

OSKAR BÄTSCHMANN

Laokoons Augenblick

Lessing installiert den fruchtbaren Betrachter

Kulturelle Präsenz

Im zweibändigen Kunstführer zum antiken und modernen Rom, der 1652 im Verlag von Filippo de' Rossi in Rom erschien, wurden im zweiten Band zu St. Peter und zum Vatikan die Fassade der Papstkirche reproduziert, dann der *Baldacchino* von Gian Lorenzo Bernini, weiter das zerstörte Mosaik von Giotto in der Vorhalle von Alt St. Peter und der vatikanische Palast unter Einschluss des Belvedere und schliesslich die *Laokoongruppe* (Abb. 1) als einzige unter den zahlreichen antiken Statuen in der päpstlichen Sammlung. Die Abbildung dieser Statuengruppe wird begründet mit der *Historia naturalis* von Plinius und mit der Qualität der Reproduktion.¹ Seit der sensationellen Entdeckung der Statuengruppe am 14. Januar 1506 und ihrer glorreichen Identifizierung mit Plinius durch Giuliano da Sangallo und Michelangelo Buonarroti hatte sich der Ruhm der Laokoongruppe durch graphische und plastische Reproduktionen stetig erhöht (Abb. 2).² Die Auffindung, die Berichte, der Streit um den Besitz des Originals, die Rekonstruktionsprobleme,

1 *Ritratto di Roma Antica, Ritratto di Roma Moderna*, 2 Bde., Rom: Filippo de' Rossi, 1652, Bd. 2, S. 23–24: „E se bene in Belvedere sonori di belle Statue; pur questa di Laocoonte con due suoi figliuoli, tutti tre in un marmo solo; è opera certamente molto degna, fatta d'accordo da tre antichi Scultori eccellentissimi Agesandro, Polidoro, & Artemidoro Roiotti, la qual fù ritouata nelle sette Sale, come qui se ne vede la copia fatta con ogni diligentia a beneficio de'Curiosi, che si dilettauo di Statue.“

2 Zur neuesten Fassung der oft wiederholten Entdeckungsgeschichte, von der die Vatikanischen Museen 2006 ihr fünfhundertjähriges Bestehen ableiteten, vgl. Buranelli, Francesco, „La scoperta del Laocoonte e il Cortile delle Statue in Vaticano“, in: Kat.-Ausst. *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani*, „Quinto Centenario dei Musei Vaticani 1506–2006“, Rom: 'L'Erma' di Bretschneider, 2006, S. 49–60. – Plinius Caecilius Secundus, Gaius, *Naturalis Historiae Libri XXXVII (Nat. hist.)*, lib. XXXVI, 37. Plinius nannte Laokoon im Palast des Kaisers Titus als ein Beispiel für Werke, die trotz ihrer Qualität keine Beachtung finden, weil mehrere Meister gleichzeitig als Urheber genannt werden können: „Sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praefandum. ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodoros Rhodii.“ – „so wie beim Laokoon, im Hause des Kaisers Titus, einer Arbeit, die allen Werken der Malerei und der Giesskunst vorzuziehen ist. Aus einem einzigen Steinblock schufen sie ihn [Laokoon], seine Söhne und die wunderbaren Windungen der Schlangen nach abgestimmtem Plan, die hervorragenden rhodischen Künstler Hagesandros, Polydoros und Athenodoros.“ – Vgl. die Übersetzung in ders., *Naturkunde*, lat.-dt., Buch XXXVI, übersetzt von Roderich König, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, S. 34–37; Andreae, Bernard, *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz, 1988, mit dem richtigen Hinweis, dass „artis statuariae“ nicht mit „Bildhauerkunst“ zu übersetzen ist, sondern mit „Bronzeguss“, oder – noch korrekter – mit „Giesskunst von Standbildern“. – D. h. dass Plinius einen Paragone – eine vergleichende Wer-



Statua di Laocoonte in Belvedere.

E Se bene in Belvedere sonou di belle Statue; pur questa di Laocoonte con due luoi figliuoli, tutti tre in vn marmo solo; è opera certamente molto degna, fatta d'accordo da tre antichi Scultori eccellentissimi Agefandro, Polidoro, & Artemidoro Rodiotti, la qual fù ritrouata nelle sette Sale, come qui se ne vede la copia

B 4

fatta.

Abb. 2: Giovanni Antonio da Brescia,
Laocoon, um 1520, Kupferstich,
 28,5 x 25,5 cm, Paris,
 Bibliothèque nationale de France,
 Département des Estampes.



die gezeichneten, plastischen und graphischen Kopien und die Abgüsse verschafften der Laokoongruppe eine einzigartige Präsenz in der europäischen Kultur. Die Statuengruppe figurierte als Wunder an technischer Geschicklichkeit, als Vorbild für den Ausdruck des Schmerzes und als Muster für ideale Proportionen (Abb. 3).³ Für Jahrhunderte blieb *Laokoon* für Künstler und Kunsthistoriker ein bevorzugtes Studien- und Forschungsobjekt. Seit Winckelmann war die Laokoongruppe für Deutschland ein Beispiel für „edle Einfach“ und „stille Grösse“ der griechischen Kunst. Gymnasiasten wurden mit Lessings Abhandlung *Laokoon* von 1766 traktiert, bis sie sich vom „gelehrten Wahn“ lossagten wie Paul Klee im Beitrag für Kasimir Edschmids Publikation *Schöpferische Konfession* von 1920. Bekannt ist der elegante erste Satz: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“. Danach geht Klee zur Bewegung über, die sich mit der lebendigen Linie über den stillstehenden toten Punkt hinwegsetzt. Am Anfang des vierten Abschnitts werden eine Beteuerung über die Bewegung und eine Distanzierung zu Lessing vorgebracht: „Bewegung liegt allem Werden zugrunde. In Lessings *Laokoon*, an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher zu räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Zusehen ist's doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff.“⁴

—
 tung – vornimmt und die Wiederholung der Gruppe in Marmor aus der römischen Kaiserzeit höher wertet als alle Bronzegüsse.

3 Vgl. Andreae 1988 (Anm. 2); Settis, Salvatore, *Laocoonte. Fama e stile*, Rom, 1999; *Le Laocoon. Histoire et réception*, hg. v. E. Décultot, J. Le Rider, F. Queyrel, (Revue Germanique Internationale, 19), Paris: PUF, 2003; *Laocoonte 2006*.

4 Klee, Paul, „Beitrag für den Sammelband ‚Schöpferische Konfession‘“, in: Paul Klee, *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, hg. v. Christian Geelhaar, Köln: DuMont, 1976, S. 118–122.

La Statue de Laocoon à de hauteur 7 testes 2 parties 3 minutes elle à toujours
 fait l'admiration des plus fameux de signateurs, & plusieurs n'ont point fait
 de difficulté de luy donner le premier rang entre toutes les figures antiques
 C'est un Groppe compose de la figure de Laocoon, de celle de ses deux fils
 2^e De Leneide V. 201; Le tout est d'un seul bloc de marbre travaillé
 par trois celebres Sculpteurs Agesander, Polydore, et Athendore.
 pl. Lii. 36 Ch. 5.

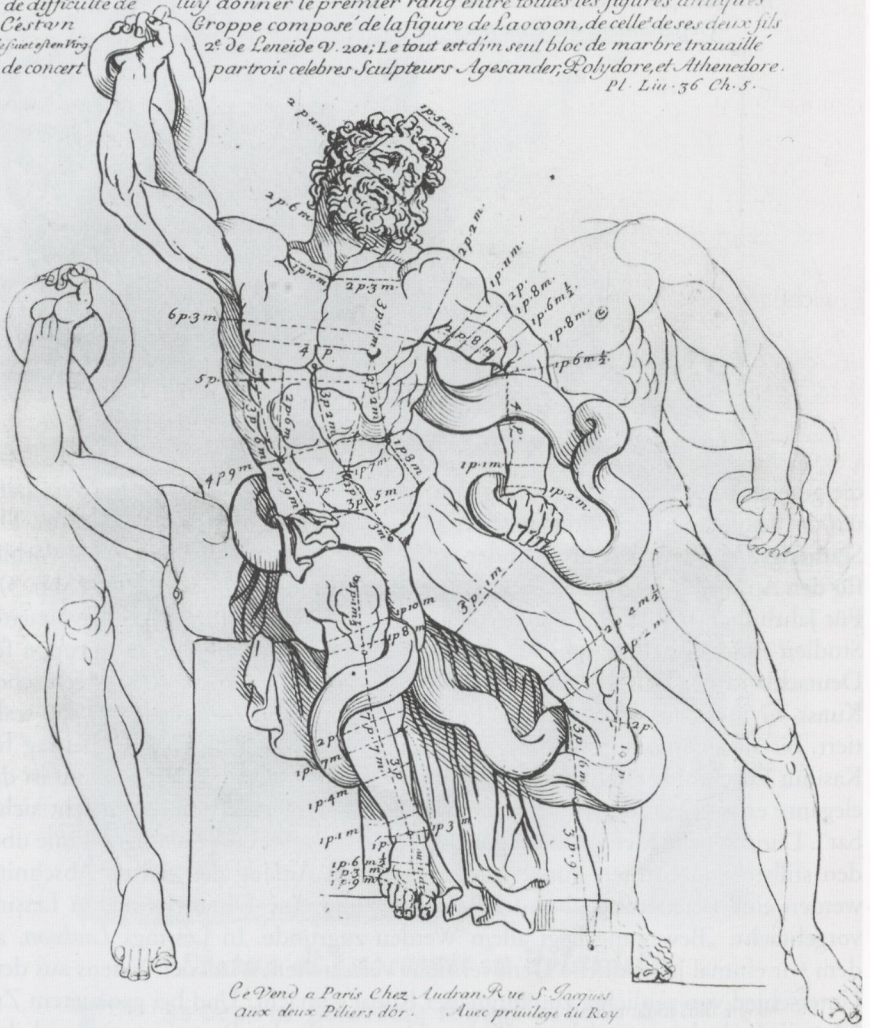


Abb. 3: Laocoon, Radierung von Gérard Audran, in: *Les Proportions du Corps Humain, Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité*, hg. v. Gérard Audran, Paris: Chéreau, 1785, pl. 1.

