



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Einleitung und Übersicht.

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

EINLEITUNG UND ÜBERSICHT.

Zum Verständniss der Schicksale der bildenden Kunst in dem jetzt zu behandelnden Zeitraume, der mit der Unterwerfung Griechenlands unter die römische Herrschaft abschliesst, müssen wir uns die politischen und Culturverhältnisse dieser Epoche, der Zeit des Hellenismus in einem gedrängten Überblick vergegenwärtigen.

Es ist der weltgeschichtliche Grundcharakter des Griechenthums in allen Perioden seiner eigenthümlichen Entwicklung gewesen, im engsten Raume und mit den geringsten Mitteln durch die allseitige Ausbildung und Verwendung seiner Kräfte das Grossartigste zu leisten. Griechenland selbst ist das kleinste Stück Erde, auf dem jemals ein für die Geschieke der Menschheit bestimmender Act der Weltgeschichte gespielt hat, es ist gegenüber den Reichen, mit denen im Conflict sich das Griechenthum zu seiner weltgeschichtlichen Bedeutung herausbildete, fast verschwindend, seine Volkszahl erscheint gegenüber derjenigen der barbarischen Nationen, mit denen die Griechen sich zu messen zu hatten, als ein winziger Bruchtheil. Und dieses kleine Griechenland mit der geringen Zahl seiner Einwohner fühlte sich nur den Fremden, den Barbaren gegenüber als ein Ganzes, und hatte thatsächlich seine Einheit nur in gewissen allgemeinen Zügen der Cultur, im Inneren zerfiel das griechische Land und die griechische Nation in eine Vielheit von Landschaften und Stämmen, in eine Menge von kleinen Staaten, welche, zum Theil mit einem Gebiete von wenigen Quadratmeilen und mit einer Volkszahl von etlichen Tausenden selbständig und selbst feindlich einander gegenüberstanden. Und selbst diese Staaten, die zum Theil durch Eroberungen zusammengeschweisst waren, bildeten noch nicht in jeder Hinsicht die letzten Einheiten, sondern gliederten sich wieder in einer grösseren oder geringeren Zahl von Stämmen, Geschlechtern, Familien, die in mehr als einer Rücksicht einander gegenüber einen nicht unbeträchtlichen Grad von Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit und von selbständiger und eigenthümlicher Entwicklung gehabt haben. Freilich dehnte sich das Griechenthum im Laufe der Jahrhunderte über weitere Länderstrecken aus, bedeckte es mit seinen Colonien fast alle Küsten des mittelländischen Meeres, aber gleichwie diese Colonien nicht von einer Einheit ausgingen, bildeten sie unter sich auch keine Einheit und hatten mit dem Mutterlande nur den Zusammenhang, welcher auch in diesem die Stämme und Staaten an einander band,

den bewussten Gegensatz gegen das Barbarenthum, die Gemeinsamkeit der Sprache, die Gleichartigkeit der Verfassung, die Verwandtschaft der Religion.

Sowie aber diese Zerklüftung und Zersplitterung der griechischen Nation letztthin darauf beruht, dass die mannigfaltigen und verschiedenen Anlagen, mit denen sie ausgestattet war, nach individueller Ausbildung rangen, fanden die tausendfachen Kräfte der einzelnen Stämme, Staaten, Geschlechter und Individuen in der Theilung und durch diese den Anlass und die Nöthigung zur allseitigsten Anspannung und zur durchgreifendsten Entfaltung. Indem jede kleine Einheit selbständig und in sich geschlossen als ein Ganzes dastehn und sich den anderen gegenüber behaupten wollte, musste sie für die sorgfältigste Pflege aller Keime der Kraft sorgen, von denen manche in einer grösseren Gemeinschaft nicht in Anspruch genommen worden wären, musste jedes der kleinen Ganzen sich sein eignes Centrum bilden, und um dieses alle seine Mittel zusammenfassen. Und somit beruht die Grösse der griechischen Nation im Gegensatze zu der einheitlichen Massenbewegung, welche die Culturentwicklung der Barbarenvölker bezeichnet und bedingt, darauf, dass in der unendlich vervielfältigten Einzelbewegung alle Keime zur Entfaltung, alle Kräfte zur Geltung, alle Mittel zur Verwendung gelangten.

Ich bin weit davon entfernt zu glauben, ich habe mit den vorstehenden Sätzen etwas Neues ausgesprochen; was ich so eben vorgetragen habe, ist längst allgemein anerkannt und viel weiter ausgeführt und tiefer begründet, als ich es hier ausführen und begründen darf. Auch bedarf es dessen nicht; wohl aber musste ich an diese Verhältnisse erinnern, weil ihre Aufhebung es begreiflich macht, dass das Griechenthum in einer Periode, wie die jetzt zu besprechende, bei der weitesten Ausdehnung seiner Einflüsse, ja seiner Herrschaft am wenigsten von der ihm eigenthümlichen intensiven Kraft offenbart, warum das Griechenthum in einem Zeitraume, wo seine Cultur fast die ganze Welt durchdrang, am unproductivsten, ja zum Erschrecken unproductiv in dem Allen war, worin sein weltgeschichtlicher Beruf bestand.

Alexander der Grosse hatte dem griechischen Kleinstaathentum ein Ende gemacht, er hatte die Zerklüftung und Zersplitterung Griechenlands aufgehoben und die charakteristische freie Einzelbewegung in eine der griechischen Nation innerlich fremde Massenbewegung mit einem Ziel und Zweck verwandelt, eine Massenbewegung, deren Impulse von ihm allein ausgingen und der alle Kräfte dienstbar sein sollten. War das Griechenthum erstarkt im Gegensatze zum Barbarenthum, so ging Alexander's Streben auf die Aufhebung dieses Gegensatzes hinaus, so fasste er die Idee eines Weltreiches, in welchem die Sonderentwickelungen der einzelnen Nationen zu einer gemeinsamen Culturentwicklung der Menschheit verschmelzen sollten. Seine Idee ist nie verwirklicht worden. So lange er lebte, hatte er mit der Ausbreitung des Griechenthums und der griechischen Cultur unter den Fremden zu thun, und fand nur für ganz schwache und äusserliche, und eben deshalb nicht grade segensreiche Ansätze und Anfänge der Ausgleichung, wie er sie gedacht hatte, Zeit und Gelegenheit. Mit der Gewalt der Waffen hatte er die fremden Nationen unter das Joch seines Willens gezwungen, hatte er das Griechenthum als siegreiche Macht auf das Barbarenthum zu pflropfen begonnen, ohne dass es ihm möglich wurde, die Culturelemente der unterworfenen Nationen in ihrer eigenthümlichen Kraft für das Griechenthum fruchtbar zu machen. Gewalt und Kampf hatte die Weltmonarchie Alexander's zusammengetrieben, Gewalt

und dreissigjährige wüste Kämpfe liessen nach seinem Tode aus dieser Weltmonarchie jene Monarchien entstehen, in denen seine Feldherrn und Nachfolger im Barbarenlande hellenische Dynastien gründeten. Und mochten diese Dynastien bemüht sein, sich den Eigenthümlichkeiten der ihrem Scepter unterworfenen Nationen anzubequemen, mochten die Ptolemäer in Ägypten sich als Könige nach Pharaonenart von der Priesterschaft inauguriren lassen, sie blieben fremde Herrscher im eroberten Lande, sie blieben Griechen, das Griechenthum die Stütze ihrer Macht; griechische Sprache ward die herrschende aller Gebildeten, griechische Sitte und Cultur die massgebende; die Barbaren wurden hellenisirt; aber indem die barbarischen Nationalitäten mehr oder minder in dieses ihnen siegend aufgedrängte Hellenenthum aufgingen, verlor hinwiederum das Griechenthum, dessen Stärke in der Concentration auf sich bestanden hatte, in dieser, seinem Wesen nicht entsprechenden Propaganda, in dieser Ausbreitung in die fremdartigen Massen den eigentlichen Halt seiner Kraft, seine Individualität, verschwamm es wie ein färbender Tropfen in einer anderen Flüssigkeit, ohne gleichwohl sich von den fremden Elementen, mit denen es in Berührung trat, so Viel zu assimiliren, dass aus dieser Mischung ein originales Neue hätte hervorgehn können.

