



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Zwölftes Capitel. Rückblick und Schlusswort

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

mentlich Ziegen. Beide Friese sind in der Composition dürftig und leer, abgeschmackt und wahrhaft nichtssagend, in den Formen schwülstig und stumpf und können, unbefangen betrachtet, nur für ganz spät römische Arbeiten gelten.

Ich habe meine Leser einen langen, und wie ich fürchten muss, ermüdenden Weg geführt; aber ich musste dies thun, wenn ich nicht ganz über eine Sache von der Wichtigkeit dieser xanthischen Sculpturen und ihrer Combination schweigen wollte, was mir mit Recht zum schweren Vorwurf hätte gemacht werden können. Ich schliesse diese Untersuchung nicht ganz ohne die Hoffnung, meine Leser überzeugt zu haben, dass die Verbindung der besprochenen Sculpturen theils gradezu unmöglich, theils nicht bestimmt motivirt und jedenfalls nicht nothwendig ist. Was nun aber das kunstgeschichtliche Resultat anlangt, so glaube ich Folgendes aussprechen zu dürfen. Ein bestimmtes Datum tragen diese Sculpturen nicht, eine wahrscheinliche Datirung findet sich aus der Darstellung selbst nur für den Fries b. Aber grade dieser hat für die griechische Kunstgeschichte einzig und allein die Bedeutung, dass er, wie manche andere Kunstwerke von Xanthos, uns die letzten Nachwirkungen griechischer Formgebung in der Kunst eines ungrischen, aber von griechischer Bildung berührten Landes zeigt. Die Friese c. und d. gehn uns hier und für diese Periode gar nicht an. Von besonderer Bedeutung dagegen sind uns ausser den Giebelreliefs und den kleineren Statuen, namentlich der Fries a. und die Nereïdenstatuen. Der erstere ist ein Monument einer von Griechenthum geschulten fremden Kunstweise, die Nereïdenstatuen aber, die, ohne datirt oder direct datirbar zu sein, doch nur in Skopas' Mänade und in der Niobidengruppe ihre Analoga finden, und die weder aus früherer noch aus späterer Zeit als aus unserer Periode stammen können, sind uns griechische, von Griechenhand im fremden Lande gearbeitete Originalkunstwerke des ersten Ranges.

ZWÖLFTES CAPITEL.

Rückblick und Schlusswort.

Die Einzelbetrachtung der Kunstentwicklung in der Periode zwischen dem peloponnesischen Kriege und dem Tode Alexander's des Grossen haben wir in drei Abtheilungen getrennt, deren erste der attischen, deren zweite der Kunst von Sikyon und deren dritte derjenigen im übrigen Griechenland gewidmet war. Leser, welche unserer Darstellung auch nur mit oberflächlicher Aufmerksamkeit gefolgt sind, werden uns zugestehn, dass diese Abtheilung des gesammten Stoffes durch die Sache selbst geboten war und werden sich von der Richtigkeit der ersten wichtigen Thatsache überzeugt haben, die wir in diesem Rückblicke hervorheben müssen, dass nämlich in dieser Periode so gut wie in der vorigen Attika und Sikyon wenn nicht die Mittelpunkte des gesammten Kunstschaflens in Griechenland bilden, so

