



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Sechstes Capitel. Somstige attische Künstler und Kunstwerke, Söhne und Schüler des Praxiteles, Euphranor

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

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

Nichts, und für die Erkenntniss ihrer künstlerischen Bedeutsamkeit sind wir ausser auf rühmliche Erwähnungen allgemeiner Art auf ihre Werke angewiesen, von denen wir leider grösstentheils nur die Namen kennen. Unter diesen Werken, und zwar unter den von beiden Brüdern zusammen gearbeiteten, finden wir zunächst etliche Porträtstatuen athenischer Männer, welche ausser einer von den Künstlern selbst aufgestellten Statue ihres Oheims, ohne Zweifel im Privatauftrage und vielleicht des Gelderwerbes wegen gemacht wurden, und für die Charakterisirung der Künstler schwerlich von entscheidendem Gewichte sind. In wiefern Gleiches von den Porträtstatuen von Philosophen (in Erz) und von den marmornen Bildern zweier Dichterrinnen, der Myro von Byzanz und der Anyte von Tegea, Werken des Kephisodotos allein, gilt, oder ob wir dieselben in die Reihe der Charakterbilder bedeutender Persönlichkeiten setzen dürfen, mag ich nicht entscheiden. Die übrigen Werke beider Brüder, eine Statue der Enyo (Bellona) in Athen und ein Kadmos in Theben, sowie die von Kephisodotos allein gearbeiteten, die Leto, welche neben Skopas' Apollon stand, eine Aphrodite, ein Asklepios und eine Artemis, sowie ein ganz besonders berühmtes Symplegma in Pergamos gehören dem Kreise der idealen Gegenstände an.

Es kann nicht lebhaft genug beklagt werden, dass wir von diesen Werken nur die Namen wissen und deshalb ausser Stande sind, über den Kunstgeist, der in ihnen lebte, mit Bestimmtheit abzusprechen. Ich sage, das kann nicht genug beklagt werden, und zwar deswegen, weil diese mangelhafte Kenntniss der Waffe einen Theil ihrer Schärfe benimmt, welche wir gegen diejenigen erheben müssen, die den Kunstcharakter des Kephisodotos allein nach dem Symplegma in Pergamos bestimmen zu dürfen glauben, ja die so weit gehn, Kephisodotos nur in diesem einen Werke als den Erben der Kunst seines Vaters anerkennen zu wollen, und die von dieser Basis aus sich für berechtigt halten, auf die Kunst des Praxiteles, und zwar in Bausch und Bogen, einen verdächtigen Blick zurückzuwerfen. Dies Symplegma (eigentlich: Verschlingung, d. h. eine Gruppe in einander verschlungener Figuren) nämlich, welches Plinius als das berühmteste auf Erden bezeichnet, ist nicht in der Ringergruppe in Florenz, die man eine Zeit lang mit der Niobegruppe verband, wiederzuerkennen, wie ein alter bis in die neueste Zeit nachgebeteter Irrthum wollte, sondern dies Symplegma war, wie Welcker⁸¹⁾ bewiesen hat, erotisch sinnlicher Natur und von einer solchen Weichheit der Behandlung, dass, wie Plinius sagt, die Finger der einen Person dem Körper der anderen eher wie in Fleisch als wie in Marmor eingedrückt schienen. Die Personen der Gruppe können wir nicht errathen, obgleich es nahe liegt an eine mehrfach wiederholte Gruppe eines mit einem Hermaphroditen ringenden Satyrn⁸²⁾ zu denken, aber seien sie diese oder andere, das Eine dürfen und müssen wir als feststehend betrachten, dass die Gruppe üppig sinnlich, vielleicht lasciv war. Dass sie aber „der Ausdruck blosser Wollust“ gewesen sei, gestehn wir Brunn nicht zu, vielmehr setzen wir dem die Vermuthung entgegen, dass ihre hohe Vorzüglichkeit zum Theil wenigstens auf dem gelungenen Ausdruck der sinnlich erregten Leidenschaft beruhte. Nicht bestimmt genug aber können wir uns gegen die Worte aussprechen, die ein Mann wie Welcker in Bezug auf diese Gruppe gebraucht, sie sei „als Wirkung und Fortschritt eine merkwürdige aber natürliche Ausartung der Kunst des Praxiteles.“ Der Kunst des Praxiteles! das heisst der ganzen Kunstrichtung des Meisters in dem innersten Kern ihres