Um 1755 sah der junge Johann Joachim Winckelmann in der Dresdner Galerie eine kleinformatige plastische Wiederholung der Laokoongruppe.⁵ Mit einem Satz in der Erstschrift *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, die 1755 anonym mit einer Widmung an Friedrich August, den sächsischen Kurfürsten und polnischen König, veröffentlicht wurde, formulierte der unbekannte Winckelmann die zeitgenössisch willkommene Vorstellung von der griechischen Kunst: „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdrucke.“ Die „grosse und gesetzte Seele“ der griechischen Kunst fand Winckelmann ausgerechnet im aufschreienden *Laokoon*, von dem er neben der kleinen Kopie in der Dresdner Galerie nur graphische Reproduktionen kennen konnte. Diese schmale Grundlage beschwerte Winckelmann mit gewichtigen Befunden wie Mäßigung des Ausdrucks und stoisches Ertragen des Leidens. Mit Enthusiasmus schrieb Winckelmann über den Ausdruck der Seele bei Laokoon: „Diese Seele schildert sich in dem Gesicht des Laocoons, und nicht in dem Gesichte allein, bey dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an den schmerzlich eingezogenen Unterleib beynahe selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmerz, sage ich, äussert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und der ganzen Stellung. Er erhebet kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laokoon singet: Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibet. Der Schmerz des Körpers und die Grösse der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet, und gleichsam abgewogen. Laocoon leidet, aber er leidet wie des Sophocles Philoctetes: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser grosse Mann, das Elend ertragen zu können.“⁶

5 Wacker, Johann Friedrich, *Beschreibung der Churfürstlichen Antiken-Galerie in Dresden*, hg. v. Johann Gottfried Lipsius, Dresden: Walther, 1798, S. 135–137, Nr. 23.

6 Winckelmann, Johann Joachim, *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, Friedrichstadt: Ch. H. Hagenmüller, 1755; die zweite erweiterte Auflage, nach der hier zitiert wird, erschien ebenfalls anonym unter dem Titel *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden und Leipzig: Verlag der Walterischen Buchhandlung, 1756, S. 21–22. Vgl. ders., *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hg. v. W. Rehm, Berlin: W. de Gruyter, 1968, S. 43. – Winckelmann schrieb über die Antikensammlung des Kurfürsten von Sachsen, Friedrich August I., in Dresden, die zwischen 1723 und 1735 zusammengetragen worden war (u. a. aus der brandenburgischen Antikensammlung, der ehemaligen Sammlung Bellori, des Kardinals Albani usw.). Seine Schrift wurde bereits 1755 in französischer Übersetzung verbreitet (*Nouvelle Bibliothèque Germanique*, 17, 1755, Juli–Sept. S. 302–329 und 18, 1756, Jan.–März, S. 72–100) und 1756 im *Journal étranger*, Paris, 1756, Jan., S. 104–163, noch einmal 1764 und 1765 (Winckelmann 1968, S. 325–326).

Lessings Widerspruch

Diese Behauptungen Winckelmanns, besonders der Seitenhieb gegen Vergil, reizten Gotthold Ephraim Lessing zum Widerspruch. In seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, publiziert 1766 in Berlin von Christian Friedrich Voss, problematisierte er den verbrauchten Paragone von bildender Kunst und Dichtung, betrieb eine fundierte Quellenkritik, diskutierte philologische Probleme und trug sachkundige Überlegungen zur Geschichte und zur Kunstgeschichte vor.⁷ Lessings Abhandlung lieferte eine prinzipielle Unterscheidung von Malerei und Dichtung durch die Deduktion der elementaren oder überzeitlichen „Gesetze“ aus den Bedingungen und Grenzen der Medien – den „materiellen Schranken“ – der beiden Künste.⁸

Der „fruchtbare Augenblick“ von Malerei und Plastik in Verbindung mit ihren Betrachtern, bildet ein Zentrum der Abhandlung, die den Titel *Laokoon* erhielt, um Winckelmanns Behauptungen über die „edle Einfalt und stille Grösse“ der griechischen Meisterwerke und dem Ausdruck des Schmerzes bei Laokoon entgegenzutreten. Den *Beobachtungen* Winckelmanns gab Lessing völlig recht, nicht aber den Begründungen und den allgemeinen Regeln. Warum, fragte Lessing, sollten denn die Künstler in Bezug auf den Ausdruck zurückhaltend sein müssen und

7 Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Berlin: Christian Friedrich Voss, 1766; ders., *Werke 1766–1769*, hg. v. Wilfried Barner (ders., *Werke und Briefe*, 12 Bde.), Bd. 5/2, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1990; *Lessings ‚Laokoon‘*, hg. u. erläutert v. Hugo Blümner, 2. Aufl., Berlin: Weidmann, 1880.

8 Die Literatur ist, obwohl nicht unendlich, doch nicht einfach überblickbar: Blümner, Hugo, *Laokoon-Studien*, Freiburg i. Br.: s.n., 1881; Holländer, Hans, „Augenblick und Zeitpunkt“, in: *Augenblick und Zeitpunkt: Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, hg. v. Christian W. Thomsen und Hans Holländer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, S. 7–21; Müller-Bach, Inka, „Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings *Laokoon*“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 66, 1992, S. 1–30; Brilliant, Richard, *My Laocoön: alternative claims in the interpretation of artworks*, Berkeley: University of California Press, 2000; Sinopoli, Franca, „La représentation de la douleur: contradiction du classicisme chez Lessing et chez Schiller“, in: *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle: éléments d'une enquête*, hg. v. Elisabeth Décultot, Paris: Champion, 2001, S. 281–288; *Le Laocoon: histoire et réception*, hg. v. Elisabeth Décultot, Paris: Presses Universitaires de France, 2003; Mersch, Dieter, „Ästhetischer Augenblick und Gedächtnis der Kunst. Überlegungen zum Verhältnis von Zeit und Bild“, in: *Die Medien der Künste: Beiträge zur Theorie des Darstellens*, hg. v. dems., München: Fink Verlag, 2003, S. 151–176; Schrader, Monika, *Laokoon – ‚eine vollkommene Regel der Kunst‘: ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe*, Hildesheim: Olms, 2005; Boehm, Gottfried, „Zeiträume. Zum Begriff des plastischen Raumes. Im Schatten von Lessings ‚Laokoon‘“, in: *Mensch und Raum von der Antike bis zur Gegenwart* (Colloquium Rauricum Bd. 9), hg. v. Antonio Loprieno, Leipzig: K. G. Saur München, 2006; Bredekamp, Horst, „Der fruchtbare Augenblick“, in: *Bilder bewegen: von der Kunstkammer zum Endspiel*, hg. v. Jörg Probst, Berlin: Wagenbach, 2007; Schmälzle, Christoph, „Immo vivo: Laokoon in Literatur und Kunst (Interdisziplinäre Tagung an der Universität Bonn, 30.11.–2.12.2006)“, in: *Kunstchronik*, 60, 2007, S. 551–558.

nicht die Handlung an ihrem höchsten Punkt darstellen dürfen? Aus den „materiellen Schranken der Kunst“, d. h. den medialen Grenzen, leitete er eine Regel für die bildenden Künste her: „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloss erblickt, sondern um lange und wiederholermassen betrachtet zu werden, so ist es gewiss, dass jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt. Je mehr wir sehen desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolgen eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äusserste zeigen, heisst der Phantasie die Flügel binden, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächeren Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichem, folglich interessanterem Zustand zu erblicken. sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot.“⁹

Die Forderung nach dem „fruchtbaren Augenblick“ verstärkt die Stellung des Betrachters gegenüber den Werken und dem Künstler. Lessing realisierte die mediale Begrenzung von Malerei und Skulptur und positionierte sich als *Betrachter* für die Ergänzung des *Vorher* einer dargestellten Handlung wie auch des *Nachher*. Mittels der Einbildungskraft soll der Betrachter Vorgeschichte und Folgen der dargestellten Handlung einbringen. Damit wird zu einem frühen Zeitpunkt die neue Stärke des Publikums in die Kunstrezeption eingeführt, das mit der Institutionalisierung der Ausstellungen und der neuen Ausrichtung der Künstler auf die öffentliche Präsentation der Werke seine neue Position festlegte.¹⁰ Lessing artikulierte den Anspruch des Betrachters – des Vertreters des Publikums – nach der Teilhabe an einer Ergänzung des Kunstwerks, das als medial eingeschränkt dargestellt wird. Winkelmann hatte in seiner „Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom“ von 1759 die emotionale Teilhabe des Betrachters am Kunstwerk vorgebracht, indem er das verstümmelte Werk (Abb. 4) in der Vorstellung ergänzte und belebte.¹¹ Lessing ging es um die intellektuelle Teilhabe des Betrachters am Kunstwerk. Lessing schob eine zweite Vorschrift nach: „Erhält dieser Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muss er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitio-

9 Lessing, 1990 (Anm. 7), Kap. 3, S. 31–34, Zitat S. 32.

10 Bätschmann, Oskar, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln: Dumont, 1997; *Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen*, hg. v. Hans Dieter Huber, Hubert Locher, Karin Schulte, Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 2002.