Wenn die hier mit wenigen flüchtigen Strichen skizzirte Auffassung der Aufgabe, welche dem Griechenthum in dieser Periode zugetheilt war, richtig ist, wenn diese Aufgabe mit einem Worte darin bestand, sich auszubreiten, so dürfen wir uns nicht wundern, dass das Griechenthum, anstatt neue Bahnen seiner eigenen Entwicklung aufzusuchen, auf das reiche und sichere Erbtheil seiner grossen Vergangenheit zurückgriff und, indem es die Schätze seiner Cultur und seines Geistes zum Gemeingut der halben Welt machen sollte, dass es sich bemühte, sich seines geistigen Besitzes selbst zu vergewissern. In der That scheint sich das Streben dieser Periode, welches sich am deutlichsten in der Geschichte der Litteratur offenbart, und namentlich Gestalt gewinnt in der Sammlung jener riesenhaften Bibliotheken in Pergamos und Alexandria und in der ganzen allseitigen wissenschaftlichen Thätigkeit, welche sich an den in diesen Bibliotheken aufgespeicherten, fast unüberschbaren Vorrath der Schöpfungen vergangener Jahrhunderte anknüpfte, aus dem Verständniss der Bedingungen zu erklären, durch welche allein das Griechenthum seine damalige Aufgabe erfüllen konnte. „Man sollte, sagt Bernhardt¹⁾, lernen und wissen, Gelehrsamkeit und Wissenschaft zu fernerm Wachsthum an Andere mittheilen; Meister und Lehrlinge, die sich kastenartig aus der ungebildeten Menge erheben, die nur mittels einer stetigen Tradition gedeihen, treten an die Stelle der originalen und selbstdenkenden Geister, welche sonst nur als Sprecher mitten in einer urteilsfähigen und gleichgestimmten Nation gewirkt hatten. Ein Trieb zum massenhaften Lesen und Schreiben, Polymathie und Polygraphie sind die Hebel der von Alexander gestifteten Welt, schöpferisches Genie hat in ihr keine Geltung.“ Das ist eigentlich das Entscheidende. Unmittelbarkeit und Genialität war der Grundcharakter aller litterarischen Production Griechenlands von Homer bis auf die attische Beredsamkeit gewesen; Mittelbarkeit und Mangel an Genialität, die einzelne Talente nicht ersetzen können, bezeichnen diese Epoche. An Erudition steht dieselbe unvergleichlich da in der Geschichte der alten Welt, fast unvergleichlich in der ganzen Weltgeschichte bis auf unsere vielfach verwandte Zeit; wohl kann die Litteratur als Ganzes gefasst auf der Grundlage der

Gelehrsamkeit Bedeutendes leisten, aber alle Production wird bewusster oder unbewusster gefärbt von dem Streben, die grossen Vorbilder, von deren Werth man innerlich überzeugt ist, zu erreichen, wo möglich zu überbieten. Deshalb braucht man gegen die Litteratur der hellenistischen Zeit nicht ungerecht zu sein um zu behaupten, dass ihr die Originalität und Frische abgeht, so durchaus im Drama, im Epos und in der Elegie, und selbst das Idyll Theokrit's ist eigentlich nur eine sehn-süchtige Reaction gegen die höfische und Schulbildung und Überbildung, aus der es hervorgeht. Die beste Kraft vereinigt sich auf die Geschichtschreibung, der die Erforschung der Vergangenheit zum Grunde liegt und auf die Philosophie, die das Gewordene und Bestehende zu begreifen und zu erklären berufen ist.

Derselbe Mangel an Unmittelbarkeit und Selbständigkeit, welcher die Litteratur kennzeichnet, tritt uns fast aus allen Richtungen des damaligen Lebens entgegen. In der Politik war an die Stelle des selbständigen, auf Bürgerschaft und Bürger-tugend beruhenden Staatswesens das monarchische Princip getreten, und zwar in seiner schroffsten Form, der Wille und das Interesse der Höfe und Dynastien beherrschte die Bewegung der Nationen; was sich diesem Willen und Interesse dienend unterordnete, fand seine Förderung von oben her, was sich ihm entgegenstellte, ward unterdrückt. Die Demokratien und Oligarchien des Mutterlandes führten ein Scheinleben unter makedonischer Hoheit, ihr Dasein ermangelte des wirklichen Werthes und der Bedeutung, selbst der achäische Bund ist Nichts als der unfruchtbare Versuch das alte Staatenthum zu erhalten; nur ganz einzelnen Staaten, namentlich dem handelsreichen und seemächtigen Rhodos war die Fortsetzung einer selbständigen, auf eigener Kraft beruhenden Existenz möglich geworden.

Der religiöse Glaube, schon in der vorigen Epoche vielfach vom Skepticismus benagt und vom Indifferentismus geschwächt, hatte in dieser Zeit fast alle Naivetät, alle Innigkeit verloren, und die Religion war zum leeren Formalismus und Caeremoniengepränge hinabgesunken. „Die persönliche Gestalt der Götter war der Wissenschaft zum Opfer gefallen. Vergebens deutet die stoische Schule die alten Göttersagen in pantheistische Allegorien um, vergebens zieht sich Epikur in den Quietismus bloß subjectiver Empfindung zurück; der wachsende Indifferentismus gegen die alte Religion zeigt, dass der innerste Lebensnerv derselben zersetzt und zerfressen war. Die stille, sinnige Lebensgemeinschaft mit der Gottheit war verschwunden, und doch konnte sich das unaustilgbare religiöse Bedürfniss des Volkes bei den kahlen Verstandesresultaten nicht befriedigen²⁾.“ Hie und da griff man nach den Religionsformen der Fremden, mit denen man sich zu mischen gezwungen war, das Fremde als Unverstandenes, Geheimnissvolles beginnt seinen Reiz zu üben, einzelne Culte, der Isis, des Mithras u. a. werden in die griechische Religionswelt eingebürgert, daneben erhebt sich Astrologie, Zauberei und Sibyllenwesen und neben der Verstandesaufklärung blüht der krasseste Mysticismus auf. Und gleicherweise war die Sitte und Zucht des Privatlebens, welche auf dem Bürgerthum beruhte, vielfach gelockert, wie sie bereits in der letztvergangenen Zeit sich darstellt, ihres inneren Kerns und ihrer Bedeutung verlustig gegangen, nur die Form des Lebens hatte sich als der Rahmen erhalten, in dem ein ganz veränderter Inhalt sich bewegte, während der wachsende Hang nach Pracht und Genuss an dem Glanz der Höfe reichliche Nahrung fand und die Bedeutungslosigkeit des individuellen Daseins zum egoistischen

Ergreifen jeder Gunst des Augenblicks drängte, und das griechische Volk auch in seinem Privatleben zum Gegenstande herzlicher Verachtung des siegenden Römerthums machte.

