



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Helbig, W.: Ueber die Darstellung des Athmungsprocesses in der
griechischen Sculptur.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

möglich. Welchen bedeutenden Fortschritt unsere Kenntniß des diplomatischen Einflusses in den einzelnen Phasen des Krieges, mit Hilfe des vorliegenden Werkes macht, wird auch der oberflächliche Leser leicht wahrnehmen. Mit Spannung erwarten wir das Erscheinen der letzten Abtheilung, in welcher der Verfasser seine Meisterschaft um so eher zeigen kann, als da die militärischen Dinge zurücktreten und der Darstellung der diplomatischen Verhandlungen freierer Spielraum gegeben werden kann.

Der Stil des Verfassers ist einfach und frei von allen oratorischen Zuthaten, nicht eigentlich zum Nachtheil des Buches: hin und wieder finden sich stilistische Unebenheiten, welche zum Theil aus allzu ängstlichem Festhalten des Originaltextes entspringen, z. B.: „Ich fürchte . . . für die, wo wer kommt niemand sich gegenüberfindet“ (frz.: je crains pour ceux où celui qui viendra ne trouvera personne vis-à-vis de lui.) Das ist gar kein Deutsch. Auch das Wort „Saumsal“ (II. p. 183) und Constructionen, wie (II., 533) „an des bei Bergen gebliebenen Prinzen von Isenburg statt“ dürfte der gelehrte Verfasser schwerlich einbürgern.

—hm.—

Ueber die Darstellung des Athmungsprocesses in der griechischen Sculptur.

Die Frage, wie sich die antike Kunst zu der lebendigen Thätigkeit des menschlichen Körpers verhält, die vermöge des Athmungsprocesses beträchtlich verschiedene Erscheinungsweisen darbietet, ist meines Wissens, obwohl sie für die Beurtheilung griechischen Künstlergeistes von bedeutender Tragweite und selbst für die Praxis der modernen Sculptur beachtenswerth ist, bisher von Niemandem berücksichtigt worden.

Einathmen und Ausathmen wechseln ununterbrochen in dem animalischen Organismus ab, solange derselbe lebendigen Bestand hat. Beide Thätigkeiten wirken modificirend auf die äußere Erscheinung des Körpers und treten unter allen Umständen und in deutlichster Weise in der Bewegung des Brustkorbes hervor. Beim Einathmen hebt sich der Brustkorb, die Erhebung erreicht den höchsten Grad, wenn der Lunge die gehörige Quantität Luft zugeführt ist; beim Ausathmen senkt er sich allmählich, die Senkung tritt in das äußerste Stadium, wenn das Quatnum der eingeathmeten Luft aus den Lungenflügeln angeströmt ist. Ein Stillstand in dieser wechselnden Thätigkeit ist unnatürlich und nur in gezwungener Weise durch Anhalten des Athems erzielbar. Die Verschiedenheit der bei diesem Wechsel hervortretenden

Erscheinungen liegt auf der Hand und kaum ist es nöthig, den Leser auf Harleß' Handbuch der plastischen Anatomie zu verweisen, wo die Profilumrisse des menschlichen Körpers in der Inspirations- und der Expirations-thätigkeit einander gegenübergestellt sind.

Wie verhält sich die bildende Kunst, die auf die Fixirung eines bestimmten Moments angewiesen ist, gegenüber diesem Wechsel von Erscheinungen? Es sei mir gestattet, hierüber einige Bemerkungen aus dem Bereiche der griechischen Kunst mitzutheilen. Eine in jeder Hinsicht erschöpfende Betrachtung würde die in diesen Blättern gesteckten Grenzen überschreiten und eine genaue Untersuchung entweder antiker Originale oder wenigstens von Gypsabgüssen verlangen, welche mir beide namentlich hinsichtlich der archaischen Periode, die als Grundlage der späteren Entwicklung besonders wichtig ist, nur in beschränktem Maße zugänglich waren. Ich begnüge mich daher, in aller Kürze einige einschlagende Beobachtungen über Sculpturwerke mitzutheilen, welche ich auf diesen Gesichtspunkt hin genügend untersuchen konnte, und die, da sie verschiedenen Stadien der alten Kunst angehören, uns die Entwicklungsgeschichte der Behandlung der betreffenden Motive wenigstens in den allgemeinsten Zügen vergegenwärtigen. Selbstverständlich kommen hierbei nur solche Gestalten in Betracht, bei denen die Weise der Charakteristik dem Ermessen der Künstler anheimgegeben war, also Gestalten in ruhiger Stellung und ohne stark entwickelte physische oder moralische Affecte.

