

Laokoon und Lykophron

Zur Bedeutung der Laokoon-Gruppe in hellenistischer Zeit

Von Friedrich Hiller, dem diese Zeilen gewidmet sind, stammt die genaueste formale Beschreibung der Laokoon-Gruppe¹. Friedrich Hiller hat aus seiner Analyse den Schluß gezogen, daß die Laokoon-Gruppe nicht vor dem mittleren 1. Jh. n. Chr. entstanden sein könne. Nachdem auch ich zunächst diesen Ansatz vertreten hatte, mußte ich mich aufgrund der fortschreitenden Erforschung der Funde von Sperlonga und Baiae davon überzeugen, daß es auch eine andere Möglichkeit der geschichtlichen Einordnung dieser so schwer zu fassenden, faszinierenden Gruppenkomposition gibt². Sie soll hier zur Diskussion gestellt werden.

Dabei möchte ich betonen, daß die formale Analyse von Friedrich Hiller ihre Gültigkeit behalten wird. Deswegen tritt das Problem der Form in diesem Beitrag in den Hintergrund. Die Frage ist, ob die von Friedrich Hiller beschriebene »Schaubild-situation«³, die für die Laokoon-Gruppe charakteristisch ist, aus historischen und kunsthistorischen Gründen notwendig erst eine Errungenschaft der frühen Kaiserzeit sein muß, oder ob sie nicht bereits eine Erfahrung der späthellenistischen Kunst darstellt, die ihre Wirkung auch auf die römische Wandmalerei ausgeübt hat.

Es gibt eine in ihrer Datierung kaum umstrittene späthellenistische Gruppenkomposition, nämlich die Prometheus-Gruppe aus Pergamon in Berlin⁴, bei der die »Schaubild-situation« noch wesentlich extremer ist als bei der Laokoon-Gruppe. Wenn man nicht durch außerkünstlerische Kriterien gebunden ist, die Komposition der Laokoon-Gruppe später zu datieren als die der Prometheus-Gruppe, würde man das entwicklungs-geschichtliche Verhältnis der beiden Kompositionen zueinander gerne umgekehrt sehen, d. h. die Komposition der Laokoon-Gruppe früher ansetzen als die der Prometheus-Gruppe.

Um das Problem unvoreingenommen in den Griff zu bekommen, beginnen wir, in Ergänzung zur formalen Analyse von Friedrich Hiller, mit einer inhaltlichen. Das Schicksal des Laokoon vollzieht sich vor den Augen des Betrachters. Auch wer nicht weiß, daß es sich um den Priester handelt, der die Trojaner vor dem hölzernen Pferd gewarnt hat und deshalb mit seinen Söhnen von gottgesandten Schlangen am Altar umschlungen und getötet wird, kann an dem Bildwerk selbst die Dramatik des Geschehens ablesen. Die beiden Schlangen umstricken ihre Opfer nicht in unwillkürlicher, auf animalischem Instinkt beruhender Weise, sondern sie scheinen in intelligentem, planvollem Vorgehen begriffen. Wenn man sich klarmacht, daß der Kopf der Schlange den Weg des ganzen Körpers vorzeichnet, so kann man diesen Weg vom

Schwanzende bis zum Kopf nachvollziehen. Das Schwanzende der einen Schlange wird mit seinen schlagenden Wellenbewegungen rechts neben dem erhobenen linken Fuß des rechten, nach Größe und Körperbau älteren Sohnes sichtbar. Die Schlange kam also von rechts unten heran, richtete sich kaum auf, denn der Knabe hob den Fuß ja gewiß erst, als er die ekle Berührung des glatten Schlangenleibes spürte. Doch da hatte die Schlange schon einen Ring um seinen Knöchel geschlossen, war über seinen rechten Oberschenkel hinübergeschlängelt, hatte sich um die linke Wade des Vaters gewunden und war hinter dessen Kniekehle hindurch, aber vor seinem rechten Schienbein zum jüngeren Sohn hinübergeschossen, um ihn am rechten Knie einzufangen und hinter dem rechten Bein des Vaters herztischend eine Schlingung mit dem eigenen Körper zu bilden. Durch die Preßbewegung des schweren, fest auf den Oberschenkel drückenden und den Unterschenkel fesselnden Schlangenleibes knickt der kräftige Mann im Kniegelenk ein und bricht auf dem Altar nieder, auf den sein Gewand schon von den Schultern herabgefallen ist. Die Schlange ist unaufhaltsam weitergeglitten, hat erst den linken, dann den rechten Arm des Knaben umringt und verbeißt sich jetzt, nachdem sie alle drei Menschen aneinander gefesselt hat, in die rechte Seite des Knaben. Dieser droht ersterbend zusammenzusinken, wird aber von dem starken Schlangenkörper gehalten. Die auf dem Oberschenkel des Vaters aufgestützte Schlange hebt den leichten, schmalen Jungenkörper vom Boden ab, sodaß nur noch die Spitze des linken Fußes auf der Altarstufe steht. Den rechten verlorenen Arm hatte der Knabe erhoben. Die schräge Anstückung des Hinterkopfes zeigt, daß hier vielleicht die Fingerspitzen der kraftlos vom gebeugten Unterarm herabhängenden Hand auflagen. Wenn dieser Rekonstruktionsvorschlag von Filippo Magi das Richtige trifft, dann würde in dieser hilflosen Gebärde die Todesnot des Knaben besonders prägnant anschaulich. Denn während diese Hand das Ersterben und Schlaffwerden der Glieder anzeigt, greift der Knabe mit der linken Hand vor der Brust zum Schlangenkopf hinüber, der sich am Rippenrand festgesogen hat und sein tödliches Gift in den Körper preßt. Der Knabe mußte den Zug und das Gewicht des Schlangenleibes überwinden, der sich um den Oberarm schlingt. Er griff also im Augenblick, als er den Biß spürte, noch kraftvoll zu, um den Kopf der Bestie fortzureißen. Aber schon tut das Gift seine Wirkung. Die Finger verlieren ihre Kraft, die Hand bedeckt mehr die Stelle, durch die der Tod in den Körper dringt, als daß sie ihn fernhalten könnte. Das Schicksal des Knaben hat sich vollendet. Der Kopf sinkt nach hinten und zur Seite dem Vater zu, seine Augen brechen, der letzte Atemzug entweicht den entspannten Lippen.

Es ist eine merkwürdige Gattung von Schlangen, die mit einem einzigen Biß ihr Opfer tödlich vergiften können. Nach Größe und Gestalt handelt es sich bei den hier dargestellten Schlangen um Pythonenschlangen⁵, die der alten Welt erst durch den Alexanderzug bekannt wurden, die ihre Opfer umstricken und erwürgen, um sie dann als ganze zu verschlingen. Sie haben in der Natur keine Giftdrüsen, die das Opfer im Nu töten können, wie dies bei hochgiftigen, aber kleinen Nattern und Vipern der Fall ist. Es

wird also wiederum anschaulich, daß es bei diesen vom Künstler gestalteten Schlangen nicht um eine zoologische Spezies geht, sondern daß es durch die Gottheit gesandte Tier von besonderer Gefährlichkeit sind. Ihre Intelligenz und ihren planvollen Angriff erkennt man auch bei der Bewegung der anderen Schlange. Aber hier gibt es ein Problem. Der Schwanz der Schlange ist nicht erhalten und ihr Kopf ist in der Barockzeit ergänzt. Zwar gibt es eine bald nach der Auffindung der Skulpturengruppe im Jahre 1506 und jedenfalls vor 1508 und noch vor jeglichem Ergänzungsversuch angefertigte Zeichnung im Düsseldorfer Kunstmuseum⁶, die an der gleichen Stelle, an der nun der ergänzte Schlangenkopf sitzt, einen, soweit sich dies erkennen läßt, ziemlich ähnlichen Schlangenkopf zeigt, der allerdings beschädigt sein könnte, da er eigentümlich flach aussieht. Man möchte aus dieser Zeichnung schließen, daß der barock ergänzte Kopf nur diesen offenbar unansehnlich gewordenen Kopf ersetzen sollte. Eindeutig bestätigt wird die Tatsache, daß die Schlange den Vater in die linke Hüfte beißt, durch Giovanni Cavalcanti⁷, der die Gruppe am 14. Februar 1506, also knapp einen Monat nach der Auffindung, genau beschreibt und erklärt: »L'altro serpe ha presso il vecchio nel fianco sinistro dove etiam lui porge la mano«.

