



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Der sogenannte borghesische Fechter des Agasias

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

Ungleich wichtiger ist uns

3. Archelaos, der Sohn des Apollonios aus Priene³⁹⁾, der Künstler der sogenannten „Apotheose des Homer“ im britischen Museum (unten Fig. 91). Das Relief wurde in den Ruinen von Bovillä gefunden, wo Tiberius im dritten Jahre seiner Regierung (16 v. Chr.) das Heiligthum des julischen Geschlechts weihte. Eine Reihe von Gründen macht es wahrscheinlich, dass in dieser Zeit und auf Anregung des genannten Kaisers neben anderen Reliefs, welche als Schultafeln zur Vergegenwärtigung des Inhalts der homerischen und nachhomerischen Epopöen dienten, auch dieses Werk entstanden sei.

Vielleicht gehört in diese Reihe kleinasiatischer Künstler aus dem Beginne der römischen Kaiserzeit auch der Meister der hochberühmten Aphroditestatue von der Insel Melos im Louvre (unten Fig. 92), wenigstens finden wir

4. den Namen des Alexandros, Menides' Sohn aus Antiocheia am Mäander, auf dem Fragment einer Plinthe, welches mit denjenigen der herrlichen Statue zusammengehören scheint. Es ist dies freilich nicht sicher bewiesen⁴⁰⁾, allein aus der Trefflichkeit der Statue allein von vorn herein zu schliessen, dass sie nicht das Werk eines Künstlers dieser Zeit sein könne, als der sich Alexandros nach den Buchstabenformen der Inschrift ausweist, scheint mir nicht erlaubt. Ohne deshalb das Unsichere als sicher hinstellen zu wollen, werde ich in der unten folgenden Beurteilung der Statue nachzuweisen suchen, dass Momente vorhanden sind, welche uns an die Möglichkeit ihrer Entstehung in unserer Periode glauben lassen.

Von den Künstlern der späteren Zeit sind uns besonders wichtig

5. Aristeas und Papias von Aphrodisias⁴¹⁾, die Künstler zweier Kentauren aus schwarzem Marmor, welche in der Villa Hadrian's in Tivoli gefunden sind und jetzt im capitolinischen Museum sich befinden (unter Fig. 93), während mehrfache Wiederholungen dieser Werke in verschiedenen Museen, im Vatican, im Louvre und sonst vorhanden sind. Der Fundort, der Stil der Bildwerke und die Form der Buchstaben der Inschrift vereinigen sich um diese Sculpturen der hadrianischen Zeit zuzuweisen. Die Vaterstadt dieser Künstler, Aphrodisias, scheint aber der Sitz einer ausgedehnteren Kunstübung dieser Periode gewesen zu sein⁴²⁾, wenigstens kennen wir noch einen Zenon⁴³⁾, von dem einige Werke, eine sitzende männliche Statue in der Villa Ludovisi, eine weibliche Gewandstatue, die früher in Syrakus war, und eine halbbekleidete Herme ohne Kopf mit einer metrischen Inschrift erhalten sind, ferner einen Menestheus⁴⁴⁾, von dessen Werk, einer Gewandstatue, sich nur ein Fragment erhalten hat, als aphrodisiensische Künstler der Periode bis zum zweiten Jahrhundert nach Christus, zu denen in viel späterer Zeit ein gewisser Atticianus als Verfertiger einer Musenstatue des florentiner Museums sich gesellt. Schliesslich sei auch noch der Bithynier Eutyches⁴⁵⁾, der Künstler eines athletischen Ehrendenkmal's von ganz gewöhnlicher Reliefarbeit im capitolinischen Museum mit einem Worte erwähnt.

Beginnen wir unsere Betrachtung der Monumente mit dem sogenannten borghesischen Fechter von Agasias, von dem eine Zeichnung nach dem Gyps (Fig. 90) beiliegt⁴⁶⁾.

Über die Bedeutung der Statue kann bei aller Verschiedenheit der ihr gegebenen Namen als feststehend betrachtet werden, dass sie einen mit erhobenem Schild und mit dem Schwerte (nicht der Lanze) gegen einen höher stehenden, am wahrscheinlichsten berittenen Feind kämpfenden darstelle. Das ergibt sich aus der Stel-



Fig. 90. Der sogenannte „borghesische Fechter“ von Agasias von Ephesos.

