



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Kephisodotos der jüngere Timarchos

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

das Ideal des Pluton verdankt werde, ist freilich nicht ganz sicher, aber wie Brunn dargethan hat, sehr wahrscheinlich, und zwar hat er dasselbe in einer aus kostbaren Metallen zusammengesetzten Statue dargestellt, welche, von Sinope oder von einer andern Stadt am Pontos oder von Seleukia an Ptolemäos geschenkt und von diesem auf dem Vorgebirg Rhakotis aufgestellt, auch in äusserer Pracht mit den Göttergestalten der glänzendsten Periode der griechischen Kunst wetteiferte.

Eine Darstellung der Pasiphaë, der in unnatürlicher Liebe entbrannten Gemahlin des Königs Minos von Kreta kennen wir leider nur aus einer blossen Namens-erwähnung, so dass wir ohne Willkür nicht entscheiden können, ob und in wiefern Bryaxis in diesem Werke das Bild einer gewaltigen und unglücklichen Leidenschaft hinstellte, und ob sich in erhaltenen Reliefs, welche die Sage von Pasiphaë vergegenwärtigen, Elemente der Composition des Bryaxis finden.

Mit zwei Worten gedenken wir schliesslich noch des Künstlers, den wir mit Leochares zusammen an den oben erwähnten attischen Porträtstatuen beschäftigt fanden, des Sthennis aus Olynth⁸²). Pausanias kennt von ihm zwei athletische Siegerstatuen, Plinius nennt ihn als Meister einiger später in Rom aufgestellter Götterbilder (Demeter, Zeus und Athene, in einer Gruppe?), und als einen der Künstler, welche „weinende Matronen, Betende und Opfernde“ gebildet haben. Das ist eine zweite von den Kategorien von Gegenständen, über die ich unter Timotheos gesprochen habe; auch hier werden wir Genrebilder zu verstehn haben, unter denen die als Classe seltsam genug sich ausnehmenden „weinenden Matronen“ die Anregung durch ein praxitelisches Vorbild (oben S. 25, Nr. 39) verrathen. Das berühmteste Werk des Sthennis war die Statue des Heros Autolykos von Sinope, welche von Lucullus nach der Einnahme dieser Stadt nach Rom versetzt wurde.

SECHSTES CAPITEL.

Sonstige attische Künstler und Kunstwerke, Söhne und Schüler des Praxiteles, Euphranor.

So wie die im vorigen Capitel besprochenen Künstler sich wesentlich um Skopas gruppirt zu haben scheinen, so hatte auch Praxiteles in Athen einen Anhang von theils directen Schülern, theils solchen Künstlern, bei denen die Anregung durch seine Kunst mehr oder weniger deutlich zu Tage tritt. Unter den eigentlichen Schülern des grossen Mannes verdienen seine Söhne Kephisodotos und Timarchos, die vielfach zusammen arbeiteten, den Ehrenplatz um so mehr als Plinius den ersteren als den Erben der Kunst seines Vaters bezeichnet⁸³). Als die Zeit ihrer Blüthe nennt derselbe Schriftsteller die 121. Olympiade (296 v. Chr.), doch dürfen wir ihre Wirksamkeit rückwärts bis gegen Ol. 114 (314 v. Chr.) und vorwärts vielleicht bis über Ol. 124 (284 v. Chr.) ausdehnen; von ihren Lebensumständen wissen wir

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

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

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

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

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