11 Winkelmann, Johann Joachim, „Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom“, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 1759, S. 23–41; Abdruck in: ders., *Kleine Schriften*, hg. v. W. Rehm, Berlin: De Gruyter, 1968, S. 169–173.

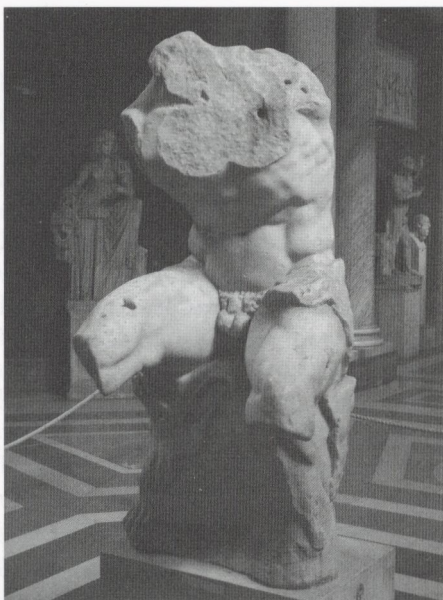


Abb. 4: *Torso von Belvedere*,
Mitte 1. Jh. v. Chr., Marmor, 159 cm,
Rom, Vatikanische Museen.
(siehe auch T. 1)

risch denken lässt.¹² Lessing wollte die Darstellung von vorübergehenden körperlichen und seelischen Bewegungen in den bildenden Künsten ausschließen, weil transitorische Phänomene wie Lachen oder Schreien durch die Fixierung ein „widernatürliches Ansehen“ erhalten und beim mehrmaligen Betrachten Ekel oder Grauen hervorrufen. Aus dem Grundsatz schließt Lessing, dass Laokoon eben deshalb nicht schreien dürfe, weil sonst das von ihm zur Regel erhobene Verbot, Transitorisches darzustellen, verletzt wäre.

Auf diese apodiktischen Behauptungen folgt bei Lessing eine ausführliche Analyse der Möglichkeiten und Grenzen von Malerei und Dichtung unter Benutzung der älteren und neueren Kunstliteratur, der Dichtung und der Schriften zur Poetik. Mit dieser philologischen Analyse sieht sich Lessing in den Stand gesetzt, die Herleitung seiner Behauptung „aus ihren ersten Gründen“ vorzunehmen: „Ich schliesse so. Wenn es wahr ist, dass die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinanderfolgen, oder deren Teile aufeinanderfolgen.“¹³

12 Lessing 1990 (Anm. 7), Kap. 3, S. 32.

13 Lessing 1990, Kap. 16, S. 116.

„Gegenstände, die nebeneinander existieren, heissen Körper“, und so fährt Lessing fort: „Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Gegenstände, die aufeinander folgen, heissen Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.“ Da die Körper auch handeln – oder in Raum und Zeit existieren – ergeben sich für Lessing die folgenden symmetrischen Lösungen: die Malerei kann Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper, die Poesie kann Körper schildern, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Daraus leitete Lessing zwei Regeln einer symmetrischen Begrenzung der beiden Künste ab: „Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muss daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird. Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muss daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.“¹⁴

Gegenüber einer allzu strengen Befolgung der Regeln brachte Lessing selber Vorbehalte an. Zwar verwarf er kategorisch die Darstellung von zeitlich aufeinander folgenden Szenen in einem einzigen Bildfeld, aber er wollte eine gewisse Freiheit in der Erweiterung des Augenblicks zulassen: „Ich will in dieser Absicht nicht anführen, dass in grossen historischen Gemälden, der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und dass sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muss, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem was vorgehet, einen mehr oder weniger augenblicklichen Anteil zu nehmen erlaubt.“¹⁵ Entsprechend wollte Lessing auch die gleiche Nachsicht gegenüber dem Dichter und den Schilderungen von Körpern walten lassen, wenn auch Homer für ihn das Muster und das Maß aller Dinge in der Dichtkunst blieb. Trotz der partiellen Zugeständnisse bekämpfte Lessing entschieden sowohl die literarische Malerei – die „Allegoristerei“ – wie die deskriptive Literatur.

Lessing beseitigte mit der Unterscheidung zwischen der Kunst des Raumes und der Kunst der Zeit den alten, für die Gleichstellung verwendeten Horaz'schen Topos „ut pictura poesis“.¹⁶ Durch die Unterscheidung der Mittel (der Medien) nach Raum und Zeit bestimmte er für Malerei und Poesie unterschiedliche Gegenstände und Möglichkeiten, hob die Fragestellung des Paragone auf, ohne allerdings die Verpflichtung beider Künste zur Nachahmung in Frage zu stellen, d. h. ohne das

¹⁴ Lessing 1990, Kap. 17, S. 117.

¹⁵ Lessing 1990, Kap. 18, S. 130–31.

¹⁶ Lee, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting* [1940], New York: Norton, 1967;

Problem der künstlerischen Erfindung neu zu diskutieren oder andere Folgerungen aus der Unterscheidung zwischen den „natürlichen“ Zeichen der Malerei und den „willkürlichen“ Zeichen der Dichtung zu erwägen. In der Abhandlung *Laokoon* versuchte Lessing die spezifischen Gesetze der Künste aus der Unterschiedlichkeit der Medien zu deduzieren.

Vorgeschichte: die Zeit der Malerei

Das Problem, ob ein Gemälde einen zeitlichen Vorgang wiedergeben könne oder dürfe, hat eine längere Vorgeschichte.¹⁷ Es wurde ausführlich in der sechsten *Conférence* der *Académie royale de Peinture et de Sculpture* diskutiert, die Nicolas Pous-sins *Mannalese* (Abb. 5) zum Gegenstand hatte. Mit diesem Vortrag von Charles Le Brun wurde – nach der Rede über Laokoon von Gérard van Opstal – das Problem der Zeitlichkeit der Malerei zum Gegenstand einer akademischen Diskussion gemacht.¹⁸ An Poussins Gemälde, das den Übergang vom Elend der Israeliten zur Rettung und zum Dank an Jehova darstellt, versuchte Le Brun zunächst den Nachweis, dass alle Figuren von renommierten antiken Skulpturen abgeleitet sind, worunter auch der jüngere Sohn der Statuengruppe *Laokoon* figurierte. Ein anderes antikes Vorbild – die Niobe –, wollte Le Brun in der Frau erkennen, die ihrer Mutter als Variante der *caritas romana* die Brust reicht. Danach zeigte Le Brun auf, wie Poussin die körperlichen und seelischen Bewegungen in Verbindung mit dem Schauplatz, den Kostümen und dem Licht für die Darstellung des Vorgangs genutzt habe. Der erste in der Diskussion erhobene Vorwurf, Poussins Darstellung entspreche nicht dem in der Heiligen Schrift erzählten Ablauf vom Fall des Mannas, traf Le Brun unvorbereitet. Aus dem Stegreif versuchte er, die Unterschiede zwischen Literatur und Malerei zu benennen: „Monsieur Le Brun entgegnete darauf, mit der Malerei verhalte es sich anders als mit der Geschichte. Ein Historiker mache sich durch ein Gefüge von Worten und eine Folge von Diskursen verständlich. Diese formen ein Bild der Dinge, die er mitteilen möchte, und stellen eine Handlung, wie er sie sich wünscht, nach und nach dar. Der Maler jedoch hat nur *einen* Moment, in den er die Sache packen muss, die er darstellen möchte. Um aber darzustellen, was in diesem Moment geschieht, ist es bisweilen notwendig, viele Ereignisse, die vorausgingen, miteinzuschliessen, damit man das Sujet, das der Darstellung zugrunde liegt, versteht. Denn ohne dies wären die Betrachter des

17 Dowley, Francis H., „D’Angiviller’s *Grands Hommes* and the Significant Moment“, in: *Art Bulletin*, 39, 1957, S. 259–277; Gombrich, Ernst, „Moment and Movement“, *JWCJ*, 27, 1964, S. 293–306; dt. „Der fruchtbare Moment: Vom Zeitelement in der bildenden Kunst“, Kliemann, Julian, „Kunst als Bogenschießen: Domenichinos ‚Jagd der Diana‘ in der Galleria Borghese“, in: *Röm. Jb. Bibl. Hertz.*, 31, 1996, S. 273–312, bes. S. 279–289.

