



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Einleitung.

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

EINLEITUNG.

Wenn wir die Ergebnisse unserer Betrachtungen im fünften Buche im Ganzen überblicken, so treten uns aus denselben zwei bedeutungsschwere Thatsachen mit ganz besonderer Klarheit entgegen. Die erstere dieser Thatsachen ist die, dass die griechische Plastik in der vorigen Periode die Grenzen ihres originalen Schaffens erreicht hat. Ihre höchsten Leistungen in dieser Zeit, die pergamenischen Gallierschlachten und die rhodischen Gruppen des Laokoon und der Strafe Dirkes, obwohl sie, verglichen mit den vollendetsten Schöpfungen der beiden vorangegangenen Epochen, bereits eine Entartung der Kunst, eine Abweichung derselben von dem ihr eigenthümlichen Gebiete bezeichnen, bilden doch zugleich in gewissem Sinne die Endpunkte und den Abschluss der fortschreitenden Entwicklung. Denn während sie alles Frühere überbieten und ein Neues, bis dahin Unerhörtes in die Plastik einführen, konnten sie selbst in keiner Weise mehr überboten werden, jeder Versuch hierzu, sofern wir uns einen solchen überhaupt denken können, würde gradezu eine Ausartung, eine Missgeburt der Kunst gewesen sein.

Die zweite wichtige Thatsache ist die, dass diese hervorragenden Leistungen und Schöpfungen vereinzelt und örtlich beschränkt dastehn. Allerdings ragen auch in den früheren Perioden die Werke der grossen Meister über alles gleichzeitig Geschaffene weit hinaus, allerdings finden wir auch in den früheren Perioden, dass einzelne Orte, Athen, Argos und Sikyon die überwiegend bedeutenden und glänzenden Pflegestätten der Kunst darstellen, allein die bedeutende Zahl tüchtiger und gediegener Künstler aus fast allen griechischen Staaten, welche sich den ersten Meistern als Genossen und Schüler im engeren oder weiteren Sinne anschliessen, und die Förderung, welche die bildende Kunst fast ohne Ausnahme in allen Städten und Landschaften fand, in denen Griechen wohnten, zeigt uns, dass die Impulse, welche von den genannten Mittelpunkten ausgingen, sich allseitig und im weitesten Umfange fortpflanzten, während das Studium der Monumente selbst, nicht allein der grossen und öffentlichen, nicht allein der Werke hervorragender und namhafter Künstler, sondern auch der unscheinbaren Hervorbringungen unbekannter Handwerker uns beweisen, dass in der Zeit von den Perserkriegen bis auf die Diadochen Alexander's ganz Griechenland an der Entwicklung seiner plastischen Kunst selbstthätig theil-

nahm. Im Gegensatze hierzu haben wir gesehn, dass in der Periode des Hellenismus kein Ort, ausser Pergamos und Rhodos, ein selbständiges Kunstleben aufzuweisen hat, dass selbst die glänzenden Monarchien der Diadochen Alexander's nicht im Stande waren, die Kunst durch die Darbietung der überschwänglichsten Mittel zu neuer und originaler Production zu treiben, und dass, mögen wir an den Fortgang der Kunstübung auch in weiterem Umfange als in dem sie überliefert und bezeugt ist, ja im grössten Masse glauben, diese Kunstübung nirgend im Stande oder geneigt war, den wirklichen Fortschritten der Entwicklung in der pergamenischen und rhodischen Kunst zu folgen, die neuen Errungenschaften dieser Schulen zu verallgemeinern, sondern sich genügen liess, vervielfältigend, nachahmend, reproducirend mit der Erbschaft aus der höchsten Blüthezeit zu schalten und zu walten. Wir haben in der Einleitung zum fünften Buche behauptet, dass Plinius' Wort, nach der 121. Olympiade habe die Kunst aufgehört, auf die organische Fortentwicklung der Kunst bezogen, zu Recht bestehe, und diesen Satz wiederholen wir hier mit Nachdruck, wir wiederholen, dass die Kunstentwicklung im gesammten Griechenland, Pergamos und Rhodos ausgenommen, in der Periode des Hellenismus darniederlag.

Zu einer neuen Erhebung der Kunst war ein neuer Anstoss nöthig. Vergegenwärtigen wir uns die schon früher charakterisirte Lage des griechischen Volkes in der Periode des Hellenismus und um die Zeit, von der wir jetzt zu reden beginnen, so werden wir ohne Mühe gewahr werden, dass dieser neue Anstoss zur Erhebung der Kunst nicht vom griechischen Volke selbst ausgehn konnte. Nirgend im Leben der griechischen Nation, weder im öffentlichen noch im privaten, weder in der Politik noch in der Religion noch in der Literatur finden sich die Elemente, welche eine neue Entwicklung der Kunst sei es bedingen, sei es auch nur ermöglichen; Griechenland erscheint uns in der Zeit, welche seiner Unterwerfung unter die Herrschaft Roms vorherging, in jeder Hinsicht alternd, siech, heruntergekommen. Sollte demnach die griechische Plastik einen Impuls zu erneuter Thätigkeit erhalten, so musste dieser von aussen kommen, und er kam von aussen und wurde gegeben durch Griechenlands Unterwerfung unter Rom, durch welche griechische Bildung und griechische Litteratur in Rom einzog und sich einbürgerte.

Bevor wir nachzuweisen versuchen, wie dies geschah, und welches die Folgen dieses ausserlichen Impulses für die neuen Leistungen der griechischen Plastik waren, wollen wir nicht unterlassen darauf hinzuweisen, dass Plinius, obwohl er den inneren Grund nicht angiebt, dennoch mit seiner Bemerkung, die Kunst habe sich um die 156. Olympiade neuerlich erhoben, den Zeitpunkt richtig bezeichnet, in welchem sie den neuen Anstoss von Rom aus empfing. Wir werden weiter unten nachzuweisen suchen, dass die Künstler der 156. Olympiade, von deren Auftreten Plinius den neuen Aufschwung datirt, und die er im Verhältniss zu den früheren freilich untergeordnete, aber doch als tüchtig anerkannte Künstler nennt, im Dienste des Metellus Macedonicus in Rom arbeiteten, desselben Mannes, der auch zu seinen Bauten in Rom den ersten namhaften griechischen Architekten, von dem wir dies wissen, berief. Sehr richtig scheint mir Brunn¹⁾ anzunehmen, dass Plinius in seinen Quellen das Jahr 600 der Stadt Rom, welches dem zweiten Jahre der 156. Olympiade (154 v. Chr.) entspricht, als den Zeitpunkt angegeben fand, in welchem die griechische Kunst in Rom vorwie-

genden Einfluss gewann, und dass die Künstler, welche Plinius aus der mit Ol. 156 beginnenden Epoche anführt, eben diejenigen seien, welche diesen Einfluss vornehmlich geltend machen. Von diesem Zeitpunkte an bildet also Rom den Boden, auf welchem die griechische Kunst die Stätte ihres Nachlebens findet, und Roms Schutz und Pflege ist es, der wir die überwiegende Mehrzahl der unsere Museen füllenden Werke der griechischen Plastik verdanken.

