

<i>ACTA CLASSICA UNIV. SCIENT. DEBRECEN.</i>	<i>XLIV.</i>	<i>2008.</i>	<i>p. 73–93.</i>
--	--------------	--------------	------------------

## **LEBENSDESCREIBUNGEN DER BERÜHMTESTEN MALER, BILDHAUER UND ARCHITEKTEN**

### **ANTIKE KÜNSTLERANEKDOTEN**

VON ÁGNES DARAB

*Abstract.* The main source of the anecdotes about ancient painters, sculptors and architects is the Natural History of Pliny the Elder. The article focuses on the shaping of these stories from more approaches. The basis is the theory of the cultural memory. To broaden the scope of the analysis, Pliny's representation of the artists is compared with relevant passages from other writers. The paper determines the ancient types of the anecdotes of artist and tries to show the connection between the content and the age in which they were born.

Gegania, eine reiche römische Dame, kaufte einen aus korinthischer Bronze angefertigten Kandelaber, und zwar für einen solch hohen Betrag, dass sie als Zugabe noch einen Sklaven, Clesippus, erhielt. Danach stellte sie bei einem Festessen das Erworbene – den auffallend hässlichen Clesippus nackt vor –, und ernannte dann in ihrem Testament den als Liebhaber verwendeten Sklaven zu ihrem Erben. Der so reich gewordene Clesippus verehrte dann den Kandelaber als Gottheit, und ließ für seine Frau ein vornehmes Grabmal errichten. Diese wohl auf wahren Begebenheiten<sup>1</sup> beruhende Geschichte wäre wahrscheinlich in Vergessenheit geraten, hätte sie Plinius der Ältere nicht in der *Naturalis Historia*<sup>2</sup> festgehalten. Zwischen der schriftlichen Aufzeichnung und dem Ereignis sind allerdings etwa hundert Jahre vergangen, da Gegania zur Zeit der ausgehenden Republik gelebt hatte.<sup>3</sup> Diese nur bei Plinius vorzufindende bizarre Geschichte ist dennoch überliefert worden, wahrscheinlich oral. Im Laufe der Weitergabe von Zeitalter zu Zeitalter ist sie Teil des kollektiven Gedächtnisses

---

<sup>1</sup> Auf der Via Appia (unweit von Terracina) ist auch heute noch eine mehr als drei Meter hohe Grabtafel zu sehen, die in die Wand eines Hauses eingelassen ist, und die laut Inschrift von Clesippus Geganius errichtet wurde: R. C. A. Rottländer (Hrsg.), Plinius Secundus d. Ä. Über Glas und Metalle. Übersetzt und kommentiert von der Projektgruppe Plinius. St. Katharinen 2000, 173.

<sup>2</sup> 34, 11-12.

<sup>3</sup> Rottländer ebd.

geworden,<sup>4</sup> was Plinius wie folgt ausdrückt: *per quod aeterna supra terras Geganiae dedecoris memoria duraret*. Und möglich gemacht wurde das vom *sepulchrum* und von der *fabula*. Das Grabmal, das – in der Auslegung des Plinius – der schändlichen Tat von Gegania ein Denkmal gesetzt hat, und die Geschichte über den Glücksfall des Clesippus, die die Erzählungen über *Corinthia* weiter bereichert hat (*hanc Corinthiis fabulam adiecit*). Der Fall hatte also, um die Terminologie der Kulturgeschichte zu verwenden, eine ikonische und eine narrative Gestalt, in denen sich das jeweilige kollektive Gedächtnis verkörpert.<sup>5</sup>

Die den Menschen umgebenden Gegenstände sind genauso Teile des kollektiven Gedächtnisses wie die Kommunikation. Die Gegenstände, deren im menschlichen Leben eingenommene Rolle sich nicht auf die bloße Zweckmäßigkeit beschränkt, sondern auch auf irgendeinen Sinn verweist, wie die Gemälde und Skulpturen der Tempel, Grabmäler, der kultischen und der öffentlichen Bauten, gehen über den Horizont des objektiven Gedächtnisses hinaus, und gehören zur Sphäre des kulturellen Gedächtnisses.<sup>6</sup> Dies trifft in besonderem Maße auf die griechisch-römische Kultur zu, deren Plätze voll von Werken waren, die als die ikonische Form des Gedächtnisses definiert werden können. Daneben hat das Gedächtnis diese Werke auch in narrativer Form aufbewahrt, ja die späte Nachwelt kann von der Mehrzahl dieser Werke allein in dieser Form erfahren. Wir haben dem narrativen Gedächtnis allerdings noch weit mehr zu verdanken: die Benennung der Meister, die Datierung ihrer Tätigkeit, Meisterchronologien, und was sicher dem Vergessen zum Opfer gefallen wäre, Geschichten über das Leben der Meister, die sogenannten Künstleranekdoten. Dies ist das Thema meiner Schrift, wie es ihr Titel, von Giorgio Vasari übernommen, auch zeigt.

Lange Zeit wurden nur die Werke Teil des kollektiven Gedächtnisses, während die Person des Schöpfers völlig davon ausgeschlossen blieb. Aus der frühen Zeit der griechischen Kunst, bis zum 6. Jh. vor Christus, ist der Name eines einzelnen Meisters bekannt, über dessen Tätigkeit und Leben es eine reiche Überlieferung gibt: der des Daidalos.<sup>7</sup> Seine Gestalt und seine Geschichte gehören aber noch zur Welt des Mythos, so hat seine Person laut herkömmlicher

---

<sup>4</sup> Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses ist von *M. Halbwachs* geprägt und in die Sozialpsychologie eingeführt worden: *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart 1967.

<sup>5</sup> *J. Assmann*, *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992, 37-38.

<sup>6</sup> *Assmann* op. cit. 19-21.

<sup>7</sup> Zu den Textstellen über Daidalos vgl.: *J. Overbeck*, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*. Leipzig 1868, No. 74-146.

Meinung keinerlei Bedeutung für die Kunstgeschichte.<sup>8</sup> Wenn wir seinen Mythos aber von Seite der Mnemotechnik betrachten, kann seine Bedeutung in einem anderen Licht erscheinen.

Ethnographen und Geschichtswissenschaftler sind zu demselben Ergebnis gelangt, als sie sowohl die mündlichen (Stämme), als auch die schriftlichen (Genealogie der Sippen und Familien) Herkunftsbeschreibungen von Einzelnen oder Gruppen untersucht haben.<sup>9</sup> Die Zeitgeschichte ist nämlich immer gut belegt, und die Informationen werden immer spärlicher, je weiter wir in die Vergangenheit zurückreichen. Die früheren Zeitalter werden entweder mit bloß einigen Namen belegt, oder aber, in deren völliger Abwesenheit, überbrücken wir die Informationslücke mit einem abrupten Sprung, und gelangen unmittelbar in die Urzeit, die dann wieder reich belegt ist. Diese „zwei Enden ohne Mitte“ sind die zwei Modi des kollektiven Gedächtnisses: das biografische und das grundlegende Gedächtnis.<sup>10</sup>

Die chronologische Verteilung der Künstleranekdoten spiegelt diese Eigenart der Funktionsweise des kollektiven Gedächtnisses perfekt wieder. Einen Rahmen des Gedächtnisses – den grundlegenden – stellt die Gestalt und die reiche Lebensgeschichte des Daidalos dar, die ihren Platz in der mythischen Urzeit finden. Der andere, biografische Rahmen des Gedächtnisses sind die Geschichten von den Malern und Bildhauern der gut 100 Jahre zwischen der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts (Phidias, Polyklet, Alkamenes, Agorakritos, Zeuxis, Parrhasios) und dem Ende des 4. Jahrhunderts (Lysipp, Silanion, Apelles, Protogenes). Hier handelt es sich um die Mehrzahl der überlieferten Künstleranekdoten. Dabei ragen sie nicht nur wegen ihrer Anzahl aus den Künstlergeschichten heraus, sondern auch wegen ihrer Informationsfülle. Dies trifft in erster Linie auf die Maleranekdoten des späten 5. Jahrhunderts (Parrhasios, Zeuxis) und der Zeit Alexanders des Großen (Apelles, Protogenes) zu. Zwischen diesen beiden Rahmen des Gedächtnisses finden wir jeweils eine Geschichte über die Meister des 6. Jahrhunderts (Bupalos und Athenis, Dipoinos und Skyllis, Chersiphron).

