



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

Kunstcharakter

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

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