Um die Art dieses Schutzes und dieser Pflege der griechischen Kunst in Rom würdigen und deren Consequenzen berechnen und verstehn zu lernen, wollen wir zunächst uns zu vergegenwärtigen suchen, wie die römische Liebhaberei der griechischen Kunst entstand und welche Stellung sie der Kunstübung in Rom anwies.

Die Geschichte des Einflusses der griechischen Kunst auf die Kunstübung der italischen Stämme seit jener Zeit, wo unseres Wissens mit Demaratos von Korinth die ersten griechischen Künstler nach Italien übersiedelten (Band 1, S. 75), ist noch nicht geschrieben, obgleich die Materialien für deren Erforschung bereits ansehnlich angewachsen und noch ganz neuerlich durch bedeutungsvolle Funde in Etrurien vermehrt worden sind. Für die ältere Geschichte der directen und indirecten Einwirkungen der griechischen Kunst auf die original römische dagegen besitzen wir bisher nur wenige Anhaltspunkte²⁾ von obendrein nicht durchaus unzweifelhafter Sicherheit, und es ist unmöglich vorherzusehn, ob wir jemals in den Besitz genügender Unterlagen gelangen werden, um die Geschichte des allmählig wachsenden Einflusses der griechischen Kunst auf die römische in weiterem Umfange, namentlich mit Rücksicht auf die Chronologie und mit weiterer Rücksicht auf das Verhältniss zur Geschichte der Einbürgerung der griechischen Litteratur in Rom festzustellen. Wie es sich hiermit aber auch verhalten haben möge, als sicher dürfen wir die im Vorhergehenden erwähnte und auch von Plinius berührte Thatsache betrachten, dass das Bekanntwerden der Römer mit der griechischen Kunst in grösserem Umfange um die Mitte des sechsten Jahrhunderts der Stadt (am Ende des dritten vorchristlichen Jahrhunderts) beginnt, dass der Anfang der unbedingten Herrschaft der griechischen Kunst in Rom diesem Zeitpunkt um etwa ein halbes Jahrhundert folgt, und in runder Summe in das Jahr 600 der Stadt (ca. 150 v. Chr.) fällt, und endlich, dass sowohl jenes Bekanntwerden nebst seinen Consequenzen wie auch die endliche Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom eine Folge ist der Unterwerfung Griechenlands unter römische Obmacht und der Plünderung griechischer Städte durch römische Feldherrn, Beamte und Private, durch welche griechische Kunstwerke in immer wachsender Menge nach Rom versetzt wurden. Da dies sich so verhält, so werden wir uns die Geschichte der Plünderung griechischer Städte und der Verpflanzung griechischer Kunstwerke nach Rom, wengleich nur in einer flüchtiger Skizze, vergegenwärtigen müssen³⁾.

Den Reigen derjenigen Feldherrn, welche aus eroberten griechischen Städten Kunstwerke in grösserer Zahl nach Rom entführten und den Römern Geschmack an derartiger Beute beibrachten, eröffnet Marcellus, welcher nach der Eroberung von Syrakus im Jahre Roms 542 (212 v. Chr.) der Stadt ihre meisten und schönsten Denkmäler, theils Werke der Plastik, theils Gemälde wegnahm, dieselben in seinem Triumphzuge aufführte, und mit ihnen besonders den von ihm geweihten Tempel des Honos und der Virtus (der Ehre und Tapferkeit) am capenischen Thore schmückte,

während man auch an anderen Stellen der Stadt Kunstwerke aus dieser Beute fand. Leider erfahren wir über die von Marcellus nach Rom gebrachten Bildwerke Nichts im Einzelnen, und da Syrakus auch nach dieser Plünderung noch im Besitze nicht unbeträchtlicher Kunstschatze blieb, lässt sich auch nicht einmal vermuthungsweise bestimmen, welche und welcher Art die von Marcellus geraubten Werke gewesen sind. Eben so wenig vermögen wir anzugeben, was und wie Vieles an Kunstwerken aus dem im zweiten punischen Kriege von Q. Fulvius Flaccus zerstörten Capua nach Rom gelangte, und wissen nur, dass dem Collegium der Pontifices das Recht ertheilt wurde, nach Willkür mit den Denkmälern dieser wie der anderen campanischen Städte zu schalten. Genauer sind unsere Nachrichten über die Kunstbeute, welche Fabius Maximus bei der Eroberung Tarents im Jahre 210 v. Chr. machte; denn wir erfahren nicht nur, dass diese Beute fast eben so reich war wie die syrakusische des Marcellus, sondern wir können auch feststellen, dass der in Tarent aufgestellte Koloss des Herakles von Lysippos (oben S. 67) durch Fabius Maximus nach Rom gelangte. Den ersten Erwerb von Kunstwerken aus dem Mutterlande Griechenland machte T. Quintius Flaminius, wesentlich aus der Beute, welche er dem bei Kynoskephalä im Jahre 198 v. Chr. geschlagenen Philippos von Makedonien abnahm, und welche durch früheren Kunstraub aus verschiedenen griechischen Städten von Philippos zusammengehäuft war. Ein vollständiges Verzeichniss der von Flaminius in seinem Triumph aufgeführten Kunstwerke fehlt uns, selbst über besonders hervorragende besitzen wir leider keine Angaben, aber für den Umfang des Kunsterwerbes der Römer bei dieser Gelegenheit giebt es uns einen Masstab, wenn wir erfahren, dass Flaminius' Triumphzug in Rom drei Tage dauerte, an deren erstem die Statuen von Erz und Marmor hereingeschafft wurden, während der zweite ausser für mancherlei andere Kostbarkeiten für Vasen mit Reliefsen und andere Kunstwerke geringeren Umfangs bestimmt war. Noch ungleich reicher an Kunstschätzen war jedoch der Triumphzug, welchen M. Fulvius Nobilior nach Unterwerfung der mit Antiochos von Syrien gegen die Römer verbunden gewesenen Ätoler im Jahre 191 v. Chr. feierte und welchen er ganz besonders mit den in Ambrakia, der früheren Residenz des Königs Pyrrhos von Epeiros, weggenommenen aber auch mit sonsther erworbenen Kunstwerken ausstattete. In Bezug auf diesen Triumph des Fulvius Nobilior wird uns die Zahl der nach Rom gebrachten Statuen angegeben, und wir finden, dass ihrer nicht weniger als 285 echerne und 230 marmorne waren. Einzeln genannt werden uns unter diesen Statuen Musen von Erz, welche Fulvius in den von ihm erbauten Tempel des Hercules weihte, deren Meister wir aber nicht kennen; daneben erfahren wir, was hervorgehoben zu werden verdient, dass Fulvius Künstler aus Griechenland nach Rom brachte, um die Einrichtungen zu den Festen bei seinem Triumph zu besorgen. Ein Jahr später folgte der Triumph des L. Scipio nach dem Siege über Antiochos bei Magnesia (190 v. Chr.), der deswegen besonders erwähnt zu werden verdient, weil er von den Alten unter den Triumphen hervorgehoben wird, durch welche der Geschmack der Römer an griechischen Kunstwerken geweckt wurde. Nach einer etwas längeren Pause folgte sodann (168 v. Chr.) der Triumph des Ämiliius Paullus nach der Besiegung des Perseus von Makedonien in der Schlacht bei Pydna. Von den bei dieser Gelegenheit nach Rom geschafften griechischen Kunstwerken kennen wir nur eines namentlich,

