



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Fünftes Buch. Die Zeit der ersten Nachblüthe der Kunst

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

FÜNFTES BUCH.

DIE ZEIT DER ERSTEN NACHBLÜTHE DER KUNST.

FÜNFTES BÜCH.

DIE ZWITZSCHEN NACHRICHTEN DER KÖNIGLICHEN

Druck und Verlagsanstalt



EINLEITUNG UND ÜBERSICHT.

Zum Verständniss der Schicksale der bildenden Kunst in dem jetzt zu behandelnden Zeitraume, der mit der Unterwerfung Griechenlands unter die römische Herrschaft abschliesst, müssen wir uns die politischen und Culturverhältnisse dieser Epoche, der Zeit des Hellenismus in einem gedrängten Überblick vergegenwärtigen.

Es ist der weltgeschichtliche Grundcharakter des Griechenthums in allen Perioden seiner eigenthümlichen Entwicklung gewesen, im engsten Raume und mit den geringsten Mitteln durch die allseitige Ausbildung und Verwendung seiner Kräfte das Grossartigste zu leisten. Griechenland selbst ist das kleinste Stück Erde, auf dem jemals ein für die Geschieke der Menschheit bestimmender Act der Weltgeschichte gespielt hat, es ist gegenüber den Reichen, mit denen im Conflict sich das Griechenthum zu seiner weltgeschichtlichen Bedeutung herausbildete, fast verschwindend, seine Volkszahl erscheint gegenüber derjenigen der barbarischen Nationen, mit denen die Griechen sich zu messen zu hatten, als ein winziger Bruchtheil. Und dieses kleine Griechenland mit der geringen Zahl seiner Einwohner fühlte sich nur den Fremden, den Barbaren gegenüber als ein Ganzes, und hatte thatsächlich seine Einheit nur in gewissen allgemeinen Zügen der Cultur, im Inneren zerfiel das griechische Land und die griechische Nation in eine Vielheit von Landschaften und Stämmen, in eine Menge von kleinen Staaten, welche, zum Theil mit einem Gebiete von wenigen Quadratmeilen und mit einer Volkszahl von etlichen Tausenden selbständig und selbst feindlich einander gegenüberstanden. Und selbst diese Staaten, die zum Theil durch Eroberungen zusammengeschweisst waren, bildeten noch nicht in jeder Hinsicht die letzten Einheiten, sondern gliederten sich wieder in einer grösseren oder geringeren Zahl von Stämmen, Geschlechtern, Familien, die in mehr als einer Rücksicht einander gegenüber einen nicht unbeträchtlichen Grad von Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit und von selbständiger und eigenthümlicher Entwicklung gehabt haben. Freilich dehnte sich das Griechenthum im Laufe der Jahrhunderte über weitere Länderstrecken aus, bedeckte es mit seinen Colonien fast alle Küsten des mittelländischen Meeres, aber gleichwie diese Colonien nicht von einer Einheit ausgingen, bildeten sie unter sich auch keine Einheit und hatten mit dem Mutterlande nur den Zusammenhang, welcher auch in diesem die Stämme und Staaten an einander band,

den bewussten Gegensatz gegen das Barbarenthum, die Gemeinsamkeit der Sprache, die Gleichartigkeit der Verfassung, die Verwandtschaft der Religion.

Sowie aber diese Zerklüftung und Zersplitterung der griechischen Nation letztthin darauf beruht, dass die mannigfaltigen und verschiedenen Anlagen, mit denen sie ausgestattet war, nach individueller Ausbildung rangen, fanden die tausendfachen Kräfte der einzelnen Stämme, Staaten, Geschlechter und Individuen in der Theilung und durch diese den Anlass und die Nöthigung zur allseitigsten Anspannung und zur durchgreifendsten Entfaltung. Indem jede kleine Einheit selbständig und in sich geschlossen als ein Ganzes dastehn und sich den anderen gegenüber behaupten wollte, musste sie für die sorgfältigste Pflege aller Keime der Kraft sorgen, von denen manche in einer grösseren Gemeinschaft nicht in Anspruch genommen worden wären, musste jedes der kleinen Ganzen sich sein eignes Centrum bilden, und um dieses alle seine Mittel zusammenfassen. Und somit beruht die Grösse der griechischen Nation im Gegensatze zu der einheitlichen Massenbewegung, welche die Culturentwicklung der Barbarenvölker bezeichnet und bedingt, darauf, dass in der unendlich vervielfältigten Einzelbewegung alle Keime zur Entfaltung, alle Kräfte zur Geltung, alle Mittel zur Verwendung gelangten.

Ich bin weit davon entfernt zu glauben, ich habe mit den vorstehenden Sätzen etwas Neues ausgesprochen; was ich so eben vorgetragen habe, ist längst allgemein anerkannt und viel weiter ausgeführt und tiefer begründet, als ich es hier ausführen und begründen darf. Auch bedarf es dessen nicht; wohl aber musste ich an diese Verhältnisse erinnern, weil ihre Aufhebung es begreiflich macht, dass das Griechenthum in einer Periode, wie die jetzt zu besprechende, bei der weitesten Ausdehnung seiner Einflüsse, ja seiner Herrschaft am wenigsten von der ihm eigenthümlichen intensiven Kraft offenbart, warum das Griechenthum in einem Zeitraume, wo seine Cultur fast die ganze Welt durchdrang, am unproductivsten, ja zum Erschrecken unproductiv in dem Allen war, worin sein weltgeschichtlicher Beruf bestand.

Alexander der Grosse hatte dem griechischen Kleinstaathentum ein Ende gemacht, er hatte die Zerklüftung und Zersplitterung Griechenlands aufgehoben und die charakteristische freie Einzelbewegung in eine der griechischen Nation innerlich fremde Massenbewegung mit einem Ziel und Zweck verwandelt, eine Massenbewegung, deren Impulse von ihm allein ausgingen und der alle Kräfte dienstbar sein sollten. War das Griechenthum erstarkt im Gegensatze zum Barbarenthum, so ging Alexander's Streben auf die Aufhebung dieses Gegensatzes hinaus, so fasste er die Idee eines Weltreiches, in welchem die Sonderentwickelungen der einzelnen Nationen zu einer gemeinsamen Culturentwicklung der Menschheit verschmelzen sollten. Seine Idee ist nie verwirklicht worden. So lange er lebte, hatte er mit der Ausbreitung des Griechenthums und der griechischen Cultur unter den Fremden zu thun, und fand nur für ganz schwache und äusserliche, und eben deshalb nicht grade segensreiche Ansätze und Anfänge der Ausgleichung, wie er sie gedacht hatte, Zeit und Gelegenheit. Mit der Gewalt der Waffen hatte er die fremden Nationen unter das Joch seines Willens gezwungen, hatte er das Griechenthum als siegreiche Macht auf das Barbarenthum zu pflropfen begonnen, ohne dass es ihm möglich wurde, die Culturelemente der unterworfenen Nationen in ihrer eigenthümlichen Kraft für das Griechenthum fruchtbar zu machen. Gewalt und Kampf hatte die Weltmonarchie Alexander's zusammengetrieben, Gewalt

und dreissigjährige wüste Kämpfe liessen nach seinem Tode aus dieser Weltmonarchie jene Monarchien entstehen, in denen seine Feldherrn und Nachfolger im Barbarenlande hellenische Dynastien gründeten. Und mochten diese Dynastien bemüht sein, sich den Eigenthümlichkeiten der ihrem Scepter unterworfenen Nationen anzubequemen, mochten die Ptolemäer in Ägypten sich als Könige nach Pharaonenart von der Priesterschaft inauguriren lassen, sie blieben fremde Herrscher im eroberten Lande, sie blieben Griechen, das Griechenthum die Stütze ihrer Macht; griechische Sprache ward die herrschende aller Gebildeten, griechische Sitte und Cultur die massgebende; die Barbaren wurden hellenisirt; aber indem die barbarischen Nationalitäten mehr oder minder in dieses ihnen siegend aufgedrängte Hellenenthum aufgingen, verlor hinwiederum das Griechenthum, dessen Stärke in der Concentration auf sich bestanden hatte, in dieser, seinem Wesen nicht entsprechenden Propaganda, in dieser Ausbreitung in die fremdartigen Massen den eigentlichen Halt seiner Kraft, seine Individualität, verschwamm es wie ein färbender Tropfen in einer anderen Flüssigkeit, ohne gleichwohl sich von den fremden Elementen, mit denen es in Berührung trat, so Viel zu assimiliren, dass aus dieser Mischung ein originales Neue hätte hervorgehn können.

Wenn die hier mit wenigen flüchtigen Strichen skizzirte Auffassung der Aufgabe, welche dem Griechenthum in dieser Periode zugetheilt war, richtig ist, wenn diese Aufgabe mit einem Worte darin bestand, sich auszubreiten, so dürfen wir uns nicht wundern, dass das Griechenthum, anstatt neue Bahnen seiner eigenen Entwicklung aufzusuchen, auf das reiche und sichere Erbtheil seiner grossen Vergangenheit zurückgriff und, indem es die Schätze seiner Cultur und seines Geistes zum Gemeingut der halben Welt machen sollte, dass es sich bemühte, sich seines geistigen Besitzes selbst zu vergewissern. In der That scheint sich das Streben dieser Periode, welches sich am deutlichsten in der Geschichte der Litteratur offenbart, und namentlich Gestalt gewinnt in der Sammlung jener riesenhaften Bibliotheken in Pergamos und Alexandria und in der ganzen allseitigen wissenschaftlichen Thätigkeit, welche sich an den in diesen Bibliotheken aufgespeicherten, fast unüberschbaren Vorrath der Schöpfungen vergangener Jahrhunderte anknüpfte, aus dem Verständniss der Bedingungen zu erklären, durch welche allein das Griechenthum seine damalige Aufgabe erfüllen konnte. „Man sollte, sagt Bernhardt¹⁾, lernen und wissen, Gelehrsamkeit und Wissenschaft zu fernerm Wachsthum an Andere mittheilen; Meister und Lehrlinge, die sich kastenartig aus der ungebildeten Menge erheben, die nur mittels einer stetigen Tradition gedeihen, treten an die Stelle der originalen und selbstdenkenden Geister, welche sonst nur als Sprecher mitten in einer urteilsfähigen und gleichgestimmten Nation gewirkt hatten. Ein Trieb zum massenhaften Lesen und Schreiben, Polymathie und Polygraphie sind die Hebel der von Alexander gestifteten Welt, schöpferisches Genie hat in ihr keine Geltung.“ Das ist eigentlich das Entscheidende. Unmittelbarkeit und Genialität war der Grundcharakter aller litterarischen Production Griechenlands von Homer bis auf die attische Beredsamkeit gewesen; Mittelbarkeit und Mangel an Genialität, die einzelne Talente nicht ersetzen können, bezeichnen diese Epoche. An Erudition steht dieselbe unvergleichlich da in der Geschichte der alten Welt, fast unvergleichlich in der ganzen Weltgeschichte bis auf unsere vielfach verwandte Zeit; wohl kann die Litteratur als Ganzes gefasst auf der Grundlage der

Gelehrsamkeit Bedeutendes leisten, aber alle Production wird bewusster oder unbewusster gefärbt von dem Streben, die grossen Vorbilder, von deren Werth man innerlich überzeugt ist, zu erreichen, wo möglich zu überbieten. Deshalb braucht man gegen die Litteratur der hellenistischen Zeit nicht ungerecht zu sein um zu behaupten, dass ihr die Originalität und Frische abgeht, so durchaus im Drama, im Epos und in der Elegie, und selbst das Idyll Theokrit's ist eigentlich nur eine sehn-süchtige Reaction gegen die höfische und Schulbildung und Überbildung, aus der es hervorgeht. Die beste Kraft vereinigt sich auf die Geschichtschreibung, der die Erforschung der Vergangenheit zum Grunde liegt und auf die Philosophie, die das Gewordene und Bestehende zu begreifen und zu erklären berufen ist.

Derselbe Mangel an Unmittelbarkeit und Selbständigkeit, welcher die Litteratur kennzeichnet, tritt uns fast aus allen Richtungen des damaligen Lebens entgegen. In der Politik war an die Stelle des selbständigen, auf Bürgerschaft und Bürger-tugend beruhenden Staatswesens das monarchische Princip getreten, und zwar in seiner schroffsten Form, der Wille und das Interesse der Höfe und Dynastien beherrschte die Bewegung der Nationen; was sich diesem Willen und Interesse dienend unterordnete, fand seine Förderung von oben her, was sich ihm entgegenstellte, ward unterdrückt. Die Demokratien und Oligarchien des Mutterlandes führten ein Scheinleben unter makedonischer Hoheit, ihr Dasein ermangelte des wirklichen Werthes und der Bedeutung, selbst der achäische Bund ist Nichts als der unfruchtbare Versuch das alte Staatenthum zu erhalten; nur ganz einzelnen Staaten, namentlich dem handelsreichen und seemächtigen Rhodos war die Fortsetzung einer selbständigen, auf eigener Kraft beruhenden Existenz möglich geworden.

Der religiöse Glaube, schon in der vorigen Epoche vielfach vom Skepticismus benagt und vom Indifferentismus geschwächt, hatte in dieser Zeit fast alle Naivetät, alle Innigkeit verloren, und die Religion war zum leeren Formalismus und Caeremoniengepränge hinabgesunken. „Die persönliche Gestalt der Götter war der Wissenschaft zum Opfer gefallen. Vergebens deutet die stoische Schule die alten Göttersagen in pantheistische Allegorien um, vergebens zieht sich Epikur in den Quietismus bloß subjectiver Empfindung zurück; der wachsende Indifferentismus gegen die alte Religion zeigt, dass der innerste Lebensnerv derselben zersetzt und zerfressen war. Die stille, sinnige Lebensgemeinschaft mit der Gottheit war verschwunden, und doch konnte sich das unaustilgbare religiöse Bedürfniss des Volkes bei den kahlen Verstandesresultaten nicht befriedigen²⁾.“ Hie und da griff man nach den Religionsformen der Fremden, mit denen man sich zu mischen gezwungen war, das Fremde als Unverstandenes, Geheimnissvolles beginnt seinen Reiz zu üben, einzelne Culte, der Isis, des Mithras u. a. werden in die griechische Religionswelt eingebürgert, daneben erhebt sich Astrologie, Zauberei und Sibyllenwesen und neben der Verstandesaufklärung blüht der krasseste Mysticismus auf. Und gleicherweise war die Sitte und Zucht des Privatlebens, welche auf dem Bürgerthum beruhte, vielfach gelockert, wie sie bereits in der letztvergangenen Zeit sich darstellt, ihres inneren Kerns und ihrer Bedeutung verlustig gegangen, nur die Form des Lebens hatte sich als der Rahmen erhalten, in dem ein ganz veränderter Inhalt sich bewegte, während der wachsende Hang nach Pracht und Genuss an dem Glanz der Höfe reichliche Nahrung fand und die Bedeutungslosigkeit des individuellen Daseins zum egoistischen

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 gesehen, 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 einfuhrte⁶⁾. 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 rauhhaariger 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 Eidas 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 vergänglichen Prachtbauten und von prunkenden Hof- und Cultfesten bezieht. Eine ausführliche Schilderung dieser Pracht-

bauten und Festaufzüge, wie sie sich aus antiken Berichten entwerfen lässt, würde hier wenig am Orte sein, und ich beschränke mich darauf, in einigen Andeutungen fühlbar zu machen, in welchem Umfang und in welcher Weise die plastische Kunst für diese Zwecke verwendet wurde. Bei einem Adonisteste, welches Arsinoë, die Gemahlin Ptolemäos' II. (v. Ol. 124, 1—133, 3, v. Chr. 284—246), veranstaltete, sah man in einem prachtvoll decorirten laubenartigen Bauwerke die Statuen der Aphrodite und des Adonis auf Ruhebetten lagernd, umspielt und umschwebt von vielen kleinen, automatisch bewegten Erosen nebst zweien Adlern, welche Ganymedes emportrugen, Alles aus Gold, Elfenbein, Ebenholz und sonstigen kostbaren Stoffen hergestellt. Noch unendlich reicher ausgestattet aber war ein Festzug, welchen Ptolemäus II. selbst allen Göttern, namentlich dem Dionysos veranstaltete, und den uns Kallixenos (bei Athenäos 5, 196 ff.) ausführlich beschreibt.

In diesem Festzuge wurden ausser mancherlei überschwänglich kostbarem Prachtgeräth fast unzählbare, zum Theil automatisch bewegliche, zum Theil kolossale Statuen und Gruppen auf prächtigen, von Menschen gezogenen Wagen aufgeführt, so z. B. ein kolossaler Dionysos von hundertachtzig, ein ebenfalls kolossales Bild der Amme des Gottes, Nysa, von sechszig Männern gezogen, sodann Gruppen verschiedener Art und Bedeutung, namentlich aus dem Mythenkreise des Dionysos, aber auch solche, die zur Verherrlichung des Festgebers dienten, wie z. B. eine Gruppe, welche Ptolemäos von der Stadtgöttin Korinths und von der „Tapferkeit“ (Arete) bekränzt zeigte. Auch in dem Prachtzelt, welches der König bei Gelegenheit dieses Festaufzugs innerhalb der Mauern der königlichen Burg erbauen liess, und welches in jeder Beziehung eine unerhörte Pracht entfaltete, fehlte es nicht an reichem plastischen Schmuck. Vor den Pfeilern der Eingangshalle standen einhundert marmorne Statuen „der ersten Künstler“ (etwa Copien nach den berühmtesten Meistern?), während in sechzehn Grotten eines oberen Stockwerkes, seltsam und puppenhaft genug, Gastmähler lebendig scheinender dramatischer Figuren, die in wirklichen Gewändern erschienen, dargestellt waren. Der Verwandtschaft mit dem Festaufzuge Ptolemäos' II. wegen mag hier auch gleich der Triumphzug Antiochos' IV. Epiphanes (Ol. 153, 1, 168 v. Chr.) aus der Beute Ptolemäos' Philometor's Erwähnung finden, in dem man in theils vergoldeten, theils mit goldgewirkten Gewändern angethanen Statuen Bilder aller Götter, Dämonen und Heroen aufgeführt sah, die irgendwo Verehrung gefunden hatten oder von denen irgend eine Sage bekannt war, und zwar nicht blosse Einzelbilder, sondern Darstellungen der Mythen und Sagen selbst nebst allerlei Personificationen von Tag und Nacht, Himmel und Erde, Mittag und Morgenröthe und dergleichen mehr. Dem Prachtzelt des zweiten Ptolemäos aber steht das riesenhafte mit vierzig Ruderreihen versehene Prachtschiff Ptolemäos' IV. würdig zur Seite, eine Welt von Glanz und Prunk für sich und auch mit plastischem Schmuck verziert, der zwar, wie z. B. der goldene Fries mit mehr als ellengrossen Hochreliefs von Elfenbein aus den kostbarsten Stoffen bestand, aber nach dem ausdrücklichen Zeugnis unseres Berichterstatters (Athen. 5, 204 f. cap. 38) mittelmässig in Hinsicht auf die Kunst war. Ein anderes Gemach war als Tempel der Aphrodite behandelt und enthielt eine Marmorstatue der Göttin, während abermals ein anderes die Porträtstatuen der königlichen Familien ebenfalls aus Marmor gemeisselt umfasste.

Wenngleich wir nun auch nicht annehmen, dass der Bildkunst in Alexandria

nur Aufgaben wie die eben besprochenen gestellt wurden, wengleich wir im Gegentheile glauben, dass sie bei dem Ausbau der gewaltigen und prachtvollen Stadt mit ihren Tempeln und Hallen, ihrer Riesenburg Brucheion und ihren sonstigen Palästen ein grosses und weites Feld des Wirkens im monumentalen Sinne eröffnet wurde, ja wenn wir bereit sind, den Glanz dieser monumentalen Werke einigermaßen nach demjenigen der vergänglichchen Pracht des geschilderten Zeltens und Schiffes zu bemessen, so muss es uns doch im höchsten Grade über den innerlichen Werth dieser Leistungen bedenklich machen, dass sich von ihnen weder irgendwelche Kunde erhalten hat noch irgendwo ein Einfluss auf spätere Kunstentwicklungen sich fühlbar macht. Dies Bedenken wird nicht wenig gesteigert durch den Hinblick auf den zerrüttenden Einfluss, den eine Knechtung der Kunst unter die Launen üppiger und übersättigter Herrscher auf ihre Richtungen und Bestrebungen nothwendig ausüben müsste, und dies Bedenken wird nur zum allerkleinsten Theil gehoben durch den Hinblick auf ein paar Porträtsbüsten Ptolemäos' I. und der Berenike, deren Entstehung in dieser Zeit überdies unerwiesen ist und auf etliche grosse Prachtkameen, die ebenfalls Porträts, und zwar die Ptolemäos' II. und der ersten und zweiten Arsinoë enthalten¹²⁾, Werke, denen das Verdienst vollendeter Technik nicht abzusprechen ist, die aber am allerwenigsten für das beweisen können, worauf es vor Allem ankommt, dafür nämlich, dass die Kunst Originalität und Genialität, dass sie grosse treibende Gedanken und frische Schöpferlust gehabt habe. Wo aber diese eigentlichen Lebens-elemente der Kunst fehlen, da ist mit technischer Fertigkeit und selbst Meisterlichkeit wenig gewonnen, ja ich wage zu behaupten, dass grade die vollkommene Herrschaft über alle technischen Mittel und in Folge deren die Leichtigkeit der Production ein gefährliches Erbtheil für die Kunst in Zeitaltern sei, wo sie dienstbar geworden ist und ihre Aufgaben von aussen her erhält. Denn während die Hingebung an technische Mühen und Anstrengungen bei dem producirenden Künstler immer einen gewissen Grad von Tüchtigkeit, von künstlerischer Überzeugung und von sittlichem Ernst bedingt, setzt die Leichtigkeit der Production eine Menge von untergeordneten Kräften in Bewegung, die, um Geld und Ehre zu verdienen, sich dienstwillig jeder Aufgabe unterziehen, wenn sie auch die trivialste und geschmackloseste wäre, und die tüchtigeren, herberen, bewussteren Künstlernaturen das Schaffen in der Richtung, wohin sie der Genius treibt, unsäglich erschweren.

Alexandria, der Mittelpunkt des Geisteslebens, der Wissenschaft und Litteratur in der Periode des Hellenismus hat, das werden wir nach dem Vorstehenden zu sagen wohl berechtigt sein, keine selbständige Kunstschule erzeugt, hat keine Plastik besessen, welche sich über das Niveau des künstlerischen Handwerks erhob.

Man hat den Grund hievon in dem besonderen Umstände suchen zu müssen geglaubt¹³⁾, dass in Ägypten eine einheimische Kunst seit Jahrtausenden geübt ward, und die Ptolemäer, obwohl Griechen, sich deshalb in ihren künstlerischen Unternehmungen den nationalen Ansprüchen fügen und sich begnügen mussten, eine Umgestaltung nur allmählig einzuleiten. Ich kann das nicht für richtig halten; denn nicht allein sind die wenigen erhaltenen Kunstwerke, von denen wir gesprochen haben, rein griechisch, sondern auch die Ptolemäermünzen zeigen bis auf die letzten Zeiten kaum eine Spur des Ägyptischen in den Gegenständen oder Formen der Typen, während die Nomenmünzen (diejenigen der einzelnen Gaue Ägyptens) das Nationale

als Grundlage in grösserem oder geringerem Grade mit Hellenischem verschmolzen zeigen. Ganz griechisch waren auch die Darstellungen in den oben besprochenen Festaufzügen, der Cultus blieb bis auf einige fremde Elemente griechisch, griechisch war die Sprache, die Litteratur, die Bildung, die Verwaltung, kurz Alles, was von dem Ptolemäerhofs direct ausging und mit demselben in Berührung kam. Und wir sollten annehmen, die Ptolemäer haben sich in Betreff der ihnen dienstbaren bildenden Kunst den nationalen Ansprüchen gefügt? Ich wüsste in der That nicht, was uns zu einer solchen Annahme berechtigt und ebensowenig wodurch dieselbe nöthig werden sollte, da der Geist der Zeit den Verfall der Kunst hinreichend erklärt, und da dieser Erklärungsgrund nicht nur für Alexandrien, sondern für die anderen Reiche in gleicher Weise genügt, in denen, mit alleiniger Ausnahme des pergamenischen, die Zustände der Kunst wesentlich dieselben sind.

Wir können uns hievon mit Wenigem überzeugen. Auch unter den Königen des syrischen Reiches, den Seleukiden, sind Seleukos I. und II. und Antiochos III. und IV. Freunde und Förderer der bildenden Künste. Die Erbauung der grossen und überaus prächtigen Hauptstadt Antiocheia am Orontes, welche, eigentlich aus vier mit eigenen Mauern umgebenen Städten bestehend, Ol. 119, 4 (300 v. Chr.) gegründet, erst von Antiochos IV. Ol. 151, 1—154, 1, 176—164 v. Chr.) vollendet wurde, sowie die Gründung der zahlreichen anderen griechischen Städte im syrischen Reiche, bot der künstlerischen Thätigkeit das weiteste Feld, und dass auch der Plastik bedeutende und mannigfaltige Aufgaben gestellt wurden, wird durch die Nachrichten über nicht wenige Götterbilder, welche für die neuen Tempel der Stadt und des eine Meile von der Stadt belegenen apollinischen Heiligthums und Lustortes Daphne verfertigt wurden, verbürgt. Gleichwohl sind uns ausser dem Athener Bryaxis (oben S. 54), dessen Apollonstatue in dem Tempel von Daphne übrigens schwerlich erst in dieser Zeit und für diesen Ort gemacht, sondern später dahin versetzt wurde und ausser dem Schüler des Lysippos, Eutychides von Sikyon, dessen Tyche von Antiocheia wir bereits (oben S. 91) näher kennen gelernt haben, keine der Bildner, welche in und für Antiocheia oder die Seleukiden thätig waren, auch nur dem Namen nach bekannt. Es erklärt sich dies wenigstens zum Theile daraus, dass man sich für die neuen Götterbilder mit Nachahmungen der Muster aus früherer Zeit begnügte, an welche sich begreiflicher Weise ein weit geringerer Ruhm der Verfertiger anknüpfte, als an neue und originale Schöpfungen, so dass, wenn gleich die damalige Zeit ihre Künstler hoch halten mochte, die Kunstgeschichtschreibung der späteren Jahrhunderte es nicht der Mühe werth achtete, die Namen dieser Copisten und Nachahmer aufzubewahren. Selbst der Apollon von Bryaxis, wie wir ihn aus Beschreibungen und aus antiochenischen Münzen kennen, war eine wenig modificirte Nachbildung des palatinischen Apollon von Skopas, und von der Statue des Zeus, welche Antiochos IV. zu Daphne aufstellte, wird uns beispielsweise überliefert, dass sie in Stoff und Form eine genaue Nachbildung des phidiassischen sein sollte, obgleich uns Münzen mit Darstellungen dieser Statue bezeugen, dass Phidias' grosse Schöpfung eine, damals vielleicht nicht einmal allgemein empfundene Umwandlung im Sinne des Theatralischen und Effectvollen erlitten hatte. Daneben verbürgt uns die Beschreibung des oben erwähnten gewaltigen Triumphzuges, den Antiochos IV. veranstaltete, dass auch in Antiocheia wie am Hofe der Ptolemäer die Kunst der

Herrscherlaune und Prachtliebe unterworfen war, zur Massenproduction vergänglicher Werke gemissbraucht und somit zum Handwerk hinabgedrückt wurde. Fassen wir diese Thatsachen zusammen, so werden wir unfehlbar zu der Überzeugung gelangen, dass die bildende Kunst im syrischen Reiche so wenig wie im ägyptischen die rechte Pflegestätte fand, wo sie, heilig gehalten und mit würdig grossen Aufgaben betraut, sich mit neuer Frische und Kraft hätte erheben und Werke schaffen können, welche für ihren Entwicklungsgang bestimmend und bedeutend geworden wären. Ist das aber nicht der Fall, so werden wir uns auch einer speciellen Angabe und Besprechung der plastischen Kunstwerke in Antiocheia, über die wir in späten Quellen diese und jene Notiz finden, überheben dürfen.

Und so gelangen wir zu dem einzigen Königreiche dieser Zeit, welches neben dem einzigen Freistaate Rhodos in dieser Periode eine eigene, selbständige Kunst besass, dem pergamenischen. Schon seit Alexander's Zeiten war Griechenland von gallischen Horden, welche bekanntlich auch Mittelitalien überschwemmt und unter Brennus bis nach Rom gedrungen waren, bedroht; im ersten Jahre der 125. Ol. (280 v. Chr.) war diesen Galliern das makedonische Heer unter Ptolemäos Keraunos erlegen, zwei Jahre darauf hatten sie, von Sosthenes vorübergehend vertrieben, zum zweiten Male das makedonische Heer vernichtet und hatten sich, Makedonien und Thessalien verwüstend, auf Griechenland gewälzt, in das sie, die tapfer vertheidigten Thermopylen umgehend auf demselben Wege, den einst Ephialtes die Perser geführt hatte, siegreich vordrangen, bis sie bei Delphi durch Kälte und Hunger und das Schwert der Griechen eine schwere Niederlage erlitten, welche man als rettende That Apollon's selbst betrachtete. Aus Griechenland zurückgetrieben setzten die Gallier sich zum Theil in Thrakien fest, zum Theil warfen sie sich auf die Reiche in Kleinasien, unter denen sie sich das pergamenische Reich tributär machten. Erst nach mehren Kämpfen der pergamenischen Fürsten Eumenes I. und Attalos I. gelang es dem letzteren in einer Hauptschlacht Ol. 135, 2 (239 v. Chr.) die Gallier niederzuwerfen, sein Reich für immer von ihnen zu befreien und sie auf die Grenzen des in Kleinasien gestifteten Reichs Galatien zu beschränken. Ich musste kurz an diese allbekannten Begebenheiten erinnern, weil in ihnen die Keime der pergamenischen Kunstblüthe lagen. Die Kämpfe und Siege der griechischen Könige von Pergamos gegen die westlichen Barbarenhorden waren nationale Thaten, welche sich mit den Kämpfen und Siegen Griechenlands gegen die Barbaren des Ostens füglich vergleichen liessen und die mit diesen in Parallele gebracht wurden, wie uns die Weihgeschenke Attalos' I. in Athen verbürgen, welche in vier Erzgruppen die Siege der Götter über die Giganten, der Athener über die Amazonen und über die Perser bei Marathon und des Attalos über die Gallier darstellten. Aus diesen nationalen Thaten, aus diesen Siegen der griechischen Cultur über eine rohe, der Cultur fremde und feindliche Gewalt, deren Druck Griechenland schwer empfunden hatte, zog die bildende Kunst in Pergamos die Kraft zu einem neuen und originalen Aufschwung, und indem bedeutende Künstler den günstigen Gegenstand ergriffen und die Galliersiege Eumenes' und Attalos' I. darstellten, entstand dort die Historienbildnerei im eigentlichen Wortsinn, ein Neues, dieser Periode Eigenthümliches, von dem nur die ersten Triebe der vergangenen Zeit angehören.

