



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Erstes Capitel. Die Kunstschule von Pergamos

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

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, Phyromachos, 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 Phyromachos. 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 Phyromachos 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 Phyromachos unter den Götterstatuen dieser nachahmenden Periode einen nicht unbedeutenden Rang und eine kniende Statue des Priapos, die wahrscheinlich demselben Künstler angehört, zeigt uns, dass

er, wengleich nur reproducirend, sich an Gegenstände wagte, deren gelungene Darstellung eine nicht gewöhnliche künstlerische Begabung voraussetzt.

Doch zurück zu den Hauptwerken der pergamenischen Künstler, den Gallierschlachten. Es ist nicht genug zu beklagen, dass Plinius uns über die Art dieser Arbeiten, über ihre Aufstellung und darüber vollständig im Unklaren lässt, wie oft der Gegenstand, ob er von den vier Künstlern gemeinsam oder von jedem derselben gebildet war. Doch ist das Letztere und eine Mehrheit von Darstellungen auch des entscheidenden Sieges Attalos' I, abgesehn davon, dass Plinius von Schlachten des Attalos und Eumenes in der Mehrzahl redet, aus verschiedenen Gründen wahrscheinlich. Wir haben schon der Weihgeschenke des Attalos auf der Akropolis von Athen, unter denen sich die Darstellung einer Gallierschlacht befand, Erwähnung gethan, wir müssen hier etwas genauer auf dieselben eingehn. Dass diese Weihgeschenke vier Gegenstände: den Kampf der Götter gegen die Giganten, die Siege der Athener über die Amazonen und über die Perser bei Marathon, und endlich den Galliersieg des Attalos darstellten, ist bereits erwähnt worden; nach der Angabe des Pausanias, dieselben haben sich an (*πρός*) der südlichen Mauer der Akropolis befunden, hat man an Reliefe gedacht, allein gegen diese spricht schon die Massangabe der Figuren von 2 Ellen (3 Fuss, also halbe Lebensgrösse) bei demselben Berichterstatter, denn von Reliefen giebt Pausanias nie das Mass an, ungleich bestimmter aber die Nachricht bei Plutarch (Anton. 60), dass eine Figur aus dem Gigantenkampfe, der Dionysos, durch einen heftigen Sturm von seinem Standorte in das Theater, welches am Fusse des Südabhanges der Burg lag, hinabgeworfen sei¹⁷).

Wir haben es also jedenfalls mit Statuengruppen zu thun. Aber nicht dies allein können wir aus der beiläufigen Notiz Plutarch's schliessen, sondern dieselbe berechtigt uns auch weiter, eine beträchtliche Ausdehnung und Figurenzahl dieser Gruppen anzunehmen. Denn wenn in dem Gigantenkampfe Dionysos als Mitkämpfer gebildet war, so werden wir folgerichtig von den übrigen Göttern zum mindesten auch alle diejenigen in die Gruppe versetzen dürfen, deren Kämpfe mit einzelnen namhaften Gegnern aus der Schar der erdgeborenen Riesen berühmt und durch Poesie und Kunst verherrlicht waren, wodurch, wenn wir den kämpfenden Göttern eine gleiche Zahl von Giganten gegenübergestellt denken die Figurenzahl der ersten Gruppe auf allermindestens zwanzig anwachsen würde. Und da wir bei den vier gemeinsam aufgestellten, augenscheinlich als Seitenstücke gearbeiteten und nach einem grossen idealen Gedanken zusammengeordneten Gruppen doch an wenigstens ungefähr gleiche Ausdehnung jeder einzelnen werden denken müssen, so ergiebt sich eine wahrscheinliche Ausdehnung dieser vier Gruppen auf die Zahl von wenigstens 60 — 80 einzelnen Statuen; in der That ein königliches Geschenk! Wenn aber Attalos ein Geschenk von diesem Umfange, dessen einen Theil das Denkmal seiner eigenen Thaten und Siege ausmachte, nach Athen weihte, ist es da wahrscheinlich oder auch nur denkbar, dass er seine eigene Hauptstadt ohne entsprechenden Schmuck gelassen habe? müssen wir nicht vielmehr glauben, dass Pergamos vor allen anderen Orten mit Werken geschmückt wurde, welche der Verherrlichung der Siege seines Königs galten? Ohne Zweifel also werden wir schon aus der in Athen aufgestellten Gruppe auf mehrfache Wiederholungen desselben Gegenstandes schliessen dürfen; dazu kommt aber noch ein Anderes, welches zugleich wahrscheinlich macht,





Fig. 79. Statue des sterbenden Galliers im capitolinischen Museum.

dass die genannten Künstler die Galliersiege ihrer Fürsten jeder für sich und in der von ihm besonders geübten Technik darstellten. Die elfenbeinernen Thüren des palatinischen Apollotempels in Rom zeigten einerseits die Niederlage der Niobiden, andererseits die vom Gipfel des Parnassos hinabgestürzten Gallier, d. h. jene Niederlage des Brennus und der Seinigen bei Delphi, welche man der unmittelbaren Einwirkung des Gottes, der sein Heiligthum vertheidigte, zuschrieb. Da wir nun Stratonikos, einen der vier Künstler, welche nach Plinius die Gallierschlachten darstellten, als hochberühmten Toreuten kennen, und da wir ferner wissen, dass der letzte Attalos die Römer zu Erben seines Reichs und aller seiner Schätze machte, so ist es eine naheliegende aber geistreiche Vermuthung Brunn's, dass die Thüren des Apollotempels von Pergamos nach Rom versetzt und von der Hand des Stratonikos seien. Allerdings ist die Niederlage der Gallier in Delphi nicht Eins mit dem Siege des Attalos, aber füglich konnte dieselbe, welche ja mit den Schlachten des Eumenes und Attalos im historischen Zusammenhange stand, als Vorbild der attalischen Siege gelten, und Attalos als derjenige, welcher das von der Gottheit selbst begonnene Werk vollendete. In jedem Falle aber beweist uns diese Nachricht, dass die Gallierniederlagen in der einen und in der anderen Auffassung den Gegenstand einer Mehrheit von Darstellungen bildeten, und macht sie wahrscheinlich, dass während der eine Künstler den Vorwurf in Erzgruppen ausführte, der andere denselben in Elfenbeinreliefs behandelte, und ein dritter vielleicht den Marmor zum Material seiner Darstellung wählte. Diese Wahrscheinlichkeit, welche noch dadurch unterstützt wird, dass wir ohne grossen Zweifel annehmen dürfen, Attalos werde die Darstellung seines Sieges in monumentaler Weise als plastischen Schmuck wenigstens an einer seiner Neubauten verwendet haben¹⁸⁾, gewinnt eine sehr hohe Bedeutung durch den Umstand, dass sie allein es uns erlaubt, berühmte erhaltene Marmorwerke, den sogenannten „sterbenden Fechter“ des capitolinischen Museums und die unter dem Namen „Päus und Arria“ bekannte Gruppe der Villa Ludovisi als Originalarbeiten der Künstler von Pergamos zu betrachten, die Plinius in dem Buche über die Erzgiesser auführt. Denn diese Werke allein haben uns in den Stand gesetzt, über die Leistungen der pergamenischen Kunst eindringlich und gerecht zu urteilen, und deren ganzen Werth für die Entwicklungsgeschichte der griechischen Plastik zu würdigen. Wir werden demnach im Verlauf unserer Darstellung auf die Gründe für die Entstehungszeit der genannten Sculpturen eine ganz besondere Aufmerksamkeit zu richten haben, müssen jedoch, um in keiner Beziehung der Erörterung von Fragen allgemeiner Bedeutung vorzugreifen, mit der Betrachtung der erhaltenen Werke selbst beginnen.

