



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1857**

Kalamis

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77313](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77313)

freilich von einer gesonderten Zusammenstellung von Kalamis, Pythagoras und Myron nirgend die Rede, ja einzelne Zeugnisse geben sogar chronologische Daten, nach denen zwei der Meister einer weit späteren Zeit angehören, und über Phidias' Lebensende hinaus nicht allein thätig, sondern in der Blüthe ihrer Thätigkeit sind; wir werden aber sehn, dass diese Daten unrichtig sein müssen, und dass eine Zusammenordnung der drei Künstler als derjenigen, welche, jeder auf seine Weise, die Kunstvollendung vorbereiten, ermöglichen und den Übergang zu derselben bezeichnen, sich ganz von selbst ergibt. — Wir beginnen mit

Kalamis<sup>74)</sup>, der freilich nirgend direct Athener genannt wird, der aber als in Athen thätig und Lehrer eines attischen Künstlers, des Praxias, endlich nach dem Wesen seines Stiles als Attiker gelten kann. An festen Daten aus dem Leben und für die Chronologie des Kalamis haben wir eigentlich nur eines, nämlich dass er Rennpferde mit Knaben darauf arbeitete, die in Olympia neben dem von Onatas gemachten und von Hieron von Syrakus Ol. 78 (468 — 464) geweihten Viergespann standen und zwar als mit zu Hieron's Weihgeschenk gehörend. Nach einem schon einige Male hervorgehobenen Grundsätze, dass nämlich Bestellungen aus der Ferne an Meister auf der Höhe ihres Ruhmes, also im reiferen Alter, nicht an aufkeimende junge Talente, die erst zu „einem gewissen Ruf“<sup>75)</sup> gelangt sind, einzugehn pflegen, müssen wir dies Datum als ein solches aus dem höheren Mannesalter des Kalamis betrachten, was auch damit stimmt, das wir kein sicheres viel späteres haben, wohl aber ein wahrscheinliches früheres<sup>76)</sup>, Ol. 75. Denn dass Kalamis eine Statue arbeitete, die der Ol. 85, 2 (438 v. Chr.) im höchsten Alter verstorbene Pindar weihte, braucht uns, wenn überhaupt, so doch nicht weit über jenes feste Datum hinauszudeuten, da wir nicht wissen, wann jene Weihung erfolgte; eine dritte Jahreszahl aber, welche auf die Thätigkeit des Kalamis bezogen worden ist, nämlich Ol. 87, 3 (429) als das Ende der grossen Pest in Athen bezieht sich, wie das gleiche Datum in der Chronologie des Ageladas von Argos, auf die Weihung, nicht auf die Anfertigung eines Werkes von unserem Künstler, einen fluchabwehrenden Apollon nämlich. Halten wir uns demnach an das einzige unzweideutige Datum aus Kalamis' Leben, die 78. Ol., in der Kalamis zwischen 40 und 50 Jahre alt gewesen sein wird, so haben wir seine Künstlerwirksamkeit mit ihrem Schwerpunkt in die 70er Olympiaden zu setzen, wobei wir zugeben können, dass dieselbe sich bis in den Anfang der 80er Olympiaden erstreckte. —

Von Kalamis' Werken wird uns eine ansehnliche Zahl genannt, welche einem ziemlich weiten Kreise der Gegenstände angehören, wir finden Götterbilder, dreimal Apollon, Zeus Ammon, den Pindar weihte, Hermes den Widderträger, Bakchos, einen jugendlichen Asklepios, eine Aphrodite, eine ungeflügelte Siegesgöttin und endlich eine unter dem Namen Sosandra (Mannerhalterin) mehrfach erwähnte Statue, die wahrscheinlich eine Here darstellte<sup>77)</sup>; daran reihen sich ein Paar Bilder von Heroinen, Alkmene, Herakles' Mutter und Hermione, die Tochter der Helena; ferner arbeitete Kalamis die Statuen betender Knaben, welche die Agrigentiner als Weihgeschenk für einen Sieg in Olympia aufstellten, und endlich werden uns mehrfache Rosse mit Reitern und Viergespanne erwähnt, wovon wir die Rennpferde, die Hieron weihte, schon kennen. Als Material seiner Werke verwendete Kalamis theils Marmor, theils Erz, von dem die Mehrzahl der Thierdarstellungen und eine kolossale (45' grosse)

