

**Die
Laokoongrupp...
und der
Gigantenfries
des ...**

**Adolf
Trendelenburg**

DIE
LAOKOONGRUPPE
 UND DER
GIGANTENFRIES
 DES
PERGAMENISCHEN ALTARS

EIN VORTRAG
 VON
ADOLF TRENDELENBURG

MIT ZWEI LICHTDRUCKTAFELN

BERLIN 1884.
 R. GAERTNERS VERLAGSBUCHHANDLUNG
 HERMANN HEYFELDER.

102
 12



DIE
LAOKOONGRUPPE
UND DER
GIGANTENFRIES
DES
PERGAMENISCHEN ALTARS.





. DIE
LAOKOONGRUPPE
UND DER
G I G A N T E N F R I E S
DES
PERGAMENISCHEN ALTARS

EIN VORTRAG
VON
ADOLF TRENDELENBURG

MIT ZWEI LICHTDRUCKTAFELN

BERLIN 1884
R. GAERTNERS VERLAGSBUCHHANDLUNG
HERMANN HEYFELDER.



Die hier entwickelten Betrachtungen sind zum ersten Mal vor einem größeren Zuhörerkreise in einem Vortrage über *die Laokoongruppe und die Wandelungen des Kunstgeschmacks* im November v. J. ausgesprochen und dann in der Form, wie sie jetzt vorliegen, in der Sitzung der archäologischen Gesellschaft zu Berlin vom 4. d. M. vorgetragen worden.

Das Interesse, welches in weiteren Kreisen von Kunstfreunden, wie mir mehrfach zu erkennen gegeben ist, an den hier behandelten Fragen genommen wird, und der Umstand, dafs die Zuvorkommenheit und Umsicht der Königl. Museumsverwaltung eine Prüfung der hier besprochenen Thatsachen durch Zusammenstellung der einschlägigen Denkmäler in der Rotunde des alten Museums einem jeden ermöglicht hat, werden es rechtfertigen, wenn diese Erörterungen nicht in einer Fachzeitschrift veröffentlicht, sondern einem größeren Leserkreise zugänglich gemacht werden.

Diejenigen Leser, welchen die Originale oder Abgüsse nicht zugänglich sind, werden mit Hilfe der beigegebenen Tafeln leicht eine Vergleichung der bei-

den Kunstwerke vornehmen und sich über die entscheidenden Punkte orientieren können. Die erste derselben stellt die Athenagruppe des Frieses, die zweite die Laokoongruppe ohne die gewöhnlichen, zweifellos unrichtigen Ergänzungen dar. Beides sind verkleinerte Lichtdruck-Wiederholungen der Tafeln aus der auf Seite 8 angeführten Schrift des Herrn Professor R. Kekulé in Bonn. Dieser sowohl wie sein Verleger, Herr W. Spemann in Stuttgart, hat in freundlichster Weise die Erlaubnis zur Reproduktion der Tafeln erteilt, wofür ich beiden Herren meinen verbindlichsten Dank ausspreche.

Berlin, den 18. März 1884.

A. T.

Bei keinem Problem der Archäologie sind die Meinungen bisher so weit auseinander gegangen, bei keinem die Ausichten auf Verständigung so gering gewesen, bei keinem die Unzulänglichkeit subjektiver Argumente schärfer zu Tage getreten, als bei der Frage nach der Entstehungszeit der Laokoongruppe. Eine Kluft von reichlich drei Jahrhunderten trennt die äußersten Ansätze, da die einen die Gruppe als ein Werk des dritten vorchristlichen Jahrhunderts, die anderen als eine Schöpfung der römischen Kaiserzeit (Titus) ansehen, und man darf sich daher nicht wundern, wenn angesichts des Schwankens, welcher bestimmten Kunstepoche ein so eigenartiges und charakteristisches Werk zuzuweisen sei, die Ergebnisse der klassischen Archäologie in chronologischen Fragen einem weitgehenden Mißtrauen begegnen, sobald dieselben ohne die positiven Zeugnisse von Inschriften oder Schriftstellen gewonnen sind.

Einem so unerfreulichen Zustande scheint in Hinsicht auf die Laokoongruppe die Auffindung des pergamenischen Altars mit einem Schlage ein Ende gemacht zu haben. Dieses Denkmal aus der ersten Hälfte des zweiten Jahr-

hundreds v. Chr. bietet in seinem allgemeinen Charakter wie in vielen einzelnen Zügen so auffallende Berührungspunkte mit der Gruppe dar, daß nun ein fester Anhaltspunkt gegeben scheint, von dem aus eine endgiltige Lösung jenes unbequemen Problems erhofft werden darf. Diese in eingehender Weise angebahnt zu haben, ist das Verdienst Reinhard Kekulé's in seiner vor Jahresfrist erschienenen Schrift *Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon* (Berlin und Stuttgart, W. Spemann).

Schon 1881 hatten sich zwei Gelehrte über die Beziehungen der Gruppe zum großen Altarfriesen ausgesprochen: Alexander Conze und Adrien Wagnon. Ersterer faßte mit der ihm eigenen Besonnenheit seine Meinung hypothetisch und erklärte (*Archäol. Zeit.* 1881 S. 70), daß, wenn die Übereinstimmung der Motive nicht eine rein gegenständlich gegebene sei, eine Abhängigkeit nur auf Seiten der Laokoongruppe liegen könne, in welchem Falle dann für die Entstehungszeit des Laokoon der ganze Zeitraum zwischen Eumenes II. (197—159 v. Chr.) und Plinius (23—79 n. Chr.) offen bleiben würde. Sehr viel weiter als Conze geht Wagnon und weist (*La frise de Pergame et le groupe du Laocoon*, Genf) beide Denkmäler nicht nur derselben Epoche, sondern *très probablement* derselben Schule zu, ja er meint, daß sich die Namen des Athenodoros, Polydoros und Agesandros, der Verfertiger der Gruppe, unter den Künstlerinschriften des Altars finden würden, wäre uns hiervon mehr als wenige Buchstaben erhalten. In einem späteren, sehr ausführlichen Aufsatz in der *Revue archéologique* 1882 S. 33 ff.,

in welchem er beide Denkmäler einer nochmaligen gründlichen Prüfung unterzieht, ohne indessen neue Gesichtspunkte für die Entscheidung der vorliegenden Frage zu gewinnen, hat Wagnon seine Ansicht insofern modifiziert, als er nicht mehr so zuversichtlich die Herkunft beider Werke aus demselben Atelier behauptet, sondern nur die Überlegenheit des Frieses über die Gruppe darzuthun sucht; aus dieser Überlegenheit folgert er nun zwar nicht mit dürren Worten die spätere Entstehung des Laokoon, läßt dies Resultat jedoch als seine Ansicht ziemlich deutlich aus den Sätzen herauslesen, mit denen er seine Auseinandersetzung schließt: *je crois pouvoir affirmer aujourd'hui que la frise de Pergame contenait tous les modèles nécessaires à la combinaison du groupe du Laocoon, tous les éléments dont il se compose, tous les sujets d'inspiration, et en général tout ce qui pouvait diriger la pensée humaine vers une légende pareille.*

Kekulé kannte Wagnons Beweisführung und Schlussergebnis nicht, als er seine Schrift veröffentlichte, denn bei Drucklegung derselben war von Wagnons sechs Artikeln allein der erste erschienen. Um so bemerkenswerter ist es, daß er in seinen aus einer weit größeren Reihe von Thatsachen und Beobachtungen gezogenen Folgerungen mit jenem nahe zusammentrifft. Er kommt nämlich am Schlufs seiner, wie immer feinen und anregenden Untersuchungen zu dem Ergebnis, daß die Gruppe ein Abkömmling des Gigantenfrieses sei; aber es ist nicht der Funke so frei überggesprungen, daß eine neue Schöpfung entstand, welche dasselbe oder ein besseres Recht

hat, wie die Anregung, sondern man spürt, daß in der Laokoongruppe Motive verwendet sind, welche ursprünglich zu einem andern Zweck erfunden wurden.

