

Winckelmanns Laokoon. Von der befristeten Eigenmächtigkeit des Kommentars

LUCA GIULIANI (München)

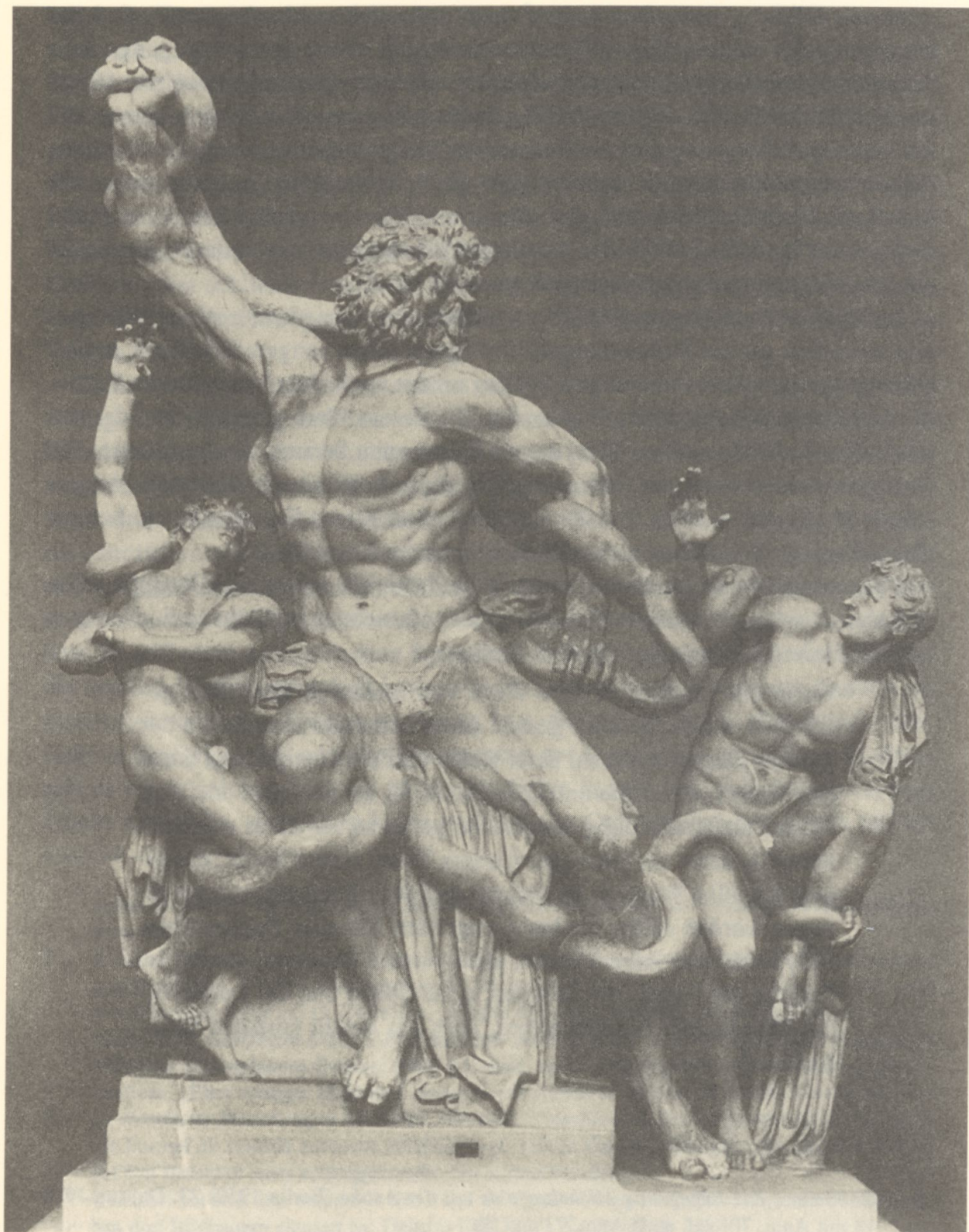
Die Laokoon-Gruppe und ihre ersten Betrachter

Die Auffindung einer antiken Statue stellte in Rom um 1500 keine allzu große Seltenheit dar. Es geschah immer wieder, daß beim Ausheben eines Fundamentes, beim Umgraben eines Gartens oder eines Weinbergs Reste antiker Gebäude oder Skulpturen auftauchten. Als man aber am 14. Januar 1506 in einem Weinberg am Esquilin auf eine unterirdische Kammer stieß und darin eine beinahe vollständige Marmorgruppe entdeckte, muß man schnell gemerkt haben, daß man in diesem Fall doch einen sehr ungewöhnlichen Fund gemacht hatte. Die Kunde davon gelangte auch zu Papst Julius II, und dieser schickte nach seinem Architekten Giuliano da Sangallo, um das Objekt begutachten zu lassen. Etwa 60 Jahre später schildert Giulianos Sohn in einem Brief, wie sein Vater sich zum Fundort begeben und, kaum daß er in die Grube herabgestiegen war, gleich ausgerufen habe: „quello è Laocoonte, di cui fa mentione Plinio“¹. Die Entdeckung lockte bald Scharen von Schaulustigen zum Weinberg am Esquilin: „Man könnte meinen, es sei das Jubeljahr“, spottet ein Zeitgenosse². Wenige Wochen später gelang es dem Papst, sich gegenüber anderen potentiellen Käufern durchzusetzen und die Gruppe zu erwerben; sie wurde in den Hof der päpstlichen Villa am Belvedere transportiert und entwickelte sich sehr bald zur Hauptattraktion der dort aufgestellten Sammlung antiker Statuen. In kürzester Zeit etablierte sich die Laokoon-Gruppe als das berühmteste Werk antiker Bildhauerkunst überhaupt.

Dieser durchschlagende Erfolg hat mehrere Gründe. Zum einen fiel die Auffindung in eine ausgesprochen günstige Zeit: Im frühen 16. Jahrhundert wurde die zeitgenössische Kunst nach Maßstäben beurteilt, denen auch der Laokoon glänzend zu entsprechen schien. Kein geringerer als Michelangelo soll das Werk als ein

1 Wieder abgedruckt bei Brummer 1970, 75. Vgl. auch Winner 1974; Haskell & Penny 1981, 243-247; Daltrop 1982, 9-12. — Die abgekürzt zitierte Literatur s. am Ende des Artikels.