---

<sup>8</sup> C. Robert, *Archäologische Märchen aus alter und neuer Zeit*. Berlin 1886, 3; H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, Bd. 1. Stuttgart 1889, 18.

<sup>9</sup> Eine Zusammenfassung bei Assmann op. cit. 48-56.

<sup>10</sup> Assmann op. cit. 50-52.

## I. Der grundlegende Mythos: Daidalos

Die Gestalt des Daidalos beinhaltet alles, was die Nachwelt über die Anfänge der griechischen Kunst<sup>11</sup> zu wissen glaubte.<sup>12</sup> Seine Abstammung lässt sich laut Überlieferung bis Hephaistos zurückführen; seine Künste hat er von Pallas Athene erlernt. In seinen Statuen, vorwiegend hölzerne Götterdarstellungen, sah sogar die Nachwelt noch eine Art göttlicher Inspiration. Sein abenteuerlicher Lebensweg nahm in Athen seinen Anfang<sup>13</sup>, lief in etlichen Städten des Vaterlandes weiter und erstreckte sich sogar auf Kreta und Sizilien. Er war Erfinder mehrerer Werkzeuge<sup>14</sup>, Architekt (unter anderem des berühmten kretischen Labyrinthes), vor allem aber doch Bildhauer, der die Plastik technisch und formal erneuerte. Durch seine Lehrlinge – die ersten beiden, Dipoinos und Skyllis, waren seine Söhne – und deren Lehrlinge ist er Begründer der ersten Bildhauerschule.

Hier geht es um die mythische Urgeschichte des ersten Künstlers, die von Ereignissen der absoluten Vergangenheit handelt. Die Verschmelzung<sup>15</sup> der kretischen Tätigkeit des Daidalos und seiner Bildhauerkunst – die alle Charakteristika der Erneuerung der griechischen Großplastik im 7. vorchristlichen Jahrhundert in sich trägt – macht deutlich, dass die Zeit der Geschichte die absolute Vergangenheit der mythischen Urzeit ist. Das sind Eigenarten des Inhaltes und der Zeitstruktur des grundlegenden Gedächtnisses. Ebenso, wie der Mythos als Form, und deren die Grundlage der Gegenwart bildender Zweck auch Eigenart dieser Gedächtnisform ist.<sup>16</sup> Die Verknüpfung des Atheners Daidalos und des viel später, im 6. Jahrhundert<sup>17</sup> tätigen Endoios, Dipoinos und Skyllis sagt sowohl mit der Genealogie als auch mit dem Meister-Lehrling-Verhältnis in metaphorischer Weise aus, dass Athen die Heimat der Plastik ist, von der alle späteren Bildhauerschulen – dank der Wandertätigkeit der Daidalos-Lehrlinge – abstammen.<sup>18</sup>

Der grundlegende Mythos ist also ohne jeglichen Zweifel tendenziös: er hat eine konnektive, und dadurch identitätsschaffende Absicht. Einerseits schafft

---

<sup>11</sup> In Daidalos können wir im Allgemeinen deswegen den Urvater der Künste sehen, weil ihm traditionell architektonische, malerische und Schmiedekunstwerke zugesprochen werden. Zu den Textstellen vgl. *Overbeck* No. 99-118 und *Brunn* op. cit. 13-16.

<sup>12</sup> *Robert* op. cit. 1-2; *Brunn* op. cit. 11-19; *Overbeck* No. 74-98.

<sup>13</sup> *Brunn* (op. cit. 18) vermerkt dazu: „Er ist ein wahrer Odysseus in der Kunst.“

<sup>14</sup> *Nat. hist.* 7, 198.

<sup>15</sup> *B. Schweitzer*, Daidalos und die Daidaliden in der Überlieferung, in: *ebender*: Zur Kunst der Antike, Bd. 1. Tübingen 1963, 127-141.

<sup>16</sup> *Assmann* op. cit. 53-56.

<sup>17</sup> *Nat. hist.* 36, 9.

<sup>18</sup> *Robert* op. cit. 3-6.

er Kontinuität zwischen der Holz- und der Marmorbildhauerei, den Meistern und ihren Lehrlingen, und so den einzelnen Bildhauerschulen. Damit weist er nicht nur auf den eigentümlichsten Zug der griechischen Kunst, die organische Entwicklung, hin, sondern er schafft auch eine Identität, indem er Gestern und Heute verbindet.<sup>19</sup> Andererseits verbindet der Mythos nicht nur: er hebt auch hervor. Unter den Meistern der daidalischen Schule gibt es nur einzigen Bildhauer, deren Tätigkeit unmittelbar mit Athen verbunden ist: der erste, Daidalos. Es bedarf kaum einer ausführlicheren Erklärung, dass dies die mythische Begründung der führenden künstlerischen Rolle Athens ist.<sup>20</sup> Diese Anordnung des ursprünglich auf mehrere Quellen zurückzuführenden<sup>21</sup> mythischen Stoffes ist allerdings schon das Ergebnis eines späteren Zeitalters, des 5. Jahrhunderts.<sup>22</sup> Auf jeden Fall haben wir hier eine angemessene Veranschaulichung der Aussage, dass „Vergangenheit steht nicht naturwüchsig an, sie ist eine kulturelle Schöpfung“.<sup>23</sup>

Der Mythos des Daidalos hat die Narration der Künstleranekdoten der darauffolgenden Zeitalter ebenfalls grundlegend geprägt, da er alle Motive aufweist, aus denen diese aufgebaut sind. Die göttliche Gegenwart im Leben des Schöpfers, die Erneuerung des Handwerks mit neuen technischen und ästhetischen Lösungen, der Wettbewerb unter den Meistern (oder zumindest dessen Keim in der Talos-Geschichte), das Mäzenatentum der Herrscher (Minos, Kokalos), und letztlich die Erziehung der Lehrlinge und dadurch die Begründung einer zukunftssträchtigen Schule – alles Elemente des Mythos, und zugleich häufige Pfeiler der Künstlergeschichten späterer Zeitalter. Eben das Vorhandensein, die Abwesenheit oder die Umgestaltung dieser Motive zeugt von der Entstehungszeit der Anekdote, von ihrer Denkweise und ihrem Verhältnis zu Kunst und Kunstwerk.

---

<sup>19</sup> Assmann op. cit. 16.

<sup>20</sup> Plinius erwähnt Daidalos nicht einmal in Verbindung mit der Marmorbildhauerei, deren Geschichte er ab der Tätigkeit des Dipoinos und des Skyllis ansetzt (36, 9). Die Erklärung dieser Tatsache findet sich vielleicht im Grundgedanken des Buches von S. Carry (Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History. Oxford 2003), dass nämlich Plinius die gesamte griechische Kunst als Teil der römischen Kultur betrachte. Deswegen stand eher die Verschleierung als die Hervorhebung des athenischen Ursprungs der Bildhauerei in seinem Interesse. Im Gegenzug war es dem Griechen Pausanias der von Daidalos an angesetzte athenische Ursprung dieser Kunstart verständlicherweise wichtig (VII 4, 5).

<sup>21</sup> Brunn op. cit. 11-12; Robert op. cit. 12 ff.

<sup>22</sup> Schweitzer op. cit. 140-141.

<sup>23</sup> Assmann op. cit. 48.