Wesens, und diesen innersten Kern der praxitelischen Kunst sollen wir danach bestimmen, dass ein erotisches Symplegma als seine Wirkung und seine natürliche Ausartung erscheint! So will es Brunn; aber ich bin überzeugt, dass Welcker selbst das als eine Missdeutung seiner Worte bezeichnen würde, ich bin ebenso überzeugt, dass meine Leser, wenn sie sich der Werke des Praxiteles erinnern, wenn sie der Niobegruppe gedenken, von der die Alten nicht entscheiden konnten, ob sie von Skopas oder Praxiteles war, mit mir erklären werden, dass, wenn die Gruppe von Kephisodotos mit der Kunst des Praxiteles zusammenhangt, wenn er auch in ihr als der Erbe der Kunst seines Vaters erscheint, in dieser nur einzelne Seiten, einzelne Keime vorhanden sind, als deren Ausartung das Werk des Sohnes betrachtet werden kann. Dass diese vorhanden waren läugne ich nicht und kann ich nicht läugnen, dass sie aber die Kunst des Praxiteles als solche bestimmen, das stelle ich feierlichst in Abrede. Und welch' eine Willkür ist es ferner, Kephisodotos nur in dem Symplegma oder wesentlich in diesem als den Erben der Kunst seines Vaters erklären zu wollen! Meine Leser werden jetzt vollkommen verstehen, warum ich es lebhaft beklage, dass wir von den anderen Werken des Kephisodotos Näheres nicht wissen. Aber das trockene Verzeichniss derselben allein genügt schon, um uns zu beweisen, dass Kephisodotos weit davon entfernt war, in Sinnlichkeit und Üppigkeit versunken zu sein. Oder wie vertrüge sich mit einer solchen Richtung die Statue der Enyo, der Kampfgenossin des Ares, der Göttin des Schlachtengetümmels, wie diejenige des Kadmos, des heroischen Gründers von Theben, der nur als hochedle, glänzende Heldengestalt überhaupt gedacht werden kann? Wie vertrüge sich mit Sinnlichkeit und Üppigkeit die Statue einer Leto, einer Artemis, eines Asklepios, Werke, die Kephisodotos allein, ohne Mitwirkung seines gewiss unbedeutenderen aber vielleicht viel moralischeren Bruders Timarchos schuf, Werke, die den Römern bedeutend genug schienen, um sie nach Rom zu schleppen und dort in Tempeln und Hallen aufzustellen? Das sind Arbeiten, die zum Theil selbst den Gegenständen nach mit Werken des Praxiteles übereinstimmen, und auf die wir den Geist praxitelischer Kunst, anderer Seiten derselben, grade so gut übergegangen denken dürfen, wie die Keime des Sinnlichen in derselben im Symplegma in ausgearteter Fortbildung erscheinen. Und wenn wir Praxiteles als den vorzüglichsten Bearbeiter des Marmors gepriesen finden, sollen wir dann nicht glauben dürfen, dass Kephisodotos, in dessen Symplegma der Marmor wie Fleisch erschien, auch in dieser technischen Beziehung der Erbe der Kunst seines Vaters war? Das kann uns Niemand abstreiten, wir aber verwahren uns gegen eine willkürliche Deutung der Zeugnisse des Alterthums über Kephisodotos und gegen die nachtheiligen Schlüsse über die Kunst des Praxiteles, welche auf dieser willkürlichen Deutung beruhen.

Von sonstigen directen Schülern des Praxiteles ist uns nur einer, Papylos⁸⁶), bekannt, und auch dieser nur aus einem Werke, einer Statue des Zeus xenios (des gastfreundlichen, Schützers der Gastfreundschaft), die Asinius Pollio besass, aus der wir aber über seine Kunstrichtung Nichts entnehmen können.

Manche andere Künstler, in deren Werken wir Einflüsse praxitelischer Kunst erkennen dürfen, sind uns in nur zu flüchtigen Notizen bekannt, als dass ich ihre Namen und die Namen ihrer Werke hier ohne Furcht meine Leser zu ermüden auführen dürfte⁸⁷). Die Thatsache aber, dass um diese Zeit Athen noch eine ganze

Schar tüchtiger Bildhauer aufzuweisen hatte, während uns aus der folgenden Epoche nicht ein einziger bedeutender Künstler bekannt ist, diese Thatsache ist interessant genug, um hier mit Nachdruck hervorgehoben zu werden. Indem ich also an einer Reihe von Künstlern zweiten Ranges mit dieser allgemeinen Erwähnung vorübergehe, darf ich Gleiches nicht bei einem attischen Meister Namens Silanion⁸⁸⁾, der, schon als Autodidakt merkwürdig, in seinen Werken als ein Künstler von sehr entschiedener und interessanter Richtung erscheint.