Main body of handwritten text, consisting of approximately 25 lines of dense script. The text is extremely faded and illegible.

lung bei genauer Prüfung von selbst; der linke Arm, an welchem der Schildring erhalten oder der Schild durch den Ring angedeutet ist, ist gegen den Stoss oder Streich des Gegners, zu dem der aufmerksam spärende Blick sich emporwendet, erhoben, die ergänzte, aber richtig ergänzte Hand holt mit der Waffe nach hinten mächtig aus, der gewaltsame Ausschritt zeigt deutlich, dass hier ein momentaner Ausfall gemeint sei, wie er einen Reiter gegenüber durchaus passt, nicht, wenn wir den Kämpfer die Mauern einer Stadt angreifend denken, wie Winkelmann wollte. Dass die Waffe ein Schwert, nicht ein Speer sei¹⁷⁾, ergibt sich aus genauerem Studium der Bewegung; so wie der Held steht, das rechte Bein vorgestellt, das linke auf's Äusserste zurückgestemmt, kann er, ohne zu fallen, unmöglich einen Stoss von rechts nach links führen, sondern er kann nur ausholen, um einen Schlag von links nach rechts zu thun, welcher zugleich die in der extremsten Weise bewegten Glieder mit natürlichem Schwunge in eine ruhigere Lage zurückschieben wird. Was aber nun den speciellen Namen der Statue betrifft, so müssen wir einerseits hervorheben, dass die Intention über die Darstellung irgend eines gewöhnlichen Kriegers hinausgeht, so dass wir genöthigt sind, die Bezeichnung auf heroischem Gebiete zu suchen, wobei nicht vergessen werden darf, dass in den verschiedenen Schulen und Zeitaltern die Begriffe vom Idealen verschieden sind. Trotzdem glaube ich mit Welcker und Anderen darauf verzichten zu müssen, einen einzelnen Namen zu wählen; Theseus' jugendliche Heldenschönheit ist hier auf keine Weise ausgedrückt, und Achilleus gegenüber der Penthesileia ist gradezu eine Unmöglichkeit; denn Achilleus' Kampf gegen die schöne Amazone hat in Poesie und Kunstwerken¹⁸⁾ einen durchaus chevaleresken Charakter, der in diesem enormen Schwertstreich nicht im Geringsten gewahrt ist. Wir bleiben also bei der allgemeinen Bezeichnung Heros stehen und wollen versuchen, uns die Natur der Aufgabe dieser Darstellung und die Art ihrer Lösung klar zu machen.

Wer ohne die Statue zu kennen die so eben entwickelte Situation, in der sich der Heros befindet, in's Auge fasst, der könnte sich versucht fühlen zu glauben, der Künstler habe sich die Darstellung des Pathos eines heftigen Kampfes und derjenigen Leidenschaften und Bewegungen des Gemüthes zur Aufgabe gemacht, welche durch einen solchen heftigen und gefährvollen Kampf in uns erregt werden. Wer aber vor der Statue steht und sich über den Eindruck, den sie auf ihn macht, Rechenschaft giebt, der wird alsbald wahrnehmen, dass er sich nicht im geringsten pathetisch oder tragisch bewegt fühlt, dass die Statue überhaupt nicht auf das Gemüth wirkt, sondern einzig und allein den Verstand beschäftigt, dass wir uns fast mit Gewalt überreden müssen, die Situation, in welcher sich der Heros befindet, sei eine pathetische, gefährvolle. Aus dieser Thatsache könnte man nun weiter folgern wollen, der Künstler habe seine Aufgabe verfehlt, er sei der Ausführung seiner Intention nicht gewachsen gewesen, ja man müsste diese Folgerung machen, wenn es bewiesen wäre, die Intention des Meisters sei die Darstellung des Kampfespathos gewesen. Allein diese seine Intention ist nicht bewiesen, und wir sind nicht berechtigt, ihm eine solche unterzuschreiben, um darauf einen Tadel zu gründen, vielmehr sind wir verpflichtet, die Absicht des Künstlers aus dem Werke selbst und aus dem Eindruck zu abstrahiren, den dasselbe auf uns macht. Dieser Eindruck ist nun ohne Zweifel vom ersten Momente der Betrachtung an derjenige des Erstaunens über diese im