Apollonstatue war, die Lucullus aus Apollonia am Pontos nach Rom schleppte; theils endlich Elfenbein und Gold, woraus der Asklepios in Korinth bestand. Vergessen dürfen wir nicht, dass Kalamis auch als caelator, Ciseleur berühmt war, und dass man zwei silberne Becher von seiner Arbeit besass; denn die Bedeutsamkeit des Künstlers in dieser Technik, der Bearbeitung des Metalls auf trockenem und kaltem Wege und im Kleinen und Feinen vereinigt sich mit Anderem, um uns das Bild seines Kunstcharakters lebendig zu machen. — Erhalten ist uns von Kalamis kein verbürgtes Werk; von einer kleinen Statue, die auf ihn zurückzuführen sein dürfte, können wir erst am Schlusse reden. Trotzdem sind wir durch Schlüsse aus den uns angeführten Werken des Kalamis und aus einigen, wenn auch nur kurzen und beiläufigen Urteilen der Alten über ihn im Stande, uns ein ziemlich bestimmtes und lebendiges Bild von dem Charakter seiner Kunst zu entwerfen. Vor allem müssen wir beachten, dass Kalamis' Werke in den bereits bei Kanachos und Kallon angeführten Stellen aus Cicero und Quintilian eine Stufe höher gestellt und weicher genannt werden als diejenigen der verglichenen alten Meister. Denn es ist in diesem Vergleich nicht allein die Anerkennung einer relativ höheren Vollendung enthalten, sondern es wird zugleich Kalamis' kunstgeschichtliche Stellung im Allgemeinen fixirt: er rangirt zu den alten Künstlern, schliesst die Stufenleiter der alten Kunst, nicht aber eröffnet er den Reigen der neuen Entwicklung. Dies festgehalten giebt uns einen Massstab und ein Mittel zur Würdigung und zum tieferen Verständniss der ferneren Urteile der Alten. Bevor wir diese zur Erwägung ziehn, werfen wir einen Blick auf die angeführten Werke des Künstlers zurück; ihre bedeutende Zahl stellt uns Kalamis als einen fleissigen und fruchtbaren Künstler dar, während wir aus der Verschiedenartigkeit der Materiale und der Gegenstände das Bild einer vielseitigen Produktionskraft gewinnen. Je weiter wir in das Detail eingehn, desto lebhafter muss der Eindruck dieser Vielseitigkeit werden; keiner der älteren Künstler hat eine so bedeutende Reihe von Götterbildern geschaffen, keiner sich an die Darstellung so verschiedener Göttergestalten gewagt; darf man freilich bei Kalamis' Bakchos und bei seiner Aphrodite noch nicht an die zarten und weichen Idealgestalten denken, welche die Schöpfungen einer weit späteren Zeit waren, darf man auch nicht glauben, dass Kalamis für jeden seiner Götter einen eigenthümlich entwickelten, persönlichen Idealtypus geschaffen habe, so liegt doch schon in dem sicher in reiferem Alter dargestellten Zeus Ammon, in den Apollonstatuen, die wie der unbärtige Asklepios in jugendlicher Männlichkeit gebildet sein mussten, es liegt in den Göttinnen neben den Göttern, in den reichlicher und weniger bekleidet zu denkenden Figuren allein innerhalb dieses Kreises eine Mannigfaltigkeit vor, welche von früheren und gleichzeitigen Künstlern, Onatas nicht ausgenommen, nicht einmal angestrebt wurde. Und doch gesellen sich dazu noch die Heroinnenstatuen, die Knabenbilder, die mehrfachen einzeln und in Zwei- und Viergespannen dargestellten Pferde nebst ihren Reitern und Lenkern, so dass neben jenen ersten Kreis der Gegenstände aus dem Ideargebiet sich ein anderer aus dem Gebiete des realen Lebens stellt, der allein ausgereicht haben würde, um das Leben eines anderen Künstlers auszufüllen und seinen Ruhm auf die Nachwelt zu bringen. Vergisst man dabei nun nicht, dass Kalamis zu den alten Künstlern gehört, so tritt er uns in einer Bedeutsamkeit entgegen, welche ihn über die meisten seiner älteren Zeitgenossen erhebt. Von den Urteilen der Alten über Kalamis dürfte dasjenige, welches Plinius

