

A Monsieur S. Reinach
avec ses vœux les plus distingués
E. L.

VERGIL
UND
DIE LAOKOONGRUPPE.
VON
EMANUEL LOEWY.

WIEN, 1896.

VERGIL
UND
DIE LAOKOONGRUPPE.

VON
EMANUEL LOEWY.

WIEN, 1896.

Wissenschaftliche Probleme langen nicht selten im Laufe einer lange währenden Erörterung bei der völligen Umkehrung des Standpunktes an, von welchem sie ausgegangen sind. So ist es bei der Laokoonfrage in Bezug auf das Verhältniss der Dichtung zum Kunstwerke der Fall. Die Abhängigkeit der Marmorgruppe von der Schilderung Vergil's galt seit Lessing durch lange Zeit als unverrückbare Grundlage der Betrachtung. Und heute sehen wir, nachdem durch die folgende Kritik jede Beziehung zwischen dem Werke der Bildhauer und des Dichters überhaupt zerrissen zu sein schien, wieder eine Verknüpfung zwischen den beiden suchen, aber im entgegengesetzten Sinne: die Gruppe soll die Darstellung des Dichters beeinflusst haben.

Es erscheint hoffentlich nicht als Unerkennlichkeit für die den Vertretern dieser Ansicht -- Kekulé und Förster¹⁾ -- verdankte Förderung des Laokoonproblems, wenn ich hier darzulegen suche, dass sie mit der genannten Aufstellung zu weit gegangen sind. Der Rang der Dichtung rechtfertigt das Eingehen in eine Erörterung, bei der ein Einblick in ihre intimsten geistigen Quellen in Frage steht.

Kekulé²⁾ geht davon aus, dass die Gruppe schon im augusteischen Rom vorhanden gewesen sein müsse. Er folgert dies aus der vorausgesetzten Einheit der Quelle für den gesamten Bestand von Kunstwerken in dem den Laokoon erwähnenden Abschnitt des Plinius:³⁾ von den bezüglichen Nachrichten gebe keine Anlass, ihren Urheber später als die augusteische Epoche anzusetzen. Aber bei einem Compiler wie Plinius, der sich so ersichtlich bemüht, sein Material durch Gruppierung und verschiedenartigen Aufputz geniessbar zu machen, muss die Einheitlichkeit der Quelle für grössere Partien Angabe für Angabe bewiesen werden, und die vorliegende Stelle bietet mit der Aufstellung im Hause des Titus jedenfalls eine nachaugusteische Thatsache. Kekulé freilich will den «Zusatz» auf diese Angabe des Standortes beschränkt wissen; er hält es für unmöglich, dass das folgende Lob des Werkes von Plinius selbst herrühre, und erblickt darin den Beweis einer schriftlichen Quelle. Aber auch das Rom des Titus wird doch wohl Kenner besessen haben, welche das künst-

¹⁾ Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung der Laokoongruppe, S. 38; Förster, Verhandlungen der XL. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Görlitz 1889, S. 89 f.

²⁾ S. 10 ff.; s. S. 16.

³⁾ XXXVI, 37.

lerische Verdienst einer Laokoongruppe zu würdigen wussten, und auf wessen Autorität immer die auszeichnende Behandlung des Werkes von Seite des Prinzen beruhen mag, dieselbe genügt vollkommen, um zugleich auch das Lob des Plinius und dessen zuversichtliche Aeusserung zu erklären. Aus der Pliniusstelle lässt sich also meines Erachtens über die Schicksale der Gruppe vor Titus nichts entnehmen, und die Voraussetzung, dass dieselbe schon im augusteischen Rom vorhanden gewesen sei, hat von dieser Seite keine Stütze.

Ohne dieselbe kann aber von vorneherein nur als Vermuthung gelten, was Kekulé weiter folgert. Indem er mit Lessing¹⁾ Vergil als den Ersten anerkennt, der Laokoon zugleich mit seinen beiden Söhnen ums Leben kommen lässt, sucht er den Grund für diese Neuerung des römischen Dichters, welche die beiden vorherbestehenden Versionen — die eine, nach Kekulé der Gruppe zu Grunde liegende, des alten Epos, bei der nur der eine Sohn mit dem Vater stirbt, und die andere, wonach die zwei Söhne ohne den Vater den Schlangen zum Opfer fallen²⁾ — gleichsam combinirt, und er findet ihn in der mächtigen Einwirkung der Marmorgruppe, angesichts deren es gar nicht der von Kekulé offengehaltenen Annahme eines Missverständnisses von Seite des Dichters bedürfte, um die Einfügung des Vaters in die seinen Ausgangspunkt bildende zweite Version, die nur den Untergang der Söhne kannte, zu erklären.

