



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

Goldelfenbeintechnik

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

einem Hermes und einer Athene wohl zeigt, das Phidias sich der Vorzüge des Marmors zur Bildung zarter und weicher Schönheit bewusst gewesen sei. Von Erz dagegen war die überwiegende Mehrzahl seiner Werke, und in welchem Masse er des Erzgusses Meister war, lehrt uns die Verschiedenheit dieser Werke, die bekleidete und nackte Kolosse und daneben die feine Schönheit der lemnischen Athene umfassen. Dennoch gipfelt sich die Kunst des Phidias in den Goldelfenbeinkolossen, für deren Herstellung wenigstens in Bezug auf die aus Metall gearbeiteten Theile die Toreutik, Ciselirkunst in Rede kommt, in welcher Phidias der Offenbarer und erste grosse Meister wie Polyklet der Vollender heisst. Denn, wenngleich die ars toreutica, die Kunst des Ciseleurs, d. h. die Bearbeitung des Metalls auf kaltem Wege und durch schneidende Instrumente, sich nicht auf die Goldelfenbeintechnik in ihrer Gesamtheit bezieht, wie ein vollkommen irriger moderner Sprachgebrauch will, sondern zunächst auf Geräthe und Gefässe und deren Ornamentirung im Kleinen und Feinen, so wird doch nicht geläugnet werden können, dass dieselbe auch auf ausgedehntere Arbeiten angewendet werden konnte, und dass ihr, wenngleich nicht die Herstellung der Goldgewande jener Kolosse, so doch die Schmückung derselben sowie der Waffen und sonstigen Attribute mit Reliefs im Wesentlichen anheimfiel. Andererseits kommt die Bearbeitung des Elfenbeins zur Darstellung der nackten Theile in Frage, und in dieser Technik wird Phidias der unerreicht grösste Meister Griechenlands genannt, obgleich uns nicht überliefert ist, worin seine Verdienste im Besonderen bestanden. Überhaupt fehlt uns eine zusammenhangende antike Darstellung der Technik, durch welche jene Goldelfenbeinkolosse hergestellt wurden, nur einzelne Angaben liegen vor, welche in seinem *Le Jupiter Olympien* betitelten Buche (Abschnitt 6) sinnreich combinirt, und aus denen ein durchaus wahrscheinliches Verfahren entwickelt zu haben das bleibende Verdienst des französischen Archäologen Quatremère de Quincy ist. Nach den Auseinandersetzungen de Quincy's muss der Elfenbeinbearbeitung die Herstellung eines vollkommen genauen Thonmodells vorhergehen, welches in so viele kleine Theile zersägt wird, wie Elfenbeinplatten zur Bedeckung der Oberfläche nöthig sind. Die Elephantenzähne lieferte der indische Handel Griechenland in bedeutender Grösse und Vorzüglichkeit; diese wurden durch Zersägung in verschiedener Lage in möglichst grosse, dünne Platten zerlegt, bei deren Herstellung sofort auf die Dimensionen und Krümmungen der aus ihnen zu bildenden Theile Rücksicht genommen wurde, so dass man je nach Bedürfniss mehr runde Scheiben geringeren Durchmessers durch Querschnitte, oder mehr lange und schmale Platten durch Längenschnitte durch den Zahn gewann. Ausserdem verstand man durch eine von Demokritos erfundene Methode der Kochung das Elfenbein zur Biegsamkeit zu erweichen, und machte dadurch die Herstellung verhältnissmässig noch grösserer Platten aus dem oberen hohlen Ende des Elephantenzahns möglich. Waren diese vorbereitenden Arbeiten vollendet, so wurde zunächst der innerste Kern der Kolosse aus Holz nach den Regeln der Zimmerkunst erbaut, gleichsam das Gerippe der Statue geschaffen. Dieses Gerippe überkleidete man mit Thon, der in seiner Oberfläche genau aus der inneren Höhlung des ersten Thonmodells abgeformt wurde der Art, dass dieses ursprüngliche Modell gleichsam die Haut über dem Fleische des Thonkerns darstellte. Diese Haut, um im Bilde zu bleiben, wurde nun aber nicht von Thon geformt, sondern diese galt es aus den