Es ist das Verdienst des italienischen Gelehrten Nibby, in der Statue des sogenannten „sterbenden Fechters“, von der wir eine nach dem Gyps gefertigte Zeichnung (Fig. 79) beilegen und von deren Kopfe wir hierneben eine Profilansicht (Fig. 79 a) mittheilen, einen Gallier erkannt und nachgewiesen zu haben, obwohl er die Stelle des Plinius, von der wir ausgegangen sind, übersah, und



Fig. 79 a. Kopf des sterbenden Galliers.

somit nicht im Stande war, die kunstgeschichtliche Summe seiner Entdeckung zu ziehn und die ganze Bedeutung dieser Barbarendarstellung zur Anschauung zu bringen. Nibby stützte sich für seine Deutung auf die bei mehreren alten Schriftstellern gegebene Schilderung der Körperbeschaffenheit und der Kampfsitte der Gallier, von der die am meisten charakteristischen Züge sich in der Statue wiederfinden: das saftige Fleisch des mächtigen Körpers, der allein nicht geschorene straffe Schnurbart, das durch künstliche Behandlung mit einer Salbe von der Stirn über den Scheitel zurückgestrichene, der Pferdemähne ähnliche und tief in den Nacken hinabgewachsene Haar, ferner das aus einem soliden Stück Metall mit doppelter Drehung gewundene Halsband (torques), dergleichen in mehreren Originalexemplaren von Bronze und Gold aus gallischen Gräbern auf uns gekommen sind. Bezeichnend ist sodann auch die völlige Nacktheit, denn die Gallier fochten ohne jegliche Rüstung, und das gebogene Schlachthorn, welches zerbrochen oder zerhauen dargestellt, auf der Basis liegt und mit einer zweiten Öffnung anstatt des Mundstückes falsch ergänzt ist, endlich der grosse Schild, auf den der Krieger sterbend hingesunken ist. Wenn hiernach über die Nationalität dieses Sterbenden kein Zweifel sein kann, so ist dadurch allerdings der Gedanke an einen Gladiator und an römische Entstehung des Werkes an sich noch nicht ausgeschlossen, denn die Römer zwangen die Mitglieder fremder Nationen in der ihnen eigenthümlichen Bewaffnung und Kampfarm Amphitheater zu fechten. Allein gegen die Annahme, unsere Statue stelle einen solchen Gladiator dar, spricht in der entschiedensten Weise eine nur einigermaßen genaue Prüfung der Lage und Situation, in welcher der Sterbende sich befindet und die Vergleichung der Handlung, welche in der „Päus und Arria“ genannten, ohne alle Frage mit dem „sterbenden Fechter“ zusammengehörigen, aus einem und demselben eigenthümlichen griechischen Marmor gearbeiteten Galliergruppe der Villa Ludovisi (Fig. 80) vorgeht. Diese Gruppe zeigt uns einen gallischen Krieger, welcher so eben sein Weib getödtet hat und im Begriffe steht, sich selbst das Schwert in die Brust zu stossen. Gleich-

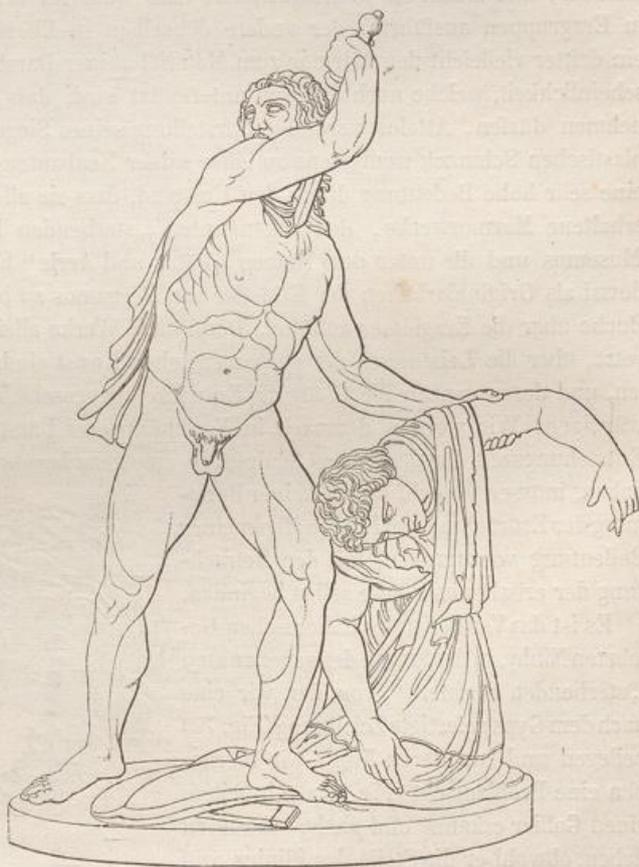


Fig. 80. Die Galliergruppe in der Villa Ludovisi.

cherweise ist auch der „sterbende Fechter“ von eigener Hand gefallen. Es giebt keine andere Erklärung der Lage, in der wir den capitolinischen Gallier sehn, als die, dass er im Momente vorher sich kniend in sein auf den Boden gestelltes Schwert gestürzt hat. Das Schwert freilich ist, wie die ganze rechte Seite der Basis nebst dem rechten Arm des Galliers ergänzt (man sagt von Michel Angelo), allein da die tiefe Brustwunde echt ist, und da die ganze Lage des Körpers mit der augenscheinlichsten Gewissheit die angegebene vorhergegangene Stellung des Kniens verbürgt, so ist gar keine andere Ergänzung möglich. Nun ist aber ein Selbstmord in der Arena in der angegebenen Weise nicht allein im höchsten Grade unwahrscheinlich, sondern so gut wie unmöglich, und vollends schliesst ein Blick auf die ludovisische Gruppe jeden Gedanken an das Amphitheater als Schauplatz der Handlung aus. Der Schauplatz kann eben nur das Schlachtfeld sein, auf dem von der siegreichen Übermacht des Feindes gedrängt die gallischen Mannen, um nicht in Knechtschaft zu fallen, sich und die Ihrigen mit eigener Hand niedermachen. Dies ist vollkommen evident in der ludovisischen Gruppe und in ihrer hastig aufgeregten Handlung; es ist der letzte Augenblick, der dem Gallier bleibt, ehe er von dem heranstürmenden Feinde ergriffen und überwältigt wird: zurückblickend auf die schon nahe herangekommenen Gegner, ja, wie ausbiegend vor den nach ihm greifenden Händen benutzt er diesen letzten freien Augenblick, um sich das (freilich wieder, aber wiederum richtig, ergänzte) Schwert an einer Stelle in den Leib zu bohren, an der er mit Sicherheit, die grosse Herzschlagader (Aorta) durchschneidend, augenblicklichen Erfolg seines Selbstmordes erwarten darf. Der Sterbende des capitolinischen Museums war dem andringenden Feinde weniger nahe, ihm blieb die Möglichkeit eines weniger hastigen Abschiedes vom Leben, er konnte noch sein Schlachthorn zerbrechen, mit dessen Rufe die Genossen in die Scharen der Feinde zu leiten ihm nicht mehr vergönnt ist, er konnte sich den Schild gleichsam als Heldenbahre wählen, um auf demselben, entfernt von dem Getümmel der Schlacht, stille zu verbluten. Dies in allgemeinen Zügen die Situation, welche sich in den beiden Werken ausspricht; beweist diese Situation an sich nicht in entscheidender Weise gegen die Entstehung der beiden Sculpturwerke in Rom, das ja auch Galliersiege zu feiern hatte, so setzt sie doch die Wahrscheinlichkeit einer solchen Entstehung auf ein Minimum herab. Denn indem sie zeigt, dass beide Darstellungen nur als Theile zu einem grossen Ganzen, zu einer ausgedehnten Gruppe gehört haben können, in welcher die Niederlage der Gallier in dramatisch bewegter Handlung dargestellt war, nöthigt sie uns, wenn wir die römische Entstehung vertheidigen wollen, das Vorhandenwesen einer derartigen grossen Gruppe, von der wir nicht den Schatten eines Zeugnisses besitzen, aus subjectivem Belieben anzunehmen und dagegen die Augen absichtlich zu verschliessen gegen das ausdrückliche Zeugnis, dass Werke, wie das gesuchte, von pergamenischen Künstlern gemacht worden sind. Wird man demnach bei einiger Unbefangenheit nicht umhin können — und darauf kommt es ja eigentlich an — der pergamenischen Kunstschule zunächst die Erfindung und Composition dieser Gallierstatuen zuzuschreiben, so macht es die Eigenthümlichkeit der Technik, welche keine Spur „weder von der Ängstlichkeit noch auch von der glatten Praktik und Routine eines Copisten erkennen lässt, sondern in jedem Zuge offenbart, dass ihn der Künstler mit vollem Bewusstsein und zu dem bestimmten Zwecke so in dem Marmor bilden wollte, wie wir ihn sehn“, unmöglich an römische Copien der griechischen Originale