## II. Die göttliche Gegenwart

Das Motiv der göttlichen Gegenwart oder der göttlichen Auserwähltheit fehlt in allen, nach dem Mythos des Daidalos entstandenen Künstleranekdoten, während es ständiger Bestandteil der bekannten Geschichten über das Werden von Dichtern und Philosophen ist. Phemios, dem Sänger des Odysseus, hat ein Gott „die mancherlei Lieder... in die Seele gepflanzt“<sup>24</sup>, während in Hesiod die Muses die göttliche Stimme eingepflanzt und ihn zum Dichter berufen haben.<sup>25</sup> Dionysos ist Aischylos in dessen Kindheit erschienen und hat ihn aufgerufen, Tragödien zu schreiben.<sup>26</sup> Sokrates ist von Apollon zum Weisesten erkoren worden.<sup>27</sup> Epiktetos erwähnt Sokrates, Diogenes Laertios und Zenon zusammen als Philosophen, die ihren Auftrag vom Gott selbst erhalten hätten.<sup>28</sup>

In den Künstleranekdoten ist dieses Motiv, die göttliche Berufung, nicht vorzufinden, andere Offenbarungen der göttlichen Gegenwart allerdings schon. Die Sikyoner bestellten Götterstatuen bei Dipoinos und Skyllis, die unter Berufung an ein Unrecht die Arbeit niederlegten und die Stadt verließen. Hunger und Trauer suchten daraufhin Sikyon heim. Den in Delphi Rat suchenden Sikyonern antwortete Apollon, dass das Unheil nur enden würde, wenn Dipoinos und Skyllis die Götterstatuen fertig stellen. Dies geschah dann auch, obwohl es die Stadt viel Geld kostete, die Bildhauer zurückzulocken.<sup>29</sup>

Chersiphron, der leitende Architekt des Artemision in Ephesos, hat eine einzige Aufgabe nicht bewältigen können: er konnte den immens schweren Oberbalken nicht über die Torflügel setzen. Den Architekten quälte das dermaßen, dass er bereits an den Selbstmord dachte. Eines Nachts erschien ihm aber Artemis selbst im Traum, und bat ihn, sein Leben nicht von sich zu werfen, zumal sie den Balken schon zurechtgerückt hätte, wovon er sich dann am Folgetag überzeugen konnte.<sup>30</sup>

Parrhasios ließ sich selbst von Apollon abstammen, und behauptete, die Heraklesfigur von Lindos so dargestellt zu haben, wie er ihn in seinem Traum oft gesehen hätte.<sup>31</sup> Die Aphrodite von Knidos des Praxiteles stand in einem kleinen, offenen Gebäude, so dass das Gesicht der Göttin aus allen Richtungen

---

<sup>24</sup> *Od.* 22, 344-348.

<sup>25</sup> *Theog.* 22-34.

<sup>26</sup> Paus. I 21, 2.

<sup>27</sup> Plat. *Apol.* 20D; Xen. *Apol.* 14 ff.

<sup>28</sup> *Diss.* III. 21, 19.

<sup>29</sup> *Nat. hist.* 36, 9-10.

<sup>30</sup> *Nat. hist.* 36, 95-97.

<sup>31</sup> *Nat. hist.* 35, 71.

sichtbar war. Allgemein wurde angenommen, dass die Göttin mit ihrem Einverständnis so abgebildet worden sei.<sup>32</sup>

Dipoinos, Skyllis und Chersiphron waren allesamt kretische Meister des frühen 6. Jahrhunderts. Die beiden Anekdoten werden in erster Linie aber nicht dadurch, sondern durch das gemeinsame Motiv verbunden. In beiden führt – mittelbar oder unmittelbar – die den Künstler unterstützende göttliche Intervention zur Lösung, der Fertigstellung des Kunstwerkes. Es geht um die Meister einer Ära, in der neben dem Typus des vielseitigen Künstlers der Spezialist erscheint, dessen Arbeiten begehrt sind<sup>33</sup> – deshalb waren die Sikyoner wohl so erpicht auf Dipoinos und Skyllis. Sie sind Meister einer Ära, in der die Vorstellungen über Person und Tätigkeit des Künstlers, im Laufe der Geburt des griechischen Individuums, ihre magisch-religiöse Eigenart verlieren, und die Persönlichkeit des Künstlers sichtbar wird.<sup>34</sup>

Die Geschichte des Dipoinos, des Skyllis und des Chersiphron, insoweit wir das Kernmotiv ergreifen, handelt von demselben, wie die des Daidalos, des Orpheus oder des Pygmalion in der Mythologie: vom gemeinsamen Ergebnis der künstlerischen Leistung und der göttlichen Unterstützung. Nunmehr handelt die Geschichte jedoch nicht von mythischen, sondern realen Künstlern, wo zwar der Aspekt des göttlichen Eingriffs erhalten bleibt, im Vordergrund aber der selbstbewusste Künstler steht. Die Bemerkung des Plinius, dass Dipoinos und Skyllis nur gegen eine große Bezahlung und viel Entgegenkommen gewillt waren, nach Sikyon zurückzukehren, zeigt ganz deutlich darauf hin. In der Geschichte des Chersiphron nennt Plinius nicht das Erscheinen der Artemis *summa miraculi*, sondern die technische Glanzleistung, wie der Architekt die Hebung der immens schweren Architrave gemeistert hatte. Das wunderbare Zurechtrücken des Oberbalkens betreffend fügt er noch eine äußerst rationale Anmerkung hinzu: es schien, als hätte sich der Balken dank seines Eigengewichts in seinen Platz hineingefügt.

Die beiden anderen Geschichten vertreten bereits eine ganz andere Zeit und Denkweise. Die göttliche Abstammung des Parrhasios, sowie seine Verbundenheit mit der Götterwelt mag so erscheinen, als würde der im Daidalos-Mythos festgesetzte göttliche Ursprung der Kunst und des Künstlers weiterleben. Wenn wir die Anekdote aber in den Kontext der weiteren, von demselben Maler handelnden Geschichten setzen, wird es deutlich, dass all dies nur der Charakterisierung des Künstlers als Beitrag zu dem, was die schriftlichen Quel-

---

<sup>32</sup> *Nat. hist.* 36, 21.

<sup>33</sup> *Schweitzer*, *Der bildende Künstler und der Begriff des künstlerischen in der Antike*, in: op. cit. 27.

<sup>34</sup> *Schweitzer* op. cit. 26, 41.

len übereinstimmend über den Hochmut des Malers behaupten, dient.<sup>35</sup> Das alte Motiv – mangels seines einstigen religiösen Inhaltes – erscheint hier in einer neuen Rolle. Es kehrt als Charakterisierungsmittel zurück, und zwar als Ausdruck nicht nur des künstlerischen Selbstbewusstseins, sondern auch des künstlerischen Hochmuts.

Das göttliche Einverständnis mit der Aufstellung der Aphrodite von Knidos war wohl notwendig geworden, da Praxiteles etwas in der Großplastik Beispielloses tat: er stellte den weiblichen Körper nackt dar. Die Göttin ist nunmehr keine Helferin des Künstlers: sie willigt nur noch in seine neue Art ein. Das Zusammenspiel des Künstlers und der Göttin dient nur noch als Rechtfertigung einer nie dagewesenen künstlerischen Tat.

### III. Tyche – Fortuna

Die Anekdoten über Dipoinos, Skyllis und Chersiphron halten die spätestens bis zur frühen archaischen Zeit vollzogene<sup>36</sup> Umwandlung präzise fest, als die selbstbewusste Figur des wahrhaftigen Künstlers an die Stelle des mythischen Künstlers tritt, und infolge dessen die künstlerische Leistung die göttliche Beihilfe in den Hintergrund rückt. Der Prozess sollte natürlich so weit kommen, bis das Motiv der göttlichen Unterstützung völlig aus den Künstleranekdoten gedrängt wird, und die *fortuna* ihren Platz einnimmt.

Protogenes<sup>37</sup> war unfähig, sein berühmtestes Gemälde zu vollenden, da, nachdem er alle schwierigen Details gemeistert hatte, die schäumende Schnauze eines Hundes nicht realistisch darzustellen vermochte. Nach langer Qual schmiss er seinen Schwamm genau an den fraglichen Teil des Bildes, so dass die Farben so aufgetragen wurden, wie der Maler es wollte: *fecitque in pictura fortuna naturam* – schreibt Plinius. Ein ähnlicher Vorfall brachte Nealkes Erfolg, der den Geifer des gemalten Pferdes so auf das Bild brachte.<sup>38</sup> Wenn wir diese beiden Anekdoten mit dem Fall des Architekten des Artemision vergleichen, ist es deutlich, dass das Schema der Geschichten dasselbe ist. Der Künstler, nachdem er allen Schwierigkeiten des Auftrages erfolgreich entgegengetreten war, bleibt am Ende stecken. Er plagt sich und erhält Hilfe, jedoch nicht von einem Gott, sondern von *Tyche-Fortuna*, in vollem Gleichklang mit dem Geist des Hellenismus, der Ära des Protogenes und des Nealkes. Jedes Zeitalter

---

<sup>35</sup> Ailian. *Var. hist.* IX. 11, Athen. *Deipnosoph.* XII 543CF, XV 687B, sowie Robert op. cit. 79-80; Brunn op. cit. Bd. II, 80-81.

<sup>36</sup> Schweitzer op. cit. 41.

<sup>37</sup> *Nat. hist.* 35, 102-103.

<sup>38</sup> *Nat. hist.* 35, 104.



modifiziert in dieser Weise die sonst ähnlichen Geschichten, und drückt ihnen ihren Siegel auf.