Nun hat soeben Erika Simon⁸ in einem grundsätzlich mit dem Problem der Gruppe befaßten Aufsatz unter dem Titel »Laokoon und die Geschichte der antiken Kunst« einen Rekonstruktionsversuch vorgelegt, nach dem Laokoon mit der linken Faust nicht den Kopf, sondern das Schwanzende der zweiten Schlange umklammert und deren Kopf über der rechten Schläfe des Priesters erscheint. Um ihn in diese Position bringen zu können, muß Erika Simon die Schlange auf der Rückseite, wo unter dem rechten Schulterblatt des Vaters noch ein Ansatz zu erkennen ist, eine große, durch nichts begründete, sondern in sinnloser Weise weit herabhängende Schlinge bilden lassen. Eine weitere Schlinge gibt sie dem Laokoon in die linke, zur Faust geschlossene Hand, so daß das Schwanzende in den leeren Raum zwischen dem linken Oberschenkel Laokoons und seinem älteren Sohn kommt. Das würde bedeuten, daß auch diese Schlange, wie die andere, von rechts unten gekommen wäre, um erst den rechten Arm des Sohnes und dann den des Vaters zu fesseln. Schließlich hätte sie sich triumphierend über der Gruppe aufgerichtet, den Vater aber noch nicht gebissen. Diese Rekonstruktion ist allerdings in verschiedener Hinsicht unbefriedigend. Abgesehen von der bereits erwähnten, unbegründeten Schlangenumwicklung auf dem Rücken, bleibt das gesamte Bewegungsmotiv des Vaters unverständlich, wenn er nicht vom Schlangenneiß getroffen ist. Warum, so fragt man, bäumt er sich im Schock auf, warum stöhnt er in furchtbarem Schmerz, warum faßt er die Schlange beim Schwanz?

Die Lösung, die Erika Simon vorschlägt, ist nicht aus einer Interpretation des Kunstwerks gewonnen, sondern geht von einer ausgesprochenen und einer unausgesprochenen Prämisse aus. Die ausgesprochene ist die, daß man von der Schlange Schwanz und Kopf sehen müsse, um sich über ihre Bewegung Klarheit zu verschaffen. Diese Forderung erscheint aus unserer Kenntnis antiker und besonders hellenistischer Kompo-

sitions-gesetze heraus begründet, und man sollte sie nicht einfach abtun. Auch die Tatsache, daß die obere Schlange weniger lang erscheint als die untere, wenn man nur den Knoten um den rechten Unterarm des Vaters und im übrigen nur den Abschnitt des Schlangenkörpers rechts vom Vater sieht, ist bedenkenswert. Diese Einwände kann man aber durchaus berücksichtigen, wenn man den Schlangenkopf an der Stelle beläßt, wo ihn die früheste bekannte Zeichnung der Skulptur vor ihrer Ergänzung zeigt, nämlich an der linken Hüfte, und wenn man den Schwanz in schlagender Bewegung so am Rücken befestigt, daß eine Welle, wie es die Ergänzung von Montorsoli⁹ zeigte, hinter dem Oberkörper auf der Höhe der Brustwarze sichtbar wurde, dann im Bogen hinter dem Körperumriß verschwand, während der nach Ausweis des antiken Dübellochs unter dem Schulterblatt angestiftete Schwanz auf der Höhe des Halses des jüngeren Sohnes noch einmal zum Vorschein kam. Erst dann wäre das Vorgehen auch dieser Schlange wirklich anschaulich und deutlich nachzuvollziehen, und man würde auch erkennen, daß sie nicht kürzer ist als die andere¹⁰. Während diese von rechts unten und vorne herankroch, kam die andere von links hinten, richtete sich hinter dem Rücken Laokoons auf, glitt an seiner Hüfte empor und umschlang den Arm hinter dem Handgelenk, so daß die rechte Hand nicht mehr zupacken konnte. Um zu erkennen, wie die Dramatik des Geschehens vom Künstler entwickelt wurde, muß man sich vorstellen, daß der Priester Laokoon nach der aus dem Vorgang selbst geschöpften Phantasie des Künstlers kurz zuvor noch am Altar stand und natürlich den Arm nicht in einer wie auch immer gearteten, auf jeden Fall jedoch leeren Gebärde erhoben hatte. Daß er den Arm nun nach oben wirft und beugt, ist eine instinktive, mit dem Wurfgestus zusammenhängende Reflexbewegung, mit der der Mann das scheußliche Reptil abschütteln und von sich werfen will. Doch die Schlange scheint genau damit gerechnet zu haben. Denn blitzschnell schlingt sie sich auch um den Oberarm des Priesters, der bei der heftigen Bewegung den Mantel abgeworfen hat und, von der anderen Schlange in den Kniekehlen gebeugt, auf den Altar fällt, an dem er, ihm den Rücken zugehend, stand. Die Schlange hat Laokoon durch ihre geschickte Doppelschlinge wie mit einem gekonnten Ringergriff unschädlich gemacht und fährt nun hinter dem Rücken des Vaters, aber vor seinem linken in der Luft herumrudernden Arm her schräg nach unten und umschlingt den rechten Oberarm des Knaben, den dieser offenbar hilflos zum Vater ausgestreckt hatte. Die Schlange beugt mit ihrer unbezwingbaren Kraft den Arm, zwingt ihn zwischen zwei zu einem Knoten geschürzten Leibeswindungen ein und richtet sich gegen den Vater, der in äußerster Verzweiflung den Hals der Schlange mit der Faust umgreift, um sie vom Körper fernzuhalten, vielleicht gar zu erwürgen. Doch die Schlange ist stärker. Sie gleitet durch die zur Faust geschlossenen Finger, holt in einer kurzen Biegung aus und schlägt die Zähne in die Trochantergrube des muskulösen Mannes. Da strömt das Gift durch den Körper, dem Mann stockt der Atem, die Muskulatur des Leibes spannt sich krampfartig, der Oberkörper, der von der Schlange mit dem Sohn zusammengekettet ist, bäumt sich auf, ein Stöhnen entringt sich den halbgeöffneten Lippen, der Kopf

biegt sich zur Seite und die schmerzvoll verzogenen Augen blicken zum Himmel.

Nimmt man in dieser Weise des Nachvollzuges die Aufforderung Lessings¹¹ ernst, daß das Werk des Künstlers gemacht ist, nicht nur erblickt, sondern betrachtet zu werden, dann wird auch die andere angesichts des Laokoon von ihm gemachte Feststellung bedeutungsvoll, nämlich, daß wir, je mehr wir sehen, desto mehr hinzudenken können, und: »je mehr wir dazudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben«¹².

Hier kommt die zweite, oben nicht weiter verfolgte unausgesprochene Prämisse ins Spiel, die Erika Simon zu ihrem neuen Rekonstruktionsvorschlag verleitete. Erika Simon bezieht sich bei diesem auf einen vorhergehenden Rekonstruktionsvorschlag von Roland Hampe¹³, der seinerseits denjenigen von Per Åström¹⁴ voraussetzt. Der Unterschied des Vorschlages von Roland Hampe zu dem von Per Åström ist im wesentlichen der, daß Åström die Schlange in die Schulter des Laokoon beißen läßt, während Hampe ihren Kopf drohend über seinem Kopf vor der linken Schläfe aufrichtet. Hierin ist er ganz offensichtlich von der Schilderung des Laokoontodes bei Vergil¹⁵ beeinflusst, wo es heißt:

»Dann ergreifen den Vater sie auch, ... schnüren ihn ein in Riesenwindungen, und schon zweimal die Mitte umschlungen und zweimal die schuppigen Rücken um seinen Hals, überragen sie hoch mit Haupt ihn und Nacken«.

Die unausgesprochene Prämisse führt zu der Aussage, daß »die Schlangen im Laokoonmythos triumphieren«¹⁶. Das ist die Sicht Vergils¹⁷. Das literarische Vorwissen bedingt in diesem Fall die Sehweise und damit die Rekonstruktion.

Hier hingegen kommt es darauf an, zunächst das Werk selbst zu befragen, und erst, wenn man die vom Künstler beabsichtigte, nur durch die Anschauung zu gewinnende Botschaft verstanden hat, darf man die Frage stellen, von welchen Voraussetzungen der Künstler ausgegangen sein könnte. Soviel scheint klar zu sein, daß der Künstler ein genaues, vielleicht sogar auf Naturstudien beruhendes Wissen von der Bewegung eines *serpens constrictor* hatte. Ebenso ist gewiß, daß der Künstler nicht die Tragödie eines beliebigen älteren Mannes darstellen wollte, der mit zwei Knaben am Altar von Schlangen umwunden wird, die ihn und den jüngeren Knaben zu Tode beißen, während das Schicksal des älteren noch ungewiß ist, sondern daß mit dieser Darstellung der Mythos von Laokoon gemeint ist, wie er in der uns bekannten antiken Literatur zum ersten Mal von Arktinos aus Milet im 6. Jh. in der Illioupersis gestaltet wird¹⁸. Von diesem vorklassischen Epos ist leider nur eine kurze Inhaltsangabe des Proklos aus dem 5. Jh. n. Chr. erhalten, in der es heißt:

»In diesem Augenblick (sc. als die Trojaner darum stritten, was sie mit dem hölzernen Pferd anfangen sollten) erschienen zwei Schlangen, die den Laokoon und den einen von seinen beiden Söhnen töteten. Durch dieses düstere Vorzeichen belastet, flüchteten die Leute des Äneas auf den Ida«.

