



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Zehntes Capitel. Künstler von Theben; Damophon von Messene; Boëthos von Chalkedon

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

Ausser den hier näher besprochenen Künstlern sind uns nur noch einige wenige bekannt, welche mit der Schule des Lysippos in näherem oder entfernterem Zusammenhange stehn, ohne von derjenigen Bedeutung zu sein, dass wir uns veranlasst finden könnten, ihre Namen und das Wenige, das wir von ihnen wissen, hier anzuführen¹⁴⁰). Wir scheiden also von der sikyonisch-argivischen Kunst und zwar für immer, denn mit der Schule des Lysippos hat die Kunst in Sikyon und Argos, ja in der ganzen Peloponnes das Ende ihrer Blüthe erreicht, und was nach dieser Zeit dort etwa noch producirt wurde, ist so wenig bedeutend, dass wir davon nicht einmal eine flüchtige Kunde besitzen.

Bevor wir uns jedoch zur Betrachtung der Nachblüthe der Kunst in der folgenden Periode wenden, haben wir von denjenigen Künstlern und Kunstwerken Notiz zu nehmen, welche in unserer Periode das übrige Griechenland ausser Athen und Sikyon-Argos aufzuweisen hat.

DRITTE ABTHEILUNG.

KÜNSTLER UND KUNSTWERKE IM ÜBRIGEN GRIECHENLAND.

ZEHNTES CAPITEL.

Die Künstler von Theben; Damophon von Messene; Boëthos von Chalkedon.

Wir haben schon in der Einleitung zu diesem Buche (S. 5) darauf hingewiesen, dass, wo in unserer Epoche ein Staat sich zu politischer Blüthe erhob, auch ein Aufschwung seiner Kunst wahrnehmbar sei. Eine solche, wenn auch vorübergehende politische Blüthe hatte namentlich Theben durch den grossen Epameinondas und, in Thebens Bundesgenossenschaft, Arkadien und Messene. Von den arkadischen Künstlern dieser Zeit mussten wir schon im vorigen Buche handeln, weil sie, zum Theil wenigstens, mit der Schule Polyklet's in Verbindung stehn, und somit die arkadische Kunst von der älteren sikyonisch-argivischen ihren Ausgang nahm. Die Künstler Thebens dagegen treten uns selbständig entgegen, mag sich auch in ihren Werken eine Hinneigung zu der Tendenz der peloponnesischen mehr als der attischen Kunst offenbaren, und der grosse Meister, welcher um dieselbe Zeit die Kunst Messenes im höchsten Grade ehrenvoll vertritt, Damophon, ist eine so durchaus eigenthümliche Erscheinung, steht namentlich in einem so entschiedenen Gegensatze zu der peloponnesischen Kunst, dass er es uns zur Pflicht macht, ihn zunächst in seiner Sonderstellung zu besprechen. Und da Damophon und die Künstler Thebens chronologisch in unsere Periode fallen, können sie nur hier ihren Platz finden, und Nichts berechtigt uns sie zu der vorigen Periode der Kunstentwicklung zu zählen¹⁴¹).

Um mit den thebanischen Künstlern zu beginnen, müssen wir zunächst einer Inschrift Erwähnung thun, welche eine Reihe von wenigstens funfzehn Namen und darunter mehre enthält, die uns als diejenigen von Künstlern auch sonsther bekannt sind. Ohne diese Namen hier aufzuzählen müssen wir doch erwähnen, dass, wie Brunn bemerkt, dieselben wahrscheinlich alle Künstlern angehören, die entweder als Collegium oder zu einem gemeinsamen umfangreichen Werke verbunden erscheinen, und so beweisen sie uns wenigstens das Eine, dass die Bildnerkunst in Theben in dieser Zeit, die allein auch berühmte Maler in dieser Stadt hervorgebracht hat, eine nicht unbedeutende Ausdehnung und einen regen Betrieb fand, eine Thatsache, die uns auch durch andere, sonsther bekannte Künstlernamen bezeugt wird.