doch die alle anderen bei weitem überragenden Pflegestätten und in mehr als einer Hinsicht die bestimmenden Ausgangspunkte desselben sind. Von einer weiteren Ausführung dieses Satzes glaube ich absehn zu dürfen, da ich ohnehin nur in der Kürze wiederholen könnte, was die vorhergegangenen Capitel in weiterer Darlegung enthalten. Mit grösserem Nachdruck dagegen muss ich eine zweite, freilich ebenfalls schon mehrfach berührte Thatsache hier nochmals betonen, diejenige nämlich, dass die attische sowie die sikyonische Kunst in dem, was die eine und die andere bestimmend Eigenthümliches enthält, mit der attischen und mit der sikyonisch-argivischen Kunst der vorigen Periode verwandt erscheint, während sich zwischen den Strebungen und Leistungen der beiden Hauptpflegestätten auch in dieser Periode wesentlich dieselben Unterschiede und Gegensätze zeigen, welche die Kunst Athens und diejenige von Sikyon und Argos in der Zeit des Phidias und Polyklet trennen. Wenden wir uns zuerst nach Attika, so dürfen wir allerdings nicht verschweigen, dass die Goldelfenbeinbildnerei, in der die vorige Epoche ihr Höchstes leistete, mit dieser ihr Ende erreicht hatte und zwar in doppelter Beziehung, sowohl was das Material selbst als auch was den Geist anlangt, der dies Material zu der Darstellung seiner Schöpfungen wählte. Dass Leochares die Familie Alexander's in Gold und Elfenbein darstellt, bildet die einzige Ausnahme. Nun könnte man allerdings an die äusseren Verhältnisse dieser Zeit, namentlich an den Geldmangel in den öffentlichen Kassen erinnern, um das Aufgeben dieses kostbarsten aller plastischen Materialien zu motiviren; allein, wenn der Grund nicht tiefer läge, so dürften wir annehmen, dass auch andere Künstler sich, wie Damophon von Messene, mit dem Surrogat der Akrolithe geholfen haben würden, die, wie ich früher bemerkt habe, in Bezug auf den künstlerischen Eindruck den Goldelfenbeinstatuen nahe kommen mussten. Und doch finden wir Akrolithe ausser bei Damophon nur ganz vereinzelt bei den Künstlern dieser Epoche, und werden nicht irren, wenn wir behaupten, der Geist der Goldelfenbeinbildnerei war gewichen. Dies ist aber der Geist der monumental religiösen Kunst, der erhabenen Idealität, der Geist, welcher die Gottheiten in ihrer ganzen olympischen Herrlichkeit und ihrer über alles Menschliche und Irdische erhabene Wesenheit dem staunenden Blicke offenbaren wollte, in einem Glanz und in einer Pracht, wie sie hienieden nicht zu finden ist, und der deshalb ein Material wählte, das nie verwendet wurde, um Menschliches darzustellen. In solcher Gestalt konnten aber auch nur die Gottheiten erscheinen, die ihrem Wesen nach in der religiösen Vorstellung der Nation über alles Menschliche erhaben waren, und nur insoweit sie das leidenschaftslose, bedingungslose göttliche Dasein offenbarten. Der Art waren Zeus und Here, Athene und die himmlische Aphrodite, die Schöpferin der Harmonie im Kosmos; aber der Art waren nicht die Gottheiten, welche die jüngere Zeit bildete, die Gottheiten, in denen vielmehr die menschenähnliche Seite des Gottesbegriffes, wie ihn seit Homer das Volk ausgeprägt hatte, sich darstellte, die Gottheiten, welche in den menschlichen Dingen auf Erden walteten und in den Angelegenheiten der Menschen tagtäglich ihre Herrschaft offenbarten, die nicht das Göttliche in seiner Universalität, sondern in der Äusserung einer bestimmten, das Menschendasein bedingenden Macht darstellten. Und eben deshalb mussten sie in der Kunst menschlicher gefasst werden, und der Künstler, der sie gestalten wollte, wie sie im Bewusstsein des Volkes lebten, musste herabsteigen von der Kolossalität zu

menschlichen Massen, und von dem olympischen Material des Goldes und Elfenbeins zu einem Stoffe, welcher die Götter in verkürter Menschenähnlichkeit erscheinen liess. Das ist der tiefere Grund, warum in unserer Periode in Attika die Marmorsculptur die Goldelfenbeinbildnerie verdrängt. Wenn sich hierin vielmehr ein tiefer Unterschied als eine Verwandtschaft der beiden Perioden ausspricht, so zeigt sich, wenn wir auch nur beim Material stehen bleiben, die Verwandtschaft eben so deutlich grade in der Marmorsculptur, die in der Epoche des Phidias neben der Goldelfenbeinbildnerie den zweiten Platz einnimmt, wo es gilt, das Götterthum mehr seinem poetischen als seinem religiösen und Cultideale gemäss zu gestalten und in der jüngeren Epoche sich in eben diesem Sinne fortsetzt.