Es ist nun bekannt, daß diese einfache Version des Mythos keineswegs die einzige ist, sondern daß zumindest Bakchylides, Sophokles und der hellenistische Autor Euphorion aus dem 3. Jh. v. Chr. sich mit dem Laokoonstoff auseinandergesetzt haben¹⁹. Von römischer Seite haben die Tragiker Livius Andronicus, Naevius und Accius den Mythos gestaltet²⁰, doch ist nur dieses Faktum, nicht die Art und Weise bekannt.

Die ausführlichste erhaltene Schilderung wird Vergil²¹ verdankt. Doch schon die wenigen zitierten Verse zeigen, daß dessen Version nicht die in der Gruppe gestaltete ist. Die Schlangen wickeln sich weder um die Leibesmitte noch um den Hals, noch richten sie sich über Laokoon auf. Der Versuch, die Schöpfung, die in der Vatikanischen Gruppe überliefert ist, für die Illustration Vergils im berühmten Vatikanischen Kodex umzuformen²², zeigt besonders deutlich, daß man die Version der plastischen Gruppe und die poetische Version Vergils auseinanderhalten muß und die eine nicht mit der anderen zu erklären versuchen darf, auch wenn dies noch so nahe zu liegen scheint. Durch Vergil wird nämlich verständlich, was die Gruppe einem römischen Auftraggeber bedeuten konnte²³. Stellte sie doch das göttliche Vorzeichen dar, das Aeneas und die Seinen veranlaßte, aus Troja auszuziehen und nicht nur, wie Arktinos berichtete, auf den Ida zu flüchten, sondern, wie ein Römer ergänzen mußte, nach Italien auszuwandern und dort das römische Volk zu gründen. Aber, so fragt man sich angesichts der Gruppe, ist dies der unmittelbar zu erfassende Sinn der Plastik oder ist hier nicht der Wert auf etwas anderes gelegt?

Will man an dieser Stelle nicht in Spekulationen verfallen, muß man die mühsame methodische Ochsentour archäologisch-philologischer Kleinarbeiten gehen, die ich hier nur kurz nachzuzeichnen brauche, da ich die Probleme in einer Reihe von Schriften²⁴ dargelegt habe, die allerdings bisher noch nicht den Durchbruch zur Lösung des Kernproblems gebracht hatten, welche ich nunmehr zur Diskussion stellen möchte. Am Ende des auch im Nachvollzug mühseligen Abschnitts der Darlegungen wird man hoffentlich erkennen, daß der angestrebte Durchbruch ohne diese Vorarbeiten schlechterdings nicht zu erwarten war, daß er sich dann allerdings fast von selbst einstellen mußte. Wenn ich sage archäologisch-philologische Kleinarbeit, so meine ich die altbewährte Methode der Kombination von Schriftquellen und Denkmälern, die einander aber nur dann gegenseitig erhellen, wenn sie als historische Quellen nach ihren eigenen Gesetzen befragt werden und nicht die Texte als Unterschriften für die Bilder oder die Bilder zur Illustration der Texte verwendet werden. Beginnen wir mit dem, was wir bis zur Entdeckung der Signatur der Laokoonkünstler in Sperlonga im Jahre 1957 aus den antiken Schriftquellen über die Laokoon-Gruppe wußten. Es beruht auf einer einzigen Stelle bei Plinius d. Älteren²⁵, und diese hat, was das historische Problem angeht, mehr Verwirrung gestiftet als zur Bestimmung des Werkes beigetragen. Dies liegt im wesentlichen an drei Punkten, die man sich vor Augen halten muß, wenn man die Voraussetzungen dieses Textes nicht außer acht lassen und sich damit sogleich für ein Mißverständnis vorprogrammieren will.

1. Der Autor, der hier spricht, ist weder Historiker noch gar Kunsthistoriker, sondern Admiral, also zweifellos eine Autorität und auch ein Kenner seiner zeitgenössischen Verhältnisse, aber seine Autorität liegt nicht auf dem spezifischen für die Laokoongruppe relevanten Gebiet. Gleichwohl hat man seinen Text als auf diesem Gebiet autoritativ angesehen.
2. Der Text, in dem er vom Laokoon spricht, steht nicht in einem Buch über Kunstgeschichte, sondern in einem naturwissenschaftlichen Kompendium, das der Autor als *naturalis historia* bezeichnet hat. Vom Laokoon ist darin die Rede, weil das Werk aus Stein ist und Plinius darstellen will, was man aus Stein alles machen kann. In der Tat verdienen die Laokoonmeister für das, was sie hier aus dem Stein herausgeholt haben, höchste Bewunderung.
3. Der Autor hat das Buch, in dem er über die Steinmetzvirtuosität der Laokoonkünstler schreibt, dem Manne gewidmet, in dessen Besitz sich zur Zeit der Niederschrift des Textes das Kunstwerk befand. Ein Werturteil des Autors ist unter Umständen nicht unabhängig von dieser Tatsache zu sehen. Man darf nicht ausschließen, daß es eine Schmeichelei enthält²⁶. Bei Plinius selbst findet sich noch die Erwähnung eines anderen Werkes²⁷ im Besitz des Adressaten der Widmung, und auch hier wird ein überschwängliches Werturteil abgegeben, wie es sich sonst im Text des Plinius oder anderer Kunstschriftsteller nicht findet. Diese Werturteile sind also relativ.

Gleichwohl sind diese Werturteile seit der Renaissance und zwar, interessanterweise schon vor der Auffindung des Laokoon, absolut gesetzt worden. Plinius sagt ja, daß der Laokoon allem vorzuziehen sei, was die Kunst der Malerei und Plastik hervorgebracht hat. Aufgrund dieses Lobes hatte Lorenzo il Magnifico im Jahre 1492 den größten Maler seiner Zeit, Filippino Lippi, beauftragt, im Paragone, das heißt Wettstreit mit dem, was das Aussehen angeht, damals noch unbekannt, was den Ruhm angeht, unvergleichlichen Hauptwerk antiker Skulptur ein Gemälde vom Tode Laokoons in seiner Villa Poggio a Caiano zu schaffen²⁸. Die Pliniusstelle sollte damit gleichsam erst vollendet werden. Das war die Stimmung, die die Pliniusstelle bei den Humanisten des 15. Jhs. auslöste, und die so allgemein war, daß Giuliano da San Gallo und Michelangelo beim ersten Anblick der 1506 auf dem Esquilin gefundenen Gruppe sofort erkannten, daß es sich um das von Plinius gelobte Werk handelte²⁹. Für Zweifel an der apodiktischen Aussage des Plinius war da kein Raum, und noch heute wird einem solchen Zweifel kaum Raum gegeben: Noch 1984 erklärt Erika Simon³⁰, daß Künstler, die Plinius *summi artifices*, Spitzenkünstler, nennt, nicht ein Kopistenatelier betrieben haben könnten. Das heißt, den Text des Plinius mit den Augen der genannten Humanisten lesen. Denn, wenn man die drei hier als Voraussetzung für das richtige Verständnis des Plinius bezeichneten Punkte beachtet, dann erkennt man, daß Plinius keineswegs ausschließt, die Laokoonkünstler seinen Kopisten gewesen, sondern daß er dies im Grunde implizit selbst mitteilt³¹. Die Kopisten der römischen Kaiserzeit, ohne die uns fast alle Meisterwerke der griechischen Plastik unbekannt wären, wurden

keineswegs so abschätzig angesehen, wie wir das seit dem Autorenkult des 19. Jhs. tun. Besonders solche, die so virtuos arbeiteten, daß sie in Bronze konzipierte Werke in Marmor umsetzen konnten, haben nicht selten ihre Werke unter Fortlassung des Namens des entwerfenden Meisters stolz und bedenkenlos mit ihrem eigenen Namen signiert. Lesen wir nun, im Bewußtsein, den gelehrten, naturhistorischen Text eines römischen Flottenadmirals flavischer Zeit vor uns zu haben, der sein Buch dem Besitzer des erwähnten Werkes gewidmet hat, die entscheidenden Sätze, so entnehmen wir ihnen nur, daß der Laokoon, der im Haus des Titus steht, dem Autor ausnehmend gut gefällt, obwohl die drei Künstler, die ihn aus einer einzigen Marmorart gemacht haben, nicht so berühmt sind, wie man erwarten möchte: Es handelt sich um die gemeinsam signierenden Rhodier Athanadorus, Hagesandrus und Polydorus, und sie haben in der gleichen Weise gearbeitet, wie drei andere griechische Künstler-Teams und ein Einzelkünstler aus Tralleis die Palatinischen Kaiserpaläste mit trefflichen Bildwerken angefüllt haben.

