



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Einleitung.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77332](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77332)

EINLEITUNG.

Der peloponnesische Krieg, der grösste, welchen Griechenland bis dahin erlebt hatte, mit dem höchsten Aufwande der Mittel und Kräfte aller Betheiligten und mit wechselndem Glück der beiden feindlichen Parteien, in welche er Hellas zerspaltete, durch dreissig Jahre geführt, um mit Athens Unterliegen gegen Sparta zu endigen, hat das griechische Volk in seinem innersten Wesen erschüttert und erscheint theils durch die Wechselfälle seines Verlaufs, theils durch seinen endlichen Ausgang und durch dessen nähere und entferntere Folgen in der Politik wie in der Litteratur, im geistigen wie im sittlichen Leben als einer der bedeutungsvollsten und merkwürdigsten Abschnitte im Leben der griechischen Nation; er schliesst eine ältere Periode der nationalen Grösse, Blüthe und Kraft und eröffnet eine jüngere Zeit, welche die Keime des Verfalls im Schoosse trug, und im Anfange langsam, dann immer schneller dem Untergange der nationalen Selbständigkeit entgegen ging. Dies ist nun freilich nicht so zu verstehn, als ob die jetzt zu betrachtende Periode zwischen dem peloponnesischen Kriege und der Unterwerfung der griechischen Republiken unter das makedonische Königthum eine im Vergleiche mit der vorhergegangenen schlechthin gesunkene, als ob sie eine entartete, beklagenswerthe und unerfreuliche gewesen wäre; das ist, so vielfach es in Hinsicht auf die eine oder die andere Cultur-entwicklung behauptet worden, so wenig der Fall, dass man vielmehr sagen muss, diese neue Zeit hat, indem sie die Schranken der alten Nationalgrundsätze durchbrach, den Gesichtskreis des hellenischen Volkes mannigfach erweitert, hat, indem sie das Band der alten Sitte und der alten Denkweise lockerte, zugleich vielfache Kräfte entfesselt, für deren Bewegung in der alten Zeit kein Raum war, hat eine Menge neuer Keime spriessen und sich zu glänzenden Blüthen entfalten lassen, die in dem härteren Boden der vergangenen Perioden unentwickelt schliefen.

Die neue Zeit ist keine Zeit des Verfalls, sondern eine Zeit der Entwicklung. Aber freilich war diese Entwicklung nur auf einem gefahrvollen Wege möglich. Die alte Zeit hatte den Menschen wesentlich als Bürger, als Glied des Staates, als Theil des Ganzen aufgefasst, sie hatte ihm in diesem Ganzen seine Stelle angewiesen, von der aus er, der Gesammtheit untergeordnet, für die Gesammtheit wirkte, sie hatte durch Erziehung der Jugend, durch Entwicklung des Begriffs der Mannespflicht und der Bürgertugend sorgfältig im Menschen die Kräfte gepflegt, die zur Förderung