Die bekanntesten Namen aus diesem Verzeichniss und thebanischer Künstler überhaupt sind diejenigen des Hypatodoros und Aristogeiton, die mehrfach zusammen arbeiteten, ohne dass wir feststellen können, in welchem Verhältniss sie zu einander standen, ob als Brüder oder als Lehrer und Schüler oder als gleichstehende Genossen, nur scheint Hypatodoros der bedeutendere von beiden Künstlern gewesen zu sein, da Plinius ihn allein nennt und da wir von ihm gleichwie von Kritios, der mit Nesiotes und von Kephisodotos, der mit Timarchos zusammen arbeitete, auch ohne seinen Genossen gefertigte Arbeiten kennen, oder richtiger wenigstens eine solche Arbeit, das ehrene Bild der Athene in Aliphera in Arkadien, welches von zweien Zeugen wegen seiner Grösse und wegen seiner Schönheit gepriesen, ja von dem einen derselben sogar zu den grossartigsten und kunstvollsten Werken gerechnet wird. Interessanter aber als diese uns nicht näher bekannte Statue ist uns ein gemeinsames Werk der beiden Thebaner, eine ausgedehnte Erzgruppe, welche von den Argivern in Delphi geweiht wurde. Dieselbe stellte die Sieben gegen Theben dar, die bekannten Heerführer jenes sagenhaften Zuges, dessen Zweck es war, den aus Theben vertriebenen Polyneikes, Oidipus' älteren Sohn, als den rechtmässigen Herrscher auf den Thron seiner Väter zu setzen. Pausanias beschreibt uns die Gruppe folgendermassen: „In der Nähe des troischen Rosses (von Antiphanes, siehe Band 1, S. 322) stehn andere von den Argivern geweihte Geschenke: die Führer derer, welche mit Polyneikes gegen Theben zogen, Adrastos und Tydeus, Kapaneus und Eteoklos, Polyneikes und Hippomedon. Nahe dabei ist auch das Gespann des Amphiaraios, auf welchen Baton steht, der Lenker der Rosse und dem Amphiaraios auch durch Verwandtschaft verbunden, der Letzte aber unter ihnen ist Alitherses. Es sind Werke des Hypatodoros und Aristogeiton, und diese machten sie im Auftrage der Argiver wegen des Sieges, den sie bei Oinoë mit den Hilfstruppen der Athener über die Lakedämonier erfochten.“ Die hier erwähnte Begebenheit, um dies beiläufig zu bemerken, wird in den sogenannten korinthischen Krieg zwischen Ol. 96, 3 u. 98, 2 (393—387) fallen¹⁴²), die Aufstellung des Weihgeschenkes aber dürfen wir später ansetzen, und auf dieselbe das Datum Ol. 102 (372) beziehn, welches Plinius für Hypatodoros angiebt. Die Art der Aufstellung dieser Gruppe ist nicht durchaus klar, und eben so wenig kann ich es für sicher halten, dass eine zweite, entsprechende Gruppe der sogenannten Epigonen, d. h. der Söhne der Sieben gegen Theben, welche den Zug ihrer Väter mit grösserem Glück und vollem Erfolge wiederholten, von denselben Künstlern war. Aber wahrscheinlich bleibt es immer, dass auch

diese Gruppe, deren einzelne Personen Pausanias als: Sthenelos und Alkmäon, Promachos, Thersandros, Ägialeus, Diomedes und Euryalos angiebt, von den thebanischen Meistern herrührt wie ihre Aufstellung denn auch von Pausanias auf dieselbe Veranlassung zurückgeführt wird und wie sie mit der ersteren innerlich zusammenhängt, ja eigentlich deren nothwendige Ergänzung bildet. Denn der erste Zug gegen Theben schlug fehl und alle Führer erlagen dem Geschick, mit dem zweiten Zug aber führten die Söhne das Werk der Väter zum Ziele.

