



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Das kunstgeschichtliche Resultat der vorstehenden Betrachtungen; die
Entstehungszeit des Laokoon

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

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 ziehen 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 Bekanntheit 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 Zeitpunkt 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 Trajaner 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.