



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Die bildende Kunst in dieser Zeit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

neuen Arten von Gebäuden rühmen, und sie ist es wiederum, welche in der Anlage ganzer Städte nach einem Plan und in einem Stil bisher Unerhörtes und Ungeahntes schuf, sie ist es endlich, welche fremdländische Bauformen auf griechischen Boden einführte⁶⁾. Auch von diesem Allen ist unsere litterarische Kunde lückenhaft und oberflächlich, aber was die Architektur dieser Periode Neues und Bedeutendes schuf, das war die Grundlage der ferneren Entwicklung, das finden wir wieder, sei es nachgeahmt, sei es weiter entwickelt, in den Bauten der römischen Epoche. Gleiches gilt von der Poesie dieser Epoche, welche, denke man über dieselbe wie man will, zum allergrössten Theil das Vorbild der römischen Kunstpoesie geworden ist. Wo aber ist denn die analoge Erscheinung auf dem Gebiete der Plastik? Wo sind denn die Elemente der späteren Sculptur der römischen Zeit, die sich nicht entweder aus dem Zurückgehn auf die Schöpfungen der Blüthezeit der griechischen Kunst oder aus einer eigenthümlichen originalen Gestaltung auf der Grundlage des römischen Nationalcharakters und der Zeit- und Culturverhältnisse der römischen Epoche ableiten lassen, und die zu verstehn wir auf Vorbilder und Anstösse aus der Zeit schliessen müssten, von der wir reden? Ich kann derartige Elemente gradezu nur in einer Richtung anerkennen, in der historischen Kunst, deren Keime, wie wir sahen, allerdings in der lysippischen Kunst und deren erste Ausbildung in einem Werke des Euthykrates liegen, deren eigentliche Gestaltung aber als das Eigenthum einer Kunstschule unserer Epoche, der pergamenischen, nicht angefochten werden soll. Was immer sonst die griechische Kunst der römischen Zeit und was die eigenthümlich römische Kunst hervorbrachte, das ruht auf der Grundlage der Schöpfungen der griechischen Kunst zwischen Perikles und Alexander, oder es ist ganz neu und nur aus sich selbst zu erklären.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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