höchsten Grade kühn erfundene Stellung, über das hier im Marmor fixirte Extrem der denkbar heftigsten und äussersten Bewegung, und wenn wir nun diesen Eindruck um so mehr gesteigert fühlen, je näher wir auf die Prüfung des Werkes eingehn, wenn wir andererseits wahrnehmen, dass der Künstler in den Ausdruck des Kopfes Nichts mehr hineingelegt hat, als die natürliche Spannung und Aufmerksamkeit des geübten Kämpfers, Nichts von eigentlicher Leidenschaft, Zorn, Hohn, Furcht oder dergleichen, so werden wir zu der Überzeugung hingedrängt, dass es durchaus nicht die Absicht des Künstlers gewesen ist, ein pathetisches Kunstwerk zu schaffen, sondern dass er die Situation nur als diejenige ergriffen und benutzt hat, welche ihm die vollkommenste Entwicklung seiner Aufgabe: der Darstellung der äussersten, extensivsten und momentansten Kraft und Bewegung, deren der menschliche Körper überhaupt fähig ist, gestattete. Wenn dadurch die Statue allerdings fast jeden idealen Gehalt, jede höhere und geistige Bedeutung verliert, und wenn wir demgemäss auch urtheilen müssen, dass der Künstler die höchste Auffassung einer derartigen Situation verfehlt hat, so werden wir ihm doch vermöge dieser Anschauung seiner Intention gerechter werden, als durch die Voraussetzung einer von ihm nicht erreichten höheren Absicht, da wir jetzt seinem Werke und der grösstentheils erreichten Absicht des Künstlers in mehr als einer Beziehung unsere Bewunderung nicht versagen können.

Von der Richtigkeit der Behauptung, dass in unserer Statue das Extrem der extensiven Bewegung des menschlichen Körpers dargestellt sei, kann man sich ohne sonderliche Mühe durch Versuche mit dem eigenen Körper, durch Beobachtung sonstiger Kunstdarstellungen heftiger Bewegungen, oder endlich durch einiges Nachdenken vor der Statue selbst überzeugen. Vor dieser wird sich uns bewähren, was Feuerbach sagt: die Gliedmassen sind in die Pole der Bewegungssphäre gerückt und es ist eben so unmöglich, sich zu denken, dass der Kämpfer sich langsam in diese extreme Stellung auseinandergeschoben habe, wie es unmöglich ist, ihn in derselben bis zum nächsten Augenblick verharrend zu denken. Demgemäss scheint die hier gelöste Aufgabe mit derjenigen, welche Myron in seinem Diskobol, oder derjenigen, die er in seinem Ladas verfolgte, nahe verwandt zu sein, denn auch im Diskobol haben wir die Kühnheit der höchsten und äussersten Bewegung, deren der menschliche Körper in einer bestimmten Richtung fähig ist, erkannt, und der Ladas stellte die letzte Anstrengung des Laufes, also wiederum ein Höchstes der momentanen Bewegtheit dar. Und doch bestehn die Unterschiede zwischen dem Diskobol und unserem Kämpfer nicht nur darin, dass die Richtung und Art der Bewegung eine verschiedene oder in gewissem Grade gegensätzliche ist, doch müssen wir sie auch darin erkennen, dass der Diskobol uns eine Stellung zeigt, in der sich eine neue, rasche und schwungvolle Bewegung vorbereitet, zu deren Auffassung unsere Phantasie durch das, was wir sehn, nothwendig angeregt wird, während uns die Statue des Agasias in viel weniger glücklicher Wahl des Momentes ein Letztes und Äusseres zeigt, auf das nur ein Nachlassen folgen kann, und durch welches eben deshalb unsere Phantasie nicht erregt wird. In diesem Punkte bietet sich der Ladas als ein noch näherer Vergleich dar; allein im Ladas war es ja eben die Absicht des Künstlers ein Äusserstes und Letztes der Anstrengung und Überanstrengung darzustellen, dem ein Zusammenbrechen des Handelnden und dem sein Tod aus Erschöpfung folgte,