Damit ist der Gruppe ihr Urteil gesprochen. Das „Wunder der Kunst“, wie Michel Angelo sie genannt hat, sinkt, wenn Kekulé's Gründe stichhaltig sind, dem Gigantenfriese gegenüber zu einer unselbständigen Schöpfung zweiten Ranges herab und das Werk, dessen Schönheiten zu erschließen und zu preisen drei Jahrhunderte sich abgemüht haben, wird, wie der Apoll des Belvedere und manche andere einst vielbewunderte Schöpfung, in Zukunft wesentlich nur dadurch Interesse erwecken, daß es ein Denkmal der Läuterung ist, welche unser Kunstgeschmack durch die neuen Entdeckungen und Forschungen erfahren hat. So ungern man sich auch von liebgewordenen Vorstellungen trennen mag, so wird doch jeder dieses Opfer gern bringen und seine Vorstellungen willig als Vorurteile anerkennen, wenn er durch zwingende Gründe eines bessern belehrt ist. Es ist also die Frage, ob die vorgebrachten Argumente dieses Erfordernis besitzen.

Bisher haben Kekulé's Ausführungen meines Wissens Widerspruch nicht gefunden, im Gegenteil, sie sind von berufenster Seite ausdrücklich gebilligt worden. Als Conze die Schrift von Kekulé in der Sitzung der archäologischen Gesellschaft zu Berlin am 6. März v. J. vorlegte, stimmte er, wie das offizielle Protokoll berichtet, dem *Schlussergebnisse, daß die Laokoongruppe in Anlehnung an die Altarskulpturen und zwar etwa um 100 v. Chr. entstanden sei, als ihm außerordentlich einleuchtend*

bei. Da nun an Kenntnis der pergamenischen Skulpturen Conze von niemandem, an Sicherheit des Urteils in stilistischen Fragen von nur Wenigen erreicht wird, so mußte seine Zustimmung der Ansicht Kekulé's ein außerordentliches Gewicht verleihen. In ähnlicher Weise, wie Conze, äußern sich denn auch alle mir bekannt gewordenen Besprechungen der Kekulé'schen Schrift, und ich selbst gestehe, daß ich die Bedenken, die sich mir bei näherer Beschäftigung mit dieser Frage je länger, desto mehr ergaben, anfangs vor dem Urteil dieser beiden Männer völlig in den Hintergrund gedrängt und mich ganz in ihre Auffassung eingelebt hatte. Um so weniger werden die nachfolgenden Bemerkungen, welche in den das Verhältnis der Gruppe zum Fries anlangenden Fragen Kekulé's Ansichten als unhaltbar zu erweisen unternehmen, dem Verdacht der Voreingenommenheit ausgesetzt sein.

Es scheint mir das Schlufsergebnis Kekulé's nach zwei Richtungen hin anfechtbar zu sein. Einerseits nämlich vermag ich die Gründe, welche Kekulé für die Abhängigkeit der Gruppe vom Altar beigebracht hat, als zwingende nicht anzuerkennen, und andererseits scheint mir, falls ein Zusammenhang zwischen beiden Werken vorausgesetzt werden müßte, der Charakter derselben als plastischer Kunstwerke wohl die Annahme zuzulassen, daß die Künstler des pergamenischen Frieses die Laokoongruppe gekannt haben, nicht aber die umgekehrte.

Was den ersten Punkt anlangt, so macht Kekulé für die Abhängigkeit der Gruppe folgendes geltend. *Die Haltung der Hauptfigur* — also des Laokoon — *ist vom*

Relief entlehnt. Hierbei kommt insbesondere der Gegner der Athena inbetracht, welcher in der Weise gestürzt ist, daß er mit dem rechten Knie den Boden berührt und das linke Bein in denkbar gewaltsamster Spannung zur Seite streckt, sodaß es von den Zehen bis zur Hüfte fast eine grade Linie bildet. Die Schlange der Göttin hat sich dicht an der Schulter um seinen zur Seite gestreckten linken Arm geringelt, schnürt beim knieenden Bein Ober- und Unterschenkel dicht aneinander und schlägt ihre Zähne oberhalb der rechten Brustwarze ihm in die Brust. Die Göttin hat ihn mit ihrer Rechten im Haar gepackt und reißt ihn nach rechts (vom Beschauer), während der Gigant mit seiner Rechten über den Kopf nach dem Arm der Athena greift, um sich von ihm zu befreien. Alle Bewegungen sind äußerst gewaltsam, wie am besten der Umstand beweist, daß die Entfernung der Zehen des einen Fusses von denen des andern so groß ist, wie der Abstand vom Knie des gestreckten Fusses bis zur Halsgrube. Beim Laokoon beträgt diese Entfernung nur wenig mehr als die Hälfte des letzteren.

Schon daraus ergibt sich eine wesentliche Verschiedenheit in der ganzen Anordnung beider Figuren, die sich denn auch in alle Einzelheiten hinein verfolgen läßt. Laokoon kniet nicht, sondern sitzt; sein linkes Bein ist nicht gestreckt, sondern im Knie gebogen; die Schlange ringelt sich weder um seinen linken Arm, noch schnürt sie die Schenkel des rechten Beines aneinander, noch beißt sie ihm in die rechte Brust, sondern in die linke Hüfte; und endlich ist auch sein bärtiger Kopf — der des Gi-

ganten ist jugendlich unbärtig — nicht nach der der Wunde entgegengesetzten, sondern nach der gleichen Seite hin herübergeworfen. Nimmt man hierzu noch die stärkere Drehung des Thorax, welche beim Laokoon für den vor der Mitte der Gruppe Stehenden den linken Serratus in voller Entfaltung hervortreten läßt, während der Gigant ganz en face dargestellt ist, so wird man Kekulé's erstes Argument, daß die Haltung des Laokoon vom Relief *entlehnt* sei, nicht für zutreffend erachten, vielmehr sich für Conze's Voraussetzung entscheiden, daß die ganz allgemeine Übereinstimmung der Haltung eine rein gegenseitlich gegebene sei, d. h., daß unter den vielen Stellungen, in denen ein von vorn gesehener, mit einer Schlange ringender Mann dargestellt werden kann, die beim Laokoon und beim Giganten gewählte so sehr die natürliche und künstlerisch vorteilhafte ist, daß Dieselbe von mehreren Künstlern unabhängig gefunden werden konnte. Wie sehr dies aber der Fall ist, lehrt eine Umschau unter den verwandten Darstellungen. Wo immer die antike Kunst sich einer solchen, nicht eben häufigen Aufgabe gegenüber befunden hat, ist sie auch auf das gleiche Motiv verfallen. Hiervon liefern die Darstellungen des schlangengewürgenden Herakles einen überzeugenden Beleg. Sowohl auf dem pompejanischen Wandgemälde (Helbig 1123), wie auf dem Relief im Museo Pio-Clementino (IV 38) erscheint die Figur des Herakles genau in der eben besprochenen Stellung des Giganten, so daß man auch für diese Darstellungen Abhängigkeit vom pergamenischen Altar voraussetzen müßte, wollte man die

Möglichkeit selbständiger Erfindung so verwandter Motive leugnen.