eine Athene des Phidias, welche Ämilius Paullus neben dem Tempel der Fortuna weihte (Band 1, S. 199), dagegen können wir uns von der überschwänglichen Fülle dieses Erwerbes eine Vorstellung nach der Angabe machen, dass auch dieser Triumphzug drei Tage in Anspruch nahm, deren erster für den Aufzug von 250 Wagen mit Statuen und Gemälden kaum ausreichte. Den wieder nach einer etwas längeren Pause im Jahre 148 v. Chr. folgenden Triumph des Metellus Macedonicus über Pseudophilippos erwähnen wir besonders deshalb, weil wir wissen, dass durch ihn die grosse Reitergruppe der Helden am Granikos von Lysippos (oben S. 70) aus Dion in Makedonien nach Rom kam. Zwei Jahre, nachdem Makedonien zur römischen Provinz geworden war, im Jahre 146 v. Chr. (Ol. 158, 3) folgte die Einnahme Korinths durch Mummius und die Einverleibung von ganz Griechenland als Provinz Achaia in das römische Reich. Die Rohheit, mit der Mummius und seine Soldaten bei Korinths Einnahme gegen die erbeuteten Kunstwerke verfahren, ist zu bekannt als dass wir hier von derselben erzählen müssten, auch interessirt uns weniger die Geschichte der Zerstörung griechischer Kunstwerke als diejenige ihrer Überführung nach Rom. In Beziehung auf die letztere bemerken wir deshalb nur, dass nach Mummius' Plünderung in dem reichen und üppigen Korinth kaum andere als die Werke des alten Stils zurückblieben, für welche damals die Liebhaberei in Rom noch nicht erwacht zu sein scheint, obwohl es wahrscheinlich ist, dass schon unter der ambrakischen Beute des Fulvius Nobilior sich Werke der alten kretischen Meister Dipoinos und Skyllis (Band 1, S. 82 f.) befunden haben. Wenn aber Strabon angiebt, dass durch die Einnahme Korinths die meisten und besten griechischen Kunstwerke nach Rom kamen, so gewinnen wir dadurch einen wenigstens ungefähren Masstab für den Reichtum der Beute des Mummius.

Nachdem wir die Erzählung von dem griechischen Kunsterwerb Roms bis auf diesen Punkt fortgeführt haben, welcher mit dem Zeitraum wesentlich zusammenfällt, in welchem die in diesem sechsten Buche zu betrachtende Periode der griechischen Kunst, die Periode ihres Nachlebens in Rom und unter römischer Herrschaft beginnt, und nachdem wir uns aus den mitgetheilten Nachrichten über den Umfang der Beute überzeugt haben, dass schon damals die Zahl der in Rom angehäuften griechischen Kunstwerke etliche Tausende betragen haben muss, eine hinreichende Menge um nicht allein den Kunstgeschmack zu wecken, wenn er überhaupt zu wecken war, sondern auch, um demselben einen festen Halt und eine bestimmte Richtung geben, glauben wir die Geschichte der ferneren Kunstplünderungen in Griechenland noch summarischer behandeln zu dürfen, als bisher, indem wir nur die hauptsächlichsten Thatsachen hervorheben und auf die Zeitpunkte sei es besonders massenhafter, sei es besonders hervorragender und massgebender Erwerbungen hinweisen. Unerwähnt darf hierbei nicht bleiben, dass einerseits, während die Römer in der früheren Zeit ihrer griechischen Kunstplünderungen sich gescheut hatten, Heiligthümer zu verletzen und geweihte Cultbilder wegzunehmen, diese Rücksicht im Verlaufe der Zeit mehr und mehr aus den Augen gesetzt und Alles weggenommen wurde, was gefiel und was transportabel erschien, und dass andererseits, während in der früheren Zeit die Erwerbungen von Kunstwerken fast ausschliesslich mit der Eroberung griechischer Städte in Zusammenhang standen, den siegreichen Feldherrn zufielen und von diesen zum öffentlichen Schmuck der Stadt Rom und neuerrichteter