Diese Historienbildnerei in Pergamos und die Schöpfungen der rhodischen Kunst

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, Phromachos, 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 Phromachos. 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 Phromachos 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 Phromachos 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 ergibt 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 capitulnischen 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 urtheilen, 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-

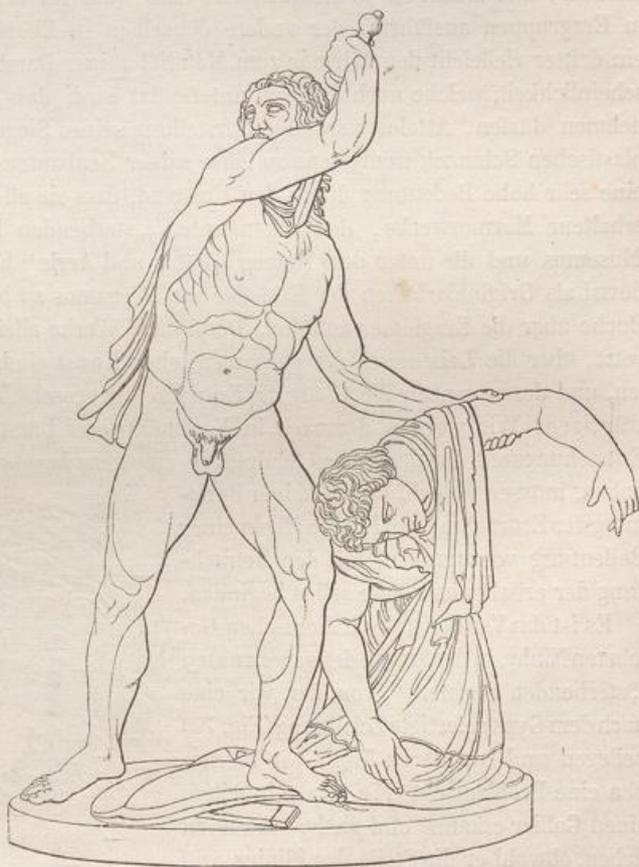


Fig. 80. Die Galliergruppe in der Villa Ludovisi.

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 Vorhandengewesensein 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 Zeugniß, 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, erzeuge, 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 wemgleich, wie wir im Verlaufe dieser Betrachtungen sehn werden, die Leistungen dieser Kunstrichtung sich nicht auf der Höhe derjenigen von Pergamos halten, wemgleich 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

die auch in Brunn's Künstlergeschichte wieder abgedruckt und im Einzelnen besprochen sind, lehren uns Künstler kennen, welche zum Theil geborene Rhodier waren, zum Theil anderen, namentlich kleinasiatischen Städten angehörten, aber in Rhodos und für Rhodos thätig oder daselbst angesiedelt und eingebürgert waren. Aus mehren dieser Inschriften können wir die Gegenstände der Darstellung entnehmen, und wir finden, dass diese vorwiegend Porträts, namentlich solche von Priestern waren, was auch dadurch bestätigt wird, dass Plinius einige der inschriftlich bekannten Künstler erwähnt und unter ihren Werken als Gegenstände neben Jägern, Bewaffneten und Athleten auch Opfernde nennt, die wir mit den Priesterstatuen zu identificiren alle Ursache haben. Bei anderen Inschriften lassen die Grössen der Basen auf andere Gegenstände, namentlich auf Gruppen schliessen.

Wenngleich wir nun weit davon entfernt sind, alle oder auch nur einige dieser Künstler für hervorragende Meister oder für schöpferische Genien zu halten, so bleibt die Thatsache des Vorhandenseins einer so bedeutenden Zahl von Künstlern auf Rhodos gegenüber der Armuth anderer Orte schon an und für sich bedeutsam. Sie verbürgt uns einen ausgedehnten Betrieb der Kunst, der, wo er nicht durch den Willen eines Herrschers decretirt und mit den eben vorhandenen Kräften gleichsam zwangsweise gefördert wurde, die nöthige und natürliche breite Grundlage für die Leistungen höher begabter Individuen bildet. Der rege Kunstbetrieb auf Rhodos aber gewinnt dadurch an kunsthistorischer Wichtigkeit, dass er die Angehörigen fremder Orte als betheiligte zeigt deren Thätigkeit sich in ihm centralisirt, und dass von ihm hinwiederum die Einflüsse und Anregungen auf einen weiteren Kreis hinaus wirken. Wir werden hierauf im folgenden Capitel bei der Besprechung der Künstler von Tralles zurückkommen, deren grosses Hauptwerk, der sogenannte „farnesische Stier“ auf Rhodos aufgestellt war, von wo er nach Rom in Asinius Pollios Besitz gelangte, ein Werk, das wahrscheinlich auf Rhodos selbst und für Rhodos gearbeitet wurde, und das mit dem Hauptwerke rhodischer Künstler, dem Laokoon, eine so innige Verwandtschaft zeigt, wie keine zweite Antike. Einstweilen halten wir uns aber an die einheimischen Künstler von Rhodos, von denen wir freilich ausser den Meistern des Laokoon nur einen, Aristonidas, etwas näher besprechen zu müssen glauben, da sich an seine Statue des reuigen Athamas ein besonderes Interesse anknüpft. Dieser Heros hatte der Sage nach, durch Here in Wahnsinn versetzt, seinen Sohn Learchos ermordet, worauf er, als ihn die Göttin aus der Verblendung wieder befreite, ähnlich wie Aias über die im Wahn begangene That in die tiefste Reue und Scham versank. In dieser Situation dasitzend hatte ihn Aristonidas gebildet und zwar soll er, nach Plinius' Angabe, Eisen zu seinem Erz gemischt haben, um durch die Rostfarbe des ersteren, wie sie durch den Glanz des Erzes durchschimmerte, die Röthe der Scham darzustellen. Das technische Verfahren unterliegt begründeten Zweifeln²³⁾, doch kommt darauf an sich Nichts an, da Aristonidas dieselbe Wirkung, die Plinius vielleicht irrtümlich dem Eisenrost zuschreibt, durch einen Überschuss von Kupfer in seiner Bronze vollkommen erreichen konnte, und da uns am wenigsten diese technische Spielerei, welche an diejenige Silanion's in der Darstellung seiner todesbleichen Iokaste (oben S. 59) erinnert, das Werk des rhodischen Künstlers interessant und wichtig macht. Das Interesse und die Wichtigkeit desselben beruht viel-

mehr auf der Wahl des Gegenstandes, einerseits weil dieser ein solcher ist, der unseres Wissens bisher von der griechischen Plastik noch nicht behandelt worden war, der uns also die rhodische Kunst im Gegensatz zu dem allgemeinen Treiben der Periode bestrebt zeigt, Neues aufzusuchen und aus sich selbst heraus zu gestalten, andererseits weil die Darstellung eine durchaus pathetische ist, welche auf Anregungen der tragischen Poesie beruht. Denn die Geschichte von Athamas ist, so weit wir sehn können, erst durch die Tragödie, durch Äschylos und Sophokles ausgebildet und zu Ruhm und Ansehn gebracht worden. Alles dieses aber, die Neuheit des Gegenstandes, das Hochpathetische der Darstellung und das Zurückgreifen auf die Tragödie als Quelle derselben findet sich zusammen wieder in dem Hauptwerke der rhodischen Künstler, im Laokoon und in demjenigen der auf Rhodos arbeitenden trallianischen Meister, dem farnesischen Stier, während wir in früheren wie in späteren Zeiten ein ähnliches Verhältniss zur tragischen Poesie nur bei sehr wenigen Werken der Plastik finden, die ihre Schöpfungen vielmehr überwiegend auf das Epos und daneben in einzelnen Fällen auf die local fortlebende Heldensage gründet.

Unter den übrigen rhodischen Bildnern zweiten Ranges würde demnächst Philiskos, von dem eine Reihe von Götterbildern die Porticus des Metellus schmückte, eine auszeichnende Hervorhebung verdienen, wenn es nicht aus mehreren Gründen wahrscheinlich wäre, dass dieser Künstler dem folgenden Zeitraum angehört, dessen Darstellung wir die Besprechung seiner Werke vorbehalten. Die übrigen Künstler von Rhodos aus dieser Periode erscheinen nicht so bedeutend, dass wir sie nicht füglich nach einer allgemeinen Erwähnung und unter Verweisung auf die Detailbehandlung in Brunn's Künstlergeschichte (1. S. 459 ff.) übergehn dürften. Dagegen concentriren wir unsere ganze Aufmerksamkeit auf Agesandros, Athanodoros und Polydoros, die Meister des Laokoon²⁴).

Als diese kennen wir die drei Künstler nur aus der einen Stelle des Plinius, welche uns ihrem übrigen Inhalte nach weiterhin beschäftigen wird, dagegen erscheinen zwei der drei angeführten Namen, Agesandros und Athanodoros in einigen Inschriften wieder, von denen zwei, welche aus römischer Kaiserzeit stammen, augenscheinlich aber Copien älterer Originale sind, Athanodoros, den Sohn des Agesandros als Künstler nennen, während eine dritte auf Rhodos selbst gefundene auf der Basis einer Ehrenstatue steht, welche die Bürger von Lindos nebst anderen Auszeichnungen dem Athanodoros, Agesandros Sohne wegen kirchlicher und bürgerlicher Verdienste zuerkannten. Die Übereinstimmung auch des Vaternamens erlaubt uns hier an den einen Künstler des Laokoon zu denken, Agesandros also ist der Vater, Athanodoros sein Sohn, und, obwohl der dritte dieser Künstler, Polydoros, nirgend wieder vorkommt, lassen uns die Inschriften im Zusammenhange mit der Stelle des Plinius mit Wahrscheinlichkeit schliessen, dass auch Polydoros Agesandros' Sohn gewesen sei, während die wiederholte alleinige Nennung des Athanodoros uns berechtigt, diesen als den begabtesten und bedeutendsten der drei am Laokoon gemeinsam arbeitenden Meister zu betrachten.

Bevor wir uns jetzt zu einer eingehenden Betrachtung der Gruppe des Laokoon und zu dem Versuche ihrer ästhetischen und kunstgeschichtlichen Würdigung wenden, müssen wir zwei Vorfragen erledigen, nämlich erstens: ist die Gruppe, die, 1506 gefunden, jetzt im Vatican steht, das Original oder eine Copie? und zwei-

tens: gibt es ein directes, d. h. äusseres Zeugniß für die Entstehungszeit des Werkes?

Anlangend die Entscheidung der ersteren Frage kommen folgende Punkte zur Erwägung. Plinius, der einzige alte Schriftsteller, welcher das Werk der rhodischen Meister erwähnt, giebt an, dasselbe habe in seiner Gesamtheit aus einem Steinblock bestanden. Dies ist bei der Gruppe, welche wir besitzen, sicher nicht der Fall, schon Michel Angelo hat drei Stücke entdeckt, Raphael Mengs unterschied deren fünf, Petit-Radel sechs, und diese sechs Stücke sind denn auch unzweifelhaft nachzuweisen. Hält man demnach an Plinius' Ausspruch als ausgemachter Wahrheit fest, so muss man die Gruppe im Vatican für eine Nachbildung erklären. Allein die Fügung der einzelnen Stücke ist so vorzüglich und accurat, dass noch heutigen Tages eine sehr genaue Betrachtung dazu gehört, um dieselbe zu erkennen, und dass, wie im Vorstehenden angedeutet, Jahrhunderte vergangen sind, bis man die wirkliche Zahl der Stücke erkannt und nachgewiesen hat. Schon hiernach würden wir vollkommen berechtigt sein anzunehmen, Plinius habe sich getäuscht und den Schein, es sei ein Marmorblock, für Thatsache angenommen; aber es kommt noch hinzu, dass die ganze Stelle des alten Schriftstellers so schwülstig und rhetorisch prunkend ist, so augenscheinlich darauf angelegt, die Gruppe des Laokoon in jeder Hinsicht als ein Wunder der Kunst darzustellen, dass wir nicht zu fürchten brauchen, wir treten Plinius zu nahe, wenn wir annehmen, er habe sich in dem Satze: die Künstler machten den Vater und die Söhne und der Schlangen wunderbare Knoten, Alles aus einem und demselben Steinblock, zu einer Ungenauigkeit fortreissen lassen. Es müssten also bedeutende weitere Argumente sich finden, um uns glauben zu machen, dass wir nicht das Original der rhodischen Meister vor uns haben. Gar keinen Anspruch auf Gewicht hat dasjenige, welches man aus der angeblichen Nichtübereinstimmung des Fundorts unserer Gruppe mit dem Aufstellungsort derselben bei Plinius ableiten könnte. Nach Plinius stand die Gruppe im Palaste des Kaisers Titus²⁵⁾ auf dem Esquilin, nach einer alten, noch jetzt vielfach geglaubten und wiederholten Sage wäre die vaticanische Gruppe in den Thermen desselben Kaisers gefunden; man zeigt sogar in den sogenannten camere esquiline das Gemach und die Nische, in welcher dieselbe gestanden haben soll. Aber erstens ist diese Nische viel zu klein für die Gruppe, zweitens geben der Auffindung gleichzeitige Schriftsteller einen anderen, allerdings benachbarten Auffindungsort in den sogenannten sette sale an, und drittens ist von Thiersch²⁶⁾ auch aus inneren Gründen erwiesen worden, dass der Laokoon an dem von der Sage bezeichneten Orte nie gestanden haben kann, während der wirkliche Auffindungsort mit der Lage des Tituspalastes übereinstimmt.

Bedeutender erscheint auf den ersten Blick das gegen die Originalität der jetzt vorhandenen Gruppe aus dem Fehlen der Künstlerinschrift zu entlehrende Argument. Dies Fehlen einer Inschrift mit den Namen der Künstler ist ohne Zweifel auffallend, man sollte erwarten, dass die Meister eines so bedeutenden und dabei dem Gegenstande nach so durchaus neuen Werkes kaum versäumt hätten, sich an demselben zu nennen, und namentlich müssten dies diejenigen als wahrscheinlich betrachten, welche das Werk in die Zeit des Titus ansetzen. Denn, obgleich in älterer Zeit keineswegs alle plastischen Arbeiten mit dem Namen des Künstlers bezeichnet wurden, so wird doch die Beifügung des Künstlernamens im Verlaufe der Zeit immer

gebräuchlicher, und scheint namentlich in der römischen Kaiserzeit, ausser bei Porträtstatuen bei solchen Einzelwerken — von architektonischen Gruppen kann nicht die Rede sein —, die Anspruch auf Originalität machen, Regel zu sein. Dennoch ist der Gedanke an eine hier stattfindende Ausnahme, auffallend wie er sein mag, nicht gradezu abzuweisen; aber es ist auch möglich und bei der Annahme, der Laokoon sei lange vor Titus' Zeit in Rhodos gemacht und von dort nach Rom versetzt worden, wie der farnesische Stier, sogar nicht unwahrscheinlich, dass eine Künstlerinschrift ursprünglich vorhanden, aber auf einer Basis angebracht gewesen sei, die, als einen Marmorblock von bedeutendem Gewicht und verhältnissmässig geringem Interesse für den späteren Besitzer des Kunstwerkes mitzuschleppen man füglich Anstand genommen haben mag. Gleiches gilt von dem farnesischen Stier, der ebenfalls keine Künstlerinschrift trägt. Aus dieser Annahme würde sich denn auch Plinius' Angabe, die Meister des Laokoon seien weniger allgemein bekannt gewesen als andere Künstler, in sehr natürlicher Weise erklären.

Endlich aber kann gegen die Ansicht, der vaticanische Laokoon sei das Originalwerk, noch geltend gemacht werden, dass theilweise Wiederholungen der Gruppe existiren²⁷⁾. Und zwar: 1) Kopf, Brust und ein Theil des rechten Armes des Vaters, ehemals in Villa Farnese, jetzt in Neapel; 2) Bruchstücke von den Beinen desselben und von den Schlangen, welche Pirro Ligorio erwähnt und von denen er angiebt, sie seien in grösserem Masstabe gearbeitet, als die ganze Gruppe; 3) dergleichen Fragmente der Arme und Beine, von denen Flamminio Vacca redet; 4) ein Kopf in der Villa Litta zu Lainata bei Mailand, und 5) ein Kopf im Museum des Herzogs von Ahremberg in Brüssel. Allein keine dieser Wiederholungen kann mit irgendwelcher Berechtigung als älter ~~den~~ die Gruppe bezeichnet werden; der grössere Masstab der von Ligorio erwähnten Bruchstücke und der Umstand, dass er dieselben schöner findet als die entsprechenden Theile der Gruppe, beweist Nichts; der Kopf in der Villa Litta ist augenscheinlich eine freilich antike, aber späte Copie, und derjenige in Brüssel ein Werk von zweifelhafter Echtheit, das Welcker für eine Arbeit des 16. Jahrhunderts hält. Da nun aber das Vorhandensein eines Kunstwerks in mehrfachen Wiederholungen an sich gegen die Originalität eines der vorhandenen Exemplare Nichts beweist, so kann auch dem letzten Argument gegen die Annahme, unser Laokoon sei das Original, kein Gewicht beigelegt werden, während andererseits die Übereinstimmung seines Fundorts mit dem antiken Aufstellungsort in Rom und ferner die weiter unten darzulegende bewusste Eigenthümlichkeit der Technik, welche von Copistenmanier weit entfernt ist, mit Entschiedenheit dafür sprechen, dass wir in der That im Vatican das von Plinius besprochene Original der drei rhodischen Meister vor Augen haben.

Wir wenden uns zu unserer zweiten Vorfrage: giebt es eine directe Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon? Die meisten meiner Leser werden wissen, dass dieses eine der brennendsten Streitfragen der ganzen alten Kunstwissenschaft ist, eine Streitfrage, über welche sich die Archäologen seit Winkelmann in zwei ansehnliche Heerlager getheilt haben. Ob es zwischen diesen beiden Heerlagern jemals zu einer Ausgleichung kommen werde und könne, ist eben so wenig abzusehn, wie vor der Hand vorausgesagt werden kann; welcher der beiden Parteien, wenn nicht durch die Überzeugung der Gegner, so doch in der öffentlichen Meinung der Sieg

zuerkannt werden mag; aber gewiss ist gegenwärtig noch an keine Ausgleichung zu denken, vielmehr erscheint es jetzt noch als die unbedingte Pflicht der Mitglieder des einen wie des anderen Heerlagers ihre Fahne hoch zu halten und zwar deshalb, weil von der Ansicht über die Entstehungszeit des Laokoon die Gesamtansicht über den Entwicklungsgang der Kunst in dem Zeitraume von Alexander bis zu den Antoninen unmittelbar abhängt.

Der Überzeugung von der bezeichneten Pflicht gemäss werde auch ich verfahren; wenn ich aber auf diesem Punkte weniger als auf irgend einem meiner ganzen Darstellung es wage, das Resultat meiner Studien, die Summe meiner Überzeugung bar und blank wie eine infallibele Lehre oder wie ein Orakelwort hinzustellen, sondern wenn ich meine Gründe angebe und die Gründe der Gegner zu widerlegen suche, so geschieht dies deshalb, weil ich mir meine Leser nicht als Knaben vorstelle, denen gegenüber ich allenfalls den Magister spielen und unbedingten Glauben an meine überlegene Weisheit fordern könnte, sondern als ein Publicum denkender und selbst urteilender Männer, und weil ich glaube, dass ein Publicum denkender und selbst urteilender Männer, wenn sie auch nicht Fachgelehrte sind, das Recht hat, von dem zu ihm redenden Schriftsteller zu verlangen, dass er ihm sage, um was es sich bei grossen wissenschaftlichen Streitfragen handelt und in welchem Stadium der Kampf der Meinungen sich befindet. Einem Publicum, wie dasjenige, welches ich mir als das meine denke, gegenüber ist kein Schriftsteller zu einem blossen Absprechen und alleinigen Aussprechen seiner Ansicht berechtigt, wenn die Sache, um die es sich handelt, streitig ist, von einem solchen Publicum aber kann wiederum der Schriftsteller erwarten und muss er verlangen, dass dasselbe vor sich selber Achtung genug besitze, um den ihm vorgelegten Gründen einer Ansicht zu folgen und nicht allein nach dem Resultat einer Parteiansicht zu greifen.

Doch jetzt zur Sache! Die vorstehend angegebene Frage: giebt es für den Laokoon eine directe ausserhalb des Werkes selbst gelegene Zeitbestimmung? wird von der einen Hälfte der Archäologen bejaht, und zwar dahin bejaht: in der Stelle des Plinius, die von Laokoon handelt, ist bezeugt, dass der Laokoon in Rom zu Titus' Zeit und für den Palast des Titus, wo er aufgestellt war, gemacht worden ist; von der anderen Hälfte der Archäologen wird diese Frage verneint, und zwar dahin verneint: in der Stelle des Plinius ist keine Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon enthalten. Um die Stelle des Plinius nämlich und ihre Auslegung dreht sich einzig und allein der Streit, da diese einzig und allein die Gruppe des Laokoon behandelt; nothwendiger Weise also müssen wir von der Stelle des Plinius ausgehn, die ich bis auf den einen streitigen Ausdruck in einer buchstäblich genauen Übersetzung mittheile. Zu ihrem Verständniss ist Folgendes vorzubemerkn: Plinius hat im sechs- unddreissigsten Buche die Hauptmasse der Künstler in systematischer Anordnung behandelt, und dann die in dieser Darstellung noch nicht erwähnten berühmtesten Kunstwerke unter Anführung der Namen ihrer Meister nach Massgabe ihres Aufstellungsortes in Rom hinzugefügt, so die Werke in Asinius Pollios Besitz, diejenigen in der Porticus der Octavia und in den servilianischen Gärten. Indem der Schriftsteller auf diese Weise so ziemlich alle berühmten griechischen Künstler genannt zu haben meint, fährt er in der uns jetzt interessirenden Stelle fort: „und viel mehr [Künstler] sind nicht berühmt, indem dem Bekanntsein Einiger bei sehr vorzüglichen

Werken die Zahl der Künstler entgegensteht, von denen nicht ein einzelner den Ruhm in Anspruch nimmt, noch auch mehre ihn in gleichem Masse behaupten können.“ Der etwas läppische Gedanke dieses geschraubten Satzes ist dieser: bei gewissen Kunstwerken ist dem allgemeinen Bekanntwerden ihrer Meister der Umstand im Wege, dass mehre Künstler dieselben zusammen arbeiteten, so dass man nicht einen derselben allein als Meister nennen konnte, sondern dass gleich mehre Namen genannt werden mussten, die weniger leicht im Gedächtniss haften. „Dieses ist, fährt Plinius fort, bei Laokoon der Fall, welcher im Palaste des Kaisers Titus steht, ein Werk, welches allen Werken der Malerei und der Plastik vorzuziehn ist. Aus einem Steinblock haben ihn und die Kinder und der Schlangen wunderbare Knoten *de consilii sententia* die höchst ausgezeichneten (*summi*) Künstler Agesandros, Athanodoros und Polydoros die Rhodier gemacht. Ähnlicherweise erfüllten die palatinischen Häuser der Cäsaren mit den vorzüglichsten (*probatissimis*) Statuen Krateros mit Pythodoros, Polydeukes mit Hermolaos, ein anderer Pythodoros mit Artemon zusammen und als einzeln Arbeitender (*singularis*) Aphrodisios der Trallianer.“

Die Worte, auf deren Auslegung es hier besonders oder allein ankommt, sind: „*de consilii sententia*“ und „ähnlicherweise (*similiter*) erfüllten.“

Die Worte *de consilii sententia* haben selbst im gegnerischen Heerlager verschiedene Erklärungen gefunden, von denen die eine, welche selbst Thiersch vertritt: „*consilium* ist der Rath, den die Künstler unter sich bildeten; worüber sie sich vereinigten, das ward als Beschluss (*sententia*) des Rathes ausgeführt“ durchaus mit derjenigen übereinstimmt, welche wir für die richtige und allein mögliche halten. Allein in neuerer Zeit hat man auf gegnerischer Seite eine durchaus verschiedene Erklärung aufgestellt, mit der allein wir es zu thun haben²⁸⁾. Nach dieser Erklärung ist *consilium* der Rath, Staatsrath oder Geheimrath des Kaisers Titus und *sententia* der Ausspruch, Befehl, das Decret eben dieses Geheimraths, *de consilii sententia fecerunt* hiesse demnach: die Künstler machten den Laokoon nach dem Decret des kaiserlichen Geheimraths, und also unter Titus und für Titus. *De consilii sententia* ist, das lässt sich nicht läugnen und soll nicht geläugnet werden, die ständige officiële Formel da wo es sich um Beschluss, Befehl oder Decret des Staatsrathes handelt²⁹⁾, ja noch mehr, ein anderer Gebrauch dieser Formel ist nicht nachweisbar. Und somit wäre die Sache abgethan und alle weitere Rederei überflüssig und vom Übel. So scheint es, und das behauptet auch die Gegenpartei mit grosser Entschiedenheit.

Dennoch sind wir hartnäckig und eigensinnig genug an dieses Abgethansein nicht zu glauben und uns dieser Entscheidung nicht zu fügen; vielmehr stellen wir die Behauptung auf, dass die von der gegnerischen Seite vorgetragene Ansicht von der Entstehung der Laokoongruppe durch Anregung des kaiserlichen Geheimraths, man stelle sich diese vor wie immer man sie sich vorstellen will, innerlich unmöglich sei, und glauben, dass es nicht vieler Worte bedürfen wird, dies zu erweisen.

Man muss nämlich wissen, dass nicht allein, wie wir oben anführten, keine ältere plastische Darstellung des Laokoon existirt als die Gruppe, von der Plinius redet und die wir besitzen, sondern dass die Sage von Laokoon's Tode überhaupt in dieser Gruppe zum ersten Male im ganzen Verlauf der griechischen Kunstgeschichte dargestellt worden, dass keine Spur einer — ähnlichen oder verschiedenen — Darstellung dieses Gegenstandes in einem älteren Kunstwerke irgend einer Art vorhan-

den oder nachweisbar ist, weder in einem erhaltenen noch in einem von irgend einem alten Schriftsteller erwähnten³⁰). Wäre dies nicht der Fall, wäre Laokoon's Tod ein in früherer Zeit mehrfach oder wenigstens in einem berühmten Kunstwerke, einer Gruppe oder einem Gemälde behandelter Gegenstand gewesen, so würde es denkbar erscheinen, dass der Staatsrath des Kaisers Titus die Wiederdarstellung dieses Gegenstandes in einer zum Schmucke des kaiserlichen Hauses bestimmten Marmorgruppe aus irgend einem uns nicht bekannten Beweggrunde für besonders passend erkannt und beschlossen, und diesem Beschlusse gemäss drei vorzügliche Künstler mit der Ausführung beauftragt hätte, obwohl schon dieses von Plinius anders hätte ausgedrückt werden müssen. Aber wie in aller Welt sollte der Staatsrath des Kaisers Titus auf den Gedanken gekommen sein, einen bis dahin noch niemals künstlerisch dargestellten, als überhaupt darstellbar noch durch Nichts erwiesenen Gegenstand darstellen zu lassen! Ja, wenn dieser Gegenstand ein durch das Leben des Tages oder die gleichzeitigen Weltereignisse gegebener oder nahe gelegter wäre, so könnte man sich vorstellen, der kaiserliche Rath habe den Beschluss gefasst, diesen Gegenstand künstlerisch bilden zu lassen, und habe dies denjenigen Künstlern aufgetragen, die sich entweder bereit erklärten oder die der kaiserliche Rath für die geeignetsten hielt. So kann oder muss man sich z. B. die Darstellungen der Galliersiege des Attalos als durch Wunsch und Auftrag des Königs selbst oder seines Rathes entstanden oder angeregt denken. Aber Laokoon's Tod ist eine mythische Begebenheit die mit dem Leben des Tages und mit den Weltereignissen zur Zeit des Titus nicht den entferntesten Zusammenhang hat, und welche hiermit in Zusammenhang zu bringen schwerlich jemals gelingen wird³¹). Laokoon's Tod in einer Marmorgruppe darzustellen, ist ein Gedanke von einer solchen Kühnheit, Originalität und Eigenthümlichkeit, dass derselbe ewig nur in dem Hirn eines hochbegabten Künstlers entspringen konnte, eines Künstlers, der, indem er diesen Gedanken fasste, sich zugleich auch der Mittel bewusst war, durch welche er zu verwirklichen war. Bei einem Kunstwerke wie die Gruppe des Laokoon, die, wie wir dies weiterhin darthun werden, nur so wie sie ist, überhaupt möglich ist, einen kaiserlichen Rath an der Stelle des Künstlers zum intellectuellen Urheber, zum Erfinder machen, das heisst nicht allein das Wesen dieser durchaus einzigen Conception verkennen, das heisst vielmehr erklären, dass man von dem Walten und Schaffen einer originalen Kunst nicht den leisesten Begriff hat. Wer das nicht zugestehn will, der weise in irgend einer Epoche der Weltgeschichte und bei irgend einem Volke einen Staatsrath nach, in dessen Schoosse derartige künstlerische Gedanken und Conceptionen entstanden sind, und daneben Künstler, welche die Ausführung von dergleichen genialen und unerhörten Conceptionen sich von Staatsrathen in Auftrag geben lassen, um sie zu Meisterwerken zu gestalten, in denen Conception, Composition und Formgebung bis zum einzelsten Detail eine untrennbare Einheit und Ganzheit bildet, wie im Laokoon! Wer hiervon die Unmöglichkeit nicht empfindet, mit dem ist freilich nicht zu rechten; und dennoch muss sich derjenige, welcher *de consilii sententia fecerunt* übersetzt: „sie machten den Laokoon im Auftrag des kaiserlichen Rathes“ an das eben dargestellte Verhältniss zwischen dem Staatsrath und den Künstlern halten, ein anderes giebt es nicht. Denn, ist der Gedanke, den Laokoon darzustellen, und ist die Conception des Laokoon nicht Eigenthum des Staatsraths, wie kann er die Ausführung durch eine sen-

tentia den Künstlern übertragen? Wollte man sagen: die Künstler wandten sich mit ihrem neuen Gedanken an den Staatsrath mit der Bitte um Unterstützung bei der Ausführung, so sagen wir, davon steht keine Sylbe bei Plinius, und ein solches Verhältniss kann nie durch die Worte bezeichnet werden, die Plinius gebraucht. Eben-
sowenig kann man an eine ertheilte Erlaubniss, den Laokoon für Titus' Haus zu machen denken, denn davon steht wieder Nichts bei Plinius, kann Nichts aus ihm herausgelesen werden. Und endlich kann man den Beschluss des Geheimraths auch nicht darauf beziehen, dass die Künstler den Laokoon aus einem Steinblock machen sollten; dem Wortlaute bei Plinius nach könnte man das allerdings, denn Plinius sagt: aus einem Steinblock machten sie *de consilii sententia* (also im Auftrage des Staatsraths) den Laokoon u. s. w.; allein dieser Gedanke wäre nicht allein absurd, sondern er wäre auch, die Originalität unserer Gruppe angenommen, nicht wahr, denn der Laokoon ist nicht aus einem Steinblock. Darüber konnte sich und seine Leser wohl Plinius täuschen, aber nie der Staatsrath, wenn dieser den Künstlern aus Marotte den Auftrag gab, den Laokoon mit Kindern und Schlangen eben aus einem Steinblock zu hauen. Genug, und wenn wir nicht in Gefahr gerathen wollen, Trivialitäten vorzubringen und gleichsam den Gegnern unterzuschieben, vielleicht schon zu Viel. Als Resultat aber der vorstehenden Auseinandersetzung stelle ich mit derselben Entschiedenheit wie unsere Gegner ihre These den Satz hin: nach inneren und sachlichen Gründen können die Worte *de consilii sententia fecerunt artifices* nicht heissen „die Künstler arbeiten im Auftrag oder auf Befehl des Staatsrathes,“ sondern, trotz aller ihrer Ähnlichkeit mit der officiellen Formel nichts Anderes als dies: nach dem Entscheid ihrer Berathung führten die Künstler den Laokoon mit Kindern und Schlangen in einem Steinblock aus.