Aber Kekulé geht noch weiter und behauptet nicht nur die Entlehnung der Hauptfigur, sondern wirft den Künstlern der Gruppe sogar eine wenig geschickte Verarbeitung des Entlehnten vor. *Man spürt*, sagt er, *dafs in der Laokoongruppe Motive verwendet sind, welche ursprünglich zu einem andern Zweck erfunden wurden*, und das besagt nichts anderes, als dafs Agesandros und die Seinen nicht imstande gewesen sind, die entlehnten Motive für ihre Gruppe soweit umzugestalten, dafs sie ihre fremde Abkunft nicht mehr verraten. Diese Motive sind ihm *die langgestreckte Bewegung des Körpers* und das Zurückwerfen des Kopfes, Motive, welche beim Laokoon schwer verständlich, beim Giganten dagegen durch den Sturz auf's Knie und das Zurückkreifen seines Kopfes durch Athena's Hand bedingt seien. Letzteres ist zweifellos richtig, aber darum sind sie bei Laokoon noch nicht falsch oder unverständlich. Dafs die Bewegung des Körpers keine so langgestreckte ist, wie beim Giganten, ergeben die oben mitgetheilten Mafsverhältnisse. In dieser Abschwächung aber ist die Bewegung bei dem vor Schmerz und Schreck auf den Altar zurücksinkenden Laokoon ebenso verständlich, wie bei jemandem, der, von plötzlichem Schrecken gelähmt, auf einen Stuhl zurücksinkt. Dafs das linke Bein dabei eine gestrecktere Lage erhält als das rechte, folgt mit Notwendigkeit aus dem Umstande, dafs es nicht mehr auf den Altarstufen, sondern erst auf dem tieferen Boden einen Stützpunkt findet. Gerade dieses

Bewegungsmotiv ist in seiner Natürlichkeit unnachahmlich: die Stelle, wo Laokoon sitzt, ganz auf der Ecke des Altars, wo er seine Füße hingesezt hat, den einen auf den Boden, den andern gegen die scharfe Stufenkante, die seitliche Drehung des Brustkorbes während des Zurücksinkens auf den Altar, alles dies verrät, dafs keine seiner Bewegungen eine freiwillige, sondern jede einzige bedingt ist durch die Umschnürungen und den Bifs der Schlange, gegen deren Übermacht der starke Mann vergebens ankämpft. Der Gigant stürzt zu Boden, der Priester sinkt auf den Altar zurück; dieser also wird sozusagen im halben Falle gestützt, daher bei jenem die einheitlicheren, bei diesem die komplizierteren Bewegungsmotive.

In welcher Stellung sich die Figuren vor dem Angriff der Schlangen befanden, danach zu fragen, ist hier wie dort unbillig gegen die Künstler, die ihrer Aufgabe genügt haben, wenn sie uns an die Wahrheit des dargestellten Momentes zu glauben zwingen. Denkbar aber ist es doch bei der Gruppe sehr gut, dafs der Vater mit seinen Söhnen vor dem Altar stand, den älteren, wie natürlich, zu seiner Rechten; dafs sie dann beim Zischen der mit Blitzesschnelle heranschiefsenden Schlangen sich umwandten und im Augenblick umringelt rückwärts gegen den Altar gedrängt wurden. Hierbei mußten sich gezwungene Bewegungen ergeben; dafs aber die gezwungenen nicht gesucht, die unfreiwilligen nicht ungeschickt erscheinen, das gerade ist das Bewunderungswürdige an der Gruppe.

Nicht minder durchdacht und natürlich erscheint mir

beim Laokoon die Haltung des Kopfes. Er neigt ihn nach der Seite hin, wo er den Schmerz des Bisses spürt, und wirft ihn zugleich ein wenig nach hinten über, eine Bewegung, die Kekulé nicht anders erklärlich findet, als durch Annahme einer (nicht vorhandenen) Wunde im Nacken. Diese Frage gehört vor das Forum der Medizin und ein Laie kann darüber nicht endgiltig absprechen. Da aber Kekulé trotz der reichen „medizinischen“ Litteratur, die sich allmählich an die Laokoongruppe angesetzt hat, in dieser für seine Auffassung bedeutungsvollsten Frage sich auf keine medizinische Autorität für seine Behauptung hat berufen können, mir auch anderswoher nicht bekannt geworden ist, dafs man an der Kopfhaltung des Laokoon irgend Anstofs genommen hat, so wird es bei der staunenswerten Naturbeobachtung, die jeder Zug der Gruppe bezeugt, vor der Hand erlaubt sein, auch die Kopfhaltung für eine der Natur abgelauschte anzusehen und, so lange von medizinischer Seite ein Urteil noch nicht gesprochen ist, zur Erklärung derselben ein paar Andeutungen zu geben, welche, so laienhaft und unzureichend sie sein mögen, doch soviel darthun werden, dafs die Künstler der Gruppe auch bei diesem Motiv mit selbständiger Überlegung verfahren sind.

Jeder Schmerz in der Hüfte bedingt, wie man sich schon beim sogenannten Milzstechen überzeugen kann, eine Zusammenziehung des Körpers nach dieser, und demgemäß eine Spannung auf der entgegengesetzten Seite. Dabei folgt der Kopf, wenn nicht ein besonderer Aufwand von Energie ihn in seiner Lage zurückhält, un-

willkürlich diesem Zusammenziehen durch eine Neigung in gleicher Richtung. Da nun der Schlangenbifs Laokoons linke Seite trifft, so ist zunächst die Neigung seines Kopfes nach links ganz naturgemäfs. Nicht minder aber ist es die nach hintenüber, an der Kekulé so besonderen Anstofs nimmt. Bei jeder unwillkürlichen Muskelkontraktion, die infolge eines starken plötzlichen Schmerzes eintritt, wirken die einzelnen Muskeln im Verhältnis ihrer Kraft, die stärkeren rufen stärkere Bewegungen hervor, die schwächeren schwächere. Nun sind aber die Nackenmuskeln mit dem Cucullaris und den tieferen Muskelpartien sehr viel stärker, als die vorderen Halsmuskeln (Sternocleidomastoideus u. s. w.), also müssen auch ihre Wirkungen sich stärker äufsern. Ich kann mich auf das Zeugnis von Chirurgen berufen, dafs jeder Patient, der „bei lebendigem Leibe“, d. h. ohne Chloroformnarkose geschnitten wird, diese Wirkung der Nackenmuskeln wahrnehmen läfst, indem er stets das Bestreben hat, den Kopf nach hintenüber zu werfen. Und wer sich die Mühe nimmt, moderne Darstellungen durchzumustern, in denen eine solche unwillkürliche Muskelzusammenziehung zum Ausdruck kommt, z. B. Bilder des Prometheus, welchem der Adler die Leber zerfleischt, der wird vielfach dem Bewegungsmotive des Laokoonkopfes begegnen.

Somit liegt nicht die geringste Nötigung vor, für dieses bezeichnende Motiv das Vorbild in dem von Athena niedergerissenen Giganten zu suchen, um so weniger, als bei diesem der Kopf gerade nach derjenigen Seite gerissen wird, wo der Schlangenbifs sich nicht befindet, ein Um-

stand, welcher die Verfertiger der Laokoongruppe eher hätte verwirren als zur Auffindung des Richtigen führen müssen.