Und nun die bildende Kunst. Wäre es nicht ein Wunder zu nennen, wenn in einer solchen Zeit die Kunst Bedeutendes und Neues geschaffen hätte? Die Kunst lässt sich noch weniger als die Litteratur gelehrt behandeln, sie vor Allem will Unmittelbarkeit und Genialität. Die griechische Kunst aber hat während des ganzen Verlaufs ihrer Entwicklung in ganz besonderem Masse mit dem Inhalte des nationalen Lebens im Zusammenhange gestanden, sie ist erstarkt mit dem Erstarren des griechischen Volksthum, sie ist gross geworden mit der politischen Grösse der Nation, sie hat sich gestützt auf die freie Kraft des hellenischen Geisteslebens, sie hat die Errungenschaften und alle Tüchtigkeit des Volkes in ihren Werken ideal verklärt und monumental verewigt, sie hat ihren besten und schönsten Inhalt aus dem religiösen Glauben entnommen, ihre erhabensten und reinsten Gestaltungen aus dem lebendigen Götterthum und der lebendig überlieferten Sage. Was blieb ihr jetzt? auf welches Volksthum sollte sie sich stützen, an welcher nationalen Grösse sich begeistern? welchen religiösen Glauben sollte sie in sichtbarer Gestalt verkörpern, welchen Thaten im idealen Gegenbilde sagenhafter Heroenherrlichkeit unvergängliche Denkmäler gründen?

Wir wollen in einer Übersicht über das, was wir von dem thatsächlichen Zustande der bildenden Kunst Griechenlands in der Periode des Hellenismus von der befestigten Herrschaft der neuen Reiche bis zum Beginne der römischen Herrschaft wissen, die Antwort auf diese Fragen suchen.

Um zu keinen Missverständnissen Anlass zu geben, muss ich der folgenden Darstellung eine Bemerkung voranschicken. Wir haben im Verlaufe unserer Betrachtungen gesehen, dass fast keine Epoche der griechischen Kunstgeschichte sich chronologisch scharf mit einem Jahre oder einem Jahrzehnt abgrenzen lässt, fast überall finden wir Übergangserscheinungen, fast überall ragen die Ausläufer der Kunstübung einer älteren Zeit in die Neuschöpfungen der folgenden Periode hinüber. Um aber zu entscheiden, welcher Periode der Entwicklung ein Künstler angehört, müssen wir nicht sowohl nach der letzten Ausdehnung seiner Thätigkeit, als vielmehr darnach forschen, in welchem Boden seine Thätigkeit ihre Wurzeln hat, in welcher Zeit sie ihren Schwerpunkt findet. Da wir dieses einzig berechtigte Princip festgehalten haben, konnte es uns nicht beikommen, Künstler wie Onatas, Hegias, Kritios und Nesiotas, Ageladas und Kanachos, Pythagoras und Kalamis, mögen diese selbst zum Theil noch als rüstige Männer die Zeit der Kunstblüthe nach den Perserkriegen erlebt und in dieser Zeit gearbeitet haben, als Repräsentanten der neuen Periode zu betrachten; sie wurzeln in der alten Zeit, sie sind berühmte Männer ehe Phidias seine ersten Versuche macht, und ohnstreitig haben wir sie berechtigter Weise nach dem Schwerpunkte und Charakter ihrer Thätigkeit als Vertreter der älteren Zeit geschildert. Gleiches muss ich hier für die Künstler geltend machen, welche als jüngere Genossen und Schüler der grossen Repräsentanten der vorigen Epoche die Zeit, von der wir jetzt zu reden haben, erlebten und im Anfange dieser Periode noch zu wirken fortgefahren haben mögen. Wie lange über den Anfang der 120er Olympiaden hinaus Männer wie die Söhne des Praxiteles, wie die jüngeren Genossen des Skopas, wie die Schüler des

Lysippos noch als thätige Künstler wirkten, das wissen wir nicht genau, aber das kann uns deswegen auch gleichgiltig sein, weil der Schwerpunkt ihres Schaffens und der Charakter ihrer Kunst ohne Frage der vergangenen Epoche angehört, und wir nur bei ganz einzelnen derselben Werke finden, welche, wie die Porträts einzelner Feldherrn und Nachfolger Alexander's, dem Kreise der um die Mitte der 120er Olympiaden neu beginnenden Periode angehören. Nicht also die letzten Ausläufer des verflossenen Zeitraums, sondern dasjenige haben wir in's Auge zu fassen, was neben und nach diesen sich Neues auf dem Grund und Boden der neuen Zeit erhebt.

In Bezug auf die Kunst unserer Periode steht ein merkwürdiger Ausspruch bei Plinius, den ich der folgenden Untersuchung zum Grunde legen will, weil sie an demselben einen bestimmten Halt gewinnt. „Nach der 121. Olympiade hörte die Kunst auf und erhob sich erst wieder in der 156., in der Künstler lebten, die sich freilich mit den früher genannten nicht messen konnten, die aber dennoch berühmt waren.“ Plinius redet von dem Erzguss, und es ist hervorgehoben worden³⁾, nicht einmal in Bezug auf diesen sei der Ausspruch streng richtig. Dies muss zugegeben werden, allein ich behaupte dagegen, der Ausspruch ist im höheren und weiteren Sinne wahr; er ist richtig und begründet, wenn wir ihn nicht sowohl auf die Kunstübung als auf die Kunstentwicklung beziehen; die Kunstübung geht ohne allen Zweifel fort, aber eine Fortentwicklung der Kunst tritt uns während dieser ganzen Periode nur an zwei Stätten, in Rhodos und Pergamos entgegen. Ehe ich dies thatsächlich im Einzelnen zu belegen versuche, muss ich einem Einwande begegnen, welcher, wenn er begründet wäre, dem thatsächlichen Erweise, dass wir aus dem ganzen Zeitraume ausser den Werken der rhodischen und der pergamenischen Schule Nichts kennen, an dem sich ein Fortschritt, eine selbständige Entwicklung, ein originales Schaffen der plastischen Kunst offenbarte, den grössten Theil seines Werthes nehmen würde. Diesen Einwand erhebt Brunn⁴⁾, indem er die Gründe für den vorstehenden Ausspruch des Plinius nur zum Theil in der Kunstgeschichte, zum anderen Theil in der Geschichte der Litteratur, in der antiken Kunstgeschichtschreibung sucht. Dass die griechische Schriftstellerei über Kunst und Künstler zum grossen Theile eben der alexandrinischen Periode angehört, ist richtig, sie bildet einen Theil der gelehrten Bestrebungen, in denen diese Zeit excellirte. „Der Zeitgenossen wird aber, meint Brunn, wie noch heute in neueren Kunstgeschichten, auch damals kaum Erwähnung geschehen sein. Die 121. Olympiade mochte von einem oder einigen Schriftstellern aus einem uns nicht näher bekannten Grunde zum Schlusspunkte gewählt worden sein. Dass Plinius dann in der 156. Ol. einen neuen Anfangspunkt findet, hat seinen Grund in der Kunstschriftstellerei, die sich im letzten Jahrhundert der Republik in Rom entwickelte. Denn diese Olympiade bezeichnet in runder Zahl den Zeitpunkt, in welchem die griechische Kunst in Rom zu einer unbestrittenen Herrschaft gelangte. Während also die römischen Auctoren die älteren Epochen nach den griechischen Darstellungen aus der Diadochenzeit behandeln mochten, über diese selbst aber ihnen nicht ähnliche Hilfsmittel zu Gebote standen, fanden sie für die ihnen zunächst liegende Zeit die Quellen in Rom selbst. Wie aber z. B. grade in unseren Tagen der sogenannten Zopfzeit eine geringere Aufmerksamkeit zugewendet wird, so mochte auch in Rom bei dem vielfach sichtbaren Streben, sich an die ältere, höchste Entwicklung der Kunst anzu-

schliessen, die Kunst unter den Diadochen vielleicht absichtlich weniger geachtet und geschätzt werden, wenigstens von bestimmten Schulen und Kunstrichtern, welche durch Theoretisiren zu einem gewissen Purismus geführt worden waren.“