Gleiche Unterschiede und gleiche Verwandtschaft nehmen wir in den Gegenständen wahr. Ich habe es anerkannt und erkenne es wiederholt an, die eigentlich erhabene Göttergestalt gehört der vorigen Periode an, aber ein gründliches Missverständniss ist es, wenn man das Wesen der in unserer Periode kanonisch gestalteten Götter in sinnlichem Reiz oder in milder Anmuth sucht. Das Bestimmende, das eigenthümliche Wesen dieser Gottheiten liegt vielmehr darin, dass sie, im Menschenleben waltend, alles Menschliche, Freude und Leid, Sehnsucht und Leidenschaft mitempfinden, ja die verschiedenen Momente des menschlichen Wesens, die in uns einander bedingend und beschränkend existiren, in einer Sonderexistenz, und deshalb in höchster Intensität repräsentiren. Daraus aber ergiebt sich, dass die Künstler, welche die Gestalten dieser Götter schufen, unmöglich von der Form als solcher, ganz abzusehn von dem sinnlichen Reiz der Form, den man nun einmal gar nicht in die Frage einmischen sollte, noch auch von der äusserlichen Erscheinung ausgehn konnten, sondern einzig und allein von dem Begriffe des menschlichen Daseinsmomentes, welches die Gottheiten in seiner reinsten Steigerung vertraten. Nicht ein begeisterter Musiker war Apollon, sondern die Verkörperung aller musischen Begeisterung, und nur dieser, nicht eine frische Jägerin Artemis, sondern die Jagdlust selbst, welche alle anderen Interessen des Lebens über dem Schweifen im Bergwald vergisst, Eros nicht ein liebender Jüngling, der auch aufhören könnte zu lieben, Dionysos nicht ein im leisen Weinrausch schwärmerisch träumender Jüngling, der auch ernüchert zu Thaten überzugehn vermöchte, sondern der eine wie der andere stellt uns nur das eine und das andere Moment unseres eigenen Daseins gelöst von allen anderen und zu unvergänglicher Dauer erhoben dar. Das ist es eben, warum uns diese Götter so ungöttlich erscheinen können, weil ihre Wesenheit eine beschränktere ist als die menschliche, und das ist es, warum sie denen ungöttlich erschienen sind, die nicht empfanden, dass die absolute und bedingungslose Vertretung einer Potenz sie weit über die Unklarheit des aus tausend Elementen gemischten menschlichen Daseins erhebt, und dass ihnen die Wandellosigkeit ihres einheitlichen Wesens ein Prädicat des Göttlichen zurückgiebt. Wer dies übersieht oder nicht zu fassen vermag, der wird glauben, die Künstler unserer Periode haben die Götter zu bilden vermocht nach dem Muster irdischer Erscheinungen, nach beobachteten Zügen des concreten menschlichen Daseins; wer dagegen die angedeutete Göttlichkeit dieser Gestalten begreift, der wird einsehn, dass die Künstler, um sie darzustellen, von Begriffen, ja von Ideen ausgehn mussten, welche in ihrer Reinheit auf Erden nicht verwirklicht sind. Wer aber dies begreift und eingesteht, der muss ferner sich überzeugen, dass

das Streben eines Skopas und Praxiteles trotz aller scheinbaren Differenzen von wesentlich demselben Ausgangspunkte wie das eines Phidias und Alkámenes beginnt, und dass der Idealismus den Grundcharakter der attischen Kunst in dieser wie in der vorigen Periode bildet.

In ähnlicher Weise lässt sich die Verwandtschaft der jüngeren sikyonisch-argivischen Kunst mit derjenigen Polyklet's und der Seinigen bestimmen, auf die wir jedoch nur mit ein paar Worten einzugehn für nöthig achten. Die jüngere wie die ältere Periode hält am Erz als ihrem Materiale fest, die jüngere wie die ältere Periode macht den Menschen in seiner äusseren Erscheinung, und zwar wesentlich den Mann, weil sie nur diesen auf nicht idealem Gebiete frei von bergender Hülle, ohne unwahr zu werden, bilden konnte, zum Hauptgegenstande ihrer Darstellung, die jüngere wie die ältere Periode richtet ihr Streben wesentlich auf die Schönheit der Form als solcher. Demgemäss stimmen die Gegenstände beider Perioden mit einander auf vielen Punkten überein, und demgemäss liegen die Fortschritte der jüngeren Zeit über die ältere hinaus hauptsächlich im Technischen und Formellen. Aber allerdings geht die jüngere Zeit über die ältere darin hinaus, dass sie das Moment des Individualismus, das jene verschmäht hatte, vorwiegend cultivirt und mit diesem dasjenige des persönlichen Charakterismus verbindet, welches die ältere Zeit in ihrem Streben nach absoluter Normalschönheit bei Seite lassen musste. Hierin liegt denn auch, wie bereits früher bemerkt, trotz aller Gegensätze, die Verwandtschaft der jüngeren sikyonischen mit der gleichzeitigen attischen Kunst.