Aber schon vor Kekulé hat Robert,³⁾ ich glaube zutreffend, ausgeführt, dass die ganze Tendenz der Erzählung des Aeneas die erwähnte Neuerung, wenn man sie wirklich als solche dem Vergil zuschreiben will, hinlänglich zu motiviren vermag. Ich theile nun freilich Robert's Ansicht von der Entstehung der Gruppe unter Titus, für welche die ganze gegenwärtige Erörterung gegenstandslos wird, nicht. Mir scheinen seine sagen-geschichtlichen Auseinandersetzungen nicht beweiskräftig genug, um das Kunstwerk einer Zeit abzusprechen, in der es sich mit verwandten der Kunstentwicklung organisch einfügt, während es bei dem Ansätze unter Titus nach unseren bisherigen Anschauungen — mag sein, dass der kaum erst begonnenen Scheidung zwischen späthellenistischer und Kunst der Kaiserzeit hierin noch manche überraschende Aufklärung vorbehalten ist — als ein seltsames Festhalten oder Zurückgreifen auf eine anderthalb Jahrhunderte vorausliegende Kunstrichtung erscheinen müsste. Auch fällt es mir schwer, in der sich chronologisch immer fester zusammenschliessen-

1) Laokoon, Cap. V (Blümner², S. 184 f.).

2) Dass diese Version auch bei Apollodor enthalten war, der also in diesem Detail eine andere Quelle wiedergibt als Proklos (vgl. Bethe, Hermes XXVI, 1891, S. 614), lernen wir jetzt aus den beiden Auszügen der Bibliothek (5, 18, p. 210 Wagner), und das spricht nicht zu Gunsten des von Förster, Verh., S. 435 ff. gemachten Vorschlages, in der Tragödie des Sophokles nach dem Berichte des Dionysios von Halikarnass (Arch. I, 48) den Vater in den Untergang einbegriffen zu denken. R. Wagner, Epit. Vatic. ex Apollod. bibl., S. 233 f., vermuthet Ein-chaltung der Version aus Bakchylides oder Sophokles, und es braucht nicht ausgeführt zu werden, wie eminent tragisch das Motiv, die Söhne sterben, den Vater überleben zu lassen, ist, zumal wenn wir damit, wie Robert (Bild und Lied, S. 200 ff.) doch durchaus wahrscheinlich gemacht hat, die Schuld des Laokoon nach Bakchylides combiniren. — Auf die in dem angeführten Aufsätze Bethe's berührten grundsätzlichen Fragen braucht hier nicht eingegangen zu werden.

3) Bild und Lied, S. 202 ff.

den Reihe der Inschriften¹⁾ einen neckischen Zufall zu erblicken. Aber wenn die Gruppe älter ist als Vergil, dann beweist sie meiner Meinung nach auch, dass die Version, die Laokoon und beide Söhne zusammen umkommen liess, schon vor Vergil vorhanden war.