und in dieser Überanstrengung uns die unausbleibliche Folge, die Erschöpfung anschaulich zu machen, auf welche die vorausschauende Phantasie hingedrängt wurde. Auch davon kann bei Agasias' Statue nicht die Rede sein, weil der Kämpfer in der völligen Herrschaft über seinen Körper erscheint, und weil seine Bewegung trotz aller extremen Heftigkeit doch so viel Festes, Gehaltenes hat, dass wir nicht entfernt den Eindruck von Überstürzung oder Überanstrengung, und also von einem Umschlag in Erschöpfung und Ermattung erhalten.

Gewiss sind das bedeutungsvolle Unterschiede zwischen den Conceptionen des älteren und derjenigen des jüngeren Meisters, Unterschiede, welche eben nicht zum Vortheil des letzteren ausfallen; allein die grösste Differenz liegt in noch einem andern Punkte. So fein beobachtet und so kunstvoll durchgeführt der Rhythmus der Bewegung in den myronischen Statuen war, die Bewegungen selbst waren solche, wie sie sich unter den gegebenen Umständen mit Nothwendigkeit darstellten, solche, deren Anschauung der Künstler aus unmittelbarer Beobachtung der Natur gewinnen konnte. Die Stellung dagegen, welche uns Agasias' Kämpfer zeigt, ist eine so durchaus singuläre, dass wir mit Sicherheit behaupten dürfen, der Künstler habe nur ihr Grundmotiv aus der Wirklichkeit, oder aus älteren Kunstdarstellungen ähnlicher Situationen entnommen und entnehmen können; das was er uns in seiner Statue zeigt, konnte er nur durch eine auf dem Gesehenen fortbauende Reflexion, durch eine planmässige Steigerung erreichen, die sich uns, je näher wir auf die Einzelheiten der Statue eingehn, desto deutlicher als das Ergebniss der kühlen Verstandesthätigkeit und der raffinirtesten Berechnung zu erkennen giebt. Myron brauchte, um seinen Ladas und seinen Diskobol zu schaffen, Nichts als ein offenes Auge und feines Gefühl für die lebendige Natur, Agasias wäre nimmer ohne eine gelehrte anatomische Kenntniss des menschlichen Körpers durchgekommen. Und eben weil seine Statue nicht auf der unmittelbaren Intuition beruht, weil sich uns aus derselben überall die Reflexion, das Wissen des Künstlers und das Geltendmachen dieses Wissens entgegendrängt, geht derselben alle Frische des Eindrucks ab und lässt sie uns, trotz aller Bewunderung, welche unser Verstand ihr zollt, im Gemüth vollkommen kalt. Wer sich von dem Vorherrschen der kühlen Berechnung in der Composition dieser Statue überzeugen will, der gebe sich nur darüber Rechenschaft, wie wenig die Stellung als das Ergebniss eines Zufalls erscheint, wie viel Überlegtes, Geregeltes, Bewusstes sie trotz aller Heftigkeit hat; man beachte, wie raffinirter Weise die Contraste der Bewegung auf die beiden Seiten des Körpers vertheilt sind: die Arme in bewegen sich in diametral entgegengesetzter Richtung, der rechte nach hinten, während der entsprechende Fuss vorschreitet, der linke nach vorn und nach oben, während das Bein rückwärts und nach unten ausgedehnt ist; dadurch entsteht ein Gegensatz der gestreckten und der zusammengeschobenen Seite dieses Körpers, der nicht vollkommener gedacht werden kann, der aber, so durchaus möglich er sein mag, in gleicher Situation unter tausend Fällen vielleicht nicht einmal sich durch den Zufall in lebendiger Handlung bildet, und der eben deshalb als vom Künstler arrangirt empfunden wird.