In den hellenistischen Künstleranekdoten spielt der Zufall nicht nur in der Lösung schwieriger Aufgaben eine Rolle, sondern – zwar als seltene Ausnahme – auch im Werden des Künstlers. Es gab auch autodidaktische Künstler, wie Protogenes, Silanion, Erigonos und Lysipp. Man wisse nicht, wer der Meister des berühmten Meisters Protogenes war – schreibt Plinius.<sup>39</sup> Was Silanion angeht, hielt er – außer der Aufzählung einiger Werke – nur die Tatsache erwähnens- und bewundernswert, dass er es ohne Meister zur Berühmtheit gebracht habe.<sup>40</sup> Die Geschichten über den Werdegang des Malers Erigonos<sup>41</sup> und des Bildhauers Lysipp<sup>42</sup> warten mit mehr Informationen auf. Erigonos hatte als Farbenmahler in der Werkstatt des Nealkes gearbeitet, während Lysipp anfangs als Kupferschmied tätig war. Erigonos erwarb im Laufe seiner Lehrlingsjahre ein derartiges Können, dass sogar er selbst einen Lehrling ausbildete. Lysipp ist dank eines Zufalls zum Künstlertum ermutigt worden, als er auf die Frage des Malers Eupompos nach den von ihm als Vorbildern verehrten Meistern mit einer später zum Sprichwort gewordenen Antwort gab: *naturam ipsam imitandam esse, non artificem*.

Das zufällige Ereignis, die erleuchtende Aussage des Eupompos, dass nämlich der Natur nachgeahmt werden solle, und nicht einem Künstler, zeigt nicht nur im Verhältnis der Wirklichkeit und deren künstlerischer Darstellung und in der Beurteilung der künstlerischen Leistung eine Wende auf<sup>43</sup>: es sollte auch für das Leben Lysipps prägend sein. Den Weg des Erigonos und den von Lysipp, sowie die einschlägigen Anekdoten, verbindet der Aspekt, dass sie die *techné*, die für die Malerei, beziehungsweise die Bildhauerei unentbehrlich ist, ohne Meister erworben hatten. An diesem Punkt gehen ihre Wege und Geschichten allerdings auseinander. Erigonos wurde ein so ausgezeichneter Meister, dass er sogar einen Lehrling hatte. Lysipp hingegen hat der Zufall auf dem eingeschlagenen Weg weitergeführt. Er trat über das Niveau eines guten Meisters hinaus, und wurde zu einem der größten Künstler der griechischen Bildhauerei. Verholfen dazu hat ihm seine künstlerische Selbständigkeit: *noua intactaque ratione quadratas ueterum staturas permutando, uulgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse*.<sup>44</sup>

---

<sup>39</sup> *Nat. hist.* 35, 101.

<sup>40</sup> *Nat. hist.* 34, 51.

<sup>41</sup> *Nat. hist.* 35, 145.

<sup>42</sup> *Nat. hist.* 34, 61.

<sup>43</sup> *J. J. Pollitt, The Ancient View of Greek Art. New Have–London 1974, 65.*

<sup>44</sup> *Nat. hist.* 34, 65.

Den Anfang der Laufbahn Lysipps kennzeichnet das Lernen genauso wie der glückliche Zufall. In dieser Hinsicht ist seine Geschichte einzigartig unter den Künstleranekdoten, ihr Beispiel findet sich aber in den Philosophenanekdoten.<sup>45</sup> Die Person des Sokrates betreffend gab es nicht nur die Tradition, dass Apollon ihn zur Philosophie geführt hätte, als er ihn den Weisesten nannte: Laut Xenophon<sup>46</sup> sei Sokrates deswegen der Weiseste, weil er von Kindesbeinen an ununterbrochen gelernt hatte. Laut Aristoteles<sup>47</sup> wiederum war Sokrates selbst in Delphi gewesen, wo nicht Apollon, sondern der Aphorismus seines Tempels, „Erkenne dich selbst“ ihm den Anlass gab, Philosoph zu werden. Das Lernen und ein zufälliges Ereignis, das in diesen Fällen nichts anderes ist, als ein im günstigen Moment vernommener oder gelesener Satz. Diese beiden, in der Sokrates-Anekdote noch getrennt vorkommenden Motive bilden in der Lysipp-Anekdote bereits ein einheitliches Ganzes. Angesichts der Tatsache, dass dank der sokratischen Literatur Sokrates der vollkommenste Vertreter des philosophischen Lebensweges und dieser Lebensform geworden war<sup>48</sup>, ist es nicht unmöglich, dass der erleuchtende Satz als Motiv der Lysipp-Anekdote genau hierher stammt.

In den vorangehenden Jahrhunderten war es eine ungebrochene Tradition, dass sich der zukünftige Künstler das Handwerk in einer von alters her angesehenen Schule aneignete, und auf deren Traditionen bauend in der Kunst vorankam. In der Welt der Anekdoten verewigte der Daidalos-Mythos den Anfang dieser Vorgehensweise. Die Tradition änderte sich auch im folgenden nicht, da Lysipp selbst seine Söhne als Lehrlinge hinterließ<sup>49</sup>, genauso wie Silanion, Protopogenes und Erigonos jeweils einen Lehrling erzogen hatten<sup>50</sup>. In diesem Zusammenhang erscheint es als unwahrscheinlich, dass der Anfang der Laufbahn dieser vier Künstler radikal von diesem Weg abgewichen wäre. Die Tätigkeit des Sokrates und Lysipps eröffnete jeweils eine neue Ära in der Geschichte der

---

<sup>45</sup> E. Sellers fügt die Anekdote in den Typus ein, der die Berühmtheit einer Generation und eine werdende große Persönlichkeit der nächsten Generation verbindet, man denke nur an die „erste Begegnung“ von Herodot und Thukydides, Sokrates und Xenophon, Sokrates und Platon: The Elder Pliny's Chapters on the History of Art (in der Übersetzung von K. Jex-Blake), Chicago 1968, XLVII-XLVIII. Obwohl es außer Zweifel steht, dass die Anekdote den größten sikyonischen Bildhauer mit dem größten sikyonischen Maler verbindet, gab es zwischen Eupompos und Lysipp doch kein Meister-Lehrling-Verhältnis, da sie in anderen Kunstzweigen tätig waren. Deswegen betrachte ich es als begründet, die Parallele nicht in diesem Typus der Anekdoten zu suchen, sondern in denen, die von der Berufswahl der späteren Berühmtheit berichten.

<sup>46</sup> *Apol.* 14 ff.

<sup>47</sup> Anhand des 1. und 2. Fragmentes des Dialogs über die Philosophie (ed. Walzer) zitiert von: O. Gigon, Antike Erzählungen über die Berufung zur Philosophie. *Museum Helveticum* 3 (1946) 6.

<sup>48</sup> *Gigon* op. cit. 3.

<sup>49</sup> *Nat. hist.* 34, 66.

<sup>50</sup> *Nat. hist.* 34, 51; 35, 145.

Philosophie und der Bronzeplastik. Der in den von ihrem Werdegang berichtenden Anekdoten an die Stelle des Meisters tretende erleuchtende Satz, und die daraus resultierende Erkenntnis sind Ausdruck eben dieser philosophisch-künstlerischen Selbständigkeit. Die Metapher dessen, dass ihre Leistung nicht dem Anschluss an das Beispiel der Vorväter, sondern der Neuwertung der von ihnen hinterlassenen Tradition zu verdanken ist.<sup>51</sup>

Lysipp ist der erste autodidaktische Künstler der antiken Kunstgeschichte, die noch über drei weitere, die erwähnten, Fälle berichtet. Das Schema der vom Lebensweg der vier Künstler berichtenden schriftlichen Überlieferung ist dasselbe<sup>52</sup>: an die Stelle des Lehrmeisters tritt der autodidaktische Künstler<sup>53</sup>, dessen Laufbahn in Armut<sup>54</sup> beginnt, und sich von der Unbekanntheit bis zum Ruhm erstreckt. Eines der beiden Anzeichen dafür, dass dieser Ruhm tatsächlich erlangt war, ist das Hinterlassen eines Lehrlings (Lysipp, Silanion, Erigonos). Das andere Anzeichen ist der Eintritt in die Umgebung des Herrschers und in dessen Gunst (Lysipp, Protogenes).<sup>55</sup> Diese vier Anekdoten handeln genauso von ihrer Zeit wie von den Künstlern. Der märchenhafte, aus dem Nichts zu den Gipfeln führende Lebensweg illustriert die Unbeständigkeit des Glücks, was die Denkweise des Zeitalters<sup>56</sup> prägte, und wofür viele Beispiele bekannt sind: der Weg des Theokritos von Sizilien an den königlichen Hof in Alexandria, die sich in ebenfalls in Alexandria erfüllende Karriere des aus einer verarmten Familie stammenden Kallimachos. Und nicht zuletzt der Lebensweg des Duris, der in Exil geboren war, Tyrann von Samos wurde, und der in seinem

---

<sup>51</sup> Ob es denn nun Anekdote oder Wirklichkeit sei, dass die reumütigen Athener Lysipp mit der Fertigstellung des Sokrates-Porträts beauftragt haben (*Overbeck* No. 1493), in der Wahl mag auch diese Erkenntnis eine Rolle gespielt haben.