Es ist bezeichnend für den Geist der griechischen Kunst, daß sie bereits auf sehr früher Stufe dieser lebendigen Thätigkeit des Organismus Rechnung trägt. Und zwar ist es zunächst ein vorgerücktes Stadium der Inspiration, welches sie in ihren Gestalten auszudrücken trachtet. Es tritt dies bereits bei dem Apoll von Tenea hervor, einem der ältesten erhaltenen Werke griechischer Sculptur. Hier sind die Brustflügel mächtig gehoben und reichen beträchtlich über den etwas eingezogenen Unterleib herüber. Mag das Nackte in den Brustpartien, wo die betreffende Erscheinung zum Ausdruck kommt, etwas trocken behandelt sein und hinter der vorzüglicheren Durchführung der Extremitäten zurückstehen, mag auch die Darstellung der Erscheinung als solcher etwas Gezwungenes haben, so ist immerhin der Umstand, daß die griechische Kunst bereits in einem so alten Entwicklungsstadium nicht nur darnach trachtet, die Oberfläche in einer der Natur entsprechenden Weise wiederzugeben, sondern sich der Thätigkeit des menschlichen Organismus bewußt und bestrebt ist, dieselbe in dem Kunstwerke zu versinnlichen, von der größten Tragweite. Da sich die betreffende Thätigkeit in einem vorgerückten Stadium des Inspirationsprocesses dem Auge am Deutlichsten offenbart, ist es ganz naturgemäß, daß dieses Stadium von einer nach scharfem Ausdruck ringenden Kunst zur Darstellung erwählt und in dem Kunstwerke festgehalten wurde.

Gewandter als am Apoll von Tenea, wenn auch immerhin noch gebunden, erscheint die Behandlungsweise desselben Motivs an der Bronze Statue eines Epheben im Palazzo Sciarra, die ich keinen Anstand nehme als ein ächtes Werk archaischer griechischer Kunst zu betrachten. Sie zeigt uns auch in einem anderen Motive einen Fortschritt, der Epoche macht in der nach Freiheit strebenden Entwicklung der Kunst und in seinem Ursprunge vielleicht mit der Absicht, die Thätigkeit des Athmens zu versinnlichen, eng zusammenhängt. Dieser Fortschritt betrifft die Darstellung des Mundes. Während die ältesten Sculpturen denselben geschlossen mit aneinander gepreßten Lippen wiedergeben, erscheint der Mund in Werken fortgeschrittener Entwicklung, wie bei dem archaischen unter dem Namen des Peisistratos bekannten Portrait in Villa Albani, auf der Aristionstele, in den Kämpfern der aiginetischen Siebelgruppen, geöffnet. Es versteht sich von selbst und ist allgemein anerkannt, daß dieses Motiv in der Absicht eingeführt wurde, die starre Abgeschlossenheit der Gestalten aufzuheben und Bewegung in dieselben zu bringen. Da es auch die Athmensthätigkeit veranschaulicht und wir gesehen haben, daß die Künstler diese Thätigkeit in der Behandlung der Brust auszudrücken bemüht waren, so ist es an und für sich wahrscheinlich, daß dieser Gesichtspunkt auch bei der neu eingeführten Darstellung des Mundes einer der maßgebenden war. Jedenfalls stimmt mit dieser Annahme der Eindruck, den wir Angesichts der sogenannten Peisistratosbüste in Villa Albani empfangen, welche uns die Behandlung des Motivs in einem sehr alten Stadium darbietet. Hier entspricht die Charakteristik des geöffneten Mundes, die beträchtlich vorgeschobene Unterlippe, die leicht gekräuselte Oberlippe, vollständig der Erscheinung eines Menschen, der in intensivster Weise die Luft in die Lungen einsaugt. Freilich ist das Material, vermöge dessen wir die allmäligen Fortschritte der Behandlung dieses Motivs in archaischer Epoche verfolgen können, ein sehr dürftiges und fehlt uns die Anschauung von den primitivsten Stufen dieser Bildungsweise. Wir werden eine solche primitive Bildungsweise bei allen Idolen, von denen uns die Schriftsteller berichten, vorauszusetzen und daraus die merkwürdigen Beinamen zu erklären haben, welche die späteren Griechen denselben beilegte. Wenn z. B. auf Samos ein „gährender“ Dionysos, wenn anderweitig ein „gährender“ Apoll verehrt wurde, so liegt es nahe, diese Bezeichnung aus der starren und gebundenen Weise zu erklären, mit welcher die archaische Kunst an diesen Idolen den geöffneten Mund behandelt hatte. Der Eindruck, welcher dieser Bezeichnung zu Grunde liegt, steht mit meiner Annahme, daß das Streben, die Athmensthätigkeit zu veranschaulichen, bei der Bildung des in Rede stehenden Motivs ein maßgebender Gesichtspunkt war, zum Mindesten nicht im Widerspruch.