Das vorstehend Entwickelte wird genügen um zu erklären, warum unser Wohlgefallen an der Statue wesentlich und überwiegend sich auf die Art der Darstellung, auf das Technische, das Machwerk, sei es im weiteren, sei es im engeren Sinne,

bezieht. Und in der That findet man, dass so ziemlich alle Lobsprüche, welche selbst von den begeistertsten Bewunderern dem Werke des Agasias gesendet worden sind, sich auf die Virtuosität des Künstlers beziehen, auf die Abgewogenheit der Composition, die Richtigkeit der Stellung, das gründliche Verständniss der organischen Bewegung, die tiefe Kenntniss der Anatomie des menschlichen Körpers. Und allerdings bleibt die Statue in allen diesen Hinsichten in der That bewunderungswerth, und überdies in Hinsicht auf die Klarheit, mit welcher der Künstler seine Aufgabe und die Mittel, dieselbe zu lösen, begriffen hat. Wollte er nicht gradezu in Unnatur und Unbedeutendheit verfallen, so musste er sich einer Formgebung befleißigen, welche bis in's Detail der thätigen Musculatur hinein die Spannung und Thätigkeit derselben zeigt; er musste die Reflexion, welche diese extreme Bewegung im Ganzen hervorgerufen, in jeder Einzelheit wiederholen, musste die Schwellung und Spannung jedes Muskels so gut über das im Leben Beobachtete hinaus steigern, wie er die Conception der ganzen Bewegung über das im Leben Gesehene steigerte. Das hat er gethan, und gleichwie seine Statue benutzt worden ist, um an ihr als an einem vollendeten Muster die Anatomie des menschlichen Körpers zu demonstriren⁴⁹⁾, so dürfen wir behaupten, dass auch der strengste Anatom nicht einen einzigen Muskel finden wird, welcher nicht in allerhöchster Function völlig genau seinem Zweck entspräche. Allein dies Studirte in der Formgebung, das offenbare Streben, seine anatomische Kenntniss zu verwerthen und ein möglichst reichliches Detail zur Geltung zu bringen, hat den Künstler über die Grenze der allgemeinen Lebenswahrheit, der Totalität und Harmonie hinausgeführt, welche das höhere Alterthum in so bewunderungswerther Weise eingehalten hat. Diese allgemeine Lebenswahrheit, Wärme und Harmonie ist hier in endlose Einzelheiten zersplittert, welche je für sich das Auge fesseln und die Aufmerksamkeit von dem Ganzen ablenken, wodurch der Totaleindruck gestört und geschwächt wird. Von der Richtigkeit dieses Satzes überzeugt man sich am besten durch den Versuch, die Statue nächtlich mit schwachem Lampenlicht zu beleuchten, welches eine Menge Detail aufzehrt, dem ganzen Werke dagegen ein ungleich grösseres Leben und den Schein wirklicher Bewegtheit verleiht.

Von nicht geringer Bedeutung für die Beurteilung der Statue des Agasias ist die Beantwortung der Frage, ob dieselbe zu einer grösseren Gruppe gehört hat, oder ob wir sie nur dem einen Gegner zu Pferde gegenüber, oder endlich ob wir sie von vorn herein zum Alleinstehn bestimmt denken sollen. Müller denkt sich, Agasias habe seinen Kämpfenden aus einer grösseren Schlachtgruppe entnommen, um ihn mit besonderem Raffinement auszuführen, und die meisten anderen Erklärer statuiren eine grössere Gruppe, zu der die Statue thatsächlich gehört habe. Ich halte dies Letztere für im höchsten Grade unwahrscheinlich, und zwar sowohl aus einem äusserem Grunde, wie aus einem inneren. Der äussere Grund liegt in der Künstlerinschrift, von der man nicht begreift, wie sie an die Stütze (den Baum) der einen Statue gekommen sein soll, wenn diese einer Gruppe wirklich angehörte. Der innere Grund aber ist, dass es schwer, ja fast unmöglich wird, uns die Art der Gruppierung mehrerer Figuren neben dieser zu denken, wenn wir uns über den Standpunkt Rechenschaft geben, den wir der Statue gegenüber einnehmen müssen, um sie ganz zu würdigen. Da ergiebt es sich nämlich, dass die Statue nicht von einem, sondern