Ich habe die Stelle ihrer Wichtigkeit wegen ganz mitgetheilt, frage jetzt aber, in wiefern ist diese Argumentation begründet? Die Hinweisung auf unsere eigene Schriftstellerei über die bildende Kunst der Gegenwart und der Zopfzeit dürfte deren Richtigkeit zweifelhaft erscheinen lassen. Beachten wir denn unsere Zeitgenossen nicht? schriftstellern wir etwa nicht über die Werke eines Cornelius, eines Kaulbach, eines Bendemann, Rauch, Thorwaldsen und wie die grossen Meister der Jetztzeit sonst heissen mögen, wiewohl wir es verständiger Weise nicht wagen, Erscheinungen, die uns so nahe stehn, wie diejenigen fernerer, in Anlässen und Resultaten und in ihrem ganzen Verlaufe übersehbarer Perioden geschichtlich darzustellen? Ich wüsste nicht, dass eine künftige Kunstgeschichtschreibung des 19. Jahrhunderts sich über Mangel an Quellen und Überlieferung zu beklagen haben wird. Und warum soll man glauben, dass dies in der Zeit des Hellenismus anders gewesen ist? Die römische Kunstschriftstellerei lässt Brunn an ihre Gegenwart anknüpfen, die Quellen benutzen, die sie in Rom selbst fand, warum sollte das die Schriftstellerei der hellenistischen Periode nicht ebenfalls gethan haben, wenn sie wirklich bedeutende Werke der Kunst entstehen, wirklich massgebende und bahnbrechende Genien schaffen und wirken sah? So bar des Selbstgefühles ist keine Zeit, ist auch die Zeit des Hellenismus nicht, welche die Namen und Werke ihrer Dichter wohl verzeichnete⁵⁾. Was aber unser Verhältniss zur Kunst der Zopfzeit anlangt, mit welchem dasjenige der römischen Kunstschriftstellerei zu der Kunst des Hellenismus in Parallele gezogen wird, so mag zugestanden werden, dass wir der Zopfzeit geringere Aufmerksamkeit schenken als der Periode der älteren Blüthe der Kunst in Deutschland und Italien, aber warum? aus Grille etwa oder aus Flüchtigkeit und Leichtsinne? oder nicht vielmehr deshalb, weil die Werke eben dieser Zopfzeit in Bausch und Bogen der Beachtung weniger würdig, weil sie grossentheils unerfreulich, weil sie für die fernere Entwicklung unserer Kunst von keiner positiven Bedeutung sind, sondern vielmehr ignorirt, überwunden werden mussten, wenn wir zu einer frischen Erhebung der Kunst gelangen wollten. Wohl möglich, dass die römischen Kunstschriftsteller „bei dem vielfach sichtbaren Streben, sich an die frühere höchste Entwicklung der Kunst anzuschliessen“, die Kunst des Hellenismus aus ähnlichen Gründen weniger beachten und schätzen. Denn dass dieser Zeitraum kunstleer und kunstlos gewesen sei, kann nur der behaupten wollen, der gegen offenkundige Thatsachen die Augen absichtlich verschliesst; aber wir glauben, dass diese Kunst bei aller Regsamkeit ihres Betriebes im Ganzen wenig bedeutend, wenig erfreulich, wenig originell gewesen sei, und dafür finden wir ausser in dem Schweigen gleichzeitiger und späterer schriftlicher Quellen einen starken Beweis noch in dem Umstande, dass auch die plastische Kunst der folgenden Zeit sich zu derjenigen unserer Epoche verhält wie die Kunst der Gegenwart zu derjenigen der Zopfzeit. Die Architektur der Diadochenperiode hat eine Entwicklung, sei diese wie sie sei; es gehört ihr die reiche und prächtige Ausbildung der korinthischen Ordnung, und es gehört ihr ferner die Fortbildung des Gewölbebaues an; sie darf sich einer neuen und grossartigen Gestaltung der Wohnräumlichkeiten, und wahrscheinlich auch der Herstellung einiger

neuen Arten von Gebäuden rühmen, und sie ist es wiederum, welche in der Anlage ganzer Städte nach einem Plan und in einem Stil bisher Unerhörtes und Ungeahntes schuf, sie ist es endlich, welche fremdländische Bauformen auf griechischen Boden einfuhrte⁶⁾. Auch von diesem Allen ist unsere litterarische Kunde lückenhaft und oberflächlich, aber was die Architektur dieser Periode Neues und Bedeutendes schuf, das war die Grundlage der ferneren Entwicklung, das finden wir wieder, sei es nachgeahmt, sei es weiter entwickelt, in den Bauten der römischen Epoche. Gleiches gilt von der Poesie dieser Epoche, welche, denke man über dieselbe wie man will, zum allergrössten Theil das Vorbild der römischen Kunstpoesie geworden ist. Wo aber ist denn die analoge Erscheinung auf dem Gebiete der Plastik? Wo sind denn die Elemente der späteren Sculptur der römischen Zeit, die sich nicht entweder aus dem Zurückgehn auf die Schöpfungen der Blüthezeit der griechischen Kunst oder aus einer eigenthümlichen originalen Gestaltung auf der Grundlage des römischen Nationalcharakters und der Zeit- und Culturverhältnisse der römischen Epoche ableiten lassen, und die zu verstehn wir auf Vorbilder und Anstösse aus der Zeit schliessen müssten, von der wir reden? Ich kann derartige Elemente gradezu nur in einer Richtung anerkennen, in der historischen Kunst, deren Keime, wie wir sahen, allerdings in der lysippischen Kunst und deren erste Ausbildung in einem Werke des Euthykrates liegen, deren eigentliche Gestaltung aber als das Eigenthum einer Kunstschule unserer Epoche, der pergamenischen, nicht angefochten werden soll. Was immer sonst die griechische Kunst der römischen Zeit und was die eigenthümlich römische Kunst hervorbrachte, das ruht auf der Grundlage der Schöpfungen der griechischen Kunst zwischen Perikles und Alexander, oder es ist ganz neu und nur aus sich selbst zu erklären.

Nach Zurückweisung des Einwandes, dass die Geringfügigkeit dessen, was wir von Kunst und Kunstwerken ausser auf Rhodos und in Pergamos finden, nur scheinbar sei und auf mangelhafter Überlieferung beruhe, wenden wir uns jetzt zur Rundschau in Griechenland, um an den Thatsachen die Richtigkeit des plinianischen Ausspruches: die Kunst hatte aufgehört, in dem oben angegebenen Sinne, zu prüfen.