18 Die erste Ausgabe der Akademievorträge von 1667 mit den Diskussionen erfolgte durch Félibien, André, *Conférences de l’academie royale de peinture et de sculpture*, Paris: F. Léonard, 1669; vgl. *Les Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, hg. v. Alain Mérot, Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.



Abb. 5: Nicolas Poussin, *Die Mannalese*, 1639, Öl auf Leinwand, 149 x 200 cm, Paris, Musée du Louvre.

Gemäldes ebenso mangelhaft unterrichtet, als wenn der Historiker statt der ganzen Geschichte nur ihr Ende erzählt.“ Wichtiger als die weitere Verteidigung von Poussin war jedoch die grundsätzliche Feststellung über die eigenen Mittel, die der Malerei zur Verfügung stehen: „[...] denn die Malerei hat schliesslich keine andere Sprache und keine anderen Schriftzeichen als diese Mittel des bildlichen Ausdrucks. Aus diesem Grund war er [Poussin] gezwungen, die Manna darzustellen, wie sie vom Himmel fällt; denn anders kann er den Betrachter nicht wissen lassen, woher sie kommt.“¹⁹ Einer der Akademiker erinnerte daran, dass es den Dichtern freistünde, mehrere Ereignisse unter Wahrung der Wahrscheinlichkeit zu einer Handlung zusammenzufügen, und behauptete, dass die Maler noch mehr Gründe als die Dichter hätten, diese Freiheit in Anspruch zu nehmen, weshalb man Poussin

¹⁹ Schlink, Wilhelm, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins ‚Mannawunder‘*, Freiburg i. Br.: Rombach, 1996, S. 47, S. 25: „[...] et puis que la peinture n’a point d’autres langages ni d’autres caractères que ces sortes d’expressions; c’est ce qui l’a obligé de représenter cette manne tombant du ciel, parce qu’il ne peut autrement faire connoître que c’est d’où elle vient.“

nicht vorwerfen könne, die Einheit der Handlung (*l'unité d'action*) missachtet zu haben.²⁰

Die ausdrückliche Verteidigung der Peripetie in der Malerei wurde wenig später zurückgenommen.²¹ Charles Perrault insistierte, dass die Malerei, definiert als stummes Gedicht, die Einheiten von Ort, Zeit und Handlung noch rigorosere beachten müsse als die Dichtung, weil der Ort unveränderlich ist, die Zeit sich nicht aufteilen lässt und die Handlung im Augenblick erfolgt. Er kritisierte ein Gemälde von Paul Veronese wegen mannigfacher Verstöße gegen die Einheiten, und lobte dagegen die Vollkommenheit von Charles Le Bruns *Alexander und die Familie des Darius*.²² 1762 griff Christian Ludwig von Hagedorn in den *Betrachtungen über die Malheriey* Perraults Lehre von den Einheiten auf und verstärkte die Kritik an Veronese, dem er vorwarf, im *Raub der Europa* die Handelnden zwei Mal dargestellt zu haben – die Kritik hätte Tizian gelten sollen – und zudem rügte er die Bildbeschreibung des Philostrat mitsamt dem Kommentator Blaise de Vigenère, weil in der *Geburt des Merkur* (Abb. 6) dieser fünf Mal in unterschiedlichem Alter an verschiedenen Orten vorkomme.²³

In Jean-Baptiste Dubos' Erörterungen über die Sujets, die für Poesie und Malerei geeignet sind, ist es ausgemacht, dass die Malerei nur einen einzigen Moment darstellen dürfe, weil sie nur einen Augenblick einer Handlung zeigen könne, während die Dichtkunst alle Vorfälle einer Handlung beschreiben und mit dem Vorangehenden auf das Folgende Licht werfen könne.²⁴ Unmittelbar vor dieser Behauptung diskutierte Dubos das Gemälde *Tod des Germanicus* (Abb. 7) von Nicolas Poussin und bemerkte zunächst, ein Maler könne zwar alle Arten von Leidenschaften darstellen, nicht aber die letzten Gedanken des Sterbenden, im Gegensatz zur

20 Schlink 1996 (Anm. 19), S. 26, 48; zum Problem der „unité“ vgl. Puttfarcken, Thomas, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven and London: Yale University Press, 1985; Körner, Hans, *Auf der Suche nach der ‚wahren Einheit‘. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München: Fink Verlag, 1988.

21 Thuillier, Jacques, „Temps et tableau: la théorie des ‚péripiéties‘ dans la peinture française du XVIIe siècle“, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964), 3 Bde., Berlin: Mann, 1967, Bd. 3, S. 191–206.

22 Perrault, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences. Dialogues*, 4 Bde., 2. Aufl., Paris: Coignard, 1692–1697, Bd. 1, S. 222–236, S. 223: „[...] mais comme un tableau est un poëme muët, où l'unité de lieu, de temps & d'action doit estre encore plus religieusement observée que dans un Poëme veritable, parce que le lieu y est immuable, le temps indivisible, & l'action momentanée.“

23 Hagedorn, Christian Ludwig von, *Betrachtungen über die Malheriey*, 2 Bde., Leipzig: J. Wendler, 1762, Bd. 1, S. 172–186, bes. 172–175; Philostrat, *Les Images ou Tableaux de Platte Peinture des deux Philostrates Sophistes Grecs et les Statues de Callistrate*, übers. u. hg. v. Blaise de Vigenère Bourbonnois, Paris: Mathieu Guillemot, 1637, S. 212–218.

24 Dubos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2ème éd. Paris: Pierre-Jean Mariette, 1733, Bd. 1, S. 84: „Comme le tableau qui représente une action, ne nous fait voir qu'un instant de sa durée, le Peintre ne sçauroit atteindre au sublime que les choses qui ont précédé la situation présente jettent quelquefois dans un sentiment ordinaire. Au contraire la Poësie nous décrit tous les incidents remarquables de l'action qu'elle traite, & ce qui s'est passé jette souvent du merveilleux sur une chose fort ordinaire aequi se dit ou qui arrive dans la suite.“

212

LA NAISSANCE.



L'eloquence gaigne les Princes,
 Elle surmonte les Prouvinces,
 Et donne aux plus sages la loy:
 Vn mignard eloquent langage,
 Enflamme & glace le courage.

Attirant les esprits à soy.
 Mais comme elle sçait fort bien feindre;
 Ce qui en est le plus à craindre,
 C'est que souvent hors de saison,
 Elle desrobe la raison.

L A

Abb. 6: Die Geburt des Merkur, Radierung, in: Philostrat, *Les Images ou Tableaux de Platte Peinture des deux Philostrates Sophistes Grecs et les Statues de Callistrate*, übers. u. hg. von Blaise de Vigenère Bourbonnois, Paris: Mathieu Guillemot, 1637, p. 212.



Abb. 7: Nicolas Poussin, *Der Tod des Germanicus*, 1627, Öl auf Leinwand, 148 x 198 cm, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts.

Poesie, der dieser Bereich zugänglich sei. Dagegen könne der Maler Emotionen zeigen und geistreich die Imagination des Betrachters nutzen, wie es Poussin im *Tod des Germanicus* mit der Verhüllung der Agrippina vorgemacht habe.²⁵

Poussins Anregungen für die Verhüllung des Gesichts waren Plinius' Beschreibung der *Opferung der Iphigenie* von Timanthes aus Cythnus (Abb. 8) und Leon Battista Albertis *De Pictura*.²⁶ Nach Plinius stieß Timanthes bei der Darstellung des übermächtigen Schmerzes von Menelaus, des Vaters der Iphigenie, an die Grenzen seiner Kunst und verhüllte deshalb das Haupt des Vaters. Dieses Scheitern hatte Leon Battista Alberti als Einbezug des Betrachters interpretiert: „[...] um jedem Betrachter noch etwas übrig zu lassen, was er sich bezüglich des väterlichen Schmerzes ausdenken konnte – jenseits dessen, was er mit dem Blick wahrzunehmen vermochte.“²⁷ Mit diesen Beispielen erläuterte Alberti seine Forderung, der Maler

25 Dubos 1733 (Anm. 24), S. 85–86.

26 Plinius, *Nat.hist.* lib. XXXV, 73; vgl. Plinius Caecilius Secundus, Gaius, *Naturkunde*, lat.-dt., Buch 35, hg. u. übers. v. R. König und G. Winkler, München: Heimeran, 1978, S. 60–61.