zu denken, und drängt uns die Überzeugung auf, dass wir diese letzteren selbst besitzen.

Ist dieses der Fall, so liefern uns der sterbende Gallier des Capitols und die Gruppe der Villa Ludovisi den Beweis, dass die pergamenischen Künstler ein völlig Neues in die griechische Plastik eingeführt haben. Wir wollen dieses Neue zunächst einfach als die charakteristische Darstellung fremdländischer Stämme bezeichnen und von der folgenden näheren Betrachtung erwarten, in wiefern sie im Stande sein wird, uns die weitgreifenden Consequenzen dieser Neuerung zum Bewusstsein zu bringen. Die Thatsache selbst werden wir nicht weitläufig zu constatiren brauchen. Allerdings hatte die griechische Plastik schon von den Zeiten vor ihrer höchsten Blüthe an Nichtgriechen, Barbaren in den Kreis ihrer Gegenstände aufgenommen, Ageladas hatte kriegsgefangene Frauen unteritalischer Barbaren, Onatas den Iapygierkönig Opis gebildet, Troer erschienen in den äginetischen Giebelgruppen, Perser im Fries des Tempels der Nike apteros, und die Amazonendarstellungen einzeln aufzuzählen ist unnöthig. Aber theils waren diese Fremdlinge, soweit sie nicht reine Ausgeburten der Phantasie sind, wie die Amazonen, den Griechen ungleich verwandter als die hier zuerst erscheinender Gallier, theils können wir, gestützt auf die erhaltenen Kunstwerke, die äginetischen Giebelgruppen und die vielen Amazonenstatuen und Amazonenreliefs (der Fries des Niketempels ist nicht gut genug erhalten, um hier als Beweismittel benutzt zu werden) mit Sicherheit behaupten, dass die Plastik — und ganz Ähnliches wird auch von der Malerei gelten — bis auf die Zeiten der pergamenischen Kunst den Charakterismus des Unhellenischen durchaus äusserlich fasste und auf Waffnung und Kleidung beschränkte, während sie in der Körperbildung und in der Handlung selbst die Fremden von den Griechen in keiner Weise unterschied, und sich damit den Vortheil errang, durch die Ganzheit ihrer Werke hin das Mass hellenischer Schönheit und hellenischen Adels festhalten zu dürfen.

Wie ganz anders erscheint uns in den Werken der pergamenischen Künstler die Aufgabe erfasst und gelöst. Die in Äusserlichkeiten andeutende Charakterisirung des Barbarenthums ist einer bis in das Detail hinein gewissenhaften Wiedergabe der nationalen Eigenthümlichkeiten des gallischen Volksstammes gewichen, und der Künstler hat sich nicht gescheut, zur Vollendung des Charakterismus der Barbarenbildung selbst diejenigen Züge und Besonderheiten der Fremden in seine Arbeiten hinüberzunehmen, die an sich betrachtet keinen Anspruch auf Schönheit machen können. Er hat seine Gallier gefasst als hohe, kräftige, musculös ausgewirkte Gestalten, die aber, imposant und gewaltig wie sie sein mögen, in ihren Proportionen keineswegs harmonisch schön, vielmehr den Eindruck der Derbheit und roher Stärke als den jener durchgebildeten, abgewogenen Kraft machen, welche uns griechische Männerkörper so schön erscheinen lässt; er hat diese Körper mit einer Haut bekleidet, die, im Gegensatze zu der elastischen Geschmeidigkeit der griechischen, dick und fest erscheint, so wie sie unter den Einflüssen eines rauheren Klimas und eines wenig civilisirten Lebens sich bilden muss, eine Haut, welche die Muskeln in weniger feingeschwungenen Flächen erscheinen lässt und an den Gelenken sich in scharfe Falten legt; er hat diese Haut an den Händen und namentlich an den Füßen geradezu schwielig und in der Art verhärtet dargestellt, wie wir sie an den Händen und Füßen derer finden, die schwere körperliche Arbeit vollbringen und barfuss einhergehn;

er hat das Haar rauh und struppig ohne eine einzige gefällige Wellenlinie dargestellt, durchaus die gallische Haartracht, wie sie uns geschildert wird wiedergebend; er hat endlich in den Gesichtern einen Typus ausgeprägt, der allerdings als männlich kräftig gelten darf, der aber mit seinen eckigen Formen, mit seinen unharmonischen Proportionen, dem Überwiegen der unteren Theile über die Stirn keinen Anspruch auf Schönheit machen kann und namentlich gegenüber dem griechischen Gesichtstypus, wie ihn die Kunst idealisirend ausprägte, geradezu als unschön, unedel bezeichnet werden muss.

