



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Silanion

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

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

mit den Homersköpfen, die wir noch besitzen. Bei Sappho können wir das sogar bestimmt behaupten, da wir die Umwandlung ihrer auf lesbischen Münzen individuell ausgeprägten Züge in allgemeinere, ideeller gefasste in Büsten verfolgen können⁹¹). Spreche man deshalb dem Silanion eine ideale Tendenz im strengsten Wortsinne ab, dass er an dem Realen, an dem Individuellen als solchem gehaftet habe, wird man mit Recht nicht behaupten dürfen. Und zwar um so weniger als wir neben den angeführten Porträts noch andere Werke von ihm kennen, die, allerdings ohne sich zu der Höhe des Göttlichen zu erheben — denn Götterbilder von Silanion sind uns nicht bekannt — doch wesentlich dem Gebiete des Ideals angehören: eine vorzügliche Statue des Achilleus nämlich, ein Theseus und eine sterbende Iokaste. Über den Achilleus und den Theseus wissen wir Näheres nicht, wohl aber über die Iokaste. Jedoch betrifft der Bericht unseres Gewährsmannes, des Plutarch, an zwei Stellen mehr eine technische Äusserlichkeit als die Darstellung selbst in ihrem Wesen und ihrer Bedeutung. Silanion soll nämlich dem Erz, aus dem er das Antlitz der Iokaste bildete, Silber zugesetzt haben, um durch die Farbe des Metalls die Bleichheit des Todes nachzuahmen. Ich kann auf diese technische Eigenthümlichkeit unmöglich das Gewicht legen, welches Brunn auf dieselbe legt, der sie zum Ausgangspunkte seiner Beurteilung des Silanion macht und in ihr den Beweis für die Behauptung findet, dass die Kunst des Silanion nicht sowohl auf einem tiefen Verständniss des inneren Wesens der Dinge als auf der Beobachtung ihrer äusseren Erscheinung beruhte; ich kann dem um so weniger beistimmen, je weniger Plutarch in diesen Dingen als unbedingte Auctorität gelten darf. Ist die Geschichte mit der Silberzumischung wahr, so beweist sie mir Nichts als dass Silanion sich ein Mal zu einer geschmacklosen Anwendung eines ausser den Grenzen seiner Kunst liegenden Mittels der Illusion hat verleiten lassen, welches aber für seine ganze Kunstrichtung sicher nicht massgebend ist, da das Experiment vereinzelt dasteht und nicht etwa bei dem Porträt des Apollodoros wiederholt worden ist, in dessen Gesicht der Künstler durch einen geringen Überschuss des Kupfers in seiner Bronze sehr leicht die Röthe des Zorns hätte darstellen können, wenn er dergleichen Spielereien principiell zugeneigt gewesen wäre. Wir schliessen also aus der Darstellung der sterbenden Iokaste, der übrigens Euripides' Tragödie „die Phönikierinnen“ zum Grunde liegen muss, in der sich Iokaste mit dem Schwert ersticht, während sie sich bei Homer und Sophokles erhenkt, was füglich nicht dargestellt werden kann, wir schliessen, sage ich, aus der Iokaste in Verbindung mit den anderen Werken des Silanion, dass er ein hauptsächlich der Darstellung des individuell Charakteristischen geneigter Künstler war, dem es weder auf das Pathetische noch auf das Ideale als solches ankam, der aber das Pathetische in seine Darstellungen aufnahm, wenn es galt, das individuell Charakteristische durch den Ausdruck stark bewegter Leidenschaft zum Vortrag zu bringen, und das Ideale, sofern es Träger eines rein ausgesprochenen Charakterismus ist. Die Richtung auf das Individuelle aber spricht sich bei ihm noch besonders in dem Überwiegen des Porträts über die idealen Gegenstände und darin aus, dass Silanion ausser Porträts nur Heroen bildet, die in ungleich höherem Grade als irgend ein Gott menschenartige Individuen und Charaktertypen sind. In der Iokaste verbindet sich dies heroisch ideale mit dem pathetischen Element, und doch fällt dieselbe unter den Gesichtspunkt des individuell Charakteristischen, auf dessen scharfer