2 Aus einem Brief zitiert bei Venturi 1889, 98 mit Anm. 5.



Gruppe des Laokoon und seiner Söhne.

Vatikanische Sammlungen, Museo Pio-Clementino, Inv. 1059. – Der ausgestreckt ergänzte rechte Arm entspricht dem Zustand vor der Restaurierung von 1957.

„portento dell'arte“ bezeichnet haben³; und tatsächlich macht sich der Einfluß der Gruppe auch in seinem Œuvre deutlich bemerkbar. Ohne deren Anregung kaum denkbar ist etwa die um 1515 entstandene Gestalt eines nackten Gefesselten, dessen Dynamik durch den Zwang der Fessel gehemmt und gerade dadurch betont wird⁴; das hemmende Moment wird als kontrastives Steigerungsmittel eingesetzt, um die Anspannung der Kräfte zu betonen: ganz ähnlich wie beim Laokoon, wobei die Fessel die Funktion der Schlangen übernimmt. Für ein solches Verfahren findet sich in der Plastik um 1500 keine Parallele: Michelangelo scheint die Anregung direkt vom antiken Vorbild bezogen zu haben.

Im Laokoon hatte man zweifellos ein bedeutendes, bemerkenswert gut erhaltenes und in seinem ganzen Erscheinungsbild ausgesprochen zeitgemäßes Werk antiker Bildhauerei gefunden. Aber es gab darüber hinaus noch einen zusätzlichen Faktor, der den Erfolg entscheidend gefördert hat: Zu diesem Werk gab es — und das war einzigartig — einen antiken Text, der als Kommentar benutzt werden konnte. Der Bezug zu Plinius war von Giuliano da Sangallo ja bereits beim allerersten Augenschein hergestellt worden. Existenz und Wortlaut dieses Kommentars haben die Einstellung der Zeitgenossen zum Werk entscheidend beeinflußt.

Plinius erwähnt die Laokoon-Gruppe in der *Naturalis Historia* als Beispiel dafür, daß Kunstwerke, die mehrere Urheber haben, oft nicht so berühmt sind, wie sie es aufgrund ihrer künstlerischen Qualität verdienen:

Wenn ein ausgezeichnetes Werk von mehreren Künstlern geschaffen wurde, so kann gerade deren Mehrzahl dem Ruhm des Werkes entgegenwirken: denn weder darf ein einziger von ihnen den Ruhm allein davontragen, noch ist es möglich, mehrere Namen als gleichrangig anzuführen; genau so verhält es sich auch beim Laokoon im Haus des Kaisers Titus, einem Werk, das eigentlich allen Werken der Malerei und der Bildhauerkunst vorgezogen werden sollte; die hervorragenden Künstler Hagesandros, Polydoros und Athenodoros, alle drei aus Rhodos, schufen im Auftrag des Rates den Laokoon, seine Söhne und die wunderbaren Windungen der Schlangen, alles aus einem einzigen Steinblock.^{a 5}

3 G. Kleiner, *Die Begegnung Michelangelos mit der Antike* (Berlin 1950) 27; Daltrop 1982, 18 mit Anm. 70; vgl. auch Anm. 73 und 76.

4 Louvre, MR 1989: J. Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture 2* (London 1970) 13f. Taf. 16.

a Plin. nat.hist. 36,37: *nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum; ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles*

Indem der Betrachter des frühen 16. Jahrhunderts diese Passage als Kommentar verwendete, gewann er festen Boden unter den Füßen. Gesichert waren zunächst die Namen der Bildhauer (auch wenn es lediglich bei den Namen blieb, denn natürlich konnte man damals noch keine weiteren Werke mit ihnen in Verbindung bringen⁶). Gesichert waren der prominente Standort im kaiserlichen Palast sowie der ästhetische Rang der Gruppe, die jedem anderen Werk der bildenden Kunst vorzuziehen sei. Endlich hatte man also, durch die Autorität eines antiken Kommentars beglaubigt, eines der ersehnten Meisterwerke der antiken Kunst vor Augen. Gesichert war schließlich auch die Deutung: Die Handlung der Figuren konnte in unmittelbare Beziehung gesetzt werden zur Schilderung derselben Episode in Vergils *Aeneis*⁷.

Diese Fülle an Information zu einem einzigen Bildwerk war einzigartig. Um das richtig einzuschätzen, muß man sich die damalige Situation vergegenwärtigen. In Rom hatten sich die ersten Antikensammlungen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gebildet⁸. Innerhalb weniger Jahrzehnte bürgerte sich das Sammeln von Antiken als beliebte gesellschaftliche Praxis ein: Ein um 1550 angelegtes Verzeichnis sämtlicher antiken Statuen in römischem Privatbesitz führt ein gutes Hundert einschlägiger Sammlungen an⁹. Wichtig ist dabei, daß die Sammelleidenschaft sich ausgerechnet auf Skulpturen konzentrierte: auf eine Materialgattung, die sich damals dem Zugriff einer antiquarischen Systematik entzog. In Bezug auf andere Gebiete der antiken Hinterlassenschaft hatten die Gelehrten längst brauchbare Ansätze zu einem systematischen Diskurs erarbeitet: Man denke etwa an die Münzkunde, aber auch an die Epigraphik oder die Topographie; auf dem Gebiet der antiken Skulptur gab es einen solchen Diskurs nicht. Die Folge davon war, daß man bevorzugt Stücke sammelte, die sich in keine verbindliche Ordnung bringen ließen und zu

nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii.

5 In dieser Passage gibt es zwei Formulierungen, die Anlaß zu unterschiedlichen Übersetzungen gegeben haben. Bei der Interpretation der Worte *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum* folge ich O. Zwierlein, „Plinius über den Laokoon“, in: H. U. Cain, H. Gabelmann & D. Salzmann (Hgg.), *Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift Nikolaus Himmelmann* (Mainz 1989) 433-443; nicht überzeugend scheint mir dagegen B. Andreae, „Eine weniger elegante Lösung. Noch einmal zu Plinius, *Naturalis historia* 36,37,“ in: *Römische Mitteilungen* 96, 1989, 433-438. Verschiedene Deutungsvorschläge hat auch die Formel *de consilii sententia* erfahren: vgl. zuletzt Kunze 1996, 145-148, der die Formel auf den Beschluß eines auftraggebenden Gremiums bezieht.

6 Geändert hat sich dies erst durch den Fund der Skylla-Gruppe von Sperlonga, die von denselben drei Bildhauern signiert ist: Daltrop 1982, 29f.; Kunze 1996, 152ff.