Ogleich wir nun nicht im Stande sind über die Aufstellung dieser Gruppen abzusprechen, so leuchtet deren Verwandtschaft mit mehren Werken der argivischen Schule, die an demselben Orte standen, mit den im dritten Buche (S. 325) besprochenen Gruppen der arkadischen Heroen oder des Lysandros mit seinen Genossen, sofort ein. Dem heroischen Gegenstande nach könnte man dieselben freilich auch mit der Gruppe der troischen Helden von Onatas (Band 1, S. 109) oder mit derjenigen von Lykios vergleichen, welche Achilleus' und Memnon's Zweikampf darstellte (das. S. 289), allein von diesen Werken unterscheiden sich die hier in Rede stehenden doch wesentlich dadurch, dass jene eine bestimmte, episch berühmte Handlung dramatisch darstellten, während in diesen die Personen ohne bestimmte, wenigstens ohne eine für uns erkennbare Handlung nach Art der Ehrenbildsäulen ruhig stehend nebeneinander geordnet waren. Müssen wir den Gruppen der thebanischen Künstler deshalb in ihrer Gesamtheit das dramatische Interesse absprechen, so werden wir ihre Vorzüge nur in der Darstellung der einzelnen Personen zu suchen haben. Aber auch hier müssen wir bei der Oberflächlichkeit der Überlieferung sehr vorsichtig sein und dürfen z. B. die Frage, ob die einzelnen Heldengestalten ausser durch die wohl vorauszusetzende Schönheit der Bildung auch durch den Charakterismus der Persönlichkeiten, wie ihn die Sage und Poesie scharf ausgeprägt hat, ausgezeichnet waren, nicht bejahen, aber eben so wenig verneinen¹⁴³). Denn dass auf uns keine durchgebildeten Typen dieser Helden wie des Herakles, Achilleus, Odysseus und einiger Anderen gekommen sind, beweist Nichts, da für die spätere Kunst im Ganzen wenig Veranlassung vorlag, eben diese Gestalten wieder darzustellen. Und so werden wir uns an der Thatsache, dass Künstler aus Theben im Auftrage eines fremden Staates Werke von diesem Umfange schufen, und an der bemerkten Verwandtschaft mit Arbeiten argivischer Künstler genügen lassen müssen.

Ungleich bestimmter charakterisirt sich uns der schon oben genannte messenische Künstler Damophon¹⁴⁴), den, bedeutend wie er dasteht, wir einzig und allein aus Pausanias kennen, womit für den Kundigen schon gesagt ist, dass wir von ihm nicht viel mehr als die Namen seiner Werke wissen, während uns die massgebenden Urtheile alter Kenner über den Charakter seiner Kunst gänzlich fehlen. Glücklicher Weise sind die Werke dieses Meisters so bezeichnend für seine Richtung, dass wir über die von ihm verfolgte Tendenz nicht zweifeln können: Damophon ist nur Götterbildner, so ganz und so ausschliesslich wie kein Künstler Griechenlands; das macht ihn uns, namentlich als peloponnesischen Künstler, zu einer Erscheinung von hervorragendem Interesse. Trotz diesem Interesse glaube ich nicht, die trockene Liste der Werke des Damophon, welche zu Ägion in Achaia, zu Messene und Megalopolis aufgestellt waren, aus Pausanias' Berichten hier ausziehen zu dürfen, und beschränke mich darauf, meinen Lesern diejenigen Angaben mitzuthemen, welche für

die Art und Kunst des Damophon bezeichnend sind, nebst den Schlüssen, die wir aus der Eigenthümlichkeit seiner Werke auf seinen Kunstcharakter zu machen berechtigt sind.

Über die Zeit unseres Künstlers lässt sich zunächst feststellen, dass der Schwerpunkt seiner Thätigkeit um Ol. 102 und die folgenden (372 fl. v. Chr.) fällt, obgleich er auch früher schon thätig gewesen zu sein scheint; Damophon ist also im Wesentlichen durchaus Zeitgenoss von Skopas, Praxiteles und Lysippos, wenngleich etwas älter als der Letztgenannte. Daraus ergibt sich, dass er unserer Periode angehört, in der seine eigenthümlich strenge und religiöse Richtung von doppeltem Interesse ist. Anlangend seine Technik muss hervorgehoben werden, dass wir nicht ein einziges Erzwerk von ihm kennen; mit überwiegender Vorliebe arbeitet er in Marmor, durchaus wie die beiden attischen Meister. Neben seinen Marmorstatuen aber finden wir eine Reihe zum Theil kolossaler sogenannter Akrolithe, d. h. Statuen, an denen die nackten Theile von Marmor, die bekleideten von anderen Materialien, bei Damophon von Holz waren. Die Akrolithe traten augenscheinlich an die Stelle der Goldelfenbeinstatuen der phidiasischen Epoche, zu deren Herstellung in dieser Zeit mit ganz einzelnen Ausnahmen (siehe oben S. 50) die Mittel fehlten. Der Marmor sollte das Elfenbein ersetzen und das bemalte oder vergoldete Holz trat an die Stelle des wirklichen getriebenen und ciselirten Goldes. Obgleich also diese Technik von der des Phidias mannigfach verschieden ist, hat sie mit derselben doch auch wieder ihr Verwandtes; namentlich musste der künstlerische Eindruck der durch sie geschaffenen Werke demjenigen der Chryselephantinstatuen sehr ähnlich sein, und es setzt die Herstellung der Akrolithe eine geistige Richtung voraus, welche mit derjenigen der Goldelfenbeinbildner im Grunde übereinstimmt, eine Richtung auf das prächtig Erhabene, religiös Würdevolle. Demnach darf es uns nicht wundern, Damophon auch in der wirklichen Goldelfenbeintechnik mit Glück thätig zu finden; ein selbständiges Werk von seiner Hand von Gold und Elfenbein kennen wir allerdings nicht, aber er war es, der den olympischen Zeus des Phidias, dessen Elfenbein aus den Fugen gegangen war, zur vollsten Zufriedenheit der Eleer und so restaurirte, dass das Wunderwerk fortan gesichert dastand.

