



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1857**

Schlusswort: über die Epochentheilung der Kunstgeschichte und deren  
Rechtfertigung

---

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

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 Bemerken, 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

sichtbar gezogen ist, wie diejenige zwischen der Zeit vor und nach den Perserkriegen, so erwächst mir doch die Pflicht, auf eben diese Grenzlinie in bestimmter Weise hinzudeuten. Wenn ich jedoch bei dieser Nachweise nicht der Darstellung der folgenden Periode vorgreifen, wenn ich nicht Thatsachen und Argumente gebrauchen will, für deren Controle ich die Kenntniss des Details bei meinen Lesern nicht voraussetzen darf, so muss ich mich darauf beschränken darzulegen, worin der Gesamtcharakterismus der Kunst derjenigen Epoche besteht, die wir kennen gelernt haben, zu zeigen, dass alle Bestrebungen und Leistungen dieser Periode einen gemeinsamen Schwerpunkt haben, welcher ein nothwendiges Stadium der Gesamtentwicklung bezeichnet und das eben so natürliche Resultat vorhergegangener Entwicklungen ist, nachzuweisen, dass alle Bestrebungen und Leistungen innerhalb eines gewissen Kreises liegen, der von ihnen vollständig geschlossen und erfüllt wird, während seine Peripherie diejenige eines anderen Kreises mit eigenem Mittel- und Schwerpunkte tangirt, eines anderen Kreises, der eben die Bestrebungen und Leistungen der folgenden Periode in gleichem Masse fest umgrenzt.

Das Vorhandensein eines Mittel- und Schwerpunktes der Gesamtentwicklung der besprochenen Periode ist von Vielen empfunden worden, welche dieser Empfindung den verschiedensten Ausdruck gegeben haben. So hat man diese Periode die des hohen Stils genannt, welcher eine Fortbildung des strengen, eine Vorstufe des schönen Stils bildet, gewiss nicht mit Unrecht, nur nicht mit Glück in der Wahl des Wortes; denn die erhabene Tendenz des Stiles dieser Epoche schliesst die Schönheit so wenig aus, wie der schöne Stil der folgenden einer eigenthümlichen Erhabenheit entbehrt. Man hat ferner diese Epoche als diejenige der monumentalen und öffentlichen Kunst charakterisirt, wiederum nicht mit Unrecht, aber wiederum nicht mit dem Ausdrucke, der den Kern der Sache voll und rein bezeichnet; denn die Kunst unserer Epoche ist eben so wenig durchaus monumental und öffentlich beschäftigt, wie die Kunst der folgenden der monumentalen und öffentlichen Aufgaben entbehrt. Oder aber man hat die Periode, die wir kennen, als diejenige der höchsten geistigen Entwicklung bezeichnet und die folgende durch das Streben nach äusserer Wahrheit charakterisiren zu dürfen geglaubt, mit einem gewissen Rechte für die ältere, mit, wie ich glaube, entschiedenem Unrecht für die jüngere Periode. Gehn wir unseren eigenen Weg.

Wenn wir die beiden grossen Centra alles Kunsttreibens der besprochenen Periode, wenn wir Athen und Argos getrennt in's Auge fassen wollten, wenn wir vergleichen wollten, was die Kunst der folgenden Periode in diesen beiden Mittelpunkten leistete, die dies auch für die nächste Zeit in dem Sinne noch bleiben, dass die grössten Meister wenigstens von ihnen ausgehn, so würden sich, und zwar für die attische Kunst in ganz besonders hohem Grade und in ganz besonders augenfälliger Weise die stärksten Differenzen der Gegenstände, der Materialien, der Stellung und der Lösung der Aufgaben ergeben. Da wir aber die Kunstentwicklung dieser Zeit gegenüber derjenigen der neuen Epoche in ihrer Gesamtheit auffassen wollen, so müssen wir versuchen die Unterschiede in zwei Schlagworten hinzustellen und diese Ausdrücke zu begründen. Und da bezeichnen wir denn als den Schwerpunkt der Kunst der älteren Periode den Objectivismus, als den Schwerpunkt der Kunst der jüngeren den Subjectivismus.

