



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1857**

Der Zeustempel von Agrigent

---

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

mit eigenen Mitteln zu lösen, und daher bereitwillig die vollendeten Darstellungen attischer Meister zum Vorbilde nahm, möglich endlich, dass sich aus diesen Annahmen die Widersprüche in der Composition, das Unschöne neben dem mustergiltig Schönen so erklärt, dass wir das Letztere als aus den Vorbildern — vielleicht auch gemalten — entnommen, das Erstere als Ergänzung des Arkaders betrachten. Aber sei dem wie ihm sei, es muss mir zunächst genügen, gezeigt zu haben, wie wenig gewichtig die Gründe sind, aus denen man auf Alkamenes als Meister des phigalischen Frieses geschlossen hat, und wie gross die Schwierigkeiten, welche sich der Annahme einer attischen Entstehung entgegenstellen, und somit möglicher Weise die Aufmerksamkeit auf die Merkmale einer speciell arkadischen Kunstweise hingelenkt zu haben.

Von den Ornamentsculpturen des phigalischen Tempels sind ausser diesem Friesen noch einige Metopenbruchstücke gefunden und in das britische Museum geschafft worden. Dieselben sind meist zu arg zersplittert und zerstört, um auch nur ihrer Composition nach erkannt zu werden, aber auch die vier besser erhaltenen, welche Stackelberg zusammen auf seiner 30. Tafel abgebildet hat, lassen eine nur einigermaßen sichere Erklärung ihres Gegenstandes meiner Ansicht nach nicht zu, weshalb ich nur bemerken will, dass diese Metopen im Wesentlichen demselben Stil wie der Fries angehören.

Ganz geringe Bruchstücke der kolossalen Tempelstatue, und zwar von ihren Händen und Füßen lassen auf deren Gesamtgestalt keinen Schluss zu, weshalb wir ihnen mit dieser Erwähnung genug gethan zu haben glauben.

Wenden wir uns aus der Peloponnes nach Hellas, so bleibt uns, da wir der Giebelgruppen des Tempels in Delphi von den Athenern Praxias und Androsthene bereits früher Erwähnung thaten, nur die Notiz nachzutragen, dass auch die Metopen dieses Tempels plastisch geschmückt waren, und zwar mit den Kämpfen des Herakles, die grade für die Metopensculptur ein beliebter und unstreitig sehr passender Gegenstand waren.

So wie aus Hellas haben wir aus Grossgriechenland und Sicilien nur von den Kunstwerken einer Stadt zu reden, von Akragas (Girgenti) nämlich und den Bildwerken seines kolossalen Zeustempels. Von den Giganten, welche im Innern desselben anstatt der Pfeiler die Deckenbalken trugen, haben wir bereits früher im Zusammenhange mit den Karyatiden des athenischen Erechtheion gesprochen, und bemerken deshalb hier über dieselben nur noch, dass man die alterthümlichen Formen dieser riesigen Leiber nicht sowohl aus dem Unvermögen einer noch nicht zur vollen Freiheit gelangten Kunst ableiten darf, sondern auf bewusste Absicht des Bildners und Architekten zurückführen muss, der die Gestalten vermöge der Strenge ihrer Behandlung mit ihrer architektonischen Function in grösseren Einklang zu bringen suchte. Wir dürfen dies um so gewisser behaupten, da wir Bruchstücke von den Giebelgruppen besitzen, welche der durchaus frei entwickelten Kunst angehören, mit jenen Pfeilerstatuen aber um so mehr als gleichzeitig entstanden zu achten sind, als sie nicht wie die Giebelbildwerke anderer Tempel für sich gearbeitet und dann an ihren Platz gebracht sind, sondern mit dem Hintergrunde des Giebelfeldes selbst zusammenhängen, roh ausgearbeitet bei der Erbauung des Tempels mit eingesetzt und dann erst an Ort und Stelle vollendet sind. Haften aber diese Bildwerke so