Bei den Kaiserpalästen auf dem Palatin, die hier im Gegensatz zum Tituspalast auf dem Esquilin stehen, handelt es sich um die Domus Tiberiana, um den Palast des Kaisers Claudius und um die Domus Transitoria des Kaisers Nero. Was wir aus diesen Palästen kennen, sind Marmorkopien griechischer Schöpfungen. Wie solche Künstler gearbeitet haben, wissen wir aus der Palast-Villa, die Kaiser Tiberius zwischen 4 und 26 n. Chr. mit hervorragenden Bildwerken, und zwar wie sich im einzelnen nachweisen läßt, mit zeitgenössischen Marmorkopien nach hellenistischen Bronzeoriginalen hatte füllen lassen³². Es handelt sich um eine Verherrlichung des mythischen Helden Odysseus, dem sich die aus Tusculum, einer Gründung des Odysseus-Sohnes Telegonos, stammende sabinische Familie der Claudier, aus der Tiberius und sein Neffe Claudius hervorgingen, besonders verwandt fühlte³³.

In zwei von zahlreichen weiteren Kopien bekannten Gruppen werden die beiden von Ovid zur Zeit des Tiberius als die entscheidenden Großtaten des Odysseus vor Troja gefeierten Heldentaten, der Raub des Palladions und die Rettung des Leichnams und der Waffen des Achill dargestellt³⁴. Erst nachdem die Stadt Troja ihres göttlichen Schutzes beraubt war, und erst nachdem Neptolemos in den geretteten Waffen seines Vaters Achill in den Kampf eingegriffen hatte, konnte Troja erobert werden. Insofern ist es richtig, wenn Ovid³⁵ dem Odysseus die Worte in den Mund legt:

»Ich habe Troja besiegt:

Ich erzwang es, man konnte es schlagen«.

Diese beiden Gruppen standen im Vordergrund, am Eingang der Höhle. Im Mittel- und im Hintergrund waren in realistischer Inszenierung die beiden gefährlichsten Abenteuer des Odysseus auf seiner Irrfahrt, die Blendung des Polyphem und die Vorbeifahrt des Schiffes am Felsen der Skylla dargestellt. Diese Gruppen standen hier als exemplum virtutis, als Beispiel dessen, was der augusteische Dichter Horaz³⁶ mit den

Worten ausdrückt:

»Auch, was Mut und Klugheit vermögen, hat uns der Dichter
beispielhaft vor Augen gestellt im Helden Odysseus«.

Die Schöpfungen dieser Gruppen sind griechisch, aber es sind keine Originalwerke, und bei ihrer Zusammenstellung mußte der Sinn der Originalschöpfungen den neuen, römischen Bedingungen des Auftraggebers Tiberius angepaßt werden. Das geht in einem Fall so weit, daß die originale Form durch einen entschiedenen Eingriff verändert werden mußte³⁷. Offenbar gab es im griechischen Denkmälervorrat keine Darstellung der Rettung des Leichnams des Achill durch Odysseus, wie der Römer Ovid sie aufgrund einer bestimmten Mythentradition voraussetzt. Die bekanntere Version der Rettung eines Gefallenen-Leichnams war die Bergung des leblosen, aber seiner Waffen beraubten Körpers des Patroklos durch Menelaos, wie sie in der berühmten sogenannten Pasquino-Gruppe gestaltet war. Deren wohl in der 1. Hälfte des 2. Jhs. möglicherweise von Antigonos von Karystos für Pergamon geschaffenes, jetzt natürlich verlorenes Bronzeoriginal nahmen sich die von Tiberius beauftragten Bildhauer von Sperlonga zum Vorbild, kopierten es maßgleich in Marmor, zogen dem Leichnam einen Bronze-panzer und ein Waffenröckchen an und stellten sein linkes nachschleifendes Bein mit durchtrennter Achillessehne dar, wodurch der Leichnam unmißverständlich als der des Achill zu erkennen war, den nun natürlich nicht Menelaos, sondern, wie Ovid sagt, Odysseus zugleich mit den Waffen auf seinen Schultern vom Schlachtfeld trug.

Daß die Version mit der durchschnittenen Achillesferse nicht die originale ist, geht aus den übrigen drei Kopien hervor, die alle den nachschleifenden Fuß mit von der Sehne gehaltener und demzufolge vom Boden abgehobener Ferse zeigen³⁸.

Wie sich für die Odysseus-Achill-Gruppe zeigen läßt, daß es sich in Sperlonga um eine römische Marmorkopie nach einem hellenistischen Bronze-Original handelt, so ergibt sich dies aufgrund ganz verschiedener, in jedem Fall aber eindeutiger Indizien auch bei allen anderen Gruppen:

Vom Odysseus der Palladionraubgruppe, die als ganze nur in einer Reliefkopie bekannt ist, existieren drei Repliken, von denen die in Sperlonga durch die unlogische Hinzufügung eines hinten bis zu den Waden herabfallenden Mantels als eine Variante erwiesen wird. Da die Marmorstütze des Armes bei allen Kopien an einer anderen Stelle angebracht ist, besaß das Original keine Stütze, war also nicht aus Marmor, sondern Bronze³⁹.

Von der berühmten Polyphem-Gruppe existiert die Replik eines Kopfes, die nach dem Vergleich der durchnumerierten Locken zu urteilen, exakter war, das Original also genauer wiedergibt als die Kopie von Sperlonga⁴⁰.

Das Bronzeoriginal der Skylla-Gruppe stand nach byzantinischen Berichten und genauen Beschreibungen in der Spätantike auf dem Hippodrom von Konstantinopel, wohin es, wie die heute noch dort stehende Schlangensäule vom Platäerdreifuß in

Delphi, von einem griechischen Heiligtum verschleppt worden war. Eine Reliefapplik und Kontorniatenmünzen des 4. Jhs. n. Chr. überliefern uns das mit der Kopie von Sperlonga übereinstimmende Aussehen der Gruppe⁴¹.

Die Zusammenstellung dieser vier Gruppen in Marmorkopien nach hellenistischen Bronzeoriginalen ist also das Werk der Künstler von Sperlonga: Sie füllten, um die Worte des Plinius zu gebrauchen, die Kaiservilla in Gemeinschaftsarbeit mit trefflichen Bildwerken. Und nun das Überraschende und Aufregende, das die hier kurz resümierten Forschungen ausgelöst und mir seit 1957 keine Ruhe gelassen hat: Diese Künstler sind die gleichen, die nach Plinius auch die Laokoon-Gruppe aus dem Stein gehauen haben. Im Zentrum des ganzen kunstvollen Naturtheaters gegenüber dem Speisesofa, auf dem der Kaiser und seine Gäste lagerten, brachten sie ihre Signatur an:

»ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ ΚΑΙ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΣ ΠΑΙΟΝΙΟΥ ΚΑΙ ΠΟΛΥΔΩΡΟΣ ΠΟΛΥΔΩΡΟΥ ΡΟΔΙΟΙ ΕΠΟΙΗΣΑΝ«.

Ein Blick auf drei von diesen Künstlern gemeißelte Köpfe⁴² den des Steuermanns des signierten Schiffes, den des Odysseus aus der Polyphem-Gruppe und den des Laokoon läßt die Gleichartigkeit der Bildhauerarbeit, des Meißelschlages, der Mache, aber auch die Unterschiedlichkeit der diesen Kopien zugrundeliegenden Originale erkennen.

Aus den unbestreitbaren Ergebnissen der Sperlongaforschung kann man m.E. nur den einen Schluß ziehen, daß der von den gleichen Bildhauern aus dem Stein geschlagene Laokoon ebenfalls eine Marmorkopie nach einem hellenistischen Bronzeoriginal ist.