Da wir auf den Werth und die Bedeutung der Kunst dieser jüngeren Periode bereits in der Einleitung und in der Besprechung der einzelnen Erscheinungen genügend hingewiesen zu haben glauben, so bleibt uns hier Nichts übrig als zu erwägen, welche Gründe äusserlich und innerlich das Ende dieser Periode bestimmten und welche Elemente des von ihr Geschaffenen die Grundlage der Leistungen der folgenden Zeit bildeten.

Insofern das Schicksal der Kunst mit dem politischen Schicksal der Nation zusammenhangt, haben wir uns zunächst die Lage zu vergegenwärtigen, in welche Griechenland durch Alexander versetzt wurde, und den Einfluss, welchen die veränderte politische Lage auf die Kunst gewann. Ich habe schon früher behauptet, dass Alexander ungleich mehr hemmend als fördernd auf die Kunst einwirkte, und werde dies hier mit Wenigem belegen können. Seine eigene in fortschreitenden Eroberungen sich ausdehnende Weltmonarchie war freilich nur von kurzer Dauer, aber sie hatte in ihrem Gefolge zwei wichtige, und auch für das Gebiet, von dem wir reden, bedeutungsvolle Thatsachen: erstens die Umwandlung der republicanischen Staatsordnung und des autonomen Gemeinwesens in Monarchien grösseren Umfanges, und zweitens die Verlegung des politischen Schwerpunktes aus dem Mutterlande Griechenland an die orientalischen Höfe der Nachfolger Alexander's. Da wir nun aber gesehen haben, dass die Blüthe der Kunst überall mit der staatlichen Blüthe zusammenhangt, dass sie äusserlich durch Darbietung der Mittel zu bedeutenden künstlerischen Unternehmungen, innerlich durch die Erweckung des Geistes freudigen Schaffens zu Ehren des Vaterlandes, zu Ehren der heimischen Götter und der grossen Männer aus dem politischen Machtbewusstsein des Staates ihre beste Lebenskraft empfangt, so werden wir leicht begreifen, dass der Zustand politischer Ohnmacht und Unbedeutendheit,

zu dem in der Diadochenzeit die meisten Staaten Griechenlands hinabgedrückt waren, der bildenden Kunst das beste Lebenselement entzog. Wahrlich, wenn wir uns fragen, was für Aufgaben in dieser Zeit ein griechischer Staat, um dessen Besitz entweder die Könige hin und her stritten, und das von einem Herrn an den andern übergang, oder das in der Theilnahme an den Fehden, welche Jahrzehende lang die halbe Welt bewegten, ohne eigenen Gewinn abgehetzt wurde, was für Aufgaben ein solches Land seinen Künstlern stellen konnte, wir würden kaum eine Antwort zu finden wissen, wenn nicht die Geschichte uns eine solche in einzelnen Beispielen darböte, in Beispielen wie dasjenige, dass Athen dem Demetrios Phalereus in einem Jahre dreihundert und sechzig Ehrenstatuen aufrichtete, die wieder zerschlagen und durch goldene des Demetrios Poliorketes ersetzt wurden, als Athen in diesem einen neuen Herrn bekam. Das waren allerdings die einzigen Aufgaben, welche der Kunst eines Staates blieben, der früher das Grösste und Herrlichste geschaffen hatte, was die bildende Kunst jemals hervorgebracht hat, Aufgaben, von denen Jeder fühlt, dass sie nicht allein der Kunst geringen Vorschub leisten, sondern dass sie jede wahre Kunst von Grund aus vernichten müssen.