27 Alberti, Leon Battista, *De Statua, De Pictura, Elementa Picturae – Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, lat.-dt., hg., eingel., übers. u. komm. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin, unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft,

Abb. 8: *Die Opferung der Iphigenie*,
1. Jh.n.Chr., Fresko, 138 x 140 cm,
Neapel, Museo Archeologico Nazionale.



solle Dinge malen, die den Betrachter zur geistigen Tätigkeit anregen, die als *excogitare* – auffinden, ausdenken – bestimmt wurde in Analogie zur künstlerischen Erfindung.²⁸ In dieser kleinen Bemerkung über den Anteil des Betrachters, die nur nebenher fällt, ist der Nukleus für Lessings Forderung nach dem „fruchtbaren Moment“ zu erkennen. Alberti formulierte den Anspruch des Betrachters, im gleichen Sinn wie der Künstler tätig zu sein im Bereich des Erfindens und Ausdenkens, des *excogitare*, und damit den Anspruch, gleich wie der Künstler seine *Imagination* einsetzen zu können.²⁹

Dagegen interpretierte Lessing im *Laokoon* die Erfindung des Timanthes als Beweis für die Schönheit als dem höchsten Gesetz in der griechischen Kunst. Er verwarf die überlieferte Erklärung mit der Begründung, dass die Darstellung des höchsten Schmerzes zu einer hässlichen Verzerrung des Gesichts führe: „Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wusste, dass sich der Jammer, welcher Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äussert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdruck verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Hässliche wäre er gern übergangen, hätte er gern

2000, S. 272–273 (*De pictura*, 42); ders., *Della Pittura – Über die Malkunst*, ital.-dt., hg., eingel., übers. u. komm. v. Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002, S. 134–135 (*Della Pittura*, 42).

28 Alberti 2000 (Anm. 27), S. 270–271 (*De pictura*, 42): „aeque potissimum pingenda sunt, quae plus animis quod excogitent relinquunt, quam quae oculis intuetantur.“ – „und zumal die Dinge malen, die dem Geist noch etwas übriglassen, was er sich selbst ausdenken kann – jenseits dessen, was sich dem Auge zur Betrachtung darbietet.“

29 Bätschmann, Oskar „Looking at Pictures – the Views of Leon Battista Alberti“, in: *The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts – Der bleibende Augenblick. Betrachterzeit in den Bildkünsten*, 30. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte London, ed. Antoinette Roesler-Friedenthal and Johannes Nathan, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2003, S. 250–270.



Abb. 9: Raffael, *Die Begegnung von Attila und Papst Leo I.*, Radierung und Kupferstich von Francesco Aquila, 52,4 x 73,4 cm, in: *Picturae Palatii Vaticani*, Rom, 1722–1724.

gelindert; aber da ihm seine Komposition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? – Was er nicht malen durfte, ließ er erraten. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.³⁰ Mit diesem Widerspruch gegen Alberti erweiterte Lessing die Mitwirkung des Betrachters vom fruchtbaren Augenblick auf die Vorstellung des Hässlichen.

Die Einschränkung der Malerei auf einen Moment der Handlung entstand aus der Verbindung verschiedener Forderungen zu einer Norm. Leonardo hatte zwar geschrieben, ein Gemälde zeige alles in augenblicklicher Gleichzeitigkeit, doch hatte er sowenig wie Alberti die Forderung erhoben, ein Gemälde könne oder dürfe nur einen Moment einer Handlung darstellen.³¹ Aber eine der höchsten Leistungen Leonardos war die suggestive Darstellung der bewegten Figur, die alle früheren

30 Lessing 1990 (Anm. 7), Kap. 2, S. 29.

31 Leonardo, *Libro dell'Arte*, ed. 1996, Bd. 1, Nr. 23, S. 146–148.

Bemühungen zu Darstellungen des Status (der unbewegten Stellung) degradierte.³² 1504 unterschied Pomponius Gauricus in *De Sculptura* zwischen Stellung (status) und Bewegung (motus) und führte dazu aus: „Deshalb liebt man auch die Stellungen, die das Resultat einer Bewegung zu sein scheinen oder die zu einer Bewegung übergehen.“³³ Für die Einschränkung der Malerei auf einen Moment wirkte die Forderung nach Einheit von Ort, Zeit und Handlung, die mit der Lektüre der Poetik des Aristoteles in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zur Doktrin wurde und von Torquato Tasso, Vincenzio Borghini und Gregorio Comanini auf die Malerei übertragen wurde. Borghini prangerte die mehrfache Darstellung einer handelnden Person auf einem Bildfeld als Verfehlung des Malers gegen die Perspektive, d. h. die Einheit des Raumes an.³⁴

Giovan Pietro Bellori griff das Problem – das er als *anacronismo* bezeichnete – bei der Beschreibung von Raffaels Fresko *Die Begegnung von Attila und Papst Leo I.* in der Stanza di Eliodoro und 1681 in der Analyse von Carlo Marattis *Dafne trasformata in Lauro* auf.³⁵ Zu Raffaels Fresko (Abb. 9) in den Stanzen schrieb Bellori: „In diesem Historienbild nahm sich Raffael vor, drei Handlungen in die Einheit einer einzigen zusammenzuführen. Erstens den Zug von Attila gegen Rom, zweitens die Begegnung mit dem heiligen Leo und drittens den Rückzug und die Rückkehr. Alle diese drei Handlungen wurden von ihm gut zur Einheit dieses seines Gedichts zurückgeführt, indem er die Figuren angeordnet hat im Innehalten, Vorwärtslaufen und Zurückweichen und sie mit den Affekten ausgestattet hat, die jeder Bewegung zukommt.“³⁶ In der Analyse von Marattis *Dafne* (Abb. 10) versuchte Bellori, das Problem der Unterscheidung zwischen Dichtung und Malerei grundsätzlicher anzugehen und den eigenen Bereich der Malerei zu definieren. Er beschreibt die erfinderische Leistung des Malers so: „Daher wusste der Herr Carlo [Maratti] mit höchstem Geschick seiner Erfindung das in eines zu fügen, was Ovid in seinen Versen in mehrere Stücke aufgeteilt hatte, und die Mittel zu verändern,

32 Perrig, Alexander, „Leonardo: Die Rekonstruktion menschlicher Bewegung“, in: *Leonardo: Bewegung und Ruhe*, hg. v. Gottfried Schramm, Freiburg: Rombach, 1997, (*Freiburger Universitätsblätter*; 36. 1997, 4), S. 67–100.

33 Gauricus, Pomponius, *De Sculptura*, hg. v. André Chastel u. Robert Klein, Genf u. Paris: Droz, 1969, S. 194 f.: „Quare et illi Status laudantur, quei uel a motibus facti uidebuntur, uel in motus transierint.“

34 Varchi, Benedetto/Borghini, Vincenzio, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, hg. v. Paola Barocchi, Livorno: sillabe, 1998, S. 121–12: „[...]però non si può dipingere in una istoria, et in una tavola fatta per una istoria che sia unita e non divisa, più d'un azione per volta.“

35 Vgl. Bättschmann, Oskar „Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen“, in *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, hg. v. Gottfried Boehm u. Helmut Pfotenhauer, München: Fink Verlag, 1995, S. 279–311.

36 Bellori, Giovan Pietro, *Descrizione delle Imagini dipinte da Raffaele d'Urbino Nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Rom: Gio. Giacomo Komarek Boëmo, 1695, S. 36: „In questa historia Rafaëlle si propose di ridurre tre azioni diverse all'unità d'una sola. Prima l'andata di Attila danni di Roma, secondariamente l'incontro di San Leone, nel terzo luogo la ritirata, e' l'ritorno. Tutte tre le quali azioni furono ben da lui ristrette all'unità di questo suo Poema, disponendo le figure nel fermarsi, nello scorrere avanti, e nel tornare in dietro con gli stessi affetti, che si convengono al moto di ciascuna.“



Abb. 10: Carlo Maratta, *Apoll und Dafne*, 1679/81, Radierung/Kupferstich von R. van Audenaerde, vor 1701, 66 x 63,9 cm, Rom: Jakob Frey, 1728.

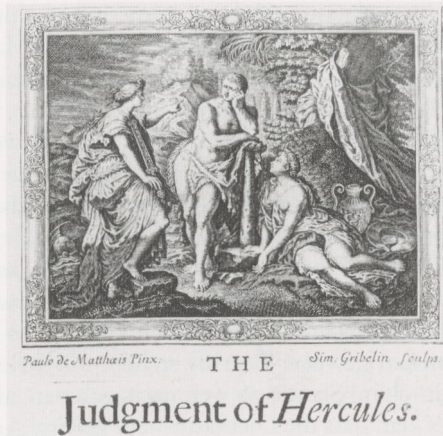
um das Ziel des Dichters zu erreichen, indem er wegnahm oder hinzufügte, was die Handlung teilt oder sie begleitet.³⁷ Bellori erfasste die Erfindung des Malers als jene Leistung, eine leicht erfassbare anschauliche Einheit aus den Teilen hervorzu- bringen, die im gegebenen Text verstreut sind. So seien in der Figur der Daphne die Überlagerungen der körperlichen und seelischen Bewegungen zu erkennen: Laufen und Anhalten, Flucht und Transformation. Bellori bringt hier die Unterscheidung zwischen der Sukzession der sprachlichen Erzählung und der Simultaneität des Bildes in die Diskussion.