Die Frage ist dann diejenige nach der Zeitstellung des Werkes innerhalb der hellenistischen Periode. Solange es keine verbindliche Vorstellung von der Stilentwicklung im Hellenismus gibt, kann diese Frage nur vorläufig beantwortet werden, man muß aber in jedem Fall von den wenigen fest datierten Werken der hellenistischen Plastik ausgehen. Zu diesen gehören das große Attalische Weihgeschenk von etwa 220 v. Chr.⁴³, der Pergamon-Altar von etwa 180 v. Chr.⁴⁴, das kleine Attalische Weihgeschenk aus der Regierungszeit Attalos II. von Pergamon 159–139 v. Chr.⁴⁵, die Kultgruppe des Damophon von Messene aus der Mitte des 2. Jhs. v. Chr.⁴⁶, die daran anzuschließende Skylla-Gruppe, die in der Villa Hadriana kopiert wurde und deren Vorbild nach der Jahrhundertmitte aber vor dem Tonmodell von Didyma aus einer Schicht des späten 2. Jhs. v. Chr. entstanden sein muß⁴⁷, die Kleopatra von 138,⁴⁸ die Isis von 127⁴⁹ und die um 100 v. Chr. datierte Pantoffel-Gruppe⁵⁰, alle aus Delos, die Prometheus-Gruppe aus Pergamon in Berlin, deren Herakles die Züge des Mithradates von Pontus (88–63 v. Chr.) trägt⁵¹, die Gruppe der weiblichen Gewandstatuen aus Magnesia aus dem Jahre 62 v. Chr.⁵² und schließlich der Polyphem-Giebel von Ephesos aus dem Jahrzehnt 41–31 v. Chr.⁵³. Diese Werke reichen kaum aus, um eine sichere Entwicklungsreihe aufzustellen, und doch scheint es nicht besonders schwierig, dem Laokoon unter diesen Werken einen Platz anzuweisen. Er setzt nicht nur den Alkyoneus

des Pergamonaltares⁵⁴, sondern auch das Porträt des Antisthenes von Phrymakhos voraus⁵⁵, der am kleinen Attalischen Weihgeschenk mitgearbeitet hat. Mit diesem Werk verbinden den Laokoon viele stilistische Züge, aber noch näher verwandt ist er der erwähnten Skyllagruppe aus der Villa Hadriana, die etwas später zu sein scheint als die Amazone des kleinen Attalischen Weihgeschenktes. Das würde bedeuten, daß man für das Original der Laokoon-Gruppe eine Datierung zwischen 150 und 130 v. Chr. vorschlagen darf⁵⁶. Diese Datierung kann allerdings nur dann Anspruch auf Wahrscheinlichkeit erheben, wenn sich zeigen ließe, daß die Gruppe auch in ihrer Aussage als Werk dieser Zeit verständlich wäre.

Die Frage lautet nun: Wenn die Laokoongruppe eine Schöpfung des mittleren 2. Jhs. v. Chr. ist, welchen Sinn konnte eine solche Darstellung haben, welches war die Botschaft an den Betrachter, wer könnte der Auftraggeber eines solchen Werkes gewesen sein und wo war es aufgestellt?

Zur Zeit des Plinius stand es als Kopie im Palast des Kaisersohnes und Imperator Titus. Es ist aber so gut wie sicher, daß es schon zur Zeit des Kaisers Tiberius gemeißelt wurde und daß Titus es nur aus kaiserlichem Besitz, wahrscheinlich von Nero, geerbt hatte. Was das Werk für einen Römer ausdrücken sollte, war klar: Laokoon ist das Opfer, das gebracht werden mußte, damit Aeneas sich rettete. Aeneas erkannte das Prodigium, das göttliche Vorzeichen des unaufhaltsamen Untergangs von Troja, das in Rom wiederaufleben sollte. Die Römer waren sich immer ihrer Abkunft von den Trojanern bewußt⁵⁷, und besonders die Familie der Julier führte ihren Stamm auf Julius Ascanius, den Sohn des Aeneas, und durch ihn auf die Venus Genetrix zurück⁵⁸. Man könnte sich vorstellen, daß während Tiberius von dem Bildhaueratelier, das er vielleicht im rhodischen Exil kennengelernt hatte, sich sein *Praetorium ad Speluncas* in der Nähe der Heimatstadt seiner Mutter, Fondi, ausgestalten ließ, die gleichen Künstler den Auftrag erhielten, das für die Gründung Roms entscheidende Prodigium darzustellen. Auftraggeber war in diesem Fall, wie Plinius mitteilt, das Consilium, womit am ehesten der Senat gemeint sein dürfte⁵⁹, der seit republikanischer Zeit als öffentlicher Rat an der Seite des jeweiligen Imperiumsträgers fungierte.

Was aber das Vorbild dieses von den Römern sich angeeigneten mythischen Exemplums angeht, so müßten wir völlig im Dunkeln tasten, wenn nicht ein Zeugnis darüber vorläge, welche Gedanken die hellenistischen Griechen sich bei der Erinnerung an den Tod des Laokoon machen konnten.

Dieses Zeugnis ist in einem ebenso interessanten wie rätselhaften Gedicht verborgen, dessen Bedeutung für den Zeitgeist des 2. Jhs. erst durch die Arbeiten von St. Josifović⁶⁰ in den 60er Jahren dieses Jhs. herausgestellt wurde, nachdem Konrad Ziegler schon 1927 die richtige Datierung gefunden hat⁶¹. Gemeint ist der 1474 jambische Trimeter umfassende Mimos »Alexandra« des Lykophron von Chalkis⁶². Früher wurde dieser hellenistische Dichter mit einem gleichnamigen Tragiker des 3. Jhs. v. Chr. verwechselt, doch dann wurden Datum, Sinngehalt und Zielgruppe des Gedichtes

eindeutig geklärt, obwohl der Dichter als der dunkelste (*obscurissimus*) aber auch als der gelehrteste (*doctissimus*) von allen angesehen wurde⁶³. Wie sehr er es liebt, dem Leser Rätsel aufzugeben, die nur der rundum Gebildete und Belesene lösen kann, geht schon aus dem Namen hervor, den er seinem Gedicht gegeben hat: »Alexandra«. Gemeint ist in Wahrheit Cassandra, die Unglücksprophetin von Troja, der niemand glaubt, und deren Prophezeiungen doch unerbittlich in Erfüllung gehen.

Das lange Gedicht hat die Form eines Botenberichtes. Der Bote ist der Wächter, der Alexandra, die trojanische Königstochter, die bei Homer Cassandra heißt, in ihrem Gefängnis belauscht hat und nun dem König Priamos mitteilt, was er an Ungeheuerlichem gehört hat.

Alexandra läßt die ganze mythische Geschichte Griechenlands in Form eines *vaticinium post eventum*, einer in der Zeit vor dem Geschehen zurückverlegten Prophezeiung des Kommenden, an ihrem Geiste vorbeiziehen. Sie schildert den Untergang Trojas, die Leiden und die Vernichtung der heimkehrenden Griechen, von denen nur Odysseus nach 10jähriger Irrfahrt die Heimat erreicht und am Leben bleibt. Die düstere Prophezeiung Alexandras mündet schließlich in den einzigen Trost, daß ihr Bruder Aeneas sich aus dem allgemeinen Untergang rettet und in Italien ein neues Troja entstehen läßt, in Italien, das griechische Kolonisten kultiviert haben und wo Odysseus sich mit Aeneas verbrüdet⁶⁴.

Am Schluß seines langen Berichtes bricht der Bote in den Wunsch aus:

»O wollte doch ein Gott die Sprüche noch zum Glück
für uns einst wenden! – Er, der deinen Thron bewahrt,
er rette der Bebryker altererbtes Reich!«⁶⁵.

Dieser Wunsch kann nur an den König von Pergamon, den Erben des Bebrykerlandes gerichtet sein, in dem Troja liegt⁶⁶. In Pergamon war 197 v. Chr. Eumenes II. an die Regierung gekommen⁶⁷. Im gleichen Jahr hatte Titus Quinctius Flamininus⁶⁸, die Makedonen bei Kynoskephalai besiegt, aber seinen Sieg in kluger Politik nicht sofort zur Unterwerfung ganz Griechenlands genutzt, sondern er hatte sich im Gegenteil als Freund der Griechen aufgespielt, der diese vom makedonischen Joch befreite. In feierlicher Weise ließ er bei den Isthmischen Spielen 196 v. Chr. am Isthmos von Korinth die Freiheit Griechenlands verkünden.

Nicht alle griechischen Staaten hatten die Zeichen der Zeit so genau erkannt wie die Pergamener, die begriffen hatten, daß die Rettung wenn überhaupt, nur durch eine Aussöhnung mit Rom erfolgen könne⁶⁹.