7 Vergil, *Aeneis* 2, 40-56; 199-245.

8 P. G. Hübner, *Le statue di Roma. Grundlagen für eine Geschichte der antiken Monumente in der Renaissance*, Bd. 1 (Leipzig 1912) 71f.

9 Ulisse Aldovrandi, „Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi e case si veggono,“ in: Lucio Mauro, *Le Antichità di Roma* (Venedig 1556) 115-136. Vgl. dazu Haskell & Penny 1981, 18f.

denen man letzten Endes auch nicht viel zu sagen wußte. Natürlich konnte man an einem steinernen Bildwerk immer wieder die Ähnlichkeit mit der lebendigen Natur bewundern oder sich durch ein Statuenfragment an die Hinfälligkeit aller menschlichen Dinge erinnern lassen. Beide Gesichtspunkte (die einander keineswegs ausschlossen) waren freilich denkbar allgemein und ließen sich auf nahezu jedes beliebige antike Werk anwenden; viel Gesprächsstoff in Bezug auf das einzelne Stück war daraus kaum zu gewinnen.

Ganz anders verhielt es sich nun beim Laokoon. Dieser wurde durch die Äußerung des Plinius aus der — sich ständig vermehrenden und insofern bald kaum noch übersehbaren — Menge antiker Statuen als einmaliges Bildwerk herausgehoben: *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum*. Es war die Autorität des antiken Kommentars, die den Rang des Laokoon als Sehenswürdigkeit begründete¹⁰. Derselbe Kommentar sicherte auch die Deutung und den thematischen Bezug zur Laokoon-Episode, die jedem gebildeten Zeitgenossen aus der *Aeneis* bekannt war. Gerade der Vergleich mit der *Aeneis* war dazu angetan, die Aufmerksamkeit der Betrachter auf den narrativen Gehalt der Gruppe zu lenken: Man beschrieb die Handlung der einzelnen Figuren, ihr Verhältnis zueinander, ihre Gebärden und ihren Ausdruck. Aus der Auseinandersetzung mit dem Plinius-Text als Kommentar und mit der *Aeneis*-Passage als literarischem Para-Text ergaben sich ganz neue Möglichkeiten, über das Bildwerk zu reden; der Gesprächsstoff, zu dem der Laokoon Anlaß bot, war spezifischer, konkreter und vielfältiger, als es je bei einem antiken Bildwerk der Fall gewesen war¹¹.

Aber es blieb nicht beim bloßen Gesprächsstoff; die Gruppe avancierte sehr schnell zum literarischen Stoff. Schon unmittelbar nach ihrer Überführung in den Hof des Belvedere verfaßte der spätere Kardinal Jacopo Sadoletto ein Gedicht „de Laocoontis statua, quae Romae in Vaticano spectatur“¹²; es hatte Erfolg und fand bald mehrere Nachahmer¹³. Sadoletto und seine gelehrten Kollegen dichteten alle in

10 Genau in diesem Sinn wird die Laokoon-Gruppe in den zahlreichen Rom-Guiden des 16., 17. und 18. Jahrhunderts angeführt: Die Erläuterungen zum Kunstwerk beschränken sich in aller Regel auf eine knappe Paraphrase dessen, was bei Plinius zu lesen ist; vgl. Preiß 1992, 14f.

11 Vgl. etwa einen Brief von Giovanni Cavalcanti vom 14.2.1506 (abgedruckt bei Winner 1974, 106, Anm. 63 [mit deutscher Paraphrase]) oder einen Bericht venezianischer Gesandten vom 28.4.1523 (ausführlich zitiert bei Brummer 1970, 266).

12 Jacopo Sadoletto, „De Laocoontis statua, quae Romae in Vaticano spectatur“, in: J. S., *Opera* Bd. III (Verona 1738) 245f. Das Gedicht war 1532 veröffentlicht worden, muß aber spätestens im Frühsommer 1506 entstanden sein, da es in einem Brief vom 1.7.1506 bereits zitiert wird: Winner 1974, 104, Anm. 60. Eine (nicht immer zuverlässige) deutsche Übersetzung findet sich in: G. E. Lessing, *Werke und Briefe* (W. Barner [Hg.], Frankfurt 1979ff.) Bd. 5,2, 767-69.

13 Zur leichteren Identifizierung der Gedichte zitiere ich deren Anfangsverse: *Numinibus similes reges timeantur, amentur* [...]: Janitschek 1880, 54f.; Venturi 1889, Anm. 2. *Dum summi artifices tres uno in marmore certant* [...]: Janitschek 1880, 55; dazu Brummer 1970, 118

gedrechselten lateinischen Hexametern; sie machten die Angaben des Plinius zum Gegenstand vielfältiger, zum Teil hermetischer Anspielungen und sie beschrieben die Handlung der Gruppe in Worten, die immer wieder vergilische Formulierungen aufgreifen und variieren. Die Anregung dieser Gedichte durch die antiken Texte ist unübersehbar: Es ist also nicht zuletzt der antike Kommentar, der Anlaß gibt zur Entstehung neuer Kommentare, die einander in virtuosen Anspielungen zu übertreffen versuchen, wobei jeder weitere Kommentar wiederum die Berühmtheit des Werkes, dem er gewidmet ist, bestätigt und befördert.

Was im Folgenden interessiert ist aber weniger dieser Prozeß der fortschreitenden Kanonisierung des Kunstwerks durch kommentierende Texte, als vielmehr die Art und Weise, wie man im 16. Jahrhundert den Ausdruck der Figuren (und vor allem des Laokoon selbst) beschrieben und interpretiert hat. Plinius hatte darüber kein Wort verloren: Das Schweigen des antiken Kommentars eröffnete den neueren Kommentatoren einen Freiraum, der auch weidlich genutzt wurde. So fragt sich etwa Jacopo Sadoletto, was er als erstes erwähnen soll:

*Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? [...]
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora non parvo pietas commixta tremori. [...]
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros.^b*

Drastisch (und mit nachvollziehbarem ästhetischem Genuß) beschreibt Sadoletto gleich darauf, wie eine der Schlangen den Laokoon in den Unterleib beißt:

*Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latus retro sinuatum a vulnere cernas.
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri
Obiicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.^c*

Anm. 72. *Laocoon natiue cadunt Trionidis ira* [...]: Brummer 1970, 119. Vgl. auch unten Anm. 14.

