



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

(das Giebelfeld)

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

mässiger Halberhebung des Reliefs lasten würde. Die Wand der Cella ist ihrem structiven Schema nach wie gesagt nur der umschliessende Teppich, nicht eine Stütze, sie hangt gleichsam vom Gebälk herab, nicht trägt sie die Balken, welche durch sie hindurch gehn; der Fries ist die Borde dieses Teppichs, welche der Natur desselben folgen muss. So ist der Cellafries des Parthenon, das einzige Muster dieser Art, obgleich über 500 Fuss lang und $3\frac{1}{3}$ Fuss hoch, doch nur in $3\frac{1}{2}$ Zoll hohem Relief gehalten.

Das Friesrelief in der korinthischen Ordnung unterliegt in allem Wesentlichen den Compositionsgesetzen des ionischen Frieses, und nur für die Formgebung darf man, gemäss der noch leichteren Gliederung der korinthischen Bauweise, ein noch weniger erhabenes, fast flaches (Bas-) Relief als Norm statuiren. Erhalten ist uns von Friesen in korinthischer Ordnung aufgeführter Gebäude nur ein Beispiel in demjenigen des choragischen Denkmals des Lysikrates in Athen, der sogenannten Laterne des Demosthenes aus der folgenden Periode der plastischen Kunst. Dies Relief, auf welches wir seines Orts näher zurückkommen werden, unterliegt einer eigenthümlichen Beurteilung, sofern das mit demselben gezierte Gebäude ein Rundtempelchen ist, der Fries folglich einen ununterbrochen rings umlaufenden Streifen bildet. Wenn dies eine Einheitlichkeit der Composition des Reliefs bedingt, so widerstrebt hingegen die Unmöglichkeit dasselbe gleichzeitig zu übersehn einer straffen Centralisirung. Wir werden sehn, dass die aus dieser Eigenthümlichkeit des Raumes resultirende doppelte Aufgabe mit Geist und in vollkommen den Gesetzen entsprechender Weise beobachtet und gelöst ist, während auch die Erhebung des Reliefs durchaus derjenigen entspricht, welche wir principiell fordern mussten.

Wir kommen endlich zum Giebelfelde. Es ist gesagt worden, dass das Dach über den beiden Façaden offen war, und einen durch Gesims und Dachgesims begrenzten flachdreieckigen Raum darstellte, welcher nach einer Vergleichung mit den Schwingen eines Adlers (Aëtös), Adler genannt wurde. Diesen flachdreieckigen offenen Raum konnte die Architektur wohl schliessen, aber seine Ornamentik wie die der Metopen musste sie der Plastik überweisen, welche auch hier Besitz ergreifend, den Gesetzen dieses Raumes gehorsam, Herrliches, fast das Herrlichste, was wir von alter Kunst besitzen, geschaffen hat. Vergegenwärtigen wir uns auch hier die Bedingungen, welche die Form und Gliederung des Giebels der Composition und Formgebung der Plastik vorschrieb.

Im bestimmtesten Gegensatze zu dem gleichmässig in der Längendimension sich erstreckenden Raume des Frieses stellt das Giebelfeld einen in schärfster Weise aus Mitte und zwei Flügeln bestehenden Raum dar. Die oberste Bedingung der Composition der Giebelgruppe ist demnach die schärfste Centralisirung; die Giebelgruppe kann nur aus einer energisch markirten Mitte und zweien auf diese Mitte bezüglichen Flügeln bestehn. Dieser obersten Forderung kann einzig und allein dadurch entsprochen werden, dass der Gegenstand des Giebelbildwerks eine grosse, in sich einheitlich geschlossene Handlung darstellt, und eine solche ist uns denn auch in allen Giebelgruppen, von denen wir Kunde besitzen, mit einer einzigen Ausnahme bezeugt und verbürgt. Die Ausnahme ist die angebliche Giebelgruppe des Heraklestempels in Theben von der Hand des Praxiteles, welche, gemäss dem jetzt vorliegenden Texte des Pausanias die meisten der zwölf Kämpfe des Herakles dargestellt

haben soll, folglich eine Reihe einzelner Handlungen derselben wiederkehrenden Hauptperson neben einander. Obgleich diese Angabe des Pausanias von den berühmtesten Archäologen nicht bezweifelt worden ist²³⁾, muss ich sie dennoch aus naheliegenden principiellen Gründen für irrtümlich halten, und bin überzeugt, dass sie einfach auf dem Ausfall einer Zeile im Text des Pausanias²¹⁾ beruht, in welcher die Worte standen: „und in den Metopen stellte er dar“. Diese gewiss sehr leichte Correctur beseitigt die abenteuerliche Giebelgruppe und bringt die Kämpfe des Herakles an eine Stelle, wo wir sie in einer Reihe von Beispielen wiederfinden²⁵⁾.