Der Objectivismus in der Kunst der älteren Periode offenbart sich allerdings bei den verschiedenen Meistern je nach der Tendenz ihres Schaffens in verschiedener Weise, bei allen aber ist er in fast gleichem Masse sichtbar. Wir haben zwei Haupttendenzen der Kunst in ihrer ersten grossen Blüthe kennen gelernt, die Richtung auf das Ideale im eigentlichen Wortverstande und die Richtung auf Darstellung der physischen Existenz, sei es in ihren mächtigsten Lebensäusserungen, sei es in ihrer vollendetsten Normalschönheit. Aber alle Idealbilder dieser Zeit, die wir aus Beschreibungen und aus Nachbildungen kennen, stellen die Gottheiten in der Summe, oder, um dies Wort zu wagen, im mittleren Durchschnitt ihres Wesens, als grosse, bleibende Typen dar, und damit ist gesagt, dass alle subjectiven Bewegungen des Gemüthes, aller Ausdruck nach bestimmter Seite hin gesteigerter Momente des Daseins von der Darstellung dieser Ideale ausgeschlossen bleiben muss. Der Zeus des Phidias, seine Athene, die Here Polyklet's, um nur von diesen, die wir näher beurteilen können, zu reden, zeigen uns die Gottheiten nicht in Situationen, in denen ihr Wesen, ihre Macht, ihr Geist sich in einer Richtung erregt, thätig, wirksam offenbart, sondern in ihrem absoluten Sein, in der ruhenden Universalität ihres Wesens und ihrer Kräfte. Und deswegen trägt auch der schaffende Meister in diese Bilder bewusstermassen Nichts von seinem Subject und von seiner subjectiven Empfindung hinein, sondern er strebt danach, seine Götter als die reinen Objecte seines Glaubens und des Glaubens der Nation darzustellen. Und eben darin liegt ihre kanonische Geltung, eben darin ist es begründet, dass die in dieser Zeit fixirten Typen mit unwiderstehlicher Gewalt alle späteren und alle variirenden Darstellungen derselben Gottheiten beherrschen. Deshalb konnte auch diese Zeit die Ideale derjenigen Gottheiten nicht erschaffen, bei denjenigen Gottheiten das Höchste nicht erreichen, deren Wesen sich voll und rein erst da ausspricht, wo das Subjective, wo das bewegte Gemüth seine Herrschaft über die Form ausübt, es konnte die ältere Zeit z. B. keinen Eros, keinen Himeros und Pothos darstellen, welcher wirklich der Gott der Liebe, der Sehnsucht und des Verlangens gewesen wäre, eben so wenig eine Aphrodite oder eine Demeter, einen Dionysos, einen Apollon oder eine Artemis, welche das Wesen dieser Gottheiten gemäss der im Volke lebendigen poetischen Vorstellung dargestellt hätten. Und sie hat auch diese Gottheiten, soviel wir aus unsern Quellen entnehmen können, entweder gar nicht oder nur sehr selten und, soweit wir urteilen können, niemals so dargestellt, dass die Typen zu kanonischer Geltung gelangt wären. Diese Ideale zu vollenden blieb der jüngeren Periode vorbehalten, und zwar deswegen, weil sie nur in durchaus subjectiver Gestaltung vollendet werden konnten, nur dann, wenn die Darstellung des Wesens in seiner ruhenden Allgemeinheit der prägnanten Hervorbildung bewegter Situationen und Momente geopfert wurde. Wenn aber die Sache sich wirklich so verhielt, so wird Jeder einsehn, dass die Entwicklung der Kunst durch den objectiven Idealismus hindurch zu dem Subjectivismus der kommenden Periode die wahrhaft consequente Fortbildung des in der alten Zeit Geleisteten ist. Die alte Zeit arbeitete an der Durchbildung der Form, um diese fähig zu machen zur Trägerin eines grossen idealen Inhalts, aber das Ideale selbst war in ihr noch latent. Wurde nun das Ideale zur thatsächlichen Erscheinung gebracht, so musste dies nothwendig zunächst in der allgemeineren Weise geschehn, wie es durch Phidias und seine Zeitgenossen geschah, mit anderen Worten, um ganz bündig und klar zu reden, auf

