Höchstes in seiner Art anerkennen werden.

Allerdings reicht dies eine Meisterwerk nicht aus, um den eigenthümlichen Kunstcharakter des Leochares zu bestimmen, und wir werden uns begnügen müssen aus dem Ganymed und aus den übrigen genannten Werken Leochares als einen Künstler zu erkennen, der, überwiegend idealen Darstellungen und idealer Auffassung geneigt, innerhalb des Kreises der Production steht, welchen attische Künstler vor anderen mit Vorliebe und Glück inne gehalten haben.

Noch weniger Genaueres als über Leochares können wir über den vierten Genossen des Skopas am Mausoleum, über den Athener Bryaxis⁸⁰⁾ sagen, der, bis über Ol. 117, 1 (312 v. Chr.) thätig als Jüngling mit Skopas zusammen gearbeitet haben muss. Was wir von ihm wissen, beschränkt sich auf die Namen einiger Werke, welche allesammt bis auf eine Porträtstatue des Königs Seleukos dem Gebiete idealer Gegenstände angehören.

Am meisten Aufmerksamkeit dürfte unter den Arbeiten des Bryaxis, welche wesentlich diejenigen Gottheiten darstellten, die in dieser Periode mit Vorliebe gebildet wurden (Dionysos, Apollon, Asklepios und Hygieia), das Ideal des mit dem ägyptischen Sarapis identificirten Pluton verdienen; das ist der Unterweltsgott als Geber des Segens und Reichthums, der aus dem Schoosse der Erde stammt. Denn Pluton erscheint in erhaltenen Nachbildungen⁸¹⁾ als eine geistreich modificirte Darstellung des Zeus, als der Unterweltszeus neben dem Himmels-gott, der mit Zeus' kanonischer Gestalt verglichen, ungefähr um eben so viel in's Finstere und Trübe neigt, wie der um dieselbe Zeit von dem jüngeren Polyklet von Argos gestaltete Zeus philios (Band 1, S. 321) milder und heiterer erscheint als der Herrscher des Olympos. Dass Bryaxis

das Ideal des Pluton verdankt werde, ist freilich nicht ganz sicher, aber wie Brunn dargethan hat, sehr wahrscheinlich, und zwar hat er dasselbe in einer aus kostbaren Metallen zusammengesetzten Statue dargestellt, welche, von Sinope oder von einer andern Stadt am Pontos oder von Seleukia an Ptolemäos geschenkt und von diesem auf dem Vorgebirg Rhakotis aufgestellt, auch in äusserer Pracht mit den Göttergestalten der glänzendsten Periode der griechischen Kunst wetteiferte.

Eine Darstellung der Pasiphaë, der in unnatürlicher Liebe entbrannten Gemahlin des Königs Minos von Kreta kennen wir leider nur aus einer blossen Namens-erwähnung, so dass wir ohne Willkür nicht entscheiden können, ob und in wiefern Bryaxis in diesem Werke das Bild einer gewaltigen und unglücklichen Leidenschaft hinstellte, und ob sich in erhaltenen Reliefs, welche die Sage von Pasiphaë vergegenwärtigen, Elemente der Composition des Bryaxis finden.

Mit zwei Worten gedenken wir schliesslich noch des Künstlers, den wir mit Leochares zusammen an den oben erwähnten attischen Porträtstatuen beschäftigt fanden, des Sthennis aus Olynth⁸²). Pausanias kennt von ihm zwei athletische Siegerstatuen, Plinius nennt ihn als Meister einiger später in Rom aufgestellter Götterbilder (Demeter, Zeus und Athene, in einer Gruppe?), und als einen der Künstler, welche „weinende Matronen, Betende und Opfernde“ gebildet haben. Das ist eine zweite von den Kategorien von Gegenständen, über die ich unter Timotheos gesprochen habe; auch hier werden wir Genrebilder zu verstehn haben, unter denen die als Classe seltsam genug sich ausnehmenden „weinenden Matronen“ die Anregung durch ein praxitelisches Vorbild (oben S. 25, Nr. 39) verrathen. Das berühmteste Werk des Sthennis war die Statue des Heros Autolykos von Sinope, welche von Lucullus nach der Einnahme dieser Stadt nach Rom versetzt wurde.

SECHSTES CAPITEL.

Sonstige attische Künstler und Kunstwerke, Söhne und Schüler des Praxiteles, Euphranor.

So wie die im vorigen Capitel besprochenen Künstler sich wesentlich um Skopas gruppirt zu haben scheinen, so hatte auch Praxiteles in Athen einen Anhang von theils directen Schülern, theils solchen Künstlern, bei denen die Anregung durch seine Kunst mehr oder weniger deutlich zu Tage tritt. Unter den eigentlichen Schülern des grossen Mannes verdienen seine Söhne Kephisodotos und Timarchos, die vielfach zusammen arbeiteten, den Ehrenplatz um so mehr als Plinius den ersteren als den Erben der Kunst seines Vaters bezeichnet⁸³). Als die Zeit ihrer Blüthe nennt derselbe Schriftsteller die 121. Olympiade (296 v. Chr.), doch dürfen wir ihre Wirksamkeit rückwärts bis gegen Ol. 114 (314 v. Chr.) und vorwärts vielleicht bis über Ol. 124 (284 v. Chr.) ausdehnen; von ihren Lebensumständen wissen wir