Finden wir Damophon von Seiten der Technik und des in der Wahl der Technik sich aussprechenden Geistes mehr als andere seiner Zeitgenossen dem Streben der vergangenen Epoche zugeneigt, so offenbart sich in seinen Gegenständen überwiegend ein Anschluss an die Tendenzen seiner eigenen Zeit. Allerdings stimmt ein Bild der Göttermutter von seiner Hand mit einer Schöpfung des Phidias im Gegenstande überein, allerdings kann man bei den mehrfachen Statuen des Asklepios, welche Damophon arbeitete, an gleiche Darstellungen von den Schülern und Genossen des Phidias erinnern, obwohl dieser Gott auch von den jüngeren Meistern gebildet wurde; aber mehrfach wiederholte Statuen der Demeter und Kora, der Musen, der Hygieia, der Jagdgöttin Artemis und mehrerer Städtegöttinnen (von Theben und Messene) gehören doch vollkommen dem Kreise der Gegenstände an, welche in der Zeit des Skopas und Praxiteles entweder überhaupt zuerst oder doch mit Vorliebe und in mustergiltiger Weise gebildet wurden, und einen Apollon sowie eine bekleidete Aphrodite kann man mit geringem Zweifel ebenfalls hinzurechnen, während die Geburtsgöttin Eileithyia sowie

die Söhne des Asklepios, Podaleirios und Machaon, überhaupt von Damophon zuerst dargestellt worden zu sein scheinen.

Aus dem Allen muss uns Damophon als ein durchaus bedeutender Künstler erscheinen, der, ernstgestimmt wie Wenige, als Idealbildner im höchsten und eigentlichen Sinne dasteht, an die unerreichten Muster der hohen Idealbildnererei sein eigenes Schaffen anschliesst, aber dennoch nicht in unfruchtbarer Reaction gegen den Geist seiner eigenen Epoche sich auflehnt, sondern das Schöne und Gute, das diese aus ihrem Schoosse geboren, mit frischem Muthe sich aneignet, und dasselbe mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln in ernster und gediegener Weise zu gestalten strebt.

Gegenüber dieser wirklich grossartigen und eigenthümlichen Erscheinung stellen sich die übrigen Künstler dieser Epoche als vergleichsweise unbedeutend dar, und kaum einer derselben veranlasst uns, sei es durch die Zahl seiner Werke, sei es durch hervortretende Eigenthümlichkeit seiner Richtung, ihn aus dem bei Brunn¹⁴⁵⁾ gegebenen Verzeichniss zu gesonderter Betrachtung hervorzuheben. Allenfalls verdient eine eigene Erwähnung Aristodemos, der nach Plinius Ringer, Zweigespanne mit dem Lenker, Philosophen, alte Frauen, das Porträt des Königs Seleukos und einen geschätzten Doryphoros machte, und von dem ein anderer Schriftsteller eine Statue des Äsop anführt; denn die Philosophen und alten Frauen mochten ihm, wie Brunn bemerkt, zu scharfer Charakterbildung Veranlassung bieten; für Äsop ist dasselbe geradezu gefordert, und es ist, wie schon erwähnt wurde, möglich, dass die erhaltenen Bildnisse des Fabeldichters auf Aristodemos anstatt auf Lysippos zurückgehn. Neben diesem Künstler würde ich Thrason besonders hervorheben, wenn ich mit Brunn der Meinung wäre, die früher besprochene archaische Statue der Penelope (Band 1, S. 154), gehe möglicherweise auf eine Gruppe dieses Künstlers zurück, in der er Penelope und die Amme Eurykleia darstellte. Allein dies kommt mir wenig wahrscheinlich vor, theils wegen des Archaismus der Formen, die man doch aus dem Streben, die Sittenstrenge der Penelope zur Anschauung zu bringen, kaum erklären darf, theils auch deshalb, weil ich nicht glauben kann, die uns erhaltenen Statuen der Penelope haben zu einer Gruppe gehört.

