



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Die Verwendung derselben für den Cultus

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

bildungen bestimmt nachweisbarer Originale, ich will nur beispielsweise an manche derartige Nachbildungen erinnern, die wir im Verlaufe unserer Betrachtungen zur Vergegenwärtigung der Originale benutzt haben, wie die verschiedenen Exemplare des myronischen Diskobol, der Amazone des Kresilas, des praxitelischen Apollon sauroktonos, des lysippischen ruhenden Herakles, des Knaben mit der Gans von Boëthos, die Copien des polykletischen Diadumenos und des Apoxyomenos des Lysippos und andere. Die Reproduction älterer Typen sodann, über deren Verhältniss zu den Originalen wir nicht ganz so genau, wohl aber mit hinlänglicher Sicherheit im Allgemeinen urtheilen können, wird uns verbürgt sowohl durch die archaischen Sculpturen wie auch durch Werke von der Art der Zeusbüste von Otricoli und der ludovisischen Herebüste, die nichts Anderes sind als die besten Repräsentanten einer grossen Reihe gleichartiger, auf ein und dasselbe Urbild zurückgehender Nachbildungen. Sehr viele Statuen geben sich drittens als bewusste Modificationen älterer Vorbilder, etwa in dem Sinne der mediceischen Venus zu erkennen; und wenn denn nun endlich nach Aussonderung aller Bildwerke, welche wir zu einer dieser drei Kategorien zählen müssen, eine gewiss nicht grosse Anzahl von Sculpturen übrig bleibt, deren Verhältniss zu den Schöpfungen der früheren Perioden wir nicht mit gleicher Sicherheit nachweisen können oder für die uns dieser Nachweis bisher nicht möglich gewesen ist — denn es vergeht kaum ein Jahr ohne dass ein solcher Nachweis für das eine oder das andere Werk der griechisch-römischen Kunst geführt wird — so erfordert nach allem im Vorstehenden Gesagten und Begründeten ein ruhiges und besonnenes Urtheil, dass wir dies der Lückenhaftigkeit unserer Kenntniss von den Schöpfungen der Blüthezeit beimessen, nicht aber uns obstiniren, in diesen Arbeiten neue und freie Schöpfungen unserer Periode erkennen zu wollen.

Ich habe in der Einleitung zu diesem Buche nachzuweisen versucht, dass ein Anschluss der Kunstproduction in der römischen Zeit an die Schöpfungen früherer Perioden schon aus dem Grunde natürlich und fast nothwendig war, weil der Kunstsinne der Römer erst am Besitze der Muster- und Meisterwerke aus der Zeit der höchsten Entwicklung der griechischen Kunst erwachte und an diesem sich bildete. Hier möge nun eine Erwägung Platz finden, welche uns zu einem verwandten Resultat führen wird. Sie gilt der Art des Bedarfs von Sculpturwerken in Rom.

In Griechenland war während aller der Jahrhunderte, in denen die Kunst hauptsächlich fruchtbar war, der überwiegende Hauptbedarf plastischer Werke mythologisch-idealen Gegenstandes durch den Cultus gegeben, sei es, dass dieser eigentliche Tempelbilder, sei es, dass er Statuen zu den unzähligen Weihgeschenken erforderte, welche in mannigfach wechselnder Form in den Tempeln und Tempelhallen oder auf dem Grund und Boden der Heiligthümer wie in Olympia und Delphi oder endlich sonstwo öffentlich aufgestellt wurden. Der Cultus aber, als der concrete Ausdruck eines positiven Götterglaubens, bedingt mit Nothwendigkeit auch die Eigenthümlichkeit einer ihm geweihten plastischen Gestaltung, und wengleich wir die Macht der kanonisch fixirten Idealtypen der Götter, die, einmal erreicht, nie wieder völlig verlassen werden konnten, nicht gering anschlagen, so werden wir doch zugestehn müssen, auch wenn wir es nicht in der fast unübersehbaren Verschiedenheit in der Darstellung eines und desselben Idealwesens vor Augen sähen, dass die lebendige Religion mit der Mannigfaltigkeit ihrer localen Sagen und Anschauungen die Aufgaben der bil-

denden Künstler fast unendlich vermannigfaltigen und eine Fülle von mehr oder weniger bedeutenden Modificationen des kanonischen Idealtypus hervorrufen musste, deren jede, wengleich in verschiedenem Masse, als eine originale Schöpfung betrachtet werden muss.