Ich trete damit auch zu der Auffassung, wonach in der Gruppe der ältere Sohn sich retten soll, in Gegensatz und glaube darin nicht im Widerspruch mit Goethe zu sein, dessen Wort von der für diesen Sohn übrig bleibenden Hoffnung ich nur mit Beschränkung auf den dargestellten Augenblick, nur im Hinblick auf den Beschauer, dem schonend noch der Anblick des Aeussersten vorenthalten wird, zu verstehen vermag.²⁾ Aber auch die Analyse der Composition, auf welche Brunn³⁾ die genannte Ansicht stützt, kann ich nicht in seinem Sinne verwerthen. Ich glaube den für die Schöpfer der Gruppe gewiss in hohem Grade massgebenden Rücksichten auf Linien und Massenvertheilung gerecht zu werden, wenn ich die Anbringung des älteren Sohnes neben und nicht auf der Stufe des Altars mit der Ausgleichung des Grössenunterschiedes der verschiedenaltigen Knaben, die Divergenz seiner Silhouette von der des Vaters und Bruders aus Gründen des künstlerischen Gleichgewichtes erkläre, welches für die stark betonte schiefe Richtung dieser zwei Figuren nach links einen Gegenzug nach rechts erforderte, ohne den die Gruppe umzufallen scheinen würde. Zugleich wird durch die so entstehende Cäsur die Gestalt des Laokoon in ihren ausdrucksvoll bewegten Contouren blossgelegt und das Auge des Beschauers nachdrücklich auf dieselbe hingeleitet. Andererseits ist das Wegstreben des älteren Sohnes lange nicht entschieden genug, um eine Lostrennung desselben von der übrigen Gruppe auszudrücken. Die Absicht der Flucht müsste sich vor Allem in den Beinen aussprechen, aber diese sind in der zur Ersichtlichmachung der Bewegung überhaupt ungeeignetsten Ansicht von vorne gegeben. Wie der Anblick des Vaters, stärker als eine materielle Fessel, den Jüngling an die Stelle bannt, hat bereits Blümner⁴⁾ treffend betont. Aber auch formell führt ihn die Wendung des Kopfes zur Gruppe zurück, mit der ihn der mächtige in die Lücke zwischen ihm und dem Vater gelegte Schlangenknoten augenfällig ver-

¹⁾ Vgl. Förster, Verh., S. 428 ff., und Jahrbuch d. arch. Instituts VI, 1891, S. 191 f.; Hiller von Gärtringen, ebenda IX, 1894, S. 23 ff., besonders S. 33 ff. Ich brauche nicht zu sagen, wie freudig ich die durch den Letzteren gegebenen Aufklärungen über die Chronologie der rhodischen Künstler begrüsst habe, die meinen vor Jahren auf Grund des damals vorhandenen Materials unternommenen Versuch namentlich im Sinne der von mir (Inscr. griech. Bildh., S. 131, l. Sp.; S. 373, r. Sp.) vermissten Abgrenzung nach unten weit über Vermuthen hinaus erweitert und berichtigt haben. Was die aus den Inschriften für die Laokoongruppe zu entnehmende Chronologie betrifft, so hoffe ich mich nicht abermals zu enger Begrenzung schuldig zu machen, wenn mir auch in dem von Hiller, S. 35, als möglich bezeichneten Falle, dass die lindische Inschrift des Athanodoros um einige Jahrzehnte jünger sei als die Plutarchinschrift vom Jahre 82 v. Chr., ein Ansatz der Gruppe wesentlich unter 82 nicht nothwendig erscheint, da an ihr noch der Vater mit beiden Söhnen — Athanodoros als jüngerem — thätig ist, während das lindische Ehrendecret Athanodoros doch wohl als reifen Mann voraussetzt.

²⁾ Ueber Laokoon, Werke XXX, S. 303 ff. (aus den Propyläen). Die wesentlichsten Stellen abgedruckt bei Kekulé, S. 30 ff.

³⁾ Die Söhne in der Laokoongruppe, Deutsche Rundschau XXIX, (1881, S. 204 ff., bes. S. 211 ff.

⁴⁾ Jahrbücher für Philologie CXXIII, 1881, S. 26; vgl. Förster, Verh., S. 89.

bindet. Und was die Schlangen betrifft, so war deren Zweizahl von den älteren, nur zwei Opfer kennenden Fassungen des Mythos her gegeben und durch die für Bakchylides und Sophokles bezeugte Ausgestaltung der Schlangen zu individualisirten dämonischen Wesen sicherlich nur noch



Fig. 1.

mehr befestigt worden. Daran also konnten die Künstler nicht rütteln. Und hätten ihre Schlangen den Dritten nur leicht umstrickt, so würde das vollkommen genügen, um auch ihn für den Beschauer als ihr auserkorenes Opfer zu bezeichnen.¹⁾ Aber sie thun weit mehr. Scheinbar unverwandt auf ihr nächstes Ziel losgehend, hat eine jede von ihnen doch zugleich dafür gesorgt, dass auch der Dritte ihnen nicht entrinne. Denn ich kann nicht zugeben, dass der ältere Sohn durch einfache Fortsetzung der Bewegung der Schlangen oder der eigenen im nächsten Augenblicke sich losmachen könne.²⁾ Es ist vielmehr, wie die anspruchs-