Noch ist ein Punkt übrig, den Kekulé für die Priorität des Frieses geltend macht. *Der Kopf des Laokoon ist eine so unverkennbare Weiterbildung dessen, was im Fries vorliegt, daß einer der zufällig wohl erhaltenen bärtigen Gigantenköpfe geradezu als für seine Erfindung maßgebend, als sein Vorbild auf einer früheren Stufe sich betrachten läßt.* Dieses Argument ist auf den ersten Blick das bestechendste, bei genauerem Zusehen aber erweist es sich als das am wenigsten beweisende. Unverkennbar und überraschend ist die Verwandtschaft des Laokoonkopfes mit dem des Hekategegners; doch solche Überraschungen hat uns der Gigantenfries mehrfach bereitet. Auch der sogenannte sterbende Alexander zu Florenz, die Medusa Ludovisi, der „Laokoon“ Farnese (*Arch. Zeit.* 1883 S. 82) finden ihre Ebenbilder unter den Köpfen des Frieses, ohne daß hieraus etwas anderes folgte, als daß alle diese Werke in ein und derselben Kunstperiode entstanden sind, in welcher ein gewisser pathetischer Zug und gewisse frappierende Bewegungen etwas Typisches für die Bildung der Köpfe waren.

Aber der Laokoonkopf soll eine Weiterbildung des im Altarfries vorliegenden Typus sein, weil bei ihm *ein weit stärkerer Grad des Schmerzes ausgedrückt ist, alle einzelnen Formen der Zeichnung und Modellierung schärfer, gelöster, für sich selbst sprechend hervortreten, während der Gigantenkopf von einer königlichen Ruhe ist und in*

ihm *alle Einzelformen unmerklich in einander übergehend nur durch die Harmonie des Ganzen zur Geltung kommen.* Diese Bemerkungen sind an sich durchaus zutreffend, nur gestatten sie meines Erachtens nicht den von Kekulé daraus gezogenen Schluß. Denn die größere Einfachheit des Gigantenkopfes hat, wie ich glaube, ganz andre Gründe, als den aus der kunstgeschichtlichen Entwicklung der Gesichtsbildung abgeleiteten.

Zunächst läßt sich doch in Hinsicht auf die Intensität des Schmerzausdrucks ein trotziger, todverachtender Gigant nicht ohne weiteres mit einem auf den Tod erschreckten Priester in Parallele stellen. Sodann aber muß hierbei auch der Grad der Verwundung in Betracht gezogen werden. In Laokoons Seite hat die Schlange ihre scharfen Zähne geschlagen, sein ganzer Körper ist vom Krampf durchzuckt, machtlos bäumt sich seine letzte Kraft gegen die übergewaltigen Gegner auf. Und der Gigant? Er ist so gut wie gar nicht verwundet. Denn abgesehen davon, daß der Hund der Hekate ihm in den Schenkel beißt, ist er unverletzt und hochaufgerichtet nur darauf bedacht, seinen Stein möglichst gewaltig auf die Gegnerin zu schleudern. Dazu würde ein schmerzdurchwühltes Antlitz wenig passen. So erklärt sich die Verschiedenheit des Schmerzausdrucks durch die unvergleichlich leichtere Verwundung des Giganten.

Aber selbst wenn man hierauf kein Gewicht legen wollte, würde Kekulé's Folgerung nur unter der einen Voraussetzung zutreffend sein, daß der angezogene Gigantenkopf die höchste Stufe des Schmerzausdrucks im

ganzen Frieze repräsentiert. Denn gäbe es welche, die in Entwicklung der Einzelformen weitergehen, so könnten dieselben mit gleichem Rechte als eine Weiterbildung jenes Kopfes angesehen werden, eine Folgerung, deren Unrichtigkeit auf der Hand liegt. Nun giebt es aber in der That im Altarfrieze selbst mehr als einen Kopf, der in Hinsicht auf die Auflösung der Gesichtsoberfläche in eine Fülle von Einzelformen dem Laokoon viel näher steht, wie z. B. der Gigant, der seinen Gegner mit beiden Armen aufhebt und ihm dabei in den Arm beißt, oder der auf das Gesicht gestürzte, von Apollos Pfeil getroffene Tote. Von diesen Köpfen hätte Kekulé folgerichtig ausgehen müssen, um den Unterschied der Gesichtsbildung in beiden Werken festzustellen. Eine Verschiedenheit hätte sich ihm allerdings auch dann noch ergeben. Denn in der That stehen auch die angeführten, stärker bewegten Köpfe in Detaillierung der Gesichtsformen noch merklich hinter dem Laokoon zurück. Aber hierfür liegt der Grund ganz wo anders, als in der späteren Entstehungszeit der Laokoongruppe.

An dem Platze, den der Fries aufsen am Altar einnahm, waren die Köpfe aufrecht stehender Figuren 3 bis 4 m vom Boden entfernt, eine Betrachtung derselben aus unmittelbarer Nähe also nicht möglich. Deshalb konnten die Künstler, welche sich bei allen in unmittelbarer Augennähe befindlichen Dingen, wie den Schuhen, Schlangen, Fellen u. s. w., in gewissenhafter Ausführung gar nicht genug thun konnten, bei den Köpfen auf eine ähnliche Detaillierung als etwas Zweckloses verzichten und sich

mit einer allgemeineren Betonung der Hauptlinien begnügen. Diese allgemeinen Züge sind es, welche uns am Gigantenkopf entgegentreten, wenn wir ihn mit dem Laokoonkopf vergleichen. Hier gewahren wir eine auch das Geringste liebevoll behandelnde Ausführung alles Details, ein staunenswertes Spiel der bewegtesten und lebendigsten Linien, die der Schmerz durchzittert, wie das Mondlicht den gekräuselten Meeresspiegel; dort eine schöne, aber nüchterne Einheit des Ausdrucks, die sich mit einigen zwar sehr charakteristischen, jedoch ziemlich oberflächlichen Andeutungen des Affektes begnügt. Der Mund ist geöffnet, die Brauen leicht zusammengezogen, über der Nasenwurzel zeigen sich zwei scharfe, wie mit dem Zirkel eingeritzte Linien und auf der Stirn zwei parallele Falten von nahezu mathematischer Regelmäßigkeit. Das Auge selbst ist vom Schmerz völlig unberührt; es ist weitgeöffnet, seine Lider sind so gleichmäßig gezogen und seine Thränendrüse so genau gerundet, als wäre der Kopf für eine Bildhauerschule zum Modell bestimmt. Das ist das dekorative Element, welches sich auch in den herrlichsten Gebilden des Gigantenfrieses nicht verleugnet, freilich meist gehoben durch einen Schwung des Vortrages, der auch den Feinfühlenden berauschen und ihn dazu verführen kann, dort, wo es zur letzten lebensvollen Ausgestaltung des Einzelnen, statt der angelernten Meisterschaft des Technikers, der angeborenen Schöpfungskraft des Künstlers bedarf, nicht Mangel an Können, sondern Mangel an Willen zu erblicken. Dies ist der Punkt, der uns zu dem zweiten Teile unsrer Auseinandersetzung

hinüberleitet, zur Beantwortung der Frage: wie verhalten sich beide Werke in Hinsicht ihres künstlerischen Charakters zu einander?