Natürlich wenden wir den Blick zuerst auf die grossen Pflegestätten der Plastik in den vergangenen Perioden. Ich habe schon im vorigen Buche darauf aufmerksam gemacht, dass die Kunstblüthe in Sikyon und der ganzen Peloponnes mit der Schule der Lysippos im Anfange der Periode, in der wir stehn, ihr Ende erreicht, und zwar für immer. Hier ist an diese Thatsache einfach zu erinnern mit dem Beifügen, dass wir einen Künstler aus Sikyon kennen, der ausdrücklich in die Zeit der Diadochen gesetzt wird, vielleicht also noch dem Anfange unseres Zeitraums angehört. Es ist dies Menächmos⁷⁾, der über Kunst und über politische Geschichte schriftstellerte, und von dessen künstlerischen Werken wir einen wahrscheinlich von einer Nike zum Opfer niedergedrückten Stier kennen, einen Gegenstand, der sich nicht selten in Reliefs und auch statuarisch erhalten hat⁸⁾. Ein paar andere sikyonische und einen argivischen Künstler, deren Zeit wir nicht wissen, dürfen wir um so wahrscheinlicher dem Ende der vorigen oder dem Anfange dieser Periode zurechnen, da sie Athletenbildner waren, die Athletensiegerstatuen aber von Alexander's Zeit an sehr selten werden und mit der Eroberung Korinths am Ende unserer Periode gänzlich aufhören⁹⁾. Im Übrigen wissen wir selbst von blosser Betribe der bildenden Kunst

in Sikyon, Argos und in der ganzen Peloponnes Nichts; der Kunsthandel von Sikyon nach Alexandrien, der in ein paar Stellen alter Auctoren erwähnt wird, beweist für fortgehende Kunstproduction Nichts, und hat sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf Arbeiten berühmter älterer Meister, namentlich Maler beschränkt.

In Athen sieht es um diese Zeit nicht besser aus, obwohl Athen noch einmal nicht unbedeutende Künstler produciren sollte, deren Werke zum Theil noch den Gegenstand unserer Bewunderung bilden; diese aber gehören der folgenden Periode an, aus unserem Zeitraume ist nicht ein einziger namhafter attischer Künstler bekannt. Allerdings wurde in der Diadochenzeit in Athen nicht wenig gebaut, aber von Fremden; die Könige Ptolemäos II., Attalos und Eumenes, und gegen das Ende der Periode Antiochos Epiphanes (Ol. 153) schmückten Athen mit neuen öffentlichen Gebäuden, zu denen auch der sogenannte Thurm der Winde von dem Kyrrhestier Andronikos gehört, ein noch erhaltenes achteckiges Gebäude¹⁰⁾, welches im Innern eine Wasseruhr enthielt und auf dem Knauf seines Daches einen Triton als Wetterfahne trug, der mit einem Stabe auf die in Relief auf den acht Seiten des Bauwerks angebrachten Bilder der Winde hinwies. Diese Winde oder Windgötter sind nicht übel charakterisirt: Boreas (der Nord) als rauhhaarer und dichtbekleideter Alter, der aus einem Gefässe Schlossen ausschüttet, Zephyros (West) dagegen als milder Jüngling, der Blumen aus dem Bausch seines Gewandes austreut u. s. f., aber nicht allein in der Ausführung sind diese Reliefs roh, sondern auch die Composition der horizontal schwebenden geflügelten Gestalten ist ungeschickt und ungefällig. Ungleich bedeutender müssen andere plastische Werke gewesen sein, mit welchem Athen in dieser Periode bereichert wurde, nicht aber durch einheimische Künstler, sondern abermals durch die Weihungen der fremden Fürsten, besonders der pergamenischen, unter deren Gaben sich namentlich vier Erzgruppen auszeichnen, die Attalos von Pergamos auf die Akropolis schenkte und auf die wir bei der Betrachtung der pergamenischen Kunst zurückkommen werden. Dass dagegen ein einheimischer Kunstbetrieb mehr als ganz untergeordneter und handwerksmässiger Art, dergleichen allein für die in Masse fabricirten Ehrenstatuen (oben S. 115) in Betracht kommt, in Athen lebendig gewesen sei, wissen wir eben so wenig, wie wir von dem in der Peloponnes etwa noch fortdauernden Kunde besitzen, und mit bester Überzeugung werden wir annehmen, dass irgend Nennenswerthes in Attika in diesem Zeitraume so wenig entstand, wie in Sikyon und Argos.

Gehn wir weiter und wenden wir uns den Städten zu, in denen zu irgend einer früheren Periode die Kunst in namhafter Weise geübt worden ist, überall dasselbe Schauspiel. Wir kennen nicht einen Künstler aus Ägina, Messene, Theben, Arkadien, von den Inseln, aus Unteritalien, den in diese Periode anzusetzen wir bestimmten Grund hätten, und wenn denn unter den chronologisch nicht bestimmbarern Künstlern, welche der vorrömischen Epoche angehört zu haben scheinen, der eine und der andere in diesem Zeitraume lebte, ja, wenn sie alle demselben angehört haben sollten, was in keiner Weise wahrscheinlich ist, so sind alle diese Künstler von so untergeordneter Bedeutung, dass sie höchstens die Thatsache beweisen würden, die wir von vorn herein bereitwillig angenommen haben, dass nämlich in dieser Zeit in Griechenland dies und das gegossen und gemeisselt worden sei.

Ob und in wiefern sich diese Annahme auch auf Makedonien ausdehnen lasse,

müssen wir dahin gestellt sein lassen, bestimmte Kunde von der Kunstliebe der makedonischen Fürsten und von der Förderung der Kunst durch dieselben besitzen wir nicht, auch kennen wir den Namen nur eines makedonischen Künstlers (Lysos), den wir als Verfertiger einer olympischen Siegerstatue in unsere Periode zu setzen einigen Grund haben. Als Kunstfreund dagegen wird Pyrrhos von Epeiros, der Eidas Agathokles' von Syrakus genannt, und der nicht unbedeutliche Kunstbesitz von Ambrakia wird hervorgehoben, ohne dass jedoch bezeugt würde, derselbe beruhe auf gleichzeitiger Production oder habe Kunstwerke umfasst, welche sich über das Niveau des Gewöhnlichen erhoben. Ähnliches wie von Pyrrhos gilt von den Gewalthabern von Syrakus Agathokles und Hieron II., auch sie sind Freunde und Förderer der Kunst; in wiefern dieselbe aber unter ihrem Schutze mehr als Gewöhnliches leistete, das können wir aus den Nachrichten über einen syrakusaner Künstler dieser Zeit, Mikon¹¹⁾, der zwei in Olympia aufgestellte Statuen des Hieron, darunter die eine zu Ross, bildete, nicht ermessen, höchstens vermögen wir aus den Nachrichten von diesen und noch dreien anderen Statuen des Hieron in Olympia zu schliessen, dass die Porträtbilderei in Syrakus in einigermaßen schwunghaftem Betriebe sich befand.

Der einzige selbständige griechische Staat, wo wir die Kunst in wirklichem Flor finden, ist Rhodos. Rhodos hat in dieser Periode eine Kunstschule im eigentlichen Sinne des Wortes, zahlreiche, theils litterarisch, theils inschriftlich überlieferte Künstlernamen verbürgen uns einen lebhaften Betrieb der Kunst, und theils auf Rhodos, theils unter dem Einflusse seiner Bildnerschule entstandene Monumente wie der Laokoon und der farnesische Stier, die wir immer zu den Werken des ersten Ranges zählen werden, zeigen uns die hohe Bedeutsamkeit dieser einzeln hervorgetriebenen Kunstblüthe, über die wir das Nähere in einer eigenen Darstellung berichten werden.