<sup>52</sup> *Sellers* op. cit. XLVIII-XLIX.

<sup>53</sup> *Sellers* (op. cit. LI-LIII) fügt in den Prozess der Ausgestaltung des Geschichtstyps, der vom Meister-Lehrling-Verhältnis bis zum autodidaktischen Künstler reicht, als Übergang zwischen dem Vorhandensein und die Abwesenheit des Meisters diejenigen Anekdoten ein, in denen die Bildhauer ihre Laufbahn ursprünglich als Maler angetreten hatten: wo also die Gestalt des Meisters schon fehlt, wo diese aber von einem anderen Kunstzweig ersetzt wird. Ein Beispiel dafür ist diejenige Variante der Geschichte über den Werdegang des Phidias, in der der berühmte Bildhauer *initio pictor* (*Nat. hist.* 35, 54) war.

<sup>54</sup> Im Falle des ursprünglich *faber aerarius* Lysipps und noch mehr in dem des Farbenmalers Erigonos kann darauf nur geschlossen werden, während dieser Aspekt in der Geschichte des bis zu seinem 50. Lebensjahr als Schiffsmaler tätigen Protogenes geradezu betont wird: *Summa paupertas initio* (*Nat. hist.* 35, 101).

<sup>55</sup> Der Herrscher war in Lysipps Fall Alexander der Große (*Nat. hist.* 7, 125), im Falle des Protogenes Demetrios Poliorketes (*Nat. hist.* 35, 104-105).

<sup>56</sup> *Men. Dysk.* 271-279, 800-804.

Werk<sup>57</sup> zum ersten Mal die Bildhauer- und Maleranekdoten zusammentrug, was in dieser Hinsicht – mittelbar oder unmittelbar – primäre Quelle der gesamten Antike wurde.<sup>58</sup>

#### IV. Künstlerpersönlichkeiten

Von den vier autodidaktischen Künstlern führte nur Lysipps Lebensweg an den Hof eines Königs, Alexanders des Großen. In diesem Zusammenhang soll auf einen weiteren Künstler aus der Zeit Alexanders hingewiesen werden: den Höhepunkt des Lebensweges des Apelles stellte ebenfalls der Dienst des Herrschers dar. Die antike Überlieferung nennt die beiden Meister als Privilegierte in dem Sinne, dass Alexander nur von Apelles auf Gemälden und Lysipp auf Bronzestatuen verewigt werden durfte.<sup>59</sup> Den Maler verband nicht nur das Verhältnis Auftraggeber-Meister, sondern auch Freundschaft mit dem König.<sup>60</sup> Der Lebensweg des Protogenes ist eine Mischung von all dem, was die antike Überlieferung über Lysipp und Apelles festhielt. Er war ein Autodidakt, dessen Anfänge von tiefer Armut, völliger Unbekanntheit und außergewöhnlichem Fleiß geprägt waren. Später erlangte er solchen Ruhm, dass ihm die Ehre zuteil wurde, die Propyläen auf der Akropolis mit Malereien zu verzieren. Durch seine Kunst und seine Persönlichkeit erweckte er einen derartigen Respekt in dem die Stadt belagernden Demetrios, dass der König den Künstler unter seinen persönlichen Schutz stellte und oft in seiner Werkstatt besuchte – wie es Alexander mit Apelles tat –, und sogar die Einnahme der Stadt aufschob, um zu vermeiden, dass das Gemälde des Protogenes verbrennt.<sup>61</sup>

Aufgrund der in den wesentlichen Zügen vergleichbaren Lebenswege der drei Künstler könnte angenommen werden, dass sich in der Zeit Alexanders des Großen die Kunst, zumindest was die Größten betrifft, grundlegend verändert hat – und dadurch auch die gesellschaftliche Beurteilung des Künstlers, was den in den obigen Anekdoten aufgeführten sozialen Aufstieg ermöglicht hat. Diese Annahme wird durch diejenigen Anekdoten weiter verstärkt, die vom

---

<sup>57</sup> Duride di Samo, in: *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale* III. (Roma 1960) 198; *Sellers*, Duris of Samos, in: op. cit. XLVI-LXVII; *E. Pernice – W. Hatto Gross*, Antike Fachliteratur, in: *U. Hausmann* (Hrsg.), *Allgemeine Grundlagen der Archäologie = Handbuch der Archäologie*. München 1969, 486.

<sup>58</sup> Plinius beruft sich gerade im Bericht über die Begegnung zwischen Lysipp und Eupompos namentlich an Duris als Quelle (36, 61).

<sup>59</sup> *Overbeck* No. 1446-1448. Zu dem die anderen Künstler betreffenden Verbot vgl. *Brunn* op. cit. 254-255.

<sup>60</sup> *Nat. hist.* 35, 85-87.

<sup>61</sup> *Overbeck* No. 1907-1923; *Brunn* op. cit. Bd. 2, 157-163.

Reichwerden der Künstler berichten.<sup>62</sup> Die Anekdoten vermitteln einerseits die von der Zeit Homers bis in das 4. Jahrhundert unveränderte gesellschaftliche Beurteilung der Lage und der Leistung der Meister: die Abhängigkeit des Künstlers vom Auftraggeber, sei dieser eine Privatperson oder eine Polis.<sup>63</sup> Der Aufstieg des Künstlers aus der Masse der Meister lag in erster Linie nicht an seinem Talent, sondern an der Person und an den finanziellen Möglichkeiten des Auftraggebers.<sup>64</sup> Dafür war Glück notwendig, und es wertete sich in den hellenistischen Anekdoten stets weiter auf.

Andererseits halten die obigen Anekdoten auch die Veränderung fest, deren erste Anzeichen an der bis dahin unveränderten Stellung der Künstler im letzten Drittel des 5. Jahrhunderts bereits deutlich wurden, und die sich zur Zeit Alexanders und der Diadochen vervollständigte.<sup>65</sup> Das geradezu herausfordernd opulente Auftreten des Zeuxis verleiht dem verstärkten künstlerischen Selbstbewusstsein eine neue, bis dahin unbekannt Form. Dies trifft ebenfalls für Parrhasios zu, der sich von Apollon abstammen ließ, oder für Apelles, der mutig genug war, den König zum Schweigen aufzufordern. Dabei können wir an der Bezahlung des Apelles oder dem Mäzenatentum Alexanders oder des Demetrios nicht nur das künstlerische Selbstwertgefühl erkennen, sondern auch die bis dahin unbekannt Form der Hochachtung<sup>66</sup> der künstlerischen Leistung, die die hellenistischen Könige bekundeten. Die Künstleranekdoten, die von in unerhörte Höhen führenden Laufbahnen und nie dagewesenem sozialen Aufstieg berichten, halten das Erscheinen<sup>67</sup> eines neuen Künstlertypus: der Künstlerpersönlichkeit fest. Die neue wirtschaftliche und gesellschaftliche Lage, die einigen Künstlern zuteil wurde, war allerdings völlig außergewöhnlich.

## V. Rivalitäten und Wettbewerbe

Das Anerkanntsein und der Ruhm wollten nicht nur erlangt, sondern auch aufrechterhalten werden, und hier kam den Künstlerwettbewerben eine große Rolle zu. Die Künstler rivalisierten in der Wahl des Stoffes: die Bronze, womit Myron arbeitete, stammte aus Ägina, Polyklet verwendete Bronze aus Delos.<sup>68</sup>

---

<sup>62</sup> *Nat. hist.* 35, 63 (Zeuxis), 35, 132 (Nikias), 35, 92 (Apelles), 34, 37 (Lysipp).

<sup>63</sup> *Schweitzer* op. cit. 11-36.