b 9-13: „Was soll ich als erstes nennen, was am höchsten loben? Den jammervollen Vater und die beiden Kinder? [...] Oder die Wunden und den wahren Schmerz im sterbenden Stein? Die Seele des Betrachters erstarrt; vom stummen Standbild aus rührt Mitleid ans Herz mit gewaltigem Zittern. [...] Kaum noch ertragen die Augen den Anblick des grausigen Untergangs, des schrecklichen Verderbens.“

c 21-28: „Der von der Schlange umwundene Körper weicht zurück; man meint zu sehen, wie die Glieder sich verrenken, wie die Flanke sich nach hinten gebogen hat, um der Verwundung

Es ist gerade das Höchstmaß an Pathos, das Sadoletto und seine Zeitgenossen an der Gruppe fasziniert hat. Betont und bewundert wird an ihr immer wieder der täuschende Ausdruck eines auf die Spitze getriebenen Schmerzes. So spricht in einem wenig späteren Gedicht das Kunstwerk selbst:

*Dices, me aspicias, veros lapidi esse dolores,
Et natis haud fictum exitium atque metum. [...]
Si mortem atque metum saxo vivumque dolorem
Qui dederunt, possent vocem animamque dare,
Abnuerunt; mirum magis est sine voce animaque
Niti, ferre, queri, flere, timere, mori.*^{d 14}

In der Tradition solcher Gedichte steht letztlich auch noch die Passage im Bericht eines niederländischen Rom-Reisenden des frühen 18. Jahrhunderts. Wie schon viele vor ihm wird er vom Anblick der Gruppe zu Tränen gerührt („dieses widerfuhr mir wirklich selbst“), und er kann seine innersten Empfindungen — nach Sadoletos unausgesprochenem Vorbild — nicht anders als in lateinischen Hexametern zum Ausdruck bringen; schließlich fällt er wieder in Prosa zurück und versucht den Ausdruck der Hauptfigur noch einmal in Worte zu fassen: „Die allerheftigste Todesangst, der Schrecken, der Grimm und die zärtlichste Liebe sind alle in dem einigen Gesicht des Laokoons ausgedrückt. [...] Ja es scheint, daß er einen Schall von sich gebe, und daß man sein heftiges Geschrey und Wehklagen höre“¹⁵. Der niederländische Reisende ist allerdings einer der Letzten, die noch heftiges Geschrei und Wehklagen zu hören vermeinen: Eine Generation später wird Winckelmann die Deutung der Laokoon-Gruppe in eine andere, lautlose und gedämpfte Bahn lenken.

zu entgehen. Gepeinigt von heftigem Schmerz und bitteren Biß, stößt jener ein ungeheures Stöhnen aus; um die grausamen Zähne wegzureißen bäumt er sich auf — außerstande, den Schmerz zu erdulden — und faßt mit der Linken die Schlange von hinten. Die Sehnen spannen sich, und die geballte Kraft des ganzen Körpers müht sich in äußerster Anstrengung vergeblich. Dem Wüten der Bestie kann er nicht standhalten: das Klagen über die Wunde wird zum Gemurmur, zum Hauch.“

d „Du meinst, wenn du mich anblickst, die Schmerzen im Stein seien wahr, nicht fingiert seien der Untergang und die Angst der Kinder. [...] Dem Stein haben jene Tod und Angst und lebendigen Schmerz verliehen: Ihm auch noch Stimme und Seele zu verleihen hätten sie — selbst wenn sie's vermocht hätten — verweigert: Ist es doch ein viel größeres Wunder, wenn etwas ohne Stimme, ohne Seele sich aufbäumt, duldet, klagt, weint, bangt, stirbt.“

14 *Laocoon ego sum sic me fera plectit Athena* [...]: Janitschek 1880, 54; Venturi 1889, 100, Anm. 3; Brummer 1970, 118 mit Anm. 72 (nach den Originalmanuskripten, aber mit Druckfehlern).

15 *Des Herrn von Blainville Reisebeschreibung durch Italien* (1766) Bd. 3, Abt. 1, Hauptstück 19, abgedruckt im Anhang der Quellentexte bei Preiß 1992; die Notiz über den Laokoon stammt vom 28.10.1707.

Das Schreien verstummt

Die erste Äußerung Winckelmanns zum Laokoon findet sich in den *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* von 1755¹⁶. Die einschlägige Passage beginnt mit einem Satz, der vor dem Hintergrund aller bisher zitierten Aussagen über die Gruppe einigermaßen verblüffend wirkt; er sollte bald zum geflügelten Wort werden:

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele. Diese Seele schildert sich in dem Gesicht des Laocoons, und nicht in dem Gesicht allein, bey dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man gantz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an den [sic] schmerzlich eingezogenen Unter-Leib beynahe selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmerz, sage ich, äussert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der gantzen Stellung. Er erhebet kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laocoon singet: Die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Grösse der Seele sind durch den gantzen 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.¹⁷

Der Vergleich mit dem Gedicht des Sadoletto, auf das Winckelmann sich beruft, ist aufschlußreich. Bei Sadoletto wird in wenigen Versen der ganze Ablauf eines

16 Siehe dazu Baumecker 1933, zur Laokoon-Beschreibung v.a. 57-68 und 132-137; eine ausgezeichnete Interpretation der gesamten Abhandlung bietet R. Brandt, „... ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe“, in: Th. W. Gaethgens (Hg.), *Johann Joachim Winckelmann 1717-1768* (Hamburg 1986) 41-53. Zu Winckelmann und der deutschen Laokoon-Diskussion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vgl. auch Henry Hatfield, *Winckelmann and his german critics, 1755-1781* (1943); H. B. Nisbet, „Laokoon in Germany. The Reception of the Group since Winckelmann,“ in: *Oxford German Studies* 10, 1979, 22-63; Simon Richter, *Laocoon's Body and the Aesthetic of Pain* (Detroit 1992); Meyer-Kalkus 1992, 67-110.

17 Winckelmann 1755, 43.

Todeskampfes geschildert. Laokoon wird verwundet und gibt zunächst ein „ungeheures Stöhnen“ von sich: Er wehrt sich mit allen Kräften — aber die Schlange ist stärker; an der Übermacht des Ungeheuers bricht sein Widerstand. Nun erst versagt seine Kraft und mit ihr auch die Stimme; das laute Stöhnen verwandelt sich in keuchendes Murmeln: Es sind die letzten Atemzüge des sterbenden Helden. Ganz anders bei Winckelmann; hier ist Laokoons „beklemmtes Seufzen“ nicht mehr Anzeichen tödlicher Ermattung, sondern seelischer Stärke: Der Körper leidet, aber der Geist ist ungebrochen; Laokoon unterliegt dem Schicksal, aber er beherrscht sich selbst und wird — gerade dadurch — zum moralischen Vorbild.