1712 erschien im *Journal des Savants* die Abhandlung von Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury „Le Jugement d’Hercule“, die englisch in den *Characteristics* und 1748 in deutscher Übersetzung im *Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* und 1757 in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* publiziert wurde.³⁸ Shaftesbury versuchte, ein ideales Gemälde zu entwerfen als Anleitung für eine Komposition von Paolo de Matteis (Abb. 11), und beschäftigte sich vor allem mit dem Problem des *critical moment* und den verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung. Er kam zur Forderung, es sei jener psychologische Moment der Wahl zwischen Tugend und Laster darzustel-

37 Bellori, Giovan Pietro, *Dafne trasformata in Lauro – Pittura del Signor Carlo Maratti*, Rom: Antonio de’ Rossi, 1731, S. 253–271, S. 264–265: „Laonde il Signor Carlo con grandissima industria della sua invenzione ha saputo unire insieme quello, che Ovidio distingue in più parti ne’ suoi versi, e variare i mezzi per giungere col Poeta ad un fine istesso, togliendo, ed aggiugnendo quello, che divide l’azione, o la congiunge.“

38 Cooper, Anthony Ashley, Earl of Shaftesbury, „A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules, printed first in the Year M.DCC.XIII“, in: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, 3 Bde., London: James Purser, 1737–1738, Bd. 3, S. 345–391. – Vgl. Panofsky, Erwin: *Herkules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 18), Leipzig: Teubner, 1930.

Abb. 11: Paolo de Matthaeis, *Das Urteil des Herkules*, Radierung von Sim. Gribelin, 8,7 x 9,8 cm, in: Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, *Characteristicks of men, manners, opinions, times*, 3 Bde., London: James Purser, 1737–1738, Bd. 3, vor S. 348.



len, der einerseits das Transitorische des inneren Dramas des Helden und andererseits die Entscheidung gegen die Tyrannei und die Unterdrückung zum Ausdruck bringe. Shaftesbury schloss sich der Auffassung an, ein Gemälde habe die Einheit von Handlung, Zeit und Gegenstand einzuhalten und dürfe nur einen Moment aus dem Ablauf eines Geschehens darstellen.³⁹ Diese Vorstellungen wurden normativ für die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts. In der weit verbreiteten *Theory of Painting* führte Jonathan Richardson aus, für ein Historienbild, das nur einen Moment der Zeit darstellen könne, sei dieser Moment mit Überlegung zu wählen. Auch sollen keine Handlungen dargestellt werden, die nicht zu diesem Moment gehören.⁴⁰

1744 publizierte James Harris, der Neffe von Shaftesbury, in London seine *Three Treatises*, deren zweite Abhandlung dem differenzierenden Vergleich zwischen Musik, Malerei und Poesie gewidmet ist.⁴¹ Im 2. Paragraphen legte er eine

39 Shaftesbury, „The Judgment of Hercules“, S. 353: „Tis evident, that every Master in Painting, when he has made choice of the determinate Date or Point of Time, according to which he would represent his History, is afterwards debar'd the taking advantage from any other Action than what is immediately present, and belonging to that single Instant he describes. For if he passes the present only for a moment, he may as well pass it for many years.“

40 Richardson, Jonathan, *Traité de la peinture et de la sculpture*, 3 Bde., Amsterdam: Herman Uytwerf, 1728, Bd. 1, S. 4–46.

41 Harris, James, *Three Treatises. The First Concerning ART. The Second Concerning Music, Painting, and Poetry. The Third Concerning Happiness*, London: J. Nourse and P. Vaillant, 1744. – Die erste deutsche Übersetzung erschien 1756 in Leipzig; die zweite 1780: Harris, Jakob, *Abhandlungen über Kunst, Musik, Dichtkunst und Glückseligkeit*, aus dem Englischen, Halle: J. J. Gebauer, 1780 – Dobai, Johannes, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, 4 Bde., Bern: Benteli, 1974–1984, Bd. 1, S. 135–138 – Auf Harris hat zuerst Herder hingewiesen: Herder, Johann Gottfried, „Kritische Wälder. Erstes Wäldchen“, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan, 3. Bd., Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1878, S. 159.

Unterscheidung der drei mimetischen Künste gemäß den Rezeptionsorganen Auge und Ohr und dem Medium vor: „Die Malerei hat das Auge zu ihrem sinnlichen Werkzeuge, und es lässt sich nicht denken, dass sie anders als vermittelst sichtbarer Gegenstände nachahmen kann. Und da ferner ihre Art nachzuahmen stets ohne Bewegung ist, so muss das Mittel der Bewegung von diesen weggedacht werden. Es bleiben also bloss Farbe und Figur als die einzigen Mittel übrig, vermittelst deren die Malerei nachahmen kann. Musik, die durch das Werkzeug des Ohrs zur Seele gelangt, kann bloss durch Töne und Bewegungen nachahmen. Dichtkunst, die auch das Ohr zu ihrem Werkzeuge hat, kann in ihrer Nachahmung, in so fern wir die Worte nur als bloss Töne betrachten, nicht weiter gehen, als durch Töne und Bewegungen bewirkt werden kann. In so fern aber ihre Töne durch einen Vertrag anstatt gewisser Begriffe stehen, mit welchen die Seele angefüllt ist, so ist sie dadurch im Stande, so weit nachzuahmen, als Sprache es ausdrücken kann: und so ist es klar, dass die Dichtkunst auf gewisse Art alles unter sich begreift.“⁴² Richardson und Harris waren die Referenzen für Lessings Überlegungen zur Unterscheidung der medialen Möglichkeiten von Malerei und Dichtung.

Reaktionen

Während Lessing noch an seiner Abhandlung schrieb, erschien Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Über *Laokoon* schrieb Winckelmann: „Laokoon ist eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewusste Stärke des Geistes gegen den selben zu sammeln sucht; und indem sein Leiden die Muskeln aufschwellet, und die Nerven anziehet, tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirne hervor, und die Brust erhebet sich durch den beklemmten Othem, und durch Zurückhaltung des Ausbruchs der Empfindung, um den Schmerz in sich zu fassen und zu verschliessen.“⁴³ Dagegen feierte Winckelmann den *Apoll von Belvedere* als „das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung derselben entgangen sind“.⁴⁴ Nach der Konsultation dieser Publikation kritisierte Lessing die ungefähre Behandlung der Datierungsfrage der Laokoongruppe durch Winckelmann mit scharfsin-

42 Harris 1780 (Anm. 41), S. 75; Harris 1744 (Anm. 41), S. 57–58: „PAINTING, having the *Eye* for its *Organ*, cannot be conceived to imitate, but thro' the Media of *visible* Objects. And farther, its Mode of imitating being always *motionless*, there must be subtracted from these the Medium of *Motion*. It remains then, that *Colour* and *Figure* are the only Media, thro' which Painting imitates. MUSIC, passing to the Mind thro' the *Organ* of the *Ear*, can imitate only by *Sounds and Motions*. POETRY, having the *Ear* also for its *Organ*, as far as *Words* are considered to be no more than *mere Sounds*, can go no further in Imitating, than may be performed by *Sound and Motion*. But then, as *these its Sounds stand by Compact for the various Ideas, with which the Mind is fraught*, it is enabled by this means to imitate, *as far as Language can express*; and that 'tis evident will, in a manner, include all things.“

43 Winckelmann, Johann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden: Waltherische Hof-Buchhandlung, 1764, S. 348.

44 Winckelmann 1764 (Anm. 43), S. 392.

nigen quellenkritischen Argumenten.⁴⁵ Die Publikation des Literaten Lessing, der in das Gebiet der Archäologie übergriff, las Winckelmann, bereits eine europäische Autorität, mit großem Misstrauen, doch nicht ohne Bewunderung für die Sprachkunst. Lessings Abhandlung erfuhr durch Johann Gottfried Herder eine kritische Begutachtung im ersten Band der *Kritischen Wäldchen* 1769, mit einer Widmung an „Herrn Lessings Laokoon“. Herder griff zielsicher die problematische Zuordnung der Malerei zum Raum und der Dichtung zur Zeit auf, suchte ihr den Boden zu entziehen und stellte ihr eine andere Gliederung entgegen: „Die Künste, die Werke liefern, wirken im Raume; die Künste, die durch Energie wirken, in der Zeitfolge; die schönen Wissenschaften, oder vielmehr die einzige schöne Wissenschaft, die Poesie, wirkt durch Kraft. [...] Diese Kraft ist das Wesen der Poesie, nicht aber das Coexistente, oder die Succession.“⁴⁶

Johann Wolfgang Goethe nahm in „Über Laokoon“ von 1798 eine zu Lessing konträre Beurteilung des Transitorischen vor: „Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muss ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Theil des Ganzen sich in dieser Lage befinden haben, kurz nachher muss jeder Theil genöthigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein.“ Das ist direkt gegen Lessings Ausschluss des Transitorischen geschrieben. Goethe rekurriert in der folgenden Erläuterung, die *Laokoon* charakterisiert als „fixirter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt“ auf das beliebte zeitgenössische Amusement, die Statuen bei bewegtem Fackelschein zu betrachten, damit eine täuschend echte Lebendigkeit hervorgerufen wird.⁴⁷ Dieses Amusement der Kunstbetrachtung ist durch zahlreiche Texte und Bilddokumente belegt. Zu diesen Dokumenten gehört der von Benjamin Zix festgehaltene Besuch von Napoléon im Antikensaal vor der dem Vatikan geraubten Laokoongruppe (Abb. 12). Dieses Amusement ergänzt die weiteren zeitgenössischen Versuche der Betrachter, die Kunstwerke ins Leben zurückzubringen oder zurückzuübersetzen, sei es durch eine erotische Beziehung (wie Pygmalion) oder durch die zweideutige Nachstellung von Gemälden in den „tableaux vivants“.⁴⁸

Die Laokoon-Diskussion hatte offenbar wenig greifbare künstlerische Auswirkungen. Die Hohe Karlsschule in Stuttgart vergab 1777 als Preisaufgabe für die Bildhauerschüler das Thema *Milon von Kroton*, natürlich in Kenntnis der Statue von Pierre Puget und der Darstellung des Lehrers Nicolas Guibal, eines glühenden Verehrers von Winckelmann. Der junge Johann Heinrich Dannecker bezog sich auf Puget und Guibal, doch für das Gesicht lehnte er sich an den Ausdruck des

⁴⁵ Lessing 1990 (Anm. 7), Kap. 26–27, S. 183–196.

