



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1858**

Archelaos' Apotheose des Homer

---

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

Periode, welche den Torso von Belvedere und den borghesischen Heros hervorgebracht hat. Der Technik nach mag die Aphrodite von Melos vor allen uns erhaltenen Statuen der Göttin den Preis verdienen, ob auch der Idee und der Composition nach, dürfte fraglich sein; aber sei sie, wie der Chor ihrer unbedingten Bewunderer will, von allen Statuen der Göttin, die wir besitzen, die beste, wer darf es wagen, zu behaupten, sie dürfe sich auch mit Praxiteles' knidischer Göttin messen, um derentwillen man von Rom nach Knidos reiste, oder mit jener Aphrodite des Skopas, welche im statuentüberfüllten Rom das Entzücken der Kenner bildete? wer darf wagen zu behaupten, ein Werk, wie die Aphrodite von Melos, das unbeachtet und unbekannt auf seiner heimischen Insel blieb, könne nur in den besten Zeiten der Kunst entstanden sein? Ich wenigstens habe mir aus den Bildwerken des Parthenon, aus der Niobidengruppe und aus den Compositionen der Meister ersten Ranges, die wir aus Nachbildungen erkennen mögen, doch noch eine andere Vorstellung von der höchsten Entwicklung der griechischen Kunst gebildet, als welche durch die melische Statue erfüllt wird, und ich warte mit Ruhe ab, ob ein Fund von Originalwerken aus Skopas' und Praxiteles' Epoche, ein Fund, auf den wir ja noch immer hoffen dürfen, meine Vorstellungen von der Blüthe der griechischen Plastik modificiren wird.

Obgleich wir bei aller Anerkennung der wirklich vorhandenen Vorzüge doch nicht in die Hyperbeln des Lobes und der Bewunderung eingestimmt haben, mit welchen die Aphrodite von Melos gewöhnlich erhoben wird, so können wir doch vergleichsweise noch weniger denjenigen Lobsprüchen beitreten, welche von mehren Seiten dem hiernächst als Fig. 92 abgebildeten Relief des Archelaos von Priene, der sogenannten Apotheose des Homer gespendet worden sind. Wir prüfen das Werk zunächst von Seiten der Erfindung und Composition, um sodann eine Beurteilung des formellen Theils der Darstellung folgen zu lassen.

Die in älterer und neuerer Zeit viel behandelte Composition<sup>58</sup> zerfällt in vier übereinander befindliche Streifen. Zu oberst sehn wir Zeus bequem gelagert thronen, den Adler zu seinen Füßen, dann folgen in zwei Reihen vertheilt die neun Musen, alle bis auf Terpsichore, welche in begeistertem Tanzschritt den Berg heruntereilt, in bekannten Gestalten, ferner in einer Höhle Apollon Kitharödos und neben ihm, jenseits des Omphalos, an welchen Bogen und Köcher lehnt, eine weibliche Person mit einer Trinkschale, welche sie zur Spende bereit hält; endlich rechts auf einem eigenen Fussgestell neben einem Dreifuss die Statue eines Dichters, in der mit Recht Hesiodos erkannt wird. Der unterste Streifen enthält die eigentliche Apotheose oder vielmehr die Verehrung Homer's durch eine Reihe von allegorischen Figuren, denen, weil sie aus sich selbst nicht verständlich waren, die Namen beigeschrieben sind. Diese behandelt am gründlichsten L. Schmidt, dem ich in der Deutung des Bezugs der Personen folge. Homeros (ΟΜΗΡΟΣ) thront mit Scepter und Schriftrollen links, neben seinem Throne hocken Ilias (ΙΛΙΑΣ) mit dem Schwert und Odysseia (ΟΔΥΣΣΕΙΑ) mit dem Aplustre (Schiffsschnabel), während von hinten her die bewohnte Erde (ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ), den Modius auf den Haupte den Dichter bekränzt, anzudeuten, dass sein Ruhm den Erdkreis erfüllt, und der beschwingte Chronos (ΧΡΟΝΟΣ) Schriftrollen hält, anzudeuten, dass die Zeit des Dichters Werk bewahrt und es der Nachwelt überliefert. Vor Homer steht ein flammender Altar, an dem ihm geopfert werden soll; der Opfer-