Winckelmann schlägt mit seiner Deutung einen völlig neuen Weg ein. Im Gesicht des Laokoon hat er etwas gesehen, was so keiner vor ihm gesehen hatte: nicht mehr den höchsten Schmerz, nicht mehr die Angst um die Kinder, nicht mehr die Ermattung des Sterbenden, sondern die Selbstbeherrschung einer großen Seele. Aber was hat Winckelmann wirklich gesehen? Um diese Frage zu beantworten, muß man sich noch einmal das Umfeld klar machen, in dem die *Gedancken* entstanden sind.

Winckelmann hatte 1754 eine Stelle als Bibliothekar beim Grafen von Büнау in Nöthnitz aufgegeben und war nach Dresden gezogen; hier begann der von ihm schon geraume Zeit gehegte Plan einer längeren Rom-Reise immer konkretere Form anzunehmen: Winckelmann intensivierte die Verbindungen zu italienischen Prälaten, von denen er sich Unterstützung erhoffte, und konvertierte schließlich auch zum katholischen Glauben. Im übrigen ging er mit verstärkter Intensität seinen wissenschaftlichen Interessen nach: Er nahm Zeichenunterricht, besuchte die Bibliothek und die Kunstsammlung; im Frühjahr 1755 begann er an den *Gedancken* zu schreiben, die er in wenigen Wochen vollendete und die bereits im September erschienen; im gleichen Monat gelang der (wie sich herausstellen sollte: definitive) Absprung nach Rom. Den Erfolg seiner Erstlingsschrift, die innerhalb kürzester Zeit ausverkauft war und bereits 1756 in zweiter, erweiterter Auflage erschien, hat er nur noch aus der Ferne miterlebt.

Gerade weil die *Gedancken* in Dresden entstanden sind, würde man erwarten, daß Dresdner Antiken darin eine wesentliche Rolle spielen, aber das ist kaum der Fall. Zwar preist Winckelmann den sächsischen Kurfürsten dafür, daß er mit seiner Antikensammlung „wahrhafte untrügliche Wercke Griechischer Meister, und zwar vom ersten Range, den Künstlern zur Nachahmung“ gegeben habe¹⁸, dennoch geht er in seiner Arbeit nur am Rand auf Dresdner Statuen ein: Besprochen werden nur einige Frauenstatuen, an denen ihn vor allem die Art der Gewandbehandlung interessiert¹⁹. In einem Brief rühmt er diese Figuren ihres guten Erhaltungszustandes wegen: Sie seien „ganz unbeschädiget, welches keine von den schönsten Antiquen

18 A.O. 29.

19 A.O. 40-42.

in Rom nicht ist, nicht der Laocoon, nicht der Apollo, nicht der Antinous. Die Beschreibung ist nach sehr fleißigen Abgüssen in Gips die der König hat, gemacht“²⁰. Diese Gipsabgüsse scheinen bequemer zugänglich gewesen zu sein als die Originale, die damals auf engem Raum dichtgedrängt in den Gartenpavillons des königlichen Palais untergebracht waren²¹: Winckelmann hatte sie dort gesehen, fand die Verhältnisse aber ungünstig und zog es schließlich doch vor, mit den Abgüssen vorlieb zu nehmen. Noch viel ungünstiger verhielt es sich allerdings bei der Laokoon-Gruppe: Das Original war für Winckelmann natürlich unerreichbar, und es gab in Dresden davon auch keinen Gipsabguß²². Winckelmann konnte auf nichts anderes zurückgreifen als auf ältere Beschreibungen²³ und auf Kupferstiche. Daß er trotz dieser mißlichen Ausgangslage den Laokoon behandelte und an ihm eine seiner zentralen Thesen entwickelte, hat seinen einfachen Grund in der Berühmtheit des Stückes. Der Rang des Werkes war Winckelmann vorgegeben; so bemerkt er auch bereits am Anfang seines Traktates: „Laocoon war den Künstlern im alten Rom eben das, was er uns ist; des Polyklets Regel; eine vollkommene Regel der Kunst“²⁴. Es liegt auf der Hand, daß die Behandlung dieses Werkes schlechterdings unverzichtbar war in einem Traktat, dessen zentrales Anliegen gerade darin bestand, die Vorbildlichkeit der antiken Skulptur auch für zeitgenössische Künstler

20 Brief vom 3.6.1755: W. Rehm (Hg.), *J. J. Winckelmann. Briefe* (1952-57) 1, 172. Zu den Gipsabgüssen vgl. K. Zimmermann, „Die Dresdner Antiken und Winckelmann“, in: K. Zimmermann (Hg.), *Die Dresdner Antiken und Winckelmann*. Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 4 (1977) 67f. Anm. 86.

21 M. Raumschüssel, „Die Dresdner Sammlung antiker Skulpturen im 18. Jahrhundert“, in: K. Vierneisel & G. Linz (Hgg.), *Glyptothek München 1830-1980* (Ausstellungskatalog München 1980) 356.

22 Anders C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen* 3 (1923) 1, 475: Justi brachte die Laokoon-Beschreibung mit dem oben (Anm. 20) angeführten Brief in Zusammenhang und meinte, die dort erwähnten „fleißigen Abgüsse“ seien auf die Laokoon-Gruppe zu beziehen; ähnlich Rehm in: Winckelmann 1968, 342 und G. Heres in: *Forschungen und Berichte* 19, 1979, 15; allerdings bemerkte bereits Justi a.O.: „von einem solchen Gipsabguß findet sich sonst keine Spur“. Die Äußerung im Brief ist eindeutig auf Abgüsse der Herkulanerinnen zu beziehen: vgl. Zimmermann (wie Anm. 20). Einen Abguß der Laokoon-Gruppe hat es 1755 in Dresden nicht gegeben, ein solcher ist erst 1784 durch den Ankauf der umfangreichen Gipsabguß-Sammlung aus dem Nachlaß von Anton Raphael Mengs nach Dresden gekommen: Raumschüssel (wie Anm. 21), 357; S. Röttgen, „Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs“, in: H. Beck u.a. (Hgg.), *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*. Frankfurter Forschungen zur Kunst Bd. 9, 1981, 132-144, v.a. 141 Anm. 59.