Bevor wir jetzt weiter untersuchen, welche Nachteile und welche Vortheile der Darstellung dem Künstler aus der Nöthigung erwachsen, Barbaren in ihrer an sich unschönen und unedlen Eigenthümlichkeit zu bilden, und durch welche Mittel er es vermocht hat, diese scheinbar ungünstige Aufgabe so auszubeuten, dass seine Schöpfungen, weit entfernt uns als unschön abzustossen, Blick und Gemüth im hohen Grade anziehend und fesseln, haben wir zu constatiren, dass die Art der Darstellung, welche wir so eben geschildert haben, durch die Aufgabe selbst mit Nothwendigkeit bedingt war. Zum ersten Male im ganzen Verlaufe der Geschichte der Plastik finden wir in den Gallierschlachten der Könige von Pergamos als Gegenstand der Darstellung eine geschichtliche Begebenheit, welche der Gegenwart selbst oder der unmittelbaren Vergangenheit angehört, und welche mit allen ihren Einzelheiten in der lebendigsten Erinnerung fortlebte, es sei denn, dass man als ausgemacht ansehen wollte, was sich nur als wahrscheinlich hinstellen lässt, dass Euthykrates' Reiter-treffen eine That Alexander's oder einer Heeresabtheilung Alexander's darstellte. Das einzige ältere Beispiel eines historischen Gegenstandes einer plastischen Darstellung überhaupt ist die Schlacht von Plataä im Friesse des Niketempels von Athen; diese Schlacht aber war mehrere Menschenalter früher geschlagen, ehe sie im besagten Friesse ihre monumentale Verherrlichung fand, und der Künstler durfte der historischen Wirklichkeit um so mehr durch die andeutenden Charakterismen der Begebenheit, die wir zu entwickeln versucht haben, genug gethan zu haben glauben, da sein Werk zum Schmucke eines Götterheiligthums bestimmt war und vielmehr ein Denkmal der göttlichen Hilfe als menschlicher Thaten sein sollte und sein musste. Wo immer sonst es galt, nationale Siege in Sculpturwerken zu verherrlichen, da griff die Plastik entweder auf die Kämpfe und Siege der Heroenzeit zurück, welche den später lebenden Menschen als Vorbild gedient hatten, und damit wich sie dem historischen Realismus aus und erwarb sich das Recht durchaus ideal und im idealen Stoffe zu componiren; oder aber sie verzichtete auf die Darstellung der geschichtlichen Handlung als solcher und begnügte sich die zu verherrlichenden Personen in Porträtstatuen und Porträtgruppen, zum Theil untermischt mit Heroen und Göttern, als Weihgeschenke einer Gottheit in geheiligten Räumen aufzustellen. Der Art ist das Siegesdenkmal der Schlacht von Marathon (Band I, S. 196), so gut wie dasjenige der Schlacht von Ägospotami (das. S. 325), und noch die lysippische Gruppe der Genossen Alexander's am Granikos, sofern der Schwerpunkt ihrer Darstellung auf die Porträtähnlichkeit, nicht aber auf die Wiedergabe der Begebenheit selbst fällt, muss dieser Classe zugerechnet werden, und enthält, wie ich früher zu entwickeln versucht habe, erst die Keime der eigentlichen historischen Kunst. Die Künstler von Pergamos fanden demnach in den Schöpfungen der früheren Kunst kein Vorbild für das, was sie zu

leisten hatten, und dies um so weniger, je eigenthümlicher speciell ihre Aufgabe war, nicht allein zum ersten Male einen geschichtlichen Gegenstand, sondern grade diesen geschichtlichen Gegenstand, die Niederlage fremder Barbarenstämme darzustellen. Bedingte schon die handgreifliche Wirklichkeit des Gegenstandes einen gewissen Realismus seiner Darstellung, so machte die unmittelbar lebendige Erinnerung an die wilden und rohen Gestalten der furchtbaren Feinde, welche Jahre lang Griechenland und Kleinasien gebrandschatzt, verwüstet und in Angst und Schrecken gehalten hatten, eine idealisirende, das Barbarenthum nur andeutende Darstellung derselben so gut wie unmöglich, und gebot dem Künstler von dem thatsächlich Gegebenen auszugehen. Wenn nun aber dies Thatsächliche ein Fremdartiges und Unschönes war, so verlohnt es sich wohl der Mühe, nachzuforschen, durch welche Mittel der Künstler seinem Werke einen tieferen Werth als den einer ethnographischen Curiosität zu verleihen, dasselbe allgemein menschlich bedeutend und interessant zu machen, und bei aller Hingebung an den Realismus der Formgebung in der Darstellung der Barbaren seine Arbeiten doch nicht allein zu wirklichen Kunstwerken, sondern in gewissem Sinne selbst zu freien und idealen Schöpfungen zu machen gewusst hat. Eine erneute und genauere Betrachtung der erhaltenen Werke wird uns die Antwort ohne grosse Mühe finden lassen.

Wir haben die Situation, in der wir den Sterbenden finden, bisher nur so weit beleuchtet, wie es nöthig war, um zu erweisen, dass und wie er von der eigenen Hand gefallen und dass jeder Gedanke an einen in der Arena getödteten Gladiator zu verbannen sei, wir haben uns insbesondere darüber noch nicht Rechenschaft zu geben versucht, warum die Statue, wie kaum eine andere, erschütternd auf unser Gemüth wirkt. Irre ich nicht, so ist der Grund hievon einerseits in dem vollendeten Naturalismus und Individualismus der Form und andererseits darin zu suchen, dass der Ausdruck des schmerzvollen Sterbens nicht allein mit fürchterlicher Wahrheit aus der Statue zu uns spricht, sondern dass das bittere Todesweh die Darstellung ohne jegliche Einschränkung und ohne die Beimischung irgend eines anderen mildernden oder erhebenden Elementes durchdringt.

In der wildesten Aufregung und körperlichen Erhitzung des bis zum Äussersten getriebenen Kampfes hat unser Gallier sich in sein Schwert gestürzt; das sehn wir vor uns, denn noch fliesst das Blut in beschleunigten Pulsen durch seine aufgetriebenen Adern, noch athmet er kräftig und voll wie im Toben der Schlacht¹⁹⁾, und das Antlitz überfliegt der letzte Hauch von dem Sturme der Leidenschaft, die ihn in sein Schwert getrieben hat; aber schon beginnt die Ermattung des Todes über den kraftvollen Körper Herrschaft zu gewinnen, schon ist er aus der knienden Stellung seitwärts hingesunken, schon fängt die Spannung der Muskeln an nachzulassen, schon ist das Haupt dem Boden zugeneigt und die Schatten der Ohnmacht umnachten das blicklos starrende Auge²⁰⁾. Der überwältigende Schmerz der tiefgebohrten Wunde zuckt um die Lippen des halbgeöffneten Mundes und spiegelt sich in der gefurchten Stirn; noch hält der rechte Arm den Oberkörper aufrecht, denn dies kräftige Leben erliegt nur langsam und wehrt sich in unbewusstem Kampfe gegen den Sieg des Todes, aber in wenigen Minuten wird der stützende Arm zusammenknicken, der mächtige Leib vorüber hinsinken und der langhinbettende Tod die Glieder strecken, wie wir an dem gestreckten linken Bein schon andeutungsweise vorgebildet sehn.

Ohne Zweifel würde ein derartiges in der feinsten Detailmalerei durchgeführtes Bild des Sterbens unter allen Umständen nicht verfehlen einen tiefen Eindruck auf unser Gemüth zu machen, und ich bin weit entfernt in Abrede zu stellen, dass auch Kresilas' sterbender Verwundeter, den man die letzten Athemzüge thun zu sehn glaubte, eine ergreifende Darstellung gewesen sein mag, aber die eminente Wirkung unserer Statue beruht, wie oben angedeutet, auf dem vollkommenen Individualismus der Darstellung und auf der Einheit und Ganzheit in dem Ausdruck der Situation und ihres treibenden Pathos. Dieser Individualismus aber ist wesentlich dadurch bedingt, dass der Künstler anstatt eines Helden einen keiner Art von Idealisierung fähigen, halbprohen Menschen darzustellen hatte, und die Einheit und Ganzheit in dem Ausdrucke der Situation und ihres Pathos hängt gradezu davon ab, dass der Sterbende ein Barbar ist. Meine Leser wollen mir gestatten, dies näher zu erklären und zu belegen.