Zweitens aber sind im Giebel auch die beiden Flügel einander vollständig ent sprechend, und erstrecken sich in völlig gleichen Dimensionen nach beiden Seiten. Daraus geht die zweite Forderung an die Composition der Giebelgruppe hervor, nämlich diejenige der Entsprechung und Symmetrie ihrer beiden Flügel oder Hälften. Drittens bedingt die nach beiden Enden abnehmende, in einen spitzen Winkel auslaufende Höhe der beiden Flügel ein gleiches Abnehmen in der Höhe der Figuren in der Gruppe je nach ihrer Entfernung von der Mitte, was äusserlich gefasst die Stellung und das Mass der Figuren, geistig gefasst eine abnehmende Bedeutung der Personen einer solchen Gruppe bedingt, liege diese Bedeutung in ihrem eigenen Wesen und Charakter, oder in ihrem Antheil an der Handlung, oder in der Intensität des Interesses, das sie in Anspruch nehmen. — Wie viel Bedingtheit, man könnte sagen wie viel Zwang für die Composition der Giebelgruppe! Aber nur für die unvollkommene Kunst ist diese Bedingtheit Bedingtheit und dieser Zwang ein Zwang; für die Kunst auf ihrer Höhe wird das Darstellungsgesetz zum Darstellungsmittel, die Bedingtheit der Composition zum Hebel des Ausdrucks und zur Offenbarung der Idee. Eben wie die Mitte die Hauptperson oder Hauptgruppe fordert, hebt sie dieselbe auch über die Flügel hinaus; eben wie die Abnahme in der Bewegung, in der Grösse, in der Bedeutung der Personen nach den Flügeln hin Bedingung ist, unterstützt auch diese Abnahme die klare Gliederung der Gruppe; eben wie die Symmetrie beider Flügel Gesetz ist, wird sie auch zum Mittel der Verbindung des Entsprechenden oder Gegensätzlichen. In den ältesten Giebelgruppen, die wir kennen, den äginetischen, ist das Gesetz noch Zwang, die Bedingtheit noch Schranke, wenigstens in überwiegender Masse, in dem vollkommensten Muster von Giebelgruppen, in denen des Parthenon, ist das Gesetz und die Bedingung nur noch Mittel in der Hand des Künstlers, um seine Ideen auszusprechen. In den oben beschriebenen Giebeln des Tempels von Olympia mögen wir eine Mittelstellung des Künstlers gegenüber den Gesetzen erkennen, die ihn noch binden, zugleich aber fördern.

Soviel von den Bedingungen der Composition; was aber die Formgebung anlangt, so machte die Grösse des Giebels einerseits, seine kräftige, ja mächtige Umrahmung durch Gesims und Dachgesims andererseits die Anwendung des Reliefs unmöglich und forderte die Composition in vollen Statuen, und für diese, abgesehen von dem Masse, welches die Grösse des Giebels bestimmte, Kräftigkeit und Grossheit in der Anlage und Formgebung der Gestalten. Zierlichkeit ist ausgeschlossen, Feinheit allein würde nicht zur Geltung kommen; dabei erscheint Bewegtheit als eine ziemlich unausweichliche, schon durch die nothwendig verschiedene Stellung der Mittel- und Eckfiguren bedingte Forderung. Wohl hat man davon geredet, dass in den beiden Giebeln sich ein Gegensatz einer mehr und einer weniger bewegten Handlung aus-

zusprechen schein; es soll dieser Satz nicht bestritten werden, obgleich er in voller Allgemeinheit sich kaum wird durchführen lassen; unbedingt aber kann bei der weniger bewegten Handlung des einen Giebels nur von einem relativen Mass, im Verhältniss zu der bewegteren Handlung des anderen Giebels die Rede sein, völlige Ruhe wäre ein Unding und ist auch nirgend nachweisbar.

Wenn nun endlich ein Wort über die Bezüglichkeit des plastischen Schmuckes eines Tempels zu diesem selbst und zu der in ihm verehrten Gottheit zu sagen ist, so kann dies sehr kurz und bündig ausfallen. Die Zusammenhangslosigkeit der Darstellungen in Giebeln, Friesen, Metopen und der Tempelgottheit oder ihres Cultes behaupten, das heisst die sinnvollen, gedankenreichen Griechen zu den einfältigsten, gedankenlosesten Menschen machen. Die innerliche Bezüglichkeit des bildlichen Schmuckes des Tempels zu der Gottheit, die in demselben verehrt wurde, ist eine unausweichliche Forderung des verständigen, geschweige des künstlerischen Menschengeistes. Nur freilich ist der Grad und die Art dieser Bezüglichkeit nicht immer gleich, und es hiesse wiederum die überschwänglich geistreich schaffenden griechischen Künstler arg missverstehn, wenn man glaubte, die angedeuteten Bezüge trocken schematisiren und auf eine gewisse, leicht übersehbare Zahl zurückführen zu dürfen. Dürfen wir aber dies nicht, so ist allerdings zuzugestehn, dass wir nicht immer im Stande sein werden, von dem bildlichen Schmucke eines Tempels auf seinen Cult zu schliessen, nach jenem diesen zu bestimmen, wo er unbekannt ist, dass es vielmehr unsere Aufgabe wird, aus den gegebenen Thatsachen die Bezüge der einzelnen Theile des Gesamtschmuckes zu einander und zu dem Tempelcult aufzusuchen, und uns lieber mit den so zu gewinnenden Resultaten zu begnügen, als in übereilten Schlüssen da systematisiren zu wollen, wo uns die Thatsachen in durchaus fragmentarischer Weise überliefert sind.

FÜNFTES CAPITEL.

Die Sculpturen am sogenannten Theseustempel.

Wir beginnen unsere Rundschau unter den architektonischen Sculpturen der phidiasischen Zeit mit einem athenischen Monumente aus der Periode der Verwaltung Kimon's oder aus Phidias' Jugendzeit, den Sculpturen des sogenannten Theseion oder des Tempels des Theseus, dergleichen einer von Kimon erbaut wurde. Dass freilich dieser Name für den als Kapelle des heil. Georg wohl erhaltenen dorischen Tempel nördlich von der Burg von Athen weder antik überliefert noch bei aller Übereinstimmung unter den Neueren richtig angewendet sei, hat Ross in einer eigenen kleinen Schrift²⁶⁾, wie mir scheint, unwiderleglich bewiesen, dass dagegen an die Stelle dieses gebräuchlich gewordenen Namens derjenige eines Tempels des Ares mit Recht gesetzt werde, kann ich, namentlich aus topographischen Gründen, nicht glauben. Wenn wir also den rich-