Und so bleibt mir nur ein Künstler zu besprechen übrig, der allerdings von eigenthümlicher Richtung und uns auch deshalb interessant ist, weil ein in mehreren Wiederholungen erhaltenes gar anmuthiges Bildwerk mit Sicherheit seiner Erfindung zugeschrieben werden kann. Ich rede von Boëthos von Chalkedon¹⁴⁶⁾, der besonders als Toreut grossen Ruhm erwarb. Dass derselbe in diese Periode und nicht in die folgende gehöre, ist allerdings nicht streng zu beweisen¹⁴⁷⁾, denn der einzige directe Anhalt zu seiner Datirung besteht darin, dass der Besitzer einer Hydria von Boëthos' Hand, die Verres raubte, dem Cicero erzählte, diese Hydria sei ein „ihm von den Vätern und Vorvätern vererbtes Stück“ gewesen. Wie lange dasselbe in dieser Familie war, können wir hiernach nicht errathen, und nur das ist gewiss, dass Boëthos einer zu Ciceros Zeit lange vergangenen Epoche angehört. Wollen wir diese Epoche näher bestimmen, so bleiben uns besonders Gründe innerer Wahrscheinlichkeit. Nach diesen aber wird Boëthos, dessen Werke, wie wir gleich sehn werden, dem Genre, und zwar dem anmuthigen angehören, gewiss besser in diejenige Zeit gesetzt, in welcher die plastische Genrebildnererei überhaupt ihre bedeutendsten Werke schuf, als in eine Periode, in der seine Werke von allen sonsther bekannten im innersten Grunde

verschieden sind. Dies dennoch zu thun und dann weiter diese vollkommen unsichere Thatsache zur Charakterisirung der Zeit mit zu benutzen¹⁴⁸⁾, erscheint mir als ein gänzlich unmotivirtes Wagniss der Kunstgeschichtschreibung.

Die drei statuarischen Werke des Boëthos, von denen wir Kunde besitzen, sind Knabenfiguren. Eine derselben gehört allerdings dem Ideargebiet der Gegenstände an und stellte den Asklepios als Kind dar, die beiden anderen dagegen sind reine Genrebilder. Mit grosser Bestimmtheit können wir dies von dem einen behaupten, dessen Nachbildungen wir besitzen, und welches uns Plinius als einen Knaben beschreibt, der mit den Armen eine Gans würgt. Wir theilen von dieser trefflich erfundenen und



Fig. 77. Knabe mit der Gans, nach Boëthos.

ausgeführten Gruppe in der nebenstehenden Abbildung (Fig. 77.) eine Copie (aus dem Louvre) mit, an der die modernien Theile vollkommen sicher nach anderen Exemplaren ergänzt sind. Leider steht unsere Umrisszeichnung hinter dem Original unendlich weit zurück, und giebt besonders von dem überaus lebendigen Ausdruck kaum eine Vorstellung, aber sie wird immerhin genügen, um unsern Lesern die Composition zu vergegenwärtigen und sie die Meisterlichkeit der Formen und den wahrhaft kostbaren Humor der Erfindung fühlen zu lassen. Es ist ein Bild des reinsten Kindesübermuths; der derbe Junge hat den vor ihm fliehenden Vogel, der doch fast eben so gross ist, wie sein Verfolger, im Laufe eingeholt und hält ihn fest, wie er ihn auf's Gerathewohl zugreifend gepackt hat. Und das ist keine Kleinigkeit, laut schreiend ringt der Vogel, sich aus den umstrickenden Armen zu befreien, und das Kind muss sich den Anstrengungen des Gefangenen mit der ganzen Wucht seines lieblichen Körpers entgegenstemmen. Dabei ist ihm die Sache grade so ernst und wichtig, wie He-