die Ausdruckslosigkeit der alten Kunst musste zunächst der Ausdruck der ruhenden Wesenheit folgen. Eine Hervorbildung des subjectiv bewegten Ausdrucks, der erregten, momentanen gemüthlichen Situation unmittelbar nach dem was die alte Kunst schuf, eine Darstellung der *πάθη τῆς ψυχῆς* vor der Darstellung des *ἤθους* wäre ein Sprung der Entwicklung, eine Unmöglichkeit und Undenkbarkeit grade so sehr wie die Tragik des Euripides vor derjenigen des Äschylos. Und umgekehrt ist der Subjectivismus der jüngeren Periode die consequente Fortbildung, die naturgemässe Steigerung des idealen Objectivismus der älteren, sowie endlich das Pathetische und Pathologische in der Kunst einer wiederum späteren Epoche die letzte mögliche Fortbildung des Subjectivismus der Kunst der vorhergegangenen Zeit ist. Ist aber der Idealismus der phidiassischen Epoche in der besprochenen Art von einem gemeinsamen Charakter beherrscht, ist er als eine Entwicklungsstufe der Kunst die Consequenz einer vorhergegangenen und die Grundlage einer folgenden Entwicklung, so stellt er in dieser Richtung eine Periode der Kunstgeschichte dar, welche in ihrem Endpunkte grade so gut begrenzt ist wie in ihrem Anfangspunkte.

Der Objectivismus dieser Periode aber offenbart sich eben sowohl in der Kunst der zweiten Richtung, die durch Myron und Polyklet dargestellt wird. Auch bei diesen Künstlern geht das Streben auf die Darstellung des Wesens des menschlichen Körpers in seiner normalsten Offenbarung. Am augenfälligsten liegt diese Tendenz in der Kunst Polyklet's vor uns; aber was wollte denn die Kunst Myron's Anderes, als das animale Leben des thierischen und menschlichen Körpers in seiner vollkommensten Offenbarung darstellen, und was that sie anders, als Typen schaffen, welche, obwohl in gesteigerten Momenten der Bewegung und des Lebens erfasst, Leben und Bewegung in universellster Gültigkeit darstellen?

Der Subjectivismus der jüngeren Zeit in dieser Richtung der Kunst spricht sich einerseits in den Proportionsneuerungen des Euphranor und Lysippos aus, von denen wir näher zu handeln haben werden, und von denen hier nur bemerkt sei, dass ihre Tendenz in dem Worte des Lysippos vorliegt: die älteren Künstler (hier wird wesentlich Polyklet zu verstehn sein) haben die Menschen dargestellt wie sie sind, d. h. in ihrer objectiven Wesenheit, er aber stelle sie dar, wie sie sein sollten, d. h. nach seinem subjectiven Schönheitsgefühl; andererseits offenbart sich dieser Subjectivismus in der fortschreitenden Individualisirung der Form, an der die meisten Künstler theilnehmen, namentlich aber in der Individualisirung der Porträtbildungen, deren Spitze und Entartung in dem Treiben von Lysippos' Bruder Lysistratos liegt, der die Menschen in Gyps abformte und die so gewonnenen Porträts nur retouchirte, welche aber nicht minder deutlich in Lysippos' Porträts Alexander's und in manchen anderen sich ausspricht, von denen wir nähere Kunde haben.

Und so bildet auch in dieser Richtung der Kunst die Periode Myron's und Polyklet's ein Ganzes für sich, eine natürliche Fortentwicklung des Früheren und die Grundlage der Leistungen der folgenden Periode, so dass ich nicht zweifle, dass wir auch in Rücksicht auf diese Seite der Entwicklung der Kunst die so eben dargestellte Zeit als eine wohlbegrenzte, für sich dastehende Epoche zu betrachten berechtigt sind.