Von dreien Statuen olympischer Sieger, darunter zwei Knaben darstellten, die im Faustkampfe gesiegt hatten, will ich dies freilich nicht behaupten, ein Genrebild, einen Athletenaufseher darstellend, steht vereinzelt da, und ein Porträt Platon's, das Mithridates den Musen in der Akademie von Athen weihte, ist uns in seinen besonderen Verdiensten nicht genau genug bekannt, um als Grundlage eines Urteils über den Künstler zu dienen. Desto wichtiger dagegen sind uns einige andere Porträtstatuen. Zuerst diejenige des wahrscheinlich gleichzeitigen Bildhauers Apollodoros⁸⁹⁾. Dieser, von dem Plinius Philosophenstatuen anführt, soll sich nach dem Berichte desselben Gewährsmannes vor allen anderen durch eine übertriebene Sorgfalt und durch die ungünstige Beurteilung seiner eigenen Arbeiten bekannt gemacht und häufig fertige Werke wieder vernichtet haben, weil er sich in seinem künstlerischen Eifer nie zu genügen vermochte, weshalb er den Namen des Tollen (insanus) erhielt. Diesen Charakter aber, fährt Plinius fort, hat Silanion in seinem Porträt wiedergegeben und nicht sowohl einen Menschen in Erz gegossen, sondern die Zornmüthigkeit (Iracundiam). Diese letzteren Worte beruhen offenbar, wie nach einer schönen Auseinandersetzung Jahn's⁹⁰⁾ manche andere Kunsturteile bei Plinius auf einem Epigramm, und sind Nichts als die in Prosa umgesetzte witzige Pointe. Jedenfalls aber ist diese Pointe nur dadurch überhaupt möglich, dass das Werk des Silanion den scharfgezeichneten Charakter der Leidenschaftlichkeit trug. Die Auffassung also war eine durchaus pathetische, aber Silanion's Arbeit unterschied sich, wie Brunn gut nachweist, von den Werken des Skopas dadurch, dass in diesen eine bestimmte Bewegung des Gemüthes die Voraussetzung der ganzen Gestaltung war, welche frei geschaffen wurde, um die ideelle Trägerin des seelischen Ausdruckes, des Pathos zu sein. Das Bild des Apollodoros dagegen war das eines Individuums, und mochte sich auch der Charakter der Leidenschaft des Zornes in demselben mit grösster Schärfe aussprechen, es blieb ein Porträt. Nach diesem einen Werke also würden wir in Silanion einen Künstler zu erkennen haben, der Skopas' Richtung auf das Pathetische fortsetzte, ohne seine ideale Tendenz gleichmässig zu wahren. Andere Werke desselben werden uns jedoch nöthigen, dies Urteil in gewissem Sinne wenigstens zu modificiren. Zunächst den schon genannten Arbeiten stehn zwei Porträtstatuen der Dichterinnen Korinna und Sappho, welche letztere Cicero mit hohem Lobe anführt. Mit diesen Porträts aber hat es seine eigene Bewandniss. Beide dargestellten Personen waren lange todt (Sappho blühte im Anfang der 40er, Korinna am Ende der 60er Olympiaden), und obwohl wir nicht in Abrede stellen wollen, dass ihre individuellen Züge bewahrt und diesen späten Bildern zum Grunde gelegt sein können, so sind diese doch offenbar nicht Porträts im eigentlichen Sinne, sondern idealisirte Charakterdarstellungen geistig bedeutender Persönlichkeiten, und stehn ziemlich auf einer Linie mit den Bildern der sieben Weisen und des Äsop von Lysippos oder

mit den Homersköpfen, die wir noch besitzen. Bei Sappho können wir das sogar bestimmt behaupten, da wir die Umwandlung ihrer auf lesbischen Münzen individuell ausgeprägten Züge in allgemeinere, ideeller gefasste in Büsten verfolgen können⁹¹). Spreche man deshalb dem Silanion eine ideale Tendenz im strengsten Wortsinne ab, dass er an dem Realen, an dem Individuellen als solchem gehaftet habe, wird man mit Recht nicht behaupten dürfen. Und zwar um so weniger als wir neben den angeführten Porträts noch andere Werke von ihm kennen, die, allerdings ohne sich zu der Höhe des Göttlichen zu erheben — denn Götterbilder von Silanion sind uns nicht bekannt — doch wesentlich dem Gebiete des Ideals angehören: eine vorzügliche Statue des Achilleus nämlich, ein Theseus und eine sterbende Iokaste. Über den Achilleus und den Theseus wissen wir Näheres nicht, wohl aber über die Iokaste. Jedoch betrifft der Bericht unseres Gewährsmannes, des Plutarch, an zwei Stellen mehr eine technische Äusserlichkeit als die Darstellung selbst in ihrem Wesen und ihrer Bedeutung. Silanion soll nämlich dem Erz, aus dem er das Antlitz der Iokaste bildete, Silber zugesetzt haben, um durch die Farbe des Metalls die Bleichheit des Todes nachzuahmen. Ich kann auf diese technische Eigenthümlichkeit unmöglich das Gewicht legen, welches Brunn auf dieselbe legt, der sie zum Ausgangspunkte seiner Beurteilung des Silanion macht und in ihr den Beweis für die Behauptung findet, dass die Kunst des Silanion nicht sowohl auf einem tiefen Verständniss des inneren Wesens der Dinge als auf der Beobachtung ihrer äusseren Erscheinung beruhte; ich kann dem um so weniger beistimmen, je weniger Plutarch in diesen Dingen als unbedingte Auctorität gelten darf. Ist die Geschichte mit der Silberzumischung wahr, so beweist sie mir Nichts als dass Silanion sich ein Mal zu einer geschmacklosen Anwendung eines ausser den Grenzen seiner Kunst liegenden Mittels der Illusion hat verleiten lassen, welches aber für seine ganze Kunstrichtung sicher nicht massgebend ist, da das Experiment vereinzelt dasteht und nicht etwa bei dem Porträt des Apollodoros wiederholt worden ist, in dessen Gesicht der Künstler durch einen geringen Überschuss des Kupfers in seiner Bronze sehr leicht die Röthe des Zorns hätte darstellen können, wenn er dergleichen Spielereien principiell zugeneigt gewesen wäre. Wir schliessen also aus der Darstellung der sterbenden Iokaste, der übrigens Euripides' Tragödie „die Phönikierinnen“ zum Grunde liegen muss, in der sich Iokaste mit dem Schwert ersticht, während sie sich bei Homer und Sophokles erhenkt, was füglich nicht dargestellt werden kann, wir schliessen, sage ich, aus der Iokaste in Verbindung mit den anderen Werken des Silanion, dass er ein hauptsächlich der Darstellung des individuell Charakteristischen geneigter Künstler war, dem es weder auf das Pathetische noch auf das Ideale als solches ankam, der aber das Pathetische in seine Darstellungen aufnahm, wenn es galt, das individuell Charakteristische durch den Ausdruck stark bewegter Leidenschaft zum Vortrag zu bringen, und das Ideale, sofern es Träger eines rein ausgesprochenen Charakterismus ist. Die Richtung auf das Individuelle aber spricht sich bei ihm noch besonders in dem Überwiegen des Porträts über die idealen Gegenstände und darin aus, dass Silanion ausser Porträts nur Heroen bildet, die in ungleich höherem Grade als irgend ein Gott menschenartige Individuen und Charaktertypen sind. In der Iokaste verbindet sich dies heroisch ideale mit dem pathetischen Element, und doch fällt dieselbe unter den Gesichtspunkt des individuell Charakteristischen, auf dessen scharfer