Der erste Gedanke, die Conception und die Composition in ihren allgemeinen Zügen gehört natürlich einem der drei Künstler; die Durcharbeitung des Modelles und Ausführung in Marmor oder gar, wie Plinius meint, in einem Marmorblock ist den drei Künstlern gemeinsam. Dieser Durcharbeitung des Modelles, über die wir noch weiter unten handeln werden, und der gemeinsamen selbst rein technisch überaus schwierigen Ausführung musste nothwendigerweise eine Berathung, ein *consilium* vorhergehen, in welchem man sich über die Mittel und die Art der Bearbeitung und über den Antheil jedes der drei Mitarbeiter einigte, aus dieser Berathung ging ein Beschluss, ein Entscheid, eine *sententia*, ein Arbeitsplan hervor, nach welchem denn also das Werk vollendet wurde. Das ist eine so natürliche Vorstellung, dass Plinius sie aus dem Anblicke des Werkes selbst, wissend dass es die Arbeit Dreier war, gewinnen oder abstrahiren musste, und dass es nicht entfernt nöthig ist anzunehmen, Plinius könne von der Berathung und Entscheidung der Künstler nur dann berichten, wenn er bei derselben zugegen war, wenn also die Künstler seine Zeitgenossen waren. Und wer dieses läugnen wollte, dem könnten wir noch immer entgegen: die Quelle, aus welcher Plinius die bei der Masse in Rom weniger berühmten Namen der Künstler des Laokoon schöpfte, konnte ihm füglich auch von der Berathung und Entscheidung dieser Künstler in Betreff der Ausführung der Gruppe berichten³²). In den Worten *de consilii sententia fecerunt* liegt demnach keine Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon.

Haben wir dies festgestellt, so bleiben uns freilich noch die Worte: „ähnlicher Weise erfüllten andere Künstlerpaare die palatinischen Kaiserpaläste mit Bildwerken,“ in denen das „ähnlicher Weise“ ebenfalls auf die Sentenz des Staats-

raths bezogen und in dem „sie erfüllten“ der Beweis gefunden worden ist, dass diese Künstlerpaare für die Kaiserpaläste auf dem Palatin selbst gearbeitet haben, also in römischer Zeit lebten, worin zugleich eingeschlossen liege, dass auch die rhodischen Meister für den Palast des Titus gearbeitet haben, also mit Titus gleichzeitig gewesen seien. Anlangend zuerst die Erklärung des „ähnlicherweise“ ist zu antworten, dass der ganze Zusammenhang des plinianischen Satzes beweise, dies Wort könne nicht allein eben so gut wie auf den Entscheid des Rathes, sondern müsse auf den Hauptgedanken bezogen werden, dass auch die drei Künstlerpaare weniger berühmt geworden sind, obgleich ihre Werke vorzüglich waren. Denn Plinius ist ja davon ausgegangen: dem Ruhme mancher Künstler ist der Umstand im Wege gewesen, dass sie zusammen arbeiteten; dies ist, fährt er fort, bei den Meistern des Laokoon der Fall, obgleich ihr Werk alle Werke der Plastik und Malerei übertrifft, und Ähnliches gilt von den anderen Künstlerpaaren Krateros und Pythodoros u. s. w., obgleich auch ihre Werke vorzüglich sind. Die Beifügung des allein arbeitenden Aphrodisios von Tralles ist hier allerdings nur in sofern nicht sinnlos, als er das Schicksal minderen Ruhms mit den vorhergenannten zusammen arbeitenden Künstlern theilt, und als auch von ihm ein Werk oder mehrere Werke in den palatinischen Palästen standen. Eine Nachlässigkeit bleibt dieser Zusatz auf jeden Fall und bei jeder Auslegung der Stelle, aber eine Nachlässigkeit, wie ihrer manche in Plinius' breiter und mühseliger Compilation nachweisbar sind.

Was aber den Ausdruck „sie erfüllten die Kaiserpaläste mit Bildwerken“ betrifft, will ich nicht läugnen, dass man aus demselben auf Gleichzeitigkeit der genannten Künstler mit den Kaiserpalästen schliessen kann, aber ich muss es als einen desto grösseren Fehlschluss bezeichnen, wenn man aus der Zusammenstellung die Gleichzeitigkeit der Meister des Laokoon mit Titus ableitet, da ja das Ähnliche dieser Künstler und derjenigen des Laokoon in dem geringeren Ruhme oder nach einer anderen Erklärung in dem gemeinsamen Arbeiten besteht. Die Verschiedenheit des Zeitalters ist in Plinius' Worten klar genug bezeichnet. Denn von den Künstlern des Laokoon heisst es bei Plinius nicht wie von den anderen Künstlerpaaren, sie haben das Haus des Titus mit ihrem Werke geschmückt, sondern ausdrücklich nur, ihr Werk habe sich daselbst befunden. Hätten die rhodischen Meister den Laokoon für Titus gemacht, was hätte Plinius hindern sollen, einfach und natürlich zu schreiben: dies ist bei dem Laokoon der Fall, welchen für das Haus des Titus die rhodischen Meister aus einem Steinblock arbeiteten, und was hätte ihn veranlassen sollen dafür zu setzen: dies ist bei Laokoon der Fall, der sich in Titus' Hause befindet; aus einem Stein machten ihn u. s. w.? Von den anderen Künstlern spricht er direct, sie schmückten die Kaiserpaläste; woher und wozu diese Unterscheidung? Daher und dazu, weil die anderen Künstler in römischer Zeit lebten und für die Kaiserpaläste arbeiteten, und weil die Meister des Laokoon nicht in römischer Zeit lebten und nicht für Titus' Palast arbeiteten, sondern weil ihr Werk sich nur später dort befand. Diese Antwort genügt, um die Beweiskraft des Zeitalters der anderen Künstler für dasjenige der Künstler des Laokoon zu tilgen. Überdies kann immer noch geläugnet werden, dass auch diese Künstler in römischer Zeit gelebt haben müssen und man darf sagen, dass die Worte „sie erfüllten mit ihren Werken“ eine gezierte und poetisch sein sollende Ausdrucksweise für den Gedanken sein kann: ihre Werke erfüllten die Kaiserpaläste³⁵); eine

freilich tadelnswerthe Construction, die ein guter Stilist sich nicht erlaubt haben würde, zu der die Verlassung aber aus dem rhetorischen Ton und aus dem Gedankengange der ganzen Periode des Plinius deutlich genug ersichtlich ist. Er spricht von Künstlern, nicht zunächst von Kunstwerken, sein Interesse ist bei den Künstlern; gewisse Künstler, sagt er, sind nicht, wie sie verdienten, berühmt geworden, so machten die drei Rhodier den Laokoon, nämlich ohne gebührendermassen berühmt zu werden; mit diesem „sie machten, fecerunt“ wird die Construction activisch, und diese active Construction für die passive behält der Schriftsteller dann im Schlusssatze bei: ähnlicherweise erfüllten die anderen Künstler die Kaiserpaläste.

Dass dem aber in der That wahrscheinlich so sei, dafür lässt sich geltend machen, dass von allen bei Plinius im 36. Buche genannten Künstlern keiner nachweisbar jünger ist als Augustus, während Plinius seine Zeitgenossen, z. B. Zenodoros, den Meister des neronischen Kolosses als solchen ausdrücklich bezeichnet, und selbst bei Künstlern des augusteischen Zeitalters gern Etwas von den besonderen Lebensumständen hinzufügt. Von den drei Künstlerpaaren giebt er aber nicht einmal die Gegenstände ihrer „vortrefflichen“ Werke an. Und wenn nun im Gegensatze zu dieser kahlen Abfertigung der drei Künstlerpaare auf das mehr als warme Lob hingewiesen ist, welches Plinius den Meistern des Laokoon und ihrem Werke ertheilt, wenn man behauptet hat, dieser Enthusiasmus des Schriftstellers erkläre sich aus der Gleichzeitigkeit und Neuheit des Werkes und vielleicht aus seiner persönlichen Bekanntschaft mit den Künstlern, so muss entgegnet werden, erstens, dass ein ähnlicher überschwänglicher Enthusiasmus für den Laokoon auch heute noch nicht selten gefunden wird, dass auch heute noch der Laokoon Manchen für die höchste aller griechischen Kunstschöpfungen gilt, zweitens, dass diese Hyperbel der Bewunderung grade bei Plinius am wenigsten bedeutet, der an anderen Stellen seines Buchs grade so dem Zeus des Phidias, den Astragalizonten Polyklet's, der knidischen Aphrodite des Praxiteles die Palme vor allen anderen Kunstwerken zuerkennt; dass drittens diese rhetorische Hyperbel grade hier um so weniger bedeutet, je augenscheinlicher sie aus dem geschraubten Gedanken seines ganzen Satzes hervorgeht: gewisse Künstler sind minder, als sie es verdienten, berühmt geworden, selbst die Meister des Laokoon, der doch das vorzüglichste Kunstwerk ist! endlich viertens, dass, wenn die von Plinius in diesem Satze genannten Künstler seine Zeitgenossen gewesen wären, sein ganzer Gedanke, sie seien wegen der Zahl der gemeinsam arbeitenden Künstler nicht berühmt geworden, weil nicht einer allein den Ruhm in Anspruch nehmen konnte, noch auch mehre ihn in gleichem Masse behaupten konnten, nicht allein, wie er unter allen Umständen ist, etwas läppisch, sondern gradezu unsinnig sein würde. Denn, ein Werk wie der Laokoon in Titus' Zeit entstanden, musste ein solch unerhörtes Aufsehn erregen, dass die Namen seiner drei Bildner sich wohl eingepägt haben würden, oder, wollen wir dem römischen Publicum ein gar so schlechtes Gedächtniss für die Namen dreier bedeutenden Zeitgenossen zutrauen, dass man sich mit der Nennung eines Namens von den dreien schon geholfen hätte. Lebten aber diese Künstler Jahrhunderte früher, kam ihr Werk ohne die Künstlerinschrift nach Rom, wurden ihre Namen bei der neuen Aufstellung nicht auf der neuen Basis copirt, sondern nur in kunstgeschichtlichen Schriften den Gebildeten und Kennern überliefert, so begreift es sich, wie Plinius von dem grossen Publicum seiner Zeit

sagen konnte, unter ihm seien diese Künstler weniger berühmt als solche, deren einzelner Name sich an Hauptwerke knüpft, weil es dem Publicum zu weitläufig war, drei ihm fremde und an sich gleichgiltige Künstlernamen im Gedächtniss zu bewahren.

Und somit wiederholen wir zum Schlusse dieser Darlegung, die nicht kürzer gefasst werden durfte und konnte, nochmals: in der Stelle des Plinius steht keinerlei Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon. Die inneren Gründe, nach denen es so gut wie unmöglich wird, den Laokoon als ein Werk aus Titus' Zeit zu betrachten und die ihn mit der grössten geschichtlichen Wahrscheinlichkeit der Zeit der rhodischen Kunstblüthe zuweisen, welche nach OL. 120 begann und gegen den Beginn der römischen Kaiserzeit mit der Eroberung von Rhodos durch Cassius OL. 184, 2 (42 v. Chr.) vollständig abgeschlossen scheint, diese inneren Gründe, welche auch gegen noch zweideutigere Worte des Plinius über die Epoche des Laokoon entscheiden würden, können wir erst entwickeln und zur Erwägung stellen, nachdem wir das Werk selbst einer eingehenden Betrachtung und ästhetischen Würdigung unterworfen haben.

Wenn Plinius den Laokoon ein Werk nennt, allen Werken der Plastik und der Malerei vorzuziehen, mit Worten denen durchaus keinerlei anderer Sinn untergelegt werden darf, als derjenige, den sie buchstäblich ausdrücken, so eröffnet er damit eine Reihe von Urteilen, die den Werth der Laokoongruppe weit überschätzend sich bis ziemlich in die allerneueste Zeit fortsetzen, und erst ganz allmählig, und gleichsam unwillig, einer ruhigeren Würdigung und einer gerechteren Schätzung des Werkes zu weichen beginnen. Für frühere Zeiten bis herab zu der Winkelmann's, Lessing's und Goethes ist die Überschätzung nicht allein des Laokoon, sondern auch der vorzüglichsten Werke aus dem Beginn der römischen Herrschaft, eines Torso von Belvedere, einer mediceischen Venus, eines borghesischen Fechters und anderer ganz natürlich, ja fast nothwendig, denn für die genannten grossen Männer und ihre Zeitgenossen stellten wirklich diese Antiken die höchsten Leistungen der griechischen Kunst dar, Winkelmann und Lessing konnten die Monumente der höchsten Blüthezeit der Kunst, die Sculpturen vom Parthenon, noch nicht mit diesen späteren Arbeiten vergleichen, mithin fehlte ihnen zum grössten Theil der kunsthistorisch objective Massstab, mit dem sich sicherer messen lässt, als mit demjenigen subjectiven Gefallens. Anders ist es mit uns; wir besitzen diesen kunsthistorisch objectiven Massstab und sind verpflichtet, ihn anzulegen, nur Indolenz oder ein blinder Auctoritätsglaube könnte uns davon abhalten, und kein Vorwurf kann ungerechter sein als derjenige der Impietät oder der Überhebung gegenüber den alten Meistern der Wissenschaft, welcher gegen die jüngere Generation der Kunstgelehrten erhoben worden ist, weil sie über den Laokoon, den Torso, die Venus, den Fechter anders, weniger günstig, weniger unbedingt bewundernd urteilt, als die alten Meister geurteilt haben. Aber freilich erwächst der jüngeren Generation auch die Pflicht, ihr minder günstiges Urtheil über die noch heute von Vielen unbedingt angestaunten Meisterwerke dieser späteren Zeit streng zu motiviren, zu beweisen, dass ihr Massstab ein objectiver, nicht derjenige subjectiven Gefallens sei. Auch ich erkenne diese Pflicht als die meine, und werde versuchen, derselben Genüge zu leisten. Um dies aber in Bezug auf den Laokoon zu können, muss ich meine Leser bitten, mir vor der Betrachtung

des Kunstwerkes zunächst zu derjenigen des in demselben dargestellten Mythos und zu der Frage über die künstlerische Darstellbarkeit dieses Mythos zu folgen.

Visconti hat den Mythos einen unmoralischen genannt, und die meisten meiner Leser, welche dasjenige im Gedächtniss haben, was Vergil im zweiten Buch der Äneide von demselben berichtet, oder die Art, wie der römische Dichter den Mythos darstellt, werden sich geneigt finden, Visconti beizustimmen. Die Griechen haben, so erzählt Vergil, scheinbar die Belagerung Troias aufgebend, das hölzerne Ross zurückgelassen, in dessen Leibe der Kern der Helden des Argiverheeres verborgen war, in der Hoffnung, dass die Troer dasselbe in ihre Stadt aufnehmen werden. Zweifelhaft über dessen Bedeutung umstehen Priamos und seine Mannen die seltsame Maschine, als Laokoon, der weiter sieht als alle seine Landsleute, voll patriotischen Eifers herbeieilt und seine ganze Beredsamkeit aufbietet, um die Verblendeten zu überzeugen, dass auch der Geschenke bietende Feind zu fürchten und dem Ross unter keinen Umständen zu trauen sei. Um seinen Worten mehr Nachdruck zu geben, bohrt er seinen Speer in die Weiche des Rosses, aus dessen Innerem Waffengeklirr dem Stosse folgt, so dass die List der Griechen auf dem Punkte ist entdeckt zu werden. Mittlerweile wird jedoch Sinon, welchen die Griechen scheinbar gemisshandelt zurückgelassen haben, zum Könige gebracht, dem er ein unverschämtes Lügengewebe über die Bedeutung des Rosses, das er für ein Heiligthum der Athene ausgiebt, vorzutragen weiss. Diese Lügen finden Glauben, allein die volle Überzeugung, dass das Ross ein Heiligthum sei, entsteht den Troern erst aus dem nun folgenden Wunderzeichen an Laokoon. Wie dieser sich bereitet das Opfer, zu dem er berufen wurde zu vollziehn, kommen von Tenedos her zwei furchtbare Schlangen durch das Meer, werfen sich auf die beiden Kinder Laokoon's, welche sie erwürgen, und ergreifen ebenso den zu Hilfe eilenden Vater, um, nachdem sie ihre That vollbracht, zum Bilde der Athene zu eilen und sich unter dessen Schilde zu verbergen. Dieses Wunderzeichen fassen die Troer als göttliche Strafe wegen der Verletzung des angeblichen Heiligthums, durch dieses Einschreiten der Gottheit in ihrem Wahn bestärkt, schaffen sie das Ross in ihre Mauern und — Ilium ist verloren.

Was hier nach Vergil erzählt worden, scheint allerdings unmoralisch, namentlich dadurch, dass der Hörer oder Leser nicht über die wirkliche Ursache der göttlichen Strafe aufgeklärt wird, sondern dieselbe mit den Troern nothwendig auf Laokoon's That gegen das hölzerne Pferd beziehen muss, so dass sich die Gottheit zur Mitschuldigen des Betrugs der Griechen macht und einen unschuldigen, hellsehenden Patrioten im Augenblick, wo er sein Vaterland hätte retten können, unter grausamen Schmerzen opfert. Nun wissen wir aber, dass Sophokles den Mythos in einer Tragödie behandelt hatte³⁴), für die wir nothwendig einen tiefen sittlichen Kern und Gehalt voraussetzen müssen, und glücklicher Weise sind wir durch ein paar, wenngleich nur flüchtige Berichte bei römischen Schriftstellern im Stande, den Mythos von Laokoon in wesentlich anderer Gestalt nachzuweisen als diejenige ist, in der er bei Vergil erscheint. Diese Überlieferung hebt zunächst jeden ursächlichen Zusammenhang zwischen Laokoon's Tod und seiner Verletzung des hölzernen Pferdes, also das auf, wodurch die Erzählung Vergil's eigentlich unmoralisch wird, sie weist aber ferner auch einen tiefer liegenden Zusammenhang dieses Todes mit einer alten Sündenschuld Laokoon's nach, als deren sittlich motivirte Strafe sein Untergang erscheint,

der nur hierdurch sittlich erträglich wird. Denn wenn man in älterer und in neuerer Zeit hie und da das Gegentheil behauptet und Laokoon einen Märtyrer genannt hat, so hat man dabei vergessen, worauf das Wesen des Märtyrerthums beruht und worin es besteht. Das Märtyrerthum (Blutzeugenthum) besteht aber darin, dass der Mensch, erfüllt von einer höheren sittlichen Überzeugung oder Wahrheit für die Bezeugung dieser gegenüber einer sittlich unklaren oder frevelnden Menge auch den Einsatz seines Lebens nicht scheut, gewiss, mit dem Willen der Gottheit oder mit einer höheren sittlichen Weltordnung in Übereinstimmung zu stehn und für seinen leiblichen Tod die Krone des Lebens zu empfangen. Ein Mensch, der durch die Gottheit zu Grunde geht, kann kein Märtyrer sein, oder die sittliche Idee wird verhöhnt, und eine Gottheit, welche einen Menschen tödtet wie den Laokoon, ohne eine Verschuldung an ihm zu strafen, nur um einen Wahn siegen zu lassen, ist unsittlich, also ungöttlich nach jedem denkbaren Religionsbegriffe. Laokoon muss also schuldig sein, und er ist es. Das Opfer, bei welchem er im Augenblick der Katastrophe fungiren soll, gilt dem Poseidon, aber Laokoon ist nicht dieses Gottes Priester, sondern derjenige Apollon's, desselben, der auch die Schlangen sendet und den er durch Übertretung eines ausdrücklichen Gebotes oder grobe Sinnenlust an heiligster Stätte schwer verletzt hat. Vergehungen gegen die Gottheit werden nach griechischer Religionsansicht immer besonders schwer bestraft, und wenn wir uns auf den antiken Standpunkt stellen, so werden wir ohne Frage begreifen, dass Laokoon für so argen Frevel als Priester mit dem Leben büssen muss. Von diesem antiken Standpunkt aus wird es uns weiter allerdings herb, aber nicht anstössig erscheinen, dass mit Laokoon auch die unschuldigen Kinder untergehn müssen; das Verderben seiner Kinder, der Frucht seiner Sünde, verschärft die Strafe des Vaters, der Fluch wirkt fort wie bei Laios, und das ganze in Sünde empfangene Geschlecht muss vernichtet werden wie das Haus der Labdakiden. Dass Laokoon die Strafe des langverjährten Frevels so spät, erst jetzt ereilt, ist einer oft wiederholten Erfahrung des Lebens durchaus gemäss, und wenn es unser sittliches Gefühl verletzt, dass diese Strafe grade jetzt eintritt, wo, wie eben erwähnt, Laokoon als hellsehender Patriot seine Vaterstadt zu retten im Begriffe ist und wo er sie gerettet haben würde, wenn nicht das sehr zweideutige Wunderzeichen die Troer völlig missleitet hätte, so dürfen wir nicht vergessen, dass die Tragödie die Mittel besass, um auch diesen Anstoss zu beseitigen. Gewiss hat sie Laokoon's Verschuldung als längst vergangene dargestellt, aber wenn sie ihn in den der Katastrophe vorhergehenden Scenen sich seiner Schuld lebhaft bewusst, wenn sie ihn von der Ahnung des Nahens göttlicher Strafe erfüllt zeigte, so hörte für ihn und damit auch für die Zuschauer jeder Zusammenhang zwischen der That gegen das hölzerne Ross und der Sendung der Schlangen auf, und mochten die Troer über die Motive von Laokoon's Tod im Irrthum bleiben, ihm waren sie klar und mit ihm den Zuschauern, auf welche demgemäss die Erzählung der endlichen Katastrophe — denn erzählt worden sein muss diese, dargestellt auf der Bühne konnte sie nicht werden — im eigentlichen Sinne tragisch erschütternd wirken musste.

Aus dem vorstehend Entwickelten geht nun Zweierlei wohl mit Evidenz hervor: erstens nämlich, dass der Mythos von Laokoon grade so gut wie der von Laios und Ödipus und wie derjenige von der Niobe, weit entfernt ein unsittlicher zu sein, im

besten Sinne tragisch genannt zu werden verdient; zweitens aber auch, dass sein ethischer Gehalt und seine tragische Bedeutung nur vermöge der Darlegung oder Veranschaulichung seines ganzen inneren und wirklichen Zusammenhanges und durch die Aufhebung des scheinbaren Zusammenhanges der Katastrophe mit Laokoon's That gegen das troische Ross zur Anschauung gebracht werden kann, eine Thatsache, von der wir uns am raschesten durch die Vergleichung der Erzählung bei Vergil überzeugen können, welcher den wirklichen Zusammenhang aufgibt, weil er ihm in die Ökonomie seiner Darstellung nicht passt und das scheinbare Motiv als Hebel seiner Dichtung für wirklich annehmen lässt.

Wenden wir uns nun der Frage über die bildliche Darstellbarkeit des Laokoonmythus zu, so geht aus dem letzten Satze sofort hervor, dass die Darstellung durch die bildende Kunst sich dem ethischen Kern und dem tragischen Gehalt des Mythos gegenüber in sehr ungünstigem Verhältniss befinde. Wenngleich sie nämlich durch sorgfältige Unterdrückung alles dessen, was an das troische Ross erinnern könnte, die falsche Motivirung der Begebenheit vermeiden kann, an der Vergil's poetische Darstellung krankt, so ist sie doch nicht im Stande, dafür die wahre Motivirung anschaulich zu machen; denn grade auf dasjenige, wodurch allein die Poesie den ethischen Kern und den tragischen Gehalt zur Geltung zu bringen vermag, grade auf die Darlegung des inneren Zusammenhanges von Laokoon's Untergange mit einer alten schweren Sündenschuld muss die bildende Kunst verzichten. Dies gilt in voller Allgemeinheit von jeder Art bildlicher Darstellung, sofern sie einheitlich sein soll. Aber ein Gemälde und allenfalls auch noch ein Relief würde, etwa durch die Hinzufügung einer Erscheinung der zürnenden Gottheit, wenigstens im Stande sein, Laokoon's Tod als göttliches Strafgericht unzweifelhaft zu charakterisiren; eine statuarische Gruppendarstellung muss auch dieses opfern, wenn sie nicht ihre Einheit opfern will, und eine statuarische, auf Laokoon und seine Söhne beschränkte Gruppe kann von dem Laokoonmythus vermöge der Eigenthümlichkeit der Begebenheit in ihrem ganzen Verlaufe nichts Anderes darstellen, als die Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit.

Die Richtigkeit dieser Behauptung gegenüber der einzigen vorhandenen statuarischen Darstellung des Laokoonmythus wird sich am besten aus einer unbefangenen Betrachtung der berühmten Gruppe selbst ergeben, und der Erweis ihrer allgemeinen Giltigkeit sich dieser Betrachtung ohne Zwang anschliessen lassen. Ehe wir also aus dieser Behauptung zur ästhetischen Würdigung der Laokoongruppe die Consequenzen ziehn, wollen wir versuchen, von derselben, wie sie sich dem prüfenden Auge thatsächlich im Ganzen und im Einzelnen darstellt, eine thunlichst genaue Schilderung zu entwerfen, zu deren Veranschaulichung wir auf die beiliegende Zeichnung der Gruppe in ihrem gegenwärtigen Zustande (Fig. 81) verweisen.

