



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Zweites Capitel. Die rhodische Kunst

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

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 Aufindungsort 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 Aufindungsort 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 allmähig, 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

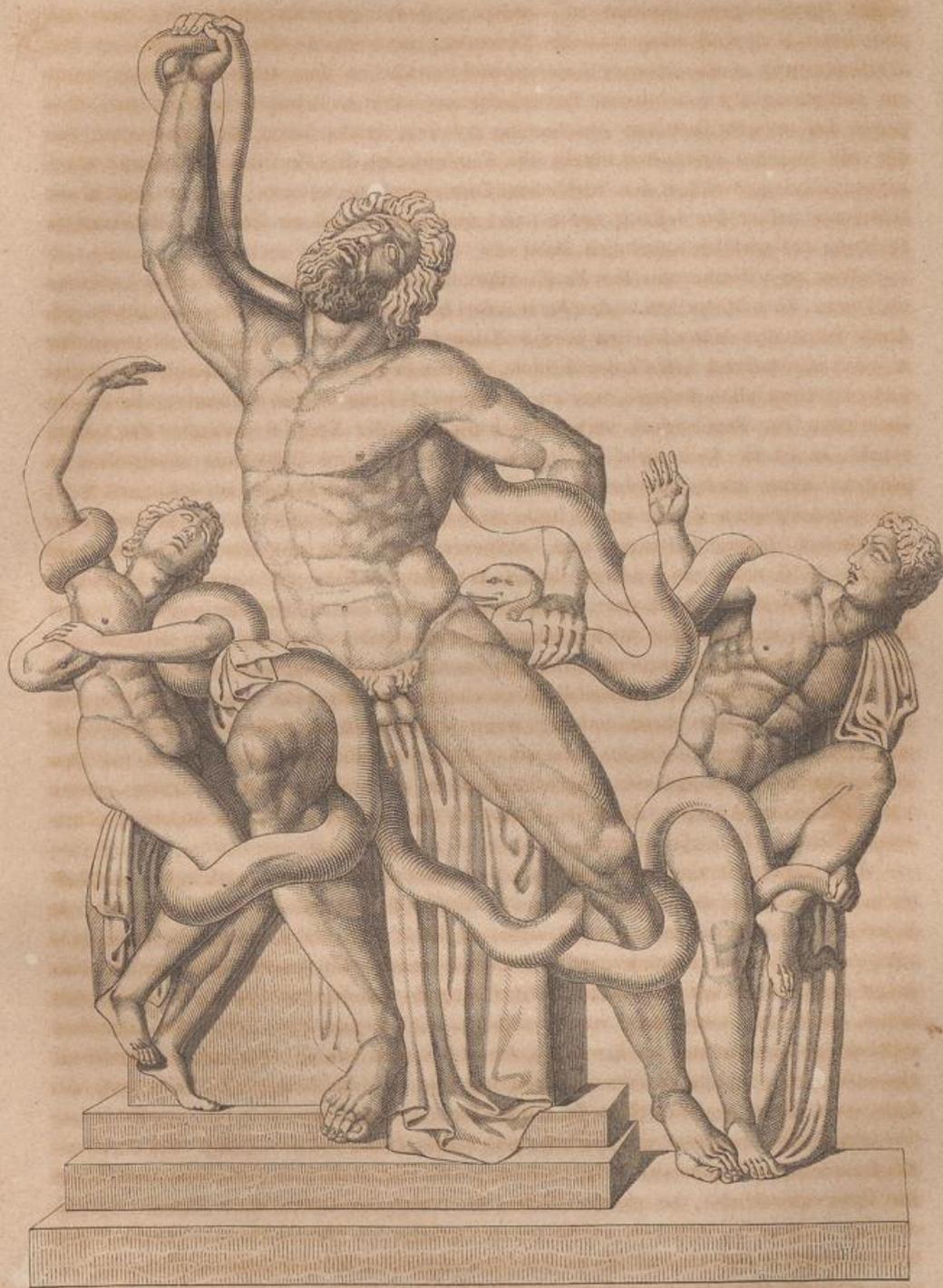


Fig. 81. Gruppe des Laoköon von Agesandros, Athanodoros und Polydoros von Rhodos.

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

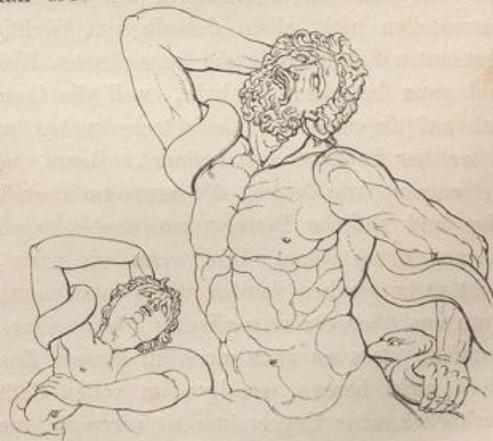


Fig. 81 a. Richtige Haltung des rechten Armes bei dem Vater und dem jüngeren Sohn.

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, blos künstlerisch gestellten Aufgabe oder eines blos 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 langverjährte 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 Kläglichem 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 hinüberzuschleunigen 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 grade 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 verstandesmäßige 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 ziehn 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 lebhaftere Kunstübung und Kunstliebhaberei in Rom erst mit der Unterwerfung und durch die Plünderung Griechenlands anhebt, man bedenke, dass von diesem Zeitpunkte 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 Traianer 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 zusammenhängend 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.