<sup>64</sup> Dies wird am genauesten von Vitruv festgehalten (*De arch.* 3, 2), doch auch von Plinius angedeutet (34, 68).

<sup>65</sup> *Schweitzer* op. cit. 37-38.

<sup>66</sup> *Schweitzer* ebd.

<sup>67</sup> *Schweitzer* op. cit. 78.

<sup>68</sup> *Nat. hist.* 34, 10.

Am häufigsten kam der thematische Wettbewerb vor. Die zwei Lehrlinge des Phidias, Alkamenes und Agorakritos, wetteiferten mit jeweils einer Aphroditestatue<sup>69</sup>, Parrhasios und Timanthes mit jeweils einem Aias<sup>70</sup>, Apelles und seine Nebenbuhler mit Pferdegemälden.<sup>71</sup> Der berühmteste thematische Wettbewerb fand unter denjenigen Amazonenstatuen von fünf Künstlern statt, die im Artemision von Ephesos ausgestellt wurden.<sup>72</sup> Sie rivalisierten in der technischen Virtuosität, wie Zeuxis und Parrhasios<sup>73</sup>, Apelles und Protogenes<sup>74</sup>, und sogar mit der Natur selbst, als das Kunstwerk die Realität so vollkommen abbildete, dass es zu ihr wurde<sup>75</sup>: die Weintrauben des Zeuxis wurden von Vögeln angefallen<sup>76</sup>; beim Anblick des Pferdes von Apelles wieherten die vorbei schreitenden Pferde<sup>77</sup>. In den Worten des Plinius forderte Apelles mit seinem Gemälde, das einen nackten Heros darstellte, die Natur selbst zum Wettbewerb heraus.<sup>78</sup>

Aufgrund der sich wiederholenden Motive zeichnen sich zwei Arten der Künstlerwettbewerbe ab. Die eine ist nicht einmal ein richtiger Wettbewerb, sondern eher ein edler Wettstreit, von den Künstlern selbst ambitioniert. Der Wettbewerb der vier Maler, Zeuxis und Parrhasios, sowie Apelles und Protogenes war ein solcher. Diese Anekdoten haben zwei gemeinsame Züge: einerseits beurteilten die Meister selbst die Leistung des anderen; andererseits erhob keiner Zweifel an der Gerechtigkeit der Entscheidung. Den edlen Charakter dieser Wettstreite zeigt auch der friedfertige Schluss der Anekdoten, der sich in der spontanen Anerkennung des Sieges des Gegners offenbart. Anhand der Wettbewerbsanekdoten erblicken wir eine harmonische Künstlerwelt, die der Eifersucht entbehrt, da die künstlerische Leistung wichtiger ist als der persönliche Ruhm. Idealisiert wie dieses Bild auch erscheinen mag, es wird auch von denjenigen Anekdoten gerechtfertigt, die vom künstlerischen Beistand, der dem

---

<sup>69</sup> *Nat. hist.* 36, 17.

<sup>70</sup> *Nat. hist.* 35, 72.

<sup>71</sup> *Nat. hist.* 35, 95.

<sup>72</sup> *Nat. hist.* 34, 53.

<sup>73</sup> *Nat. hist.* 35, 65.

<sup>74</sup> *Nat. hist.* 35, 81-83.

<sup>75</sup> Diese Anekdoten sind in der ästhetischen Betrachtungsweise Vertreter der populären Kunstkritik, nach der der Wert des Kunstwerkes von dessen Realität bestimmt wird – in dem Sinne, ob es fähig ist, der Wirklichkeit so vollkommen nachzuahmen, dass die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit verschimmt. Zur Thematik vgl. *Pollitt op. cit.* (1974) 63-66; *J. Isager, Pliny on Art and Society.* Odense 1991, 136-140.

<sup>76</sup> *Nat. hist.* 35, 65-66.

<sup>77</sup> *Nat. hist.* 35, 95.

<sup>78</sup> *Nat. hist.* 35, 94.

Gegenüber erbracht wurde, handeln, wie es zwischen Apelles und Protogenes<sup>79</sup>, oder Praxiteles und Kalamis<sup>80</sup> der Fall war.

Die andere Form der Beurteilung der künstlerischen Leistung war der offizielle Wettbewerb. Im Wettbewerb des Agorakritos von Paros und Alkamenes von Athen siegte der letztere, doch nicht mit seinem Werk, sondern *civitatis suffragiis*, wo nicht der Fremde, sondern der Landsmann begünstigt wurde. Agorakritos verkaufte daher seine Statue mit der Auflage, dass sie überall außer Athen aufgestellt werden durfte.<sup>81</sup> Als Parrhasios Timanthes *multis suffragiis* in der Beurteilung des Gemäldes „Aias und die Zuteilung der Waffen“ unterlag, sagte er, dass er es im Namen seines Helden nur schwer ertrage, zum zweiten Mal von einem Unwürdigen besiegt zu werden.<sup>82</sup> Apelles überließ die Beurteilung der von ihm und seinen Nebenbuhlern angefertigten Pferdegemälde deswegen den Vierbeinern, weil er befürchtete, dass ihm die anderen mit der Bestechung der Schiedsrichter vorgreifen wollen.<sup>83</sup>

Diese Anekdoten weisen ebenfalls zwei – mit den vorherigen identische – grundlegende Aspekte auf: die Person der Schiedsrichter und die Reaktion der Künstler. Nicht die Künstler urteilen, sondern Außenstehende, die in ihrer Entscheidung von Überlegungen beeinflusst wurden, die mit der Kunst nichts zu tun haben. Die Künstler betrachteten diese Entscheidungen entweder als Unrecht (Agorakritos, Parrhasios), oder sie setzten sich aus einem Vertrauensmangel über sie hinaus (Apelles).

Die beiden Typen werden in einer der bekanntesten Künstleranekdoten vermischt: in der des Bildhauerwettbewerbs von Ephesos.<sup>84</sup> Phidias, Polyklet, Kresilas und der weniger bekannte Phradmon<sup>85</sup> fertigten jeweils eine Amazonenstatue an. Die beste ist allerdings nicht auf die von den Künstleranekdoten bekannte Weise, also anhand der Stimmen von Außenstehenden auserkoren worden: die Entscheidung wurde von den Künstlern selbst gefällt. Diese kam jedoch nicht, wie in den Wettbewerbsanekdoten üblich, als Folge eines spontanen Anerkennens zustande: die Meister setzten ihre Statuen in eine Rangliste, und

---

<sup>79</sup> *Nat. hist.* 35, 87-88.

<sup>80</sup> *Nat. hist.* 34, 71.

<sup>81</sup> *Nat. hist.* 36, 17.

<sup>82</sup> *Nat. hist.* 35, 72.

<sup>83</sup> *Nat. hist.* 35, 95. Die Vorahnung des Apelles war nicht unbegründet: es ist hinreichend, uns auf die Parabase des Werkes Die Vögel von Aristophanes zu berufen (1102-1117).

<sup>84</sup> *Nat. hist.* 34, 53.

<sup>85</sup> Zu dem bei Plinius vorkommenden fünften Bildhauer, sowie zur kunstgeschichtlichen Beurteilung der Anekdote vgl. Pline l’Ancien, *Histoire Naturelle* XXXIV, par *H. Le Bonniec* et *H. Gallet de Santerre*. Paris 1953, ad loc.; Gaio Plinio Secondo: *Storia Naturale* V. Mineralogia e Storia dell’Arte. Trad. e note di *A. Corso – R. Mugellesi – G. Rosati*. Torino 1988, ad loc.; C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde* XXXIV, von *R. König – K. Bayer*. München–Zürich 1989, ad loc.

Sieger wurde das Werk, das am häufigsten den zweiten Platz erhielt – da jeder offensichtlich sein eigenes Werk an die erste Stelle setzte. Die Art und Weise, wie die künstlerische Leistung in Ephesos beurteilt wurde, ist zwar einzigartig unter den Künstleranekdoten, doch ist das Muster in der Abstimmung über den Zuspruch des Siegerpreises von Salamis bereits aufzufinden.<sup>86</sup> In diesem Fall war es dem Zufall zu verdanken, dass der – mit dem ersten Platz gleichwertige – zweite Platz Themistokles zuteil wurde. Der Hauptpreis ist allerdings nicht verliehen worden: er konnte auch nicht verliehen werden, da die Anekdote noch vom Zeitalter geprägt wurde, das es nicht erlaubte, die individuelle Leistung in den Vordergrund zu stellen – genau darauf weist das Schicksal des Themistokles hin. Im Zeitalter der rivalisierenden Bildhauer erschien es bereits als natürlich, die eigene Leistung vor die der anderen zu stellen (*cum apparuit eam esse quam omnes secundam a sua quisque iudicassent*). Der Sieger war zwar Polyklet, jedoch wurden alle fünf Statuen im Tempel aufgestellt, was einen aus den Wettbewerbsanekdoten bekannten Abschluss der Geschichte darstellt.