Priesterlich bekränzt mit apollinischem Lorbeer, der bei dem linken Ohr durch ein Band zusammengehalten wird, stand Laokoon an dem auf zwei Stufen erhöhten Altar, bereit das Opfer zu vollziehn, bei welchem ihm seine Söhne als Opferdiener (camilli), als die sie ihre weiten, bei der heftigen Bewegung abfallenden Mäntel charakterisiren, ministriren sollten. Da schossen die zwei Schlangen mit der Schnelligkeit des Blitzes heran; ehe an Flucht oder Abwehr auch nur gedacht werden konnte, umwanden sie die Arme und Beine der drei Personen, ihre Bewegungen hemmend, drängten den Vater auf

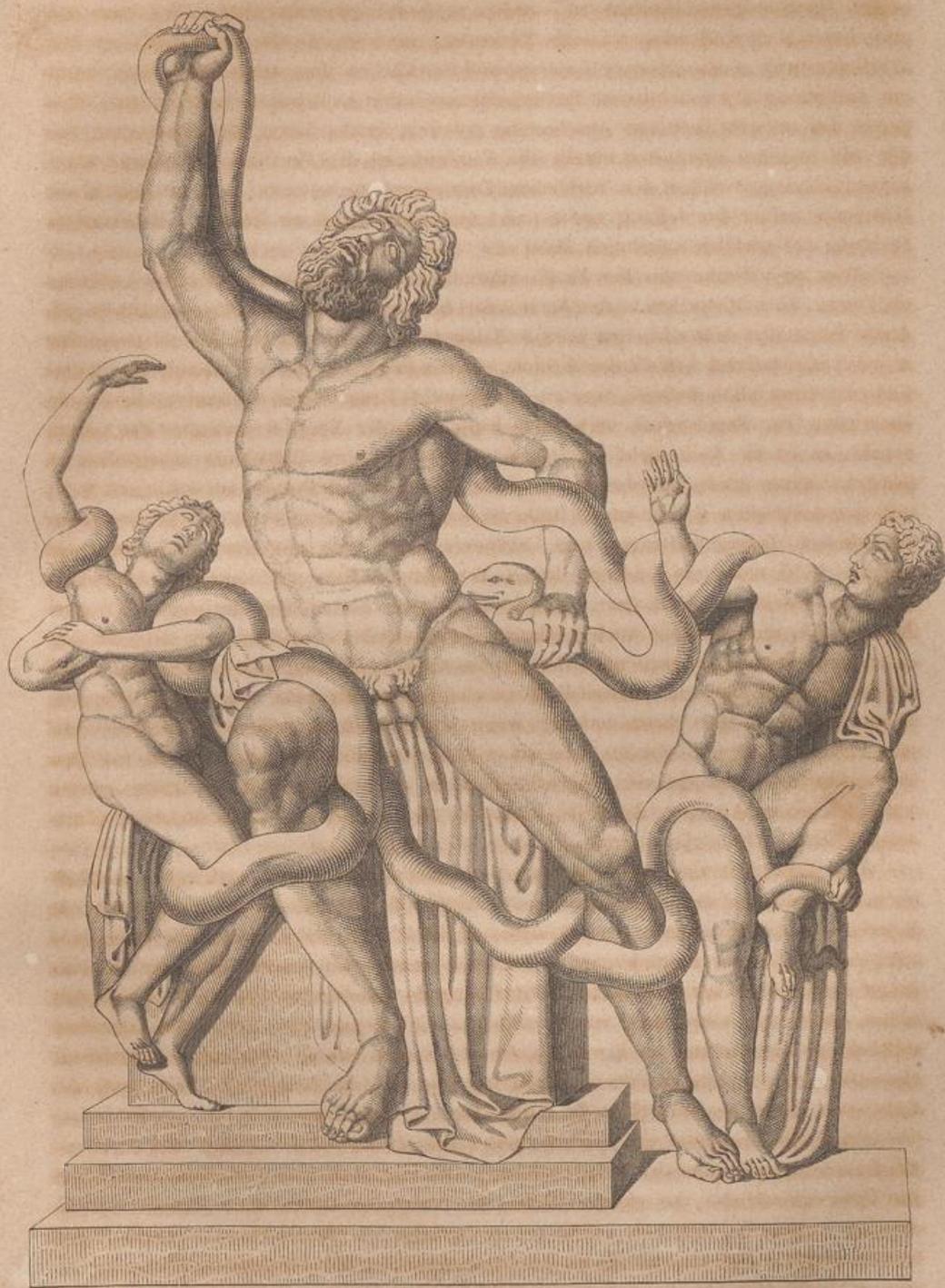


Fig. 81. Gruppe des Laoköon von Agesandros, Athandoros und Polydoros von Rhodos.

den Altar zurück, über den sein Mantel gefallen ist, und welcher demnächst von dem Blute des Priesters besudelt und entweiht werden wird, und verwundeten ihn und den jüngeren Sohn mit sofort tödtlich wirkenden Bissen. Dies die Situation im Allgemeinen. Wir wollen nicht unterlassen, daran zu erinnern, dass, wie überhaupt und in jedem Betracht die Gruppe von der Schilderung Vergil's durchaus verschieden ist, ihr auch jeglicher Hinweis auf die bei Vergil mit dieser Scene scheinbar ursächlich verbundene That Laokoon's gegen das hölzerne Pferd durchaus abgeht, während etwa ein auf der Basis liegender Speer als ein solcher Hinweis genügt haben würde, wenn die Künstler denselben beabsichtigt hätten.

Betrachten wir jetzt die drei Personen im Einzelnen. Die Auffassung der Lage, in welcher wir die drei Personen finden, ist für die Beurteilung der gesammten Conception des Kunstwerkes von so entscheidender Wichtigkeit, dass wir nicht scharf genug beobachten können, nur dass ich meine Leser um die aufmerksamste Prüfung und Vergleichung meiner Beschreibung mit der Gruppe selbst dringend bitten muss, ehe sie es unternehmen, über die weiterhin zu entwickelnden Consequenzen meiner Auffassung zu urteilen.

Am weitesten fortgeschritten ist die Handlung bei dem jüngeren Sohne zur rechten Seite des Vaters; die eine Schlange, welche um den rechten Fuss des älteren Bruders einen Ring geschlagen und das linke Bein des Vaters umschlungen hat, schnürt mit einer weiteren Windung des Vaters rechtes Bein und beide Beine des jüngeren Sohnes zusammen, schlägt sich dann um dessen beide Schultern, und gräbt die giftigen Zähne in seine Weiche. Es ist mir unbegreiflich wie irgend Jemand, am unbegreiflichsten wie ein Goethe angesichts der Gruppe schreiben konnte, der jüngere Sohn sei geänstigt aber nicht verletzt, und eben so wenig verstehe ich, wie Andere dies nur als zweifelhaft haben bezeichnen oder das Kind als freilich hilflos und rettungslos verloren, dennoch aber noch als in ähnlicher Weise wie der Vater leidend haben betrachten können. In Wahrheit weist vielmehr Alles in sehr deutlichen Zügen darauf hin, dass das schnelle Gift des Schlangensbisses auf den zarten Körper bereits seine volle Wirkung ausgeübt, und dass der endende Tod das Kind schon von seinen Leiden eben vor unsern Augen zu befreien beginnt. Denn allerdings erkennen wir noch die Schmerzen und in dem fast mechanischen Hingreifen der linken Hand nach dem Kopf der Schlange die Bestrebungen der Abwehr, welche unmittelbar vorhergegangen sind, in dem gegenwärtigen Augenblick aber ist aller Widerstand, den das unglückliche Kind dem übermächtigen Ungethüm entgegenzusetzen konnte, vollständig gebrochen, hat nicht allein jede, auch die ohnmächtigste Abwehr, sondern es hat jede selbständige Handlung und Bewegung bereits aufgehört, und was wir vor Augen sehn ist das Hinsinken des Körpers und aller Glieder in die Ermattung des Todes, während der mässig geöffnete Mund den letzten schweren Seufzer aushaucht und das blicklose Auge schon halb gebrochen ist. Die Todesmattigkeit ist sehr vorzüglich dargestellt in dem Mangel an Spannung und in der eigenthümlichen Weichheit und Haltlosigkeit des ganzen Körpers, die keinem aufmerksamen Beschauer entgehn kann, deren Eindruck aber nicht unwesentlich durch die richtige Restauration des rechten Armes verstärkt wird, welcher aller Wahrscheinlichkeit nach zusammenknickend mit den Spitzen der Finger das Haupt berührte (s. unten Fig. 81 a), und diese Todesmattigkeit und zugleich die Erlösung aus dem

furchtbaren Schmerze, der vorhergegangen, spiegelt sich auch auf dem Antlitz, dessen vom Schmerz zusammengezogene Züge sich zu glätten beginnen, so dass das Gesicht des jüngeren Knaben von allen drei Köpfen der Gruppe den wenigst energischen Ausdruck hat.

Im schärfsten Gegensatze zum jüngeren Bruder ist der ältere Knabe zur linken Seite des Vaters noch völlig unverletzt; nur um seinen rechten Arm und um seinen linken Fuss sind zwei Ringe der Schlangenleiber geschlagen, die uns die Gewissheit geben, dass auch er dem Verderben nicht entgehn wird. Allein im gegenwärtigen Augenblick ist der ältere Sohn noch überwiegend Zuschauer und Zeuge des Unterganges seines Vaters, denn, wengleich er den Schlangenknoten von seinem Fusse abzustreifen sucht, so geschieht dies doch ohne rechte Energie und ohne seine Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen. Diese ist vielmehr im vollen Masse dem Vater zugewendet, dessen furchtbares Ringen und dessen angstvoller Aufschrei, dergleichen er von seinem Vater nie gehört hat, den Knaben mit mitleidigem Entsetzen erfüllt. Dies mitleidige Entsetzen, das ihn sich selbst vergessen lässt, ist es, welches seine Lage bezeichnet, seine Stellung bedingt und in dem Ausdruck seines Gesichtes hervortritt, und gleichwie im jüngeren Bruder bereits alle psychische und körperliche Energie in Bewusstlosigkeit hinschwindet, so ist im älteren die Energie körperlicher Anstrengung erst im Beginnen, und bereitet sich der Augenblick seiner eigenen höchsten Noth und Pein in dem Anblick fremden Schmerzes in der spannendsten und ergreifendsten Weise vor.

Und nun der Vater. Die Situation, in der wir Laokoon vor uns sehn, ist sehr verschieden beurteilt worden, vielfach aber unter dem Einfluss unhaltbarer Voraussetzungen über die Motive der Handlung, welche aus einer unrichtigen Auffassung des Mythos fließen. Unbefangen hat den Laokoon zuerst Heyne betrachtet, welcher denn auch den seitdem ziemlich allgemein und von den berufensten Erklärern angenommenen Satz aussprach, dass das augenblickliche Gefühl der Wunde als Hauptursache die ganze Bewegung Laokoon's bestimme. Um völlig die Wahrheit zu treffen, müssen wir diesen Satz noch etwas anders präcisiren. Im Gegensatze zu seinen beiden Söhnen finden wir Laokoon in der höchsten und gewaltigsten Bewegung, welche in dieser Lage, wo die bewegenden Extremitäten gehemmt sind, überhaupt möglich erscheint. Dass diese Bewegung auf rein körperlichen Motiven beruhe, dass sie nicht unter dem Einflusse eines seelischen Schmerzes stehe, wie bei dem älteren Sohne oder wie bei der Niobe, dies ist zunächst unwidersprechlich klar, aber weiter ist es ein Irrthum, den ich bisher mit Anderen theilte³⁵), wenn man glaubte, der Zweck der Bewegungen Laokoon's sei eine Loswindung aus den umstrickenden Schlangenknoten, und wenigstens in diesem Punkte stimme die Gruppe mit der Schilderung Vergil's in dem Verse:

Ille simul manibus tendit divellere nodos

überein; genauere Betrachtung zeigt, und das muss hier auf's bestimmteste, ja, es kann kaum bestimmt genug ausgesprochen werden: die Bewegungen Laokoon's sind überhaupt nicht mehr auf einen Zweck gerichtet, nicht mehr spontan, sondern hängen lediglich von dem ihn durchzuckenden, überwältigenden Schmerz des tödtlichen Schlangensbisses ab.

Um sich hiervon zu überzeugen, folge man den Bewegungsmotiven von Glied zu

Glied. Das linke Bein ist mit der höchsten Anspannung der Musculatur ausgestreckt, aber nicht etwa, um den Körper aus der sitzenden Stellung zu erheben, denn der Fuss stemmt sich nicht einmal fest und perpendicular gegen den Boden, den er vielmehr nur mit der Spitze verhältnissmässig leicht und in einer schrägen Richtung berührt. Unter dem Einflusse des Conflicts der Kraft gegen den Widerstand des Bodens müsste auch die Musculatur nicht unwesentlich anders erscheinen. Gälte es ein Streben, sich aus dem Sitze zu erheben, so müsste hierzu ferner vorwiegend nicht dieses, sondern das gebogene rechte Bein in Anspruch genommen werden, und zwar durch festes Auftreten mit der Sohle auf den Boden. Nun aber schwebt nicht allein der rechte Fuss über dem Boden, ohne ihn zu berühren, sondern die Analyse der thätigen Musculatur des Beines zeigt grade das entgegengesetzte Bewegungsmotiv: das Bein wird im Knie zusammengezogen und die Ferse drückt gegen den Altar, während die Zehen krampfhaft zusammengekrümmt sind. Diese Action aber läuft jedem denkbaren Zwecke so schnurstracks zuwider, dass sie nimmermehr aus bewusster Absicht hervorgehn, sondern lediglich aus der unwillkürlichen Reflexbewegung des Schmerzes abgeleitet werden kann. Ähnliches gilt von dem echten linken Arm. Man hat das Bewegungsmotiv dieses Armes dahin erklärt, Laokoon suche den Kopf der Schlange, die sich in seine Weiche festgebissen hat, loszureissen, „den giftigen Rachen aus der Wunde loszuschellen“³⁰; das ist nicht geradezu unrichtig, insofern der Schmerz des Bisses diese Bewegung der Hand, wie diejenige der linken Hand des jüngeren Knaben veranlasst hat, aber der Ausdruck muss, um völlig wahr zu sein, eine nicht unwesentliche Modification erleiden. Hingreifend wo er den Biss empfand, hat Laokoon die Schlange gepackt, aber nur wie zufällig und offenbar viel zu fern von ihrem Kopfe, um sie wirkungsvoll von sich wegdrängen zu können; auch dass er strebe, sie loszuschellen, ist unpräcis ausgedrückt, denn die Hand bewegt sich nicht vom Körper ab, wie dies der Fall sein müsste, um die Schlange zu entfernen, sondern am Schenkel hinunter, und zwar so, dass an dieser Streckbewegung des Armes wie an derjenigen des Beines an derselben Seite, es ist die verwundete, der krampfhafte Schmerz einen wesentlichen Antheil hat, und dass dieselbe höchstens halbwegs als zweckentsprechend, überlegt oder spontan erscheinen kann. Nur der rechte Arm scheint allem bisher Gesagten zu widersprechen, da er augenscheinlich gegen die fest mit der Hand gepackte Schlange emporringt. Aber dieser Arm ist von Giovanni Montorsoli restaurirt, folglich in keiner Weise massgebend; er ist aber obendrein, wie jetzt mit vollster Übereinstimmung angenommen wird, falsch restaurirt. Die richtige Haltung des rechten Armes zeigt unsern Lesern die hierneben befindliche Zeichnung (Fig. 81 a); der Schwanz der Schlange ist um die Schulter geringelt, der Arm kämpft nicht gegen das Thier, sondern die Hand greift an das Hinterhaupt, an dem



Fig. 81 a. Richtige Haltung des rechten Armes bei dem Vater und dem jüngeren Sohn.

eine unausgearbeitete, moderner Weise oberflächlich überarbeitete Stelle im Haar ihre ursprüngliche Berührung auf's unzweifelhafteste verbürgt³⁷⁾. Und demnach kann auch in der Action dieses Armes von einer zweckentsprechenden, bewussten Bewegung der Gegenwehr gegen die Schlange nicht entfernt die Rede sein, während sie die unfreiwillige Reflexbewegung des Schmerzes mit derselben furchtbaren Wahrheit und Natürlichkeit vergegenwärtigt wie die Action der anderen Extremitäten. Aber nicht allein die Glieder zeigen uns die Herrschaft des überwältigenden Schmerzes über den mächtigen Körper Laokoon's, eben so deutlich erkennen wir dieselbe in den Bewegungen und in der unter diesem Gesichtspunkte mit wahrhaft erstaunenswerther Meisterschaft dargestellten Musculatur des Rumpfes. Die Bewegungen des Rumpfes sind durchaus diejenigen eines Menschen, der sich unter den unsäglichsten Qualen windet und krümmt, Qualen, die uns um so grauenvoller erscheinen, je kräftiger der leidende Körper und je mächtiger dessen Reaction gegen den Schmerz ist. Man sehe nur wie gewaltsam die linke Seite des Leibes eingezogen, die rechte Brust hervorgetrieben, das Haupt zurück und auf die linke Seite geworfen ist, mit wie übernatürlicher Anstrengung alle Muskeln angespannt erscheinen; ja mit übernatürlicher Anstrengung, deren Motiv aber die Künstler wiederum klar vor Augen gelegt haben. Denn die Muskellage an der verwundeten linken Seite erscheint in ihrer seltsamen Verschränkung auf den ersten Blick unwahr und sie würde dies auch sein, wenn sie sich am gesunden Körper fände; aber sie stellt mit der grössten und studirtesten Treue die Contraction des Krampfes dar, und dieser Krampf ist es, welcher die tiefer liegenden Bewegungsmotive des Rumpfes und, wie wir jetzt deutlich wahrnehmen, auch diejenigen der Glieder bis zu den Zehen des rechten Fusses hinunter enthält.

Prüfen wir jetzt, wie sich zu diesen convulsivisch schmerzlichen Bewegungen des Körpers der Kopf und der Ausdruck des Gesichtes verhalte. Zunächst ist klar, dass sich in dem gewaltsamen Zurückwerfen des Kopfes die Heftigkeit der Bewegungen des ganzen Körpers fortsetzt, und schwerlich wird man in Abrede stellen können, dass auch die Art dieser Bewegungen in derjenigen des Halses wiederkehre. In einem Hinaufblicken zum Himmel, wie bei Niobe, sei es zu welchem Zwecke es sei, darf also das Motiv dieser Wendung des Gesichts nach oben nicht gesucht werden, was festzustellen nicht allein deshalb von Wichtigkeit ist, weil das Motiv von früheren berühmten Erklärern in der bezeichneten Weise missverstanden worden, sondern auch und ganz besonders deshalb, weil die Consequenzen der Beurteilung dieses Motivs sich auf diejenige des Gesichtsausdruckes und der gesammten Situation erstrecken, in welcher Laokoon sich befindet. Denn, wer annimmt, Laokoon blicke zum Himmel empor, wie Niobe, der muss nothwendig voraussetzen, dass in ihm noch geistige und sittliche Bewegungen unabhängig von den Empfindungen des physischen Leidens thätig seien. Und wenn wir nach genauerer Einsicht in den Mythos auch nicht mehr glauben werden wie Winkelmann, Laokoon drücke eine Regung von Unmuth aus über ein unverdientes, unwürdiges Leiden, oder wie Visconti, es sei erkennbar, dass er auch noch in diesem Zustande seinen Eifer gegen das hölzerne Pferd nicht bereue, sondern im vollen Gefühle seiner Unschuld dem Himmel mit Nachdruck seine Ungerechtigkeit vorwerfe, so wird eine solche Voraussetzung doch der ohnehin schon so schwer zu bewahrenden oder zu erlangenden Unbefangenheit der Betrachtung Eintrag thun. Bedingt sie ja doch gleich die weitere Alternative,

entweder, das physische Leiden Laokoon's habe nicht den Grad von Intensität erreicht, auf dem es eben den ganzen Menschen beherrscht und in Anspruch nimmt, oder, — da diese Annahme durch die krampfhaften Windungen des Körpers sofort ihre Widerlegung findet — wie Winkelmann glaubte, Laokoon offenbare eine besondere Erhabenheit des Geistes und Stärke der Seele im Ringen mit der Noth, also etwas über menschliche Natur Heldenhaftes, was, wie auch Welcker hervorhebt, auf Täuschung beruht, und durch den Charakter Laokoon's als Mensch und Priester in keiner Weise motivirt sein würde.

Wer vollkommen unbefangen an die Betrachtung des Kopfes und an die Prüfung seines Ausdruckes geht, der wird unmittelbar empfinden, dass der Kopf mit dem Körper durchaus in Übereinstimmung stehe, und zwar sowohl in dem was in den Zügen ausgedrückt ist, als auch in der Art des Vortrags. So wie im Körper der höchste Grad physischen Schmerzes mit der grössten Natürlichkeit und Rückhaltlosigkeit dargestellt ist, so ist auch der Kopf auf das höchste Pathos, ein Pathos der heftigsten, momentansten Art berechnet. Es ist freilich, und grade auf Anlass des Laokoon so viel von der Mässigung als dem Gesetze der Darstellung starker Affecte in der griechischen Kunst, von dem Herabsetzen des Ausdrucks auf ein minderes Mass als das von der Natur geforderte die Rede gewesen, so dass es bei den meisten meiner Leser Anstoss erregen wird, wenn ich behaupte, von dieser Mässigung im Ausdrucke sei thatsächlich Wenig vorhanden. Und doch muss ich dies behaupten und folge, indem ich es zu thun wage, der Richtung, welche die Erklärung des Laokoon von Lessing's Zeiten bis auf die unseren eingeschlagen hat. Lessing stellte noch in Abrede, dass Laokoon schreie, nicht ein Schrei wie bei dem Laokoon Vergil's, nur ein Seufzer entringe sich diesem Munde; Welcker dagegen sagt, es lasse sich nicht behaupten, dass der Mund nicht zu Angstruf und Klaggeschrei geöffnet sei, und Brunn, es sei gewiss, dass der Mund geöffnet sei um deutliche, vernehmliche Schmerzenslaute auszustossen. Dies scheint auch mir unzweifelhaft für Jeden der sehn will und zu sehn versteht, und fast möchte man sagen, dass der Laokoon der Gruppe sich in diesem Punkte mit demjenigen Vergil's berühre, der:

Clamores simul horrendos ad sidera tollit,

nur besteht freilich sein Klaggeschrei nicht in wilden, regellosen Tönen, ist es eben kein Geheul oder Gebrüll, das sich wie dasjenige des vergilischen Laokoon mit dem Brüllen eines verwundeten Stieres vergleichen lässt. Aber, wird überhaupt das Schreien und laute Jammern des Laokoon zugegeben, so steht es misslich um die Behauptung, Laokoon beherrsche noch seinen Schmerz durch moralische Kraft so weit, dass der Ausdruck desselben nur das geringste Mass scheine, welches die Natur unter den gegebenen Umständen verlange. Denn eben darin offenbart sich ja die moralische Kraft im Leiden, dass wir den Aufschrei, das Lautwerden des Schmerzes nieder kämpfen. Und wenn zu weiterer Unterstützung der Annahme, Laokoon besitze und zeige noch diese moralische Kraft, darauf hingewiesen worden ist, ohne dieselbe würde der Ausdruck mit der Handlung im Widerspruche stehn, denn ohne sie würde auch der ganze Widerstand aufhören müssen, welchen Laokoon den feindlichen Mächten noch leistet, nun, so haben wir ja im Vorhergehenden gesehn, dass dieser Widerstand aufgehört hat, dass von demselben überhaupt nicht die Rede sein kann, und deshalb dürfen wir den Satz wohl umkehren und sagen: da bereits aller Wider-

stand gegen die Schlangen aufgehört hat, da Laokoon sich in convulsivischen Schmerzen windet und krümmt, so würde der Ausdruck des Gesichtes mit der Handlung im Widerspruch stehn, wenn er noch moralische Kraft in der Beherrschung der Leiden offenbarte. Wer aber behauptet, Laokoon müsse vermöge der Würde seines Standes auch den heftigsten Schmerz beherrschend gedacht werden, der wolle doch nicht vergessen, wie Sophokles seinen Philoktetes sich geberden, wie er ihn schreien und winseln lässt, wenn der Schmerz in seinem wunden Fusse zum übermannenden Ausbruch kommt, den Philoktetes, der doch bei mindestens gleicher Würde des Standes als Heros und Krieger ein noch ganz anderer Mann war, als der Priester Laokoon!

Haben wir uns nun überzeugt, dass Laokoon schreie und dass er schreien müsse, so werden wir auch einsehn, dass der Schmerz sich in den Zügen des Antlitzes mit derselben Heftigkeit äussere und äussern müsse, wie in den krampfhaften Bewegungen des Körpers und wie in dem Schreien des Mundes. Und in der That ist dies Antlitz grade in allen den Theilen, welche vom Schmerz in ihrer Lage und Gestalt verändert werden, in einer Weise gewaltsam bewegt, wie in keinem zweiten Werke der antiken Kunst. Alle grösseren Flächen, wie Stirn und Wangen sind, wie Brunn richtig schildert, durch das Hervortreten der einzelnen Muskeln zerrissen, und die Anspannung derselben ist an einigen Stellen so gewaltig, dass es unmöglich wird, sich von den darunterliegenden festen Theilen des Knochengerüsts genügende Rechenschaft geben. Ähnliches gilt von der Behandlung des Haares am Haupt und im Bart, welches nirgend in grösseren Massen zusammenhält, sondern sich überall in eine Menge einzelner kleiner Partien theilt. Wem das über das Gesicht Gesagte zu stark erscheint, den wollen wir nicht allein, wie dies Brunn thut, anweisen, die Gruppe einmal bei Fackelschein zu betrachten, bei einer Stärke der Beleuchtung, welche die Gruppe in ihrer Gesammtheit in das vortheilhafteste Licht setzt, und bei der die Zerrissenheit im Antlitz mit solcher Bestimmtheit hervortritt, dass sie Niemand wird läugnen können, während grelle Tagesbeleuchtung, zerstreutes, allseitiges, sogenanntes flaches Licht die meisten im Marmor thatsächlich vorhandenen Einzelheiten verschwinden lässt, sondern den wollen wir ganz besonders auffordern nicht nach dem Eindrücke allein zu urteilen, den die am meisten und leichtesten gesehene Profilansicht des Kopfes von der Seite des älteren Sohnes her macht. Denn in dieser Ansicht kommen die Furchen auf Stirn und Wangen so gut wie gar nicht zum Vorschein, und eben deshalb verliert der Ausdruck an der ihm eigenen Schärfe, und wird fast klagend, ja in dieser Ansicht wird man jene Wehmuth unschwer wahrnehmen, die nach Winkelmann wie ein trüber Duft auf Laokoon's Augen schwebt, die auch Welcker anerkennt, und von der Winkelmann meint, es sähen sie nur Sonntagskinder; in jeder anderen Ansicht wird der Ausdruck des Kopfes durch Wehmuth nur sehr unvollkommen bezeichnet, jede andere Ansicht aber ist für die Auffassung des wahren und ganzen Charakterismus des Kunstwerkes mehr zu empfehlen als eben diese des Profils.

Wenn wir mit Zuversicht hoffen, dass bei einer richtigen, allseitigen und unbefangenen Betrachtung des Laokoonkopfes die Beschauer die Überzeugung von dem heftigen, sehr wenig gemässigten Vortrag des Ausdruckes erhalten werden, so werden wir wohl auch glauben dürfen, dass man uns zustimmen wird, wenn wir behaupten, der Ausdruck sei wesentlich und durchaus überwiegend derjenige physischen

Schmerzes. Er ist dies ganz gewiss in dem Grade, dass es unmöglich sein wird, in irgend einem Zuge ein anderes als physisches Leiden nachzuweisen. Damit soll nun freilich nicht behauptet werden, Laokoon leide schlechthin nur physisch, das lässt sich überhaupt niemals sagen, so lange ein Mensch Bewusstsein hat, welches schliesslich auch zur physischen Schmerzempfindung nothwendig ist. Wir können fast ganz Goethes schöne Worte unterschreiben: „fern sei es von mir, dass ich die Einheit der menschlichen Natur trennen, dass ich den geistigen Kräften dieses herrlichen Mannes ihr Mitwirken abläugnen sollte. Angst, Furcht, Schrecken, väterliche Neigung (?) scheinen auch mir sich durch die Adern zu bewegen, in dieser Brust aufzusteigen, in dieser Stirn sich zu furchen; gern gesteh' ich, dass mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden auf der höchsten Stufe dargestellt sei,“ aber viel unbedingter eignen wir uns die Warnung an, mit der Goethe diesen Satz schliesst: „nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über.“ Sehr richtig wendet Brunn diese Warnung besonders auf das Bestreben an, den Ausdruck zu zergliedern oder zu zerspalten, um etwa in dem einen Zug einen sinnlichen, in dem anderen irgend einen geistigen Schmerz bestimmter Art nachzuweisen, und ich kann ihm auch darin nur durchaus zustimmen, wenn er sagt, wer den Kopf getrennt von der Gruppe betrachtet, der wird sicherlich darauf verzichten, das Einzelne des Ausdrucks in bestimmten Richtungen nachzuweisen, ja kaum im Stande sein, die Wirkung, welche der Kopf beim Anblick der ganzen Gruppe gemacht hat, sich überhaupt wieder deutlich zu vergegenwärtigen: so sehr ist dieser vom Ganzen abhängig und eben nur im Zusammenhange mit den äusserlichen, körperlichen Motiven der Handlung verständlich, weil er zuerst und zumeist nur ein Ausfluss dieser Motive ist.

So viel zur Schilderung der Gruppe in ihrer thatsächlichen Erscheinung. Es wird sich weiterhin die Gelegenheit bieten, die hier gewonnene Erkenntniss der Situation, in welcher sich die drei Personen befinden, für die Beurteilung der künstlerischen Conception und Composition der Gruppe zu verwerthen, einstweilen aber bitte ich meine Leser, mir unter dem Eindruck, welchen die unbefangene Betrachtung der dargestellten Handlung auf uns machte, zu einem erneuten Rückblick auf den Mythos und auf das Verhältniss zu folgen, in welchem die Gruppe zum Mythos steht.

Zuvörderst dürfte es nicht ganz überflüssig sein daran zu erinnern, dass die Künstler ohne Zweifel wirklich die mythische oder poetische Tradition vor Augen gehabt haben³⁸). „Als Behandlung einer willkürlich, bloß künstlerisch gestellten Aufgabe oder eines bloß denkbaren Falles lässt sich“, wie Welcker hervorhebt, „das Werk schon darum nicht betrachten, weil es in allen wesentlichen Umständen mit der Fabel übereinstimmt, und diese daher dem Zuschauer auch wider den Willen der Künstler einfallen würden, wenn sie etwa selbst gewünscht haben könnten, sie im Stillen als Anlass zu sogenannten Akademiefiguren zu benutzen.“ Dies aber hat den Künstlern so fern gelegen, dass sie vielmehr, so weit wie sie es vermochten, geflissentlich Alles hervorgehoben haben, was das Kunstwerk als Darstellung des Mythos charakterisirt: die Priesterlichkeit Laokoon's und seiner Söhne, die Hinzufügung des Altars, an dem so eben geopfert werden sollte, und dessen Besudelung und Entheiligung durch das Blut des Priesters in den Augen eines griechischen Beschauers das Pathetische der

Scene wesentlich verstärken musste, die von Welcker hervorgehobene Planmässigkeit in der Art, wie die Schlangen alle drei Personen umstricken, und durch welche sie sich ausdrucksvoll als die Boten des Richters zu erkennen geben, welche wissen, was sie sollen, endlich und ganz besonders die übernatürliche Schnelligkeit ja Augenblicklichkeit, mit welcher der wiederum übernatürlich schmerzhaft Giftbiss der Schlangen seine volle Wirkung ausübt. Wenngleich aber auch die Gruppe sich vermöge der Hervorhebung dieser Umstände für den aufmerksamen Betrachter sehr bestimmt als die Darstellung einer einmaligen, eben der in Rede stehenden mythischen Begebenheit zu erkennen giebt, so glaube ich doch jetzt, nachdem wir die Gruppe genau betrachtet haben, meinen oben ausgesprochenen Satz: das Kunstwerk stellt nichts Anderes dar, als die Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit, mit Zuversicht wiederholen zu dürfen. Um mehr als nur diese Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit zu empfinden, muss man zu der Betrachtung des Kunstwerkes nicht allein die Kenntniss des Mythos im Allgemeinen mitbringen, sondern ganz speciell diejenige der besonders von Sophokles durchgearbeiteten ethischen Begründung desselben. Und wie wenig das Jedermanns Sache sei, das lehrt uns Viscontis Irrthum über den ethischen Gehalt des Mythos. Man entgegne mir nicht, dies gelte nur uns modernen, nicht auch den antiken Beschauern der Gruppe gegenüber, welchen der Mythos in seinem Zusammenhang und in seinem ethischen Kern gegenwärtiger war, als uns; freilich konnte das Kunstwerk nur zu einer Zeit entstehen, in welcher das Bewusstsein der Sage und die Kenntniss der diese Sage durchbildenden Poesie durchaus lebendig war, freilich wurde der griechische Beschauer in einer Zeit, in welcher Sophokles' Tragödien noch aufgeführt wurden, durch die oben hervorgehobenen besonderen Umstände der Darstellung lebhafter als wir an den Mythos erinnert, allein von aussen hinzubringen musste man die Kenntniss des Mythos zu jeder Zeit, aus der Gruppe selbst leuchtete der ethische Kern und Zusammenhang der Sage dem antiken Beschauer grade so wenig entgegen wie dem modernen.