des Ganzen dienten, aber sie hatte diesen Kräften eine eben so entschiedene Grenze der Entwicklung vorgezeichnet und mit ängstlicher Eifersucht darüber gewacht, dass auch das Genie diese Grenze nicht durchbräche. Die neue Zeit befreite das Individuum im Menschen, und während die griechische Nation als Nation eine grössere und glorreichere Zeit nicht gehabt hat noch haben konnte, als diejenige der Persersiege, entfaltete der griechische Mensch als Mensch erst in der Periode in und nach dem peloponnesischen Kriege die ganze Fülle der wunderbar reichen Anlagen des Geistes, mit denen die gütige Natur ihn so verschwenderisch ausgestattet hat. „Die Norm jeder wirksamen Production, sagt Bernhardy (Gr. L. G. 1, 326), ruhte fortan im Interesse und in der Subjectivität, wogegen die strenge gemessene Form zurücktrat;“ wohl ist es daher so wahr wie begreiflich, dass in allen Angelegenheiten, in denen eben nur diese strenge gemessene Form Grosses zu leisten vernag, die neue Zeit hinter der vergangenen Epoche zurücksteht, wohl ist es erklärlich, dass Männer, welche mit ihrem ganzen Bewusstsein in der früheren Periode wurzelten, dass Männer wie Thukydides und Aristophanes auf die letzte Vergangenheit nicht allein wie auf die gute alte Zeit, sondern wie auf eine unwiederbringlich verlorene Herrlichkeit zurückblicken, allerdings muss anerkannt werden, dass, und zwar in ganz besonderem Masse in Athen, welches in der Perserzeit an Hellas' Spitze gestanden hatte, in der Politik die weitschauende und sichere Leitung des Themistokles und Perikles den Platz am Steuer der immer zügelloser werdenden Demagogie des Kleon und Seinesgleichen überlassen hatte, welche mit aller Kühnheit und Gewandtheit doch Nichts mehr vermochte, als das Staatsschiff an einer Klippe nach der anderen vorbeizulenken, dass das Rechtsleben durch die wechselnden Launen des souveränen Demos in seinen Fundamenten erschüttert wurde, dass das Rechtsbewusstsein von der ätzenden Sophistik zerfressen ward, dass die heiligen Bande des Familienlebens in dem wachsenden Verkehr mit den Hetären sich lockerten, dass die Sitten unter Üppigkeit, Prunksucht, Leichtsinn und Leidenschaftlichkeit krankten, dass eine gefährliche Halbcultur mit ihrer Seichtheit und Blasirtheit die Massen ergriff, dass die schlichtgläubige Religiosität der Väter der Zweifelsucht, dem Unglauben, ja dem Spotte zu weichen begann; wohl muss zugestanden werden, dass durch solche Einflüsse alles künstlerische Schaffen von der Bahn der früheren Erhabenheit und Grossartigkeit herabgedrängt wurde, dass im Drama der äschyleische Kothurn und das sophokleische Mass durch die flackernde Leidenschaftlichkeit des euripideischen Pathos beseitigt wurde, dass an die Stelle der Strenge und des Ernstes der älteren Compositionsweise Zerfahrenheit und Zerflossenheit trat; aber dennoch und trotz dem Allen hat diese Zeit auch in der Litteratur Unvergängliches hervorgebracht, und die alle Leidenschaften des menschlichen Gemüths umspannende Tragik des Euripides, der Humor des Aristophanes, und die Philosophie des Sokrates und Platon sind die Früchte dieser Zeit, die nur von ihr gereift werden konnten.

Wenden wir uns nun speciell der Bildkunst zu, um uns im Allgemeinen zu vergegenwärtigen, in welcher Art die Einflüsse der so eben charakterisirten Zeit auf dieselbe eingewirkt haben, so werden wir die bedeutendsten Veränderungen in der Kunst Athens wahrnehmen. Die Gründe hiefür sind naheliegend genug. Argos, neben Athen in der vorigen Periode Hauptmittelpunkt des künstlerischen Schaffens und Treibens, ist von den politischen Kämpfen und Stürmen des peloponnesischen

Krieges verhältnissmässig weniger berührt worden, grade so wie es an den Barbarenkriegen einen relativ nur untergeordneten Antheil genommen hat, Argos war in politischer Beziehung nie ein Mittelpunkt und eine Hauptstadt. Die argivische Kunst hat demgemäss auch mit dem öffentlichen Leben zu keiner Zeit einen so directen Zusammenhang gehabt, wie die attische, und gleichwie ich in der Einleitung zum dritten Buche dieser Darstellung behaupten durfte, dass die argivische Kunst durch den grossen politischen und nationalen Aufschwung nach den Siegen über die Perser nur verhältnissmässig geringe Einflüsse erfahren habe, weil sie mehr eine private als eine öffentliche war, so ist hier darauf aufmerksam zu machen, dass sie aus demselben Grunde auch durch die Umwandlungen im öffentlichen Leben durch den peloponnesischen Krieg nur in ganz oberflächlicher Weise alterirt worden ist. Die argivische Kunst erfuhr, und zwar ganz besonders in ihrem Hauptvertreter in dieser Epoche, in Lysippos, die ersten mächtigen Einflüsse des politischen Lebens durch die makedonische Königsherrschaft, der sie, in gewissem Sinne wenigstens und in höherem Grade als die attische Kunst dienstbar wurde. Die attische Kunst der vorigen Periode dagegen wurzelt fast durchaus im politischen und öffentlichen Leben, der nationale Aufschwung in den Perserkriegen hebt sie aus einer verhältnissmässig untergeordneten Stellung an die Spitze des gesammten griechischen Kunstlebens, Athens politische Machtstellung und Grösse fördert sie in ihrem erhabenen Aufschwunge, Athens gewaltiges und stolzes politisches Bewusstsein bietet ihr in massenhaften und prachtvollen monumentalen Schöpfungen ein Feld des Schaffens und Wirkens, das günstiger und fruchtbarer gar nicht gedacht werden kann. So wie aber Athen in der vorigen Periode an der Spitze der politischen und nationalen Bewegung gestanden hatte, so wurde es auch durch die Wechselfälle des griechischen Bürgerkrieges am meisten in Anspruch genommen, von den Schlägen dieses unseligen Kampfes am härtesten getroffen. Seine Macht wurde gebrochen, sein nationaler Reichthum durch die unmässigen Kosten des Krieges erschöpft, die Blüthe seiner Bürgerschaft durch Schwert und Krankheit dahingerafft. So wurde der attischen Kunst der Boden entzogen, auf dem sie gross geworden war, so begannen ihr die Bedingungen zu fehlen, unter welchen sie sich über die Kunst des übrigen Griechenlands siegreich erhoben hatte. Schwere Zeitläufte, wie sie Athen erlebte, nöthigen die Staaten zunächst das praktisch Nützliche in's Auge zu fassen, und von einer grossen öffentlichen Förderung der Kunst kann in solchen nicht die Rede sein. Demgemäss tritt die Kunst in Athen aus dem öffentlichen in das private Leben zurück, wo noch weder der Sinn für ihre Schöpfungen erloschen noch die Mittel zu ihrer Förderung verschwunden waren. Es versteht sich aber von selbst, dass die Aufgaben, welche Privatleute den Künstlern stellen konnten, weder äusserlich noch innerlich an Grossartigkeit mit denen sich zu messen vermochten, welche der Staat in der Blüthe seiner Entwicklung geboten hatte.