Den narrativen Rahmen des Bildhauerwettbewerbs von Ephesos stellten also die Wettbewerbsanekdoten, und zwei Elemente der Wettstreitanekdoten fügten sich in sie hinein – die Tatsache, dass die Schiedsrichter die Künstler selbst waren, und der friedliche Schluss –, und diese Mischung wurde dann dadurch erneuert, dass die Abstimmungsweise von Salamis eingebaut wurde. Es mag keine Übertreibung sein, den Archetyp dieser Geschichten in der Abstimmung über Achills Waffen zu sehen. Die Schiedsrichter sind in allen drei Geschichten die Betroffenen selbst. Zweck und Art der Entscheidung sind ebenfalls identisch: die Wahl des Besten, mit der Klassifizierung der Leistung der anderen. Worin sie sich unterscheiden, ist die – für die Zeit typische – Beurteilung des Ergebnisses, sowie dessen Nachwirkungen. Dass der ewige Zweite, Aias, dem Odysseus unterlag, war in der Tat eine Niederlage, die zum Selbstmord des Helden führte. Der zweite Platz des Themistokles war, für alle deutlich, ein Sieg, doch haben ihn die Spartaner gewürdigt, was einer der Gründe seines späteren Exils war. Der zweite Platz des Polyklet war hingegen ein von allen anerkannter Sieg.

Der Amazonenwettbewerb zeichnet also nicht nur die Wandlung des Verhältnisses zwischen Individuum und Gemeinschaft auf: er trägt auch eine kunstgeschichtliche und ästhetische Bedeutung. Unter dem kunstgeschichtlichen Blickwinkel kann in ihm die Verewigung dessen gesehen werden, was der Vergleich und die Zuordnung derjenigen in römischen Kopien erhalten gebliebenen Amazonenstatuen zeigen, die die verwundete Amazone in einer stehen-

---

<sup>86</sup> Her. VIII. 123; Plut. *Themist.* 17.



den Positur darstellen. Die Zusammenfügung der drei thematisch ähnlichen Typen mit Phidias, Polyklet und dem Phidias-Lehrling Kresilas lässt darauf schließen, dass der phidische Typ genauso polykletische Züge zeigt, wie umgekehrt; während sich an den Statuen des Kresilas die beiden Typen verschmelzen.<sup>87</sup> Ephesos deutet also insofern auf die organische Zusammengehörigkeit der Kunst der drei Bildhauer hin, wie Salamis die Dichtkunst der drei Tragiker<sup>88</sup> in der berühmten Dichteranekdote verbindet.

Der Sieg des Polyklet über den „nie genug gepriesenen“<sup>89</sup> Phidias, der über das verfügte, was in Polyklet fehlte<sup>90</sup>, ist ebenso Ausdruck einer Geschmackswandlung, wie der Sieg des Hesiod über Homer. Auch Homer genoss unantastbares Ansehen im Altertum, und doch gab es eine Periode, die eher Hesiods Dichtkunst als ihre eigene empfand, als die heroische Welt der homerischen Epen. Phidias mag genauso wenig in allen Perioden der Antike als der Größte angesehen worden sein, da sich damals – wie auch heute – die kunstgeschichtliche Beurteilung mit dem künstlerischen Geschmack wandelte.<sup>91</sup> Es mag sein, dass dies im Wettstreit der beiden Bildhauer die Bevorzugung des *decors* der polykletischen Menschendarstellung gegenüber der unübertrefflichen *auctoritas*<sup>92</sup> der Götterdarstellung des Phidias bedeutet. Doch gilt es als sicher, dass die beiden Anekdoten vom Wandel in den Gesichtspunkten der Beurteilung der Kunstwerke zeugen, was allerdings nichts von der ewigen Größe der Kunst Homers oder des Phidias wegnimmt.

## VI. Konklusionen

Kennzeichnend für den Inhalt des biografischen Gedächtnisses<sup>93</sup> ist die Festhaltung der geschichtlichen – in diesem Falle kunstgeschichtlichen – Erfahrungen in den Rahmen des individuellen Lebensweges. Die Anekdoten bieten viele Beispiele dafür. Der autodidaktische Anfang der Laufbahn Lysipps ist, wie wir es gesehen haben, nicht wortwörtlich wahr, sondern in dem Sinne, dass seine Bildhauerkunst eine neue Ära in der Geschichte der Plastik einleitete. Die entscheidende Rolle des Zufalls in der Berufswahl, oder auch in der Fertigstellung

---

<sup>87</sup> M. Robertson, A History of Greek Art I. Cambridge 1975, 333-339.

<sup>88</sup> A. Dihle, Griechische Literaturgeschichte. Stuttgart 1967, 150.

<sup>89</sup> Nat. hist. 36, 19.

<sup>90</sup> Quint. Inst. 12, 8-9.

<sup>91</sup> Robert op. cit. 32.

<sup>92</sup> Zum Vergleich vgl. Quint. Inst. 12. 8-9, dazu noch Pollitt op. cit. (1974) 58-63.

<sup>93</sup> Die Zusammenfassung der Eigenschaften des biografischen Gedächtnisses s. bei Assmann op. cit. 48 -56.

eines Gemäldes, zeugt vom Erscheinen der hellenistischen Denkweise in der Welt der Künstleranekdoten. Myron und Polyklet waren keine Zeitgenossen, folglich auch keine Rivalen, doch war der Wettbewerb immer Teil des Künstlerlebens. Das Mäzenatentum Alexanders des Großen und der hellenistischen Herrscher ist allgemein bekannt, doch erscheint der Reichtum, der den Künstlern der Anekdoten zuteil wurde, als eine Übertreibung, was der Quelle dieser Geschichten, Duris, auch nicht fernstand.<sup>94</sup> Letztlich halten die Anekdoten als Form des biografischen Gedächtnisses den Wandel fest, der in der gesellschaftlichen Beurteilung des Künstlers und seiner Leistung stattgefunden hatte: aus der perfekten Wiedergabe der Wirklichkeit verschwindet der göttliche Beistand, der dazu bestimmt war, das Unerklärbare zu erklären, und an seine Stelle tritt entweder die technische Virtuosität oder der Zufall.

Vermittlungskanal des biografischen Gedächtnisses ist die persönliche Erfahrung, und vor allem die mündliche Überlieferung. Dies definiert auch seine Form, welche alle Eigenschaften des interpersonellen Umgangs in sich trägt. Charakteristika der Narration der Künstleranekdoten, wie etwa die räumliche Verankerung der Geschichte<sup>95</sup>, die Dialoge und deren eventuelle Pointe<sup>96</sup> sind allesamt Spuren der oralen Überlieferung. Ein darauf deutendes Indiz ist auch die Art, wie die biografischen Anekdoten auf die charakteristischen Eigenschaften der Künstler hinweisen – die Geschichten der archaischen Zeit schenken dem keine Beachtung. In auffälligem Widerspruch zum herausfordernd opulenten und hochmütigen Parrhasios und Zeuxis führte die neue Generation von Malern, wie etwa Apelles und Protogenes, ein einfaches, bescheidenes Leben, voll Wohlwollen und Gastfreundschaft.<sup>97</sup>

Interesse am Leben und an der Persönlichkeit der Künstler zeigte sich zum ersten Mal Anfang des 3. vorchristlichen Jahrhunderts, zumindest mit dem Anspruch, ihr Gedächtnis in Schrift zu fassen. Arbeiten über theoretische und technische Fragen der Architektur, Malerei und Bildhauerei kamen bereits vom 6. Jahrhundert an fortwährend zustande, von den Meistern selbst.<sup>98</sup> Xenokrates, der im frühen 3. Jahrhundert tätige Bildhauer verfasste das erste kunstgeschichtliche Werk, das die Meister in den Vordergrund stellt – jedoch nicht ihre Person, sondern ihre Leistung: die ästhetische Bewertung und kunstgeschichtliche Bedeutung ihrer Kunst<sup>99</sup>. Duris von Samos<sup>100</sup>, der Zeitgenosse des Xe-

---

<sup>94</sup> S. die Kritik Plutarchs *Perikl.* 28.