öffentlicher Bauten verwendet wurden, von der Zeit an, in den wir mit unsern Betrachtungen stehn, und zwar in wachsendem Verhältniss auch die römischen Beamten in den unterworfenen Ländern und römische Privatpersonen Kunstwerke durch Raub oder Kauf an sich brachten. Hiefür ist der von Cicero wegen seiner Räubereien angegriffene Verres das bekannteste aber keineswegs einzige Beispiel. Von dieser Zeit an wurden auch die, sei es im Kriege, sei es durch Gewalt oder Kauf von Einzelnen erworbenen Kunstschatze in zunehmendem und bald überwiegendem Verhältniss als Privateigenthum betrachtet und zum Schmucke der Wohnhäuser, Villen und Paläste der Privaten verwendet. Dies ist deshalb von nicht geringer Bedeutung, weil sich die Kunstliebhaberei und das Streben nach Kunstkennerschaft in der Regel an dem eigenen Besitz rascher und nachhaltiger zu entzünden pflegt, als an öffentlich ausgestellten Monumenten; auf dies Erwachen einer intensiven Kunstliebhaberei und des mit ihr in Verbindung stehenden Studiums, des Strebens nach Kennerschaft oder der wirklichen Kennerschaft in Rom aber kommt es für die Erklärung der Stellung, welche die griechische Kunst in Rom in unserer Periode einnahm, sehr wesentlich an.

Wenden wir aber, bevor wir auf diesen Punkt näher eingehn, noch einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit auf die Geschichte des Wachsthum des römischen Kunstbesitzes zurück, so erscheinen in derselben bis auf die römische Kaiserzeit als die wichtigsten Daten zuerst die attalische Erbschaft Roms (oben S. 147) im Jahre 133 (Ol. 161, 3), durch welche ausser mannigfaltigen Kostbarkeiten wahrscheinlich auch Kunstwerke, vielleicht die Elfenbeinthüren nach Rom kamen, die später den palatinischen Apollotempel schmückten, und möglicherweise ebenfalls die Schlachtgruppen, zu denen die Gallierdarstellungen gehörten, die uns im ersten Capitel des fünften Buches beschäftigt haben. Ein späterer Erwerb dieser Schätze ist freilich ebenfalls möglich. Von gewaltsamen Aneignungen von Kunstwerken fehlen uns für die nächsten Zeiten die genaueren Angaben, aber es kann nicht zweifelhaft sein, dass Sullas Eroberung Athens und seine Plünderung der Tempelschatze von Delphi, Olympia und Epidauros im zweiten mithradatischen Kriege (86 v. Chr.), obwohl uns Einzelangaben über die von Sulla erbeuteten Kunstwerke fehlen, deren eine nicht geringe Zahl nach Rom versetzte. Zugleich ist Sullas Feldzug in Asien gegen Mithradates deshalb wichtig, weil nach ausdrücklichem Zeugnisse bei dem Aufenthalte in Kleinasien die Erkenntniss des Werthes kostbarer Kunstwerke und der Geschmack an solchen, verbunden mit der Sucht, sie zu besitzen, in die Legionen in ihrer Gesammtheit und in den gemeinen Mann kam, und dass seitdem das Plünderungssystem der Einzelnen und das Streben nach Privatbesitz von Kunstwerken beginnt. Unter den Sculpturen, welche Lucullus im dritten Kriege gegen Mithradates erwarb und im Jahre 68 im Triumphe auführte, werden uns dagegen die Statue des Autolykos von Sthennis (oben S. 55) aus Sinope und diejenige des Apollon von Kalamis aus Apollonia am Pontos besonders angeführt, während durch Pompeius' endlichen Sieg über Mithradates im Jahre 61 besonders geschnittene Steine, Bilder aus Gold und andere Kostbarkeiten, von berühmten plastischen Werken aber auch ein Herakles des Myron nach Rom kam.

Von den römischen Kaisern sind es besonders drei, durch die und unter denen der Vorrath griechischer Kunstwerke in Rom ansehnlich vermehrt wurde, Augustus, Caligula und Nero. Es ist hier nicht der Ort, von den umfangreichen

Bauten der Kaiser, namentlich des Augustus und Nero zu reden, welche uns auch hier zunächst nur als die Aufstellungsorte griechischer Kunstwerke der älteren Zeit interessieren könnten; ohne deshalb auf diese Aufstellungsorte einzugehen und ohne die Liste der Werke namhafter Künstler, welche sich von dem Zuwachs des Denkmälerschatzes in Rom unter Augustus herstellen lässt, vollständig mitzuthemen, will ich versuchen, meinen Lesern eine Vorstellung von der Fülle dieses Schatzes zu geben, indem ich die bedeutendsten Bildwerke, die unter Augustus nach Rom kamen, hervorhebe. Ein flüchtiger Blick auf das Mitzuthemende zeigt ein entschiedenes Überwiegen der Monumente aus der zweiten Blütenperiode der griechischen Plastik, jedoch fehlt es weder an Werken der früheren noch an solchen der späteren Zeit. Von archaischen Sculpturen sind vor allen die Werke der alten Meister von Chios, Bupalos und Athenis (Bd. 1, S. 81) zu nennen, mit denen nach Plinius alle Bauten des Augustus, namentlich aber der Giebel des palatinischen Apollotempels geschmückt waren; ihnen zunächst verdient ein Athenebild des Endoios (Bd. 1, S. 112) Erwähnung, das Augustus aus dem tegeatischen Tempel der Athene Alea wegnahm. Daran mögen sich die Statuen der Dioskuren von Hegias, dem Lehrer des Phidias (Bd. 1, S. 112) reihen, nächst welchen wir eine Zeusstatue Myron's und vier eiserne Stiere desselben Meisters (Bd. 1, S. 169) hervorheben. Von Werken aus der ersten grossen Blüthezeit der Kunst können wir nur eine in den Bauten der Octavia aufgestellte Aphrodite des Phidias (Bd. 1, S. 203) nachweisen, doch wollen wir nicht vergessen, dass andere Monumente dieser Zeit bereits vor der augusteischen Epoche in Rom sich befanden. Ganz besonders reichlich und ansehnlich ist die skopasisch-paxitelische Zeit vertreten, denn ausser der Gruppe der Niobe, welche Cn. Sosius nach Rom in oder an den von ihm erbauten Apollotempel versetzte, wird wahrscheinlich ebenfalls unter Augustus die grosse Achilleusgruppe von Skopas durch Cn. Domitius nach Rom gekommen sein, während Augustus selbst dieses Meisters Apollon Kitharödos unter dem Namen Apollo palatinus weihte (oben S. 12 f.), und Asinius Pollio in seiner reichen Sammlung dessen Kanephoren (oben S. 9) besass, und der Areskoloss und die erste nacktgebildete Aphrodite schon seit dem Jahre 136 v. Chr. durch Brutus Calläus sich in Rom befanden. Praxiteles ist durch eine Erosstatue und durch die Gruppe der Silene, Mänaden, Thyaden und Karyatiden (oben S. 23) vertreten, sein Sohn Kephisodotos durch seine Leto, Aphrodite, Artemis und seinen Asklepios (oben S. 56), sein Schüler Papylos (oben S. 57) durch seinen Zeus xenios. Unter den Genossen des Skopas nennen wir voran Leochares, dessen donnernder Zeus (oben S. 51) auf dem Capitol geweiht war, sodann Timotheos, von dem eine Artemis im palatinischen Apollotempel neben dem Apollon des Skopas und der Leto des Kephisodotos stand. Manche andere minder bekannte Künstler dieser Zeit übergehend, heben wir nur noch Euphranor hervor, dessen Leto (oben S. 60) den Concordientempel schmückte, Sthenis, von dem sich in demselben Tempel die Gruppe des Zeus mit Demeter und Athene (oben S. 55) befand, Lysippos, dessen Apoxyomenos (oben S. 80, Fig. 75) Marcus Agrippa öffentlich aufstellte, und seinen Schüler Eutychedes, dessen Dionysos (oben S. 90) sich unter den Monumenten des Asinius Pollio befand. Unter diesen war denn endlich als vielleicht das jüngste plastische Werk früherer Zeit und als Vertreterin der zuletzt besprochenen Periode der griechischen Plastik die Gruppe des farnesischen Stieres aufgestellt.

