



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

Rückblick

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

Profilansicht des Kopfes fast wie en face gebildet. Aber diese Verzeichnungen haben bei Weitem nicht das Störende wie die der selinuntischen Metopen, und heben den guten Gesamteindruck der in kräftigen Proportionen (nur 6 Kopflängen im Körper) entworfenen Figur nicht auf. Die Behandlung der Flächen innerhalb des Umrisses ist nicht völlig gleichmässig; am naturwahrsten und detaillirtesten ist, wie am Apollon von Tenea, die Musculatur an den Beinen, wo besonders die Knie und Enkel mit grossem Fleiss gearbeitet sind, aber auch der Oberschenkel ist mit Verstand ausgebildet, und die Musculatur des Unterschenkels selbst durch die Beinschienen hindurch sorgfältig angegeben. Am allerfeinsten durchgebildet sind auch hier die Füsse, an denen die Zehen auffallend, fast fingerartig lang und dünn gehalten sind; geringer erscheint die Flächenbehandlung der Arme, bei denen die feineren Modellirungen am Handgelenk ganz fehlen, während der Hals bis zu dem Grade richtig ausgearbeitet ist, um den Eindruck der Kraft zu machen; das Haar hängt in kürzeren Locken über der Stirn, in längeren, regelmässig gewundenen in den Nacken; der Bart ist keilförmig. Die übrigen Körpertheile sind durch die Rüstung verhüllt, welche noch nicht, wie in späteren Werken, als gleichsam durchscheinend gehalten, sondern in vollem Realismus als ein festes Metallkleid gearbeitet ist. Diese Rüstung besteht über einem feingefalteten Panzerhemd aus dem Harnisch, der durch mit Löwenköpfen verzierte Achselklappen über den Schultern gehalten, bis zum Gürtel herabreicht, von dem abwärts er sich in einer doppelten Lage erzbeschlagener Lederlappen fortsetzt, welche als beweglich, obwohl schützend, doch keine Bewegung und Beugung hemmen. Dazu kommen Beinschienen, ein enganliegender Helm und die gewaltige Lanze.

Ein eigenes, nicht geringes Interesse nehmen die reichlichen Farbspuren dieses Reliefs in Anspruch, durch welche leider bisher dessen Abformung verhindert wurde, obwohl diese durch Auflegung von Goldschlägerhäutchen oder Stanniol durchaus gefahrlos gemacht werden könnte. Der Grund des Reliefs zeigt Roth; die nackten Theile bis auf Lippen und Augen waren ungefärbt, die Haare lassen Spuren von dunkler Färbung erkennen, Helm und Panzer waren erzfarben oder blau, die Verzierungen auf dem letzteren sind roth und weiss, das Panzerhemd roth umsäumt. Eine schöne Abbildung der obern Hälfte der Figur mit den Farben ist in des Grafen de Laborde leider unvollendet gebliebenen Werke über den Parthenon, eine kleinere vollständige in Falkener's Museum of classical antiquities I. zu S. 252.

Diese näher betrachteten Sculpturwerke mögen als Repräsentanten der Kunstentwicklung von den 40er bis zu den ersten 60er Oll. (etwa 620—530) gelten; und als die hervorragendsten den Massstab zur Beurteilung sonstiger alter Marmorwerke bilden, die wir hier nicht im Einzelnen betrachten können, so wenig wie eine nicht ganz unansehnliche Reihe kleiner Bronzestatuetten, die allerdings zum Theil alterthümlich genug aussehn, für die aber, da sie nicht Werke namhafter Meister, sondern untergeordneter Arbeiter und Handwerker waren, die Zuweisung an diese oder die zunächst folgende Zeit noch ungleich misslicher erscheint, als bei den betrachteten grösseren Werken. Denn dass man diese kleinen Figuren nicht allein nach dem Besser und Schlechter chronologisch ordnen dürfe, wird jeder Einsichtige begreifen. Wir behalten es uns demnach vor, die bekanntesten derselben am Schlusse des nächsten von den Denkmälern handelnden Capitels, zu besprechen, woselbst wir auch die nachgeahmt alterthümlichen Arbeiten anhängen werden, welche

auf zwei Zeitabschnitte zu vertheilen bare Willkür sein würde. Vergewärtigen wir uns deshalb in einem kurzen Schlussworte dieses Capitels die Hauptpunkte und Resultate der bisherigen Betrachtungen über die Kunst im Zeitalter der Erfindungen und Anfänge, so haben wir zuerst nochmals auf die vorzüglichsten Locale der Kunstübung hinzuweisen. Unter diesen treten die Inseln besonders bedeutend hervor, Kreta mit Dipoinos und Skyllis, den ersten weithin berühmten Marmorbildnern, Samos mit den Erfindern des Erzgusses Rhoikos und Theodoros, Chios mit dem Erfinder der Eisenlöthung und der berühmten Familie der Marmorbildner Melas, Mikkiades, Archermos, Bupalos und Athenis, Naxos mit dem Erfinder des Marmor-sägens Byzes oder Euergos, endlich Ägina mit dem vielgenannten Smilis. Von den Inseln, namentlich von Kreta, sahen wir die Kunst sich nach der Peloponnes hinüberziehen, wo in Korinth eine uralte Kunstthätigkeit glänzt, die Kypseliden die Kunst fördern, und wo in der erneuten Thonbildnerei des Butades die Vorstufe des Erzgusses geschaffen wird, wo ferner Sikyon, als Dipoinos und Skyllis hinkamen, schon lange einen lebhaften Betrieb der Erzbildnerei hatte, während auch in Argos in der folgenden Zeit Künstler genannt werden, die sich rühmen die Kunst zu üben, wie sie dieselbe von den Vätern lernten. In die Peloponnes fällt der Schwerpunkt der Thätigkeit der kretischen Meister, die Sikyon, Ambrakia, Kleonä mit ihren Werken erfüllen und in Sparta die erste Künstlerschule gründen. Daneben muss Kleinasien genannt werden, indem Bathykses' Ruhm auf eine dort blühende Kunst hinweist, während Unteritalien durch Klearchos von Rhegion und Sicilien durch die selinuntischen Werke in den Kreis der Kunst eintreten. Athen dagegen wird noch gar nicht genannt; daselbst wirken nur die alten Dädalidengeschlechter, von deren Tüchtigkeit wir uns, auch ohne dass die Geschichte ihre Namen verzeichnet hat, aus den betrachteten Werken eine nicht geringe Vorstellung gebildet haben.