23 Besonders eng ist Winckelmanns Anlehnung an eine Beschreibung des Laokoon von Jonathan Richardson (Vater) und Jonathan Richardson (Sohn) in deren: *Description de divers fameux tableaux, dessins, statues, bustes, bas-reliefs &c. qui se trouvent en Italie, avec des remarques* = J. Richardson, *Traité de la peinture et de la sculpture* (Amsterdam 1728) Bd. 3, 509-515; dazu (und zu Winckelmanns ausführlichen Excerpten) Baumecker 1933, 132-137; Rehm in: Winckelmann 1968, 304f.; zu Richardson Vater und Sohn vgl. auch L. Schudt, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert* (1959) 34f.

24 Winckelmann 1755, 30.

zu erweisen²⁵. Winckelmann konnte gar nicht anders, als über den Laokoon zu schreiben, auch wenn er ihn noch nie gesehen hatte. Seine Beschreibung des Werkes ist im eigentlichen Sinne des Wortes eine Beschreibung aus zweiter Hand.

Vor diesem Hintergrund wird auch verständlich, warum Winckelmann im Gesicht des Laokoon etwas gesehen hat, was keiner vor ihm gesehen hatte und was am Original auch kaum gesehen werden kann. Seine Aussage unterscheidet sich von allen früheren nicht zuletzt dadurch, daß sie nicht auf direktem Augenschein beruht. Was Winckelmann vor Augen hatte, war nicht das dreidimensionale, plastische Werk, sondern eine graphische Reproduktion: sei es ein loser Kupferstich, sei es die Abbildung in einem Tafelwerk²⁶. Diese Vorlage zu identifizieren, ist heute kaum noch möglich. Auffällig ist aber, wenn man die in Frage kommenden Kupferstiche durchblättert, daß viele von ihnen — auch und gerade solche von hoher Qualität — einen sehr gedämpften Eindruck von der Mimik des Laokoon vermitteln. Man nehme etwa einen Kupferstich des Hendrik van Schoel oder die einschlägige Tafel aus einem Werk über die Sehenswürdigkeiten Roms aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts²⁷: Hier kann man unmittelbar nachvollziehen, daß Laokoon „kein schreckliches Geschrey“ erhebt, daß nur „ein ängstliches und beklemmtes Seufzen“ über seine Lippen kommt.

Deutlich wird aber auch, daß die These von der Selbstbeherrschung des Helden nicht aus diesem Augenschein entwickelt worden sein kann, daß sie einen anderen Ursprung haben muß: Hier ist nicht mehr zu fragen, was Winckelmann gesehen, sondern was er gelesen hat²⁸. Das moralische Postulat der Selbstbeherrschung hat natürlich den Charakter eines stoisch-epikureischen Gemeinplatzes; dennoch läßt sich wahrscheinlich machen, daß Winckelmann entscheidende Anregungen aus einem ganz bestimmten Text erhalten hat. Es handelt sich um Ciceros Tusculanische

25 In diesem Sinn falsch gestellt ist die Frage bei Butler 1935, 47: „Why he should have chosen this particular group as an example of the very qualities it lacks, is no easy question to answer“; richtig dagegen Nisbet 1979, 25: „to ignore it [i.e.: the Laocoon] would have been to lay himself open to immediate refutation“.

26 Ein solches Vorgehen wird Winckelmann später an vielen seiner Vorgänger und Zeitgenossen tadeln; so heißt es in der Vorrede zur *Geschichte der Kunst des Altertums* etwa über Montfaucon: dieser „hat sein Werk entfernt von den Schätzen der alten Kunst zusammengetragen, und hat mit fremden Augen, und nach Kupfern und Zeichnungen geurtheilet, die ihn zu großen Vergehungen verleitet haben“ (Winckelmann 1764, XV).

27 Kupferstich von Henricus van Schoel, 1581: Sittl 1895, 46, Taf. 1; Brummer 1970, Abb. 70. Tafel aus *Antiquae urbis splendor* (Rom 1612): Preiß 1992, Abb. 19, Text dazu im Quellenanhang.

28 Zu Winckelmanns literarischen Quellen v.a. Baumecker 1933, passim. Besonders aufschlußreich ist unter anderem der Vergleich mit der Laokoon-Beschreibung der beiden Richardsons (wie Anm. 23): Das für Winckelmann typische Motiv der Selbstbeherrschung findet sich dort nicht.

Disputationen, in deren zweitem Buch das heldenhafte Ertragen von Schmerzen ausführlich erörtert wird²⁹:

Totum igitur in eo est, ut tibi imperes. Ostendi autem, quod esset imperandi genus; atque haec cogitatio, quid patientia, quid fortitudine, quid magnitudine animi dignissimum sit, non solum animum comprimit, sed ipsum etiam dolorem nescio quo pacto mitiorem facit. [...] Et, si verum quaerimus, in omnibus officiis persequendis animi est adhibenda contentio; ea est sola officii tamquam custodia. Sed hoc idem in dolore maxime est providendum, ne quid abiecte, ne quid timide, ne quid ignave, ne quid serviliter muliebriterve faciamus, in primisque refutetur ac reiciatur Philocteteus ille clamor. Ingemescere non numquam viro concessum est, idque raro, eiulatus ne mulieri quidem. [...] Nec vero umquam ne ingemescit quidem vir fortis ac sapiens, nisi forte ut se intendat ad firmitatem, [...] si gemitus in dolore ad confirmandum animum valebit, utemur; sin erit ille gemitus elamentabilis, si inbecillus, si abiectus, si flebilis, ei qui se dederit vix eum virum dixerim.^e

In Ciceros Text finden sich auffällig viele Elemente von Winckelmanns Kommentar zur Laokoon-Gruppe versammelt: das Ertragen des Schmerzes als ethische Forderung, die Gegenüberstellung von Seufzen und Geschrei sowie der exemplarische Verweis auf das Leiden des Philoktet. Freilich hat sich die Bewertung gerade dieses Exempels bei Winckelmann in das exakte Gegenteil verkehrt: Philoktet wird in den