Die Kunst, auf dem Höhepunkt ihrer geistigen Entwicklung, wie sie uns namentlich durch Sculpturen vertreten ist, die mit Pheidias und Polyklet in Beziehung stehen, knüpft in organischer Weise an die vorhergehenden Leistungen an. Alle Gestalten dieser Kunstentwicklung sind mit mächtig gehobenem Brustkorb dargestellt, wie es in der Natur bei einem vorgerücktem Stadium des Inspirationsprocesses der Fall zu sein pflegt; doch sind die Befangenheit und Gezwungenheit, wie sie der vorhergehenden Entwicklung in größerem oder geringerem Grade eigenthümlich gewesen waren, überwunden und die betreffenden Erscheinungen mit vollendeter Freiheit, Schönheit und Harmonie dargestellt. In dieser Weise sind die Parthenonsculpturen, die besseren Copien des Doryphoros, des Diskobol aus attischer Schule in der sala della biga und die Aphrodite von Melos behandelt. Einen prachtvollen Torso in der Galeria lapidaria des Vatikan können wir, wie wegen der ganzen großartigen Formgebung, so auch im besonderen wegen der entsprechenden Behandlung des Brustkorbes unbedenklich derselben Kunstentwicklung zuschreiben. Selbst im Relief ist dieses Gestaltenprincip festgehalten, wie die Figuren der Metopen und des Frieses des Parthenon, der berühmte Reiter im Museo Chiaramonti und die die Trennung des Orpheus von der Eurydike darstellenden Reliefs bezeugen; selbst unter dem Gewande treten die Umrisse der gehobenen Flügel des Brustkorbes deutlich hervor. Diese Darstellungsweise ist somit als ein unerlässliches Bildungsprincip der Kunst der höchsten Blüthezeit zu betrachten. Sie trägt wesentlich dazu bei, den Gestalten dieser Kunstentwicklung, trotzdem daß die Behandlung der Oberfläche von allem Streben nach täuschender Naturwahrheit weit entfernt, vielmehr ideal ist im höchsten Sinne des Wortes, jenen Charakter kräftiger Lebensfülle zu verleihen, der ihnen einen einzigen Platz in der Kunstgeschichte sichert. Der Mund ist bei allen diesen Sculpturen leicht geöffnet; vielfach namentlich, bei attischen Typen, ist, wie es in der vorhergehenden Epoche der Fall zu sein pflegte, die Unterlippe etwas vorgeschoben; weit entfernt von aller Starrheit jedoch verleiht dieser Zug den Köpfen vielmehr einen eigenthümlich feinen Charakter, wie dies u. a. auch bei den attischen Portraits jener Epoche, wie dem des Perikles und dem muthmaßlichen des Alcibiades, hervortritt.

Von der älteren attischen und peloponnesischen Schule abwärts kennen wir keine Gestalt in ruhiger Stellung, wo die Athmensthätigkeit in scharfer Weise zum Ausdruck gebracht wäre. Betrachten wir Werke, wie die knidische Aphrodite, den Sauroktonos, den Gros, den ausruhenden Satyr, welche sich auf Praxiteles zurückführen lassen, so ist bei ihnen allen der Brustkorb nur sehr unmerklich gehoben. Der Künstler hat die Athmensthätigkeit nicht in der schärfsten Erscheinungsweise, sondern in einem Stadium festgehalten, in welchem sie sich dem Auge weniger deutlich offenbart. Der Mund ist nach

wie vor geöffnet; doch kommt das in der vorhergehenden Periode übliche Motiv der vorgeschobenen Unterlippe nicht mehr vor.