Wenn wir es demnach leicht erklärlich finden werden, dass die Kunst an ihren bisherigen Hauptpflegestätten ein trauriges Ende fand, so verhält es sich anders mit den neuen Mittelpunkten des politischen Lebens, den Königshöfen der Nachfolger Alexander's. Wie sich an ihnen die Kunst gestaltete im Einzelnen nachzuweisen, ist hier nicht der Ort, das muss vielmehr der Darstellung des folgenden Buches vorbehalten bleiben, hier ist zunächst zu erwägen, wie sich im Allgemeinen das neue Königthum zur Kunst verhält. „Ein König, sagt Brunn, macht andere Anforderungen an den Künstler, als ein wahrhaft republicanischer Staatsmann, selbst wenn er factisch die Macht eines Königs ausübt.“ Es ist das Wesen des Königthums, dass es strebt die Kräfte des Staates in sich zusammenzufassen, um sie von sich ausgehend wirksam zu machen; das Königthum will alle geistigen Potenzen des Volks sich dienstbar wissen, und fördert sie nur dann, wenn sie sich von ihm die Bahnen bestimmen lassen. Gleichermassen macht das Königthum auch die Kunst dienstbar; es fördert sie, wo sie zu seiner Verherrlichung beiträgt, es lässt sie unbeachtet und unbeschützt, wo die Kunst sich selber ihre Aufgaben auserlesen will. Und hieraus folgt unmittelbar, ganz abgesehen von der Frage, in wiefern ein Künstlergenius, um Grosses zu wirken, die Freiheit der Selbstbestimmung nöthig hat, eine Verengung des Kreises künstlerischen Schaffens, die Hinweisung desselben auf bestimmte Richtungen. Alexander's und seiner Nachfolger Monarchien bieten uns für diesen Satz die schlagendsten Belege, unter ihrem Einflusse und ihrem Schutze zieht sich die künstlerische Production auf das Porträt und die historische Darstellung zusammen; alle anderen Gebiete liegen brach und verödet, zum mindesten was originale Hervorbringungen anlangt, und namentlich auf dem Gebiete idealer Gegenstände, auf welchem die griechische Kunst ihr Herrlichstes geleistet hatte, finden wir, so viele neue Tempel gebaut, so viele neue Götterbilder verfertigt wurden, überall nur Nachahmung und Nachbildung des Vorhandenen, welches dem Bedürfniss genügte, nirgend aber ein aus sich selbst hervorkeimendes Neue.

Diese Verengung des Kreises künstlerischer Production ist die eine Seite der ungünstigen Einwirkungen des Königthums auf die Kunst; das Streben nach Glanz