Dies ist der erste Grund, warum ich mich für berechtigt halte zu behaupten, der Laokoon sei kein wahrhaft tragisches Kunstwerk. Die tragische Wirkung von Leiden, die wir sehn, beruht wesentlich darauf, dass wir ihren Zusammenhang mit einer Handlung empfinden, deren sittlich nothwendige oder gerechtfertigte Folge sie sind; wo die unmittelbare Empfindung dieses Zusammenhanges fehlt, da wirkt das Pathos nicht tragisch, sondern je nach seinem Grade betrübend oder beängstigend. Dazu kommt aber sofort ein Zweites, worin sich die andere Seite der Ungunst des Verhältnisses offenbart, in welchem sich die Gruppe zum Mythos befindet. Die Anschauung von Leiden wirkt nur dann tragisch, sittlich reinigend auf uns ein, wenn das Mass der Leiden mit der Verschuldung, deren Strafe und Sühne die Leiden sind, in einem Verhältniss steht, welches wir als gerechtfertigt empfinden. Wo dieses Verhältniss überschritten wird, da verwandelt sich unser Gefühl von Furcht und Mitleid in Entsetzen und sittlichen Abscheu, da empört sich unser Gemüth gegen das Übermass der Strafe. Eine solche Wirkung wird überall da leicht eintreten, wo die Strafe gegenwärtig erscheint, während die Verschuldung lange vergangen, gleichsam verjährt ist, und diese Wirkung wird nur da vermieden werden können, wo entweder die Strafe der Verschuldung unmittelbar folgt, wo sie den Schuldigen in seiner Sünden Blüthe überrascht, um mit Shakspeare zu reden, oder wo das Kunstwerk auf das

Moment der früheren Verschuldung in leicht erkennbaren, unzweifelhaften Zügen hinweist, wo die Schuld im Bewusstsein des Gestraften gleichsam wieder gegenwärtig wird. Nun ist aber in der Gruppe von dem Allen grade das Gegentheil der Fall: die langverjährt Schuld kann, schon vermöge ihrer besonderen Natur, hier auch nicht einmal andeutungsweise wiederholt und gegenwärtig gemacht werden, wie dies die Tragödie vermochte, indem sie Laokoon in den der Katastrophe vorhergehenden Scenen schuldbewusst, die Strafe der Gottheit fürchtend darstellte; dem Kunstwerke fehlt aber auch jede bestimmte Hinweisung auf die Schuld als Motiv der Strafe, denn dass diese Kinder, die hier mit dem Vater grässlich untergehn, in Sünde gezeugt und geboren sind, wer will es erkennen? und endlich, wer will es unternehmen in Laokoon's Haltung und Angesicht das Merkmal des Schuldbewusstseins nachzuweisen in Zügen von genügender Stärke des Charakterismus um dieser über die Massen furchtbaren Strafe das Gleichgewicht zu halten? Nach dem was oben über den Gesichtsausdruck und das Stadium der Leiden, in dem Laokoon sich befindet, gesagt wurde, läugnen wir, dass ein solcher Nachweis möglich sei. Die unausweichliche Consequenz aus diesen Erwägungen aber ist, dass der Gruppe des Laokoon, so wie sie vor uns steht, zwei der wichtigsten, ja der fundamentalen Bedingungen eines tragischen Kunstwerkes abgehn.

Um diesen Punkt in das vollste Licht zu setzen, und um dem Einwande zu begegnen, das hier entwickelte Verhältniss zum Mythos sei in der Natur des plastischen Kunstwerks an sich begründet, werfen wir einen vergleichenden Blick auf die Gruppe der Niobe. Auch die Niobegruppe stellt uns direct nur die Katastrophe dar, aber in dieser Katastrophe offenbart sich uns der Mythos in seinem ganzen Zusammenhange. In den schmerzlich, entsetzt oder trotzend nach oben gewendeten Blicken fast aller Personen erkennen wir die Anwesenheit der nicht dargestellten rächenden Gottheiten und das Bewusstsein dieser Anwesenheit bei den handelnden Personen, in Niobes fester, stolzer Haltung auch noch in dem Augenblick des höchsten Leidens, auch noch in dem Augenblicke, wo die Natur der Mutter in hervorbrechenden Thränen über die Grösse und den Stolz der Heroine zu siegen beginnt, ja auch noch darin, dass die erhabene Frau den triumphirenden Göttern diese Thränen verbergen will, in allen diesen Zügen steht uns ihre Verschuldung, ihre Überhebung gegen die Gottheit, ihr aufblommender Stolz in den Tagen des Glückes in klaren Zügen handgreiflich vor Augen, und darin, dass sich Niobe auch jetzt nicht beugt, wird diese Verschuldung gegenwärtig gemacht, im Augenblick der Strafe wiederholt. Und wiederum darin, dass sich Niobe von dieser Strafe nicht vernichten, ja kaum einmal besiegen lässt, setzt sie dieselbe, furchtbar, wie sie sein mag, in ein ausgeglichenes Verhältniss zu der Grösse ihrer Schuld. Das ist es, warum Niobe so erhaben ist und uns im Anschauen erhaben stimmt, warum sie uns das Bewusstsein von der ganzen Grösse und Würde der Menschheit wach ruft, während ihre hervorbrechenden Thränen uns das endliche Unterliegen der Creatur gegenüber göttlicher Übermacht empfinden lassen und jenem Grundaccord der Erhabenheit die weicheren Klänge der Furcht und des Mitleids beigesellen. Und eben darum wirkt die Gruppe der Niobe tragisch, eben darum erkennen wir in ihr das im höchsten und eigentlichsten Sinne tragische Kunstwerk der Griechen.

Laokoon aber? — Wenn ein Dannecker bekennt, er habe den Laokoon nie

lange beschauen können, sondern sein Blick habe sich, wenn er ein anderes schönes Werk neben ihm gesehn, immer unwillkürlich von ihm weggewendet, wenn ein Welcker den Grund hiervon „mehr als in etwas Anderem, mehr als in der üblen Ergänzung des Armes, mehr auch als in den Schlangen, deren Windungen bei aller Kunst ein Grauen hervorbringen, in dem Kläglichen in dieser Art von Marterthum“ sucht, so scheinen diese Urtheile der feinstgebildeten und geübtesten Kunstbetrachter nicht eben auf eine tragische Wirkung hinzuweisen. Ich aber, nachdem ich nachzuweisen versucht habe, dass dem Laokoon zwei der wesentlichsten Bedingungen eines tragischen Kunstwerkes abgehn, muss hier ein Wort wiederholen, das ich vor Jahren nicht ohne Anstoss zu erregen, ausgesprochen habe, von dessen Richtigkeit ich aber heute fester als je überzeugt bin: dass nämlich nur äussere Umstände, die Gewöhnung an den Anblick oder eine gewisse Oberflächlichkeit der Betrachtung, oder die Umgebung des Kunstwerks in unsern Museen, oder endlich die virtuose, zur Schau gestellte Technik, die uns die Gruppe in jedem Augenblick als Kunstwerk, als Marmor empfinden lässt, und Ähnliches im Stande ist, ein in uns aufsteigendes geheimes Grauen vor diesem Anblick zurückzudrängen, das sicherlich mehr und mehr hervortritt, je länger und je tiefer wir uns in die Darstellung hineindenken, namentlich wenn wir uns gewöhnen von der die ganze Situation verändernden Restauration Montorsolis zu abstrahiren und uns den Laokoon so vorzustellen, wie die alten Künstler ihn gemacht hatten. Aus der Gruppe selbst heraus wird dieses Grauen freilich einigermaßen durch die sanfteren Gefühle des Mitleids gemildert, welche uns die Kinder einflössen, aber doch nur sehr unvollkommen, um so unvollkommener, je mehr und je kräftiger grade die Kinder unsere Blicke immer wieder auf die Hauptperson und den Mittelpunkt der Gruppe, den Vater, zurücklenken. Wenngleich ich aber zugestehn will, dass die Gruppe in ihrer Ganzheit minder heftig wirkt, dass sie edlere und weichere Gefühle in uns erregt, als dies der Anblick des Laokoon allein vermögen würde, und wenngleich ich ferner zugestehe, dass die Künstler ein Recht haben von uns zu verlangen, dass wir ihr Werk im Ganzen und als Ganzes beurteilen, so muss ich immer noch bei der durch die vorstehenden Bemerkungen begründeten Behauptung beharren: die Gruppe des Laokoon ist kein wahrhaft tragisches Kunstwerk, und sie ist dies deswegen nicht, weil sie nur pathetisch ist, weil aus dem in ihr dargestellten Pathos keine sittliche Idee uns entgegenleuchtet.

Aber grade vermöge dieses ihres ausschliesslich pathetischen Gehalts stellt sich die Gruppe des Laokoon als Vertreterin einer Entwicklungsstufe des Pathetischen in der bildenden Kunst der Griechen hin, welche sich den beiden vorangegangenen Phasen der Entwicklung des Pathetischen durchaus organisch, durchaus als ein nothwendiger, wenngleich schon entartender Fortschritt anschliesst. Die alte Kunst vor Phidias ist noch gar nicht pathetisch, sondern hat nur pathetische Gegenstände in Kampfgruppen, wie die von Ägina. Aber nicht der Gegenstand an sich bestimmt die Art des Eindrucks, den ein Kunstwerk auf das Gemüth des Beschauers ausübt, und mithin seinen ideellen Charakter, sondern der Ausdruck, welchen der Künstler den handelnden Personen verliehen hat, bedingt den Eindruck den wir von einem Kunstwerk empfangen und somit dessen Charakter. Da nun die vorphidiassische Kunst ihren Gestalten überhaupt noch keinen charakteristisch psychischen Ausdruck zu verleihen vermag, so kann sie auch noch kein Pathos darstellen und nicht pathetisch

auf uns wirken. Das Pathetische beginnt in der Plastik mit Phidias und den Seinen, welche freilich in der Verkörperung der Idee absoluter Göttlichkeit den Schwerpunkt ihres Schaffens finden, aber deren Kunst doch keineswegs auf die Darstellung bedingungs- und leidenschaftsloser Göttlichkeit beschränkt ist. Im Gegentheil hat die Kunst der phidiassischen Epoche in Giebelgruppen, Metopen und Friesen auch Handlungen dargestellt, welche ihrem Gegenstande nach durchaus pathetisch sind, Handlungen, bei denen die betheiligten Personen in hohem Grade unter dem Einflusse des Affects, der Leidenschaft, ja starker Leidenschaft stehn. Wer behaupten wollte, auch in diesen Kunstwerken, wie in denen der alten Zeit, liege das Pathetische nur noch im Gegenstande, nicht auch im Ausdrücke der handelnden Personen, den würden die Monumente Lügen strafen. Man denke nur an die westliche Giebelgruppe des Parthenon mit ihrem zornglühenden Poseidon. Und dennoch können wir uns auf eben diese Monumente berufen, wenn wir sagen, der Eindruck, den sie auf den Beschauer hervorbringen, sei nicht oder nur in Ausnahmefällen, hauptsächlich nur da ein pathetischer, wo wir die Theile der Gesamtcomposition getrennt vor uns haben, während sie durchaus nur ethisch wirken, nur die triumphirende Macht der Idee uns zum Bewusstsein bringen, welche aus der Handlung spricht, sobald wir sie in ihrer Gesamtheit auffassen. Der Grund hiervon aber liegt darin, dass der Schwerpunkt in diesen Darstellungen viel mehr auf den ideellen Gehalt der Handlungen als auf die Handlungen selbst in ihren augenblicklichen pathetischen Motiven fällt, und dass demgemäss der pathetische Ausdruck in den handelnden Personen nur in zweiter Linie hervortritt und auf dasjenige Mass reducirt ist, welches die Wahrheit der Handlung erforderte. Ich berufe mich ganz besonders auf die westliche Parthenongiebelgruppe; hier ist das Pathos im Poseidon stark genug vorgetragen, und doch, wer denkt vor dem Ganzen an Poseidon's Zorn, wer nicht vielmehr einzig und allein daran, dass aus dem hier dargestellten, als entschieden dargestellten Streit Athene als die Herrin Attikas hervorging! Auf seiner ersten Entwicklungsstufe also ist das Pathetische in der Plastik dem Ethischen und der Idee durchaus untergeordnet.

Zu selbständiger Geltung und Bedeutung gelangt dasselbe auf der zweiten Entwicklungsstufe durch Skopas und Praxiteles. Gleichwie Phidias in der Verkörperung des absolut Göttlichen den Schwerpunkt seiner Kunst gefunden hat, wie er überall von der reinen Idee ausging, so stellen Skopas und Praxiteles das Göttliche als ein gesteigert Menschliches dar, und gehn dabei vom Pathos aus, in welchem diejenige Bedingtheit des Menschlichen liegt, der auch das Göttliche unterliegen kann, ohne aufzuhören göttlich zu sein. So in ihren Einzelbildern. In Gruppen aber stellen sie Handlungen dar, deren ganze Bedeutung auf dem Pathos beruht. Das beste Beispiel ist die Gruppe der Niobe. Die Niobegruppe ist ohne das Pathos der Mutter undenkbar³⁹⁾, dies Pathos bildet den Schwerpunkt der ganzen Composition, welche auch durchaus pathetisch auf uns wirkt. Die Gruppe der Niobe ist ein pathetisches Kunstwerk im höchsten und eigentlichsten Sinne, aber sie ist kein ausschliesslich pathetisches Kunstwerk, ihr Pathos ist der Träger einer Idee, der Idee des Triumphs göttlicher Macht über menschliche Grösse und menschlicher Erhabenheit gegenüber göttlicher Übermacht, einer Idee, die uns erhebt und demüthigt in einem Augenblick, aber einer Idee, welche einzig und allein durch dieses Pathos der Gruppe zur Anschauung gebracht werden kann. Gleiches würde sich von allen Werken der jüngeren attischen

Schule behaupten lassen, die pathetische Elemente enthalten. Auf der zweiten Entwicklungsstufe ist also das Pathetische in der Plastik der selbständige Träger des Ethischen und der Idee.

Die dritte Entwicklungsstufe, die letzte überhaupt mögliche, bezeichnet am vollkommensten der Laokoon. Das in der Niobe selbständig und selbstbedeutend gewordene Pathos ist im Laokoon ausschliesslich geworden, es ist von der Idee gelöst; die Gruppe des Laokoon an sich wirkt nur pathetisch auf den Beschauer; was der Mythos von ethischen und ideellen Gehalte besass, grade das ist in die Gruppe nicht übergegangen. In dieser Hinsicht steht der Laokoon, welchen Werke wie Silanion's Iokaste und Aristonidas Athamas (oben S. 161 und 59) vorbereiten, fast allein in der bildenden Kunst, denn die sterbenden Barbaren der pergamenischen Schule können wir nur in sofern mit ihm parallelisiren, als wir sie für sich allein auffassen dürfen, wo denn allerdings in ihnen das Pathos ebenfalls von der Idee gelöst ist. Nur die Gruppe der trallianischen Meister, Zethos' und Amphion's Rache an Dirke (der farnesische Stier), ist dem Laokoon in dem Princip der Kunst verwandt, da sie eben wie der Laokoon nur die Katastrophe eines Mythos zur Anschauung bringt, eine Katastrophe voll des höchsten Pathos aus dem eben so wenig eine Idee hervorleuchtet wie aus der Gruppe der Laokoon. Aber die ebengenannten sind freilich auch Kunstwerke, welche mit dem Laokoon einer und derselben Periode der griechischen Plastik angehören. Denn, dass die Auffassung des Pathetischen, wie wir sie im Laokoon kennen gelernt haben, sich überhaupt nur im engsten Zusammenhange einer ununterbrochen fortschreitenden Entwicklung des Pathetischen begreifen lässt, innerhalb welcher sie ihre durchaus natürliche Stelle findet, dies scheint mir so einleuchtend, wie irgend ein Grundsatz der Kunstgeschichte. Und schon allein deshalb sind wir genöthigt, Laokoon unter dem fortwirkenden Einfluss des Pathos der erst jüngst vergangnen skopasischen und praxitelischen Zeit, d. h. in der Blüthezeit der rhodischen Kunst, in der Diadochenperiode entstanden zu denken, und wird es uns platterdings unmöglich, an seine Entstehung in Rom unter Titus zu glauben.

Ehe wir aber auf die Untersuchung über die Entstehungszeit des Laokoon näher eingehn, und ehe wir uns mit der Conception und Composition der Gruppe von rein künstlerischem Standpunkt aus beschäftigen, muss hier noch eine Erwägung Platz finden, welche zur gerechten Würdigung des Kunstwerks von Seiten seines eben besprochenen Verhältnisses zum Mythos und zum ethischen und tragischen Gehalte desselben nicht unwesentlich beitragen wird. Ich habe zu erweisen gesucht, dass die Gruppe uns nur die Katastrophe des Mythos in ihrer nackten Thatsächlichkeit darstelle, dass sie ausschliesslich pathetisch sei und dass das Pathos mit einem Grade von Heftigkeit vorgetragen sei, der an das Unschöne, echter Kunst Unerlaubte zum mindesten grenze. Nun liegen die beiden Fragen nahe, welche für die Charakteristik des Geistes der Künstler von Bedeutung sind, ob erstens die Künstler durch eine andere Erfindung ihr Werk zum Mythos in ein günstigeres Verhältniss hätten setzen, und ob zweitens sie das Pathos weniger heftig und ausschliesslich hätten vortragen können. Beide Fragen hängen so innig mit einander zusammen, dass wir sie gemeinsam zu beantworten suchen müssen. Gehen wir vom Pathos Laokoon's aus. Das Pathos des Laokoon grenzt deshalb an das Unedle, weil es überwiegend, fast ausschliesslich in der Darstellung der heftigsten körperlichen Schmerzen besteht. Das

ist allgemein empfunden, selbst von denen, welche sich bemühten, im Laokoon neben dem körperlichen Leiden noch ein selbständiges geistiges Pathos nachzuweisen, weil es ohne das Vorhandensein eines solchen um die herkömmliche unbedingte Bewunderung des Kunstwerks misslich aussieht. Dennoch wird uns eine doppelte Erwägung lehren, dass die Künstler Laokoon in keiner Weise weniger körperlich und weniger heftig leidend, dagegen mit mehr freien geistigen Regungen ausgestattet darstellen durften. Denn erstens hätten sie durch eine andere Auffassung der Lage Laokoon's den besten Theil der Relation ihrer Gruppe zum Mythos in Gefahr gebracht. Um uns hiervon zu überzeugen, verändern wir in Gedanken einmal das entscheidende Motiv der Conception der Gruppe. Dies entscheidende Motiv ist, dass nicht allein die drei Personen von Schlangen umstrickt und dass zwei von ihnen von den Schlangen gebissen sind, sondern dass die Schlangenbisse auch sofort unter den fürchterlichsten Schmerzen tödtlich wirken. Ohne dies Motiv hätte freilich Laokoon in wesentlich anderer Situation erscheinen können, ja erscheinen müssen, aber damit wäre auch der Mythos geopfert gewesen, denn nur durch die furchtbare Schmerzhaftigkeit und die rapide Tödtlichkeit ihres Bisses erscheinen die Schlangen als übernatürliche Boten der Gottheit, ohne diese Voraussetzungen wären es gemeine Thiere, ihr Biss ein gewöhnlicher Schlangenbiss, der weder in dem Grade schmerzhaft ist noch auch so schnell tödtet. Zweitens würden aber die Künstler durch diese Änderung des Grundmotivs ihrer Conception die ganze Einheit der Gruppe in Gefahr gebracht haben. Denn von einem gewöhnlichen Schlangenbiss wäre auch der jüngere Sohn nicht so schnell in die Lage gekommen, in der wir ihn sehn, von einer gewöhnlichen Schlange gebissen müsste er sich in Schmerz und Angst abringen und den Vater zu Hilfe rufen. Und was dann? Entweder hätten die Künstler ihren Laokoon in der Art von der Schlange umschnürt darstellen müssen, wie es der vergilische Laokoon ist, so dass wir augenblicklich sehn, er kann kein Glied mehr rühren, was plastisch so unschön wie möglich sein würde, oder sie hätten ihn darstellen müssen getheilt zwischen dem Bestreben die eine Bestie, die ihn beisst, wirksam abzuwehren und dem armen, hilflosen Kinde, das neben ihm um Hilfe und Rettung schreit, beizustehn, wie dies Vergil's Laokoon versucht, bis er völlig umschnürt ist. Hätten sie das nicht gethan, so würde uns ihr Laokoon ein Gegenstand herzlicher Verachtung sein; hätten sie ihn aber thatsächlich bestrebt oder auch nur von dem Wunsche erfüllt gezeigt, dem Kinde neben ihm zu helfen, so würde der Erfolg einfach der gewesen sein, dass der Knabe als der am meisten leidende zur Hauptperson, der Vater zur Nebenperson geworden wäre, wodurch wiederum der Inhalt der Gruppe sich aus dem Untergange Laokoon's mit seinen Kindern in der Darstellung eines gefährdeten Kindes verwandelt hätte, welchem Vater und Bruder in verschiedener Weise zu helfen suchen. Daraus geht hervor, dass die Gruppe unter keiner Bedingung Laokoon in der entfernten Möglichkeit, dem Knaben beizustehn zeigen durfte, und da die plastischen Künstler diese Möglichkeit nicht durch ein abscheuliches Umwickeln des ganzen Laokoon mit Schlangenleibern aufheben konnten, so blieb ihnen keine Wahl, als sie durch die Darstellung so entsetzlicher Schmerzen aufzuheben, dass Laokoon von denselben völlig überwältigt und seiner selbst nicht mehr mächtig erscheint.

Diese Bemerkungen, durch welche die Gruppe des Laokoon als fertiges Kunst-

werk, als Darstellung dieses Gegenstandes ästhetisch gerechtfertigt sein dürfte, aber freilich noch lange nicht dem Gegenstande selbst nach, den auch die griechische Kunst bis auf die Diadochenzeit offenbar deshalb vermieden hat, weil er nicht zu rechtfertigen ist, diese Bemerkungen, welche uns gelehrt haben, dass eine andere plastische Darstellung der Katastrophe des Laokoonmythus schwerlich denkbar sei, mögen uns nun auch zu dem Versuche hinüberleiten, uns die wesentlichen und grossen Vorzüge der Conception der Gruppe als plastisches Kunstwerk an und für sich zu vergegenwärtigen.

Der grösste und unbedingteste Vorzug der Gruppe besteht in der Fülle ihres Inhalts und in ihrem reichen dramatischen Leben. Wenn ich früher einmal gesagt habe: das ganze Pathos einer langen Dichtererzählung tritt uns aus der Gruppe entgegen, so war das nicht genug gesagt; es muss vielmehr hervorgehoben werden, dass keine Art einer dichterischen Darstellung der Scene in Hinsicht auf die Fülle der pathetischen Motive und zugleich auf die Macht des Eindrucks auf den Hörer auch nur entfernt mit der Gruppe wetteifern kann. Der Grund liegt darin, dass die Begebenheit, um die es sich handelt, ihrer Natur nach nur als in einem unendlich kurzen Zeitraum verlaufend und durch ihre Acte hindurch sich vollendend überhaupt gedacht werden kann. Die in der Zeitabfolge darstellende Poesie aber muss diese Acte auseinanderreissen und successiv zum Bewusstsein des Hörers bringen, dessen Aufmerksamkeit und Theilnahme sie in eine lange Spannung ohne einheitlichen Höhepunkt versetzen und in demselben Grade abschwächen und ermüden wird, in welchem sie durch detaillirte Ausführung die Fülle der Motive zur Anschauung zu bringen sich bestrebt, während sie zugleich in dem Masse, in welchem ihre Darstellung wächst, die innere Wahrscheinlichkeit der Scene in Gefahr bringt. Diese innere Wahrscheinlichkeit vermag die Poesie nur durch einen möglichst raschen und knappen Vortrag zu wahren, bei welchem sie wiederum ein Bedeutendes von dem Reichthum des pathetischen Gehaltes zum Opfer zu bringen hat. Nur die plastische Darstellung der Begebenheit ist im Stande die verschiedenen Acte derselben als coëxistent wiederzugeben und unbeschadet der selbständigen Bedeutung eines jeden derselben auf einen Höhepunkt zu concentriren, nur die plastische Darstellung kann die Fülle des pathetischen Gehalts dem Beschauer im engsten Raume und in einem einzigen Augenblick zur Anschauung und zum Bewusstsein bringen und die Gruppe der rhodischen Meister thut dies in der denkbar vollkommensten Weise. Zugleich ringeln sich die Schlangen um die Glieder der drei Personen, graben sie ihre giftigen Zähne in die Weichen des jüngeren Sohnes und des Vaters, haucht der tödtlich verletzte Knabe den letzten schweren Seufzer aus, erschlaffen seine Muskeln in Todesmattigkeit, windet sich der Vater in den unnennbarsten Schmerzen und in haarsträubender Angst, schaut der ältere Knabe voll mitleidigem Entsetzen zum Vater empor, und beginnt er seinen erfolglosen Widerstand gegen die Übermacht des Ungethüms, das auch ihn schon zu umstricken angefangen hat und nur den Kopf nach rechts hinüberzuschneiden braucht, um ihn als sichere Beute mit dem tödtlichen Biss zu erreichen. Nicht den zehnten Theil der Zeit den man braucht, um diese wenigen Zeilen zu durchfliegen, hat man nöthig, um alles hier Gesagte und noch viel mehr an der Gruppe selbst wahrzunehmen und zu empfinden. Wenn Goethe mit vollem Rechte sagt, wir erwarteten vor der

Gruppe die Augen schliessend bei ihrem Wiederöffnen Alles verändert zu finden, so beruht das nicht am wenigsten auf dieser wundervollen Erfindung, welche uns den ganzen und nothwendigen Verlauf der Begebenheit, von einem gewissen Zeitpunkte an, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Hauptperson in den drei Personen thatsächlich mit einem Blicke übersehn lässt. Unter diesem Gesichtspunkte werden wir allerdings, eingedenk des Lessing'schen Ausspruches, jede Kunst solle nur das darstellen, was sie besser als alle anderen Künste darstellen können, zugestehn, dass Laokoon's Tod ein im höchsten Grade glücklich gewählter Gegenstand der bildenden, und vermöge der nur der Plastik im vollen Masse möglichen Beschränkung der Darstellung auf die Hauptpersonen ohne alles zerstreute Nebenwerk, speciell der plastischen Kunst sei.

Mit dem eben besprochenen ersten und grössten Vorzug der Gruppe hängt ein anderer eng zusammen, der einerseits seine selbständige Bedeutung besitzt, während er andererseits einen nicht unbeträchtlichen Mangel der Erfindung so geschickt verdeckt, dass ihn die wenigsten Beschauer wahrnehmen. Ich meine die Abgeschlossenheit der Gruppe, welche auch die in derselben dargestellte Handlung abgeschlossen scheinen lässt. Ich habe so eben rühmend hervorgehoben, dass die Gruppe uns den ganzen und nothwendigen Verlauf der Begebenheit vor Augen stelle, aber ich habe mit Bedacht die Worte hinzugefügt: von einem gewissen Zeitpunkte an. Dieser Zeitpunkt ist derjenige, wo die Schlangen die drei Personen umwunden hatten; was auf diesen gefolgt ist, die successive Verwundung des jüngeren Sohnes und des Vaters und das Unterliegen des ersteren, und was jetzt folgen wird, das Unterliegen des Vaters, die Verwundung und der Tod auch des älteren Sohnes: dies Alles giebt die Gruppe und zwar in so augenscheinlicher und zwingender Weise, dass der Phantasie durchaus kein Spielraum bleibt, sich das Ende des Ganzen anders vorzustellen, als die Künstler es sich vorgestellt haben. Über das aber, was jenem Zeitpunkte vorauslag, über die Situation, in welcher sich die drei Personen in dem Augenblicke befanden, welcher dem dargestellten unmittelbar vorherging, darüber, wie sie sich beim Herannahen der Schlangen verhielten, giebt uns die Gruppe nicht allein keine Rechenschaft, sondern darüber macht sie unserer Phantasie auch jede vernünftige Vorstellung unmöglich. Die Gruppe lässt sich nur als ein Fertiges geniessen, aber sie lässt sich nicht als ein Gewordenes vorstellen, es sei denn, man nähme an, Laokoon und seine beiden Söhne haben sich in der Weise am Altar zurechtgeordnet, wie wir sie sehn, um sich von den Schlangenknoten umstricken zu lassen, und erst auf ein gegebenes Zeichen die Action begonnen. Das ist mehrfach empfunden worden, am besten aber von Goethe bezeichnet, wenn er sagt: „um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schliesse sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehn.“ Denn, was heisst dies Anderes, als dass wir das Schauspiel für uns grade auf dem Punkte beginnen lassen, wo die Künstler den Anfang desselben gesetzt haben, und uns der Rechenschaft über die Entwicklung desselben begeben oder überheben? Es ist sehr fein empfunden, wenn Goethe sagt, durch dies Verfahren werden wir die Intention des Laokoon, d. h. die Intention der Künstler des Laokoon recht fassen. Dieser Absicht der Künstler kommen wir entgegen, wenn wir uns mit dem Anblick ihrer Gruppe über-

raschen, denn eben das haben sie gewollt; sie haben Alles daran gesetzt, durch lebhaften Vortrag des als gegenwärtig dargestellten Momentes und durch augenscheinliche Darlegung der nächstfolgenden das Gemüth des Beschauers in der Art in Anspruch zu nehmen und seine Aufmerksamkeit in der Art auf das Ende des Dramas zu richten, dass er darüber vergässe nach dem Anfange zu fragen. Je mehr wir dies thun, desto mehr werden wir die Conception der Laokoongruppe bewundern, je weniger wir uns dagegen von den Künstlern voreinnehmen und überraschen lassen, um desto kühler wird unser Urtheil über ihre Erfindung der dargestellten Situation der drei Personen ausfallen, bis wir endlich einsehen, dass sich dieselbe aus lebendiger Handlung überhaupt gar nicht entstanden denken lässt, dass aus lebendiger Handlung durchaus und nothwendig eine andere Darstellung des entscheidenden Momentes hätte hervorgehn müssen. Es werden mir dies nicht sofort Alle zugeben; aber das ist ja gerade die Geschicklichkeit der Erfindung der Künstler, dass sie für die meisten Betrachter den Mangel ihrer Conception verdecken, und dass die meisten Menschen sich nicht nach der Goethe'schen Vorschrift mit dem Anblicke der Gruppe zu überraschen, den Künstlern nicht willentlich entgegenzukommen brauchen, um doch von ihrer Intention captivirt zu werden!