Durchbildung der Werth und die künstlerische Bedeutung der Darstellung allein beruht. Denn eine allgemeine Idee, ein sittliches Problem liegt hier nicht vor, sondern eine ganz bestimmte Situation einer einzelnen Person, die als solche auf den ersten Blick erkennbar sein musste, wenn das Ganze nicht widerwärtig erscheinen sollte. Irre ich in meiner Auffassung des Silanion nicht, so nimmt er eine Mittelstellung zwischen Skopas und Praxiteles einerseits und Lysippos andererseits ein, dem er auch dadurch sich nähert, dass er über die Proportionen des menschlichen Körpers Studien machte und eine Schrift hinterliess, auf die allerdings Vitruv geringes Gewicht legt.

Ich habe die Darstellung der attischen Kunst mit der Besprechung eines nicht von Geburt attischen Meisters eröffnet, und ich muss sie mit derjenigen eines Künstlers schliessen, der, ebenfalls nicht Attiker von Geburt und auch in seiner Kunstrichtung nicht so attisch wie Skopas, doch nur hier, und namentlich neben Silanion passend seine nachbarliche Stelle finden kann. Ich rede von Euphranor⁹²), der, gebürtig vom Isthmos (aus Korinth?) und blühend von Ol. 104 (364 v. Chr.) bis in die Jünglingsjahre Alexander's (etwa bis 330 v. Chr.), vielfach in Athen thätig war und dort als Maler wie als Bildhauer bedeutende Werke hinterliess.

Aber nicht allein als Maler und Bildner that sich Euphranor hervor, sondern er arbeitete, wie Plinius sagt, in Metall und Marmor, bildete Kolosse und eisirte Becher, schrieb Bücher über Symmetrie und Farben, gelehrig und thätig vor Allen, in jeder Art ausgezeichnet und von immer sich gleichbleibendem Verdienste, weshalb ihn Quintilian, wie mir scheint nicht allzu treffend, mit Cicero als analoger Erscheinung auf dem Gebiete der Litteratur vergleicht.

Unter den statuarischen Werken des Euphranor finden wir zunächst mehre Götterdarstellungen, die mit Werken anderer attischer Künstler den Gegenständen nach übereinstimmen, eine Athene, eine Leto mit den Kindern auf den Armen, einen Apollon, einen Dionysos, einen Hephästos, der sich aber von demjenigen des Alkamenes dadurch unterschied, dass bei ihm das Hinken gar nicht angedeutet war⁹³), endlich einen Agathodämon (Bonus Eventus) mit einer Schale in der Rechten, Ähren und Mohn in der Linken. Näheres über diese Werke wissen wir nicht und mit besonderem Ruhme wird keines derselben hervorgehoben. Desto vorzüglicher muss Euphranor's Statue des Paris gewesen sein, in der man nach Plinius Alles zugleich erkannte, den Schiedsrichter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena und den Mörder des Achilleus, ein Lob, auf das ich noch näher zurückkommen werde. Neben diesem einen Heroenbilde finden wir zwei allegorische Figuren, eine von der „Tapferkeit“ bekränzte „Hellas“, zwei genreartige Darstellungen, eine Priesterin mit dem Tempelschüssel nämlich, von vorzüglicher Schönheit, und eine „bewundernde und anbetende Frau“. Endlich die Porträts Philipp's und Alexander's auf Viergespannen stehend und noch andere Vier- und Zweigespanne, so dass Euphranor's Kunst ziemlich alle Kategorien der Gegenstände vom Götterbilde bis zum Thier umfasste.

