



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Drittes Capitel. Die Künstler von Tralles und der farnesische Stier

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

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 Beurteiler von so geringem künstlerischen Gefühle, wie Plinius, grade dieses Werk für das Höchste erklären will, was die Kunst geleistet. Die ausübenden Künstler der besten römischen Zeit scheinen anders gefühlt zu haben. Denn, wie mich dünkt, zeigt sich grade deshalb, weil in diesem und ähnlichen Werken die Grenze des Möglichen erreicht war, sofort mit dem Übersiedeln der griechischen Kunst nach Rom eine umfangreiche, aber in vieler Hinsicht völlig naturgemässe Reaction.“

DRITTES CAPITEL.

Die Künstler von Tralles und der farnesische Stier.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nicht ohne Bedeutung für diese vom Laokoon in jedem Betracht verschiedene

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

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

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

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