Elfenbeinplatten herzustellen. Zu diesem Zwecke wurde jedes Stück des, wie oben angegeben, zersägten Thonmodells ganz genau in Elfenbein nachgebildet, und zwar, da das Elfenbein dem Meissel nicht weicht, durch Schaben und Feilen. Es galt die Elfenbeinplatten auf der inneren wie auf der äusseren Fläche den entsprechenden Theilen des Modells absolut gleich zu machen, weil sie nur dann wie eine Haut auf den aus dem Thonmodell geformten Thonkern der Statue passten. Auf diesen Thonkern wurden sie sodann endlich an den entsprechenden Stellen aufgelegt und nachweisbar nur durch Leim aus Hausenblase befestigt, möglicherweise aber auch durch Aufstiftung und Verklammerung unter einander gegen das Weichen und Herabfallen gesichert. Eine schliessliche Übergehung des ganzen Werks mit der Feile vollendete die Arbeit. Nach dem Gesagten wird ohne Weiteres einleuchten, wie die Erhaltung des ganzen Werkes wesentlich durch die Erhaltung des Holzgerippes bedingt war, und wie wichtig es erscheinen musste, dieses Holzgerippe gegen ungünstige Einflüsse des Climas zu schützen; denn eine Verwerfung der Balken im Innern hätte eine Zerspaltung des Thonkerns und eine Zerreiessung des Elfenbeins zur unausbleiblichen Folge gehabt. Ungünstigen Einflüssen des Climas war aber der Zeus wie die Athene Parthenos unterworfen, diese durch die gar zu trockene Luft auf der Burg von Athen, jener durch die Feuchtigkeit der sumpfigen Niederung des Alpheios. Demnach suchte man jene zu grosse Dürre durch Anwendung von Wasser, die Einflüsse der Feuchtigkeit bei dem Zeus durch Anwendung von Öl aufzuheben. Über die Art, wie dies geschah, ist namentlich bei dem Zeus viel Rathens gewesen, und man hat wunderliche Ansichten ausgesprochen, so, der Zeus sei mit Öl übergossen worden, oder gar, man habe auf seiner Basis einen Ölgraben angebracht, um durch die Verdunstung des Öles den Zweck zu erreichen. Dergleichen bedarf keiner Widerlegung, vielmehr ist als das einleuchtend Richtige zu bezeichnen, was Schubart (Zeitschr. f. d. A. W. 1849: S. 407 f.) angiebt, dass nämlich das Holzgerippe mit einem künstlich verzweigten System von Röhren oder Canälen, gleichsam den Adern des Riesenkörpers durchbohrt gewesen sei, mittelst deren das Holz mit Öl getränkt wurde, welches durch einen Fuss oder durch den Schemel wieder abfliessend von der Basis, durch einen Marmorrand auf derselben an weiterer Verbreitung verhindert, leicht wieder entfernt werden konnte.

Doch genug von diesem Äusserlichen der Werke des Phidias; richten wir unsere Blicke auf dasjenige, was der Künstler in diesen Materialien schuf und wie er es schuf.

Es giebt wenige Aufgaben der Kunstgeschichtschreibung, welche zu einer weiten Ausführung und zu einem behaglichen Sichergehen so sehr verlocken, wie die Besprechung des Kunstcharakters dieses grössten aller griechischen Meister; aber grade dieser Lockung gegenüber erscheint die Beschränkung als Pflicht, und die nach Möglichkeit präzise Darstellung dessen, was Phidias von allen übrigen Künstlern unterscheidet, als das anzustrebende Ziel.

Fassen wir zunächst die Gegenstände des Phidias in's Auge, so finden wir ihn so überwiegend als Götterbildner, dass alle übrigen Gegenstände gegen seine Götterstatuen fast verschwinden. Das Alterthum ist sich dieses Verhältnisses sehr wohl bewusst gewesen, wie denn Pausanias, indem er der Statue des Pantarkes Lob ertheilt, sagt, dieses Werk des Phidias verdiene um so mehr hervorgehoben zu werden, da man ihn sonst immer nur als den Bildner der Götter preisen höre. Ausser