Wesentlich anders stellt sich die Sache in Rom heraus. Auch in Rom erhob freilich der Cultus seine Ansprüche, und es kann nie geläugnet werden, dass auch hier der Bedarf des Cultus nicht wenige plastische Werke erfordert hat. Allein indem wir dies zugestehn, darf ein Doppeltes nicht ausser Augen gelassen werden. Erstens war die Zahl der römischen Culte im Vergleich mit derjenigen der griechischen eine überaus geringe, was sich schon daraus ergibt und erklärt, dass Griechenland in eine überaus grosse Vielheit von politisch wie religiös selbständigen Gemeinwesen zerfiel, während der römische Staat auf dem politischen wie auf dem religiösen Gebiete vielmehr das Bild der Centralisation darbietet. Die griechische Mythologie, d. h. die poetische Gestaltung der griechischen Religion war freilich in Rom eingebürgert, aber keineswegs die griechische Religion in dem ganzen Umfang ihrer tausend und abertausend verschiedenen Culte. Freilich hatte man den griechischen Zeus mit dem römischen Jupiter, die griechische Here mit der römischen Juno, die griechische Athene mit der römischen Minerva identificirt und so noch manche andere, zum Theil wirklich identische Gestalten; aber diese Identificationen beruhen überwiegend auf der poetisch-populären Darstellung der griechischen Götter, zum allergeringsten Theile auf der religiösen Cultgestaltung der einzelnen griechischen Götterwesen. Die Folge davon ist, dass der Vielheit von Zeusgestaltungen, welche der griechische Cultus ausgeprägt und den Bildnern zur plastischen Darstellung überliefert hatte, in Rom wesentlich ein Zeus-Jupiter, der capitolinische, der König der Götter gegenüberstand, der unendlichen Vielheit der Athenegestaltungen wesentlich eine Athene-Minerva, die Göttin der Weisheit und der Künste und so fort. Als Resultat aber ergibt sich schon hieraus, dass der Bedarf des römischen Cultus an plastischen Werken ein ungleich geringerer war, als er in Griechenland jemals gewesen ist. Dazu kommt dann zweitens, dass eben weil die römischen Gottheiten in der Zeit, von der wir reden, zum grössten Theil mit griechischen identificirt waren, der Cultbedarf in den wenigsten Fällen eine neue plastische Schöpfung oder Gestaltung erforderte. Ein nicht unbeträchtlicher Theil dieses Bedarfs wurde ganz einfach mit Götterbildern gedeckt, welche aus Griechenland weggenommen und in Rom unter römischen Namen geweiht wurden, der übrigbleibende geringere Theil des Bedarfs aber erheischte nicht wesentliche Umbildung, Neugestaltung oder Modification der kanonischen griechischen Idealtypen, sondern ihm war durch eine Wiedergabe eben der kanonischen Gestaltungen wesentlich genügt. Wengleich demnach auch manche plastische Gestaltung dieser Periode auf dem Cultus beruht, so folgt daraus noch keineswegs ihre Originalität, und wir können, auch von dieser abgesehn, getrost behaupten, dass die Productionen dieses Cultuscharakters sich unter den Werken unserer Periode in der starken Minderheit befinden.