Gesetzt, der Beweis, daß die Laokoongruppe aus Motiven des pergamenischen Frieses abgeleitet sei und mithin eine spätere Kunstentwicklung repräsentiere, wäre Kekulé gelungen, welchen Rückschlag müßte diese Tatsache auf unsere Vorstellung vom Verhältnis der Nachbildung zum Vorbild, der Kopie zum Original ausüben, welche Wandlung müßte unsere Anschauung von der Entwicklung nicht bloß der griechischen, sondern aller Kunst überhaupt erleiden? Es giebt gewisse, allgemein anerkannte Merkmale, an welchen man die Nachbildung von ihrem Vorbild unterscheiden kann: größere Befangenheit auf der einen, geringere Sorgfalt auf der andern Seite, statt individuellen Lebens einen allgemeineren Charakter, statt vorsichtigen Suchens eine sichere Mache, statt liebevollen Eingehens ein gleichgiltiges Vollenden. Treffen diese Merkmale auf die Laokoongruppe gegenüber dem Gigantenfries zu, oder ist nicht vielmehr das Umgekehrte der Fall?

Und weiter. Jede spätere Stufe einer Kunstentwicklung unterscheidet sich bei regelmäßigem Verlauf von der früheren vornehmlich durch das Streben, dasjenige, was auf der früheren geleistet ist, zu überbieten. Dies Streben ist eine natürliche Folge der größeren Sicherheit in Überwindung der technischen Schwierigkeiten. Deshalb führt der Weg der Kunstentwicklung vom Einfacheren zum Komplizierteren, vom Anspruchsloseren zum Effekt-

volleren, bis zuletzt die jeder Kunst gezogene Grenze des Darstellbaren nicht blofs erreicht, sondern überschritten wird, und dann eine bewufste Reaktion, ein beabsichtigtes und als solches leicht erkennbares Zurückkehren zu einer früheren Entwicklungsstufe eintritt. Wie verhalten sich beide Werke in dieser Beziehung zu einander?

Die Laokoongruppe ist ein mit seltener Einmütigkeit gepriesenes Kunstwerk ersten Ranges. In allen Hymnen aber, die zu ihrem Lobe gesungen sind, kehrt ein Refrain immer wieder, derjenige, dafs die Künstler mit bewunderungswürdigem Takte nur durch solche Mittel gewirkt, die ihrer Kunst gemäfs sind, dafs sie die Gesetze der Plastik in ihrem Werk sozusagen verkörpert haben. Statt aller Erörterungen stehe hier der Ausspruch zweier Männer, deren tiefes Kunstverständnis bisher von niemandem in Zweifel gezogen ist und die sonst mit ihrem Lobe nicht eben freigebig sind. Jakob Burckhardt sagt in seinem *Cicerone* S. 501: *Die Gruppe erscheint schon als Gruppe absolut vollkommen, obschon sie nur für die Vorderansicht bestimmt ist. Das Einzelne der Durchführung ist dann noch der Gegenstand langen Forschens und stets neuer Bewunderung. Sobald man sich Rechenschaft zu geben anfängt über das Warum aller einzelnen Motive, so eröffnen sich, ich möchte sagen, Abgründe künstlerischer Weisheit.* Und Carl Justi urteilt in seinem schönen Vortrag über die Gruppe des Laokoon (abgedruckt *Winckelmann* I. S. 450 ff.) folgendermaßen: *Der Laokoon ist ein nie auszustudierendes Muster, wie die Kunst, ohne etwas an der Natur und Intensität des Stoffes zu ändern,*

das Gräßliche beseitigt, das Feinliche versöhnt, den Mißklang in Harmonie auflöst —: nicht durch Ideen, welche sie in Allegorien, Symbolen und Anspielungen dem Verstand zu erraten gäbe, sondern durch die Behandlung des Stoffes mit wahren Stilgefühl. Der Laokoon ist im ganzen wie im einzelnen wie inspiriert vom Geist der Plastik; er ist aus lauter Maximen dieser Kunst zusammengesetzt.

Wird man Ähnliches dem Gigantenfries nachrühmen können? Wie derselbe als plastisches Kunstwerk zu beurteilen sei, darüber habe ich mich in einem Aufsatz über den Altar (*Unsere Zeit*, herausgegeben von R. v. Gottschall, 1881, Heft I) ausführlich ausgesprochen und es mag erlaubt sein, aus dieser Darlegung, die ich auch heute noch für zutreffend halte, die Hauptpunkte hier zu wiederholen.

Unverkennbar tritt in der Gigantomachie das Bestreben hervor, die Plastik aus der Gemeinschaft mit der Malerei, die ein Praxiteles noch als wirksamste Helferin derselben ansah, zu lösen und auf eigene Füße zu stellen. Ja, hiermit begnügen sich die pergamenischen Künstler nicht, sondern treten mit der Schwesterkunst sogar in offenen Wettstreit ein, und zwar auf deren eigenstem Gebiete. Ihr Streben, durch Fülle der Gestalten zu wirken, bringt es mit sich, daß die einzelne Figur nicht mehr zu ihrem vollen Recht kommt. So paradox es klingt, so wahr ist es, daß in dem Frieze derjenigen Gestalten nicht eben viele sind, die alle ihre Gliedmaßen haben. Irgend ein Teil ist fast bei jeder Figur verdeckt, ja manche sind

den Blicken soweit entzogen, daß von ihnen nichts mehr übrig ist, als — ein Arm. Gewaltsame Überschneidungen, schier unentwirrbare Häufungen, perspektivische Wagnisse der bedenklichsten Art sind keine Seltenheit. Es ist beispielsweise nichts Unerhörtes, daß ein Oberarm schräg in den Reliefgrund verläuft, während die dazu gehörige Hand an einer andern Stelle in voller Körperlichkeit aus dem Grunde herausspringt. Natürlich sind auch diese perspektivischen Wagnisse mit der denkbar größten Geschicklichkeit ausgeführt, allein auch diese kann das Auge nicht über die fehlenden Teile hinwegtäuschen. Dazu mangelt eben der Plastik zweierlei, worüber die Malerei verfügt, die Linien- und die Luftperspektive, und ohne diese beiden Hilfsmittel scheidet an solchen Verkürzungen und Überschneidungen selbst die Virtuosität der pergamenischen Künstler. Für den mathematischen Sinn des Auges erscheint ein von vorn gesehener Fuß im Relief, welches die Hacke unmittelbar an die Zehen setzen muß, verkrüppelt, während die Malerei durch Verkürzung der Linien und Abtönung der Farben den Eindruck der vollen Körperlichkeit ohne Schwierigkeit erzeugt. Schon die Anwendung der Linienperspektive ist im Relief sehr beschränkt und der Gebrauch, der davon im Frieze z. B. bei den Jochen der Gespanne gemacht wird, kann entschieden nicht als ein gelungener angesehen werden. Die Horizontalen, welche in den Reliefgrund hineingehen, mögen noch so genau nach den Gesetzen der Perspektive gestellt sein, das Auge empfindet sie nimmermehr als Horizontale, sondern als Schräge. Und so muß denn der Wettstreit,

den hier Skulptur und Malerei eingegangen sind, zu Ungunsten der ersteren sich entscheiden.

Man mag im übrigen den Kunstwert des Gigantenfrieses so hoch stellen, als man will, das wird nach dem eben Gesagten niemand behaupten können, daß er mit seinen Häufungen, Überschneidungen, Verkürzungen und perspektivischen Kunststücken *inspiriert sei vom Geist der Plastik*. Wir würden also beim Festhalten an Kekulé's Ansicht zu der, wie mir scheint, unmöglichen Annahme gedrängt werden, die Nachbildner hätten ihr Vorbild an Gefühl für die Gesetze ihrer Kunst soweit übertroffen, daß sie die Fehler desselben in ebenso viel Vorzüge zu verwandeln verstanden. Denn wenn auch zwischen Relief und Gruppe an sich ein Unterschied besteht: auf dem Wege, den die pergamenischen Künstler den rhodischen wiesen, mußten diese zu allem andern eher kommen, als zu einer so abgeschlossenen, lichtvollen und jeder Figur völlig gerecht werdenden Komposition, wie sie die Gruppe bietet.

