



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Papylos

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

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

Schar tüchtiger Bildhauer aufzuweisen hatte, während uns aus der folgenden Epoche nicht ein einziger bedeutender Künstler bekannt ist, diese Thatsache ist interessant genug, um hier mit Nachdruck hervorgehoben zu werden. Indem ich also an einer Reihe von Künstlern zweiten Ranges mit dieser allgemeinen Erwähnung vorübergehe, darf ich Gleiches nicht bei einem attischen Meister Namens Silanion⁸⁸⁾, der, schon als Autodidakt merkwürdig, in seinen Werken als ein Künstler von sehr entschiedener und interessanter Richtung erscheint.

Von dreien Statuen olympischer Sieger, darunter zwei Knaben darstellten, die im Faustkampfe gesiegt hatten, will ich dies freilich nicht behaupten, ein Genrebild, einen Athletenaufseher darstellend, steht vereinzelt da, und ein Porträt Platon's, das Mithridates den Musen in der Akademie von Athen weihte, ist uns in seinen besonderen Verdiensten nicht genau genug bekannt, um als Grundlage eines Urteils über den Künstler zu dienen. Desto wichtiger dagegen sind uns einige andere Porträtstatuen. Zuerst diejenige des wahrscheinlich gleichzeitigen Bildhauers Apollodoros⁸⁹⁾. Dieser, von dem Plinius Philosophenstatuen anführt, soll sich nach dem Berichte desselben Gewährsmannes vor allen anderen durch eine übertriebene Sorgfalt und durch die ungünstige Beurteilung seiner eigenen Arbeiten bekannt gemacht und häufig fertige Werke wieder vernichtet haben, weil er sich in seinem künstlerischen Eifer nie zu genügen vermochte, weshalb er den Namen des Tollen (insanus) erhielt. Diesen Charakter aber, fährt Plinius fort, hat Silanion in seinem Porträt wiedergegeben und nicht sowohl einen Menschen in Erz gegossen, sondern die Zornmüthigkeit (Iracundiam). Diese letzteren Worte beruhen offenbar, wie nach einer schönen Auseinandersetzung Jahn's⁹⁰⁾ manche andere Kunsturteile bei Plinius auf einem Epigramm, und sind Nichts als die in Prosa umgesetzte witzige Pointe. Jedenfalls aber ist diese Pointe nur dadurch überhaupt möglich, dass das Werk des Silanion den scharfgezeichneten Charakter der Leidenschaftlichkeit trug. Die Auffassung also war eine durchaus pathetische, aber Silanion's Arbeit unterschied sich, wie Brunn gut nachweist, von den Werken des Skopas dadurch, dass in diesen eine bestimmte Bewegung des Gemüthes die Voraussetzung der ganzen Gestaltung war, welche frei geschaffen wurde, um die ideelle Trägerin des seelischen Ausdruckes, des Pathos zu sein. Das Bild des Apollodoros dagegen war das eines Individuums, und mochte sich auch der Charakter der Leidenschaft des Zornes in demselben mit grösster Schärfe aussprechen, es blieb ein Porträt. Nach diesem einen Werke also würden wir in Silanion einen Künstler zu erkennen haben, der Skopas' Richtung auf das Pathetische fortsetzte, ohne seine ideale Tendenz gleichmässig zu wahren. Andere Werke desselben werden uns jedoch nöthigen, dies Urteil in gewissem Sinne wenigstens zu modificiren. Zunächst den schon genannten Arbeiten stehn zwei Porträtstatuen der Dichterinnen Korinna und Sappho, welche letztere Cicero mit hohem Lobe anführt. Mit diesen Porträts aber hat es seine eigene Bewandniss. Beide dargestellten Personen waren lange todt (Sappho blühte im Anfang der 40er, Korinna am Ende der 60er Olympiaden), und obwohl wir nicht in Abrede stellen wollen, dass ihre individuellen Züge bewahrt und diesen späten Bildern zum Grunde gelegt sein können, so sind diese doch offenbar nicht Porträts im eigentlichen Sinne, sondern idealisirte Charakterdarstellungen geistig bedeutender Persönlichkeiten, und stehn ziemlich auf einer Linie mit den Bildern der sieben Weisen und des Äsop von Lysippos oder