



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1858**

Die Composition

---

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

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 Felsenatur 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 bloß 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