Man versuche es einmal sich einen griechischen Helden oder auch nur einen einfachen griechischen Krieger in dieser Lage vorzustellen²¹⁾. Man wird sehr bald inne werden, dass man, um dies überhaupt möglich zu machen, die Motive wesentlich verändern muss, denn niemals würde ein Grieche in der Schlacht überwunden und rettungslos in die Enge getrieben die Hand an sich selbst legen: bis zum letzten Augenblick würde er dem Feinde die Stirn bieten und, kämpfend bis zum Äussersten, gefasst den Tod von Feindeshand erwarten. Das ist der erste entscheidende Punkt, warum die hier geschilderte Situation nur an einem Barbaren dargestellt werden konnte. Den griechischen Mann können nur zweierlei Motive zum Selbstmorde treiben, entweder die Opferung des eigenen Lebens zum Heile des Vaterlandes oder für einen sonstigen grossen und heiligen Zweck, jene freudige Hingebung, mit der sich ein Menoikeus tödtet, oder die Unmöglichkeit, ein beflecktes oder entehrtes Dasein länger zu tragen, wie dasjenige, welchem Aias mit eigener Hand ein Ende macht. Von beiderlei Motiven kann bei unserem Gallier offenbar nicht entfernt die Rede sein, kein heiliger und grosser Zweck adelt und versüsst sein Sterben und hebt ihn auf den Schwingen einer begeisternden Idee über den Schmerz des Todes hinaus, und eben so wenig wirft er ein sittlich unerträglich gewordenes Leben gleichgiltig oder schmerzlich resignirt von sich; das einzige Pathos, das ihn durchglüht, das ihn in sein Schwert getrieben hat, ist die grasse, sinnverwirrende Verzweiflung. Wer die Statue selbst nicht vor Augen hätte, der könnte daran erinnern wollen, dass ja die Freiheitsliebe den von Gefangenschaft Bedrohten den Tod habe wählen lassen, und wer die zugehörige ludovisische Gruppe nur von Hörensagen kannte, der könnte versucht sein, dieselbe hiefür als weiteren Beweis anzuführen, behauptend in dieser Gruppe sei das treibende Pathos der Stolz des freien Mannes, der sich aufbäumt gegen den Gedanken des Unterliegens und der Sklaverei. Wer aber vor den beiden Werken selbst steht oder auch nur gute Abbildungen mit Aufmerksamkeit betrachtet, der wird anders urtheilen. Die Idee der Freiheit ist unter allen Umständen begeisternd und erhebend; wer für die Freiheit stirbt, wer das eigene Leben hingiebt um frei zu sein, der stirbt mit Begeisterung, dem ist der Tod Erlösung und Errettung. Nun sehe man aber wie sorgfältig, wie so recht absichtlich und gefissentlich der Künstler in der Statue des Sterbenden jeden, auch den leisesten Zug von geistiger Erhebung, ja selbst jeden Zug von Trotz vermieden hat, der dem tödtlich

Verwundeten in den letzten bitteren Augenblicken Halt gewähren konnte, man sehe, wie er nur Eines in seinem Werke ausgedrückt hat, das tiefe, entsetzliche Weh des nahenden Todes. Ähnliches gilt, so weit ich nach Zeichnungen urteilen kann, von der ludovisischen Gruppe; auch hier fehlt der Handlung des Mannes jeder Schwung der Begeisterung, fehlt seinem Ausdruck selbst jener so natürliche Hohn gegen den Feind, dem er durch seinen und seines Weibes Tod die gehoffte Beute entzieht; was diese Handlung darstellt ist wieder Nichts als die aufgeregte Hast der Angst und der grenzenlosen Verzweiflung. Diese Verzweiflung aber ist nur bei denjenigen Menschen möglich, in dessen Brust die Leidenschaften ungerregelt und ungezügelt toben, niemals bei demjenigen, dem, wie dem Griechen, Masshaltung und Selbstbeherrschung als die ersten Tugenden des Mannes gelten. Und darum mussten es Barbaren sein, an denen der Künstler das alleinige Pathos der Verzweiflung und in diesem die volle, ungebändigte Leidenschaft zur Anschauung brachte, deswegen sind diese Werke der pergamenischen Kunst auch von Seiten des pathetischen Ausdrucks, von Seiten der zum Grunde liegenden Idee ein durchaus Neues in der griechischen Kunstgeschichte. So lange die griechische Plastik nur Griechen darstellte oder Barbaren, die sich nur äusserlich von Griechen unterschieden, konnte sie die Art des Pathetischen nicht darstellen, die wir hier vor uns sehn, konnte sie die Beschauer nicht in der Weise erschüttern, wie uns der pergamenische Meister mit seinen Barbarenstatuen erschüttert. Der Tod jedes griechischen von Feindeshand gefallenen Mannes und vollends jeder Selbstmord eines Griechen musste zugleich in dem Gemüthe des Beschauers eine Erhebung bewirken; denn dem Griechen war das Leben der Güter höchstes nicht, gab er es hin, so geschah das nothwendiger Weise für eine sittliche Idee, und diese Idee triumphirte in seinem Tode. Deswegen hätte ein an einer Wunde sterbender Grieche — und das gilt zugleich von der Statue des Kresilas²⁷⁾ — ganz anders aufgefasst werden müssen, als unser sterbender Gallier aufgefasst ist; selbst wenn wir ihn in der möglichst ähnlichen Situation feindlicher Gewalt im Augenblick einer verlorenen Schlacht unterliegend fänden, würden wir ihn gefasst, resignirt, bis zum letzten Augenblick sich selbst beherrschend zu sehn verlangen, und, hätte ein griechischer Künstler es je gewagt, einen sterbenden Griechen anders, schon der Besinnungslosigkeit des Todes verfallen, seiner selbst nicht mehr mächtig und daher nur noch physisch leidend darzustellen, so würden wir zu behaupten berechtigt sein, er habe die richtige und würdige Auffassung seines Gegenstandes verfehlt, und würden uns von dem Anblick seines Werkes als von einem widerwärtigen, den man verhüllen, nicht zeigen sollte, abwenden. Ganz anders hier. Dem Barbaren ist das Leben das letzte und höchste der Güter, er hat — so wenigstens fasste ihn der Grieche, so fasste ihn unser griechischer Bildner im Sinne seines Volkes — nur dieses eine, an das physische Leben gebundene Dasein, dies Dasein voll naturwüchsiger Kraft, voll mächtiger Lust und Begier, voll ungezügelter Leidenschaft; zerstörte der Barbar sein Leben, warf er sein irdisches individuelles Dasein in den Abgrund des Todes, so war das Vernichtung. Das ist es, was wir vor der Statue des sterbenden Galliers empfinden, nothwendig empfinden müssen, das ist es, was uns bei ihrem Anblick mit so tiefem Weh ergreift, wie vor keiner anderen antiken Statue, das ist es wiederum, was dem Gallier das Sterben so schwer macht, was ihn sich auch an das schwindende Leben noch

wie unwillkürlich festhalten lässt, was uns mit geheimem Grauen die letzten rinnenden Minuten berechnen lässt, die dieser blühende, kräftige Mensch sich des Todes noch erwehren wird. Und ein ähnliches Gefühl, das auf demselben Grunde beruht, ergreift uns vor der ludovisischen Gruppe, ein Gefühl von Beängstigung vor dem Dämon der Verzweiflung, der hier in einem stürmischen Momente ein Werk der absoluten Zerstörung vollbringt. Und so wie wir dem Sterbenden um Alles Rettung bringen möchten, wenn Rettung nicht augenscheinlich unmöglich wäre, so möchten wir dem Barbaren in der Gruppe nur für wenige Minuten Besinnung geben können, wenn uns nicht die fessellos tobende Leidenschaft jede Art der Annäherung und der Gemeinschaft mit ihm verwehrte.

