



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1858**

Ob die Gruppe im Vatican das Original sei?

---

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

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 Laokoon<sup>24</sup>).

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 Titus<sup>25)</sup> auf dem Esquilin, nach einer alten, noch jetzt vielfach geglaubten und wiederholten Sage wäre die vaticanische Gruppe in den Thermen desselben Kaisers gefunden; man zeigt sogar in den sogenannten camere esquiline das Gemach und die Nische, in welcher dieselbe gestanden haben soll. Aber erstens ist diese Nische viel zu klein für die Gruppe, zweitens geben der Auffindung gleichzeitige Schriftsteller einen anderen, allerdings benachbarten Auffindungsort in den sogenannten sette sale an, und drittens ist von Thiersch<sup>26)</sup> auch aus inneren Gründen erwiesen worden, dass der Laokoon an dem von der Sage bezeichneten Orte nie gestanden haben kann, während der wirkliche Auffindungsort mit der Lage des Tituspalastes übereinstimmt.

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

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

Endlich aber kann gegen die Ansicht, der vaticanische Laokoon sei das Originalwerk, noch geltend gemacht werden, dass theilweise Wiederholungen der Gruppe existiren<sup>27)</sup>. 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