Sie bleiben auch dann in dieser Minderheit, wenn man die Darstellungen der specifisch italischen Gottheiten hinzurechnet, welche mit griechischen nicht oder nicht durchaus identificirt werden konnten. Denn für die plastische Darstellung auch dieser Gottheiten wurden griechische Werke theils gradezu aus Griechenland herüber-

geschafft und mit italischen Namen versehen, wie z. B. jener Janus, von dem Plinius angiebt, man wisse nicht, ob er ein Werk des Skopas oder des Praxiteles sei, nichts Anderes ist als ein mehrgesichtiger Hermes, theils wurden zu diesem Zwecke griechische Gestaltungen leicht modificirt nachgebildet, wie z. B. der Vejovis ein wenig modificirter Apollon ist, oder um statt vieler anderer zu Gebote stehenden Beispiele, an Bekannteres zu erinnern, die Fortuna augenscheinlich aus der griechischen Nike, Flora aus der Persephone-Kora hervorgegangen ist. Andere italische Gottheiten aber, wie beispielsweise die Juno Lanuvina, sind in künstlerischem Betracht wenig ausgiebig, und müssen auch unter unserem Antikenvorrath zu den Seltenheiten gerechnet werden, und noch andere nähern sich durchaus dem Charakter der allegorischen Figuren, die hauptsächlich oder ausschliesslich durch beigegebene Attribute charakterisirt und von einander unterschieden werden. Rechnet man nun endlich auch Alles zusammen, was man von unseren Statuen aus griechisch-römischer Kunstzeit auf den Cult beziehen kann, so wird sich ergeben, dass diese Werke schwerlich den vierten oder fünften Theil unserer Antiken mythologisch-idealen Gegenstandes ausmachen.

Der ungleich grössere Rest stammt aus anderen Quellen. Und hier wird dem Bedarf der Ausschmückung von theils öffentlichen, theils Privatgebäuden, Plätzen, Strassen und Gärten die unbedingt oberste Stelle einzuräumen sein. Auch Griechenland war ein solcher Bedarf statuarischer Werke nicht fremd, aber er trat weder so überwiegend noch in dem Umfange hervor wie in Rom, wo wir uns die Masse der ohne weitere als decorative Zwecke aufgestellten Statuen nicht gross genug vorstellen können.

Einen Masstab gewähren uns einzelne Beispiele. So die verbürgte Nachricht, dass der Ädil Scaurus zur Ausschmückung des von ihm erbauten Theaters dreitausend und fünfhundert Statuen verwendete, oder ein Blick auf die Häuser und Villen der Grossen und Reichen, wie Neros goldenes Haus oder Hadrian's Villa bei Tivoli, welche seit Jahrhunderten eine unerschöpfliche Fundgrube von plastischen Werken ist, deren Zahl, obgleich der Fundort keineswegs immer beachtet wurde oder überliefert ist, dennoch in die Hunderte geht, und welche allein hinreichen würden, ein grosses Antikemuseum unserer Tage zu füllen. Ähnliches lehrt uns der Bericht über die Villa des Lucullus, in der die verschiedenen Räumlichkeiten, namentlich die Speisezimmer, nach den hauptsächlich decorativen Sculpturen, welche sie enthielten, benannt waren. An die Wohnungen schliessen sich die Höfe und Gärten (Peristyle und Xysten), und wie mannigfaltige Sculpturwerke auch in diesen aufgestellt waren, das macht uns ein verhältnissmässig sehr untergeordnetes Beispiel recht anschaulich; ich meine den Hofraum, das Peristyl der sogenannten Casa di Lucrezio in Pompeji, welches, obgleich zu einem kleinen Hause eines Landstädtchens gehörend, doch Alles in Allem zwölf grössere und acht bis zehn kleinere plastische Arbeiten umfasste⁸⁴). Gehn wir von den Wohnungen weiter zu den Strassen und Plätzen, so bietet sich als ein Beispiel unter vielen die Brunnenanlage des Agrippa in Rom, durch welche in einem Jahre mehre hundert öffentliche Brunnen in den Strassen der Stadt hergestellt wurden, zu deren Decoration anderthalbhundert Statuen von Erz und Marmor gehörten. Die Decoration der Brunnen, sowohl in den Häusern wie an den Wegen und Plätzen, erforderte überhaupt viel mehr statuarische Werke