Fig. 92. Die sogenannte Apotheose des Homer von Archelaos von Priene.

stier ist bereit, der Mythos (ΜΥΘΟΣ), als Knabe gebildet, hält Opferschale und Kanne, indem er sich zum Altar herumwendet, während die Geschichte (ΙΣΤΟΡΙΑ) Weihrauch in die Flamme streut, verständlich genug, weil die epische Poesie im Sinne der Griechen der Geschichte Anfang und Quelle ist. Auf sie folgt, ihr gepaart zu denken, die epische Dichtkunst (ΠΟΙΗΣΙΣ), welche in Begeisterung zwei Fackeln hoch erhebt, während, grösser gebildet, mit festem Schritt Tragödie und Komödie (ΤΡΑΓΩΔΙΑ, ΚΩΜΩΔΙΑ) herantreten, den rechten Arm zur Verehrung des Dichters erhoben, in dessen Werken nach bekannter Anschauung der Alten Keim und Quelle zur Tragödie wie zur Komödie liegen. Nicht so leicht wie die bisher angeführten Personen sind die folgenden fünf zu verstehen, welche zu einer enggestellten Gruppe zusammengedrängt sind. Am meisten Schwierigkeit macht die Knabengestalt der Natur (ΦΥΣΙΣ) die sich zu den vier Frauen herumwendet und zu der einen derselben die rechte Hand emporstreckt. Jedoch ist nachgewiesen, dass in diesem in der Blüthe der Entwicklung stehenden Knaben die schaffende Kraft des Dichters versinnbildlicht werde. Den Bezug dieses Knaben zu der folgenden Gruppe der Tapferkeit, der Erinnerung, der Wahrhaftigkeit und der Weisheit (ΑΡΕΤΗ, ΜΝΗΜΗ, ΠΙΣΤΙΣ, ΣΟΦΙΑ), deren Bezug zum Dichter und der epischen Poesie im Einzelnen nicht entfernt liegt, glaubt Schmidt in dem Verhältniss der Philosophie zur Natur und Naturbeobachtung, von der die Philosophie ausging, aufzufinden. So schliesst sich die Verehrung Homers in sinnvoll allegorischen Figuren ab, welche aber dennoch nur das Product einer unpoetischen Reflexion sind, und die als solche nur durch die Reflexion gefasst werden können, ohne, wie echte Kunstwerke, unmittelbar auf unsere Anschauung und unser Gemüth zu wirken.

Das leitet uns auf die Composition im Ganzen, auf die rein künstlerische Anordnung der Figuren und die Behandlung des Reliefs.

Die ganze Compositionsweise ist fast durchaus eine malerische und verstösst gegen mehre der obersten Grundsätze der Reliefbildnerei, welche wir in den Reliefcompositionen der gesammten früheren Perioden streng bewusst festgehalten und in der Blüthezeit mit so entschiedenem Glück zur Geltung gebracht finden. Ohne mich auf eine am wenigsten hierher gehörende Entwicklung der Gesetze des Reliefs im ganzen Zusammenhange einzulassen, will ich nur diejenigen hervorheben und kurz zu motiviren suchen, gegen welche Archelaos in seiner Apotheose gefehlt hat.

Ein Grundsatz, auf welchem das Wesen des Reliefs beruht, ist der, dass das Relief durchaus nicht perspectivisch componirt werden kann. Der Grund liegt einfach darin, dass das Relief in körperlicher Realität darstellt und dass jeder real körperliche Gegenstand je nach dem Standpunkte des Betrachters verschiedene perspectivische Ansichten thatsächlich darbietet, welche mit einer in der Darstellung gelegenen künstlichen Perspective in unlösliche Conflict gerathen muss. Nur die Malerei hat die Möglichkeit der perspectivischen Darstellung, weil sie nur den Schein des Körperlichen auf der Fläche bietet, und demnach auch die für jeden Standpunkt des Betrachters gleiche Ansicht ihres Gegenstandes in ihrer Darstellung selbst schafft. Aus diesem Grundsatz fliesst als Consequenz die Unmöglichkeit, im Relief Fernen, Vertiefungen, und demnach landschaftliche Mittel- und Hintergründe darzustellen, die uns in der Malerei als solche, und vermöge des Zusammenwirkens der Linear- mit der Luftperspective erscheinen. Das Relief kann nur auf einer gemeinsamen, überall