lose Skizze (Fig. 1) zeigt,³⁾ ein regelrecht geschlungener Knoten, mit dem der Schwanz der einen Schlange sein linkes Bein fest umschliesst,⁴⁾ und ebenso ist es (Fig. 2) eine Schlinge, mit der sich die andere Schlange um den rechten Arm wickelt, den lahmzulegen allein schon die ungeheure Wucht des in entgegengesetzter Richtung bewegten Riesenleibes genügen würde. Und diese voraussehende Berechnung, dieses Zusammenwirken, welches den an einem Arm und Bein Umstrickten thatsächlich zum wehrlosen Gefangenen macht, fügt einen Zug mehr zu der Charakteristik, welche durchgängig in der Gruppe die Schlangen als mit höherer Einsicht und vollendetem Raffinement vorgehende Wesen erscheinen lässt.⁵⁾



Fig. 2.

Sohin müssten sich individuelle Züge der Gruppe in der Dichtung wiederfinden lassen, um deren Abhängigkeit von dem Kunstwerke glaublich zu machen. Einen solchen glaubt Förster⁶⁾ in dem Umstande zu erblicken, dass das Sterben Laokoon's bei Vergil nicht erwähnt sei, der Dichter also gewissermassen bei dem Moment, den die Gruppe festhält, stehen bleibe. So bestechend dies

¹⁾ Ich setze die Worte hieher, mit denen Kekulé (S. 37) unmittelbare Beteiligung des anderen Sohnes an der Katastrophe für Arktinos ausschliesst: «Sollen die beiden gottgesandten Schlangen, die, wohl wissend, was sie thun, ihre beiden Opfer heischen, blos im Spiel einen Dritten umschlingen, der ihrer Strafe nicht geweiht ist?» Dieselben gelten in noch höherem Masse für das den Augenblick festhaltende Kunstwerk.

²⁾ Brunn, Archäol. Zeitung XXXVII, 1879, S. 168 f.; Kekulé, S. 36.

³⁾ Fig. 1 von der Seite, Fig. 2 von etwas erhöhtem Standpunkte aufgenommen. Die Ziffern bezeichnen die Aueinanderfolge der Punkte an den Schlangenleibern in der Richtung vom Kopf zum Schweif. Die Brüche sind punktirt. Der Schlangenknoten am rechten Arm ist mehrfach zusammengesetzt und gefickt; doch scheint, namentlich wegen der Krümmung des Stückes mit dem Puntello, die Führung der Windungen richtig zu sein. Die Rückseite dieser Partie ist nicht in voller Rundung ausgeführt, sondern in leicht gerauhter Fläche abgeschnitten.

⁴⁾ Wie sich die Finger der linken Hand vergebens gegen die Festigkeit des Ringes bemühen, ist schon von Blümner a. a. O., S. 25, bemerkt.

⁵⁾ Vgl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I, S. 485.

⁶⁾ Verh., S. 89 f.

scheint, so braucht man sicherlich nicht zu dem unvollendeten Zustande der Dichtung seine Zuflucht zu nehmen, um nach der vorangegangenen Schilderung der an den Kindern erprobten Macht der Schlangen und der Wirkung ihres vereinten Bisses auf Laokoon selbst in dem genannten Umstande eine weder zu kühne, noch der Art des Dichters fremde Retizienz zu finden. So bleibt das, was schon Lessing¹⁾ in dieser Frage vorgebracht hat, in der Hauptsache unerschüttert. Die Vereinigung des Vaters mit den beiden Söhnen in einem einzigen Bilde war eine so entscheidende künstlerische That, dass sie, einmal vollzogen, fortan die Vorstellung des Vorganges beherrschen musste: der Dichter aber — das muss auch gegen Lessing hervorgehoben werden — hält hartnäckig die Momente auseinander, lässt erst (primum, V. 213) die Kinder vertilgt, dann (post, V. 216) den Vater angegriffen werden. Und wenn die priesterliche Kleidung und die Waffen für den Dichter nöthig waren, warum weicht er auch in den für ihn gleichgiltigen Details und namentlich in der Schilderung des von beiden Schlangen an Brust und Hals doppelt umschlungenen und hoch überragten Laokoon von der Gruppe ab? Das Bild des Vorganges, das vor der Seele des Dichters schwebte, hat keinen Zug mit der Gruppe gemein, also hat — denn dass bei Kenntniss des Kunstwerkes seitens des Dichters der Zusammenhang in seiner Schilderung offenbar sein müsste, ist Kekulé²⁾ unbedingt zuzugeben — Vergil dieselbe nicht gesehen.