Allerdings hat nun mit diesem Aufhören der öffentlichen Kunst in Athen die öffentliche Kunst im übrigen Griechenland noch keineswegs ihr Ende erreicht. Dies ist so wenig der Fall, dass, wo immer ein Staat zu einer, wengleich nur vorübergehenden politischen Blüthe gelangte, wie Theben durch Epameinondas oder wie Arkadien und Messene durch Thebens Bundesgenossenschaft, sofort auch eine Blüthe der öffentlichen und monumentalen Kunst sich entfaltete. Aber, wengleich der

Kunst hiedurch der günstigste Boden zu grossen Schöpfungen gewahrt blieb, wenngleich neben den Künstlern der erwähnten Staaten auch den bedeutendsten Meistern Attikas in der Fremde die Gelegenheit zur Entfaltung ihres Genius im Sinne und Geiste der vergangenen Epoche, namentlich auf dem Gebiete der religiösen Kunst geboten wurde, doch kann weder das in dieser Zeit im Monumentalen Geleistete und Geschaffene sich mit dem vergleichen, was in Athen und im übrigen Griechenland in der vorigen Epoche geschaffen und geleistet wurde, noch auch konnten die Meister ihre Fähigkeiten so sicher und so ausschliesslich diesen monumentalen Aufgaben zuwenden, sondern sie mussten es als eine Gunst des Schicksals betrachten, wenn sie zu dergleichen Aufgaben berufen wurden.