gleichen Fläche, und, wenn ich so sagen darf, auf einem idealen Hintergrunde componirt werden. Eine eigentliche Tiefenperspective und perspectivische Tiefenwirkung, wie sie in späteren antiken, und namentlich in weitester Ausbildung in modernen Reliefs auftritt, hat Archelaos nun allerdings nicht angestrebt, allein gegen das Gesetz des gleichen, idealen Hintergrundes hat er gleichwohl verstossen, indem er einen nach oben zurückweichenden Berg, also eine Landschaft darstellte, die er einem grossen Theil seiner Figuren zum realen Standpunkt und Hintergrunde gab. Der Intention der Composition nach liegt der Berggipfel in beträchtlicher Ferne, so wie ihn die Malerei darstellen würde und darstellen könnte, und wenn der Künstler es nicht versucht hat, die Personen, welche seinen Berg beleben, durch perspectivische Verkleinerung als entfernt darzustellen, so darf man das, ohne ihm Unrecht zu thun, gewiss eher daraus ableiten, dass er für seine Figuren eine gewisse Grösse bewahren wollte, als aus einem lebendigen Gefühl für das, was der Reliefcomposition erlaubt und verboten ist.

Mit diesem Verstoss gegen das Gesetz des idealen Hintergrundes hängt ein anderer Fehler unseres Reliefs eng zusammen. Das echte Relief bewahrt auch bei der stärksten Erhebung der Formen (dem Hochrelief, welches einzelne Theile ganz rund ausarbeitet) den Bezug der Figuren zur Fläche, zum idealen Hintergrunde, auf dem sie erscheinen, und es vermag dies eben weil sein Hintergrund ein idealer ist, das echte Relief strebt daher nie nach dem Schein statuarischer Rundung und Vollständigkeit seiner Figuren. Sobald aber der Hintergrund ein realer, ein landschaftlicher wird, können die Figuren nicht mehr als auf demselben haftend gebildet werden, weil dies einen thatsächlichen Widerspruch enthalten würde; der Künstler muss dahin streben, seine Figuren als gelöst von der Fläche erscheinen zu lassen, er muss ihnen das Ansehn körperlicher Rundung und Vollständigkeit geben, wie es die Malerei auf realem Hintergrunde thut und thun muss, er wird aber eben hierdurch dem Wesen der Reliefbildnerei in's Gesicht schlagen. Wie durchaus Archelaos den Konsequenzen dieser innerlichen Nothwendigkeit unterlegen ist, das zeigt ein Blick auf die oberen drei Reihen seiner Composition, in denen alle Figuren wie freistehende Statuetten erscheinen, während diejenigen der untersten Reihe, im Reliefstil componirt, den Bezug zu der Fläche, dem hier idealen Hintergrunde erkennen lassen.

Ein weiterer Grundsatz der reinen Reliefbildnerei ist die Durchführung einer und derselben Reliefart (Hoch-, Mittel- oder Flachrelief) und einer und derselben Figurenerhebung vom Grunde durch die ganze Composition. Der technische Grund für dieses Gesetz liegt in der überall gleichen Stärke des Materials, über dessen vordere Fläche natürlich kein Theil hervorragen kann, während eben so wenig ein Grund abgesehn werden kann, einige Figuren ihrer natürlichen Körperlichkeit zu berauben; der innerliche Grund aber darf wohl darin gesucht werden, dass nur vermöge der Gleichartigkeit der Relieferhebung die Einheit und der Eindruck gleichartiger Wesenheiten gewahrt werden kann, während bei der Vermischung der Reliefarten ein Theil der Figuren uns als Sculpturen erscheint, wenn wir den anderen als lebend auffassen. Dieser Vermischung mehrer Reliefarten und damit einer willkürlichen Mengerei künstlerischer Formen, das heisst der Stillosigkeit, hat sich Archelaos schuldig gemacht, indem er die Figuren der drei oberen Reihen in starkem Mittelrelief, diejenigen der untersten in wenig erhobnem Flachrelief dargestellt hat.