Ist das richtig, dann folgt aber weiter, dass die Gruppe, als Vergil schrieb, sich noch nicht in Rom befand.

Ich sehe nichts, was dieser Folgerung widerspräche, auch nicht das bekannte pompejanische Wandgemälde.³⁾ Die Voraussetzung freilich, dass ein statuarisches Kunstwerk, um einer in Pompeji vertretenen Gemäldecomposition als Vorbild zu dienen, sich auf italischem Boden befunden haben müsse,⁴⁾ kann ich nicht als principiell berechtigt anerkennen. Und wenn ich auch den alexandrinischen Ursprung, der für die Gesamtdcorationen feststeht, nicht für jedes einzelne der in dieselbe eingefügten Bilder annehmen möchte, so hat doch von vorneherein auf deren Erfindung der griechische Osten den nächsten Anspruch und ist die Möglichkeit nicht abzuweisen, dass die Benutzung statuarischer Werke für malerische Compositionen schon an deren ursprünglichem Aufstellungsorte stattgefunden habe. In dem vorliegenden Falle machen allerdings besondere Gründe⁵⁾ wahrscheinlich, dass die Anregung von der schon in Rom befindlichen Gruppe ausging. Aber auch so bietet die Herrschaft des dritten Stiles bis um 50 nach Chr. genügenden Spielraum.

¹⁾ Laokoon, Cap. VI (Blümner², S. 193 ff.); vgl. Cap. V (Blümner, S. 187 f.).

²⁾ S. 38.

³⁾ Mau, *Annali dell' Inst.* 1875, Taf. O, S. 273 ff. (vgl. *Gesch. d. decor. Wandmalerei*, S. 425 f.); Sogliano, *Pitture murali*, N. 581; Blümner, *Laokoon*², Taf. III, S. 708 ff.

⁴⁾ Vgl. Hiller v. Gärtringen, *Athen. Mittheil. d. Inst.* XIX, 1894, S. 38 f. Das jetzt von Sogliano, *Atti dell' Accad. di Napoli*, Bd. XVII, publicirte Wandgemälde, welches die Bestrafung der Dirke in Anlehnung an die farnesische Gruppe darstellt, gehört dem letzten Stile und nach einer gütigen Mittheilung von Prof. Mau der Zeit nach 63 n. Chr. an. — Wickhoff (v. Hartel und Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, S. 73 f.) hat, wie er selbst betont, nur die Art des Vortrages, nicht die Composition der Bilder im Auge.

⁵⁾ S. Mau a. a. O.

Wann innerhalb dieses Zeitraumes die Aufstellung in Rom stattfand, darüber wage ich keine Vermuthung.¹⁾ Die Angabe des Dio Chrysostomos,²⁾ dass Rhodos nie seiner Kunstwerke beraubt wurde, scheint nicht buchstäblich genommen werden zu dürfen. Aber schliesslich war doch auch unter den Römern Eroberung und Raub nicht die einzige Form der Erwerbung von Kunstwerken, und nichts verbürgt überhaupt, dass das Werk der rhodischen Künstler vor seiner Ueberführung nach Rom sich auf Rhodos befand. Die Inschrift auf der in Antium gefundenen Basis des Athanodoros mit ihrem nichtrhodischen Schriftcharakter³⁾ kann hiefür einen Fingerzeig geben.

¹⁾ Petron sat. 89 ist natürlich für diese Frage werthlos; vgl. Lessing, Laokoon, Cap. V (Blümner², S. 184 ff.).

²⁾ XXXI, 147 ff., p. 261 f. Arnim. Doch vgl. Hiller von Gärtringen, Athen. Mitth. XIX, S. 39, mit Anm., und bezüglich Pergamons Schiller, Gesch. d. röm. Kaiserreichs unter Nero, S. 248 f., der auf Tac. ann. XVI, 23 verweist.

³⁾ Inschr. griech. Bildh., N. 203 (= Förster, Jahrb. d. Inst. VI, S. 191, N. 1); wegen des Schriftcharakters: S. 131 f., S. 157. Auch Hiller v. Gärtringen, Jahrb. d. Inst. IX, S. 36 stimmt zu.