Und nicht anders stellt sich dies Verhältnis, wenn wir eine Vergleichung der Einzelheiten beider Werke anstellen. Von allen Kunsthistorikern ist der pergamenische Gigantenfries mit seinem frappierenden Realismus als höchste Schöpfung der letzten Entwicklungsstufe hellenischer Plastik mit Recht viel bewundert worden. Läge nun in der Laokoongruppe eine Weiterbildung des im Frieze erst Begonnenen vor, so gäbe es nur zwei Möglichkeiten: entweder müßte uns im Laokoon ein noch krasserer Realismus oder aber eine bewufste Reaktion

gegen denselben entgegneten. Keins von beiden aber ist meines Erachtens der Fall.

Da es sich in der Gruppe nicht, wie im Friesen, um Götter und Giganten, sondern um Menschen handelt, so lassen sich unmittelbare Vergleichungspunkte nicht viel erwarten. Doch haben beide Werke zweierlei miteinander gemein: nackte männliche Körper und Schlangen, und gerade hierin zeigen sich höchst charakteristische und, wie mir scheint, entscheidende Abweichungen. Die Schlangen des Frieses sind mit aller erdenklichen Sorgfalt bis in die einzelnen Schuppen hinein ausgearbeitet, die der Gruppe weniger naturwahr mit völlig glatten Leibern dargestellt. Das Umgekehrte ist bei den menschlichen Körpern der Fall. Hier begnügen sich die Künstler des Frieses mit ziemlich allgemeinen Angaben, während die der Gruppe die Körper bis in die feinsten Einzelheiten der Sehnen, Muskeln und Adern hinein durcharbeiten.

Der Widerspruch löst sich leicht. Zu einer so sorgfältigen Ausführung, wie sie die Körper der Gruppe zeigen, gehören die eingehendsten anatomischen Kenntnisse; da läßt sich mit Geschick, Geschmack, Phantasie, Technik und wie all die Vorzüge heißen, die wir an den Schöpfern des Frieses bewundern, nicht viel ausrichten, denn für einen Körper in dem Zustande, in welchem Laokoon sich befindet, giebt es Modelle nicht und wo es sich um anatomisches Detail handelt, findet das Spiel der Phantasie keinen Platz. Bei den Schuppen der Schlangen und Flügel aber, bei den Tierfellen, Waffen, Schuhen, Schnüren, Falten u. s. w. konnte man die Modelle ohne

weiteres kopieren und, wo sie nicht ausreichen, ohne Gefahr des Irrtums sich seiner Phantasie und technischen Gewandtheit überlassen. Daher die Erscheinung, daß die nackten Körper des Frieses bei weitem weniger sorgfältig durchgeführt sind, als die Nebendinge, an denen namentlich dort, wo die Gegenstände, wie an den Treppenwangen und dem unteren Teile des Frieses, in unmittelbarer Augennähe liegen, Fleiß und Mühe wahrhaft verschwendet sind.

In diesem Zusammenhange scheint mir ein bisher übergangener Punkt von entscheidender Wichtigkeit zu sein: ich meine die Behandlung des Haares, welche im Frieze und in der Gruppe eine durchaus verschiedene ist. Dort nämlich ist mit derselben Sorgfalt, wie alles Nebenwerk, auch das Haar behandelt und dasselbe nicht nur auf dem Kopfe und in den Augenbrauen bis in einzelne Strähnen und Strähnenbündel ausgearbeitet, sondern auch — und zwar hier zum ersten mal in der griechischen Skulptur — auf der Brust und in der Achselhöhle der älteren Giganten plastisch angegeben. Selbst die der Natur abgelauschte Eigentümlichkeit des Haupthaares, nicht in scharf abgegrenzter Linie oben über der Stirn, sondern in einzelnen Ansätzen schon tiefer auf derselben zu beginnen, selbst diese läßt sich an einzelnen Gigantenköpfen, wie z. B. dem bärtigen Gegner des Zeus, deutlich beobachten. Nichts von alledem findet sich in der Gruppe, kein Haar in der Achselhöhle des Laokoon, keines auf der Brust, keine besondere Bezeichnung der Augenbrauen; auch Haupt- und Barthaar sind nur um

ein wenig detaillierter ausgeführt, als es die Weise des vierten Jahrhunderts war, welches sich mit oberflächlicher Charakterisierung der Hauptmassen des Haares zu begnügen pflegte.

Das aber scheint gleichfalls nicht Nachahmerart zu sein, an Lösung der schwierigen, wichtigen Probleme, über welche das Vorbild leichten Schrittes hinweggeht, die volle Kraft zu setzen, Nebendinge aber, in denen es ein Leichtes gewesen wäre, das Vorbild, wo nicht zu übertreffen, so doch zu erreichen, mit souveräner Gleichgiltigkeit zu behandeln. Den Schlangenleibern Schuppen zu geben, sie mit Kämmen, Bärten, züngelnden Zungen und starrenden Zähnen auszustatten, oder das menschliche Haar mit voller Naturwahrheit wiederzugeben, hätte den Künstlern des Laokoon nichts als einige Tage mehr Arbeit gekostet. Denn dafs sie es nicht gekonnt, wird doch niemand im Ernste behaupten wollen und am wenigsten diejenigen, welche den Fries als Modell für die Gruppe ansehen. In diesem Falle brauchten die Vorlagen des Altars ja nur kopiert zu werden. Dafs es nicht geschehen ist, scheint mir unwidersprechlich zu beweisen, dafs die Verfertiger der Gruppe von dem Altar gar nichts wufsten. Denn einer Zeit, welche auf der einen Seite mit so phantastischen, interessanten, frappierenden Bildungen, wie den Schlangenkörpern des Altars vertraut, auf der anderen an einen so weit getriebenen Realismus gewöhnt war, wie er uns in der Haarbehandlung bei den Giganten entgegentritt, einer solchen Zeit durften sie sicherlich nicht zumuten, an den schlichten, jeder pikanten Zuthat baren

Leibern ihrer Schlangen Gefallen zu finden oder ihre idealere, die Naturwahrheit nicht erreichende Haarbehandlung gut zu heißen.

Mithin bliebe nur die zweite Möglichkeit übrig: bewußte Reaktion gegen ein Zuviel des Frieses. Dieser Punkt wird weiter unten seine Erledigung finden, nachdem für seine Beurteilung eine breitere Grundlage gewonnen ist. Vorher noch ein Wort über die Fehler der Gruppe.

Es ist eine anerkannte Thatsache, daß die Laokoongruppe trotz der für ihre Zeit ungewöhnlichen anatomischen Kenntnisse, welche die Verfertiger derselben zeigen, nicht in jedem Bezug fehlerfrei ist. Der Altarfries ist in Hinsicht auf anatomisches Detail von fachmännischer Seite noch nicht so genau untersucht, er wird aber vermutlich im ganzen richtiger sein, eben weil er hierbei ein Eingehen auf feinere Einzelheiten vermeidet. Gerade deswegen aber darf auch seine Korrektheit nicht für seine Priorität geltend gemacht werden: dekorative Allgemeinheiten bewahren vor anatomischen Fehlern.