⁴⁶ Herder 1878 (Anm. 41), S. 137.

⁴⁷ Bättschmann, Oskar, „Belebung durch Bewunderung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption“, in: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hg. v. Matthias Mayer u. Gerhard Neumann, Freiburg i. Br.: Rombach, 1997, S. 325–370.

⁴⁸ Tableaux vivants: Bättschmann, Oskar, „Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. v. W. Kemp, Berlin: Reimer 1992, S. 237–278.



Abb. 12: Benjamin Zix, *Napoléon und Marie-Louise besuchen die Antikensäle im Louvre*, um 1810, Feder, laviert, 25,5 x 38,2 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.

Laokoon an, allerdings in Umsetzung der Auffassung Winckelmanns. Guibal rechtfertigte in bezeichnenden Worten das Urteil des Preisgerichts: „Die Phantasie des Zuschauers wird bei diesem Anblick befeuert; sie theilet der Seele alle Regungen des Schmerzes, der Furcht und der Hoffnung mit, welche Milo selbst empfindet. Sein Herz wird erschüttert.“⁴⁹ 1802 wurde Lessings *Laokoon* in französischer Sprache publiziert, und möglicherweise überprüfte Jacques-Louis David daran die Konzeption seines Gemäldes *Leonidas bei den Thermopylen*.⁵⁰ 1806 studierte Dannecker in Paris die Gruppe des *Laokoon*, kritisierte die falsche Ergänzung des Armes durch Montorsoli und skizzierte für *Laokoon* aus dem Studium der Anatomie einen angewinkelten Arm.⁵¹

49 Kat.-Ausst. *Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit*, hg. v. Christian von Holst, 2 Bde., Stuttgart: Staatsgalerie, 1993, Bd. 1, Nr. 28, S. 116–117.

50 Gahtgens, Thomas W.: „Jacques-Louis David: Leonidas bei den Thermopylen“, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert* (Frankfurter Forschungen zur Kunst, hg. v. Wolfgang Prinz, Bd. 11), hg. v. Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Maek-Gérard, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1984, S. 211–251.

51 Kat.-Ausst. *Johann Heinrich Dannecker*. Katalog der Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart 1987, hg. v. Christian von Holst und Ulrike Gauss, 2 Bde., Stuttgart: Staatsgalerie, 1987, Bd. 2, Z 109, S. 148–149.



Abb. 13: Edouard Manet, *Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko*, 1867, Öl auf Leinwand, 252 x 302 cm, Mannheim, Städtische Kunsthalle.

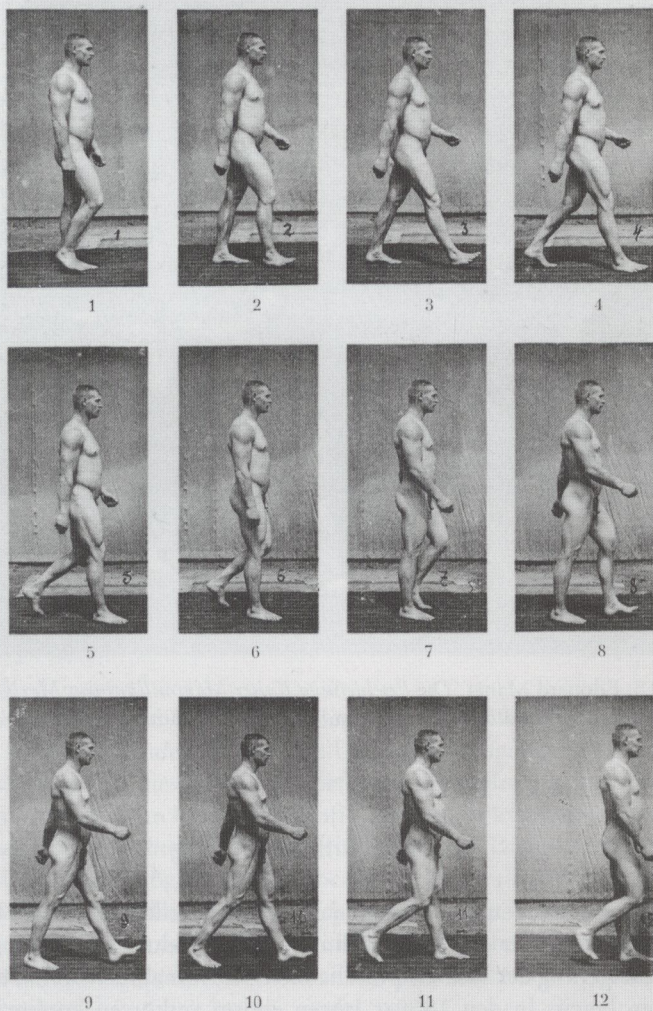
Rodins Differenzierung

Das Problem der Momentdarstellung in der Malerei stellte sich im 19. Jahrhundert erneut und viel schärfer durch die technische Entwicklung der Photographie, die durch die Steigerung der Lichtempfindlichkeit der Aufnahmematerialien die Expositionszeiten bereits in den 1850er Jahren enorm verkürzen konnte. Gustave le Gray war schon 1857 imstande, eine am Ufer aufschlagende Meereswelle mitsamt den aufspritzenden Wassertropfen festzuhalten.⁵² Es ist wahrscheinlich, dass die Momentphotographie die Herausforderung bot für Edouard Manet, die Darstellung der *Hinrichtung des Kaisers Maximilian von Mexiko* (Abb. 13) von 1868/69 auf den Moment der Schussabgabe durch das Peloton zu fixieren und so mit einer gemalten Rekonstruktion in Konkurrenz zu treten zu einer photographischen Auf-

⁵² Kat.-Ausst. *Gustave le Gray 1820–1884*, hg. v. Sylvie Aubenas, Paris: Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2002, Nrn. 144, 145, S. 124–125.

P. RICHER, PHYSIOLOGIE ARTISTIQUE DE L'HOMME EN MOUVEMENT.

Pl. V.



Marche sur terrain horizontal. — (Cliché A. Loude.)

VUE LATÉRALE

O. Doin, éditeur, Paris. — Imp. Berthaud.

Abb. 14: *Marche sur terrain horizontal – vue latérale*, in: Paul Richer, *Physiologie artistique de l'homme en mouvement*, Paris: Octave Doin, 1895, pl. 5.

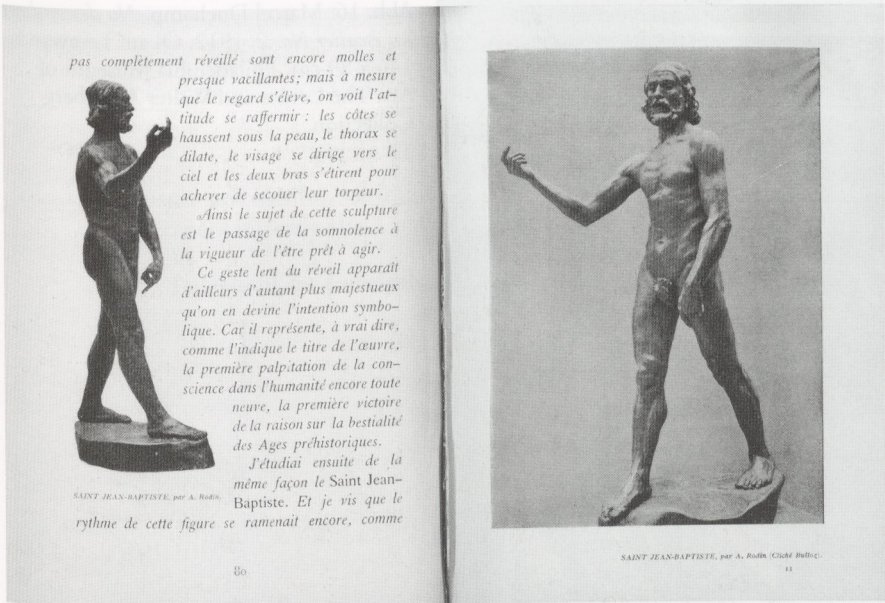


Abb. 15: Auguste Rodin, *L'Art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris: Bernard Grasset, 1911, S. 80–81.

nahme, die vom Geschehen nicht angefertigt wurde.⁵³ In den 1870er Jahren begannen Eadward Muybridge in Kalifornien und Etienne Jules Marey in Paris ihre photographischen Analysen von Körpern in Bewegung, die bis 1900 weltweit bekannt wurden durch Vorträge und Publikationen. Durch unterschiedliche technische Erfindungen gelang es Muybridge und Marey – und auch anderen Photographen – tatsächlich, die Bewegungen von Menschen und Tieren in Bruchteilen von Sekunden aufzunehmen und einen Bewegungsablauf entsprechend zu analysieren.⁵⁴

Derartige Momentaufnahmen von Figuren in Bewegung haben Auguste Rodin zu einer bemerkenswerten Unterscheidung veranlasst, die 1911 publiziert wurde.⁵⁵ Der Gesprächspartner Paul Gsell rühmt einleitend die Lebendigkeit zweier Werke – *L'Age d'Airan* und *Saint-Jean-Baptiste* – im Musée du Luxembourg, dem Museum

53 Kat.-Ausst. *Edouard Manet. Augenblicke der Geschichte*, Städtische Kunsthalle Mannheim, hg. v. Manfred Fath und Stefan Germer, München: Prestel, 1992; Bätschmann, Oskar, *Edouard Manet: Der Tod des Maximilian*, Frankfurt a. M.: Insel, 1993.