ausspricht, für das am allgemeinsten charakterisirende gelten. Plinius berichtet, dass Kalamis' Pferde, so oft er dies edle Thier gebildet habe, immer unübertroffen dargestellt seien (*semper sine aemulo expressi*), auf ein Viergespann des Kalamis aber habe Praxiteles unter Beseitigung der ursprünglichen Statue einen neuen Wagenlenker gestellt, „damit Kalamis nicht in Menschenbildungen schwächer als in derjenigen von Thieren erscheinen möge“. Offenbar aber war er dies nach dem Urtheil des Praxiteles dennoch in der That, der Wagenlenker stand wirklich gegen die Rosse zurück, erst ein neuer Lenker von Praxiteles' Meisterhand entsprach den herrlichen Thieren; sonst hätte die ganze Geschichte bei Plinius keinen Sinn. Trotzdem fährt derselbe Plinius also fort: damit Kalamis aber nun nicht wirklich in Menschendarstellungen geringer erscheine, nenne ich seine Alkmene, die Niemand edler gebildet haben würde. Hier ergibt sich ein Widerspruch; aber nur ein scheinbarer, welcher sich zu einer feineren Charakteristik des Künstlers auflöst, wenn wir die angeführten Werke genauer in's Auge fassen und die gebrauchten Ausdrücke erwägen. Den Wagenlenker, den Praxiteles beseitigt, weil er den Rossen nicht entsprach, haben wir uns fast gewiss als eine nackte athletische Gestalt zu denken, die Alkmene dagegen war eine Gewandstatue; der Vorzug einer Wagenlenkerstatue kann wesentlich nur in der vollendeten Richtigkeit und Schönheit der Körperformen bestehen, nicht in einem Geistigen, nicht im Ausdruck; bei einer weiblichen Gewandstatue aber kann von schöner Körperdarstellung nicht oder nur in beschränktem Masse die Rede sein, während bei einer als Gewandstatue dargestellten Heroine grade das Moment zur Geltung und zum Vortrag kommen konnte, welches bei dem Wagenlenker von gar keiner oder geringer Bedeutung war, das Seelische und sein Ausdruck. Wenn wir nun wohl beachten, dass Plinius die Alkmene nicht etwa als besonders formschön, im Körperlichen vollendet anführt, sondern als so edel, dass Niemand sie edler gemacht haben könnte, so werden wir ziemlich die Elemente in der Hand haben, welche zur Bestimmung einer Urtheils nöthig sind. Kalamis gehört der alten Schule der Bildnerei an, welche bei allem soliden Streben nach gesundem Naturalismus in der Darstellung des menschlichen Körpers dennoch befangen und von einem gewissen conventionellen Typus beherrscht war; auch Kalamis theilt noch diese Befangenheit, seine nackten Männergestalten wird z. B. noch jener einförmige Rhythmus, den wir kennen gelernt haben, gebunden, unfrei, alterthümlich haben erscheinen lassen, das lehrt uns der Wagenlenker; bei den Thiergestalten aber, die bei weitem nicht so oft gebildet und nicht so typisch ausgeprägt waren wie die Menschengestalt, konnte der Künstler ganz frei seinem eigenen Formgeföhle folgen, und dass Kalamis dies gethan hatte, lehren uns seine „niemals übertroffenen“ Pferde. Aber auch noch auf einem andern Gebiete gab der Künstler seinem Genius frei nach, in dem Streben nach der Darstellung des Seelischen in der Form, nach einem würdigen Ausdruck. Das lehrt uns seine Alkmene; denn mögen wir Plinius' Äusserung: Niemand würde sie edler gebildet haben, drehen und wenden wie wir wollen, mögen wir einen Theil dieses Adels in der Erscheinung der Alkmene aus der Behandlung ihres Gewandes ableiten, bloß auf dies und bloß auf die rein äusserliche Form, ohne Rücksicht auf den in ihr liegenden seelischen Gehalt, lässt sie sich nimmermehr beziehn. — Was wir aus diesem einen Urtheil gewonnen haben, dass Kalamis, in der Darstellung des nackten Körpers noch alterthümlich befangen, in Thierbildungen zu voller Formschönheit