Sie gingen in dieser Politik soweit, daß der letzte Pergamenische König zwei Generationen später sein Reich den Römern testamentarisch vermachte und es dadurch vor dem blutigen Untergang wie im Fall des Seleukidenreiches, Korinths, Karthagos, des Pontischen Königreiches des Mithradates und zuletzt auch des ptolemäischen Ägyptens bewahrte⁷⁰.

Vor diesem welthistorischen Hintergrund muß man das hochpolitisch gemeinte Gedicht verstehen: »Es will die Römer zum Mitleid für die besiegten Hellenen bewegen, indem es diese als Volks- und Zeitgenossen darstellt, deren Ahnen einst das unwirtliche Unteritalien als seine Wohltäter bevölkert und zivilisiert haben; die Griechen will es darauf hinweisen, daß wie die genannten Mühsale eine gerechte Strafe für die Frevel und Missetaten ihrer Vorfahren waren, so auch das gegenwärtige Unglück eine verdiente Vergeltung für die Torheit jener Griechen ist, die sich Rom entgegengestellt haben Es ist die Tendenz der Dichtung, daß die Leiden der Troer durch die darauffolgenden der Griechen aufgewogen und ein harmonischer Ausgleich zwischen beider Nachkommen, der zeitgenössischen Griechen und der Römer, erzielt wird«⁷¹.

In mythisch-historischen Prophetenworten wird das Wiederaufleben Trojas in Form der Weltmacht Rom dargestellt und in den letzten 170 Versen geschildert, wie der uralte Kampf zwischen Ost und West, zwischen Asien und Europa mit der Unterwerfung der Perser durch den Löwen von Chalastra, das heißt in der kryptischen Sprache Lykophrons Alexander der Große, endet, in dem Makedonien verkörpert ist. Makedonien, mit dem nach der 6. Generation, also 197 v. Chr., ein Verwandter der Seherin, der Römer Titus Flaminus siegreich kämpfen und sich dann mit ihm versöhnen wird, womit der uralte Hader zwischen Ost und West, Troern (gleich Römern) und Griechen zum endlichen Abschluß kommt.

In diesem Gedicht nun finden wir an entscheidender Stelle verschlüsselte und doch eindeutig zu enträtselnde Hinweise auf die Mythenepisoden, die in den Skulpturengruppen von Sperlonga⁷², Baiae⁷³ und im Laokoon⁷⁴ gestaltet sind. Wenn dieses Gedicht bisher noch nicht in die Diskussion gezogen wurde, obgleich es, wie ich glaube, den Durchbruch bedeutet, so liegt das daran, daß dieses Gedicht bis vor wenigen Jahren überhaupt noch nicht verstanden wurde und weil der Autor in seiner Rätselmanier alle Namen meidet, in der Absicht, dem poetischen Text seine Vielschichtigkeit zu belassen, ohne ihn vieldeutig zu machen. Wenn Cassandra bei Lykophron Alexandra heißt, dann verbirgt sich darin Alexander der Große, der den Römern als Vorbild hingestellt werden soll, weil er nach dem Sieg über die Perser eine Aussöhnung aller Völker der Oikumene mit den Siegern in der symbolischen Hochzeit von Susa hergestellt hat⁷⁵.

Man begreift jetzt, daß von den Schlangen des Laokoon und zugleich von den Schiffen der Griechen die Rede ist, wenn der Dichter Alexandra-Kassandra die Seherworte in den Mund legt:

»Ich sehe längst des Schreckens Schlangenringe dort
im Meer heran sich wälzen und dem Vaterland
entgegensichende grimme Pein und Flammentod«.⁷⁶

Da anschließend sofort von Prylis die Rede ist, der den Untergang Trojas durch das hölzerne Pferd vorausgesagt hat, ist völlig sicher, daß im Bild von den Schlangenringen, die sich übers Meer heranwälzen, sowohl die Schlangen des Laokoon als auch die

Schiffe der Griechen gemeint sind. Wie vielschichtig das zu verstehen ist, wird aber klar, wenn man Vers 232 f. liest:

»Zwei Kinder sinken schon mit ihrem Vater hin,
den an der Brust der Stein, des Sieges Anfang trifft«.

Natürlich hat man Laokoon und seine Kinder vor Augen. Doch der Dichter gibt der Aussage eine unerwartete Wendung⁷⁷. Ohne die Namen zu nennen, verrät er dem Gebildeten, daß die Seherin in den Fetzen ihrer Vision das Verbrechen Achills an Kyknos und seinen Kindern Tennes und Hemithea erlebt. Dieses bildet den Vordergrund und zeigt, wie die Griechen Schuld auf sich laden und die Götter erzürnen, während die Laokoonepisode den Hintergrund bildet, denn mit Vers 345 kehrt die Prophetin, nachdem sie Hektors und Achilleus' Tod vorausgesehen, zur Laokoongeschichte zurück mit den Worten:

»Dann weist der Vetter jenes Fuchses, der die List
von Sisyphos ererbte, bösen Fackelschein
der Flotte, die zum schmalen Tenedos enteilt
und zu des Knabenwürgers Porkis Inselpaar«.

Der Vetter des Sisyphosnachkommen Odysseus war Sinon, der den Griechen das vereinbarte Feuerzeichen gab, als das hölzerne Pferd in die Stadt gebracht und alles zum Überfall bereit war⁷⁸. Die Griechen waren, nachdem sie das hölzerne Pferd am Strand zurückgelassen hatten, abgesegelt, als ob sie die Belagerung aufgeben wollten, hatten aber an den vorgelagerten Inseln Tenedos und Kalydna Halt gemacht, von wo aus die Schlangen kommen, die Laokoon und seine Kinder töten: Das sagt der Name Porkis aus, denn so hieß eine der Schlangen in der Sophokleischen Tragödie »Laokoon«⁷⁹.

Das Gedicht ist also von Anspielungen auf den Laokoon-Mythos durchzogen, der hier als Symbol des Untergangs von Troja zu verstehen ist. Den Zeitgenossen soll er Darstellung des schicksalhaften Erleidens dessen sein, der einer Übermacht erliegt. Die Parallele zum Erlebnis der eigenen Ohnmacht gegenüber den Römern, die den Tod des trojanischen Priesters, ihres Urahnens, rächten, war nicht zu übersehen.

Die Römer selbst wußten, daß solche Schuld sich rächen kann, denn 146 v. Chr. zitierte Scipio Africanus auf den rauchenden Trümmern Karthagos, das er, dem ständigen Drängen Catos gehorchend, zerstört hatte, den prophetischen Vers aus der Ilias:

»Einst wird kommen der Tag, wo die stolze Ilion dahinsinkt«⁸⁰,

und er meinte damit Rom, das einstmals das gleiche Schicksal erleiden werde⁸¹.

Im Laokoon könnte, wenn wir die Gedanken aufgreifen, die Lykophron in seinem Mimos verdichtet hat und die in der geistigen Welt des 2. Jhs. v. Chr. zirkulierten, ein Gleichnis des eigenen Welterlebnisses der hellenistischen Griechen gestaltet sein, das

Bewußtsein, unkontrollierbaren Mächten schicksalhaft ausgeliefert zu sein, weil die Vorfahren Schuld auf sich geladen hatten durch ewigen Zwist und Hader, in dem der Streit um Troja das *primum scelus*, das alles weitere auslösende Verbrechen war⁸².

Doch gab es auch eine Hoffnung, die in der Gestalt des alles wagenden, alles bezwingenden Odysseus Bild geworden war und von dem Lykophrons Seherin sagt:

»Nur einen spart er als des Elends Boten auf,
den Pallasräuber, dessen Schild Delphine zeigt.
Er ist es, der des Löwen mit dem einen Aug'
Behausung schaut und nach dem Fleischmahl ihm den Wein
mit eigner Hand im Becher reicht als Nachtischtrunk«⁸³.

Wer weiß, daß Homer in der Odyssee den menschenfressenden einäugigen Riesen Polyphem mit einem Berglöwen vergleicht⁸⁴, der versteht, daß mit dem einen, den Hades als des Elends Boten aufspart, das heißt dem einen, der übrig bleibt, den Tod seiner Gefährten zu erzählen, Odysseus gemeint ist, der das Palladion geraubt hat, wie es die Gruppe von Sperlonga zeigt⁸⁵.