Wenn ich mit der vorstehend entwickelten Auffassung der beiden erhaltenen Werke der pergamenischen Schule Recht habe, wenn denselben ein Pathos zum Grunde liegt, welches nur in Barbaren zur Anschauung gebracht werden kann und welches neben den Momenten des Erschütternden und Beängstigenden an sich kein Moment des Erhebenden enthält, so ist zweien wichtigen Fragen in Bezug auf den höhern künstlerischen Werth dieser Darstellungen in keiner Weise auszuweichen. Die erstere Frage ist die, ob diese Kunstwerke die Eigenschaften echt tragischer Darstellungen besitzen, ob sie demgemäss im Stande sind, Furcht und Mitleid im Gemüthe des Beschauers zu erwecken und diejenige Reinigung der Leidenschaften (Katharsis) in uns zu bewirken, welche das wahrhaft Tragische in uns hervorbringt? und die zweite, welche von der Art der Beantwortung dieser ersteren abhängt, ist die, ob und in wiefern diese Darstellungen sittlich und damit auch ästhetisch gerechtfertigt sind, oder ob der Künstler mit denselben die Grenzen dessen überschritten hat, was einer edlen Kunst darzustellen erlaubt ist?

Zur Beantwortung der ersteren Frage gehn wir von einem Satze des Aristoteles aus. Aristoteles fordert vom tragischen Helden, damit sein Schicksal uns Furcht und Mitleid, die tragischen Affecte, errege, ein gewisses Mass von Gleichartigkeit mit uns selbst und bestreitet, dass weder der ganz gute noch der ganz böse Mensch ein tragischer Held im echten Wortsinne sein könne. Mit vollem Rechte ist von den Erklärern des antiken Ästhetikers dieser Satz dahin ausgedehnt worden, dass nur derjenige, welcher mit uns unter gleichen oder ähnlichen sittlichen Bedingungen handelt und leidet, Gegenstand des tragischen Interesses sein, Furcht und Mitleid erwecken könne, weil wir nur sein Handeln und Leiden auch für uns als möglich empfinden. Namentlich aber können uns die verderblichen Handlungen und die Leiden von Wesen eines sittlich niedrigeren Ranges nur Mitleid, nicht auch Furcht einflößen, mithin nur betrübend, nicht aber tragisch wirken. Wenn nun aber der Barbar dem Griechen gegenüber ein Wesen sittlich niedrigeren Ranges ist, wenn das Pathos, das ihn in's Verderben treibt, ein solches ist, dem der Grieche nicht unterliegt, dem unterliegend der Grieche aufhören würde Grieche und des Griechenthums würdig zu sein, muss da nicht diesem Barbarenpathos und diesem Barbarenuntergange die eine wesentliche Bedingung des Tragischen abgesprochen werden? Fast könnte man geneigt sein, diese Frage zu bejahen. Und dennoch gebe man sich vor den Statuen selbst Rechenschaft darüber, ob wir mit dem Leiden und mit dem Tode dieser Barbaren nur Mitleid fühlen wie mit dem Leiden und dem Tode eines Thieres, ob sie nur betrübend, nicht auch tragisch auf uns wirken, und schwerlich wird

man das Letztere läugnen können. Die Lösung dieses scheinbaren Widerspruches liegt darin, dass, wengleich wir empfinden, dieses Pathos der baren Verzweiflung, des gänzlichen Vergessens und Aufgebens seiner selbst, diese schrankenlose Entfesselung der blinden Leidenschaft könne nur bei solchen Menschen zur vollendeten Thatsache werden, die sittlich niedriger stehn als wir, die Keime dieses Pathos, die Elemente dieser Leidenschaft in unser Aller Busen liegen, dass sie in der Menschennatur schlechthin begründet sind, und dass die Macht der Civilisation dazu gehört, um diese Keime nicht zur vollen Entwicklung gelangen zu lassen. Dies aber begründet die von Aristoteles für die tragische Person mit Recht geforderte Gleichartigkeit der Barbaren mit dem Griechen und mit uns, und deswegen wirkt ihr Pathos, ihr Handeln und Leiden tragisch auf uns, so wie das Pathos und der Tod eines Verbrechers tragisch auf uns wirkt, weil der Keim und die Möglichkeit des Verbrechens allgemein menschlich ist.

Trotzdem aber werden wir niemals läugnen können, dass diese leidenden und sterbenden Barbaren nicht eigentliche tragische Helden sind, trotzdem müssen wir fortfahren zu behaupten, dass sie einen minder würdigen Gegenstand der bildenden Kunst abgeben, als leidende und sterbende Menschen eines höheren sittlichen Ranges, grade so wie die Hinrichtung eines Verbrechers, trotz aller tragischen Elemente, die sie enthalten mag, ein minder würdiger Gegenstand der Darstellung sein würde, als der Schlachtentod eines Helden. Und somit würden wir uns genöthigt sehn, in der Wahl eben dieses Gegenstandes ein Abweichen der Kunst von dem Gebiete anzuerkennen, welches ihr nach sittlichen und ästhetischen Grundsätzen als das ihr eigene, würdige, im strengeren Sinne erlaubte zusteht, würden wir erklären müssen, dass die Kunst von Pergamos, obwohl sie das Gebiet der Gegenstände der Plastik in erfolgreicher Weise erweitert, obgleich sie das von ihr geschaffene Neue mit genialer Kraft zu durchdringen, ihre Werke aus der Sphäre des fremdartig Merkwürdigen in diejenige des menschlich Bedeutenden zu erheben gewusst hat, dennoch eine entartete, weitere Entartung vorbereitende sei. Hüten wir uns, den Meistern nicht Unrecht zu thun! Ja, wenn diese Barbaren, wie wir sie besitzen, ausschliesslich und für sich den Gegenstand der Künstler gebildet hätten, wenn wir sie als um ihrer selbst willen gemacht betrachten dürfen, so würde ich nicht bedenklich sein, den oben bezeichneten Tadel mit seiner ganzen Schärfe gegen die pergamenische Kunst auszusprechen; aber wesentlich anders gestaltet sich die Sache, wenn wir uns erinnern, dass diese Einzelgestalten die Theile eines grösseren Ganzen waren, einer ausgedehnten Gruppe, deren Gegenstand der Sieg des Attalos und des Griechenthums, der Civilisation über die Barbarei, eines Triumphdenkmals der Niederlage und der Vernichtung der gallischen Horden war. Wir kennen diese Composition in ihrer Ganzheit allerdings nicht, und besitzen auch weder litterarisch noch monumental die nöthigen Hilfsmittel zu ihrer Reconstruction, obgleich sich einzelne Theile derselben, wie z. B. Scenen des Kampfes fast von selbst verstehn, und obgleich uns die erhaltenen Theile auch von Seiten der Composition und in Rücksicht auf ihr Verhältniss zu der ganzen Darstellung für diese das günstigste Vorurteil erwecken. Welch ein tiefgeschöpfter Gedanke ist es z. B., der sich in dem einsam auf seinem Schilde verblutenden Gallier ausspricht: ihn bedrängt unmittelbar kein siegreicher Gegner, aber so allgemein ist der panische Schrecken der Niederlage, dass er Alle, auch die