<sup>95</sup> *Nat. hist.* 35, 81, 84, 105.

<sup>96</sup> *Nat. hist.* 35, 85, 105.

<sup>97</sup> *Robert* op. cit. 78-81.

<sup>98</sup> *Pernice – Hatto Gross*, Antike Fachliteratur, in: op. cit. 409-432.

<sup>99</sup> *Schweitzer*, Xenokrates von Athen, in: op. cit. 105-127.; *P. Moreno*, Xenokrates, in: *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale* VII. (Roma 1966) 1234; *Sellers*, Xenokrates of Siky-

nokrates, war der erste, dessen von der Malerei und der Bildhauerei handelnde Werk nicht mehr die Geschichte der Kunst, sondern die der Künstler war. Er sammelte die über die Künstler überlieferten Geschichten, die ihnen zugeschriebenen Aussagen, und baute sein größtenteils anekdotisches Werk darauf auf.

Der Vorgang, im Zuge dessen das antike Kunstgeschichtsschreiben von der Schöpfung zum Schöpfer, und dann zu dessen Persönlichkeit gelangte, folgt aus demselben geistlichen Wandel, dank welchem sich die griechische Porträtplastik im 4. Jahrhundert entfaltete. Diese Porträts und Künstleranekdoten, die in erster Linie die großen Dichter und Philosophen der Zeitgeschichte verewigten, sind ikonische und narrative Gestalten desselben kollektiven Gedächtnisses, in dessen Hintergrund ein im letzten Drittel des 5. Jahrhunderts erscheinendes Phänomen steht: das Interesse des Publikums und der Künstler richtet sich stets mehr auf das Individuum und noch mehr auf die Persönlichkeit, was später zum Persönlichkeitskult des 3. Jahrhunderts führen sollte. All das fügt sich wiederum in einen weiteren Zusammenhang ein: in das neue, ab dem 4. Jahrhundert zustande kommende hellenische Identitätsbild, das die ethnische Zugehörigkeit anhand der Kultur festsetzt.<sup>101</sup> Im hellenistischen und im römischen Zeitalter war die Zugehörigkeit zum Griechentum nur durch die angenommene kulturelle Identität möglich. Unumgänglich war also ein Überblick der Leistungen der griechischen Kultur, die auch die Anekdoten beinhalteten, die als Gestalten des kollektiven Gedächtnisses selbst identitätsschaffend sind.

Es ist eine Eigenschaft der Funktionsweise des kollektiven Gedächtnisses, dass der Spalt zwischen Urzeit und Zeitgeschichte im Nacheinander der Generationen stets nach vorne geschoben wird<sup>102</sup>: er drifet zusammen mit dem – sich auf 80-100 Jahre belaufenden – zeitlichen Horizont des biografischen Rahmens des Gedächtnisses. Im Falle der antiken Künstleranekdoten verlief das allerdings ganz anders. Nach dem 3. Jahrhundert kamen keine weiteren Anekdoten zustande, die mit der Zeit die obigen Geschichten aus dem Gedächtnis hätten verdrängen können. Anstelle dessen beschworen die späteren Zeitalter – in völliger Ermangelung neuer Geschichten – dieselben Geschichten

---

on, in: op. cit. XVI-XXXVI; Pernice – Hatto Gross, Die Kunstforschung im Altertum, in: op. cit. 492-496; die Bedeutung des Xenokrates als Begründer des Kunstgeschichtsschreibens und der Kunstkritik (Schweitzer: „Xenokrates blieb der Galilei der antiken Kunstforschung“, op. cit. 127) wird viel skeptischer beurteilt von A. Rumpf, Xenokrates, in: RE (Stuttgart 1967) 1531-1532, und neuerlich G. Sprigath, Der Fall Xenokrates von Athen. Zu den Methoden der Antike-Rezeption in der Quellenforschung. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 42 (1997) 129-143.

<sup>100</sup> Vgl. Anmerkung 57.

<sup>101</sup> J. M. Hall, Ethnic Identity in Greek Antiquity. Cambridge 2000, 45 ff.

<sup>102</sup> Der Ethnograph J. Vansina nennt das „floating gap“: Assmann op. cit. 49.

derselben Künstler auf. Die Autoren der Kaiserzeit, die mehr oder weniger ausgiebig von Malern und Bildhauern berichteten – wie etwa Plinius, Quintilian, Lukian oder Pausanias – sprachen in ihren Werken fast ausschließlich über die griechischen Klassiker im weiteren Sinne, und kaum je über römische Künstler.<sup>103</sup> Kennzeichnend für die Römerzeit war bis zum 3. Jahrhundert das Verachten des Künstlers, sowie das völlige Desinteresse an seiner Person.<sup>104</sup> Besonders vielsagend über das Verhältnis der Römer zu den zeitgenössischen – meist griechischen – Künstlern ist die Anekdote, die von Saura und Batrakos, den Baumeistern der Portikus der Octavia, handelt.<sup>105</sup> Die beiden Meister sollen die Kosten des Tempelbaus selbst gedeckt haben, in der Hoffnung, dass ihre Namen in einer Inschrift verewigt würden. Dies ist ihnen aber verweigert worden.

Die schriftliche Festhaltung der Anekdoten ist Duris zu verdanken. Ihre Überlieferung hingegen vor allem Plinius dem Älteren. Die *Naturalis Historia* hat eine derartige Fülle dieser Geschichten aufbewahrt, wie es von keinem anderen Werk der antiken Fachliteratur behauptet werden kann<sup>106</sup>. Ja, wenn wir von antiken Künstleranekdoten sprechen, meinen wir im Grunde genommen die *Naturalis Historia*. Mit dem Aufsammeln und der Überlieferung der griechischen Künstleranekdoten hat Plinius eine solche Wirkung auf die spätere Geschichte des Genres ausgeübt, wie er es kaum hätte beabsichtigen können. Für die Neuzeit bedeuteten seine Anekdoten das, was für die Griechen der Daidalos-Mythos war: die Grundlage. Die Künstleranekdoten des seinerzeit bereits als Vater des Kunstgeschichtsschreibens angesehenen Giorgio Vasari bildeten den biografischen Rahmen des kollektiven Gedächtnisses, während den die Urzeit vertretenden grundlegenden Rahmen die aus der *Naturalis Historia* bekannten Geschichten darstellen.

Wie die Pfeiler des Daidalos-Mythos bildenden Motive in den griechischen Künstleranekdoten in unveränderter oder umgewandelter Form stets wiederkehren, so erkennen wir die Motive dieser Anekdoten auch in den Geschichten der Meister der Renaissance. Dem Zufall kommt auch da eine beträchtliche Rolle zu, doch nicht in der Berufswahl, sondern im Entdecken des Talents noch in

---

<sup>103</sup> Th. Pekáry, Welcher vernünftige Mensch möchte schon Phidias werden? Das Ansehen des Künstlers im antiken Rom. *Boreas* 18 (1995) 13.

<sup>104</sup> Pekáry op. cit. 15-18.

<sup>105</sup> *Nat. hist.* 36, 42. Laut *Vitruv* hat die Tempel Hermodoros errichtet.

<sup>106</sup> Th. Fögen, Pliny the Elder's Animals: Some Remarks on the Narrative Structure of *Nat. Hist.* 8-11. *Hermes* 135 (2007) 192-196.

seiner Kindheit, wie es zum Beispiel bei Giotto der Fall war<sup>107</sup>. Wie auch das Mäzenatentum ausschlaggebend in den Künstleranekdoten der Renaissance ist, doch kehrt das Motiv nicht mehr in der bevorzugten Lage des erwachsenen Künstlers zurück, sondern im Unterricht des begabten Kindes<sup>108</sup>.

Das Vergessen ist der Gefährte des Gedächtnisses. Das unermessliche Verdienst des Plinius für Europa ist die Vermittlung nicht nur der griechischen Künstleranekdoten, sondern auch des Genres. Es ist kein Zufall, dass Vasari im Vorwort seines Werkes nur ihn namentlich nennt.

---

<sup>107</sup> Zum Vergleich der Begegnungen Lysipp-Eupompos und Giotto-Cimabue (und im allgemeinen zum Weiterleben der antiken Künstleranekdoten) vgl. *E. Kris – O. Kurz*, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Wien 1934, 25-44.

<sup>108</sup> ebd.