Das Gedicht des Lykophron zeigt den historisch-politischen Hintergrund auf, vor dem die aus der Vorzeit stammenden, von Homer und seinem Kreis gestalteten Mythenbilder zu Metaphern der eigenen Zeitideen werden konnten. Diese werden in öffentlich aufgestellten Skulpturengruppen den Menschen zur Betrachtung geboten und können unmittelbar als Beispiele menschlicher Leiden und Rettungstaten verstanden werden. Sie können aber auch zum Denkanstoß für die Erkenntnis welthistorischer Zusammenhänge werden, deren Folgen in hellenistischer Zeit sichtbar wurden. Wenn in Lykophrons Mimus die griechisch-römische Verwandtschaft betont wird, dann ist das »eine Reaktion auf die bis zum Anfang des 2. Jhs. herrschende Überzeugung, daß die Römer als Trojaner bzw. deren Nachkommen den Griechen fremd und demnach ihre Feinde seien«⁸⁶. Um 200 aber wird das Orakel der Sibylle von Cumae⁸⁷ bekannt, in dem Aeneas als der Retter erwartet wird, der zugleich troischer und griechischer Abstammung ist. Man besinnt sich auf die alten Mythen, die gemeinsames Erbe der beiden stammverwandten Völker sind und in denen ihr Schicksal archetypisch vorgezeichnet ist.

Unter diesen Mythen konnte das Schicksal und das Bild des Laokoon die hellenistischen Menschen des 2. Jhs. v. Chr. besonders ansprechen, weil die Griechen bei den vielen aufgrund des ständigen inneren Haders der Diadochen mit äußerster Brutalität geführten Kriege dieser Zeit die grausame Vernichtung vieler unschuldiger Menschen erleben mußten. Die Akribie, mit der das Vorgehen der Schlangen dargestellt ist, entsprach dem wissenschaftlichen Geist des Jahrhunderts, die ausgeklügelte Verbindung von scheinbar mimetischer Genauigkeit mit zitathafter Aneignung von Bewegungsmotiven die für andere Zusammenhänge geprägt worden waren⁸⁸, sind typisch hellenistisch und hatten schon wenigstens eine Generation vor der Laokoongruppe ihren großartig-

sten Ausdruck im Pergamonaltar gefunden⁸⁹. Im Laokoon, der damit nur als hellenistische Schöpfung vollkommen verständlich werden kann, fließt das alles zu einer von einem Punkt aus überschaubaren Gruppenkomposition zusammen, die mit Recht als Inbegriff dieser Kunstgattung gilt⁹⁰. Vergil und der römische Auftraggeber der Marmorkopie konnten den Mythos und das Werk so bruchlos in ihre eigene Erlebniswelt einfügen, weil die hellenistischen Griechen, die ihnen vorausgegangen waren, das Schicksal des Laokoon zu einem allgemein menschlichen und zugleich zu einem durch die mythische Überhöhung mit der römischen Geschichte⁹¹ verbundenen Anschauungserlebnis geformt hatten.

Rom

Bernard Andreae

- ¹ F. Hiller, *Wieder einmal Laokoon*, RM 86, 1979, 272–295, bes. 284 ff.
- ² B. Andreae, *Odysseus, Archäologie des europäischen Menschenbildes* ²(1984) 190 ff. Zu der dort S. 269 angeführten Literatur ist jetzt hinzuzufügen: G. Daltrop, *Die Laokoongruppe im Vatikan. Ein Kapitel römischer Museumsgeschichte und Antikenerkundung. Xenia. Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen* 5 (1982). – E. Simon, *Laokoon und die Geschichte der antiken Kunst*, AA 1984, 643–672.
- ³ Hiller a. O. 293.
- ⁴ AvP VII Nr. 168. – A. Milchhöfer, *Die Befreiung des Prometheus*, BWPr 42 (1882). – G. Krahnert, JdJ 40, 1925, 183–205. – H. Möbius, AM 55, 1930, 275. – G. Lippold, *Plastik* 371. – B. Sismondo Ridgway in: *Iconography*, ed. by Warren G. Moon (1983) 205 f. – G. Heres, M. Kunze, *Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung 1, Griechische und römische Plastik* (1984) 67 f.
- ⁵ F. Brein, *Zum Laocoön in: Classica et Provincialia, Festschrift Erna Diez* (1978) 33–38.
- ⁶ M. Winner, *Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance*, JbBerlMus 16, 1974, 99 f. Abb. 14. – Simon a. O. 660 Abb. 9.
- ⁷ E. Müntz, *Les antiquités de la ville de Rome aux XIVe, XVe et XVIe siècles* (1886) 45. – Winner a. O. 106.
- ⁸ Simon a. O. 643–672.
- ⁹ F. Magi, *Il ripristino del Laocoonte*, MemPontAcc 9, 1960, Taf. 15, 2.
- ¹⁰ Simon a. O. 668.
- ¹¹ G. E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie* (1766); (Hsg. K. Lachmann) 6 (1839) 389. – Vgl. Andreae, *Odysseus* 148.
- ¹² a. O. 389.
- ¹³ R. Hampe, *Sperlonga und Vergil* (1972) 77 f. Taf. 36.
- ¹⁴ P. Åström, *ArcheologiaRoma* 8, 1969, 54.
- ¹⁵ *Aeneis II* 216 ff.
- ¹⁶ Simon a. O. 667.
- ¹⁷ Simon a. O. betont mehrfach, so vor allem 650, daß »nicht Vergil, sondern die altepische Tradition den rhodischen Künstlern als Vorlagen diente«. Man gewinnt gleichwohl den Eindruck, daß sie sich von dem Einfluß Vergils bei der Interpretation der Gruppe und bei ihrem Rekonstruktionsvorschlag nicht freimachen kann.

- ¹⁸ Arktinos. Ilioupersis. Auszug des Proklos in der Chrestomathie 239 ff. – A. Severyns, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus IV* (1963) 91 ff. – *Homeri opera V ed. Allen* (1912. 1969²) 107.
- ¹⁹ C. Zintzen, *Die Laokoonepisode bei Vergil*, *AbhMainz* 1979, Nr. 10, 19 ff.
- ²⁰ Zintzen a. O. 26 f.
- ²¹ Aeneis II 1–804.
- ²² Ms. Vat. lat. 3225 f 18 v. – *Magi a. O. Taf. 10.* – *Winner a. O. 95 Abb. 9.*
- ²³ Zintzen a. O. 55–66.
- ²⁴ B. Andreae, *Laokoon oder Polyphem, Bild der Wissenschaft* 1969, 457 ff. – ders., *Die römischen Repliken der mythologischen Skulpturengruppen von Sperlonga*, *AntPl* 14 (1974) 103 ff. – ders., *Odysseus, Archäologie des europäischen Menschenbildes²* (1984). – ders., in: *Baia. Il ninfeo imperiale sommerso di Punta Epitaffio* (1983) 49–66. – ders., *Bild der Wissenschaft* 1984, Nr. 12, 40–51.
- ²⁵ *Nat. Hist.* 36, 37.
- ²⁶ Vgl. *Simon a. O. 671.*
- ²⁷ *Nat. Hist.* 34, 19. – vgl. *Andreae, Odysseus Anm. 235.*
- ²⁸ M. Winner, *JbBerlMus* 16, 1974, 83 ff.
- ²⁹ *Winner a. O. 99.*
- ³⁰ *Simon a. O. 652.*
- ³¹ B. Andreae, *Beobachtungen im Museum von Sperlonga*, *RM* 71, 1964, 239 Anm. 5.
- ³² B. Conticello, B. Andreae, *Die Skulpturen von Sperlonga*, *AntPl* 14 (1974).
- ³³ B. Andreae, *L'imperatore Claudio a Baia*, in: *Baia, Il ninfeo imperiale sommerso di Punta Epitaffio* (1983) 67–72.
- ³⁴ Hierzu zuletzt U. Hausmann, *AM* 99, 1984, 291–300.
- ³⁵ Ovid, *Metamorphosen* 13, 349.
- ³⁶ Horaz, *Ep.* 1,2.
- ³⁷ *Andreae, Odysseus* 164 ff.
- ³⁸ *Andreae, AntPl* 14 (1974) 90 f.
- ³⁹ ebda. 102.
- ⁴⁰ ebda. 66 Abb. 5–12.
- ⁴¹ ebda. 81–86.
- ⁴² G. Jacopi, *L'Antro di Tiberio a Sperlonga* (1963) Fig. 26. 27. 52.
- ⁴³ P. R. v. Bienkowski, *Die Darstellung der Gallier in der hellenistischen Kunst* (1908). – E. Künzl, *Die Kelten des Epigonos von Pergamon* (1971). – R. Wenning, *Die Galateranatheme Attalos I.* *PF IV* (1978). – Ramazan Özgan, *Bemerkungen zum Großen Gallieranathem*, *AA* 1981, 489–510.
- ⁴⁴ H. Kähler, *Der große Fries von Pergamon* (1948). – E. M. Schmidt, *Der Große Altar von Pergamon* (1961). – K. Scheffold, *Die Göttersage in der Klassischen und Hellenistischen Kunst* (1981) 106–116.
- ⁴⁵ Zusammenfassend: B. Palma, *Il piccolo donario pergameno*, *Xenia* 1 (1981) 45–84.
- ⁴⁶ G. Dickins, *Damophon of Messene*, *BSA* 12, 1905/6, 109–136; 13, 1906/7, 357–404. – G. J. Despinis, *Ein neues Werk des Damophon*, *AA* 1966, 378–385. – E. Lévy, *Sondages à Lykosoura*, *BCH* 91, 1967, 518–545 (mit verfehlter Datierung in hadrianische Zeit). – S. Karouzou, *National Archaeological Museum, Collection of Sculpture* (1968) 173, Nr. 2171–2175. – N. Papachazis, *Pausaniou Hellados Perihegesis, Biblia 7 kai 8, Achaika kai Arkadika* (1980) 331–341.
- ⁴⁷ B. Andreae, *Odysseus* 223–241.
- ⁴⁸ G. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen³* (1983) 375 Abb. 416.
- ⁴⁹ R. Horn, *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik* (1931) 77.
- ⁵⁰ G. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1983³) 377 Abb. 418.
- ⁵¹ s. O. Anm. 4.
- ⁵² D. Pinkwart, *Weibliche Gewandstatuen aus Magnesia am Mäander*. *AntPl* 12 (1973) 149–160.
- ⁵³ B. Andreae, *Odysseus* 69–90.
- ⁵⁴ E. Schmidt, *Der große Altar zu Pergamon* (1961) Taf. 10. – E. Rohde, *Pergamon, Burgberg und Altar* (1982) Abb. 76.
- ⁵⁵ B. Andreae, in: *Eikones, Festschrift H. Jucker* (1980) 40–48.