Durchbildung der Werth und die künstlerische Bedeutung der Darstellung allein beruht. Denn eine allgemeine Idee, ein sittliches Problem liegt hier nicht vor, sondern eine ganz bestimmte Situation einer einzelnen Person, die als solche auf den ersten Blick erkennbar sein musste, wenn das Ganze nicht widerwärtig erscheinen sollte. Irre ich in meiner Auffassung des Silanion nicht, so nimmt er eine Mittelstellung zwischen Skopas und Praxiteles einerseits und Lysippos andererseits ein, dem er auch dadurch sich nähert, dass er über die Proportionen des menschlichen Körpers Studien machte und eine Schrift hinterliess, auf die allerdings Vitruv geringes Gewicht legt.

Ich habe die Darstellung der attischen Kunst mit der Besprechung eines nicht von Geburt attischen Meisters eröffnet, und ich muss sie mit derjenigen eines Künstlers schliessen, der, ebenfalls nicht Attiker von Geburt und auch in seiner Kunstrichtung nicht so attisch wie Skopas, doch nur hier, und namentlich neben Silanion passend seine nachbarliche Stelle finden kann. Ich rede von Euphranor⁹²), der, gebürtig vom Isthmos (aus Korinth?) und blühend von Ol. 104 (364 v. Chr.) bis in die Jünglingsjahre Alexander's (etwa bis 330 v. Chr.), vielfach in Athen thätig war und dort als Maler wie als Bildhauer bedeutende Werke hinterliess.

Aber nicht allein als Maler und Bildner that sich Euphranor hervor, sondern er arbeitete, wie Plinius sagt, in Metall und Marmor, bildete Kolosse und eiselnirte Becher, schrieb Bücher über Symmetrie und Farben, gelehrig und thätig vor Allen, in jeder Art ausgezeichnet und von immer sich gleichbleibendem Verdienste, weshalb ihn Quintilian, wie mir scheint nicht allzu treffend, mit Cicero als analoger Erscheinung auf dem Gebiete der Litteratur vergleicht.

Unter den statuarischen Werken des Euphranor finden wir zunächst mehre Götterdarstellungen, die mit Werken anderer attischer Künstler den Gegenständen nach übereinstimmen, eine Athene, eine Leto mit den Kindern auf den Armen, einen Apollon, einen Dionysos, einen Hephästos, der sich aber von demjenigen des Alkamenes dadurch unterschied, dass bei ihm das Hinken gar nicht angedeutet war⁹³), endlich einen Agathodämon (Bonus Eventus) mit einer Schale in der Rechten, Ähren und Mohn in der Linken. Näheres über diese Werke wissen wir nicht und mit besonderem Ruhme wird keines derselben hervorgehoben. Desto vorzüglicher muss Euphranor's Statue des Paris gewesen sein, in der man nach Plinius Alles zugleich erkannte, den Schiedsrichter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena und den Mörder des Achilleus, ein Lob, auf das ich noch näher zurückkommen werde. Neben diesem einen Heroenbilde finden wir zwei allegorische Figuren, eine von der „Tapferkeit“ bekränzte „Hellas“, zwei genreartige Darstellungen, eine Priesterin mit dem Tempelschüssel nämlich, von vorzüglicher Schönheit, und eine „bewundernde und anbetende Frau“. Endlich die Porträts Philipp's und Alexander's auf Viergespannen stehend und noch andere Vier- und Zweigespanne, so dass Euphranor's Kunst ziemlich alle Kategorien der Gegenstände vom Götterbilde bis zum Thier umfasste.

Aus den Gegenständen allein also würden wir Euphranor's überwiegende Kunstrichtung schwerlich feststellen können; glücklicher Weise fehlen uns dagegen über ihn nicht die Urtheile der Alten und sonstige Winke, die uns jedoch nöthigen auch auf die Thätigkeit unseres Künstlers als Maler einen Blick zu werfen.