Wenn wir nun bei unserer Rundschau in den Städten Griechenlands und in den Fürstenthümern zweiten Ranges die bildende Kunst nur in sehr bescheidener Weise ihr Dasein fristend fanden, so werden wir erwarten, an den Höfen der grossen Reiche, an denen sich in der Zeit des Hellenismus das ganze politische und geistige Leben Griechenlands concentrirte, die Kunst in desto lebhafterem Aufschwung und in desto erfolgreicherem Schaffen zu finden. Wir wollen auch hier die Thatsachen reden lassen und wenden uns zuerst an den Ptolemäerhof von Alexandria, der alle übrigen an Glanz und Macht und an Liebe für Litteratur und Wissenschaften übertrifft.

Alle Ptolemäer bis auf den siebenten (Physkon), der am Ende unserer Periode (Ol. 158, 3, 145 v. Chr.) den Thron bestieg, waren Gönner und Förderer der bildenden Künste wie der Wissenschaften. Unter Ptolemäos I. lebten Maler wie Apelles und Antiphilos am alexandrinischen Hofe, und auch sonst sind die Namen etlicher alexandrinischer Maler bekannt; von bedeutenden Bildnern, die in Alexandria gelebt haben, selbst von solchen, die mit dem Mittelpunkte ihrer Thätigkeit der vorigen Periode angehören, erfahren wir Nichts, und eben so wenig ist uns auch nur ein einziger in der Hauptstadt oder im Reiche der Ptolemäer einheimischer Bildhauer selbst nur dem blossen Namen nach bekannt. Dennoch können wir nicht zweifeln, dass sich in Alexandria eine rege Thätigkeit der plastischen Kunst entfaltete, aber bemerkenswerth ist es, dass fast ohne Ausnahme Alles, was wir von derselben im Einzelnen wissen, sich auf die Ausstattung von vergänglichem Prachtbauten und von prunkenden Hof- und Cultfesten bezieht. Eine ausführliche Schilderung dieser Pracht-

bauten und Festaufzüge, wie sie sich aus antiken Berichten entwerfen lässt, würde hier wenig am Orte sein, und ich beschränke mich darauf, in einigen Andeutungen fühlbar zu machen, in welchem Umfang und in welcher Weise die plastische Kunst für diese Zwecke verwendet wurde. Bei einem Adonisteste, welches Arsinoë, die Gemahlin Ptolemäos' II. (v. Ol. 124, 1—133, 3, v. Chr. 284—246), veranstaltete, sah man in einem prachtvoll decorirten laubenartigen Bauwerke die Statuen der Aphrodite und des Adonis auf Ruhebetten lagernd, umspielt und umschwebt von vielen kleinen, automatisch bewegten Erosen nebst zweien Adlern, welche Ganymedes emportrugen, Alles aus Gold, Elfenbein, Ebenholz und sonstigen kostbaren Stoffen hergestellt. Noch unendlich reicher ausgestattet aber war ein Festzug, welchen Ptolemäus II. selbst allen Göttern, namentlich dem Dionysos veranstaltete, und den uns Kallixenos (bei Athenäos 5, 196 ff.) ausführlich beschreibt.

In diesem Festzuge wurden ausser mancherlei überschwänglich kostbarem Prachtgeräth fast unzählbare, zum Theil automatisch bewegliche, zum Theil kolossale Statuen und Gruppen auf prächtigen, von Menschen gezogenen Wagen aufgeführt, so z. B. ein kolossaler Dionysos von hundertachtzig, ein ebenfalls kolossales Bild der Amme des Gottes, Nysa, von sechszig Männern gezogen, sodann Gruppen verschiedener Art und Bedeutung, namentlich aus dem Mythenkreise des Dionysos, aber auch solche, die zur Verherrlichung des Festgebers dienten, wie z. B. eine Gruppe, welche Ptolemäos von der Stadtgöttin Korinthis und von der „Tapferkeit“ (Arete) bekränzt zeigte. Auch in dem Prachtzelt, welches der König bei Gelegenheit dieses Festaufzugs innerhalb der Mauern der königlichen Burg erbauen liess, und welches in jeder Beziehung eine unerhörte Pracht entfaltete, fehlte es nicht an reichem plastischen Schmuck. Vor den Pfeilern der Eingangshalle standen einhundert marmorne Statuen „der ersten Künstler“ (etwa Copien nach den berühmtesten Meistern?), während in sechzehn Grotten eines oberen Stockwerkes, seltsam und puppenhaft genug, Gastmähler lebendig scheinender dramatischer Figuren, die in wirklichen Gewändern erschienen, dargestellt waren. Der Verwandtschaft mit dem Festaufzuge Ptolemäos' II. wegen mag hier auch gleich der Triumphzug Antiochos' IV. Epiphanes (Ol. 153, 1, 168 v. Chr.) aus der Beute Ptolemäos' Philometor's Erwähnung finden, in dem man in theils vergoldeten, theils mit goldgewirkten Gewändern angethanen Statuen Bilder aller Götter, Dämonen und Heroen aufgeführt sah, die irgendwo Verehrung gefunden hatten oder von denen irgend eine Sage bekannt war, und zwar nicht blosse Einzelbilder, sondern Darstellungen der Mythen und Sagen selbst nebst allerlei Personificationen von Tag und Nacht, Himmel und Erde, Mittag und Morgenröthe und dergleichen mehr. Dem Prachtzelt des zweiten Ptolemäos aber steht das riesenhafte mit vierzig Ruderreihen versehene Prachtschiff Ptolemäos' IV. würdig zur Seite, eine Welt von Glanz und Prunk für sich und auch mit plastischem Schmuck verziert, der zwar, wie z. B. der goldene Fries mit mehr als ellengrossen Hochreliefs von Elfenbein aus den kostbarsten Stoffen bestand, aber nach dem ausdrücklichen Zeugnis unseres Berichterstatters (Athen. 5, 204 f. cap. 38) mittelmässig in Hinsicht auf die Kunst war. Ein anderes Gemach war als Tempel der Aphrodite behandelt und enthielt eine Marmorstatue der Göttin, während abermals ein anderes die Porträtstatuen der königlichen Familien ebenfalls aus Marmor gemeisselt umfasste.