und Pracht ist die andere; denn Reichthum, Glanz und Pracht sind Forderungen des Königthums. Diese Pracht und Herrlichkeit der äusseren Erscheinung zu fördern, wird nun auch die dienstbare Kunst herangezogen, und zwar nicht so, dass ihr die Mittel geboten werden, ihre Schöpfungen auch äusserlich mit dem höchsten Schmucke zu umgeben, sondern in der Weise, dass die Kunst nur zur Gestaltung und Anordnung der äusseren Pracht verwendet wird. Um zu verstehn, in welchem Sinne dies gemeint ist, braucht man sich nur, um aus der Periode Alexander's selbst die Beispiele zu wählen, an den mit dem höchsten Luxus für eine enorme Summe erbauten Scheiterhaufen des Hephästion zu erinnern, welchen uns Diodor (17, 115) beschreibt, wie er mit Statuen, zum Theil von Gold und Elfenbein und mit sonstigen Werken der Kunst durchaus geschmückt war, um — verbrannt zu werden, oder an den Leichenwagen Alexander's selbst, ein Bauwerk aus den kostbarsten Stoffen und decorirt mit den reichsten Productionen der Bildnerei. Wo die Kunst zu derartigen vorübergehenden Zwecken gemissbraucht wird, da muss sie nothwendiger Weise äusserlich, oberflächlich werden und zum blossen Handwerk hinabsinken, das als seine einzige Aufgabe betrachtet, in rascher Massenproduction hervorzubringen was die Sinne blendet. Wenn aber die Kunst überhaupt in derartiger Weise in Anspruch genommen wird, da muss sie auch in den Schöpfungen die Innerlichkeit verlieren, die dauernderen Zwecken bestimmt waren; hatte man sich gewöhnt die Werke der Kunst als Mittel des Sinnenreizes zu betrachten, so konnte es nicht fehlen, dass man von allen ihren Productionen zunächst die Imposanz, den Effect der äusseren Erscheinung forderte, und um den innerlichen Gehalt sich erst in zweiter Linie, wenn überhaupt, kümmerte. Schwerlich thun wir Lysippos Unrecht, wenn wir das Moment des Effectvollen in dem Charakter seiner Kunst zum Theil aus seiner Stellung zum Königshofe Alexander's ableiten; gleicherweise hängt die wachsende Tendenz zum Kolossalen, die sich am überschwänglichsten in dem Gedanken des Architekten Deinokares ausspricht, den Berg Athos als eine kniende Figur auszuarbeiten, mit der damals herrschenden, auf Effect hindrängenden Ansicht von der Kunst zusammen. Dies Streben nach Effect, dies Äusserlichwerden der Kunst können wir aber gleicherweise in den Nachahmungen der Götterbilder früherer Zeit in der folgenden Periode wahrnehmen, indem bei nicht wenigen derselben eine Umwandlung im Sinne des Theatralischen hervortritt, welche gegen die stille Grösse und einfache Erhabenheit der Vorbilder aus den früheren Zeiten einen seltsamen Contrast bildet. Und endlich werden wir Gelegenheit haben, uns zu überzeugen, dass auch in den besten und originalsten Kunstschöpfungen der folgenden Periode das Streben nach Effect, nach unmittelbar erschütterndem Eindruck auf den Beschauer in der Wahl der Gegenstände und Situationen, in der Art der Composition und der Formgebung in einer Weise hervortritt, welche sich mit einer tiefinnerlichen Auffassung der Aufgaben und der Grenzen der plastischen Kunst nicht mehr auf allen Punkten im Einklang findet.

Fragen wir uns nun schliesslich, welches das Erbtheil war, das die vergangenen Perioden der Kunst der folgenden Zeit überlieferte, so werden wir antworten müssen: Die Kunst der beiden Perioden der grossen Blüthe hatte fast alle Bahnen der originalen Production nicht allein betreten, sondern auch bis zum Ziele verfolgt, und liess der folgenden Zeit neben der Nachahmung und Reproduction ihrer

Schöpfungen nur ganz einzelne Pfade über ihre eigenen Grenzen hinaus offen, Pfade, welche die Kunst zum Theil nach äusserem Antriebe betrat. Die Geschichte einerseits und das zum Pathologischen gesteigerte Pathetische andererseits, das war das bisher noch nicht erschöpfte, obwohl ebenfalls schon angebaute Feld der Plastik in der folgenden Periode. War dieser also von der früheren Zeit fast alles Grösste und Beste vorweg genommen, so überkam sie dafür von dieser früheren Zeit eine Summe der künstlerischen Bildung, der technischen Meisterschaft, der mustergiltigsten Vorbilder aller Gattungen, welche nicht hoch genug angeschlagen werden kann, ein Erbtheil von so unerschöpflichem Reichthum, dass nicht sie allein von demselben mit vollen Händen ausgeben konnte, sondern dass auch die Enkel und Urenkel die Schätze der Väter nicht zu erschöpfen vermochten. So Herrliches und Grosses aber die folgende Periode noch hervorbrachte, dennoch werden wir ihre Leistungen denen der beiden vorhergehenden Perioden nicht an die Seite stellen dürfen, dennoch werden wir die Zeit von den Diadochen Alexander's bis zur Unterwerfung Griechenlands unter römische Herrschaft nicht anders nennen dürfen, als die Zeit der ersten Nachblüthe der Kunst. Der Gipfel liegt hinter uns, wir steigen abwärts, und mag unser Weg zur Tiefe uns zunächst noch durch reizende Gelände führen: die rechte reine Ätherklarheit hört bald auf uns zu umstrahlen, und vor dem weiterschauenden Blicke taucht aus dem Nebel ferner Jahrhunderte schon die unendliche flache Wüste auf, in deren Sande der Strom der griechischen Kunst zu versiegen bestimmt ist.