Wenn wir über den Zuwachs der Monumente in Rom unter Augustus, wie das vorstehende noch sehr unvollständige Verzeichniss beweist, Manches im Einzelnen wissen, so sind wir über die Vermehrung des griechischen Denkmälerschatzes durch Caligula und Nero nur ganz im Allgemeinen unterrichtet. Caligula, der übrigens in Rom selbst in barbarischer Weise gegen griechische Statuen verfuhr, denen er die Köpfe abschlugen und durch sein eigenes lebenswürdiges Porträt ersetzen liess, sandte den Memmius Regulus nach Griechenland mit dem Befehle, die besten Statuen aus allen Städten nach Rom zu führen, und wengleich wir nur erfahren, dass der Abgesandte in der That eine grosse Menge plastischer Werke nach Rom abgehn liess, die der Kaiser in seine Villen vertheilte, so lässt uns doch die Nachricht, dass sich unter diesen Praxiteles' thespischer Eros befand, und die andere, dass man selbst den, freilich als unausführbar aufgegebenen, Versuch machte, den olympischen Zeus des Phidias zu rauben, ahnen, wie Vorzügliches damals nach Rom gekommen sein mag. Ähnliches wie von Caligula erfahren wir von Nero, der ebenfalls Vieles zerstörte, theils durch den grossen Brand Roms, theils in einem Anfall lächerlicher Eifersucht gegen frühere Sieger in den grossen Spielen Griechenlands, in welchem er eine Menge Ehrenstatuen zerschlagen liess, der aber in ähnlicher Weise wie Caligula durch Abgesandte, Akratos und Secundus Carinus, in den Städten Griechenlands und Kleinasiens Kunstwerke in Masse wegnehmen liess, welche er zur Ausschmückung seiner Neubauten, namentlich seines „goldenen Hauses“ verwandte. Einen Masstab für die Zahl der durch Nero nach Rom versetzten Kunstwerke giebt, um Anderes zu übergehn, die Notiz, dass er allein aus Delphi 500 eberne Götterbilder und Siegerstatuen wegnehmen liess.

Doch genug dieser Nachrichten über die in Rom aufgehäuften Kunstschatze, die ich selbst nicht so weit, wie es geschehn ist, im Einzelnen mitgetheilt haben würde, wenn nicht einige Kenntniss der in Rom hauptsächlich vertretenen kunstgeschichtlichen Epochen zur vollen Würdigung der Betrachtungen erforderlich schiene, in die wir jetzt einzutreten haben. Es handelt sich nämlich um die Fragen, welches zunächst für Rom und welches in weiterer Consequenz für die in Rom und für Rom thätige griechische Kunst die Folgen dieser massenhaften Verpflanzung der griechischen Kunstwerke in die Welthauptstadt waren.

Die voran zu nennende Folge für Rom war das Erwachen der Liebhaberei an Kunst und Kunstwerken. Diese bald nach den ersten grossen Erwerbungen erwachende, mit dem Wachsen der Kunstschatze zunehmende, schon in verhältnissmässig früher Zeit nicht auf die hervorragend Gebildeten beschränkte, sondern tief in alle Schichten des römischen Volkes eingedrungene, vielfach sehr lebhaft Kunstliebhaberei der Römer ist eine so unzweifelhaft theils durch zahlreiche Schriftstellen, theils durch das Vorhandensein der unzählbaren Kunstwerke in Rom documentirte Thatsache, dass sie selbst derjenige nicht läugnen kann, der sie einzig aus der Ostentation pecuniärer Allmacht oder der Alterthümelei ableitet und das Vorhandengewesensein eines tiefer gehenden Kunstsinns im römischen Volke läugnet. Zweifelhaft kann nur scheinen, ob diese lebhaft, hie und da zum Enthusiasmus gesteigerte Kunstliebhaberei erst durch den Besitz der griechischen Kunstwerke geweckt, oder ob sie das Streben nach deren Erwerb und diesen Erwerb selbst veranlasst habe; bei näherer Einsicht aber in die Berichte der Alten über die Geschichte eben dieser An-