Fig. 91. Die Statue der Aphrodite von Melos, vielleicht von Alexandros von Antiocheia.

dass sie von mehren Standpunkten betrachtet sein will, von vorn und von beiden Seiten, weil nur so die ganze Arbeit zur Geltung kommt. Dieser Grund scheint mir auch im Wege zu stehn, wenn wir den Gegner real vorhanden annehmen, er müsste und würde uns wenigstens eine Hauptansicht der Statue decken oder trüben. Somit glaube ich mich dafür entscheiden zu müssen, dass die Statue von Anfang an allein gestanden hat, und zum Alleinstehn gearbeitet worden ist, worauf eben der Charakter der Ausführung auf's Bestimmteste hinweist. Ob sie aus einer grösseren Gruppe entnommen ist, wie Müller meint, scheint mir in sofern gleichgiltig, als sie bei der Gelegenheit in wesentlichen Motiven verändert worden sein müsste, und jedenfalls eine andere ist, als wie sie jemals in einer Gruppe gewesen sein kann. Auf die Art der Kunst wirft diese Erwägung, dass der borghesische Heros als ein Schaustück für sich allein gearbeitet worden, wie mir scheint, ein nicht unbedeutendes Licht.

Zieh'n wir nun aus der vorstehenden Entwicklung das kunstgeschichtliche Résumé, so werden wir einerseits die grosse Verschiedenheit zwischen dem Werke des Agasias und den Hervorbringungen der gleichzeitigen attischen Künstler und andererseits den Zusammenhang dieses Werkes mit den Tendenzen der rhodischen Kunst in der vorigen Epoche nicht verkennen. Während in den attischen Werken eine überwiegende Richtung auf das Ideale hervortritt, während die Künstler in der Erfindung, Composition und Formgebung von älteren Vorbildern durchaus abhängig erscheinen und ein Zurückgehn auf das Studium und ein selbständiges Verarbeiten der Natur bei ihnen nicht bemerkbar wird, vielmehr geläugnet werden muss, finden wir bei Agasias eine freiwillige und bewusste Verzichtleistung auf eine höhere und geistige Auffassung seiner Aufgabe, während er in der Erfindung und Composition wenigstens im engeren Sinne — denn dass er für seine Composition im Allgemeinen viele Vorbilder hatte, versteht sich fast von selbst, und ist durch manche seiner Statue verwandte Relieffigur verbürgt — selbständig dasteht und seiner Formgebung ein gelehrtes anstatt eines künstlerischen Studiums der Natur zum Grunde legt⁵⁰). Hierin und in dem aus dieser Quelle stammenden Streben nach Effect, nach dem Geltendmachen seines Wissens und seiner technischen Virtuosität erscheint er den Meistern des Laokoon verwandt, und es scheint sich zu ergeben, dass, wie wir schon in der vorigen Epoche kleinasiatische Künstler auf Rhodos thätig fanden, die Kunstübung in den kleinasiatischen Städten durch die rhodische Kunstschule ange-regt und in ihren Tendenzen bestimmt worden sei, ein Satz, der mindestens noch durch die weiterhin zu betrachtenden Kentauren der Künstler von Aphrodisias seine Bestätigung findet. Um uns jedoch auch hier vor der Gefahr der Schematisirung zu hüten, wenden wir uns zunächst zu einer Prüfung und Würdigung der Aphro-ditestatue von Melos, welche, wie oben bemerkt, wenigstens möglicherweise einem kleinasiatischen Meister des letzten Jahrhunderts vor Christus angehört.

Die Restauration dieser vielgepriesenen Statue, von der wir eine Zeichnung (Fig. 91) beilegen, ist, obwohl sich die tüchtigsten Gelehrten mit derselben befasst haben, bis auf den heutigen Tag zweifelhaft und streitig⁵¹), und demgemäss kann auch über deren Bedeutung und die von dieser abhängende Auffassung nicht mit Sicherheit abgesprochen werden. Die Ansicht, diese Aphrodite habe in der Linken den ihr von Paris zuerkannten Apfel gehalten, darf als beseitigt betrachtet werden, jede