



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

Der Rossebändiger Kastor, Relief des Übergangsstils im britischen
Museum

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

eine den Gesetzen der Reliefbildnerei in's Gesicht schlagende Tiefenstellung und Tiefenperspective versucht, welche in der ganzen alten Kunst bis auf die römische Zeit herab vollkommen unerhört und ohne ein zweites Beispiel ist. Möglich, dass die Platte einem Zwecke bestimmt war, welche ihre Breitendimension unausweichlich feststellte, und dass der in Folge dessen sehr beschränkte Raum den Künstler zu dieser Aushilfe getrieben hat; aber ich kann es nicht verhehlen, dass ich zu glauben geneigt bin, eine neue und genaue Untersuchung der Platte werde die Unechtheit der ganzen rechten Hälfte darthun. Ist sie unecht, so würde sich dadurch auch erklären, warum bisher alle Deutungsversuche so ziemlich fruchtlos gewesen sind. Sei die Sache wie man annehmen will, jedenfalls wird es gut sein, den Umstand, auf den wir aufmerksam gemacht haben, und die Stildifferenz zwischen der sitzenden und der stehenden Hauptperson (deren Haarputz, beiläufig gesagt, etwas Modernes hat, und deren Gewandung auch schwerlich antik ist) wohl im Auge zu behalten.

Einen ganz besonderen Ehrenplatz verdient endlich ein in der tiburtinischen Villa Hadrian's gefundenes Marmorrelief, das jetzt im britischen Museum ist und den Rossebändiger Kastor darstellt⁶⁶).



Fig. 26. Relief des Übergangsstils im britischen Museum.

Über die Echtheit kann kein Zweifel sein, und ich muss gestehn, dass es mir wahrscheinlich vorkommt, das Relief sei attisch und von der Hand eines älteren Künstlers aus der Jugendzeit des Phidias. Von welchem ist allerdings auszumachen unmöglich. Denn die Annahme, in diesem Relief sei die Nachbildung eines der später nach Rom versetzten Dioskuren von Hegias zu erkennen, ist im höchsten Grade unwahrscheinlich. Man müsste die Nachbildung für gleichzeitig mit dem Original halten, denn eine der gewöhnlichen späten Nachahmungen älterer Werke

aus römischer Zeit ist dieses durchaus stilvolle, von echt attischem Kunstgeiste belebte Relief ganz sicher nicht, und von gleichzeitigen Copien bedeutender Sculpturwerke, zumal von einer Übertragung von Statuen in Reliefe müsste erst noch ein zweites Beispiel aufgefunden werden, ehe man ein solches hier statuirt.

Wenn wir bei den bisher betrachteten Monumenten mehrfach in der Lage gewesen sind, unsere Leser auf die Spuren keimender Kunstfreiheit und anmuthiger Schönheit innerhalb der alterthümlichen Formgebung aufmerksam zu machen, so tritt hier das Entgegengesetzte ein, wir müssen hervorheben, worin die letzten Spuren der älteren Kunstweise liegen, was es ist, das dies Relief trotz seiner eleganten Schönheit doch noch von den Reliefs der folgenden Blüthezeit, z. B. dem Frieze des Parthenon unterscheidet. Wir sind zwar überzeugt, dass unsere kunstsinnigen Leser den Unterschied im Allgemeinen fühlen werden, und diese Platte sicher nicht dem Frieze des Parthenon einrangiren würden; in bestimmten Worten aber ausgedrückt dürften die Unterschiede sehr gering erscheinen. Fassen wir zuerst die ganze Composition in's Auge, so wird uns eine leise Gebundenheit und Bedingtheit durch den Raum und die Gesetze der Raumerfüllung nicht entgehn. Wäre die Platte höher oder denken wir uns den Rahmen, den die obere Linie bezeichnet, hinweg, so werden wir ein lebhafteres und steileres Aufbäumen des Pferdes erwarten, es ist also unläugbar, dass der auffallend flache Sprung des Pferdes durch die geringe Höhe der Platte bedingt ist, es ist eben so unläugbar, dass die Bewegung des Pferdes eben vermöge dieser Gebundenheit durch die Raumesetze nicht völlig naturgemäss und wahr ist. Nur bei stärkerer Einbiegung der Hinterbeine und steilerer Hebung des Vorderkörpers würde der Schwerpunkt so fallen, dass wir den Eindruck eines elastischen Balancelements erhielten, während jetzt das nicht unterstützte Übergewicht des Vorderkörpers der ganzen Stellung etwas Gedrücktes giebt. Man vergleiche nur in dieser Rücksicht die sprengenden Pferde des Parthenonfrieses. Eine zweite, wenngleich minder bedeutende Bedingtheit der Composition dürfen wir wohl in der Haltung des linken Armes des Jünglings erkennen, den wir gehobener oder gestreckter erwarten, während er der Ecke der Platte zu Liebe in dieser etwas gezwungenen Weise gebogen erscheint. Ein ziemlich äusserliches Ausfüllungsmittel des unteren rechten Winkels ist endlich der Hund, der den Jüngling begleitet. Bewunderungswürdig dagegen ist die Stellung des Rossebändigers erfunden, das Schweben zwischen zweien Bewegungen, der unfreiwilligen Vorbewegung mit dem springenden Thier, und den Bewegungen des Widerstandes und des Zurückhaltens, die in dem vorgestellten, gleichsam gleitenden linken Fuss wie in eine Spitze zusammenlaufen. Sowie in den bemerkten Punkten die Composition, so steht auch in Einzelheiten die Formgebung hinter der höchsten Vollendung zurück. Nicht freilich im Umriss, der vom leichtesten Flusse und eben so richtig wie schön und zart empfunden ist, sondern in der Behandlung der Fläche innerhalb des Umrisses, in der Art wie die Musculatur, besonders am Körper des Pferdes, mit einer Schärfe gearbeitet ist, welche die feinen verbindenden Übergänge von Fläche zu Fläche versäumt. Das ist der letzte Rest des Mangelhaften in jener soliden Tüchtigkeit der alten griechischen Sculptur, welche die Formen nicht nach einem allgemeinen oberflächlichen Schema, sondern nach dem scharf beobachteten Detail der lebendigen und thätigen Natur darstellt; die vollendete Kunst giebt von der kostbaren Errungenschaft dieses kräftigen Naturalismus Nichts auf, aber

