



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Die Formgebung und Technik

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

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 tief eindringende 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 abhängt, 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 raffinirte, 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