29 Vgl. dazu M. Pohlenz, „Laokoon,“ in: *Die Antike* 9, 1933, 54-71, v.a. 62-67. Pohlenz versuchte Ciceros Äusserungen (bzw. die Philosophie des Panaitios, auf die Cicero zurückgreift) für die Interpretation der Laokoon-Gruppe fruchtbar zu machen und damit die Angemessenheit von Winckelmanns Interpretation zu erweisen. Damit werden die Verhältnisse auf den Kopf gestellt: Nicht die Künstler der Gruppe haben auf stoische Philosophie zurückgegriffen, sondern Winckelmann; und auf eben dieser Grundlage hat Winckelmann das Werk der antiken Künstler produktiv mißverstanden.

e „Alles liegt also daran, daß du dich selbst beherrschest. Ich habe gezeigt, was für eine Art von Herrschaft gemeint ist. Und dieser Gedanke, was der Ausdauer, der Tapferkeit, der Seelengröße würdig sei, festigt nicht nur die Seele, sondern macht auf irgendeine Weise auch den Schmerz milder. [...] Und wenn wir die Wahrheit suchen, so sehen wir, daß bei der Erfüllung aller Pflichten diese Anspannung der Seele notwendig ist. Sie allein wacht gewissermaßen über die Erfüllung der Pflicht. Doch gerade darum muß man beim Schmerz vor allem achten, daß man nichts verächtlich, ängstlich, feig, sklavisch und weibisch tue, und vor allem muß jenes Geschrei des Philoktetes abgelehnt und verworfen werden. Zu seufzen ist zuweilen, wenn auch selten, dem Manne gestattet, lautes Geheul aber nicht einmal einer Frau. [...] Niemals wird ein tapferer und ausdauernder Mann auch nur stöhnen, außer um sich zur Festigkeit anzuspannen, [...] und wenn beim Schmerzen das Stöhnen dazu dient, die Seele zu festigen, so werden wir eben stöhnen. Wenn freilich das Stöhnen klagend ist, kraftlos, verzagt und jämmerlich, so kann ich den kaum einen Mann nennen, der sich ihm ergibt“: Cic. *Tusc.* 2,53-57.

Gedancken als großherziger Dulder und moralisches Vorbild genannt; der Griechenfreund Winckelmann kann unbeherrschtes Geschrei nicht mit einer griechischen, sondern nur mit einer römischen Seele in Verbindung bringen: In diesem Sinn verweist er (was könnte näher liegen?) auf die Laokoon-Schilderung bei Vergil. Schließlich hat sich auch der martialische Tenor von Ciceros Aussagen bei Winckelmann gemildert: Cicero hatte im Bereich der unartikulierten Leidenslaute wertend differenziert zwischen einem positiven Stöhnen als Zeichen aktiven Widerstandes und dem „klagenden, kraftlosen, verzagten, jämmerlichen“ Seufzen, das eines wahren Mannes unwürdig sei; im 18. Jahrhundert, im beginnenden Zeitalter der Empfindsamkeit, hat sich der Toleranzpegel deutlich verschoben: Selbst Laokoons „ängstliches und beklemmtes Seufzen“ tut (solange es nur ein Seufzen und kein Geschrei ist) dessen Heldenhaftigkeit keinerlei Abbruch.

Interessanter als alle punktuellen Anlehnungen an Cicero ist allerdings die Frage nach der Grundstruktur von Winckelmanns Konzeption. Bestimmt wird diese durch zwei Gegenpole: Einander diametral entgegengesetzt sind die schöne Seele, die allezeit ruhig bleibt, und der schmerzliche Affekt, der mit seinem Aufruhr der Seele Gewalt antut. Eine ganz ähnliche Opposition kehrt neun Jahre nach den *Gedancken* im zentralen, systematischen Teil der *Geschichte der Kunst* wieder, allerdings in leicht veränderter Terminologie: Als Gegenpole fungieren nunmehr Schönheit und Ausdruck. In ihrer höchsten Form sei Schönheit göttlich und also immaterieller Natur; daraus folgt, was Winckelmann ihre „Unbezeichnung“ nennt: „Ihre Formen können weder durch Punkte noch durch Linien bezeichnet werden“; darstellbar werde Schönheit erst in ihrer materiellen, menschlichen Erscheinungsform, aber auch auf dieser — vergleichsweise etwas niedrigeren — Stufe entspreche ihr eine Gestalt, „die weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sei, noch irgend einen Zustand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke“; es folgt der berühmte Vergleich: „nach diesem Begriffe soll die Schönheit sein wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Teilen geläutert ist“³⁰. Vom Ausdruck hingegen heißt es, er sei „eine Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustandes unserer Seele, und unseres Körpers, und der Leidenschaften sowohl als der Handlungen. In beyden Zuständen verändern sich die Züge des Gesichts, und die Haltung des Körpers, folglich die Formen, welche die Schönheit bilden, und je größer diese Veränderung ist, desto nachteiliger ist dieselbe der Schönheit“³¹. Schönheit und Ausdruck schließen einander somit aus; menschlicher Kunst aber, die menschliche Gestalten zu ihrem Gegenstand macht, bleibt gar keine andere Wahl, als zwischen den Gegensätzen zu vermitteln. Weil „in der menschlichen Natur zwischen dem Schmerz und dem Ver-

30 Winckelmann 1764, 150f.

31 A.O. 167.

gnügen [...] kein mittlerer Stand ist, und die Leidenschaften die Winde sind, die in dem Meere des Lebens unser Schiff treiben, mit welchen der Dichter seegelt, und der Künstler sich erhebet, so kann die reine Schönheit allein nicht der einzige Vorwurf unserer Betrachtungen sein, sondern wir müssen dieselben auch in den Stand der Handlung und Leidenschaft setzen“³².

Zu einem ganz ähnlichen Schluß war Winckelmann bereits in den *Gedancken* gekommen: „Kentlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; groß aber und edel ist sie in dem Stand der Einheit, in dem Stand der Ruhe“³³. Der gute Künstler sollte folglich weder ungetrübte Ruhe noch allzu heftigen Affekt, sondern vielmehr eine Mischung aus beidem anstreben — und genau das sei im Laokoon auch gelungen: „Der Künstler gab ihm daher, um das Bezeichnende und das Edle der Seele in eins zu vereinigen, eine Action, die dem Stand der Ruhe in solchem Schmerz der [sic] nächste war. Aber in dieser Ruhe muß die Seele durch Züge, die ihr und keiner andern Seele eigen sind, bezeichnet werden, um sie ruhig, aber zugleich wirksam, stille, aber nicht gleichgültig oder schläfrig zu bilden“³⁴.