sammlung der Kunstwerke stellt sich heraus, dass Beides Hand in Hand ging, dass jedoch die frühesten Erwerbungen von Kunstwerken sich nicht aus einer bestehenden Kunstliebhaberei ableiten lassen, sondern dass sie zunächst Besitzergreifung feindlichen Eigenthums waren und der thatsächliche Anlass der Entzündung der Liebhaberei wurden, welche denn wiederum ihrerseits die Lust am Besitz und das Verlangen nach dem Besitze von Kunstwerken und aus diesem heraus neue Erwerbungen veranlasste, wie dies im Vorhergehenden auch bereits angedeutet worden ist. Wenngleich wir also nicht gesonnen sind, dem römischen Volk einen angeborenen, primitiven Kunstsinn zuzusprechen, wobei wir mit verschiedenen Thatsachen in Widerspruch stehn würden, so sind wir doch wenig bedenklich zu behaupten, dass in den Zeiten, in denen die griechischen Kunstwerke sich in Rom sammelten, sich an diesen neben der Liebhaberei, die auf der blossen Lust am Besitz beruhen kann, ein wirklicher und nicht verächtlicher Kunstsinn ausgebildet habe. Wir stützen uns hierbei auf eine vortreffliche Arbeit C. F. Hermann's über dies Thema⁴⁾, eine Arbeit, in der schwerlich ein wesentlicher Gesichtspunkt unberücksichtigt geblieben ist und die wir in allen ihren Hauptresultaten unterschreiben. Auf diese Arbeit müssen wir denn auch unsere Leser in Betreff mannigfaltigen und interessanten Details verweisen, während wir unseren Zwecken gemäss das Verhalten der Römer gegenüber den griechischen Kunstwerken in allgemeineren Zügen zu charakterisiren haben.

Zunächst wird es nicht überflüssig sein, die hohe Steigerung der Liebhaberei für Kunstwerke und daneben die ausgezeichnete Schätzung derselben in einigen charakteristischen Beispielen nachzuweisen. Von der Ausdehnung, ja von der Allgemeinheit des Sammeleifers schweigen wir, denn wir brauchen dieselbe als eine allgemein bekannte und anerkannte Thatsache nicht zu beweisen; nur im Vorbeigehn erwähnen wir sodann die zum Theil enormen Preise, welche reiche Liebhaber für griechische Kunstwerke bezahlten, und die wenigstens das Eine beweisen, dass man es in Rom nicht scheute, seiner Kunstliebhaberei auch Opfer zu bringen; mit desto grösserem Nachdruck aber glauben wir auf die Werthschätzung der Kunstwerke hinweisen zu müssen. Für hohe Würdigung von Seiten des Staates ist es ein gewiss nicht geringes Zeugniß, dass die Aufseher über öffentlich aufgestellte Kunstwerke für dieselben mit dem Leben bürgen mussten. Dies wird uns z. B. in Betreff eines ehernen, eine Wunde beleckenden, und mit höchster Naturtreue dargestellten Hundes überliefert, welcher in der Cella des Junotempels auf dem Capitol aufbewahrt wurde, und Gleiches gilt von zweien Erzgruppen unbekannter griechischer Meister, welche in der Säpta des Campus Martius standen und Cheiron mit Achilleus und Pan mit Olympos darstellten. Was Einzelne anlangt, so sind Beispiele genug bekannt, dass sich Besitzer von Kunstwerken von ihren geliebten Schätzen nie trennten und sie selbst auf Feldzügen mit sich nahmen, so M. Brutus, Cäsar's Mörder eine Knabenstatue von Strongylion, so C. Cestius eine nicht näher bezeichnete Statue, so Sulla eine kleine Statue des Herakles; so schleppte selbst Nero eine Amazonenstatue von Strongylion mit sich herum, so liess auch Tiberius nicht eher nach, bis er Lysippos' Apoxyomenos in sein Schlafzimmer versetzt hatte, und was der Beispiele der Art mehr ist, die freilich nicht alle, aber doch zum Theil für reine Kunstliebe beweisen. Aber nicht allein auf dem Besitze der Kunstwerke beruhte und nicht auf ihn beschränkte sich die Werth-

schätzung; denn wenn wir lesen, dass, nachdem Tiberius den von M. Agrippa öffentlich aufgestellten lysippischen Apoxyomenos in seine Gemächer versetzt hatte, das Volk im Theater von dem Kaiser, von einem Tiberius, mit solcher Heftigkeit die Zurückgabe der Statue an die Öffentlichkeit forderte, dass dieser endlich nachgeben musste, so ist dies ein von keinem Verdacht habgütiger oder besitzseliger Nebentendenz gefärbtes Beispiel wahrhaft hoher Kunstschätzung. Und wenn uns berichtet wird, dass man schon zu Ciceros Zeit wie auch später nicht selten weite Reisen, auch gefahrvolle Seereisen unternahm, nur um berühmte Kunstwerke zu sehn, wie z. B. Praxiteles' knidische Aphrodite und seinen thespischen Eros, aber auch andere, so ist das ein Zeugniß für einen Kunstenthusiasmus, der unter uns, so kunstsinnig wir uns fühlen und dünken mögen, keineswegs allgemein, und der um so höher anzuschlagen ist, je weniger die damaligen Reisen von der Bequemlichkeit und Schnelligkeit der heutigen besaßen. Denn selbst wenn man diesen Kunstenthusiasmus als Ostentation und Mode betrachtet, so darf man nicht vergessen, dass eine solche Mode sich nur da bilden kann, wo ein Grund wahren Kunstsinns vorhanden ist. Übrigens sind wir für die Kunstliebe der Römer nicht auf diese einzelnen, wengleich laut redenden Zeugnisse beschränkt, vielmehr begegnen uns die Belege für eine nicht gemeine Kenntniß und eine warme Bewunderung der Kunst auch in der Litteratur bei Dichtern und Prosaschriftstellern so zahlreich, dass wir sie nicht alle aufführen können, und ihnen reihen sich als Zeugnisse für die Kunstliebe des grossen Publicums nicht wenige Schriftstellen an, welche diese Liebe zur Kunst deshalb tadeln, weil sie nach ihrer Ansicht das Volk von wichtigeren und nothwendigeren Interessen ableitete und für diese gleichgültig machte.