- ⁵⁶ Bei der Datierung der Laokoon-Gruppe ist auch der etruskische Skarabäus im Britischen Museum zu beachten, den schon *Chr. Blinkenberg, RM 42, 1927, 189 f. Abb. 2* herangezogen hatte. Man glaubte ihn früher ins 5. Jh. v. Chr. datieren zu müssen, doch dann wies *G. Uggeri, PP 16, 1961, 386–391* eindeutig nach, daß der Steinschneider die Laokoon-Gruppe gekannt haben müsse, der Stein mithin als Fälschung zu betrachten sei. *P. Zazoff, Etruskische Skarabäen (1968) 183 Nr. 1040* konnte ihn aber in seinen bis ins 2. Jh. v. Chr. geübten Aglobolo-Stil einfügen und damit die Echtheit des Skarabäus beweisen. Der Stein, der nicht später sein kann als das 3. Viertel des 2. Jhs. v. Chr. wird damit zu einem *Terminus ante quem* für die Erfindung der Gruppe.
- ⁵⁷ *F. Bömer, Rom und Troia (1951)*. – *A. Alföldi, Die trojanischen Urahnen der Römer (1956)*.
- ⁵⁸ *R. Schilling, La religion romaine de Vénus depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste (1954) 301–345*.
- ⁵⁹ *Vgl. Der Kleine Pauly 1 (1964) 1280*. – Die Frage wird allerdings sehr kontrovers behandelt: *vgl. Simon a. O. 646 Anm. 11*.
- ⁶⁰ *RE Suppl. XI (1968) 888–930 s. v. Lykophron (St. Josifović)*.
- ⁶¹ *RE XIII, 2 (1927) 2316–2381 s. v. Lykophron (K. Ziegler)*.
- ⁶² *Lycophronis Alexandra rec. E. Scheer (1881). Lycophronis Alexandra ed. Lorenzo Mascialino (1964)*. Deutsche Übersetzung von *C. v. Holzinger (1895)*.
- ⁶³ *RE Suppl. XI 898*.
- ⁶⁴ Lykophron, Alexandra 1242 ff. Daß hier auch die Söhne des Myserkönigs Telephos, des mythischen Urkönigs von Pergamon, im Gefolge des Odysseus auftreten, ist ein wichtiger Hinweis darauf, daß der Auftraggeber des Gedichtes Eumenes II. von Pergamon war. – *Vgl. E. V. Hansen, The Attalids of Pergamon² (1971) 409*.
- ⁶⁵ Lykophron, Alexandra 1472–1474. Die von mir gegebene wörtliche Übersetzung erscheint mir treffender als die Version von *C. v. Holzinger*, bei dem der letzte Vers lautet: »Er schütz' und schirme dieses alte Troerreich!« Unter *Bebryker* konnte man alle *Phryger*, d. h. sowohl Troer als auch Pergamener verstehen. *Pankleria* ist wörtlich die Universalerbschaft. Damit scheint darauf angespielt zu sein, daß die Troas von 217 bis mindestens 196 v. Chr. im Besitz von Pergamon war. – *vgl. Anm. 66*.
- ⁶⁶ *E. Meyer, Die Grenzen der hellenistischen Staaten in Kleinasien (1925) 151 f.* – *RE VIIA (1939) 542 s. v. Troas (W. Ruge)*. – *RE Suppl. 14 (1974) 816 s. v. Troia (E. Meyer)*.
- ⁶⁷ *E. V. Hansen, The Attalids of Pergamon (1972) 70–129*.
- ⁶⁸ *H. Bengtson, Griechische Geschichte von den Anfängen bis in die römische Kaiserzeit⁴ (1969) 477 f.*
- ⁶⁹ *Bengtson a. O. 471–504*.
- ⁷⁰ *Bengtson a. O. 515*.
- ⁷¹ *RE Suppl. 11 (1968) 930 s. v. Lykophron (St. Josifović)*.
- ⁷² *s. Anm. 24, 31, 32*.
- ⁷³ *s. Anm. 24*.
- ⁷⁴ *s. Anm. 2*
- ⁷⁵ *F. Schachermeyr, Alexander der Große. Das Problem seiner Persönlichkeit und seines Wirkens (1973) 483 ff.*
- ⁷⁶ *Vers 219–221*.
- ⁷⁷ Es kommt Lykophron offenbar darauf an, zu zeigen, daß nicht nur Laokoon das Opfer einer unverständenen Gewalt ist, sondern daß auch die Griechen, wie Achill im Falle des Kyknos Gewalt ausüben und dadurch Vergeltung herausfordern.
- ⁷⁸ *C. Zintzen, Die Laokoonepisode bei Vergil, AbhMainz 1979 Nr. 10, 42*. – *Vgl. Pausanias X 27, 3*, wo berichtet wird, daß Sinon im Ilioupersis-Gemälde Polygnots in der Lesche der Knidier zu Delphi als *Hetairos* des Odysseus bezeichnet wird.
- ⁷⁹ *C. v. Holzinger, Lykophrons Alexandra (1985) 222, Kommentar zu 347*. – *Servius zu Aen. II 204*. – *Tzetzes, Schol. zu Lycophron, Alexandra 347 p. 135, 9a Scheer*.
- ⁸⁰ *Ilias IV 164 f. VI 448 f.*
- ⁸¹ *Polybios 39, 5, 1–3. 6,1–3*. – *Appian 132*. – *Diodor XXXII, 24*.
- ⁸² *RE Suppl. 11 (1968) 898. s. v. Lykophron (St. Josifović)*.
- ⁸³ *Lykophron, Alexandra 657–661*.
- ⁸⁴ *Homer, Odyssee 9,292*.
- ⁸⁵ *B. Andreae, Odysseus 167–176*. – Zur Deutung *vgl. jetzt die förderlichen Bemerkungen von V. M. Strocka, MWPr 1984, 207*. –

⁸⁶ Josifović, *RE Suppl. XI* (1968) 905.

⁸⁷ Phleg. Mirab. 10.

⁸⁸ Man hat schon früher beobachtet, daß der kleinere Knabe der Laokoongruppe auf den liegenden Niobiden (*W. Geominy, Die Florentiner Niobiden* (1984) 147–157.11), der Vater auf den Alkyoneus des Pergamonaltares (*E. Schmidt, Der große Altar von Pergamon* (1961) Taf. 10) und der ältere Knabe auf den fliehenden Weinschlauchträger der in Sperlonga und in der Villa Hadriana kopierten Polyphem-Gruppe (*H. Sichtermann, RM* 86, 1979, 373. – *B. Andreae, Odysseus 251*) zurückgehen.

⁸⁹ s. Anm. 44.

⁹⁰ *G. Kraemer, Die einansichtige Gruppe und die späthellenistische Kunst, NGG* 1927, 1–39.

⁹¹ *C. Zintzen, Die Laokoonepisode bei Vergil, AbhMainz* 1979, Nr. 10.