sie ist sich ihrer Formenrichtigkeit so bewusst, dass sie es verschmäht, durch den markirten Vortrag, den wir hier noch sehen, den Beschauer auf ihre Leistungen aufmerksam zu machen.

Anhangsweise fügen wir der vorstehenden Übersicht von Denkmälern echt alterthümlicher Kunst noch ein paar Proben nachgeahmt alterthümlicher (hieratisch-archaischer) Sculpturen bei.

Die Nachahmung und Nachbildung von Kunstwerken kann aus sehr verschiedenen Motiven hervorgehn, und die Copien können in einem sehr verschiedenen Verhältniss zu ihren Originalen stehn. Eine Art der Nachbildung nimmt ein früheres Original nur zum Anlass einer freien künstlerischen Reproduction, eine andere bildet die entlehnten Hauptmotive in neuem Geiste um und fort; von diesen Nachbildungen reden wir hier nicht, sondern von denen, welche treue Wiedergabe des Originals anstreben. Derartige Nachbildungen bestehender Kunstwerke finden wir schon in alter Zeit, z. B. wenn die ausziehende Colonie ein Abbild der Götterstatue der Mutterstadt mit sich nehmen wollte. Bei diesen Abbildern wurde natürlich eine grosse Genauigkeit und Treue der Copie angestrebt, die wir als um so besser gerathen glauben dürfen, je geringere Zeiträume den Nachbildner vom Originalbildner trennten. Je grösser der Zeitunterschied, je grösser mit ihm die natürliche Stildifferenz wurde, desto schwieriger wurde dem Copisten die Wiedergabe des seinem Stilbewusstsein fremden alterthümlichen Stils, und desto weniger genau dürfen wir annehmen, wurde die Copie dem Original entsprechend. War sie aber auch äusserlich genau entsprechend, so blieb sie innerlich, in dem eigentlich Künstlerischen, in den Feinheiten des Stils verschieden. Der Stil des Originals, d. h. die Darstellung gemäss der Anschauung, Überzeugung und Fähigkeit eines selbstschaffenden Künstlers wird in den Copien zur Manier, d. h. zur absichtlich in der Weise eines Anderen, dem producienden Künstler fremden Darstellung, und eine solche Darstellung wird immer nur die hervorstechenden Charakterismen des fremden Stils, nicht aber ihre feinen Eigenthümlichkeiten beobachten und wiedergeben. Im Allgemeinen ist daher auch die Unterscheidung echter von nachgeahmt alten Werken nicht schwer; den letzteren fehlt mindestens die innere Harmonie, das nothwendige Resultat des nicht anders Könnens, jene Harmonie und Übereinstimmung im ganzen Kunstwerke, die wir an den echten alten sattsam und selbst in der Nichtgleichmässigkeit ihrer Theile, sofern diese auf dem Masse des künstlerischen Vermögens beruht, kennen gelernt haben. Nicht selten sind die Kennzeichen der Nachahmung noch fühlbarer und in einer beträchtlichen Zahl von Fällen kommen zu den innerlicheren bestimmte äussere Merkmale, die selbst den von aller Kennerschaft entfernten, nur aufmerksamen Laien ein nachgeahmtes Werk als solches erkennen lassen. Wir wollen versuchen alle diese Behauptungen an den unten folgenden Beispielen zu erweisen, müssen aber zuvor noch bemerken, dass die unbedingt meisten nachgeahmt alten Sculpturen aus sehr später Zeit, aus der römischen Kaiserzeit stammen. Und zwar mögen von denselben immerhin einige ihre Entstehung gewissen antiquarischen Liebhabereien einzelnen Kaiser, wie August und Hadrian, verdanken, welche natürlich auch von Solchen getheilt wurden, die irgendwie Hofluft athmeten; die grosse Masse aber werden wir, wie bereits früher einmal angedeutet, daraus erklären müssen, dass man bei der fort und fort zunehmenden Vermenschlichung der Göttergestalten, unfähig