Ein Versehen aber, dessen sich Agesandros und die Seinen schuldig gemacht haben, ist mir stets als sehr auffällig und unerklärlich erschienen: der linke Daumen des ältesten Sohnes hat drei Glieder, oder macht von oben gesehen wenigstens den Eindruck, als habe er sie! Selbst auf einer guten Photographie kann man sich davon überzeugen. Ist dies aber ein Fehler, wie ihn Kopisten machen, oder erinnert er nicht vielmehr an Goethes Wort, mit welchem er diejenigen abfertigte, die ihn auf den

siebenfüßigen Hexameter aufmerksam machten: *Laßt ihn stehen, das Ungeheuer!?* Dafs der Daumen nur zwei Glieder hat, weiß jeder. Wenn also die Künstler ein so durchgearbeitetes Werk mit einem so handgreiflichen Fehler in die Welt gehen ließen, sagten sie sich entweder, dafs er von den meisten unbemerkt bleiben würde — und darin scheinen sie sich nicht getäuscht zu haben, wenigstens ist in der Litteratur meines Wissens darauf noch nicht hingewiesen worden —, oder dafs man dadurch im Genufs der Schönheiten des Werkes sich nicht werde stören lassen. Es ist ein Zug von Künstlerlaune und, wenn man will, von Künstlerhumor, der hieraus spricht, jedenfalls aber ein Stempel der Originalität, wie ihn freischaltende Künstler ihren Schöpfungen aufdrücken können, nimmermehr aber befangene Nachbildner.

Aber auch abgesehen von diesen Einzelheiten ist der Geist, den die Gruppe atmet, völlig verschieden von dem des Frieses. Letzterer packt, bannt, reißt hin: mit einem Schlage zieht er vor dem Auge des Beschauers den Vorhang hinweg, so dafs verwirrend plötzlich die schwungvolle Schönheit des Ganzen, die bewunderungswürdige Kunst des Einzelnen vor ihm ausgebreitet liegt. Aber wenn das erste Staunen vorüber ist, bleibt der Genufs nicht lange ungetrübt: die schwungvollen Stellungen erhalten einen Beigeschmack vom Theatralischen, die Sprache der Geberden vom Rhetorischen, die Kunst vom Virtuosen.

Und der Inhalt? Er ist unschwer erschöpft. Mitleidlose, unaufhaltsame Vernichtung der Gegner, kaum hier

und da ein Versuch des Widerstandes, der nicht von vornherein das Zeichen der Ohnmacht an der Stirn trüge. Es fehlt nicht an einzelnen tieferen Zügen. Der mannhafte Gegner des Zeus, der unerschrocken sein Tierfell als Schild dem Blitz des Gottes entgegenhält, als gälte es, einen Steinwurf abzuwehren; der jugendliche Gegner der Artemis, den die Schönheit der Göttin wehrlos macht, so daß er ungedeckt seine Brust ihrem Geschofs preisgibt, — das sind Figuren, die nicht bloß durch ihre formelle Vollendung den Beschauer fesseln. Aber sie verschwinden gegenüber der Menge derer, die uns inhaltlich gleichgiltig lassen, und, was die Hauptsache ist, sie sind keine Erfindung der Verfertiger des Frieses. Gerade der machtlose Todesmut des Zeus- und die Entwaffnung des Artemis-Gegners durch die Schönheit der Göttin sind Motive, denen wir schon auf gemalten Vasen des fünften Jahrhunderts begegnen: Motive eines Dichters oder Bildners, die durch ihre innere Wahrheit und künstlerische Fruchtbarkeit für die Folgezeit typisch geworden sind.

Anders die Laokoongruppe. Zwar hat man sich, nach dem Vorgange der landläufigen Kunstgeschichten, im allgemeinen gewöhnt, auch in ihr wenig mehr als ein anatomisches, um nicht zu sagen pathologisches Kunstwerk zu sehen. Allein gewiß mit Unrecht. Über der Bewunderung der formalen Naturwahrheit hat man die idealen Züge unbillig vernachlässigt und manches als Fehler gerügt, was einzig in dem Idealismus der Gruppe seinen Grund hat.

So hat man das Mißverhältnis getadelt, in welchem die

kleinen Dimensionen der fast erwachsenen Söhne zu denen des übergroßen Vaters stehen. Dabei vergiftet man, daß die Künstler diese Forderung der Naturwahrheit einer Kunstforderung zum Opfer gebracht haben, nämlich dem pyramidalen Aufbau der Gruppe, derselben Forderung, welcher die Isokephalie des Parthenonfrieses entsprungen ist. Man hat ferner Anstofs daran genommen, daß der mythische Inhalt so wenig klar zum Ausdruck gekommen ist, und Goethe durfte sogar von einem *tragischen Idyll* sprechen. Das gilt doch aber nur vom Standpunkte des modernen Beschauers aus. Gewifs ist es ein starker Verstofs gegen den Realismus, einen Priester, der dem Altar nur in langem Gewande nahte, völlig nackt darzustellen. Aber man vergegenwärtige sich nur an dem in diesem Punkte viel realeren Laokoonbilde aus Pompeji, wohin für die Gruppe die Beibehaltung des Mantels geführt hätte. In den toten Falten desselben wäre die Wirkung des Schlangensbisses, die jetzt den Körper vom Scheitel bis zur Sohle durchzuckt, völlig untergegangen und das schmerzdurchwühlte Antlitz hätte, ungemildert durch die herrliche Schönheit des Manneskörpers, über der leblosen Faltenfläche ähnlich gewirkt, wie das Gorgoneion auf der starren Ägis. Das eben ist das Verdienst der Künstler, daß jedes Abweichen von der natürlichen Wahrheit unter ihren Händen zu einer Quelle künstlerischer Schönheit wird.

Und ist der Priester nicht für jedes Griechenauge durch den Kranz, dessen einstiges Vorhandensein der Eindruck im Haar bezeugt, und durch den Altar verständ-

lich genug bezeichnet? Sah nicht der Grieche in den Schlangen, *die da wissen, was sie wollen*, so gut die Vollstrecker göttlicher Strafe, wie in den Pfeilen, die die Niobiden treffen? Und selbst wenn die Erzählung vom Untergang des Laokoon und seiner Söhne nicht so populär gewesen sein sollte, wie hundert andere des troischen Sagenkreises, so war sie es doch gewiß nicht weniger, wie etwa die Geschichte der Dirke, die uns der *farnesische Stier* veranschaulicht.

Wenn Sophokles für sein Drama *Laokoon* auf Interesse und Verständnis rechnen konnte, so durften es auch die rhodischen Künstler für ihre Gruppe. Sobald aber der Beschauer mit dem mythischen Inhalt derselben vertraut ist, ist er es auch mit ihrem dramatischen. Denn nun stellt sich ihm nicht das machtlose Ankämpfen dreier Menschen gegen giftige Bestien dar, sondern der gottverhängte Untergang nach begangener Schuld. Laokoons Schuld sind seine Söhne: wider Appollos Gebot hat er sie gezeugt, und sie, die Schuldlosen, büßen die Schuld des Vaters mit. Dafs der älteste, wenn er untergeht, durch die Sorge um seinen Vater untergeht. — diese nur hält ihn ab, lediglich an seine Rettung zu denken — ist nur eine Steigerung des Tragischen. All diese Bezüge aber enthüllen sich dem Beschauer erst nach und nach, gerade so gut wie die *Abgründe künstlerischer Weisheit*, von denen Burckhardt spricht. Das Werk blendet nicht, drängt sich nicht auf, reißt nicht hin, im Gegenteil: der erste Eindruck ist eher ein abweisender als anziehender. Man muß seine Schönheiten suchen, wie den verborgenen Zauber

des Hochalpenthals. Wer sich aber einmal darin vertieft hat, der wird stets neue Wunder finden.