Was aber die Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Gruppe und der in ihr dargestellten Handlung anlangt, so scheint eine eigene Untersuchung nöthig, um über deren Wesen zur Klarheit zu gelangen. Denn, wenngleich diese Einheitlichkeit allgemein, ja fast möchte man sagen lebhafter als alle anderen Vorzüge der Conception und Composition der Gruppe empfunden wird, so scheint sie doch noch selten verstanden worden zu sein, und von nicht wenigen Erklärern an unrichtiger Stelle gesucht zu werden. Offenbar beruht die Einheit der Gruppe darauf, dass wir den Vater unbedingt als die Hauptperson empfinden. Fragen wir uns aber, warum dies so sei, so kann nicht geläugnet werden, dass hierzu die räumliche Anordnung der Figuren, durch welche Laokoon als Mittelpunkt der Gruppe erscheint, dass die überwiegende Grösse des Vaters und die geflissentliche Unterordnung der Söhne, dass endlich die überwiegende Heftigkeit in der Handlung des Vaters dazu mitwirkt, Blick und Interesse auf ihm festzuhalten und immer wieder auf ihn zurückzuführen; aber diesen Umständen allein kann es doch nicht zugeschrieben werden, dass unsere Theilnahme sich fast ganz auf den Vater concentrirt, und dass wir die Söhne neben ihm beinahe vergessen. Die Erklärung dieser Thatsache ist deshalb in dem ethischen Verhältniss der drei Personen zu einander, besonders der Söhne zum Vater gesucht, namentlich ist gesagt worden, der Blick der Söhne sei dem Vater zugewandt, derjenige des älteren in ängstlichem Mitgeföhle, der schon halbgebrochene des jüngeren in Bekümmerniss oder Verzweiflung, weil er den Vater, von dem allein er Rettung erwartet habe, als unfähig erkenne, ihm zu helfen. Dies würde allerdings die Thatsache erklären, allein die berührte Auffassung des jüngeren Sohnes besteht offenbar nicht zu Rechte, ihr gegenüber muss es vielmehr richtig beobachtet heissen, wenn Brunn schreibt: „sehen wir von dem einzigen Blicke des älteren Sohnes nach dem Vater ab, so finden wir, dass Jeder für sich, von dem Anderen gänzlich unabhängig handelt.“ Die wahre Lösung des Problems deutet Feuerbach an, wenn er darauf hinweist, durch die Hinzufügung der Söhne sei das gellende Unisono des Pathos in einen plastischen Dreiklang aufgelöst; denn eben in diesem Dreiklang liegt die Einheit

und Ganzheit der Gruppe. Aber dieser Dreiklang muss richtig aufgefasst werden: er besteht darin, dass die im Vater gegenwärtigen Qualen im sterbenden jüngeren Sohne bereits von der Bewusstlosigkeit und der Ruhe des eben eintretenden Todes gelöst erscheinen, während sie sich für den älteren Knaben erst vorbereiten. Der Grundton, den der Vater angiebt, klingt im älteren Sohne erst an, im jüngeren klingt er aus, im älteren Sohne sehn wir den Beginn, im Vater die höchste Entwicklung, und im jüngeren Sohne den Ausgang der Handlung, darin liegt ihre Einheit und Geschlossenheit, darin auch die Möglichkeit, dass sich unserer Spannung und Erregung im Anblick der Gruppe ein Gefühl von Beruhigung beimische, ohne welches die Gruppe ein gradezu unerträglicher Anblick sein würde, darin endlich liegt es, dass die Söhne kein selbständiges Interesse für sich in Anspruch nehmen. Andererseits gehört geringes Nachdenken dazu, um einzusehn, dass dieser plastische Dreiklang, welcher in dem Contrast der Situation der drei Personen besteht, in demselben Masse dem Unisono genähert wird, in welchem wir die drei Situationen als einander verwandt betrachten, in demselben Masse, in welchem man bei dem jüngeren Sohne noch gegenwärtiges Leiden, wie beim Vater, und bei diesem noch von seinen physischen Schmerzen unabhängiges geistiges Pathos, wie bei dem älteren Sohne, zu erblicken glaubt.

Wenn wir hoffen dürfen, durch die vorstehenden Erörterungen der tiefdurchdachten Conception der Gruppe in ihren hohen Vorzügen gerecht geworden zu sein, ohne gleichwohl gegen deren fast unvermeidliche Mängel die Augen zu verschliessen, so wollen wir nun versuchen in ähnlicher Weise die materielle und formelle Composition der Gruppe zu würdigen.

Vergegenwärtigen wir uns zuerst die Schwierigkeit dieser Composition. Dieselbe wird uns am schnellsten und am klarsten zum Bewusstsein kommen, wenn wir bedenken, wie einzig in seiner Art, wie nicht allein ungewöhnlich, sondern wie gradezu unerhört der Gegenstand ist, welchen die Künstler darzustellen unternahmen. Alle bis auf den Laokoon von der griechischen Plastik dargestellten Handlungen, selbst die am kühnsten erfundenen, fanden in der Wirklichkeit des Lebens ihre näheren oder entfernteren Analogien, in denen sie vom beobachtenden Künstler studirt, aus denen ihre künstlerische Erfindung und Composition abstrahirt werden konnte; für die in der Laokoongruppe vorgehende Handlung fehlte jede auch nur entfernt denkbare Analogie, denn diese Handlung gehört kaum noch dem Gebiete des Wahrscheinlichen, geschweige dem des Wirklichen, sondern nur demjenigen des Möglichen an; die hier dargestellte Handlung musste also ihrem innersten Wesen nach durchaus frei erfunden werden; ich sage durchaus frei erfunden, denn, wollte man auch annehmen, die Künstler haben bei der schliesslichen Ausführung lebende Modelle vor Augen gehabt, so alterirt das die Nothwendigkeit der Annahme einer primitiv freien Erfindung der Handlung noch in keiner Weise, da ja die Künstler auch dann noch ihren Modellen die Stellungen anzuweisen hatten, also gleichsam nur mit lebendigen Körpern plastisch componirten. Allein die Annahme, unsere Künstler haben die Gruppe nach Modellen ausgeführt, ist so gut wie unmöglich, weil, wie wir gesehn haben, Laokoon's Lage ganz und durchaus von der Gift- und Schmerzwirkung des Schlangengebisses abhängt, weil sein Körper sich in convulsivischen Schmerzen windet, und weil kein gesunder Mensch es möglich machen kann, diese Situation auch nur mit dem ober-

flächlichsten Scheine von Wahrheit an sich darzustellen, endlich, weil auch, abgesehen von der Hauptperson die Handlung aller drei Personen, um von der diese Handlung bedingenden Action der Schlangen gar nicht zu reden, so völlig momentan, in einem solchen Grade gewaltsam ist, dass eine beharrende Scheindarstellung derselben durch Modelle zur schreiendsten Lüge geworden wäre.

Die Handlung der Laokoongruppe also musste frei erfunden werden; wenn nun schon die freie Erfindung irgend einer lebhaft bewegten Handlung kein kleines Ding ist, vielmehr eine Aufgabe, vor der sich unter hundert Künstlern neunundneunzig in den Actsaal flüchten, so wurde das Wagniss dieser Erfindung hier ein um so größeres, je vielfältiger die zu combinirenden und einander bedingenden Elemente derselben waren. Denn drei Personen und zwei Schlangen musste der erfindende Künstler gleichzeitig in der Phantasie festhalten, drei Personen in den bewegtesten und verschiedensten Stellungen, zwei Schlangen, in denen der Anlass dieser Bewegungen liegt, und welche zugleich den Bewegungen entgegenwirken, ohne sie gleichwohl aufzuheben, drei Personen, die so hart aneinandergerückt sind, dass sie in Stellung und Handlung einander bedingen, und dass die Auffassung jeder der drei coëxistenten Acte von derjenigen der beiden anderen abhängt. Successive in ihren einzelnen Theilen ersonnen konnte diese Gruppe nicht werden, und wenn Goethe mit Recht sagt: der Laokoon ist ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt, so werden wir nicht umhin können anzunehmen, dass die ganze Composition in ihren bestimmenden Grundzügen in ähnlicher Plötzlichkeit, in einem einzigen erhöhten Momente in der Phantasie des schaffenden Künstlers lebendig und fertig wurde.

Wenngleich dies aber auch anerkannt wird und nie geläugnet werden sollte, so ist andererseits nicht zu verkennen, dass von dieser ersten Erfindung der Composition in der Phantasie des Künstlers bis zu ihrer plastischen Verwirklichung ein weiter, weiter Weg sei, und dass ein lebendig gefasster genialer Gedanke für die tatsächliche Herstellung eines solchen Werkes lange nicht ausreiche. Um diese letztere möglich zu machen, musste sich in dem Meister die klarste Verständigkeit und die umfassendste Überlegung mit der lebhaften Phantasie auf's innigste durchdringen, und wenn uns aus der Composition im Ganzen die hohe Genialität und Kühnheit des Meisters entgegenleuchtet, so werden wir bei ihrer Betrachtung im Einzelnen die Verständigkeit und Überlegtheit in gleichem Grade deutlich empfinden, ja, je mehr wir in's Einzelne gehn, desto mehr wird der erste Eindruck genialer Schöpferkraft demjenigen kühler und planmässiger, ja selbst raffinirter Verstandesthätigkeit weichen. Jetzt dürfen wir wohl an Plinius' Worte erinnern: *de consilii sententia fecerunt artifices*, nach dem Entscheid gemeinsamer Berathung machten die Künstler, die drei Künstler Agesandros, Polydoros und Athanodoros den Laokoon. An die blosse Ausführung in Marmor kann hier nicht gedacht werden, denn bei dieser ist eine Berathung und ein Entscheid nach der Berathung kaum nöthig oder möglich; wir müssen an die Herstellung eines plastischen Modells denken, welches der erfindende Künstler im Groben entworfen hatte, und welches seine beiden Genossen mit ihm gemeinsam durcharbeiteten. Bei dieser Durcharbeitung gab es zu bedenken und zu berathen, bei ihr fand ein Austausch der Ansichten seine richtige Stätte. bei ihr konnte dieser und jener Versuch zur Abrundung des Ganzen in allen

Theilen angebracht, geprüft, verworfen, durch einen neuen Versuch ersetzt werden, bis endlich aus diesem Besprechen, Berathen, Versuchen der Entscheid hervorging, der sich in dem vollendeten Werke darstellt. Wer jemals einen tüchtigen Bildhauer hat modelliren sehn, oder wer ein fertiges Modell mit dem ersten gezeichneten Entwurfe eines plastischen Werkes aufmerksam verglichen hat, der wird wissen, dass kein Modell ohne mannigfache, zum Theil wesentliche Abänderungen des gezeichneten Entwurfes zu Stande kommt, noch auch ohne solche Modificationen zu Stande kommen kann, weil die Wirkung einer plastischen Form sowohl an sich, in ihrem optischen und perspectivischen Verhalten, wie auch in demjenigen zu den ihr benachbarten Formen erst dann sich völlig überblicken und in ihrer Wirkung berechnen lässt, wenn sie eben thatsächlich plastisch vor den Augen des Künstlers steht. Wenn das aber von jeder plastischen Schöpfung gilt, wie viel mehr gilt es von einem so complicirten Werke wie die Laokoongruppe. Und wir glauben nicht, dass Künstler uns widersprechen werden, wenn wir behaupten, die ganze pyramidale Anordnung der Gruppe auf einer verticalen Fläche, eine Anordnung, die fast mit Nothwendigkeit darauf führt, die Gruppe sei für eine Nische componirt worden, der harmonische Fluss des Gesamtcontours, der bei richtiger Restauration der beiden fehlenden Arme auch nicht durch einen hervorstechenden Theil unterbrochen wird, die übersichtliche Nebeneinanderstellung aller einzelnen Theile, die nirgend unter einander in Verwirrung gerathen, so lange man für die Gruppe die Vorderansicht festhält, für die sie augenscheinlich allein bestimmt ist, dies sorgfältige Trennen der drei von den Schlangen aneinander geschnürten Personen, die sich gleichwohl fast nirgend berühren und deren Bewegungen sich nirgend kreuzen, die überaus genaue Ausfüllung jedes leeren Raumes zwischen den einzelnen Figuren, die im höchsten Grade kunstreichen, fast möchte man sagen herausgeklügelten Windungen der Schlangen, und die durch dieselben bewirkte Lähmung der grossen Bewegtheit, welche, wie Goethe bemerkt, über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet; weiter: die räumliche Unterordnung der Söhne, welche im Verhältniss zum Vater wie Kinder erscheinen, obwohl sie ihren Formen nach der eine ein reifender Knabe, der andere ein Jüngling sind, sodann auch die Abstufung und Abwägung in dem Gesichtsausdruck der drei Personen im Verhältniss der einen zur andern, dass dies Alles, und vielleicht noch Einiges mehr, nicht das Resultat der primitiven Erfindung, sondern dasjenige der gemeinsamen Berathung der drei Meister vor dem successive entstehenden, geänderten, wieder geprüften, umgestalteten und endlich festgestellten Modell der Gruppe ist. Und eben so wenig fürchten wir Widerspruch, wenn wir mit Anderen behaupten, dass bei keinem Werke der griechischen Plastik, ganz gewiss bei keinem früheren als der Laokoon diese überlegende, berechnende, klar verstandemässige Thätigkeit der producirenden Künstler uns in halbwegs gleichem Masse zum Bewusstsein kommt, wie eben beim Laokoon, ja dass wir, mögen wir im Übrigen so viel oder so wenig Kenner sein wie wir wollen, bei keinem einzigen Werke die Künstler so wenig vergessen können, von keinem Werke so unwillkürlich immer wieder an die Künstler und an ihre Arbeit, an die Schwierigkeit ihrer Aufgabe und an die Meisterschaft in der Lösung dieser Aufgabe erinnert werden, wie von Laokoon. Dass dieses aber kein Lob und kein Vorzug der Gruppe sei, dass vielmehr das höchste Lob eines wahren Kunstwerkes darin bestehe, dass es uns die Person des Künstlers völlig vergessen lasse und sich uns als

eine freie Schöpfung darstelle, als eine Idee, welche sich aus sich selbst heraus nach einer inneren Nothwendigkeit mit einem Körper bekleidet hat, also gleichsam als etwas Gewordenes, nicht Gemachtes“ (Brunn), dies glauben wir Niemandem erst beweisen zu müssen.

Wenden wir uns jetzt, weiter in das Detail der Betrachtung eingehend, der Formgebung an sich zu. Wenn ich oben mit Nachdruck hervorgehoben habe, es sei unmöglich sich die ganze Gruppe des Laokoon als nach lebenden Modellen studirt zu denken, so muss ich hier mit eben so grossem Nachdruck hervorheben, dass es nichts Studirteres geben kann als die Formgebung der Gruppe in allen einzelnen Theilen. Über die materielle Technik der Marmorbearbeitung am Laokoon, über welche Brunn eine ausführliche und tiefeindringende Darlegung bietet, kann ich freilich ohne Kenntniss des Originals nicht endgiltig abzusprechen wagen, obgleich ich glaube, dass Brunn gegen diejenigen im Rechte ist, welche die Eigenthümlichkeit der Marmorbehandlung, von der einzelne Spuren selbst an guten Gypsabgüssen erkennbar sind, als durch eine mittelalterliche Überarbeitung der Gruppe bedingt betrachten. Diese technische Eigenthümlichkeit in der Formgebung im Marmor besteht, um es kurz zu sagen, in dem ausschliesslichen Gebrauche des Meissels mit Beseitigung aller der Instrumente, durch welche, nachdem mit dem Meissel die Grundformen geschaffen sind, die zarten Übergänge und die Verschmelzung der einzelnen Flächen sowie einzelne Feinheiten in der Form hergestellt werden.

Der Laokoon ist fast nur mit dem Meissel gearbeitet und zwar, wie Brunn meint, in der Art, dass wir überall den deutlichen, unverwischten Spuren der Fläche des Meissels begegnen. Dieser ist nun überall mit grösster Sorgfalt der Natur der Form nachgeführt, nirgend quer über einen Muskel, sondern der Muskelfaser in ihrer ganzen Länge folgend, und da wir die Function des Muskels bei der Contraction und Spannung besonders an den Linien erkennen, welche er von einem Ansatzpunkte bis zu dem anderen am entgegengesetzten Ende bildet, so wird dem Beschauer ein um so klareres Bild von der wirkenden Kraft des Muskels gegeben, je klarer und feiner der Künstler die Spannung dieser Linien wiederzugeben weiss. Eine solche Klarheit und Anschaulichkeit von der Natur der thätigen Musculatur wird nun durch die beschriebene Technik, die sich an mehreren antiken Werken wiederholt, in ganz besonderem Grade erreicht, indem die ganze Fläche der Muskelform durch die nicht mit der Raspel und Feile übergangenen Züge des Meissels in eine Menge ganz schmaler Flächen zerlegt wird, die der Natur der Muskelfasern entsprechen; aber dieser Eindruck kann auch nur von dem Künstler erreicht werden, der die Natur der Musculatur auf's gründlichste kennt, und zwar nicht allein aus Beobachtung derselben am lebenden Körper, sondern aus anatomischen Studien. Ich kann, das wiederhole ich, die Richtigkeit der Brunn'schen Beobachtungen über die Eigenthümlichkeit der Technik nicht controliren, kann daher auch nicht sagen, ob und in welchem Grade die durchsichtige Klarheit und Deutlichkeit, mit der die Thätigkeit und die Eigenthümlichkeit der Function der Musculatur in allen Theilen am Laokoon erkennbar ist, von dieser Art der technischen Behandlung abhänge, aber das weiss ich und das kann Jeder an einem guten Gypsabgüsse sehn, dass diese Klarheit und Deutlichkeit vorhanden sei, und auch das Andere können wir Alle ohne Kenntniss des Originals wissen, dass diese Art der Darstellung der Musculatur von den umfassendsten Beobachtungen und von der gründlichsten Kenntniss des menschlichen

Körpers Zeugniß ablegt. Eine solche gründliche Kenntniß des menschlichen Körpers ist nun bei dem plastischen Künstler nicht allein sehr schätzenswerth, sondern sie ist das nothwendige Erforderniß naturwahrer Darstellung des Körpers als eines lebendigen Organismus und die bewusste Bildung jedes einzelnen Theils der thätigen Musculatur nach Massgabe der Kenntniß von seiner Natur und Function ist die unerlässliche Bedingung dessen, dass uns das plastische Werk nicht als Stein, sondern als ein lebendiger Organismus erscheine. Nun aber kommt Alles darauf an, aus welchen Quellen der Künstler seine Kenntniß des menschlichen Körpers schöpft, und auf den Grad und auf die Weise, in welcher er sie verwendet; auch ein Phidias besass diese Kenntniß, aber er hatte sie gewonnen aus eindringlicher Beobachtung des lebendigen Organismus in seiner Thätigkeit und in dem bedingenden und bedingten Zusammenwirken aller Theile, des Knochengerüsts, der Muskeln, der Fettheile, der Haut, und er hat sie verwendet, indem er seine nackten menschlichen Körper so bildete, wie das aufmerksame Auge den lebendigen Organismus in seiner Thätigkeit auffasst. Die Meister des Laokoon aber sind einen starken Schritt weiter gegangen, sie haben die Muskelfunction nicht so dargestellt, wie sie erscheint, sondern so wie sie ist, sie haben, um den höchsten Grad von Deutlichkeit und Richtigkeit im Einzelnen zu erreichen, die harmonische Zusammenwirkung des Ganzen vernachlässigt und die zarten Vermittelungen und Verschleifungen der thätigen Theile durch die allgemeine Hülle der Haut mehr als gebührend aus den Augen gelassen. Suchen wir uns über den Grund dieses Verfahrens Rechenschaft zu geben, so haben wir zwei Möglichkeiten zu berücksichtigen. Wir wissen, dass eben um die Zeit, in der wir den Laokoon entstanden glauben, die anatomischen Studien am menschlichen Körper beginnen¹⁰⁾, und so liegt die Annahme nahe, dass unsere Künstler die von ihnen zu bildenden Formen, weil sie dieselben am lebenden Modell nicht studiren konnten, am Secirtische studirt haben, so gut wie die Krampfbewegungen im Lazareth, und dass sie nun durch ihre neugewonnene tiefere Einsicht in den wirklichen, nicht scheinbaren Organismus des menschlichen Körpers befangen gemacht, die Natur ihrer Aufgabe verkannt, die Grenzen der plastischen Kunst überschritten haben, indem sie in ihr Werk die Resultate nicht einer künstlerischen Beobachtung, sondern gelehrten Wissens übertrugen. Die andere mögliche Erklärung für die trockene Schärfe der Formgebung am Laokoon dürfen wir in dem Schulzusammenhange der rhodischen Kunst mit der sikyonischen erkennen. Die Sikyonier waren bekanntlich fast ausschliesslich Erzgiesser, was auch von dem Künstler gilt, welcher, aus Lysippos' Schule hervorgegangen, den neuen Aufschwung der Kunst in Rhodos anregte, von Chares von Lindos. Der Erzguss giebt alle Formen in ungleich grösserer Schärfe und Bestimmtheit wieder, als dies die Marmorsculptur vermag, wenn sie sich innerhalb ihrer natürlichen Grenzen hält; es scheint nun denkbar, dass die Meister des Laokoon versucht haben, im Marmor die Schärfe und Bestimmtheit der Formgebung des Erzgusses zu erreichen, wozu in der Natur ihres Gegenstandes, in der übermässigen Anstrengung der bewegenden Musculatur am Laokoon die Verlockung nahe genug gelegt war. Aber freilich haben sie dann wiederum die Natur ihrer Aufgabe und die Gesetze ihrer Technik verkannt, und, leiten wir ihr Verfahren aus der einen oder aus der anderen Quelle ab, in jedem Falle ist dessen Erfolg nicht eine erhöhte Naturwahrheit gewesen, sondern vielmehr umgekehrt der, dass ein Künstler wie Dannecker

urteilte: der Torso (von Belvedere) ist Fleisch, der Laokoon Marmor, und dass Brunn mit Recht behaupten konnte, ein nackter Körper aus Phidias' Werkstatt in behaglicher Ruhe, und obwohl manche Muskeln nur wie mit einem leisen Hauch angedeutet sind (sowie sie auf der Oberfläche des Körpers erscheinen), ist doch zuletzt zu einer grösseren, intensiveren Kraftentwicklung befähigt, als ein Laokoon, an welchem uns die Künstler zwar das ganze Gewebe wirkender Kräfte deutlich und offen darlegen, aber einer jeden für sich eine zu selbständige Bedeutung ertheilen, als dass dadurch nicht der Eindruck des Zusammenwirkens aller zu einem Zwecke geschwächt erscheinen müsste. Und, so gut wir durch die fundamental durchdachte, auf den günstigsten Moment und auf den denkbar grössten und glänzendsten Effect berechnete Composition an die verstandesmässige Thätigkeit der Künstler erinnert werden, ebenso gemahnt uns diese raffinierte, bewusste, absichtsvolle Formgebung an ihr gelehrtes Wissen, das wir bewundern müssen, das aber eben deshalb dem unmittelbaren und künstlerischen Eindruck ihres Werkes hemmend im Wege steht.

Mit dem Vorstehenden glauben wir die Hauptmomente dessen berührt zu haben, was zu einer allseitig gerechten Würdigung der Gruppe des Laokoon berücksichtigt werden muss; es bleibt uns übrig, aus unsern Betrachtungen das kunstgeschichtliche Resultat zu ziehen und aus inneren Gründen den Erweis zu bringen, dass der Laokoon nicht in Titus' Zeit entstanden sein kann, dagegen sich als in der Blüthezeit der rhodischen Kunst, zwischen der 130. und 160. Olympiade etwa (in runder Summe 250—150 v. Chr.) entstanden zu erkennen giebt. Wollen wir aber diese ohnehin schon umfangreiche Abhandlung nicht zu einem Buche anschwellen lassen, so werden wir unsere Argumente in der thunlichsten Kürze vorzutragen haben, was wir mit um so grösserem Gefühle der Sicherheit können, je kräftiger wir von den Arbeiten Anderer, namentlich von Welcker's classischer Darlegung hierbei unterstützt werden.

Zuerst wollen wir ein Wort über das Verhältniss der Gruppe zu der Schilderung Vergil's sagen. Es ist bekannt, dass Lessing annahm, die Bildner der Gruppe haben den römischen Dichter vor Augen gehabt und mit demselben in der Darstellung desselben Gegenstandes durch die ihrer Kunst eigenthümlichen Mittel gewetteifert. Diese Ansicht hat bis auf die neueste Zeit herab einzelne Anhänger gefunden, obgleich andererseits selbst von solchen Gelehrten, die eine römische Entstehung des Laokoon annahmen, ich nenne obenan Visconti, eingesehn worden ist, dass die Gruppe von der Schilderung des Dichters durchaus und in jedem Betracht verschieden sei. Nun ist freilich bemerkt und von Lessing's Zeiten an ausgeführt worden, dass die Differenzen der poetischen und der plastischen Darstellung sich auf die Principien der einen und der anderen Kunst zurückführen lassen, und dass die Bildner, wenn sie dem Dichter nacharbeiteten, als Bildner und um ein plastisch schönes Werk zu schaffen, von dem Dichter in allen den Punkten abweichen mussten, in denen sie von ihm abgewichen sind. Wir, die wir die Gruppe für früher halten als die Schilderung des Dichters, können der Ausführung der Gegner in Betreff aller bisher bemerkten Differenzpunkte zwischen dem Dichter und den Bildnern zustimmen, weniger freilich schon in Betreff der Nichtübereinstimmung der Bildner mit dem was der Dichter mit dem Verse: *Ille simul manibus tendit divellere nodos* bezeichnet, da eine Nöthigung, den Kampf Laokoon's gegen die Schlange aufzugeben, aus den Principien

der Plastik sich nicht ableiten lässt, worauf jedoch nicht das entscheidende Gewicht gelegt werden soll; aber wir fragen, was denn durch die Ausführung unserer Gegner bewiesen wird? Wenn wir nicht im Stande sind zu beweisen, dass die Gruppe nicht auf der Grundlage der Dichterschilderung componirt sei, so können unsere Gegner doch wahrhaftig noch viel weniger beweisen, dass sie, die in jeder Hinsicht von der Dichterschilderung verschieden ist, dennoch dieser nachgebildet sei. Und wenn einer der Allerneuesten⁴¹⁾ sagt, dass ein Laokoon in Marmor für ihn ohne den Laokoon Vergil's ganz undenkbar sei, so ist mit dem Manne wegen der Grenze seiner subjectiven Befähigung natürlich nicht zu rechten, wohl aber ist er auf das Urtheil eines Feuerbach zu verweisen, der, obwohl Anhänger der römischen Entstehung der Gruppe, dennoch schreibt: „wäre der Laokoon des Sophokles nicht verloren, so würde sich Niemand einen Vergleich zwischen der vaticanischen Gruppe und der bekannten Schilderung Vergil's haben beikommen lassen⁴²⁾“, oder an einer anderen Stelle⁴³⁾: „es war der schlimmste Irrthum Lessing's, zu glauben, dass die Künstler unserer Gruppe aus der Aeneide des Vergil geschöpft haben; der ganze Charakter der Gruppe ist durchaus unrömisch, auch wenn sie erst in Rom gefertigt wurde, und weit über den kalten rednerischen Pomp des Römers hinausgehoben, ist dieser Marmor der treueste Spiegel des menschlich tragischen Sophokles.“ Feuerbach hat freilich schwerlich bedacht, was er hiermit zugesteht; denn, da Vergil in Rom im höchsten Grade angesehen und populär war, während wir von einer mehr als höchstens gelehrten Bekanntschaft der Römer mit Sophokles' Tragödie Nichts wissen, so ist ein auf einer anderen als der vergilischen Dichtung beruhender plastischer Laokoon in Rom entstanden, allerdings schwer anzunehmen. Indem wir also behaupten, dass sich aus der Vergleichung Vergil's mit der Gruppe für die Entstehungszeit der letzteren weder im einen noch im anderen Sinne beweisen lasse, müssen wir es als einen schweren und kaum begreiflichen Irrthum bezeichnen, wenn die Anhänger der römischen Entstehung der Gruppe die Behauptung aufstellen, erst Vergil habe den Mythos von Laokoon mit den Umständen erzählt, welche in der Gruppe dargestellt sind, „der weiche Sinn der Hellenen sei vor dem Extrem zurückgebebt, Vater und Kinder vereint der straffenden Gottheit erliegen zu lassen⁴⁴⁾“; denn, wenngleich das alte Epos des Arktinos von Milet, die früheste selbständige Bearbeitung der Sage, nur einen der Söhne mit dem Vater umkommen lässt, so bezeugt doch Hygin bestimmt den Tod beider Kinder, und dass Hygin den Inhalt der sophokleischen Tragödie, die uns als die Grundlage der Gruppe gilt, wiedergebe, das ist von den Gegnern noch nicht einmal bestritten worden, geschweige denn widerlegt.

Doch genug hiervon; wenden wir uns der Betrachtung der Gruppe selbst zu.