von dem Mittelpunkte der Entscheidung Entfernteren gleichmässig ergreift. Durch kein anderes Mittel hätte der Künstler die Allgemeinheit des Untergangs der Gallier in gleichem Masse fühlbar machen können. Verzichten wir aber auch auf eine Reconstruction der gesammten Gruppe aus unserer Phantasie, welche den Flug derjenigen des alten Meisters nie erreichen würde, so genügt die blossе Thatsache ihres Vorhandengewesenseins, die Kenntniss ihres Gegenstandes im Allgemeinen und nach seinem Hauptzweck, um uns die erhaltenen Theile als solche, im Verhältniss zum Ganzen in durchaus anderem Lichte erscheinen zu lassen, als sie uns erscheinen würden, wenn wir sie als alleinbestehend betrachteten. Der ästhetische und sittliche Schwerpunkt der Darstellung fällt nun nicht mehr auf diese unterliegenden Barbaren, sondern auf die siegenden Griechen, nicht auf die verzweifelnden Gallier, sondern auf die triumphirenden Hellenen concentrirt der Künstler unsere Theilnahme und unser Interesse. Während es, hätten die Barbarenstatuen allein bestanden, die Aufgabe des Künstlers gewesen wäre, vor Allem das Menschliche in den Barbaren und in ihrem Pathos herauszubilden, und während man ihm dann immer sagen konnte: du hättest würdigere Gegenstände deiner Darstellung finden können, als das Menschliche in dieser rauhen und rohen Gestalt, und würdest uns durch ein reineres und edleres Menschliche tragischer bewegt haben, war es hier seine Aufgabe, ganz speciell das Barbarische als Gegensatz zum Hellenischen in seiner erschreckenden Gestalt und mit seiner fürchterlichen Leidenschaft darzustellen, denn er sollte ja veranschaulichen wie alle diese rohe Kraft, wie alle diese zügellose Leidenschaft von der Überlegenheit des hellenischen Geistes und der hellenischen Sittigung vernichtet wurde; furchtbar, gewaltig, imposant musste er seine Barbaren zeigen, weil sonst der Sieg über dieselben der Verherrlichung nicht werth gewesen wäre; dass er sie aber trotzdem, trotz aller Fremdartigkeit und Wildheit noch mit so viel Menschlichkeit begabt hat, dass sie nicht der Gegenstand unseres Abscheues und Entsetzens wie wilde Bestien, sondern derjenige unserer Theilnahme werden können, das zeigt ihn als einen fein und tiefempfindenden Künstler und giebt uns eine Ahnung davon, wie edel und gross diesen Überwundenen gegenüber seine siegenden Hellenen erschienen sein mögen.

So aufgefasst und beleuchtet werden uns nun die Schöpfungen der pergamenischen Künstler erst als echte Kunstwerke im besten Sinne und zugleich als echte historische Kunstwerke erscheinen, als solche, bei denen der ideale Gehalt die Eigenthümlichkeit der Form bedingte und die Eigenthümlichkeit der Form den idealen Gehalt voll und rein ausdrückte, als solche, die keines Commentars bedurften, keine geschichtliche Kenntniss beim Beschauer voraussetzen, sondern die man nur zu sehn braucht, um sie aus sich selbst heraus zu begreifen und zu würdigen, als solche endlich, die nicht ein zufälliges und gleichgiltiges Moment einer historischen Begebenheit, eine geschichtliche Anekdote zum Inhalte haben, sondern eine Thatsache von weltgeschichtlicher und von sittlich grosser Bedeutung. Und nur Kunstwerke, die alle diese Bedingungen erfüllen, sind historische Kunstwerke; lassen sie eine oder die andere dieser Forderungen unerfüllt, so sinken sie auf die Stufe der Illustrationen hinab.

Bedenken wir nun, dass die pergamenische Kunst nicht nur die Galliersiege des Eumenes und Attalos, sondern auch andere historische Begebenheiten, so z. B. für

die Burg von Athen die Schlacht bei Marathon darstellte, und dürfen wir glauben, dass dies in eben der grossartigen, echt historischen und idealen Weise geschah, die uns für eine Darstellung der Galliersiege durch die erhaltenen Barbarenstatuen verbürgt wird, so werden wir anzuerkennen haben, dass Pergamos in der dürren Periode des Hellenismus eine Kunstblüthe hervorgetrieben hat, die sich fast mit der grössten und erhabensten Entwicklung der früheren Perioden in eine Reihe stellen darf. Und somit bleibt uns nur noch zu untersuchen übrig, auf welchen Elementen der früheren Leistungen der griechischen Plastik diese neue Entwicklung beruht und anzudeuten, wie sie auf die spätere Kunst eingewirkt hat.

Denn, obgleich wir mit Nachdruck hervorgehoben haben, dass die Werke der pergamenischen Künstler ein Neues in die griechische Plastik einführten, wollten wir damit keineswegs behaupten, dass diese eigenthümliche Entwicklung mit früheren in keinem Zusammenhange stehe, da wir im Gegentheil der Ansicht sind, dass sich diese Leistungen als eine sehr natürliche Consequenz der Bestrebungen erklären lassen, welche die griechische Plastik seither verfolgt hat.

Vergegenwärtigen wir uns ihren Entwicklungsgang in ganz grossen Zügen, so finden wir, dass die griechische Plastik vom Götterbilde als ihrer frühesten Leistung ausgehend, sich zunächst bestrebt dieses in immer naturwahreren, der Wirklichkeit nachgeahmten Formen auszuprägen, während sie jedoch nach einer Durchbildung individueller Götterpersönlichkeit erst dann und in dem Masse zu ringen beginnt, wie sie sich durch fortdauernde Übung von der realistischen Naturnachahmung im Detail emancipirt hat und die Formen des menschlichen Körpers in freierer Weise zum Ausdruck eines Ideals zu verwenden weiss. Diese Bestrebungen der zur Höhe aufstrebenden Kunst vollendet die Schule des Phidias, welche aber die Körperformen durchaus nur zu Trägern eines übersinnlichen Inhalts macht, und eben weil sie ein Übermenschliches und Übersinnliches in menschlichen und sinnlichen Formen vergegenwärtigen will, diese letzteren von aller Bedingtheit individueller Existenz reinigen und zu allgemeinen Typen einer bedingungslos erhöhten Menschlichkeit ausprägen muss. Eine parallele Entwicklung hatte die Darstellung des real Menschlichen durchgemacht, welche, von der Bildung nicht porträtähnlicher, also nicht persönlich individueller Ehrenstatuen sich zu jenen freieren Schöpfungen erhoben hatte, in denen Myron das physische Leben, Polyklet die physische Schönheit des Menschen in der höchsten und normalsten Entwicklung zur Anschauung brachte, während auch die Porträtbilderei noch dahin strebte, die individuellen Züge zu idealisiren, d. h. dem absolut Menschlichen so weit zu nähern, wie dies immer möglich war.

Nach der Zeit der ersten grossen Kunstblüthe sehn wir dagegen die Plastik einen anderen, fast den entgegengesetzten Weg der Fortbildung des Inhalts und der Form der Darstellung einschlagen, einer Fortbildung, die wir als das weitere und immer weitere Hervortreten des Subjectivismus und des Individualismus in Skopas und Praxiteles und in Lysippos kennen gelernt haben. In den Götterbildern wird nicht mehr die Verkörperung eines absolut Übermenschlichen, sondern die Darstellung eines in bestimmter Richtung gesteigerten Menschlichen angestrebt, während daneben das Menschliche selbst in den verschiedenen Erscheinungsformen seiner bedingten und von wechselndem Pathos bewegten Existenz immer mehr Raum gewinnt und die Por-

trätbildnerei im Gegensatze zu der früher geübten vor Allem nach der Herausbildung des individuell Charakteristischen strebt.