Aber nicht blos Liebhaberei, Schätzung und Bewunderung der Kunst entzündete sich in Rom an den daselbst vereinigten Schätzen, sondern, und dies ist für die Stellung, welche den griechischen Künstlern in Rom angewiesen wurde, von ganz besonderer Bedeutung, auch das Streben nach Kennerschaft entwickelte sich unter den Besitzern von Kunstwerken und den Gebildeten und zum Theil eine wirkliche nicht verächtliche Kennerschaft, welche freilich im damaligen Rom ein seichtes Halbwissen oder ein Prunken und Ostentiren mit unbegründeten und deshalb von Händlern und Fälschern weidlich ausgebeuteten Ansprüchen auf Kennerschaft so wenig ausschloss, wie sie dies zu irgend einer Zeit vermocht hat. Die römische Kunstkenerschaft, welche sich allmählig ausbildete und festsetzte, nicht ohne theils durch ihre Ansprüche, theils durch den überschwänglichen Eifer ihrer Studien ernste Opposition zu finden und herbem Spotte zu begegnen, offenbart sich theils als technisches Verständniß, theils, und zwar in überwiegendem Masse, als kunsthistorisches Wissen, oder als das Streben nach einem solchen. Die Namen der Meister griechischer Plastik waren nicht nur unter den „intelligentes“, wie sich die Kenner im Gegensatze zu den als Idioten bezeichneten Nichtkennern nannten, durchaus bekannt und populär, sondern sie waren dies in weiten Kreisen der Gebildeten wie aus ihrer nicht seltenen meistens beispielsweisen Erwähnung bei Dichtern und Prosaikern hervorgeht; und zwar nicht allein die Namen eines Phidias, Polyklet, Myron, Praxiteles, Lysippos, sondern auch diejenigen eines Alkamenes, Phradmon und Ageladas, Demetrios und anderer weniger hervorragender Künstler treten uns in solchen gelegentlichen und beispielsweisen Citationen als bekannt entgegen. An die Kenntniß dieser Namen

knüpfen sich die Studien über den Kunstcharakter und die Stileigenthümlichkeiten dieser Künstler, und die römischen Kunstkenner strebten nach der Fähigkeit, den Meister eines Werkes aus den Stileigenthümlichkeiten zu erkennen, und wie Statius von Nonius Vindex, dem Besitzer des lysippischen Herakles epitrapezios sagt: Kunstwerke ohne Künstlerinschrift dem Meister nach richtig zu bestimmen (et non inscriptis auctorem reddere signis).

Nun ist es in Hinsicht auf die Aufgaben, welche der nach Rom übergesiedelten und für Rom arbeitenden griechischen Kunst erwachsen, von der grössten Wichtigkeit festzustellen, auf welche Classen von Monumenten, namentlich aber auf die Werke welcher kunstgeschichtlichen Epochen sich ganz besonders die Liebhaberei der Römer und die Schätzung der römischen Kenner concentrirte. Bei der Forschung über diesen Punkt ist es von Bedeutung sich zu erinnern, die Werke welcher Meister und Perioden in überwiegender Zahl in Rom vertreten waren, denn es versteht sich ganz von selbst, dass der in Rom im öffentlichen und Privatbesitz aufgehäufte Denkmälervorrath der Liebhaberei und dem Kunstsinn wesentlich seine Richtung bestimmte. Ein Rückblick auf die Geschichte der römischen Kunsterwerbungen zeigt uns nun, dass in der Zeit bis auf die ersten Kaiser neben Denkmälern der archaischen Kunstübung fast ausschliesslich Kunstwerke aus den beiden grossen Blütheperioden der griechischen Kunst, namentlich aber wieder solche aus der skopasich-praxitelisch-lysippischen Zeit in Rom angesammelt waren, während die phidiassisch-polykletische Zeit, schon weil die grossen Hauptwerke derselben, die Goldelfenbeinkolosse nicht versetzt werden konnten, verhältnissmässig weniger zahlreich und durch weniger hervorragende Leistungen und die Kunst der hellenistischen Epoche nur durch einzelne Werke in Rom vertreten war. Die Consequenzen dieser Thatsache für die vorwiegende Richtung des römischen Kunstgeschmackes liegen in schriftlichen Zeugnissen klar zu Tage; neben einer nicht blos bei Augustus und später bei Hadrian, sondern auch in weiteren Kreisen des römischen Publicums hervortretenden, zum Theil, aber gewiss nicht durchaus affectirten Liebhaberei für die archaische Kunst concentrirt sich in der früheren Zeit, bis über die ersten Kaiser hinaus, die Schätzung fast ganz auf die Schöpfungen der beiden Perioden der höchsten Kunstentwicklung. Aber in noch ungleich höherem Masse als in den Schriften der Römer treten uns diese Consequenzen aus den in Rom entstandenen Kunstwerken selbst entgegen, „das römische Kunstbedürfniss, sagt Hermann, verhielt sich gegen die Stoffe gleichgiltiger (dies ist freilich nur in sofern wahr, als Rom den Künstlern weniger neue Stoffe bot), verlangte dagegen den Formenadel und die Eleganz der Höhezeit, an deren Werken es zunächst erwacht und gebildet worden war.“ Und gleichwie der Besitz von Werken eines Phidias, Polyklet, Myron, Praxiteles und Lysippos das Ziel des Strebens der römischen Kunstliebhaber war, so ist es bezeugt, dass sich die nachahmende Fälschung ganz besonders an die Schöpfungen dieser Meister hielt, so besitzen wir unter den auf uns gekommenen Kunstwerken der römischen Perioden massenhafte Beweise für den Satz, dass die Schöpfungen der beiden Blütheperioden der griechischen Kunst als Vorbilder und als Normen die Kunstproduction in Rom, namentlich aber diejenige der früheren Zeiten, anregten, bestimmten und regelten, während in den späteren, namentlich nachdem die tyrannische und prunkende Kaiserherrschaft ähnliche Grundlagen der Kunstproduction