Dass die Gruppe des Laokoon nicht in Rom und in Titus' Zeit entstanden sein könne, und überhaupt nicht wesentlich später als in dem von uns bezeichneten Zeitraume, das geht ganz besonders daraus hervor, dass allen, ich wiederhole allen griechischen Sculpturen der späteren Epochen bei aller Meisterschaft der Technik der Charakter der Originalität in der Erfindung abgeht. Wir werden für diesen Satz die mannigfaltigsten Belege im Einzelnen im Verfolge unserer Darstellung beibringen, und es würde dieser Darstellung hier vorgreifen und die griechische Kunst der letzten Epochen unter sehr einseitigem Gesichtspunkte behandeln heissen, wenn wir den Specialnachweis an den berühmtesten und vorzüglichsten Werken der folgenden Zeit hier ein-

flechten wollten. Nur dies wollen und müssen wir hier bemerken: für eine Reihe der vorzüglichsten Arbeiten der Periode von der 156. Olympiade abwärts, um gar nicht einmal von Titus' Zeit allein zu reden, sind wir im Stande, den Charakter mehr oder minder freier Nachahmung bestimmter uns bekannter Originale darzuthun, für andere können und müssen wir sie vermuthen, und die wenigen, die endlich etwa noch übrig bleiben sollten, enthalten von Seiten der Erfindung so wenig Aussergewöhnliches, Eigenthümliches, dass sich durchaus nicht sagen lässt, auf wie vielen hundert Reminiscenzen sie beruhen mögen. Dieser der Originalität entbehrende Charakter der griechischen Kunst in Rom erscheint nun aber auch als ein in dem Grade historisch Nothwendiges, dass eine entgegengesetzte Erklärung gradezu unter die geschichtlichen Wunder gerechnet werden müsste. Man bedenke doch, dass eine lebhafteste Kunstübung und Kunstliebhaberei in Rom erst mit der Unterwerfung und durch die Plünderung Griechenlands anhebt, man bedenke, dass von diesem Zeitpunkt an fast alle vorzüglichsten Schöpfungen der griechischen Plastik, die sich eben transportiren liessen, nach und nach in Rom zusammengeschleppt wurden, dass sich an ihnen das Studium der Kunst und eine weit genug ausgedehnte dilettantische Kennerenschaft entwickelte, dass man die Arbeiten der grossen Meister als solche unendlich hoch schätzte oder zu schätzen affectirte, was im Erfolge auf Eins hinauskommt; man erinnere sich weiter, welchen bestimmenden Einfluss auf unsere moderne Kunst das Wiederbekanntwerden der Antike ausgeübt hat, und man wird selbst ohne thatsächliche Kenntniss der Monumente schliessen müssen, dass die römische Welt den Masstab für die Schätzung von Kunstwerken, die unter ihren Augen entstanden, nothwendig aus den Musterarbeiten der Blüthezeit entnehmen musste, und wird zugestehn müssen, dass schon hieraus für die in Rom und für Rom arbeitenden Künstler eine fast zwingende Nöthigung entstand, sich in ihren Werken den Mustern der früheren Perioden so nahe wie möglich anzuschliessen. Wer aber die Monumente, um die es sich handelt, kennt, der wird bei unbefangener Prüfung und Erwägung den Satz Welcker's unterschreiben müssen: es ist unmöglich von irgend welchen Werken der römischen Kaiserzeit zum Laokoon hinüber eine Brücke zu schlagen, unmöglich aus diesen Werken eine Reihe herzustellen, als deren naturgemässes Glied oder selbst als deren gesteigertster Endpunkt die Gruppe des Laokoon erscheint. Denn die Gruppe des Laokoon ist durchaus neu, originell, in dem ganzen Entwicklungsgange der griechischen Kunst so unerhört, dass sie nur eine ziemlich genaue Analogie hat in der Gruppe des farnesischen Stiers, dem Werke der Trajaner Apollonios und Tauriskos, von dem uns Plinius bezeugt, dass es aus Rhodos nach Rom gebracht wurde, wo es in Augustus' Zeit sich im Besitze des Asinius Pollio befand. Der Laokoon ist neu nicht allein, wie wir früher hervorgehoben haben, dem Gegenstande und der Erfindung nach, sondern er ist es eben so sehr in Hinsicht auf das Compositionsprincip und auf die Principien und die Eigenthümlichkeit der Formgebung.

Diese durchgängige Neuheit und Originalität der Laokoongruppe müsste uns bestimmen, das Werk der Zeit des Titus ab- und einer früheren Periode zuzusprechen, auch wenn wir dieselbe nicht als ein Werk rhodischer Meister kennen. Nun ist aber aus allen zahlreichen rhodischen Künstlerinschriften, soweit sie im Original vorhanden sind, unwidersprechlich klar, dass die Kunst auf Rhodos von der Mitte der 120er Olympiaden an bis gegen den Anfang der römischen Kaiserzeit (etwa bis

50 Jahre v. Chr.) blühte, während spätere rhodische Künstler durchaus nicht bekannt sind. Welchen Grad von Wahrscheinlichkeit hat es nun, dass die drei grössten rhodischen Künstler, diejenigen, deren Werk das vorzüglichste der ganzen rhodischen Kunst ist, vereinzelt (und doch ihrer drei) in Titus' Zeit lebten, als die Kunst in ihrer Heimath erloschen war, und nicht in der Blüthezeit der rhodischen Kunst, dass sie den Laokoon schufen, nicht in der Zeit, als Aristonidas seinen Athamas bildete, der wie der Laokoon auf tragischer Grundlage ruht, nicht in der Zeit, wo in Rhodos die Gruppe des farnesischen Stieres entstand, das einzige griechische Kunstwerk, das mit dem Laokoon auf einem und demselben Kunstprincip beruht?

Ich habe oben darzulegen versucht, dass der Laokoon sich als die ganz natürliche dritte Fortbildungsstufe in der Geschichte des Pathetischen in der Plastik erweist, ich will nicht darauf zurückkommen, sondern nur erinnern, dass es platterdings undenkbar sei, an die beiden ersten, unmittelbar auf einander folgenden und auseinander hervorgegangenen Entwicklungsphasen des Pathetischen sei die dritte, abschliessende erst nach einer Pause von beiläufig drei Jahrhunderten gefolgt, während auch ein Blinder sehn muss, dass zur Zeit der rhodischen Kunstblüthe die Plastik grade reif war für eine Schöpfung des Laokoon, was des weiteren durch die damalige Entstehung des farnesischen Stiers in erster, des Athamas von Aristonidas und der sterbenden Barbaren der pergamenischen Meister in zweiter Linie belegt wird.

Ähnliches stellt sich heraus, wenn wir die Geschichte der Composition und der Gruppierung verfolgen. Gruppen, d. h. Zusammenstellungen mehrerer Figuren, hat die griechische Plastik seit den Zeiten des Dipoinos und Skyllis gekannt und häufig genug geschaffen; nun können wir in der Geschichte der Gruppencomposition das Streben nach fortschreitender dramatischer und geschlossener Einheit wahrnehmen und von den Giebelgruppen der phidiassischen Zeit durch die Niobegruppe und das Symplegma des Kephisodotos hindurch verfolgen, wobei ein zunehmender Einfluss der Malerei auf die Plastik leicht wahrzunehmen ist; und auch hier erscheint der Laokoon wieder und wieder neben dem farnesischen Stier, als die letzte Entwicklungsstufe, die sich natürlich erklärt, wenn man sie als zusammenhangend mit der vorhergegangenen Entwicklungsreihe betrachtet, und die abermals zum Räthsel und zur Unbegreiflichkeit wird, wenn man sie durch drei Jahrhunderte von dieser fortschreitenden Entwicklung trennt.

Und Gleiches gilt wieder von den Principien der Formgebung. Auf den gesunden und geläuterten aber schlichten Naturalismus der Zeit des Phidias und Polyklet war besonders durch Lysippos eine nach bestimmten Effecten ringende, über die Natur bewusstermassen hinausstrebende Behandlung der Form gefolgt, die namentlich wieder durch Lysippos in den Argutien, im Kleinen und Feinen durchgebildet worden war. Eine Steigerung im Effectvollen und in den Argutien war ohne ein Opfer nicht mehr möglich, ohne das Opfer des harmonischen Totaleindrucks gegenüber der verstärkten Wirkung des Details; im Laokoon sehn wir dieses Opfer gebracht, sehn wir diese Steigerung über lysippischen Effect und über lysippische Argutien vollzogen, und haben schon oben darauf hingewiesen, wie naturgemäss diese Steigerung in der rhodischen Schule erscheint, in der sie an der effect- und prunkvollen rhodischen Beredsamkeit ihre Analogie auf einem anderen Gebiete der Geistes-

thätigkeit findet, während sie in Titus' Zeit grade so unmotivirt wäre, wie alle anderen charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Laokoon.

Doch genug! Das Résumé dieser ganzen kunstgeschichtlichen Erörterung gebe ich mit Brunn's Worten: „Die ganze Entwicklung der griechischen Kunst von der Zeit des Phidias abwärts besteht in einer Erweiterung der damals festgestellten Grenzen, welche von einem Mittelpunkte ausgehend nach verschiedenen Richtungen und selbst nach entgegengesetzten Endpunkten zustrebte. Was wir nun am Laokoon beobachtet haben, ist Nichts, als ein weiterer consequenter Schritt auf dieser Bahn, freilich nicht ein Schritt aufwärts, sondern abwärts. Allein dies lag in der Natur der Dinge. Denn hatte man einmal angefangen, seinen Ruhm in ein Überbieten des Vorhergehenden zu setzen, so blieb den Nachfolgenden kaum etwas Anderes übrig, als ihr Glück auf demselben Wege so lange zu versuchen, bis man am Ziele des Möglichen angelangt war, und nothwendig eine Reaction eintreten musste. Eine solche Potenzirung, vielleicht die höchste der griechischen Kunst, spricht sich in allen Theilen des Laokoon aus, und es ist daher kein Wunder, wenn ein Beurtheiler von so geringem künstlerischen Gefühle, wie Plinius, grade dieses Werk für das Höchste erklären will, was die Kunst geleistet. Die ausübenden Künstler der besten römischen Zeit scheinen anders gefühlt zu haben. Denn, wie mich dünkt, zeigt sich grade deshalb, weil in diesem und ähnlichen Werken die Grenze des Möglichen erreicht war, sofort mit dem Übersiedeln der griechischen Kunst nach Rom eine umfangreiche, aber in vieler Hinsicht völlig naturgemässe Reaction.“

DRITTES CAPITEL.

Die Künstler von Tralles und der farnesische Stier.

Wie schon im Eingange des vorigen Capitels bemerkt wurde, wirkten auf Rhodos in dieser Periode im Geiste der Rhodos eigenthümlichen Kunst nicht nur einheimische Künstler, sondern die rhodische Schule scheint ihre Einflüsse auch auf das Kunsttreiben anderer Orte ausgedehnt und Rhodos als ein hervorragender Mittelpunkt der Kunstübung auch fremde Künstler angezogen zu haben, welche daselbst ihre Werke zurückliessen. Dies gilt ganz besonders von den Künstlern Apollonios und Tauriskos von Tralles in Karien, wahrscheinlich Brüdern, die, wie es scheint, von einem Rhodier Artemidoros, vielleicht einem Bildhauer und ihrem Lehrer adoptirt, auf Rhodos dasjenige Werk schufen, welches wir schon im Vorhergehenden mehrfach als nächsten Geistesverwandten des Laokoon bezeichnet haben, die Gruppe, welche Amphion's und Zethos' Rache an Dirke darstellte, die jetzt unter dem Namen des „farnesischen Stieres (toro farnese)“ im Museo Borbonico steht, und auf welche wir mit Übergang einiger wenig bedeutenden und zum Theil unsicheren Notizen über sonstige trallianische Künstler und Kunstwerke unsere ganze Aufmerksamkeit concentriren.



Fig. 82. Gruppe des sogenannten „farnesischen Stieres“, Zethos und Amphion Rache an Dirke von Apollonios und Tauriskos von Tralles.

Die einzige litterarische Erwähnung dieses hochbedeutenden Werkes so gut wie des Laokoon, findet sich bei Plinius, welcher berichtet: „Unter den Monumenten im Besitze des Asinius Pollio befinden sich Zethos und Amphion und Dirke und der Stier nebst dem Strick aus einem Marmorblocke hergestellte Werke des Apollonios und Tauriskos von Tralles, welche von Rhodos nach Rom gebracht wurden.“ Da ich auf die Wichtigkeit dieses Zeugnisses in Bezug auf den Laokoon schon aufmerksam gemacht habe, und da dessen ganze tiefe Bedeutung erst einleuchten kann, wenn wir das in Rede stehende Werk kennen gelernt haben, so begnüge ich mich hier hervorzuheben, dass wir in der unter Papst Paul III. (1534—49) bei den Thermen des Caracalla gefundenen Gruppe, von der wir in Fig. 82 eine Zeichnung beilegen, ohne allen Zweifel das Original besitzen. Dieses Original ist nun freilich in sehr fragmentirtem Zustande auf uns gekommen und in ausgedehnter Weise restaurirt⁴⁶⁾, allein es muss mit Nachdruck hervorgehoben werden, dass, wenngleich diese modernen Restaurationen auch natürlich nicht im Stande sind, uns von den künstlerischen Vorzügen des antiken Originals im Einzelnen Zeugniss zu geben, dieselben, einige Einzelheiten abgerechnet, als durchaus richtig betrachtet werden müssen, so dass wir in Bezug auf das Ganze die Gruppe als unverletzt behandeln und beurteilen können. Namentlich muss aber auch der vielfach wiederholten Ansicht bestimmt widersprochen werden, die Antiope, d. h. die ruhig stehende weibliche Figur im Hintergrunde sei ein moderner Zusatz; dies ist so wenig der Fall, dass grade diese Person, deren Füße und von deren Gewand grosse Theile mit der Basis aus einem Stücke bestehn, als die am besten erhaltene bezeichnet werden muss. Die Richtigkeit der übrigen umfassenden Restaurationen, was Stellung und Haltung der Personen anlangt, geht aber einestheils daraus hervor, dass eine andere als die vorliegende Restauration gar nicht möglich ist, theils daraus, dass wir mehre antike Copien der Gruppe besitzen, nach denen sich die Restauratoren gerichtet haben und nach denen sie controlirt werden können. Aus diesen, neuerdings von Jahn⁴⁷⁾ zusammengestellten und besprochenen Copien ergibt sich nur ein Hauptirrthum der Restauratoren, den wir, weil er für die Auffassung der Composition von Bedeutung ist, gleich hier hervorheben und berichtigen wollen: Zethos, der tiefer und hinter der sitzenden Dirke stehende Jüngling, hielt nicht mit beiden Händen den Strick, der um die Hörner des Stiers gebunden ist, und an den Dirke gefesselt werden soll, sondern nur mit der rechten, während er mit der linken Hand aller Wahrscheinlichkeit nach Dirke am Haar ergriff, um sie zu den Hörnern des Stiers emporzureissen, ein Umstand, auf den wir weiterhin zurückkommen.

Wenn man die Urtheile vergleicht, welche über den Laokoon und welche über die vorliegende Gruppe gefällt worden sind, so wird man recht deutlich gewahr, in welchem Grade ein entschieden lautendes antikes Urtheil, und wäre es auch nur das persönliche des wenig kunstverständigen und kunstsinnigen Plinius, die moderne Kunstkritik befangen zu machen im Stande ist. Dass Plinius den Laokoon das vorzüglichste Werk unter allen Werken der Bildnerei und Malerei nennt, hat zu einer überschwänglichen Überschätzung der Gruppe geführt, an deren Herabstimmung die neuere Kunstkritik mit noch immer nicht entschiedenem Erfolge arbeitet, und dass derselbe Plinius die jetzt zu behandelnde Gruppe in der denkbar trockensten und unzulänglichsten Manier figurenweise anführt, als gehörten die Theile nicht zusammen

(opera), ohne ein Wort des Lobes hinzuzufügen, das hat dahin geführt, dass in der modernen Kunstkritik und Ästhetik in der abfälligsten, geringschätzigsten Weise über den farnesischen Stier geurteilt worden ist. Es würde nicht ohne Interesse, obgleich für die Selbständigkeit der modernen Ästhetik sehr wenig schmeichelhaft sein, die vielfachen seichten, schiefen, befangenen Urteile keineswegs nur geringer Männer über diese Gruppe zu sammeln und zu beleuchten, aber wir haben dafür keinen Raum und können uns von der Nothwendigkeit einer solchen Kritik der Kritik unserer Gruppe um so weniger überzeugen, je mehr die neueste Kunstschriftstellerei zur richtigen Besinnung gebracht zu sein scheint, und als je grösser der Umschlag der öffentlichen Meinung in Betreff des Stieres sich herausstellt. Diese richtige Besinnung herbeigeführt und diesen Umschlag bewirkt zu haben ist aber das fast alleinige und niemals hoch genug zu preisende Verdienst Welcker's. Ja es ist nicht zu Viel gesagt, wenn wir den Aufsatz Welcker's über den farnesischen Stier nicht allein als eines der grössten Meisterwerke unserer Wissenschaft, sondern, auch ohne in allen einzelnen Punkten mit Welcker übereinzustimmen, als die für alle Zeiten abschliessende Arbeit über dies bewunderungswürdige und einzige Kunstwerk bezeichnen. Haben wir dies gethan, so brauchen wir unsern Lesern kaum noch ausdrücklich zu sagen, dass die folgende Abhandlung sich wesentlich an diejenige Welcker's anlehnt und eben so wenig glauben wir es rechtfertigen zu müssen, wenn wir vielfach den Meister selbst reden lassen, nur versuchend seine Ansichten unsern Lesern* thunlichst bequem zu vermitteln und die eigenen abweichenden Ansichten als solche hervorzuheben.

Zunächst ein Wort über den Mythos, welcher dem Kunstwerke zum Grunde liegt. Dieser Mythos scheint nicht von berühmter epischer Poesie durchgearbeitet worden zu sein, sondern in localer Überlieferung fortbestanden zu haben, bis Euripides denselben als günstigen Stoff einer Tragödie des Titels „Antiope“ wählte, von der wir einzelne Fragmente besitzen und auf welche die Inhaltsangaben der Mythographen trotz einiger Abweichungen untereinander zurückzuführen sein dürften⁴⁸). Aus diesen Umständen erklärt es sich, um auch dies im Vorbeigehn zu bemerken, vollkommen, dass keine ältere künstlerische Darstellung des Mythos als aus unserer Periode bekannt ist. Die früheste Darstellung scheint diejenige unserer Gruppe zu sein, als die nächstälteste darf ein Relief in dem Tempel gelten, welchen gegen das Ende unserer Periode (Ol. 155, 3, 150 v. Chr.) Attalos II. dem Andenken seiner Mutter Apollonis in Kyzikos gründete, ein Relief an einer Säule (*στυλοπινάκιον*), welches wir nebst anderen ähnlichen, deren Gegenstände Beispiele kindlicher Pietät bildeten, aus einer Reihe von Epigrammen und aus etlichen sonstigen Erwähnungen kennen. Die späteren Darstellungen, auf welche in mehr oder weniger augenscheinlicher Weise die Gruppe von Einfluss gewesen ist, können wir hier bei Seite lassen.

Der Mythos nun, wie er, von Euripides tragisch und hochpathetisch gestaltet, der Gruppe zum Grunde liegt, ist etwa dieser. Antiope, Nykteus' von Theben Tochter, wird von Zeus heimlicher Weise Mutter; dem Zorn und der Strafe ihres Vaters entzieht sie sich durch die Flucht, auf der sie in Eleutherä am Kithäron die Zwillinge Zethos und Amphion zur Welt bringt, welche sie einem dortigen Hirten zur Pflege und Erziehung übergibt. Hier wachsen die Brüder unbekannt in Niedrigkeit auf, während die Mutter in das Haus des Königs Epopeus von Sikyon kommt. Ihr

Vater Nykteus aber vergisst den Zorn gegen seine Tochter nicht, sondern überträgt noch sterbend seinem Bruder Lykos, dem er sein Reich hinterlässt, die Rache. Lykos zieht gen Sikyon, besiegt Epopeus, zerstört die Stadt und schleppt Antiope in die Sklaverei mit sich. So wird sie Magd der Gattin des Lykos, der Dirke, welche, vielleicht von Motiven der Eifersucht getrieben, die Unglückliche mit dem höchsten Grade raffinirter Grausamkeit behandelt. Dieser übermässig barten Behandlung entzieht sich Antiope durch abermalige Flucht, auf der sie an den Kithäron zu ihren unerkannten Söhnen kommt, und diese unter Schilderung der ausgestandenen Leiden um Schutz anfleht. Allein eine bakchische Feier bringt auch Dirke auf den Kithäron, wo sie ihre entlaufene Selavin auffindet und für die Flucht mit dem Tode zu strafen beschliesst. Zethos und Amphion selbst, scheinbar Hirten und Knechte des thebischen Königshauses, werden beauftragt, die Strafe zu vollziehn und zwar indem sie Antiope an die Hörner eines wilden Stieres binden und von diesem schleifen lassen sollen. Die Brüder gehorchen dem Befehl ihrer Königin, sie bringen den Stier, und der grässliche Muttermord ist auf dem Punkte zu geschehn, als, wahrscheinlich durch den Hirten, dem die Brüder als Kinder übergeben waren, die Erkennung von Mutter und Söhnen vermittelt wird. Jetzt wendet sich der Zorn der Jünglinge und ihre Rache gegen Dirke, und dieselbe entsetzliche Todesart, welche diese Antiope zgedacht hat, wird gegen sie selbst angewendet: die Brüder fesseln sie an die Hörner des Stieres, der sie zu Tode schleift. Schliesslich wird sie in einen Quell verwandelt, der ihren Namen erhält.

Dass die Gruppe diese Bestrafung der Dirke darstelle, ist so augenscheinlich, dass es unnöthig wird, dies durch eine eingehendere thatsächliche Beschreibung zu erweisen; suchen wir uns jedoch über das genauere Verhältniss des Kunstwerkes zu seiner poetischen Unterlage Rechenschaft zu geben, so wird eine etwas nähere Erörterung mir um so mehr zur Pflicht, je weniger ich Welcker zustimmen kann, wenn er sagt: „die Gruppe drückt nicht weniger als den vollen Gehalt der Sage selbst aus und die Handlung ist in sich selbst abgeschlossen, keine Vermittelung oder Versöhnung, kein Gedanke, keine Seelenerhebung gefordert, die nicht schon vor unsern Augen in That übergangen.“ Ich habe dagegen schon in der Abhandlung über den Laokoon meine Auffassung dahin ausgesprochen, dass die Gruppe der trallianischen Meister dem Laokoon in dem Princip der Kunst verwandt sei, da sie eben wie der Laokoon nur die Katastrophe eines Mythos zur Anschauung bringe, eine Katastrophe voll des höchsten Pathos, aus dem eben so wenig eine Idee hervorleuchte, wie aus der Gruppe des Laokoon, und ich scheue mich nicht, diese Auffassung hier zu wiederholen. Ihre Begründung liegt darin, dass die Künstler nicht die entfernte Möglichkeit hatten, uns weder die Verschuldung der Dirke noch auch deren oder der Jünglinge Verhältniss zu Antiope selbst nur durch eine leise Andeutung zum Bewusstsein zu bringen, denn auch wenn sie Dirke zu Antiope anstatt zu dem einen ihrer Peiniger flehend dargestellt hätten, wie dies in dem Relief in Kyzikos der Fall war, würden sie so gut wie Nichts für die Darlegung des inneren Zusammenhangs gewonnen, dagegen vielleicht nicht Unwesentliches am dramatischen Leben und an der Einheit ihrer Composition eingebüsst haben; was uns die Gruppe zeigt ist Nichts als die Ausführung einer schrecklichen That zweier Jünglinge gegen ein hilflos zu ihren Füssen liegendes Weib, im Beisein eines zweiten Weibes, welches die ruhige Zu-

schauerin der Scene abgiebt; dass diese That eine That der Rache, dass Dirkes Schicksal ein durch lange fortgesetzte und eben vorher zum Excess gelangte Grausamkeit verdientes oder wenigstens motivirtes sei, dies Alles, worin der ethische Kern und die tragische Bedeutung des Mythos und dieser Scene desselben liegt, Alles, was die Poesie auch noch im Augenblick der Katastrophe durch einige flüchtige Reden und Gegenreden, drohende und zürnende Worte der Jünglinge, entsetztes Flehen Dirkes, während der Stier herangeführt wird, vergegenwärtigen konnte, dies Alles müssen wir zur Betrachtung der Gruppe mitbringen, aus der Gruppe selbst tritt davon auch dem aufmerksamsten und feinsinnigsten Beschauer Nichts entgegen. Ich weiss nicht, ob ich Welcker Unrecht thue, wenn ich annehme, dass auch er, trotz den oben mitgetheilten Worten, an denen ich nicht deuteln und drehen mag, dies empfunden hat, aber ich vermag es kaum anders zu verstehn, wenn er wenige Zeilen später schreibt: „zu läugnen ist dabei nicht, dass die Kunst, nachdem einmal durch die Tragödie die Schreckbilder der alten Sage hervorgerufen waren, ihr Augenmerk nicht auf die Grösse und Tiefe der Ideen, sondern auf das Ausserordentliche der Erscheinung richtete, und dass man in ihren Werken nicht das Philosophische (d. h. den ethischen Gehalt), sondern das Künstlerische aufzusuchen hat.“ Mit diesen letzten Worten bin ich vollkommen einverstanden: Werke wie der Laokoon und der farnesische Stier wollen nur von künstlerischer Seite her betrachtet, genossen werden, und erscheinen in künstlerischem Betracht vielfältig bewunderungswerth, allein es scheint mir von der höchsten Bedeutung, dass wir uns klar bewusst werden, es sei eben dieser beschränktere Masstab an dieselben anzulegen, und es sei auf die Wahrnehmung eines tieferen ethischen Gehaltes und einer tragischen Bedeutung im eigentlichen Sinne ihnen gegenüber zu verzichten, während uns bei der Niobegruppe dieser ethische Gehalt und diese tragische Bedeutung in einer selbst das Künstlerische an sich in Schatten stellenden Klarheit entgegenleuchtet.

Stellen wir uns demnach auf diesen mit Recht geforderten rein künstlerischen Standpunkt, so werden wir der Gruppe der trallianischen Meister unbefangener Weise nicht geringere Bewunderung zollen müssen als dem Laokoon, wir mögen die Conception des effectvollsten Momentes oder die Composition in ihrem materiellen Bestande in's Auge fassen, ja ich wage zu behaupten, dass der Eindruck des Ganzen auf das Gemüth des Beschauers ein befriedigenderer sei als derjenige, den die Laokoongruppe hervorzubringen vermag. Über die Erfindung der Gruppe sei es mir erlaubt, Welcker ganz für mich reden zu lassen; was er sagt wird nie überboten werden.

