



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Das erwachende Streben nach Kennerschaft

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

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 Kunstschtzung. 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 Kunstsinnns 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 gleichgiltig 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 Spott 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,