rakles die Erwürgung des nemeischen Löwen, das ganze Gesicht strahlt vor Eifer und ein Hauch von Siegesfreude ist darüber ausgegossen. Die Stellung konnte nicht besser ersonnen werden, und die Formen des Kinderkörpers dürfen sich dem Vollendetsten, was in dieser Art die alte und die moderne Kunst geschaffen hat, getrost an die Seite stellen. Dabei ist das Ganze so rund und nett, so in sich geschlossen und so vollständig aus sich selbst klar, ist der Künstler mit so vielem Geist und so liebenswürdigem Gemüth auf die Kinderwelt in ihrer naiven Frische und Ausgelassenheit eingegangen, dass sein Werk trotz der anscheinenden Geringfügigkeit des Gegenstandes doch nicht allein unsere Blicke zu fesseln, sondern auch unser Herz mit eigenthümlicher Rührung zu bewegen weiss. Wie Vieles aber, frage ich, hat die moderne Genrebilderei diesem kleinen Meisterstück an die Seite zu setzen?

Hier glaube ich nun nicht verschweigen zu dürfen, dass mir ein anderes noch ungleich berühmteres erhaltenes Kunstwerk, den Dornauszieher des capitolinischen Museums, auf das dritte uns bekannte Werk des Boëthos zurückführbar scheint¹⁴⁹⁾. Von diesem dritten Werke giebt uns Pausanias an, es sei ein sitzender nackter Knabe

von vergoldetem Erz, der vor der Statue der Aphrodite von Kleon im Tempel der Here in Olympia aufgestellt war. Es scheint mir aus dieser Angabe zunächst klar, dass dieser Knabe keine mythologische Person war und zu der hinter ihm stehenden Aphrodite keinerlei Bezug hatte, denn eine mythologische Person — und es könnte füglich doch nur Eros sein — würde grade Pausanias, dem es um die Namen ganz besonders zu thun ist, einfach mit seinem Namen genannt haben. Der Knabe also war ein Genrebild. Die Situation freilich, in der er sich befand, giebt Pausanias nicht an, aber ich appellire an alle Kenner des Periegeten mit der Frage, ob nicht Pausanias glauben durfte, einem Bildwerke, das so gar keine mythologische Bedeutung hatte, durchaus genug gethan zu haben, wenn er dasselbe als nackten sitzenden Knaben bezeichnete? Ein nackter sitzender Knabe aber ist der Dornauszieher, das stimmt mit Pausanias' Angabe; aber viel mehr als dieser äusserliche Anhalt, ohne den ich freilich meine ganze Vermuthung nicht wagen dürfte, bestimmt mich der Geist des vortrefflichen Werkes, dasselbe auf Boëthos zurückzuführen. Mit grossem Rechte sagt Welcker bei der Besprechung der Statue eines knöchelspielenden Mädchens¹⁵⁰): „Werke von der lebenswürdigen Art wie dies Kind, der Dornauszieher und das Kind mit der Gans, athmen schon seit der blühendsten Zeit der griechischen Kunst den Geist der Idylle,“ und mit eben so grossem Recht preist er am Dornauszieher¹⁵¹): „hohe Wahrheit in der Bewegung, im Charakter des Alters, in den Formen, eine Einfachheit und Reinheit, welche der besten Kunstzeit werth ist.“ Aber grade dieser Geist der Idylle, diese Wahrheit der Darstellung, dieses lebenswürdige Eingehn in die Kinderwelt, endlich dies Vermögen, eine an sich unbedeutende Situation interessant zu machen, tritt uns ausser aus dem verbürgten Werke des Boëthos noch ganz besonders aus dem Dornauszieher entgegen, mehr als vielleicht aus irgend einem dritten oder vierten derartigen Werke. Und diese eigenthümliche Richtung der Kunst, die sich schon in der Wahl der Gegenstände ausspricht, findet sich nicht etwa so häufig unter den namhaften Künstlern Griechenlands, auch nicht unter den namhaften Genrebildnern wieder, so dass wir keineswegs berechtigt sind, bei dem Dornauszieher an einen beliebigen der uns bekannten Meister zu denken. Ich gebe meine Vermuthung nicht für gewiss, aber ich hoffe dass man ihr einige Wahrscheinlichkeit zugestehn wird.