Aus den Gegenständen allein also würden wir Euphranor's überwiegende Kunstrichtung schwerlich feststellen können; glücklicher Weise fehlen uns dagegen über ihn nicht die Urtheile der Alten und sonstige Winke, die uns jedoch nöthigen auch auf die Thätigkeit unseres Künstlers als Maler einen Blick zu werfen.

Als solcher war er Schüler des Aristeides von Theben⁹⁴⁾, eines Künstlers, der unter den Malern ungefähr die Stelle einnimmt, die Praxiteles unter den Bildnern inne hat, und der wie dieser namentlich durch die Darstellung der Stimmungen und Bewegungen des Gemüthes von sanfter Regung bis zum höchsten Pathos excellirte, dabei aber, obgleich etwas hart von Farbe, einem gesunden und kräftigen Naturalismus der Formgebung huldigte. In dieser letzteren Beziehung scheint sich Euphonor an seinen Meister noch enger als in der ersteren angeschlossen zu haben, und grade im Formellen, im kräftigen Naturalismus und in Neuerungen der Proportionen lag ein grosser Theil seiner Verdienste als Maler. Die körperliche Imposanz und Tüchtigkeit der Heroen hat er nach Plinius zuerst genügend dargestellt, und er selbst rühmte von seinem Theseus, er sei mit Rindfleisch, derjenige des Parrhasios mit Rosen gefüttert. In Bezug auf die Proportionen wandte er zuerst die schlankeren Verhältnisse an, ohne das neue System jedoch vollkommen durchzuführen, denn, indem er den Rumpf schlanker darstellte, liess er Kopf und Glieder in den alten Verhältnissen, wodurch diese Theile zu schwer und mächtig erschienen.

Bleiben wir zunächst bei dieser einen Seite des künstlerischen Strebens Euphonor's stehn, so wird es ohne Zweifel erlaubt sein, die Eigenthümlichkeiten, die ihn als Maler charakterisiren, auch auf seine Thätigkeit als Bildner zu übertragen. Und da glaube ich denn die Worte des Plinius in Bezug auf den Paris des Euphonor, die übrigens wohl wiederum auf einem Epigramm beruhen, einfach auf die heroische Würde und Tüchtigkeit beziehn zu dürfen, in der Euphonor den Sohn des Priamos darstellte. Diese Tüchtigkeit und Kräftigkeit der körperlichen Formen machte es glaublich, dass Paris Achilleus erlegt hatte, während man durch die natürliche Jugendschönheit an den schönen Hirten des Ida erinnert wurde, dem sich die drei Göttinnen als dem Schiedsrichter über ihre Schönheit unterwarfen, und ein Anflug von Weichlichkeit in Verbindung vielleicht mit der zierlichen Anordnung des lockigen Haares den Gedanken an den Paris nahe legte, der in Helenas Liebe den Kampf um die Vaterstadt vergass und welchen Hektor mit beschämenden Worten anreden durfte. Ich weiss nun freilich sehr wohl, dass Andere⁹⁵⁾ die verschiedenen Eigenschaften des euphonorischen Paris in einer Mischung verschiedenen Ausdrucks im Gesichte gesucht haben; bis aber einmal ein Kopf mit einer derartigen Mischung verschiedenen Ausdrucks zum Vorschein kommen wird — bisher existirt dergleichen Nichts — erlaube ich mir diese Erklärung zu bezweifeln grade so gut, wie ich, trotz Allem was darüber gesagt ist⁹⁶⁾, den mit diesem Paris in Parallele gezogenen famosen Demos von Parrhasios, der zugleich wüthend und sanft, tapfer und feige, grossmüthig und neidisch u. s. w. ausgesehn haben soll, für ein Wahngewand halte, das auf einem in plinianische Prosa umgesetzten arg outrirenden und pointirten epigrammatischen Einfall beruht.

Was aber die Proportionsneuerungen anlangt, so erscheint in ihnen Euphonor, sofern er dieselben auch als Bildner festhielt, als Vorläufer des Lysippos, der das von Euphonor gleichsam versuchsweise Begonnene fortsetzte und mit bewusster Consequenz zu einem völlig neuen, in sich vollkommen harmonischen Systeme vollendete.

Wenden wir uns nun zu der mehr innerlichen Seite der Kunstleistungen Euphonor's, so liegen unter seinen Gemälden wie unter seinen Statuen evidente Beispiele vor, welche zeigen, dass er auch in dem Streben nach feinem seelischen Aus-