Fragen wir nach den Gründen, welche diese Umgestaltung der bisher üblichen Bildungsprincipien veranlaßten, so ergeben sie sich in organischer Weise aus der Richtung, welche die Kunst im vierten Jahrhundert einschlug. Einerseits begann sie im Gegensatz zu der bisher herrschenden großartigen Idealität eine der Natur entsprechende Behandlungsweise der Oberfläche anzustreben. Da sie auf dieser Seite des künstlerischen Schaffens der Natur näher kam, mochte sie, absichtlich oder unwillkürlich, darauf verzichten, das organische Leben in ausdrucksvoller Weise hervorzuheben. Andererseits würde die zarte Anmuth oder das behagliche Sichgehenlassen, wie sie in der Regel namentlich den Gestalten des Praxiteles eigenthümlich sind, mit dem Ausdrucke gewaltig pulsirenden Lebens im Widerspruche gestanden haben, und so entsprach es daher dem Geiste der neuen Richtung, dieses Leben in einer milderen Aeußerung zu veranschaulichen.

In der folgenden Entwicklung, welche durch Lysipp eingeleitet wird, nimmt die Schärfe der Charakteristik des betreffenden Motivs um einen weiteren Grad ab. Bei dem Apoxyomenos, dem vaticanischen Hermes und dem Ares Ludovisi, welche letztere beiden Statuen deutlich die Eigenthümlichkeiten eines Lysipp'schen Altertypus verrathen, ist die Hebung des Brustkorbes so gut wie nicht angedeutet. Das Wesen solcher kräftiger Jünglingsgestalten an und für sich lief einer scharfen Ausdrucksweise des sie durchdringenden physischen Lebens keineswegs zuwider. Wenn die Kunst nichts desto weniger auf diese Charakteristik verzichtete, so wird man dies in Zusammenhang bringen müssen mit der naturalistischen Behandlung der Oberfläche, welche von der Kunst seit der Alexanderepoche mit besonderer Energie entwickelt wurde. Die Statuen, welche sich auf Lysipp oder seine Schule zurückführen lassen, geben den Charakter der Haut, wie sie an dem menschlichen Körper bald schärfer gespannt ist, bald lockerer ausliegt, wie sie unter Umständen, namentlich am Halse, Falten bildet, und das Getriebe der Muskeln und Adern in naturentsprechendster Weise wieder. Die Schulen der hellenistischen Epoche, wie die pergamenische und die rhodische, arbeiteten in demselben Sinne weiter. Wenn es somit an und für sich wahrscheinlich ist, daß zwischen dem fortschreitenden Naturalismus in der Behandlung der Oberfläche und zwischen der abnehmenden Charakteristik des dem Körper innewohnenden physischen Lebens eine Wechselwirkung stattfand, so wird diese Annahme bestätigt durch die Weise, in welcher die Kunst nach Alexander den Mund behandelt. Wir haben gesehen, wie mit fortschreitender Befreiung von den Fesseln des archaischen Stils das lebensvolle Motiv des geöffneten Mundes in der griechischen Sculptur allgemein gebräuchlich wurde. Während der Blüthezeit des fünften

Jahrhunderts und von der jüngsten attischen Schule wurde es consequent festgehalten. Erst in der Kunst nach Alexander begegnen wir wiederum bisweilen dem geschlossenen Munde. Allerdings ist diese Darstellungsweise auf ein ganz bestimmtes Gebiet beschränkt. Doch bestätigt gerade diese Beschränktheit die von mir vorausgesetzte Weiterentwicklung. Bei Gestalten idealen Charakters hielt auch die Kunst nach Alexander das Motiv des geöffneten Mundes fest. Die Bilder der Götter und Heroen, bei deren Gestaltung dauernd ideale Principien maßgebend blieben, wurden bis in die spätesten Zeiten mit geöffnetem Munde dargestellt. Ebenso wurde diese Bildungsweise bei dem idealisirenden oder bestimmter apotheosirenden Portrait lange Zeit consequent festgehalten; die erhaltenen Alexanderköpfe dieser Gattung haben den Mund durchweg geöffnet; soweit unsere Kenntniß reicht, kommt der geschlossene Mund bei derartigen Typen zum ersten Male bei einigen Antinoosköpfen vor. Anders dagegen bei dem ikonischen Portrait, welches die darstellende Persönlichkeit in einer der Wirklichkeit entsprechenden Weise wiedergibt. Hier begegnen wir in der Zeit nach Alexander vielfach dem geschlossenen Munde, so bei den Statuen des Demosthenes, des Aristoteles, des Menander und Ptolemaios, bei Büsten der Ptolemaier und Seleukiden. Da diese Portraits, abgesehen von denen der beiden komischen Dichter, meist Copien aus griechisch-römischer Epoche sein werden, so könnte der Einwurf erhoben werden, daß dieses Motiv von den römischen Copisten herrühre. Doch ist diese Annahme an und für sich unwahrscheinlich und wird das Vorkommen des geschlossenen Mundes in hellenistischer Epoche durch Münzstempel, also authentische Denkmäler dieser Kunstentwicklung bezeugt. Wie die griechisch-römische Kunst als die Fortsetzung der hellenistischen zu betrachten ist, so hat sie auch dieses von der hellenistischen Kunst entwickelte Motiv ausgenommen und wenigstens bei der Portraitbüste consequent festgehalten.