Wenngleich wir nun auch nicht annehmen, dass der Bildkunst in Alexandria

nur Aufgaben wie die eben besprochenen gestellt wurden, wengleich wir im Gegentheile glauben, dass sie bei dem Ausbau der gewaltigen und prachtvollen Stadt mit ihren Tempeln und Hallen, ihrer Riesenburg Brucheion und ihren sonstigen Palästen ein grosses und weites Feld des Wirkens im monumentalen Sinne eröffnet wurde, ja wenn wir bereit sind, den Glanz dieser monumentalen Werke einigermaßen nach demjenigen der vergänglichchen Pracht des geschilderten Zeltens und Schiffes zu bemessen, so muss es uns doch im höchsten Grade über den innerlichen Werth dieser Leistungen bedenklich machen, dass sich von ihnen weder irgendwelche Kunde erhalten hat noch irgendwo ein Einfluss auf spätere Kunstentwicklungen sich fühlbar macht. Dies Bedenken wird nicht wenig gesteigert durch den Hinblick auf den zerrüttenden Einfluss, den eine Knechtung der Kunst unter die Launen üppiger und übersättigter Herrscher auf ihre Richtungen und Bestrebungen nothwendig ausüben müsste, und dies Bedenken wird nur zum allerkleinsten Theil gehoben durch den Hinblick auf ein paar Porträtsbüsten Ptolemäos' I. und der Berenike, deren Entstehung in dieser Zeit überdies unerwiesen ist und auf etliche grosse Prachtkameen, die ebenfalls Porträts, und zwar die Ptolemäos' II. und der ersten und zweiten Arsinoë enthalten¹²⁾, Werke, denen das Verdienst vollendeter Technik nicht abzusprechen ist, die aber am allerwenigsten für das beweisen können, worauf es vor Allem ankommt, dafür nämlich, dass die Kunst Originalität und Genialität, dass sie grosse treibende Gedanken und frische Schöpferlust gehabt habe. Wo aber diese eigentlichen Lebens-elemente der Kunst fehlen, da ist mit technischer Fertigkeit und selbst Meisterlichkeit wenig gewonnen, ja ich wage zu behaupten, dass grade die vollkommene Herrschaft über alle technischen Mittel und in Folge deren die Leichtigkeit der Production ein gefährliches Erbtheil für die Kunst in Zeitaltern sei, wo sie dienstbar geworden ist und ihre Aufgaben von aussen her erhält. Denn während die Hingebung an technische Mühen und Anstrengungen bei dem producirenden Künstler immer einen gewissen Grad von Tüchtigkeit, von künstlerischer Überzeugung und von sittlichem Ernst bedingt, setzt die Leichtigkeit der Production eine Menge von untergeordneten Kräften in Bewegung, die, um Geld und Ehre zu verdienen, sich dienstwillig jeder Aufgabe unterziehen, wenn sie auch die trivialste und geschmackloseste wäre, und die tüchtigeren, herberen, bewussteren Künstlernaturen das Schaffen in der Richtung, wohin sie der Genius treibt, unsäglich erschweren.

Alexandria, der Mittelpunkt des Geisteslebens, der Wissenschaft und Litteratur in der Periode des Hellenismus hat, das werden wir nach dem Vorstehenden zu sagen wohl berechtigt sein, keine selbständige Kunstschule erzeugt, hat keine Plastik besessen, welche sich über das Niveau des künstlerischen Handwerks erhob.

Man hat den Grund hievon in dem besonderen Umstände suchen zu müssen geglaubt¹³⁾, dass in Ägypten eine einheimische Kunst seit Jahrtausenden geübt ward, und die Ptolemäer, obwohl Griechen, sich deshalb in ihren künstlerischen Unternehmungen den nationalen Ansprüchen fügen und sich begnügen mussten, eine Umgestaltung nur allmählig einzuleiten. Ich kann das nicht für richtig halten; denn nicht allein sind die wenigen erhaltenen Kunstwerke, von denen wir gesprochen haben, rein griechisch, sondern auch die Ptolemäermünzen zeigen bis auf die letzten Zeiten kaum eine Spur des Ägyptischen in den Gegenständen oder Formen der Typen, während die Nomenmünzen (diejenigen der einzelnen Gaue Ägyptens) das Nationale

als Grundlage in grösserem oder geringerem Grade mit Hellenischem verschmolzen zeigen. Ganz griechisch waren auch die Darstellungen in den oben besprochenen Festaufzügen, der Cultus blieb bis auf einige fremde Elemente griechisch, griechisch war die Sprache, die Litteratur, die Bildung, die Verwaltung, kurz Alles, was von dem Ptolemäerhofs direct ausging und mit demselben in Berührung kam. Und wir sollten annehmen, die Ptolemäer haben sich in Betreff der ihnen dienstbaren bildenden Kunst den nationalen Ansprüchen gefügt? Ich wüsste in der That nicht, was uns zu einer solchen Annahme berechtigt und ebensowenig wodurch dieselbe nöthig werden sollte, da der Geist der Zeit den Verfall der Kunst hinreichend erklärt, und da dieser Erklärungsgrund nicht nur für Alexandrien, sondern für die anderen Reiche in gleicher Weise genügt, in denen, mit alleiniger Ausnahme des pergamenischen, die Zustände der Kunst wesentlich dieselben sind.

Wir können uns hievon mit Wenigem überzeugen. Auch unter den Königen des syrischen Reiches, den Seleukiden, sind Seleukos I. und II. und Antiochos III. und IV. Freunde und Förderer der bildenden Künste. Die Erbauung der grossen und überaus prächtigen Hauptstadt Antiocheia am Orontes, welche, eigentlich aus vier mit eigenen Mauern umgebenen Städten bestehend, Ol. 119, 4 (300 v. Chr.) gegründet, erst von Antiochos IV. Ol. 151, 1—154, 1, 176—164 v. Chr.) vollendet wurde, sowie die Gründung der zahlreichen anderen griechischen Städte im syrischen Reiche, bot der künstlerischen Thätigkeit das weiteste Feld, und dass auch der Plastik bedeutende und mannigfaltige Aufgaben gestellt wurden, wird durch die Nachrichten über nicht wenige Götterbilder, welche für die neuen Tempel der Stadt und des eine Meile von der Stadt belegen apollinischen Heiligthums und Lustortes Daphne verfertigt wurden, verbürgt. Gleichwohl sind uns ausser dem Athener Bryaxis (oben S. 54), dessen Apollonstatue in dem Tempel von Daphne übrigens schwerlich erst in dieser Zeit und für diesen Ort gemacht, sondern später dahin versetzt wurde und ausser dem Schüler des Lysippos, Eutychides von Sikyon, dessen Tyche von Antiocheia wir bereits (oben S. 91) näher kennen gelernt haben, keine der Bildner, welche in und für Antiocheia oder die Seleukiden thätig waren, auch nur dem Namen nach bekannt. Es erklärt sich dies wenigstens zum Theile daraus, dass man sich für die neuen Götterbilder mit Nachahmungen der Muster aus früherer Zeit begnügte, an welche sich begreiflicher Weise ein weit geringerer Ruhm der Verfertiger anknüpfte, als an neue und originale Schöpfungen, so dass, wenn gleich die damalige Zeit ihre Künstler hoch halten mochte, die Kunstgeschichtschreibung der späteren Jahrhunderte es nicht der Mühe werth achtete, die Namen dieser Copisten und Nachahmer aufzubewahren. Selbst der Apollon von Bryaxis, wie wir ihn aus Beschreibungen und aus antiochenischen Münzen kennen, war eine wenig modificirte Nachbildung des palatinischen Apollon von Skopas, und von der Statue des Zeus, welche Antiochos IV. zu Daphne aufstellte, wird uns beispielsweise überliefert, dass sie in Stoff und Form eine genaue Nachbildung des phidiassischen sein sollte, obgleich uns Münzen mit Darstellungen dieser Statue bezeugen, dass Phidias' grosse Schöpfung eine, damals vielleicht nicht einmal allgemein empfundene Umwandlung im Sinne des Theatralischen und Effectvollen erlitten hatte. Daneben verbürgt uns die Beschreibung des oben erwähnten gewaltigen Triumphzuges, den Antiochos IV. veranstaltete, dass auch in Antiocheia wie am Hofe der Ptolemäer die Kunst der

Herrscherlaune und Prachtliebe unterworfen war, zur Massenproduction vergänglicher Werke gemissbraucht und somit zum Handwerk hinabgedrückt wurde. Fassen wir diese Thatsachen zusammen, so werden wir unfehlbar zu der Überzeugung gelangen, dass die bildende Kunst im syrischen Reiche so wenig wie im ägyptischen die rechte Pflegestätte fand, wo sie, heilig gehalten und mit würdig grossen Aufgaben betraut, sich mit neuer Frische und Kraft hätte erheben und Werke schaffen können, welche für ihren Entwicklungsgang bestimmend und bedeutend geworden wären. Ist das aber nicht der Fall, so werden wir uns auch einer speciellen Angabe und Besprechung der plastischen Kunstwerke in Antiocheia, über die wir in späten Quellen diese und jene Notiz finden, überheben dürfen.

