



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1858**

Der Fries des choragischen Denkmals des Lysikrates

---

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

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 Lysikrates<sup>68</sup>), 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 Anschaulichkeit. 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 Wunders<sup>99</sup>). 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 Werke<sup>100</sup>).

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