druck seinem Lehrer Aristeides zu folgen sich bestrebt. Von seinen Gemälden nenne ich hier besonders einen Odysseus, der, um nicht mit nach Troia ziehn zu müssen, sich wahnsinnig stellt, und den Euphranor mit dem die List durchschauenden Palamedes und mit nachdenklichen Zuschauern zusammen gruppirt. Hier ist offenbar eine grosse Mannigfaltigkeit des seelischen Ausdrucks Grundbedingung, und nur wer sich hierin Meister wusste, konnte mit Hoffnung auf Erfolg einen solchen Gegenstand malen. Unter den plastischen Werken Euphranor's aber bietet am augenscheinlichsten die „bewundernde und anbetende Frau“ das Seitenstück eines fein dargestellten gemüthlichen Ausdrucks zu dem Odysseus, aber auch die kürzlich entbundene Leto mit ihren Kindern auf den Armen ist ohne Zweifel eine Darstellung voll von charakteristischem Ausdruck freudigen Muttergefühles gewesen. Wenngleich wir nun auch ausser Stande sind, in den übrigen plastischen Schöpfungen Euphranor's ähnliche Tendenzen und Verdienste nachzuweisen, so wird doch das sicher Erkannte genügen, um uns Euphranor als einen Künstler zu zeigen, der das Streben nach der Darstellung des bewegten Gemüthes mit den früher besprochenen attischen Meistern theilt. Das im höchsten Sinne Leidenschaftliche und gewaltig Pathetische dagegen ist in seinen Statuen wenigstens nicht nachweisbar, und in seinen Gemälden, wie ich glaube, eben so wenig; und auch die Tendenz zum Idealen erscheint bei ihm weniger bestimmt ausgebildet als bei Skopas und bei Praxiteles, vielmehr stellt er sich in dieser Beziehung als dem Silanion verwandter dar, der ebenfalls neben Charakterporträts besonders die Darstellung der Heroen cultivirt und der so gut wie Euphranor an den Neuerungen in Bezug auf die Proportionslehre theilhaftig ist. Als eigenthümliches Verdienst des Euphranor dürfen wir wohl nach dem oben Gesagten Frische und Kräftigkeit, eine gewisse männliche Würde der Formgebung betrachten, durch welche er günstig auf die Erhaltung von Ernst und Gediegenheit eingewirkt haben mag, die durch die Nachahmung praxitelischer Weichheit ohne praxitelischen Geist in Gefahr sein mochte.

In der Darstellung der älteren attischen Schule, des Phidias und der Seinigen mussten wir den Verlust der Hauptwerke und den Mangel genügender Nachbildungen der meisten Arbeiten dieser Künstler beklagen, wogegen wir so glücklich sind in den zahlreichen und ausgedehnten architektonischen Sculpturen an Theseion, Parthenon, Erechtheion und Niketempel Monumente zu besitzen, welche diesen Meistern gleichzeitig, zum Theil auf ihre Werkstatt mit Bestimmtheit zurückführbar, als Zeugnisse von ihrer Art und Kunst dastehn, welche uns von derselben eine bis in's Detail gehende Vorstellung vermitteln. In Bezug auf die Kunst der jüngeren attischen Schule sind wir nicht in gleicher Weise glücklich, denn, während die Hauptwerke eines Skopas und Praxiteles, die Niobegruppe ausgenommen, die ja doch auch nur Nachbildung ist, so gut zu Grunde gegangen sind, wie die Werke der älteren Künstler, hat diese jüngere Zeit, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, an architektonischen, mit Sculpturen verzierten Monumenten ungleich weniger hinterlassen, als die ältere. Die Trümmer des tegeatischen Apollontempels sind freilich gefunden⁹⁷⁾, und möglich ist es, dass wir einmal aus derselben die Originalarbeiten des Skopas herauszieh'n werden, aber bisher ist dieser Schatz nicht gehoben; die Reliefe vom Mau-

ΛΥΣΙΚΡΑΤΗ ΛΥΣΙΔΕΙΔΟΥ ΚΙΚΥΝΕΥΣ ΕΧΟΡΗΓΕΙ
 ΑΚΑΜΑΝΤΙΣ ΠΑΙΔΩΝ ΝΙΚΑΣ ΔΕ ΔΗΗΥΛΕΙ
 ΛΥΣΙΑΔΗΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΔΙΔΑΚΚΕΥΑΙΝΕ ΤΟ ΣΗΚΕ



Fig. 72. Der Fries vom choragischen Denkmal des Lysikrates in seiner Gesamtheit.





Zu Fig. 72. Probestücke des Frieses vom Denkmal des Lysikrates.

soleum ferner glauben Einige in den Friesen von Budrun im britischen Museum erkennen zu dürfen, aber das ist, wie ich fest überzeugt bin, ein Irrthum, und demnach besitzen wir von datirten architektonischen Sculpturen Nichts als den in der beiliegenden Tafel (Fig. 72) abgebildeten Fries von dem choragischen Denkmal des Lysikrates, einem der Tempelchen aus der Tripodenstrasse in Athen, deren wir schon Erwähnung gethan haben.