Mit dieser Tendenz des wachsenden Subjectivismus und Individualismus, welche sich durch alle im Einzelnen mannigfach verschiedenen Bestrebungen der Plastik der letztvergangenen Periode constant hindurchzieht, steht nun die Kunst der pergamenischen Schule im vollkommensten Einklange, ja diese Gesammttendenz finden wir in ihren Schöpfungen recht eigentlich gegipfelt und vollendet. Das Neue, welches die pergamenischen Meister in die Kunst einführen, beruht ja durchaus sowohl in den Formen wie in dem diese Formen bedingenden geistigen Gehalt der Darstellungen auf der umfassendsten Charakterisirung des individuell bedingten menschlichen Daseins; denn, mögen auch die in Pergamos dargestellten Barbaren nicht als blosse oder beliebige einzelne Individuen des gallischen Stammes erscheinen, so sind sie doch nimmer etwas Anderes als dessen auserlesene Repräsentanten, fast möchte ich sagen: des vollendeten Charakterismus wegen auserlesene Exemplare, fern von allem typisch Idealisirten, welches uns in nicht seltenen späteren Barbarendarstellungen entgegentritt, in denen die fremden Völker in ihrer Gesammtheit repräsentirt werden sollen, und in denen eben deshalb die in den Gallierstatuen von Pergamos so eminente Individualität durchaus zurücktritt. So am vollkommensten in der von Götting Thusnelda getauften Statue in Florenz, welche, wie mir scheint, Brunn mit dem allergrössten Recht vielmehr *Germania devicta*, eine Personification des besiegten Germaniens selbst nennt; so aber auch in zahlreichen anderen, Länder, Städte, Provinzen, Volksstämme in ihrer Gesammtheit und deshalb in allgemeinen Charakterismen darstellenden Statuen. Vollendet und gegipfelt aber nenne ich die Gesammttendenz des Individualismus in den pergamenischen Werken einmal deshalb, weil dieselbe in ihnen in der unbestreitbarsten Nothwendigkeit erscheint, und sodann deshalb, weil der Individualismus in diesen Werken als Träger des Historischen und des im Historischen ethisch Bedeutsamen in seinen schönsten Erfolgen, ja gleichsam in seinem Triumphe über den typisch schaffenden Idealismus sich darstellt.

Was nun endlich die Einwirkungen der pergamenischen Kunst auf diejenige späterer Epochen anlangt, so fehlen uns freilich die Mittel, ihren Einfluss von Anfang an und in ununterbrochener Folge nachzuweisen; aber gewiss beruhen die schon im Vorstehenden im Allgemeinen erwähnten zahlreichen und zum Theil in hohem Grade bedeutenden Darstellungen fremder Stämme ohne alle Frage auf den Leistungen der pergamenischen Meister. Diesen Vorbildern verdanken aber weiter auch manche dieser späten Barbarendarstellungen, sofern sich in ihnen der Realismus in der Form mit der Bedeutsamkeit des geistigen Gehalts verbindet und sofern dieselben im dramatischen Zusammenhange gewisser Handlungen, wie z. B. der Bestrafung des Marsyas zu Rollen verwendet werden, die entweder nur durch sie oder wenigstens durch sie am besten und vollständigsten vergegenwärtigt werden können, ihre berechnete Existenz und ihren eigentlichen Werth. Und endlich ist es nicht zu viel gesagt, wenn Brunn behauptet, dass diejenige Kunstrichtung, welche wir als die römische der Kaiserzeit anzuerkennen pflegen, sich an keine enger als an die pergamenische anschliesst. Und wengleich, wie wir im Verlaufe dieser Betrachtungen sehn werden, die Leistungen dieser Kunstrichtung sich nicht auf der Höhe derjenigen von Pergamos halten, wengleich sie vielmehr in mehr als einem

Betracht als Veräusserlichung und Entartung der ursprünglichen Bestrebungen und Schöpfungen sich darstellen, so bleibt nichtsdestoweniger die kunstgeschichtlich grosse Bedeutsamkeit der pergamenischen Kunst unangetastet stehn.

ZWEITES CAPITEL.

Die rhodische Kunst.

Neben den verschiedenen Monarchien dieser Zeit steht von griechischen Freistaaten fast allein derjenige der Insel Rhodos durch seinen auf politischer Neutralität und einem weitausgedehnten blühenden Handel begründeten Reichthum ebenbürtig da, und von allen unabhängigen Gemeinwesen besitzt Rhodos allein in der Periode des Hellenismus die Mittel, um die durch Lysippos' Schüler Chares von Lindos, den Meister des Sonnenkolosses dahin verpflanzte Kunst in wirksamer Weise zu fördern und zu pflegen. Von einem früheren Kunstbetrieb auf Rhodos ist uns so gut wie Nichts bekannt, und wengleich wir den zu allen Zeiten blühenden Inselstaat auch in früheren Perioden keineswegs von Kunstliebe und Kunstthätigkeit entfernt zu denken haben, so hat derselbe doch bis auf die Periode, in der wir mit unsern gegenwärtigen Betrachtungen stehn, in keiner Weise eine hervorragende Rolle weder in der Litteratur- noch in der Kunstgeschichte gespielt, weder bedeutende Künstler selbst hervorgebracht, noch auswärtige in bemerkenswerther Weise beschäftigt. Der Aufschwung rhodischer Kunstliebe scheint gegen das Ende der vorigen Periode zu beginnen und offenbart sich zunächst durch grössere Bestellungen bei berühmten auswärtigen Meistern, so der Statue des Sonnengottes auf seinem Viergespann bei Lysippos und der fünf uns leider dem Gegenstande nach nicht bekannten Statuen bei Bryaxis. Mit diesem Erwachen eines regeren Kunstgeistes dürfte es dann im Zusammenhang stehn, dass ein talentvoller Rhodier wie Chares sich in Lysippos' Lehre begiebt, aus der heimkehrend er sein staunenswerthes Kolossa'werk verfertigt, durch welches er die Kunst in seinem Vaterlande eingebürgert zu haben scheint. Ein hundert andere, wahrscheinlich von rhodischen Künstlern gearbeitete Kolosse auf Rhodos, von denen Plinius sagt, dass sie, obwohl kleiner als derjenige des Chares, doch auch jeder für sich genügt haben würde, um den Aufstellungsort berühmt zu machen, scheinen zu bezeugen, dass das Beispiel des Chares in hohem Grade anregend wirkte und vielfältige Nachahmung fand und, da diese Kolosse aller Wahrscheinlichkeit nach öffentlich aufgestellte Weihebilder der Schutzgötter waren, dass der reiche Staat das Seinige that, um den jungen heimischen Kunstbetrieb so viel an ihm lag, zu unterstützen und zu fördern. Daneben aber finden wir in einer Reihe rhodischer Inschriften aus dieser Zeit bis in den Beginn der römischen Kaiserherrschaft die Zeugnisse, dass nicht wenige Künstler auch von Privaten und zu Privatwecken beschäftigt wurden. Diese Inschriften, welche Ross gesammelt hat, und