gelangt war, und eine Heroine zu vollendet würdevoller und edler Erscheinung zu bringen wusste, das bestätigen uns die ferneren Urtheile, von denen die schon angeführten des Cicero und Quintilian nach dem Gesagten offenbar vorzüglich der Darstellung der nackten Körperlichkeit gelten. Einem feinen geistigen Ausdruck dagegen gilt das, was Lukian über die Sosandra des Kalamis in einem Gespräche aussagt, in welchem die Schönheit eines Mädchens durch Vergleichung mit den berühmtesten Kunstwerken anschaulich gemacht werden soll, indem von jedem dieser Kunstwerke dasjenige genannt wird, was an ihm am ausgezeichnetsten war. Von Kalamis' Sosandra aber wird nicht ein bestimmter einzelner Zug von körperlicher Schönheit als solcher genannt, sondern es heisst: „Sosandra und Kalamis mögen unser Idealbild mit keuscher Züchtigkeit schmücken, und sein Lächeln sei ehrbar und unbewusst wie das der Sosandra.“ Es versteht sich wohl von selbst, dass hier im Allgemeinen schöne Formen des Gesichtes vorauszusetzen sind, aber nicht auf sie wird das Gewicht gelegt, sondern auf den feinen Hauch des Seelischen, den der Künstler in ihnen und durch sie, sowie, was namentlich noch aus einer zweiten Stelle desselben Gewährsmannes sich zu ergeben scheint, durch die ganze Haltung der Figur auszudrücken verstanden hat. Und dass es ein im eminenten Sinne fein Seelisches war, was die Sosandra des Kalamis auszeichnete, um dessentwillen sie mit den Meisterwerken aus der höchsten Blüthezeit der Kunst zusammen genannt wird, das wird Jeder einsehen, der erwägt, wodurch ein Antlitz den Ausdruck zarter Sittsamkeit erhält und wie sich ein ehrbar unbewusstes von einem gefallsüchtig bewussten Lächeln unterscheidet. Einen solchen feinen Ausdruck des Gesichts und des Geistigen in den Zügen finden wir aber bei Kalamis zum ersten Male in der Geschichte der Kunst, und das, was dieser grosse Künstler durch diese Neuerung errang, scheint um so bedeutender, je mehr grade der seelische Ausdruck im Gesichte dasjenige ist, was bisher gegen die Darstellung der Körperformen so sehr zurückstand. In diesem Geltendmachen des seelischen Elements, in diesem Anbahnen des Idealismus scheint mir der Mittelpunkt der Bedeutsamkeit des Kalamis für die Entwicklung der Kunst zu liegen; um aber ein vollständiges Bild von Kalamis' Verdiensten zu geben, dürfen wir namentlich jenem Tadel seiner nackten Figuren gegenüber nicht unerwähnt lassen, dass an seiner Sosandra neben dem feinen Ausdruck noch das Wohlgeordnete und Zierliche der Gewandung gerühmt wird. Und wenn nun auch ein letztes Urtheil (bei Dion. Halic. de Isocrat. p. 95. Sylb.) an Kalamis gegenüber dem Phidias mehr die Zierlichkeit und Anmuth als Grossartigkeit und Erhabenheit rühmt, wenn dies Urtheil angiebt: Kalamis sei glücklicher in der Darstellung der Sphäre des rein Menschlichen, Phidias in der des Göttlichen gewesen, so wollen wir uns hiedurch einerseits vor Überschätzung des Kalamis bewahren lassen, der den höchsten Aufgaben der Kunst nicht gewachsen war, ja der diese höchsten Aufgaben vielleicht so wenig ahnte, wie ein Künstler vor ihm, andererseits aber wollen wir auch hier noch einmal bemerken, dass der Charakter von Kalamis' Kunst mit dem köstlichen Worte „Charis“ bezeichnet wird, welches nur wir Deutschen mit dem eben so köstlichen Worte „Anmuth“ übersetzen können, mit einem Worte, das eben darum so unendlich viel mehr sagt als Grazie und dergleichen Ausdrücke, weil eine Schönheit nur dann anmuthig sein kann, wenn sie von Gemüth und Geist durchdrungen ist.