geschaffen hatte, wie sie an den Diadochenhöfen vorhanden waren, die mehr und mehr hervortretende eigenthümlich römische Kunst sich den Vorbildern aus der makedonisch-hellenistischen Zeit anschliesst. Obwohl dieser Satz durch alles Vorhergehende logisch begründet erscheinen wird, so sind wir doch nicht gewillt, ihn ohne thatsächliche und historische Begründung zu lassen; im Gegentheil wird unsere ganze Darstellung der griechischen Kunst unter römischer Herrschaft auf das Streben gegründet sein, für diesen Satz die geschichtlichen Beweise zu liefern. Wir mussten denselben aber hier im Voraus aussprechen, weil er den festen Halt und den Massstab der Betrachtung und Beurteilung der Leistungen der griechischen Kunst in dieser Periode ihres Nachlebens enthält und darbietet, weil er sowohl dasjenige erklärt, was an den Werken dieser Zeit lüblich und bewunderungswerth ist, wie er auch begreiflich macht, dass der Kunst bei aller technischen Meisterschaft, bei allem erfolgreichen Streben nach dem Adel und der reinen Schönheit der Form dennoch die Frische der Originalität abging, ja dass ihr fast die Möglichkeit der Originalität entzogen war. Denn wenn Hermann mit Recht hervorhebt, dass die griechische Kunst in Rom „unter dem Einflusse und vor den Augen eines Publicums von Kunstverständigen geübt ward, die, ohne selbst ausübende Künstler zu sein, doch Urtheil und Auswahl genug besaßen, um die Kunst wenigstens äusserlich auf dem Niveau der ererbten Schönheit und Würde zu erhalten“, so folgt hieraus, dass dieses Publicum, und zwar um so mehr, je mehr es ein Publicum von Kennern war, oder je mehr Kenner es unter sich zählte, den Massstab zur Würdigung neuer Leistungen nicht aus einem eigenen, eingeborenen, genialen Gefühl für die Kunst, nicht aus einem natürlichen und originellen mit dem Leben selbst wie in Griechenland zusammenhängenden Kunstbedürfniss entnahm, sondern aus dem, was als musterhaft und meisterhaft auf dem Wege historischer und technischer Studien erkannt worden war. So durchaus fähig uns das römische Publicum erscheinen muss, eine neue Leistung der Kunst zu würdigen, welche sich wetteifernd an ein Muster der classischen Entwicklungszeit anlehnt, so wenig befähigt und geneigt stellt es sich uns dar, eine neue, über die classischen Vorbilder hinausstrebende, diesen widersprechende Schöpfung zu schätzen und ein auf neue Entwicklung bewusst gerichtetes Streben zu befördern.

Was endlich die Perioden der griechischen Kunst in Rom bis zur Verfallzeit anlangt, so können wir ihrer höchstens zwei unterscheiden, eine frühere, welche die letzten Zeiten der Republik und die ersten des Kaiserthums umfasst, und eine zweite der Kaiserherrschaft bis auf Hadrian. In der ersteren Epoche kann von einer eigentlich römischen Kunst noch so gut wie gar nicht die Rede sein, die griechische Kunst waltet innerhalb der oben bezeichneten, durch den Geschmack des römischen Publicums gezogenen Grenzen unbehindert und unbeschränkt, und ihre Aufgaben sind von den ihr im Vaterlande früher gestellten, nicht grundsätzlich oder wesentlich verschieden. Erst mit der Befestigung der Kaiserherrschaft beginnt sich eine eigenthümlich römische Kunst zu entwickeln, welche je länger desto mehr an Boden und Ausdehnung gewinnt, in Folge dessen auch der Charakter der Aufgaben wesentlich alterirt wird, welche der jetzt durchaus abhängig gewordenen Kunst gestellt werden. Die Porträtbildnerei, das historisch-realistisch Monumentale und die Decorationspracht bilden die Grundlage der zur Massenproduction im grössten Masstabe gezwungenen Kunst,

und auf dieser stehn sieben Achtel aller Denkmäler, die wir aus der Zeit der Römerherrschaft besitzen, und die wir oft genug dadurch missverstehn und unrichtig würdigen, dass wir sie als selbständige Schöpfungen betrachten, anstatt sie als das zu fassen, was sie in ihrer Mehrzahl sind, Decorationsarbeiten und Producte eines routinirten Kunsthandwerkes. Die näheren Belege hierfür werden wir im Schlusscapitel dieses Buches beibringen, hier muss nur schliesslich noch hervorgehoben werden, dass eben vermöge der nie hoch genug anzuschlagenden Routine und der sich aus der früheren besseren Zeit vererbenden Tradition das griechisch-römische Kunsthandwerk sich Jahrhunderte lang so ziemlich auf derselben Höhe zu halten vermag, und zwar so, dass, wengleich wir bei genauerer Kritik der Monumente vielleicht im Stande sind, ein Werk der augusteischen Zeit von einem solchen aus der Zeit Hadrian's zu unterscheiden, dennoch zu einer Unterscheidung zweier Perioden innerhalb dieses Zeitraums nicht die geringste Nöthigung vorliegt, eben so wenig, wie wir uns veranlasst finden können, die beiden oben bezeichneten Abschnitte des Nachlebens der griechischen Kunst in Rom als solche getrennt zu behandeln, da die Übergänge von dem einen in den andern durchaus allmählig sind. In Allem, was die griechisch-römische Kunst — und auf diese mit Ausschluss der eigentlich römischen haben wir unser Hauptaugenmerk zu richten — zwischen der Zeit ihrer Übersiedelung nach Rom und derjenigen Hadrian's hervorbrachte, ist wohl eine Abstufung vom Besseren zum Schlechteren, nicht aber irgend ein spezifischer Unterschied nachweisbar. Erst nach Hadrian beginnt der eigentliche Verfall der Kunst, auch im Formellen und Technischen, welcher dann mit raschen und leicht sichtbaren Schritten dem völligen Untergange entgegenführt, dessen Geschichte wir uns in dem letzten Buche unserer Betrachtungen zu vergegenwärtigen haben werden. Dieses sechste Buch aber sei dem Nachleben der griechischen Kunst in Rom und unter römischer Herrschaft und einer Übersicht der römischen durch die griechische gebildeten Kunst von der 156. Olympiade bis auf Hadrian gewidmet.

ERSTES CAPITEL.

Die Künstler der 156. Olympiade und die Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom; die neuattische Kunst.

„In der 156. Olympiade, sagt Plinius, erhob sich die Kunst auf's Neue; damals lebten die, freilich den früheren untergeordneten jedoch als tüchtig anerkannten Künstler: Antäos, Kallistratos, Polykles der Athener, Kallixenos, Pythokles, Pythias, Timokles⁵⁾.“ Ich habe schon in der Einleitung darauf hingewiesen, dass ich mit Brunn das plinianische Datum Ol. 156 auf den Zeitpunkt beziehe, in welchem aller Wahrscheinlichkeit nach der Einfluss der griechischen Kunst in Rom zur unbedingten Herrschaft gelangte und dass der Aufschwung der Kunst um diese Zeit von ihrer Übersiedelung nach Rom und von der Förderung abzuleiten sei, welche ihr von Rom aus zu Theil wurde. Die Zahl der in Rom angesammelten griechischen