



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Das einseitig und in's Extrem gesteigerte Pathetische in der
Laokoongruppe

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

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 beteiligten 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