Von dem schon oben erwähnten widertragenden (kriophoros) Hermes, den

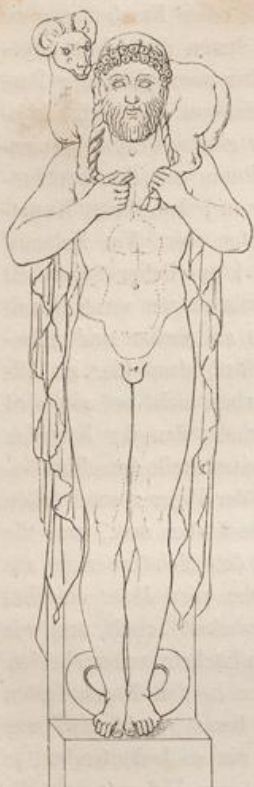


Fig. 31. Hermes kriophoros nach Kalamis.

Kalamis für die böotische Stadt Tanagra bildete, ist eine Nachahmung auf uns gekommen, die dem Original in jedem Falle sehr nahe steht. Ich spreche von einer kleinen Marmorstatue der Pembroke'schen Sammlung in Wilton house in England, von der wir eine, wenn auch nur leicht skizzierte Zeichnung (Fig. 31.) beifügen. Ich hatte (Arch. Zeitung 1853, Nr. 54) dieses Werk als eine Nachbildung der Statue des Kalamis wegen des Stiles angesprochen, ohne zu beachten, dass wenige Jahre vorher eine Münze von Tanagra aus der Sammlung des Herrn Prokesch von Osten veröffentlicht worden sei (Arch. Zeitung 1849, Taf. 9, Nr. 12), welche auf dem Revers ein Abbild des Hermes von Kalamis enthält, durch dessen Übereinstimmung mit unser Statue der äusserliche Beweis geführt wird, dass ich mich in meiner Vermuthung nicht geirrt hatte. Es hätte aber der Münze kaum bedurft, da die Statue in ihrer Formeigenthümlichkeit als der Kunst des Kalamis angehörend, sich deutlich genug zu erkennen giebt und in dieser Beziehung recht lehrreich ist. Offenbar nämlich tritt uns in diesem Werke eine Differenz zwischen der Bildung des nackten männlichen Körpers und derjenigen des Widders entgegen, den der Gott auf den Schultern trägt. Der Körper ist durchaus in der typisch ruhigen Haltung der ältesten Götterbilder dargestellt, und doch, wenn wir ihn mit einem Apollon von Tenea, ja selbst wenn wir ihn mit den Ägimeten vergleichen, erscheint er in

Linien- und Flächenbehandlung weicher, fließender, freier. Vor dieser Statue verstehen wir so recht, was das Urtheil der römischen Schriftsteller sagen wollte, Kalamis' Werke seien weicher als die des Kallon und Kanachos, während uns die steife Haltung und die conventionelle Behandlung des Haares und Gewandes noch einen Meister der alten Zeit vergegenwärtigt. Des Kalamis' Hand aber entdecken wir in dem mit voller Freiheit gearbeiteten Thiere, welches allerdings nicht bedeutend genug erscheint, um uns zu einem Urtheil wie dasjenige über Kalamis' Rosse zu veranlassen, in dem aber von Convention, Gebundenheit, mangelhaftem Vermögen und dergleichen offenbar nicht die Rede sein kann. Und somit kann dieses Werk uns als Anhalt dienen, um uns die Stellung des Kalamis auf der Grenze zweier Epochen klar und die Urtheile der Alten über seine formellen Eigenthümlichkeiten lebendig zu machen.

Pythagoras von Rhegion in Unteritalien<sup>78)</sup> heisst Schüler des Klearchos aus derselben Stadt, den wir als Schüler des Dipoinos und Skyllis bereits früher kennen gelernt haben. Für seine Chronologie haben wir zwei feste Daten, nämlich Ol. 73 (488—484 v. Chr.) und Ol. 77 (472—468 v. Chr.), welche von um so grösserer Wichtigkeit sind, da sie eine Angabe des Plinius, der Pythagoras in die 90. Olymp. ansetzt, unwidersprechlich widerlegen und zugleich dem eben dahin von Plinius angesetzten Myron, welcher von Pythagoras in einem Wettstreite besiegt wurde, eine frühere Lebenszeit zuweisen. War Pythagoras Ol. 73 als selbständiger Künstler thätig<sup>79)</sup>,