gut wie die Giganten materiell an structiven Theilen des Tempels, und zwar beide des Oberbaues, so können sie wenigstens nach aller Wahrscheinlichkeit nicht in verschiedenen Perioden oder in weitgetrennten Zeiträumen entstanden sein. Dass sie aber unserer Periode angehören, ergibt sich daraus, dass der Tempel Ol. 93, 3 (405 v. Chr.) von Hamilkar zerstört wurde, ehe er selbst ganz vollendet war. — Als Gegenstände der beiden grossartigen Giebelgruppen nennt uns Diodor für den Ostgiebel die Gigantomachie, für den im Westen Troias Einnahme, letztere mit dem Bemerkn, man könne in dieser Gruppe jeden einzelnen, eigenthümlich aufgefassten Heroen erkennen. Leider sind wir aus dieser Angabe nicht im Stande, auf die Composition auch nur im Allgemeinsten zu schliessen, die versuchten Restaurationen sind daher bare Spiele der Phantasie, und wir müssen uns begnügen, die wenigen erhaltenen Reste als einzelne Bruchstücke der verlorenen Herrlichkeit zu betrachten. So geringfügig diese Reste auch sind, lassen sie doch den edelsten Stil der höchsten Kunstentwicklung nicht verkennen, und beweisen somit, dass ganz Griechenland dieser grossen Kunstentwicklung theilhaftig gewesen ist.

Mit einigem Zögern nennen wir endlich neben diesen Trümmern der grossgriechischen auch noch ein Beispiel der Sculptur dieser Zeit von den Inseln im Osten, Friesplatten, welche auf der Insel Kos in ein modernes Bauwerk eingemauert und mehr oder minder dick übertüncht sind. Obgleich sich demnach deren Gegenstand im Allgemeinen erkennen und die Zurückführung derselben auf den Haupttempel von Kos, den des Asklepios rechtfertigen lässt, gestattet der Zustand, in welchem sie sich befinden, doch keinerlei Urteil über ihren Stil, wie man dies angesichts der von Ross in der Arch. Zeitung v. 1846, Taf. 42 mitgetheilten Zeichnungen zugestehn wird. Es kann daher, bis es etwa einmal gelingt, diese Platte von ihrem Tüncheüberzug zu befreien, aus diesen Reliefs für den Zustand der Sculptur auf den Inseln im Osten Nichts geschlossen werden, ja es muss im Grunde dahingestellt bleiben, ob man sie unserer Epoche zuschreiben darf, obwohl dies nach dem allgemeinen Eindruck der Zeichnungen wahrscheinlich ist.

Nachdem wir die Periode der ersten grossen Kunstblüthe Griechenlands in ihren Bestrebungen und Leistungen im Einzelnen kennen gelernt haben, bleibt uns die Aufgabe, das reiche Detail in einem raschen Rückblick noch einmal zusammenzufassen, um uns der Resultate dieser Entwicklungsstufe der griechischen Kunst bewusst zu werden und ganz besonders um darzulegen, dass und in welchem Sinne die hier besprochene Zeit eine Entwicklungsperiode der Kunst in sich begreift und in sich abschliesst. Über den Anfangspunkt der Epoche glaube ich nicht mehr sprechen zu dürfen; die Markscheide der alten und der neuen Zeit ist so augenfällig aufgerichtet, dass keine Epochentheilung der Kunstgeschichte sie jemals verkannt hat, und dass es undenkbar scheint, sie werde je verkannt werden. Anders verhält es sich mit dem Endpunkte, der im Wesentlichen mit dem Ende des dreissigjährigen, sogenannten peloponnesischen Krieges zusammenfällt. Dieser Endpunkt ist streitig, es ist geläugnet worden, dass um diese Zeit zwei Perioden der Entwicklung der griechischen Kunst an einander grenzen und sich von einander absetzen, und obgleich nach meiner Überzeugung die Grenzlinie der älteren und der jüngeren Periode hier eben so