So mächtig aber auch immer die Einflüsse dieser veränderten Stellung des Lebens zur bildenden Kunst auf die letztere sein mochten, so gewiss man auf dieselben eine nicht unbeträchtliche Zahl von Veränderungen sowohl in der Wahl der Gegenstände wie in deren Auffassung und Darstellung zurückführen darf, so wenig würde man im Stande sein, alle Unterschiede der beiden Perioden aus dieser einen Quelle abzuleiten. Wenigstens eben so mächtig wie die berührten äusseren Verhältnisse wirkte der verschiedene Geist der neuen Zeit, wie ich ihn eingangs zu charakterisiren versuchte, auf die Stellung und Lösung der Aufgaben der bildenden Kunst ein, wofür ein deutlicher Beweis darin liegt, dass auch die öffentlichen Arbeiten dieser Zeit, dass namentlich die religiösen Monumente, die zahlreichen Tempelbilder, welche aus den Werkstätten der Meister unserer Epoche hervorgingen, mehr oder weniger den Stempel aller geistigen Production dieser Zeit an sich tragen. Hatten Phidias und die Seinen und alle anderen Künstler der vergangenen Zeit, die sich mit idealen Gegenständen befassten, in denselben den nur je nach Ort und örtlichem Cultus modificirten Ausdruck des tiefinnerlichsten religiösen Bewusstseins des Volkes zu schaffen gestrebt, und in den einzelnen Göttergestalten Werke zu bilden verstanden, die das Göttliche, die Gottheit schlechthin zum innersten Kern ihres Wesens hatten, und dieses eine Göttliche gleichsam nur in verschieden gebrochenem Lichte zeigten, so griffen die jüngeren Meister, die wir demnächst kennen lernen werden, vielmehr recht eigentlich in die bunte Mythenwelt des griechischen Pantheon hinein, und schufen Werke, die ungleich überwiegender den Geist des Polytheismus spiegeln, ungleich mehr die göttliche Individualität in ihrer mythologischen und poetischen Sonderexistenz darstellen, und die an dem allgemeinen Göttlichen so viel geringeren Antheil haben, dass es unseren Blicken nicht selten ganz verschwindet. Wie sehr diese Thatsache eine Folge der schon im Nachworte zum ersten Bande von mir hervorgehobenen subjectiven Richtung der gegenwärtigen Zeit ist, braucht eben so wenig weit ausgeführt zu werden, wie es nöthig erscheint, hier in mehr als allgemeiner Weise darauf hinzudeuten, in wie ausgezeichnetem Masse durch diesen Götterindividualismus der Kreis der Idealbildungen erweitert wurde. Und wirklich ist die Zahl der von der früheren Periode in kanonischer Weise vollendeten Göttergestalten verglichen mit derjenigen, welche dieser Zeit ihre Entstehung verdanken, eine sehr beschränkte, eine grade so beschränkte wie diejenige der griechischen Gottheiten, welche sich aus mythologischen und poetischen Keimen bis zur wahren Gottähnlichkeit zu erheben vermochten. Die unerreichten Muster und Vorbilder der künstlerischen Darstellung erhabener Ideen verdanken wir der Zeit des

Phidias, die Periode, die wir jetzt schildern wollen, fügte das ganze heitere Göttergewimmel hinzu, welches durch seine unendliche Schönheit und durch seinen nie alternden Reiz unsterblich ist.

Schon diese wenigen und flüchtigen Andeutungen, die im Folgenden ihre weitere Ausführung und Begründung finden werden, werden genügen, um es zu rechtfertigen, dass wir die zu schildernde Periode als die zweite Blüthezeit der Kunst bezeichnet haben, und um zu bezeichnen, in welchem Sinne wir diese Benennung verstehen. Wir haben schon im Schlussworte des ersten Bandes die innerlichen Gründe angegeben, nach denen wir dieselbe als getrennt von der vorigen Epoche, als ein Ganzes für sich mit eigenem Schwerpunkte der Production behandeln zu müssen glauben; wir wollen auf diese Gründe nicht abermals zurückkommen, sondern uns begnügen, darauf hinzuweisen, dass auch rein chronologisch betrachtet und in Rücksicht auf den äusseren Entwicklungsgang die Kunst dieser Periode in ihrem Anfangspunkte von der vorigen bestimmt geschieden ist. Denn während die Kunst des Phidias und des Polyklet und die ihrer Schüler und Genossen in der ersten Hälfte der 90er Olympiaden fast vollständig sich auslebt, beginnt die neue Blüthe mehr als ein Menschenalter, ja fast zwei Menschenalter nach dem Tode der grossen Meister von Athen und Argos, und, während wir von Phidias und Myron nur Schüler, nicht aber Schüler dieser ihrer unmittelbaren Nachfolger, von Polyklet allerdings auch einige Nachfolger in der zweiten Generation kennen, steht weder die attische Kunst noch diejenige von Sikyon-Argos, welche den Charakter dieser Periode bestimmt, auf irgend einem Punkte in einem directen Schulzusammenhange mit den grossen Meistern der vorigen Periode, so sehr sie auch auf dem einen wie auf dem anderen Punkte an die Leistungen der älteren Meister anknüpft, und so treulich sie auch die Traditionen der letzten Vergangenheit zu bewahren weiss. Das Ende dieser Periode aber wird durch den Sieg der makedonischen Alleinherrschaft bezeichnet. Alexander's Herrschaft über Griechenland hat allerdings auf die Kunst in Griechenland bei weitem nicht einen so tiefgreifenden Einfluss ausgeübt, wie man auf den ersten Blick anzunehmen geneigt sein möchte; gewisse neue Impulse sind freilich nicht zu verkennen, im Allgemeinen aber erfuhr die Kunst durch Alexander mehr Hemmung als Förderung. Vergisst man nicht, wie unruhig bewegt Alexander's kurze Regierung war und bis in welche Kreise hinaus seine Thätigkeit drang, erwägt man, dass Kriegen, grossen Feldzügen, weitaussehenden politischen Unternehmungen grade das abgeht, was die Kunst bedarf, Ruhe nämlich und Behagen in errungenen sicheren Zuständen, so wird man die Thatsache, dass die makedonische Weltmonarchie wohl die bisherige Kunstblüthe erdrücken, nicht aber eine neue hervorrufen konnte, unschwer erklärlich finden. Auch die vielfachen inneren Kämpfe, welche die Nachfolger des grossen Eroberers gegen einander führten, und welche Griechenland im Zustande der steten Aufregung und Zerrissenheit erhielten, boten nicht Raum zu besonderer Pflege der Kunst, und es steht fest, dass eben diese Kämpfe der Kunst in ihren bisherigen Hauptsitzen bis auf ein verhältnissmässig unbedeutendes Nachleben ein Ende machten. Bedeutungsvoll fördernd wirkten auf die Kunst erst die befestigten Monarchien einiger Diadochen Alexander's, welche die Keime zeitigten, die Alexander's Zeit gepflanzt hatte. Je sichtbarer aber diese Nachblüthe der Kunst von der früheren Entwicklung fast auf allen Punkten getrennt und