Ein fernerer Fehler ist die ungleiche Raumerfüllung in der untersten Reihe, und abermals ein anderer das Zusammendrängen der Figuren zu einer dichten Gruppe, wie diejenige der untersten Reihe rechts. Und so könnte noch dieser und jener weniger bedeutende Verstoss angeführt werden, jedoch genügt es an dem Gesagten, um zu beweisen, dass Archelaos sich der Gesetze und des Wesens seiner Kunst nicht mehr bewusst war, und zwar dass er über dem Streben nach malerischen Motiven und Effecten die Principien der Reliefbildnerei vergessen und damit allen reinen und harmonischen Eindruck, welchen das strenge Relief macht, vernichtet hat. An diese Anfänge der Principlosigkeit und Ausartung knüpft sich nun in späterer Zeit eine vollständige Verwilderung des Reliefstils, die uns einstweilen hier noch nicht angeht, auf die aber als auf die Folgen des ersten Schrittes hingewiesen werden muss.

Wollen wir nun noch ein Wort über das Mass der Originalität dieses Werkes hinzufügen, so genügt es auszusprechen, dass der Künstler in den Figuren der drei oberen Reihen wohl durchgängig, zum Theil augenscheinlich nachweisbar, von älteren Bildungen abhängig erscheint, während er die allegorischen Figuren der untersten Reihe selbständig erfunden haben mag. Diese aber sind an sich und durch sich so wenig charakterisirt, dass der Künstler bei ihnen zu dem Mittel der Namensbeischrift greifen musste, um überhaupt dem Beschauer zum Bewusstsein zu bringen, was das Ganze und das Einzelne bedeuten solle, zu jenem Mittel, welches die Kunst in ihrer Kindheit anwendet, in der Blüthezeit aber, wo sie in sich charakteristisch schafft, durchaus verschmäht.

Die Composition der einzelnen Figuren endlich, die Formgebung und namentlich das Machwerk müssen wir im Allgemeinen oberflächlich und ungefällig nennen, obwohl nicht alle Theile gleichem Tadel unterliegen<sup>59</sup>). Am tiefsten steht in jeder Beziehung die unterste Reihe von Figuren, wo die parallel emporgestreckten Arme der Poiesis, Tragodia und Komodia fast nur das Schema dieser Glieder zeigen; etwas mehr Detail und Wahrheit hat das Nackte am Mythos, an Homer's Arm und am Torso und linken Arm des Zeus. Die Gewänder sind durchweg in den grossen Hauptformen ziemlich scharf, aber auch nicht selten sehr hart und unorganisch angegeben. Vollständig oberflächlich sind die Effecte sich kreuzender Falten mehr angedeutet als ausgeführt, es sind glatte oder fast glatte Flächen, so bei der Sophia, der kleinen weiblichen Figur in der Grotte, den beiden stehenden Musen der obersten Reihe. Die Bewegung der gestreckten Glieder, besonders der Arme, ist ohne alle Grazie, steif und unorganisch, so ausser bei den schon erwähnten Figuren der untersten Reihe auch bei der sitzenden Muse der oberen, bei Zeus, weniger bei der herabeilenden Muse und am wenigsten bei dem auf das Scepter gestützten Arme Homer's. Die Köpfe, besonders der Musen, weniger diejenigen der Personen in der untersten Reihe sind zierlich, nicht ohne Reiz, aber fast gar nicht individualisirt, der Ausdruck ist beinahe durchweg der einer leisen Freundlichkeit, aber ohne alle Wärme und Begeisterung; nur die Muse Zeus zunächst (Melpomene) hat einen Anflug von Erhabenheit.

Wir schliessen dieses der kleinasiatischen Kunst der römischen Zeit gewidmete Capitel mit einer kurzen Betrachtung der Kentauren des Aristeas und Papias (Fig. 93), die, wie oben bemerkt, in Hadrian's Zeit gehören. Der Gegenstand dieser beiden als Gegenstücke gearbeiteten Statuen ist offenbar das verschiedene Verhalten des Alters und