Choragos oder Choregos hies in Athen derjenige, welcher auf seine Kosten einen Chor zu einer öffentlichen Aufführung stellte, verpflegte und eintüben liess. Der Chor hiess nach seinem Choragen, und, wenn er in der Aufführung den Sieg davon trug, erhielt der Choragos den Siegesehrenpreis, der unter Anderem in einem ehernen Dreifuss bestand, der, öffentlich aufgestellt und mit einer Inschrift versehen, welche die Hauptumstände des Sieges enthielt, das bleibende Denkmal der glücklich vollzogenen Staatsleistung war. Die Aufstellung dieser Siegesdreifüsse fand in Athen in einer am östlichen Abhang der Burg befindlichen, „die Dreifüsse“ oder „Tripodenstrasse“ genannten Strasse statt, und zwar standen die Dreifüsse auf dem Knaufe des Daches von eigens zu diesem Zwecke erbauten Rundtempelchen. Ein solches Tempelchen in zierlichem korinthischem Stil ist das bis heute erhaltene Siegesdenkmal des Choragen Lysikrates⁶⁸), mit dessen Fries wir es hier zu thun haben, und welches, gemäss der Inschrift im 2. Jahre der 111. Olympiade (334 v. Chr.) errichtet wurde. Wengleich auch nicht auf die Werkstatt eines bekannten Meisters zurückführbar, ist uns dieses Relief doch ein authentisches Monument aus der Zeit, in welcher Praxiteles' Schüler und Nachfolger in Athen blühten

Der Gegenstand der Darstellung ist aus dem sechsten der sogenannten homerischen Hymnen entnommen und in Kürze dieser.

Einstmals erschien Dionysos in seiner ganzen Jugendschöne am Meeresufer, wo ihn tyrrhenische Seeräuber sahen, und, in der Meinung, er sei ein Königssohn, für den ein grosses Lösegeld zu gewinnen sei, ergriffen und gefesselt in ihr Schiff brachten. Aber die Fesseln lösten sich von selbst; vergebens ermahnte der Steuermann, der die Göttlichkeit des Gefangenen erkannte, denselben zu befreien, die Räuber stachen in See und entführten ihre Beute. Da strömten plötzlich Weinfluthen über das Schiff, um Mast und Segel wanden sich Reben, Dionysos selbst erschien in Gestalt eines Löwen, die entsetzten Tyrrhener stürzten sich in's Meer und wurden in Delphine verwandelt. Diese Züchtigung der Seeräuber ist der Gegenstand unseres Reliefs, welches denselben aber in sinnigster Weise den Gesetzen der Plastik gemäss modificirt darstellt. Zunächst ist die Scene vom Schiffe an das Ufer des Meeres verlegt, was des Raumes wegen nothwendig ist, sodann sind die Wunderzeichen nicht dargestellt, weil sie nicht darstellbar sind oder doch höchst dürftig wirken würden, so namentlich die Verwandlung des Gottes in einen Löwen. „Die Lücke einer unsichtbaren, wunderbar bewegenden Kraft zwischen dem Gott und den Tyrrhenern hat daher der Künstler gefüllt mit den Satyrn und Silenen, den steten Begleitern des Gottes, das ist mit der Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit einer menschlichen That, eines menschlichen Kampfes. Das Ganze ist nun ein echt plastischer Gegenstand geworden, ein ethisch-dramatischer Gehalt in voller Anschaubarkeit. In der Mitte ruht in der reizendsten Jünglingsgestalt und sorgloser, unbefangener Göttlichkeit Dionysos, auf einen Felsen gelagert und mit seinem Löwen