Fassen wir demnächst die verwendeten Materialien und die Technik in's Auge, so finden wir alle Materialien in Gebrauch, welche auch die spätere Kunst verwendet, ebenso sind alle Arten der Technik vorhanden, die nur, freilich zum Theil wesentlich, zu verbessern der folgenden Zeit übrig blieb. Es wurde in Marmor gehauen, Erz gegossen und getrieben, Gold und Elfenbein zu Statuen verbunden, man schuf Rundbilder und Reliefe, selbständige Werke und solche, die sich einem architektonischen Ganzen einfügten. Bemerkenswerth ist das frühe Unternehmen der Ausführung umfang- und figurenreicher Werke, wie die Lade des Kypselos und der Thron in Amyklä, daneben der Beginn der statuarischen Gruppencomposition in der Schule des Dipoinos und Skyllis und der Giebelgruppen, welche durch Bupalos und Athenis eine erste Stufe der Vollendung erreichen. Aus den erhaltenen Werken lernen wir eine bei aller Beschränktheit durchaus tüchtige und solide, auf freier Naturanschauung beruhende, ihrer äusserlichen Mittel völlig gewisse Technik kennen, während wir die Verschiedenheit des Stils in den Arbeiten der verschiedenen Orte fühlbar genug hervortreten sahen, um unsere Aufmerksamkeit für die Folge auf diese immer bedeutender hervortretenden Differenzen zu richten.

Als Gegenstände der Darstellung finden wir, wo immer sie uns genannt werden oder erhalten sind, so überwiegend religiöse und überhaupt mythologische Stoffe, dass die aussermythischen nur einzelne Ausnahmen bilden. Statuarisch ausgeführt werden nur Götter und vergötterte Heroen, in Relief alle durch die Poesie

popularisirte Kreise des Mythos. Und zwar bildet ausser einzelnen localen Sagen das Epos die Hauptunterlage der bildenden Kunst. Als die ausnahmsweise nicht mythologischen Gegenstände erscheinen einige Porträts, so die zweifelhafte Statue des Theodoros, so eine andere eines zweiten, sonst wenig bekannten Künstlers Cheirisophos, so endlich Bathykles mit seinen Genossen am amykläischen Throne. Wichtiger als diese Künstlerbilder sind die Statuen olympischer Sieger, weil an ihnen in der Folgezeit die Kunst eine grosse Entwicklung durchmachen sollte. Da wir die Zeit, von der wir reden als diejenige der Erfindungen und Anfänge bezeichnet haben, so ist es nicht uninteressant zu sehn, dass auch die Anfänge der Darstellung der olympischen Sieger in dieselbe fallen. Siegerstatuen kamen nach Pausanias (6, 18, 5) gegen die 60. Olympiade (540 v. Chr.) in allgemeinen Gebrauch, müssen folglich schon früher einzeln in nicht zu kleiner Zahl vorhanden gewesen sein, so dass wir die drei, welche wir aus unserer Zeit namentlich kennen, diejenige des Praxidamas von Ägina aus Cypressenholz (Ol. 58), diejenige des Rhexibios von Opus aus Feigenholz (Ol. 61) und diejenige des Arrhachion von Phigalia (Ol. 53) aus Stein, nur für die zufällig allein überlieferten halten können. Mehr als das Aufnehmen dieses wichtigen Zweiges der Kunstdarstellungen soll übrigens dieser älteren Zeit nicht zugesprochen werden, die Hauptentwicklung desselben gehört den nächsten Menschenaltern, die sich auch hierin als das Zeitalter der Ausbreitung und Ausbildung bekunden.

Als Gesamtcharakter der Kunst in dem Zeitalter der Anfänge können wir das eifrige und glückliche Streben nach Erhebung der Kunst aus dem Handwerk hinstellen, verbunden mit grosser Rührigkeit und einer dem Individuum Raum schaffenden Freiheit und Kühnheit, welche die Bande des Hergebrachten durchbricht und neue Bahnen aufsucht. In dieser Freiheit und Kühnheit, in diesem Hervortreten des Individuums aus der Zunft und ihren Regeln liegt aber eben das, was die Kunst principiell und fundamental vom Handwerk unterscheidet.

VIERTES CAPITEL.

Die Zeit der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst. Ol. 60—80.

Die bisher betrachtete Zeit haben wir als die der Erfindungen und Anfänge bezeichnet, und diese Bezeichnung hoffentlich vor unsern Lesern gerechtfertigt, die jetzt zu besprechende Zeit nennen wir diejenige der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst, und hoffen, dass es unserer folgenden Darstellung gelingen wird, auch diesen Namen zu rechtfertigen. So wie wir als Gesamtcharakter der Kunst in den 40er bis 60er Oll. die Erhebung aus dem Handwerk aufgestellt haben, so haben wir im Gegensatze hiezu den Gesamtcharakter der 60er und 70er Olympiaden dahin zu bezeichnen, dass die allseitig ausgebreitete und erstarkte Kunst zu so bewusster und