Ist es nun glaublich, daß zwei Werke so völlig verschiedener Art, so völlig entgegengesetzter Wirkung in irgend einem Abhängigkeitsverhältnis zu einander stehen? Ist es vollends glaublich, daß das einfachere, anspruchslosere, idealere aus dem schwungvolleren, blendenderen, realistischeren abgeleitet sei? Ich vermag diese Fragen nicht zu bejahen.

Gewifs bietet die Kunstgeschichte mehr als ein Beispiel dafür, daß große Künstler den Anstofs zu ihren Schöpfungen aus unbedeutenden Vorgängen empfangen, daß sie kleine, nebensächliche Züge früherer Werke zu großen, selbständigen Schöpfungen ausgestaltet haben allein wie hier die Abhängigkeit des Laokoon vom Fries aufgefaßt ist und, wenn sie nachgewiesen wäre, aufgefaßt werden müßte, handelt es sich um zwei verschiedene Entwicklungsstufen derselben Epoche hellenischer Plastik derart, daß der Laokoon etwa ein halbes Jahrhundert jünger wäre als der Fries. Dann ständen wir der rätselhaften Erscheinung gegenüber, daß innerhalb dieser letzten selbständigen Entwicklungsepoche der griechischen Plastik ein Fortgang stattgefunden hätte vom Naturalistischen zum Idealen, vom Effektivollen zum Einfachen, vom Virtuosen zum Künstlerischen. Ein solcher Fortgang aber ist innerhalb eines verhältnismäßig so kurzen Zeitraumes nur denkbar unter Voraussetzung einer bewußten Reaktion. Zu dieser Voraussetzung fehlt uns aber für die angegebene Epoche all und jede Berechtigung. Kein

Schriftsteller weiß etwas davon, keines der erhaltenen Werke läßt auch nur einen Versuch dazu erkennen. Doch gesetzt, sie wäre so bald nach Fertigstellung des Altars eingetreten: ändert eine Zeit der Reaktion mit so leiser Hand, geht sie so vorsichtig, so besonnen, so feinfühlig zu Werke? Wäre im Altarfriese ein in seiner Art Höchstes erreicht, wäre das darauffolgende Geschlecht seiner rhetorischen Kraft nicht mehr zugänglich, seiner erdrückenden Fülle überdrüssig gewesen, wahrlich, die Reaktion würde sich in andern Dingen zeigen, als im Weglassen der Schlangenschuppen und in der Rückkehr zu schlichterer Komposition; sie würde mit der ganzen Art gebrochen haben und in ein ganz anderes Gedankenreich geflüchtet sein.

Somit kommen wir auch auf diesem Wege zu dem obigen Ergebnis: die Künstler der Laokoongruppe können den pergamenischen Altar nicht gekannt haben. Zur Ausführung des gewaltigen Siegesdenkmals in der Hauptstadt des mächtigsten und kunstliebendsten Fürsten Vorderasiens sind sicherlich die besten Künstler berufen worden und haben sicherlich ihre besten Kräfte dabei eingesetzt. Was sie geschaffen, galt dem Altertum als eines der Weltwunder und hat, wie wir schon jetzt erkennen, einen maßgebenden Einfluß auf die Entwicklung der bildenden Kunst Asiens gewonnen. Diesem Einfluß hätten sich auch die Künstler des nahen Rhodos nicht entziehen können, wenn sie ihren Laokoon nach Errichtung des Altars geschaffen hätten. Dann aber würde auch ihr Werk etwas von dem Geiste atmen, der den Gigantenfries erfüllt.

Einer Zeit, die den kühnen Schwung, die hinreißende Wirkung, die mit der Malerei wetteifernde Komposition des Frieses bewunderte, mußte die Laokoongruppe nüchtern, unfrei, langweilig, kurz als ein Rückgang von der dort erreichten Höhe erscheinen und hätte sich schwerlich den Ruhm eines *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum* gewonnen. Welchen Weg die Entwicklung freier Gruppen damals nahm, davon giebt uns der *farnesische Stier* mit seinem Vorder-, Mittel- und Hintergrund eine Vorstellung. Die reliefartige Komposition des Laokoon, welche ängstlich jedes Verdecken der einen Figur durch die andere vermeidet, steht nicht bloß zu dieser Gruppe, sondern schon zu dem in Häufungen wahrhaft schwelgenden Frieße in schneidendstem Gegensatz.

Ist nach alledem eine Abhängigkeit der Laokoongruppe von dem Gigantenfrieße des pergamenischen Altars entschieden in Abrede zu stellen, so bliebe schliesslich das umgekehrte Verhältnis zu erwägen, ob nicht die Künstler des Frieses Motive der Gruppe in ihr Werk aufgenommen haben. Eine solche Annahme würde mit dem Stilunterschiede beider Werke im besten Einklang stehen und außerdem durch die Thatsache empfohlen werden, daß die Schöpfer des Frieses in Aufnahme früherer Motive nicht nur nicht engherziger, sondern allem Anschein nach sogar weniger skrupulös waren, als schon sonst die griechischen Künstler. Wir begegnen im Frieße einer ganzen Reihe allbekannter Situationen: der auf dem Rücken eines Pferdes gelagerten Göttin; dem Kämpfer-

paar, das Schild an Schild sich gegenüber steht; der Figur, die den Rossen des Sonnenwagens die Linke entgegenstreckt und völlig übereinstimmend sich schon im Fries des Parthenon findet; dem Gott, der den löwenköpfigen Giganten mit beiden Armen würgt und den Heraklesdarstellungen nachgebildet ist, die den Helden im Kampf mit dem nemeischen Löwen zeigen, u. a. m. So hätte es denn an sich gar nichts auffallendes, auch einem der Laokoongruppe entlehnten Motive zu begegnen. Allein auch für diese Annahme erscheint mir die nur im allgemeinen übereinstimmende und gegenständlich gegebene Haltung der Figuren ebenso wenig ausreichend zu sein, wie die Ähnlichkeit des in der ganzen Diadochenzeit weit verbreiteten Kopftypus. Die Möglichkeit ist also nicht zu bestreiten, daß beide Werke völlig unabhängig von einander erfunden worden sind.

Bietet also auch der pergamenische Altar keine Handhabe, die unbequeme Frage nach der Entstehungszeit der Laokoongruppe endlich einmal aus der Welt zu schaffen? Soll dieses Menetekel der Unsicherheit archäologischer Ergebnisse auch jetzt noch fortbestehen, wo ein nach vielen Richtungen hin verwandtes Werk die Lösung des Rätsels in nahe Aussicht stellte? Ich glaube auf diese Fragen die bestimmte Antwort geben zu dürfen, daß wir an dem Gigantenfries in der That eine zuverlässige Grundlage für die chronologische Bestimmung des Laokoon gewonnen haben, zwar nicht im Sinne Kekulé's als *terminus post quem*, wohl aber als *terminus ante quem*. Beide Werke sind zu nahe verwandt, als daß sie Kunstepochen

angehören könnten, welche durch mehrere Jahrhunderte von einander getrennt sind; aber sie sind auch wieder zu verschieden, als daß sie auf der gleichen Entwicklungsstufe stehen könnten. Liegt aber ein gewisser Zeitraum zwischen der Entstehung beider, so kann es nach den obigen Auseinandersetzungen nicht zweifelhaft sein, daß die schlichtere, idealere Gruppe früher entstanden ist, als der schwungvollere, naturalistischere Fries. Und wir werden meinem Gefühl nach der Wahrheit näher kommen, wenn wir die Zahl der Dezzennien, die beide Werke scheiden, reichlicher, als wenn wir sie karger bemessen.