spielend, der nach der Weinschale verlangt. Das Thier vertritt hier zugleich den Löwen, in welchen der Gott nach dem Mythos sich verwandelte, die Schale vertritt die Weinfluthen des Wunders⁹⁹). Diese heitere und um das weiterhin Vorgehende unbekümmerte Ruhe des Gottes, welche sich den Satyrn in seiner nächsten Umgebung mittheilt, erinnert uns an die Wunderkraft, die im Mythos wirkend auftritt, während ein thätiges Eingreifen des Gottes den Gedanken an Wunderwirkung seiner überirdischen Kraft ganz entfernen würde. Das thätige Eingreifen, die handgreifliche Bestrafung der frechen Räuber bleibt den Begleitern des Gottes, den Silenen und Satyrn überlassen, welche ihr Amt nicht allein mit dem grössten Eifer, sondern unverkennbar auch in einer etwas burlesken, wenigstens derben und etwas komisch gefärbten bakchischen Begeisterung vollziehn. Mit Recht zeichnet Feuerbach besonders den einen alten Satyrn aus, der sich von einem Baumstamme einen tüchtigen Knittel abzubrechen bestrebt ist, während seine jüngeren Genossen schon erbarmungslos auf die überwundenen Tyrrhener dreinschlagen. Wer von diesen noch nicht gefasst und zu Boden geworfen ist, der flieht im angestrengtesten Laufe, von Widerstand ist keine Rede, aber auch die Flucht ist vergebens, denn über die physische Kraft der Satyrn hinaus wirkt die Wunderkraft des Gottes, und gewiss nicht ohne Absicht sind die durch diese Wunderkraft in Delphine verwandelten Räuber an die Enden des Reliefstreifens versetzt. Hier stürzen sie sich, halb noch menschlich gestaltet, halb schon in den Thierleib übergangen, in die Wellen hinunter. Die Mischgestalt dieser verwandelten Menschen ist unübertrefflich gelungen, die Übergänge der einen Form in die andere, der Sprungbewegung des menschlichen Körpers in die Bewegung, die sich tummelnden Delphinen eigen ist, sind auf's feinste verschmolzen, und die ganze Erfindung verdient besonders deshalb wirklich geistreich genannt zu werden, weil sie uns auch eine Mischung der Empfindungen vergegenwärtigt, einerseits die Angst der Flucht, andererseits das Behagen des Thieres, das seinem Elemente zueilt; man sieht, die Menschen werden wirklich zu Fischen. Gleiches Lob verdient die Formgebung in den Satyrn und in dem in der That grossartig schönen Körper des Gottes, welcher letztere noch dadurch für uns eine eigenthümliche Bedeutung gewinnt, dass er uns vor Augen führt, wie vollendete Weichheit der Formen mit Grossheit und Adel der Composition und der Auffassung durchaus verbunden sein kann. Gegenüber den weitverbreiteten falschen Vorstellungen von praxitelischer Weichheit ist dieser Dionysos von wahrhaft unschätzbarem Werthe. Auf die Compositionsbedingungen des ganzen Frieses habe ich schon früher (Band 1, S. 226) aufmerksam gemacht. Ich habe dort behauptet, dass die doppelte Bedingung dieser Composition, einerseits diejenige der Einheitlichkeit, die daraus hervorgeht, dass der Fries um das Rundtempelchen ununterbrochen rings umläuft, andererseits die Unmöglichkeit einer straffen Centralisirung, welche durch die Unmöglichkeit, die Composition gleichzeitig ganz zu übersehn, resultirt, dass diese doppelte Bedingung mit Geist und in vollkommen den Raumesetzen entsprechender Weise erfüllt ist, und glaube nicht, dass meine Leser mir angesichts des Monumentes widersprechen werden. Die Einheitlichkeit ist durch die Hervorhebung der Mitte und die Symmetrie der Figurenanordnung zu beiden Seiten der Mitte gewahrt, während andererseits der Künstler dafür zu sorgen wusste, dass jedes gleichzeitig übersehbare Stück der gekrümmten Friesfläche ein für sich verständliches und interessantes Stück der Composition enthalte.

Über die minder sorgfältige Ausführung des Reliefs, welche von Einigen behauptet wird, wage ich nicht abzusprechen, da ich nur Gypsabgüsse des Monumentes kenne; nach diesen zu urteilen dürfte die scheinbare Oberflächlichkeit der technischen Ausführung grossentheils auf Rechnung der zerstörenden Einwirkungen der Zeit zu setzen sein, obwohl ich zugestehe, dass wir die medaillonartige Feinheit der Ausführung des Parthenonfrieses vermissen. Auf keinen Fall darf man diese geringere Schärfe der Ausführung als Charakterismus der Zeit betrachten, in welcher das Relief gemacht wurde, sondern sie fällt, soweit sie wirklich vorhanden ist, lediglich dem ausführenden namenlosen und vielleicht untergeordneten Künstler zur Last, während die Composition beweist, dass der Geist der Kunst damals lebendig war, wie in irgend einer Epoche.

ZWEITE ABTHEILUNG.

DIE SIKYONISCH - ARGIVISCHE KUNST.

SIEBENTES CAPITEL.

Lysippos' Leben und Werke¹⁰⁰).

Lysippos, das grosse Haupt der peloponnesischen Kunst unserer Epoche, ist gebürtig von Sikyon, der Stadt, aus welcher wahrscheinlich auch Polyklet stammte. Seine Zeit wird von Plinius nur sehr allgemein durch die 113. Olympiade (328 v. Chr.) bezeichnet, während wir nach verschiedenen Umständen berechtigt sind zu glauben, er habe vielleicht schon Ol. 102, 1 (372 v. Chr.) als selbständiger Künstler gewirkt und sei Ol. 116, 1 (316 v. Chr.) noch thätig gewesen. Das würde freilich eine Künstlerlaufbahn von 56 Jahren ergeben, und obgleich eine solche Ausdehnung eines thätigen Künstlerlebens durchaus nicht undenkbar ist und noch einigermaßen dadurch bestätigt wird, dass Lysippos in einem Epigramme als „Greis“ bezeichnet ist, so dürfte uns doch ein sogleich zu erwähnender Umstand geneigt machen, die Zeit der künstlerischen Thätigkeit des Lysippos etwas kürzer anzunehmen. Befugt sind wir hiezu, indem das oben angegebene früheste Datum sich auf eine Siegerstatue bezieht, die sehr wohl geraume Zeit nach dem erfochtenen Siege gemacht und geweiht worden sein kann. Jedenfalls ist es gewiss, dass das Datum bei Plinius in das höhere Lebensalter des Meisters und gegen das Ende seines Wirkens fällt. Der Grund, warum wir nicht gern glauben mögen, Lysippos sei 56 Jahre lang als selbständiger Künstler thätig gewesen, liegt darin, dass uns berichtet wird, er sei in seiner Jugend Erzarbeiter, also Handwerker gewesen. Von dem Handwerke ging er selbständig zur Kunst über, ohne einen Lehrer gehabt zu haben, wahrscheinlich doch