54 Marey, Étienne-Jules, *Le mouvement*, Paris: G. Masson, 1894; Muybridge, Eadward, *Animals in Motion* [1887], New York: Dover, 1957; ders., *The Human Figure in Motion* [1887], New York: Dover, 1955.

55 Rodin, Auguste, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris: Grasset, 1911, ch. IV „Le Mouvement dans l'art“, S. 71–116.

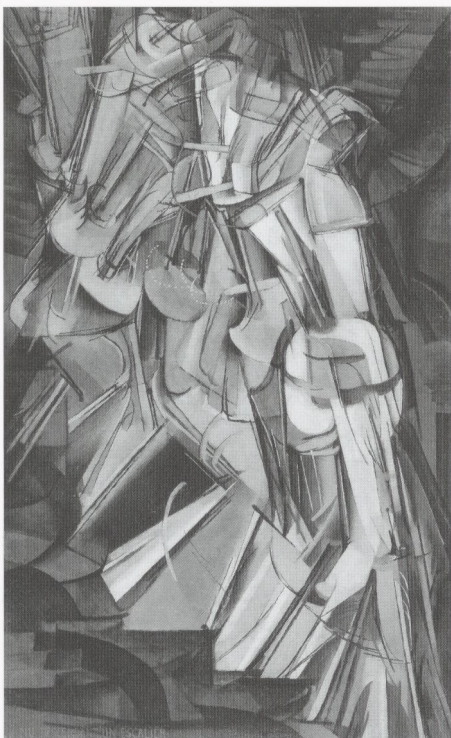


Abb. 16: Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier No. 2*, 1912, Öl auf Leinwand, 146 x 89 cm, Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection.

für zeitgenössische Kunst. Rodin bestätigt die Animation der Statuen als künstlerisches Ziel und als Notwendigkeit: „Die Kunst kann nicht ohne Leben existieren. Wenn ein Bildhauer sich vornimmt, die Freude, den Schmerz oder irgendeine andere Passion darzustellen, wird er uns nicht rühren können, wenn er nicht zuerst versteht, die Wesen, die er hervorruft, lebendig zu machen.“⁵⁶ Dann definiert Rodin die Bewegung einer Plastik als Übergang von einer Pose zu einer andern und vergleicht sie mit einer Metamorphose bei Ovid oder einer Verwandlung bei Dante. Das ganze Geheimnis des Bildhauers sei, den Betrachter dahin zu leiten, der Entwicklung einer Aktion zu folgen, indem die verschiedenen Teile einer Statue in unterschiedlichen Augenblicken die Illusion einer Bewegung hervorrufen.⁵⁷ Danach bringt Rodin die Momentaufnahmen von gehenden Männern und die Unterscheidung der Photographien (Abb. 14) und seiner Statue des schreitenden *Johannes des Täufers* (Abb. 15) in die Diskussion. Paul Gsell bestätigte die Meinung Rodins, dass in den Momentphotographien die Männer niemals voranzukommen,

⁵⁶ Rodin 1911 (Anm. 55), S. 72: „L'art n'existe pas sans la vie. Qu'un statuaire veuille interpréter la joie, la douleur, une passion quelconque, il ne saurait nous émouvoir que si d'abord il sait faire vivre les êtres qu'il évoque.“

⁵⁷ Rodin 1911, S. 78–79.

ÉTUDE DES MOUVEMENTS

299

pages précédentes, saisira de suite les analogues et les différences intéressantes à noter.

Telles sont les principales variétés de la marche en tant

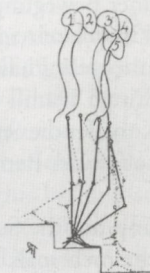


Fig. 114. — UN DOUBLE PAS DE LA DESCENTE D'UN ESCALIER.

que simple moyen de transport d'un lieu à un autre ; mais il est d'autres variétés d'un tout autre genre qui consistent

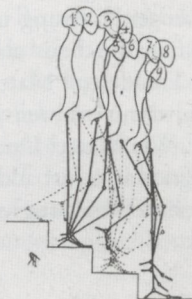


Fig. 115. — DEUX DOUBLES PAS SUCCESSIFS DE LA DESCENTE D'UN ESCALIER

dans l'adjonction de phénomènes expressifs surajoutés au procédé de locomotion. En un mot, il y a des marches expressives ou autrement dit des démarches, et, ainsi que je

sondern sich unbeweglich auf einem Bein zu halten oder zu hüpfen scheinen. In der folgenden längeren Erläuterung macht Rodin darauf aufmerksam, dass sein *Johannes der Täufer* beide Füße auf dem Boden hat, während eine Momentphotographie eine abgehobene Ferse oder einen noch nicht aufgesetzten Fuss zeigen würde. Der Unterschied, den Rodin herausstellen will, ist klar: „Ja, tatsächlich scheinen in den Momentphotographien die Personen, obwohl sie in voller Aktion begriffen sind, plötzlich in der Luft erstarrt zu sein. Weil alle Teile des Körpers exakt im gleichen Zwanzigstel oder Vierzigstel einer Sekunde reproduziert sind, gibt es im Gegensatz zur Kunst keine progressive Abwicklung der Bewegung.“⁵⁸ Der Momentphotographie, die eine Erstarrung einer Bewegung bewirkt, wirft Rodin Lügenhaftigkeit vor, weil sich die Zeit in Wirklichkeit nicht anhalten lasse, während der Künstler, der eine Bewegung über mehrere Phasen erfassen und darstellen kann, eine wahrhafte Darstellung hervorbringt. Damit behauptete Rodin, ohne auf Lessing Bezug zu nehmen, es sei vom Künstler die Suggestion eines Bewegungsablaufs über mehrere Momente zu bilden, sodass der Betrachter die Abwicklung der Bewegung realisieren könne.

1911 mühte sich Marcel Duchamp um die Suggestion der Bewegung einer Figur, indem er diese auf der Bildfläche mehrmals in verschiedenen Stellungen zeigte.⁵⁹ Danach kam er darauf, durch Verschiebung der schematisierten Glieder in mehrfachen Wiederholungen die Suggestion einer Bewegung hervorzurufen (Abb. 16).⁶⁰ Paul Richer hat in seinem Buch von 1895 das Schema einer Figur, die eine Treppe heruntersteigt (Abb. 17), wiedergegeben. Die Illustration zeigt eine Bewegungsdarstellung durch sukzessive Verschiebung und Wiederholung der schematisch dargestellten Glieder, die man durchaus als visuelle Referenz von Marcel Duchamp vorstellen kann.⁶¹ Zur Freude von Marcel Duchamp nahmen die Futuristen, vor allem Giacomo Balla, das Verfahren der mehrfachen Wiederholung durch Verschiebungen sofort auf. Wie Marcel Duchamp zogen die Futuristen aus der sequenziellen Momentphotographie sofort andere Schlüsse, indem sie die Verschiebung des Modells während eines Bewegungsvorgangs darstellen und der Analyse preisgeben wollten.

Für Hinweise danke ich Wolfgang Pross und Tristan Weddigen, für die Mithilfe bei den Recherchen danke ich Marianne Flubacher und Monika Schäfer.

58 Rodin 1911, S. 85: „Si, en effet, dans les photographies instantanées, les personnages, quoique saisis en pleine action, semblent soudain figés dans l'air, c'est que toutes les parties de leur corps étant reproduites exactement au même vingtième ou au même quarantième de seconde, il n'y a pas là, comme dans l'art, déroulement progressif du geste.“

59 *Marcel Duchamp*, hg. v. Anne d'Harnoncourt und Kynaston McShine, New York: The Museum of Modern Art, Philadelphia: Museum of Art, München: Prestel, 1989, Nr. 58: Portrait (Dulcinée), 1911, Philadelphia Museum of Art.

60 Duchamp 1989 (Anm. 59), Nrn. 71, 72, S. 256–258.

61 Richer, Paul, *Physiologie artistique de l'homme en mouvement*, Paris: Octave Doin, 1895, S. 299.