Und so gelangen wir zu dem einzigen Königreiche dieser Zeit, welches neben dem einzigen Freistaate Rhodos in dieser Periode eine eigene, selbständige Kunst besass, dem pergamenischen. Schon seit Alexander's Zeiten war Griechenland von gallischen Horden, welche bekanntlich auch Mittelitalien überschwemmten und unter Brennus bis nach Rom gedrungen waren, bedroht; im ersten Jahre der 125. Ol. (280 v. Chr.) war diesen Galliern das makedonische Heer unter Ptolemäos Keraunos erlegen, zwei Jahre darauf hatten sie, von Sosthenes vorübergehend vertrieben, zum zweiten Male das makedonische Heer vernichtet und hatten sich, Makedonien und Thessalien verwüstend, auf Griechenland gewälzt, in das sie, die tapfer vertheidigten Thermopylen umgehend auf demselben Wege, den einst Ephialtes die Perser geführt hatte, siegreich vordrangen, bis sie bei Delphi durch Kälte und Hunger und das Schwert der Griechen eine schwere Niederlage erlitten, welche man als rettende That Apollon's selbst betrachtete. Aus Griechenland zurückgetrieben setzten die Gallier sich zum Theil in Thrakien fest, zum Theil warfen sie sich auf die Reiche in Kleinasien, unter denen sie sich das pergamenische Reich tributär machten. Erst nach mehren Kämpfen der pergamenischen Fürsten Eumenes I. und Attalos I. gelang es dem letzteren in einer Hauptschlacht Ol. 135, 2 (239 v. Chr.) die Gallier niederzuwerfen, sein Reich für immer von ihnen zu befreien und sie auf die Grenzen des in Kleinasien gestifteten Reichs Galatien zu beschränken. Ich musste kurz an diese allbekannten Begebenheiten erinnern, weil in ihnen die Keime der pergamenischen Kunstblüthe lagen. Die Kämpfe und Siege der griechischen Könige von Pergamos gegen die westlichen Barbarenhorden waren nationale Thaten, welche sich mit den Kämpfen und Siegen Griechenlands gegen die Barbaren des Ostens füglich vergleichen liessen und die mit diesen in Parallele gebracht wurden, wie uns die Weihgeschenke Attalos' I. in Athen verbürgen, welche in vier Erzgruppen die Siege der Götter über die Giganten, der Athener über die Amazonen und über die Perser bei Marathon und des Attalos über die Gallier darstellten. Aus diesen nationalen Thaten, aus diesen Siegen der griechischen Cultur über eine rohe, der Cultur fremde und feindliche Gewalt, deren Druck Griechenland schwer empfunden hatte, zog die bildende Kunst in Pergamos die Kraft zu einem neuen und originalen Aufschwung, und indem bedeutende Künstler den günstigen Gegenstand ergriffen und die Galliersiege Eumenes' und Attalos' I. darstellten, entstand dort die Historienbildnerei im eigentlichen Wortsinn, ein Neues, dieser Periode Eigenthümliches, von dem nur die ersten Triebe der vergangenen Zeit angehören.

Diese Historienbildnerei in Pergamos und die Schöpfungen der rhodischen Kunst

sind die beiden grossen Blüthen der Plastik in der Epoche des Hellenismus. Wir wollen sie zum Gegenstande einer eingehenden Betrachtung in den folgenden Capiteln machen, wir wollen es versuchen, dieselben in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit und Bedeutsamkeit darzustellen, die wir in jedem Falle hoch anschlagen müssen. Zuvor aber erlauben wir uns, an unsere Leser die Frage zu richten, ob man eine Zeit wie die in dieser Übersicht geschilderte, welche, im Besitze aller äusseren Mittel, die zur Entfaltung des grossartigsten Kunstbetriebes nöthig sind, doch bei aller Regsamkeit und aller Massenproduction nur an zwei Orten und an diesen unter besonderen Bedingungen neue Bahnen der Kunst zu finden, neue Ziele zu erreichen vermochte, anders nennen darf als eine Zeit der Nachblüthe der Kunst oder ob man, angesichts der Thatsache, dass die griechische Plastik eine Periode, wie diese des Hellenismus gehabt hat, mit berühmten Meistern der Wissenschaft die Behauptung aufrecht erhalten will, die griechische Kunst habe sich von den Zeiten des Perikles bis auf diejenigen Hadrian's und der Antonine auf gleicher Höhe erhalten¹⁴⁾?

ERSTES CAPITEL.

Die Kunstschule von Pergamos.

„Mehrere Künstler, sagt Plinius (34, 84), bildeten die Schlachten des Attalos und Eumenes gegen die Gallier, Isigonos, Phromachos, Stratonikos und Antigonos, der auch Bücher über seine Kunst schrieb.“ Diese, leider ganz allgemein gehaltene Nachricht bildet den Eckstein der Untersuchungen über die historische Bildnerei von Pergamos¹⁵⁾. Über die vier namhaft gemachten Künstler wissen wir sonsther Weniges; Isigonos und Antigonos sind im Übrigen gänzlich unbekannt, Stratonikos, der als Caelator zu den berühmtesten Meistern gehört, wird von Plinius an einer anderen Stelle unter den Künstlern genannt, welche Philosophenstatuen gemacht haben und durch gleichmässige Tüchtigkeit mehr als durch ein einzelnes hervorragendes Werk bekannt waren. Neben ihm stellt sich nach seiner Bedeutsamkeit als Bildner Phromachos. Dass freilich die griechische Kunst ihm das Ideal des Asklepios verdanke, und dass er dies Ideal zuerst in einer vorzüglichen Statue in Pergamos, die wir aus pergamenischen Münzen kennen, und die später Prusias raubte, fixirt habe, dies habe ich schon früher¹⁶⁾ als unwahrscheinlich angesprochen und die Behauptung aufgestellt, dass das Ideal des Asklepios ungleich wahrscheinlicher der Schule des Phidias angehöre. Ja die Überstimmung der Asklepiosstatue des Phromachos mit dem kanonischen Typus des göttlichen Arztes, welchen ich den Alkamenes oder dem Kolotes zugeschrieben habe, kann uns sogar lehren, dass in dieser Periode selbst solche Künstler, die mit originalem Erfindungsgeiste ausgestattet, in den ihrer Zeit gemässen Aufgaben Neues zu gestalten vermochten, auf dem Gebiete des göttlich Idealen sich nicht getrauten die Musterbilder der früheren Perioden zu überbieten. Immerhin aber behauptet der Asklepios des Phromachos unter den Götterstatuen dieser nachahmenden Periode einen nicht unbedeutenden Rang und eine kniende Statue des Priapos, die wahrscheinlich demselben Künstler angehört, zeigt uns, dass