Fragen wir, weshalb die hellenistische Kunst auf idealem Gebiete dem Motive des geöffneten Mundes den Vorzug gab, ihn auf realistischem dagegen öfter geschlossen darstellte, so können die Gründe dieses Sachverhaltes keine andern gewesen sein, als die, welche die verschiedene Behandlung des Brustkorbes in der älteren und in der jüngeren Entwicklung der Kunst bedingten. Die idealen, über die Wirklichkeit erhabenen Gesichter bedurften, um nicht abstract zu erscheinen, eines Zuges, welches auf das sie bewegende Leben hindeutete, und wurden daher mit geöffnetem Munde gebildet. Bei den realistischen Gestalten dagegen, welche vermöge ihrer dem Leben entsprechenden Charakteristik einer dem Betrachter geläufigen Sphäre angehörten, konnte die Phantasie leichter die ihnen in der Natur zukommende Bewegung ergänzen. Dazu kam noch der Umstand, daß die Darstellung des geschlossenen Mundes der geläufigen Erscheinungsweise der Wirklichkeit in höherem Grade entspricht,

als die des geöffneten. Bisweilen war dieses Motiv sogar zur Hervorhebung des historischen Charakters der darzustellenden Persönlichkeit bedeutsam, weil die geschlossenen Lippen in dem Gesichte des Demosthenes wesentlich dazu beitragen, die energisch concentrirte und durchgearbeitete Individualität des Mannes zu veranschaulichen.

Ueberblicken wir noch einmal den Gang dieser Entwicklung, so stellt es sich heraus, daß die organische Thätigkeit des menschlichen Körpers in der griechischen Kunst, sowie dieselbe hinreichende Mittel des Ausdrucks beherrscht, eingehende Berücksichtigung findet, daß weiterhin die Energie der Darstellung derselben in entsprechendem Maße abnimmt, wie die Fähigkeit wächst, die Oberfläche des Körpers in einer der Natur entsprechenden Weise zu charakterisiren. Die vollendetste Harmonie der beiden Seiten der künstlerischen Darstellung, der Ausdruck der größten Lebensfülle wird in der Blüthezeit des fünften Jahrhunderts erreicht. Originale aus der jüngeren attischen Schule und aus der des Lysipp, welche sich für den Gesichtspunkt, der uns beschäftigt, mit den Parthenonsculpturen vergleichen lassen, sind nicht erhalten. Wir müssen uns daher, damit auf beiden Seiten das Gewicht gleich sei, auf die Vergleichung von Copien beschränken. Betrachten wir neben einander eine der besseren Copien des polykletischen Dorjphoros und das vortreffliche Exemplar des Lysippischen Aporyhomenos im Vatican, so macht der Dorjphoros, trotz seiner schlichten und weniger in die Einzelheiten eingehenden Behandlung der Oberfläche den Eindruck größerer Lebensfülle. Die Behandlung der Brust, in welcher die Thätigkeit des organischen Lebens energisch hervorgehoben ist, trägt wesentlich dazu bei, diesen Eindruck hervorzurufen.

Es sollte mich freuen, wenn unsere Bildhauer diese Gesichtspunkte, die ich in aller Kürze angedeutet, der Beachtung werth erachten würden.

W. Helbig.

Briefe aus der Sturm- und Drangperiode. I.

Mitgetheilt von Dr. C. A. G. Burkhardt.

Bei der Ordnung des literarischen Nachlasses des Kanzlers Friedrich von Müller fanden sich eine nicht unbedeutende Anzahl von Briefen, die, wie sich später bei deren gruppenweiser Zusammenstellung ergab, mehr ihres Inhaltes, als ihres autographischen Werthes wegen gesammelt worden sind. In den weit verzweigten Correspondenzen des Kanzlers von Müller ist vielfach das Streben zu erkennen, Zeugnisse unserer classischen Literatur zu-