„Die Seele der Erfindung in diesem Werke der höchsten Virtuosität ist in der Wahl des prägnanten Moments, der den nächstfolgenden unmittelbar hervorruft und fast mit Nothwendigkeit denken lässt, einen Moment der für sich der Darstellung sich entzieht, aber schon in der unwillkürlich in dem Beschauer hervorgerufenen Vorstellung die Wirkung des äussersten Darstellbaren mächtig verstärkt.“

„Ich könnte daher nicht mit Schorn sagen, dass „nur die Vorbeitung zur rächenden That, nicht das Entsetzliche ihres Vollbringens geschildert sei, indem die erzürnten Söhne die Quälerin ihrer Mutter an die Hörner des Stiers anbinden und wir die Unglückliche vor ihnen flehend und umsonst ihrem Schicksal widerstrebend sehn.“

Hier ist mehr als Vorbereitung. Die Secunden, die zwischen dieser und der Ausführung liegen, verschwinden vor der Geschwindigkeit, wozu der Zorn der Rächer und die Schwierigkeit das wüthende Thier länger festzuhalten zwingen, und dass die Raschheit und Stärke der Brüder und die Gewalt des Stiers so vollkommen und lebendig ausgedrückt ist, darin liegt die Magie, welche uns mit der Vorbereitung auch das Vollbringen der That empfinden lässt und das höchste Verdienst des Werks. Dirke ist bei dieser feurigen, blitzschnellen Thätigkeit schon so gut wie angebunden und obgleich sie nicht die Besinnung verliert, sondern noch Amphion's Bein instinctartig umschlingt und körperlich im Augenblick noch nicht leidet, kann sie doch selbst nicht hoffen das Schreckliche abzuwenden, der Zuschauer kann es unmöglich erwarten dass es ihr gelingen werde. Amphion hält noch das Thier an Horn und Schnauze fest wie es zum Anfesseln nöthig war, noch kann es, so sehr es sich auch bäumt, nicht davonspringen, aber länger wird es so nicht mehr halten und in einem Riss wird Zethos das Opfer hinanziehen. Jetzt lassen sie den Stier los, mit Vorsicht zur Seite springend, er wirft sich herab auf seine Füße, macht einen Satz und schleppt schleudernd die Last an den Hörnern davon. Es ist wie eine Mine, die im Losgehn begriffen ist: mit grösster Kunst ist die Gruppe wie gewaltsam in den Augenblick zusammengefasst, wo sie sich auf die regelloseste, wildeste Art entfalten soll. Der Contrast dieser Scenen, furchtbare, rascheste, endlose Bewegung als unausbleibliche Folge eines durch Kraft und Gewandtheit herbeigeführten und glücklich benutzten flüchtigen Augenblicks des Stillhaltens geben dem Bilde Leben und Energie in wunderbarem Masse. Und es ist in dieser gewissermassen in die Gruppe eingeschlossenen Darstellung der Entwicklung selbst eine gewisse Entschuldigung für ihre kühne Aufgipfelung gegeben. Denn das Höchste in einer gewissen Richtung lässt sich oft nicht erreichen, ohne zugleich die eine oder die andere sonst beobachtete Rücksicht hintanzusetzen.“

„Müller setzt einen Hauptgedanken der beiden Meister in einen gewissen Contrast der beiden Brüder, welche die Rache vollziehen. Wenn überhaupt ein verschiedener Charakter der zusammenhandelnden Personen und, so viel möglich, ein verschiedener Contrast in der ihnen dabei zukommenden Stellung der Composition Anmuth und Leben geben, so durfte diesen, meint er, in diesem Falle der Künstler um so weniger versäumen, als der Mythos selbst und Euripides ihn darbot, der in der Antiope den Stoff ausführlich behandelte. Ausgedrückt scheint ihm dieser Contrast in der Gruppe dadurch, dass der rauhere Zethos die Dirke (vielleicht an den Haaren gefasst) an die Hörner befestigt, während dem Amphion das minder grimme Geschäft gegeben ist, den Stier beim Kopf zu halten und an ihn als den milderen die Verzweifelnde sich anklammert. Aus den Andeutungen der Gruppe glaubt er den Hergang — also wie er dem Künstler vorgeschwebt habe — sich so entwickeln zu dürfen: die Brüder finden ihre Mutter und erfahren deren Misshandlungen, eilen auf den Berg, wo Dirke Orgien feiert, der rachsüchtige Zethos erreicht sie zuerst und wirft sie bei den Haaren zu Boden, Amphion holt unterdessen auf seinen Befehl einen Stier herbei; nun ist es Zethos wieder, der diesem den Strick um die Hörner legt, womit er Hals und Leib der Dirke umschlingen will, ihre Bitten an Amphion können sie nicht retten, da er schon vergebens gesucht hatte, den Zorn des Zethos zu mässigen: aber da er dessen grausame Absicht nicht hatte mildern

können, so wollte er sich der Theilnahme an der Rache, welche die Mutter als Sohnespflicht von ihm forderte, nicht entziehen. Dies alles aus den Andeutungen der Gruppe selbst.“

„Die gesunden und glücklichen Motive, die in den Werken der Alten zu erkennen sind, genau zu erforschen, um diesen Werken ein wohlverstandnes Lob zollen und uns ihrer wie an der Seite der Künstler selbst oder ihrer Zeitgenossen erfreuen zu können, ist der beste Gewinn, der sich aus ihrer Betrachtung ziehen läßt. Ich erwäge darum unbefangen auch diese Betrachtungsweise der Gruppe, aber ich muss gestehen, dass sie mir nicht richtig zu sein, sondern die geistige Einheit des Werks, die in der Kraft einer vollkommen einträchtigen Rachethat liegt, zu verletzen scheinen. Wie alle Erzähler sich ausdrücken, die Brüder tödteten die Dirke, ohne dass sie dabei irgend einen Unterschied unter ihnen machen, so läßt auch kein Künstler den Amphion zu weich für heroische Pflicht erscheinen. Des mächtigen Stiers, den die Gruppe darstellt, Meister zu werden, bedurfte es der Kraft beider Brüder, einer hilft dem andern, und der Stier würde in diesem Augenblick nicht gegen Dirke, sondern gegen sie selbst seine Wuth auslassen, wenn er könnte. Seine Bändigung zum Zweck ist die Hauptsache und beiden Brüdern vollkommen gemeinschaftlich; aber die Unterscheidung ihrer Persönlichkeit ist berücksichtigt darin, dass Zethos voran ist und die Dirke anbindet, dass sie dem von der Laute begleiteten Bruder sich zuwendet und sein Bein umfasst: diese fein beobachtete Unterscheidung ist hier eine untergeordnete und verstecktere Schönheit.“

Wenn ich aber oben gesagt habe, die Gruppe des farnesischen Stieres wirke befriedigender auf den Beschauer als selbst der Laokoon, so glaube ich dies dadurch begründen zu können, dass wir im Laokoon das Verderben in einer Art vor Augen sehn, die auch der entferntesten Hoffnung für irgend eine der drei Personen keinen Raum mehr läßt, dass demgemäss die Lage das Spannende der Erwartung des Ausgangs verliert, da ja die Künstler den Ausgang uns geflissentlich vor die Phantasie gerückt haben; hier aber ist freilich, wie Welcker in der eben mitgetheilten Stelle mit Recht hervorhebt, für Dirke auch keine Hoffnung mehr, es darf aber nicht unerwähnt bleiben, was er später erinnert, dass in dem Kunstwerke „der Kampf der Heldenjünglinge mit dem Stier gross und gefährvoll genug ist, um die Schauer, welche die rührende Gestalt der Dirke einflösst, zu zerstreuen“. Eben hierdurch, eben durch die gefährvolle Anstrengung der beiden Jünglinge, auf welche auch vermöge ihrer Stelle in der Gruppe und vermöge der überwiegenden Lebhaftigkeit ihrer Handlung, das Auge zuerst fällt und auf denen es am längsten haftet, wird der dargestellten Scene jenes Martervolle, Klägliche genommen, das Welcker Laokoon's Lage zuspricht, wird ihr dagegen jene aufregende Spannung eines jedenfalls nicht absolut gewissen Ausgangs verliehen. Ja die Tüchtigkeit und Heldenhaftigkeit der beiden Jünglinge gegenüber dem gewaltigen Thiere, das sie zwingen, kann uns auf Augenblicke so fesseln, dass wir die grausame und entsetzliche Absicht, um derentwillen diese Anstrengungen unternommen werden, vergessen, und dem Entfalten der jugendlichen Heldenkraft mit Wohlgefallen zuschaun.

Wenden wir uns nun der Composition in ihrem materiellen Bestande zu, so können wir abermals nicht umhin, Welcker's Urteil zum Leitfaden zu nehmen. „Die Gruppe des Stiers, sagt er, überschreitet eigentlich die Grenzlinien der Plastik; denn

auf den ersten Blick macht sie immer den Eindruck einer verworrenen, aufgehäuften Masse. Aber bewunderungswürdig ist es, sobald man nun zu unterscheiden anfängt, wie sie dann von jedem Punkte aus, den man im Herumgehn einnimmt, nur wohl zusammengehende Linien darbietet und von jeder Seite eine Ansicht gewährt, ein Ganzes macht, das man für eine selbständige Composition nehmen möchte.“ Ferner: „von der Seite gesehn wird selbst der kunstreiche Laokoon verworren und ungemüthlich, woraus seine Bestimmung für eine Nische eben so gewiss hervorgeht, wie es aus der Beschaffenheit selbst der farnesischen Gruppe klar ist, dass sie an einen überall offenen Standort gehört und rings umgangen sein will. Freilich den vollen Anblick aller Personen auch nur von einer Seite zu gestatten, darauf ist sie nicht eingerichtet.“ Dies Alles ist vollkommen wahr und eben so richtig ist die Bemerkung, dass bei Werken, wie dieses, der Anblick des Marmors noch ungleich nöthiger ist als bei einfachen Statuen, und dass kein Abbild, d. h. keine graphische Darstellung genüge. Dies kann ich nun allerdings nicht aus eigener Anschauung des Marmors, wohl aber nach derjenigen des vortrefflichen Gypsabgusses bestätigen, welchen ich im Crystallpalaste zu Sydenham zu studiren Gelegenheit hatte. Eine graphische Darstellung, d. h. eine Übertragung der Gruppe, in der die Figuren auf der gegen zehn Fuss in's Geviert haltenden Basis beträchtlich auseinander stehn, man mag sie beschauen von welchem Punkte man will, in die Zeichnung auf einer Fläche, welche die eigenthümliche plastische Perspective nicht wiedergeben kann, scheint mir in diesem Falle besonders deshalb nicht zu genügen, weil in der Zeichnung die untere Hälfte der Gruppe mehr Compactes gewinnt und daher eine genügere Unterlage der oberen und bewegten Theile bietet, als dies in der Gruppe der Fall ist, die mir nicht bloß auf den ersten Blick den Eindruck einer nach oben zusammengethürmten und nicht gehörig unterstützten Masse machte. In der plastischen Wirklichkeit erscheint der untere Theil der Gruppe, indem alle Linien auseinandergehn und alle Theile getrennt sich darstellen, vergleichsweise luftig, leicht, leer, während der obere, in welchem sich alle Massen mehr zusammenschieben, durch eine ungeheure Wucht des Körperlichen, ja des Materials etwas Beängstigendes und Erdrückendes besitzt. Wenn man nun aber schon im Laokoon Elemente des Malerischen wahrgenommen hat, so glaube ich den Einfluss der Malerei, welche kurz vor der Zeit, in der diese Gruppe entstand, ihre höchste Vollendung erreicht und in der Schätzung der Nation die Plastik fast besiegt hatte, auf die Plastik in unserer Gruppe noch ungleich bedeutender hervortreten zu sehn; es scheint mir in dieser Art der Composition ein Wetteifern mit malerischen Effecten zu liegen, welches nothwendig zu einem Überschreiten der engeren Grenzen der echt plastischen, in materiellen Massen gestaltenden Composition führen muss. Sehn wir von diesem Tadel ab, so können wir abermals nur Welcker folgen und ihm zustimmen, wenn er auf die Meisterschaft in Erfindung und Anlage dieses grossen Werkes und aller einzelnen Figuren, die selbst in der Restauration sich ausspricht, hinweist, wenn er die lebensvolle Gewaltigkeit des herrlichen Stiers, die athletische Gewandtheit der Brüder, den edlen und feinen Geschmack in der Behandlung der Gewänder, die grosse Wahrheit, die Kraft des Ausdrucks in allen Stellungen und Gestalten, alle die wohlberechneten Bezüge und Gegenbezüge, das Ineinandergreifen im Ganzen bewundernd hervorhebt.

Nicht ohne Bedeutung für diese vom Laokoon in jedem Betracht verschiedene

und doch nach eben so neuen Principien gestaltete Composition und selbst für den innerlichen Eindruck, welchen die Gruppe auf uns macht, ist die Basis, welche so ziemlich einzig in ihrer Art dasteht und, wie das ganze Kunstwerk, nicht selten verkehrt beurteilt worden ist. Auch über diese redet Welcker erschöpfend, und ich kann nicht umhin, meinen Lesern auch in Betreff dieses Punktes seine eigenen Worte mitzutheilen. „Ganz im Geiste der uns fremden Art von Symbolik der Alten im Räumlichen ist die Basis behandelt. Sie stellt den Kithäron vor, für das Auge nicht kenntlich, denn er ist viereckt und niedrig, aber für den Verstand bezeichnet durch die Klippen und die umgebenden Thiere. Von Bäumen und Sträuchern ist nicht einmal eine Andeutung gegeben, einen griechischen Berg würden sie eher unkenntlich machen. Aber sehr ausdrucksvoll für die Felsenatur solcher Berge ist es, dass Amphion unter dem Kampf auf zwei Felszacken kühn und gewandt gestellt ist, und so springt zugleich der Boden in die Augen, über welchen Dirke geschleift werden soll. Wie der Wind immer spielt auf den Höhen, so treibt er das Gewand der Antiope und des Amphion.“

„Alles zusammen vereinigt sich einfach, die Natur des Hochgebirgs durch eine Zusammenstellung seiner thierischen Bewohner, phantastisch vermehrt mit Löwen, und dann die bakchische Feier anzudeuten. Damit die letztere stärker in die Augen falle, ist vorn an der Klippe, auf welcher Amphion fusst, der junge, durch bakchisches Laubgewinde über Brust und Leib auffallende Hirt hingesezt. Er sitzt als ruhiger Zuschauer, weil er blos zu einem Zeichen bestimmt ist, darum auch in viel kleinerem Verhältniss als die Figuren der Handlung selbst, wie neben einer Statue ein Figürchen oder ein Attribut am Tronk. Zugleich füllt er an der Ecke den Raum wohl aus, besser als die ununterbrochene kahle Felswand thun würde. Sein Hund, von demselben grossen Geschlecht, das man noch in Griechenland bei und in den Bergen so häufig begegnet, springt bellend gegen Amphion hinan, da es unnatürlich wäre, wenn er bei solchem Vorgang nicht bellte. Die Begleitung eines Hundes und bei bewegten, gewaltsamen Scenen ein anspringender Hund ist ein beliebtes Beiwerk der Vasengemälde seit ihrer ältesten Zeit, und auch in feineren kommt es oft vor als ein Mittel, das Ausserordentliche oder das Belebte des Vorgangs augenfälliger zu machen. Die schöne Cista und ein bei der Störung des Festes heruntergerissenes Traubengewinde schliessen sich mit dem bakchischen Landmann zusammen, um an der Vorderseite die Zeit des Überfalls anzuzeigen; die drei andern Seiten nehmen die Thiere ein, deren bunte Mannigfaltigkeit hier, wo es nur Andeutung und die Verzierung eines grossen Fussgestells galt, einer Rechtfertigung in der That nicht bedarf, so wenig wie die Reliefe an den Basen des Nils und des Tiber im Vatican. Auch in diesen allerdings ungewöhnlichen Nebendingen zeigt sich viel Leben und treffliche Erfindung.“

Am wenigsten sind wir im Stande über die Formgebung im Einzelnen und über die materielle Technik zu urteilen, da hier natürlich die Restauration das Original nicht wie in der Composition vertreten kann, und da, wie Welcker erinnert, die echten Theile auch durch Abraspeln bei Gelegenheit der Aufstellung in der Chiaja reale 1736 gelitten haben, indem man sie in gleicher Weise mit den modern restaurirten Stücken erscheinen lassen wollte. Trotzdem ist die Formgebung und die Feinheit des Meissels im Einzelnen auch schon von Anderen gebührend gewürdigt

worden, so lobt Winkelmann die feine und sichere Arbeit an der Cista zu Dirkes Füßen, das über diese Cista fallende Gewand, die am wenigsten restaurirte Antiope und die sitzende Nebenfigur, deren Kopf er dem Stil nach mit denen der Söhne Laokoon's vergleicht. Ich kann, was sich nach der Zeichnung am wenigsten beurteilen lässt, bestätigen, dass die Antiope der reinen Form nach einen überaus wohlthuenden Eindruck, denjenigen eines echt griechischen Kunstwerkes hervorbringt, und als einzelne Statue aufgestellt ohne Frage durch den Adel und die harmonische Fülle aller Formen den Gegenstand allgemeiner Bewunderung bilden würde, während freilich zugestanden werden muss, dass sie in den Zusammenhang des Ganzen, trage sie auch zur Abrundung der Composition bei, nur locker eingereiht erscheint. Die Gewandung der Dirke ist mit höchster Meisterschaft behandelt; motivirt durch den Festanzug der Königin ist sie in ihrer Fülle sowohl an sich wie in ihrem Gegensatze zu dem aus ihr hervorblühenden nackten Körper mit auserlesener Virtuosität zu den prächtigsten Effecten benutzt. Dass diese Effecte berechnet und von den Künstlern mit derselben bewussten Absicht herbeigebracht sind, wie diejenigen in der Formbehandlung des Laokoon, ist augenscheinlich, und wenn wir nach diesen erhaltenen Theilen des Originals die uns verlorenen grösseren Partien beurteilen dürfen, so erweist sich auch in dieser Hinsicht unsere Gruppe als ein dem Laokoon nahe verwandtes Kunstwerk. Wie gross in allen übrigen Beziehungen die Verwandtschaft sei, dürfte hier nochmals hervorzuheben überflüssig erscheinen, und deshalb weisen wir zum Schlusse nochmals darauf hin, dass die Gruppe des farnesischen Stieres ausser der Bedeutung, die sie selbständig als Kunstwerk ersten Ranges für sich in Anspruch nimmt, für die Kunstgeschichte als datirbares Monument aus der Blüthezeit der rhodischen Kunst die allergrösste Wichtigkeit hat, da ihre fast allseitige innere Verwandtschaft mit dem Laokoon für die gleichzeitige Datirung dieser Gruppe ein Gewicht von solcher Schwere in die Wagschale wirft, dass auch die besten Argumente für die römische Entstehung des Laokoon kaum im Stande sind, ihm irgend mit Erfolg entgegenzuwirken.

Anmerkungen zum fünften Buch.

- 1) [S. 133.] Bernhardt, Geschichte der griech. Litteratur 1, S. 371.
- 2) [S. 134.] Hettner, Vorschule der bildenden Kunst der Alten. S. 240.
- 3) [S. 136.] Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 504, Müller, Handb. §. 154.
- 4) [S. 136.] Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 504.
- 5) [S. 137.] Und nicht allein die Namen ihrer hervorragenden Dichter, auch diejenigen der wirklich bedeutenden, Neues schaffenden Bildner, die Namen der pergamenischen, rhodischen, tral-ianischen Künstler sind der römischen Kunstgeschichtschreibung überliefert, und wer darf behaupten, dies sei nicht durch die gleichzeitige Kunstlitteratur geschehn?
- 6) [S. 138.] Vergl. was Müller im Handb. §. 149—151 anführt und die Zusätze und Bemerkungen zu diesen Paragraphen in Stark's Archäol. Studien, Wetzlar 1852, S. 30 f.
- 7) [S. 138.] Über Menächmos vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 418.
- 8) [S. 138.] Darstellungen stieropfernder Siegesgöttinnen siehe in Müller's Handb. §. 406, ein statuarisches Beispiel ist abgebildet in Clarac's Musée des sculptures 2, pl. 406 Nr. 605, unter dem irrigen Namen der Europa.
- 9) [S. 138.] Die im Text berührte Thatsache ist begründet in einer schönen Untersuchung über die Zeit des Seltenerwerdens und des Aufhörens der athletischen Siegerstatuen in Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 520 f.
- 10) [S. 139.] Das Horologium des Kyrrhestiers Andronikos, der sogenannte Thurm der Winde, ist abgeb. in Stuart's Antiquities of Athens 1, chapter 3, und sonst mehrfach.
- 11) [S. 140.] Über Mikon vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 502.
- 12) [S. 142.] Abgebildet sind diese Kameen unter Anderem in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, Nr. 226 a—229, die Bronzebüsten das. Nr. 222 a u. 223 a, vergl. Handb. §. 158 (159) 3 und 161, 4.
- 13) [S. 142.] Siehe Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 505 f.
- 14) [S. 145.] Es ist dies der bekannte Lehrsatz, welchen namentlich Visconti und Thiersch verfochten und den manche Neuere als Glaubensartikel nachsprechen. Je mehr die ganze Darstellung in meinem Buche darauf abzielt, das Irrthümliche dieses Lehrsatzes durch Thatsachen zu erweisen, desto weniger kann ich es für meine Aufgabe halten, an dieser Stelle den Argumentationen der beiden grossen Gelehrten in directer Polemik entgegenzutreten, weshalb ich eine Fülle theils von Anderen, theils von mir selbst gemachter Bemerkungen über das Unhistorische und Unmögliche der Viscontischen und Thiersch'schen Ansicht unterdrücke.
- 15) [S. 145.] Über die Kunstschule von Pergamos vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 442 ff.
- 16) [S. 145.] Vergl. Bd. 1, S. 215 und 219.
- 17) [S. 146.] Vergl. besonders noch Gerhard, Auserlesene Vasenbilder 1, S. 21 f. Note 7.
- 18) [S. 147.] Wenn die uns erhaltenen Denkmäler der pergamenischen Kunstschule, die Gruppe in der Villa Ludovisi und der Sterbende im Capitol die Originale sind, woran nicht zu zweifeln ist, und wenn dieselben, was ebenfalls kaum als zweifelhaft betrachtet werden kann, zusammengehören und Theile einer ausgedehnten Gruppe sind, so werden wir diese kaum für etwas Anderes als für eine Giebelgruppe halten dürfen, zu deren Eckfigur der Sterbende sich durchaus eignet. Es sind hiegegen allerdings einige, aber wenig erhebliche Bedenken laut geworden, auf deren Widerlegung ich verzichten zu dürfen glaube.
- 19) [S. 152.] In einer auch in manchem anderen Betracht unerfreulichen (um nicht mehr zu sagen) Recension von Brunn's Künstlergeschichte in Jahn's Jahrbüchern Bd. 49, S. 290, spricht E. Braun gegen die Richtigkeit der Bildung der als vom Athem gehoben dargestellten Brust des Sterbenden Bedenken aus, die, abgeleitet von der Tiefe der in die Lunge eingedrungenen Wunde, medicinisch und physiologisch sehr gelehrt klingen, dennoch aber, wie mir berühmte Physiologen und Mediciner unter meinen Freunden versichern, vollkommen irrig sind.
- 20) [S. 152.] Die Situation des Sterbenden kann nicht schöner, und, einige Einzelheiten ausgenommen, richtiger geschildert werden, als sie Lord Byron im Childe Harold canto 4, stanza 140 beschreibt in den Worten:

I see before me the gladiator lie;
 He leans upon his hand, his manly brow
 Consents to death but conquers agony,
 And his drooped head sinks gradually low,
 And through his side the last drops ebbing slow (?)
 From the red gash fall heavy one by one, (?)
 Like the first of a thundershower; and now
 The arena swims before him, he is gone
 Ere ceased the inhuman shout, which haild the wretch who won.

21) [S. 153.] Man vergleiche, um einen bestimmten Anhaltspunkt der Vorstellung zu gewinnen, nur die Statue eines sterbenden Kriegers im Museo borbonico, abgeb. Mus. Borb. 7, pl. 24 und bei Clarac pl. 858 B, 2158, die in mancher Hinsicht unserem Sterbenden ähnlich componirt, im Charakter aber sehr verschieden ist.

22) [S. 154.] Kresilas' sterbenden Verwundeten könnte man zur Noth in der so eben (Note 21) angeführten Statue wiedererkennen, obgleich ich weit davon entfernt bin, deren Zurückführbarkeit auf jenes berühmte Original für mehr als möglich anzusprechen.

23) [S. 161.] Über das von Plinius angegebene technische Verfahren des Aristonidas macht Müller im Handb. §. 306, 3 die Bemerkung: „merkwürdig sind Silanion's Iokaste durch Silber- und Aristonidas' schamrother Athamas durch Eisenbeimischung, da doch Eisen sich sonst mit Kupfer nicht mischen lässt“. Um über diese technisch-metallurgische Frage in's Klare zu kommen, legte ich dieselbe meinem Collegen, dem Chemiker Dr. Knop vor, von dem ich folgende Auskunft erhielt: „Das kohlenstoffhaltige Eisen, solches war ohne Zweifel alles Eisen, das die Alten darstellten, legirt sich mit Kupfer nicht in solchen Verhältnissen, dass die daraus erhaltene Metallmasse beim Rosten vorwaltend Eisenrost gäbe. Nur sehr gut entkohltes Schmiedeeisen lässt sich mit Kupfer legiren; Mischungen, die gleiche Gewichtsmengen Kupfer und Eisen enthalten, hat man hergestellt, aber nur in kleinen Mengen. Diese Legirungen sind nur schwer zu erhalten. Überdies dürfte der Rost von den letzteren grün, nicht gelb ausfallen, worüber allerdings Erfahrungen nicht vorliegen.“

24) [S. 162.] Die sehr umfangreiche Litteratur über den Laokoon ist am vollständigsten und genauesten verzeichnet in den Verhandlungen der 16. Versammlung deutscher Philologen u. s. w. in Stuttgart, Stuttgart 1857, S. 165, Note 12. Hierzu kommt als Neuestes ein Vortrag über die Laokoongruppe von Häckermann in Greifswald, gehalten am 9. December 1856, Greifswald bei Kunike.

25) [S. 163.] Ich sage: Kaiser Titus, weil wir ihn wesentlich als solchen kennen, für das Chronologische bemerke ich jedoch, dass man genauer von dem Feldherrn Titus (Titus imperator), dem nachmaligen Kaiser reden müsste, denn als Plinius die betreffende Stelle schrieb, hatte Titus den Thron noch nicht bestiegen, was erst einige Jahre später, bekanntlich im Jahre 79 n. Chr., geschah, kaum zwei Monate vor dem Tode des Plinius bei dem Ausbruch des Vesuv am 24. August. Da aber über die Person dessen, in dessen Palaste oder Hause die Laokoongruppe stand, kein Zweifel sein kann, so glaubte ich im Text die uns geläufige Bezeichnung des Titus als Kaiser gebrauchen zu dürfen.

26) [S. 163.] Vergl. Thiersch, Epochen S. 322, Note 32.

27) [S. 164.] Die Fragmente von Wiederholungen der Laokoongruppe sind verzeichnet in Welcker's Katalog des bonner Museums S. 14, und in Feuerbach's Geschichte d. griech. Plastik 2, S. 190.

28) [S. 166.] Die Erklärung der Worte de consilii sententia von dem Beschlusse oder Befehl des Geheimraths oder Staatsraths des römischen Kaisers ging von Lachmann aus, der sie in der Archäol. Zeitung von 1845 S. 192 aufstellte. Später auf die inneren Schwierigkeiten dieser Erklärung aufmerksam geworden, hat der grosse Kritiker in derselben Zeitschrift von 1848, S. 237 diese zu umgehen gesucht, indem er dem Worte consilium eine speciellere Bedeutung beilegte und dasselbe anstatt vom Staatsrathe von „einer archäologischen Verschönerungscommission“ erklärt. Bei dieser neuen Erklärung bleiben aber nicht allein die sachlichen Bedenken genau dieselben, wie bei der älteren, sondern es kommen auch noch neue, theils sprachliche, theils sachliche hinzu, erstens nämlich dass consilium ohne allen weiteren Beisatz niemals eine eigene, nicht ständige, sondern zu bestimmten Zwecke ernannte Commission bedeuten kann und zweitens, dass das Vorhandengewesen sein einer solchen Commission in keiner Weise bezeugt oder auch nur wahrscheinlich ist. Vergl. besonders Welcker Alte Denkmäler 1, S. 336.

29) [S. 166.] Die Belege für die officielle und formelhafte Bedeutung der Worte *de consilii sententia* sind neuerdings gesammelt von Stephani im Bulletin de la classe historico-philologique de l'Académie impériale de St. Pétersbourg 1849, VI. p. 8 ff.

30) [S. 167.] Die einzigen bildlichen Darstellungen des Laokoonmythus ausser den oben angegebenen Fragmenten von Wiederholungen der Gruppe sind: 1) ein Gemälde im vaticanischen Codex des Vergil, 2 u. 3) zwei Contorniaten mit dem Kopfe des Nero und dem des Vespasian auf dem Avers, der erstern von sehr zweifelhafter Echtheit. Alle drei Darstellungen, welche abgebildet sind in den Verhandlungen der 16. Philologenversammlung (Note 24), S. 168, bieten trotz allen Abweichungen die augenscheinlichsten Reminiscenzen der Gruppe, und Niemand kann auch nur eine derselben für älter als die Gruppe erklären, selbst diejenigen nicht, welche die Gruppe in Rom entstanden denken. Dass die Kaiserköpfe auf den Contorniaten keinen Schluss auf die Zeit der Prägung zulassen, ist schon von Eckhel, *Doctrina* Numm. vet. 8. p. 310 sqq., erwiesen.

31) [S. 167.] Dass eine Bestellung der Laokoongruppe von Seiten des Geheimraths ohne eine bestimmte äussere Veranlassung undenkbar sei, ist wenigstens von Einem im gegnerischen Heerlager empfunden worden, von Haakh, der in den bereits angeführten Verhandl. der 16. Philologenversammlung S. 166 f. eine solche bestimmte, politische Veranlassung nachzuweisen sucht. Jedoch ist dieser Versuch in einem solchen Grade unglücklich ausgefallen und abgeschmackt, dass es sich nicht der Mühe verlohnt, denselben hier mitzutheilen oder näher zu charakterisiren.

32) [S. 168.] Möglicherweise beruht Plinius' Ausdruck *de consilii sententia fecerunt* auf einer nicht ganz geschickten Übersetzung der ihm überlieferten Künstlerinschrift selbst.

33) [S. 169.] Die Behauptung, dass das *Activum repleverunt* nicht auf die Gleichzeitigkeit der Künstler mit der Erbauung oder Ausschmückung der Kaiserpaläste auf dem Palatin bezogen zu werden braucht, wird schlagend gerechtfertigt durch eine von Bergk nachgewiesene Parallele aus Plinius selbst. 35, 114 sagt Plinius von dem Maler Antiphilos: *Hesionam pinxit et Alexandrum ac Philippum cum Minerva, qui sunt in schola in Octaviae porticibus, et in Philippi Liberum patrem, Alexandrum, Hippolytum tauro emisso expavescentem, in Pompeia vero Cadmum et Europam*; denn zu dem Satze *et in Philippi* u. s. w. kann man als *Verbum* schlechterdings nur *pinxit* ergänzen. Daraus müsste nun also geschlossen werden, Antiphilos habe in der Römerzeit und in Rom gelebt, und doch wissen wir, dass er in Alexander's Zeit lebte und dass nur seine Werke in Rom waren.

34) [S. 172.] Für Sophokles' Tragödie Laokoon vergl. Welcker's Griech. Tragödien 1, S. 151 ff.

35) [S. 176.] Die Übereinstimmung der Gruppe mit Vergil in Bezug auf das: *manibus tendit divellere nodos* nahmen unter Anderen an: Visconti *Oeuv. div.* 4, 141, und Welcker, *Alte Denkmäler* 1, S. 332 an, und ich bin diesen Männern früher gefolgt in meinen *kunstarchäol. Vorl.* S. 152.

36) [S. 177.] Hettner, *Vorschule* u. s. w. S. 278.

37) [S. 178.] Vergl. C. Prien: *Über die Laokoongruppe, ein Werk der rhodischen Schule*, Lübeck 1856, S. 9 u. 10.

38) [S. 181.] Bekanntlich war es Goethes Ansicht, die Gruppe des Laokoon lasse sich als ein aussermythisches Kunstwerk, als die Darstellung einer Scene des wirklichen Lebens auffassen.

39) [S. 185.] Wohl zu beachten ist es, dass Phidias an dem Thron seines olympischen Zeus allerdings die Niederlage der Niobiden, nicht aber Niobe selbst darstellt, vergl. Band 1, S. 202.

40) [S. 195.] Vergl. K. F. Hermann: *Über die Studien der griechischen Künstler* S. 34.

41) [S. 197.] Häckermann in der Note 24 angeführten Schrift.

42) [S. 197.] Feuerbach, *Der vaticanische Apollo*, S. 339.

43) [S. 197.] *Geschichte der griechischen Plastik* 2, S. 187.

44) [S. 197.] Häckermann a. a. O. S. 31.

45) [S. 200.] *Über die Künstler von Tralles* vergl. Brunn's *Kunstlergeschichte* 1, S. 495, und ganz besonders Welcker, *Alte Denkmäler* 1, S. 352 ff.

46) [S. 201.] Die Restaurationen am farnesischen Stier sind genau verzeichnet bei Welcker a. a. O. S. 365 f.

47) [S. 201.] In der *Archäol. Zeitung* von 1856, Nr. 56.

48) [S. 202.] Vergl. hierüber den in der vorigen Note angeführten Aufsatz O. Jahn's.