abgerissen ist, desto grössere Ursache haben wir, dieselbe als eine eigene Periode von der jetzt zu schildernden zu sondern.

Indem wir manche allgemeine Betrachtung über den Entwicklungsgang der Kunst in der Zeit zwischen dem peloponnesischen Kriege und Alexander's Tode für einen Rückblick am Ende dieses Buches versparen, eilen wir, unsere Leser mit den Thatsachen bekannt zu machen, welche jene Betrachtungen hervorrufen. Die hervorragende Bedeutung dessen, was für die bildende Kunst von attischen und argivischen Meistern auch in dieser Zeit geschah, und die vielfach gegensätzliche Entwicklung der Kunst des einen und des anderen Ortes veranlasst uns, die Theilung, die wir dem dritten Buche zum Grunde gelegt haben, auch für dies vierte beizubehalten, und so widmen wir die

ERSTE ABTHEILUNG

DER ATTISCHEN KUNST.

ERSTES CAPITEL.

Skopas¹⁾.

Wir müssen die Betrachtung der attischen Kunst mit der Besprechung eines Künstlers beginnen, den zu den attischen zu rechnen unser Recht zweifelhaft erscheinen mag. Denn Skopas ist weder in Athen geboren noch auch hat er dort die Kunst erlernt, noch endlich hat er in Athen vorzugsweise gelebt und gewirkt; sondern er ist gebürtig von der Insel Paros, vielleicht der Sohn des Aristandros von Paros²⁾, der in der 94. Olympiade (um 400 v. Chr.) als Erzgiesser eines namhaften Rufes sich erfreute, und für Lysandros von Sparta, den Eroberer Athens im peloponnesischen Kriege, ein nach dem Siege von Ägospotamoi in Amyklä aufgestelltes Weihgeschenk arbeitete. Skopas' Geburtsjahr ist zweifelhaft, möglich, dass auf dasselbe seine Erwähnung bei Plinius unter den Künstlern der 90. Olympiade bezogen werden kann, ein Datum, welches auf Skopas' Wirksamkeit als Künstler sich nicht beziehn lässt, da es feststeht, dass der Meister nach Ol. 106, 4 (352 v. Chr.) oder 107, 2 (350 v. Chr.) am Mausoleum in Halikarnassos thätig war, was, wenn wir seine Geburt in die 90. Ol. (420—416 v. Chr.) ansetzen, ohnehin schon in die 70er Jahre seines Lebens fallen würde. Das früheste sichere Datum aus seiner künstlerischen Wirksamkeit ist Ol. 96, 2 (394 v. Chr.), in welchem Jahre der Tempel der Athene Alea in Tegea abbrannte, dessen Neubau und Ausschmückung mit Sculpturen Skopas, vielleicht erst einige Jahre später, leitete. Dieser Bau scheint den Künstler in der Peloponnes festgehalten zu haben, und seine daselbst befindlichen Werke, namentlich Tempelstatuen des Asklepios und der Hygieia in Gortys (in Arkadien), in welchen er Asklepios wahrscheinlich in jugendlichem Alter darstellte³⁾,