Von diesem Denkmuster ist für die Zeitgenossen eine mächtige Faszination ausgegangen, die bis heute nachvollziehbar bleibt. Aus Winckelmanns Blickwinkel avancierte der Held Laokoon, der im heftigsten Schmerz noch seine seelische Ruhe bewahrt, zum ethischen und ästhetischen Vorbild schlechthin: Er bot sich an als Identifikationsfigur für den Künstler, der in seinem Werk Schönheit und Ausdruck miteinander in Einklang zu bringen versucht, ebenso wie für den Betrachter, der nur hoffen kann, in seinem eigenen Leben eine ähnliche Balance zwischen Leidenschaft und Ruhe zu finden „wie dieser große Mann“.

Winckelmanns Laokoon-Kommentar ist ein geradezu überwältigender Erfolg beschieden gewesen. Die *Gedancken* wurden sofort (und mehrfach) auf französisch und englisch übersetzt³⁵, sie fanden in ganz Europa Verbreitung und Anerkennung; ein Beispiel für viele liefert der Artikel *Laocoon* im neunten Band der *Encyclopédie*, wo Winckelmanns Kommentar zur Gruppe wörtlich aufgegriffen und als „jugement brillant“ gerühmt wird³⁶. Mittelfristig entpuppte sich die Interpretation der Laokoon-Gruppe als die Keimzelle eines neuen ethisch-ästhetischen Wertekanons; dieser sollte — eine Generation nach Winckelmann — vor allem bei den Protagonisten der Weimarer Klassik eine entscheidende Rolle spielen. Mit Händen zu greifen ist Winckelmanns prägende Wirkung etwa bei einem Werk wie Goethes *Iphigenie* (1787): Die Hauptperson des Stückes wirkt wie eine Verkörperung eben

32 A.O. 151.

33 Winckelmann 1755, 44.

34 A.O.

35 Vgl. den Kommentar von Rehm in: Winckelmann 1968, 325f.

36 *Encyclopédie* IX (1765) 279; soweit ich sehe gibt es in der *Encyclopédie* keine andere Eintragung, die einem individuellen Kunstwerk gewidmet wäre: Der Ruhm der Laokoon-Gruppe ist eben unvergleichlich.

jener edlen Einfalt und stillen Größe, die Winckelmann in den Zügen des Laokoon beschrieben hatte³⁷. „Man kann“, so schrieb Schiller gleich nach Erscheinen des Stückes, es „nicht lesen, ohne sich von einem gewissen Geist des Altertums angeweht zu fühlen, der für eine bloße, auch die gelungenste Nachahmung viel zu wahr, viel zu lebendig ist. Man findet hier die imponierende große *Ruhe*, die jede Antike so unerreichbar macht, die Würde, den schönen Ernst, auch in den höchsten Ausbrüchen der Leidenschaft“³⁸. Im Spiegel der neuen Klassik wollte (und sollte) der Leser des späten 18. Jahrhunderts ein authentisches Bild antiker Humanität wiedererkennen, als deren zentrale Charakteristika die Dämpfung der Affekte, die große Ruhe und der schöne Ernst empfunden wurden. Der Geist des Altertums, den Schiller beschwört, ist bei näherem Zusehen nichts anderes als eine verallgemeinerte Metamorphose des Geistes von Winckelmanns Laokoon-Deutung.

Ganz explizit auf Winckelmann und dessen Laokoon-Deutung zu sprechen kommt Schiller wenige Jahre später in seiner Abhandlung „Vom Erhabenen“³⁹. Die Laokoon-Gruppe (vermittelt durch Winckelmanns Beschreibung, die im vollen Wortlaut zitiert wird⁴⁰) avanciert zum klassischen Beispiel eines tragischen Kunstwerks; an ihm zeigen sich mit aller Deutlichkeit „die beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst. Diese sind erstens: Darstellung der leidenden Natur; zweitens: Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden“⁴¹. Hier geht es nicht mehr um das einzelne Kunstwerk, sondern um anthropologische Grundwerte schlechthin. Höchstes Gut des Menschen ist seine Freiheit, und die Darstellung dieses Gutes ist der letzte Zweck auch der Kunst. Wie aber kann Freiheit als übersinnliche Vernunftbestimmung zur Darstellung gebracht werden? Das kann nur negativ und indirekt geschehen; das Prinzip der Freiheit kann nur als Widerstand gegen die sinnliche Gewalt der Gefühle kenntlich gemacht werden. „Soll sich also die *Intelligenz* im Menschen als eine von der Natur unabhängige Kraft offenbaren, so muß die Natur ihre ganze Macht erst vor unseren Augen bewiesen haben. Das *Sinnenwesen* muß tief und heftig *leiden*; Pathos muß da sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kundtun und sich *handelnd* darstellen könne“⁴². „Ein guter Geschmack also [...] gestattet keine, wenngleich noch so kraftvolle Darstellung des Affekts, die bloß physisches Leiden und physischen Widerstand ausdrückt, ohne zugleich die höhere Menschheit, die Gegenwart eines übersinnlichen Vermögens

37 Vgl. etwa Walther Rehm, *Götterstille und Göttertrauer* (1951) 119ff.

38 F. Schiller, „Über die Iphigenie auf Tauris“, in: *Kritische Übersicht der neusten schönen Literatur der Deutschen* Bd. 2, 1789, Stück 2; wieder abgedruckt in: G. Fricke & H. G. Göpfert (Hgg.), *F. Schiller. Sämtliche Werke* (München 1959) 5, 943.

39 *Neue Thalia* 3, 1793, 3. und 4. Stück; wieder abgedruckt in: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 38), 489-537. Thematisch unmittelbar verwandt ist die (etwas spätere) Abhandlung „Über das Erhabene“: a.O. 792-808.

40 A.O. 521f.

41 A.O. 512.

42 A.O. 512.

sichtbar zu machen — und zwar [...] weil nie das Leiden an sich, nur der Widerstand gegen das Leiden pathetisch und der Darstellung würdig ist“⁴³. Schillers Überlegungen suchen den Punkt zu ermitteln, an dem ästhetische und ethische Kategorien sich kreuzen, wodurch Ästhetik und Moraltheorie miteinander in Einklang zu bringen wären. Die Abhängigkeit von Winckelmann liegt auf der Hand, auch wenn sich die Kategorien etwas verschoben haben. Wo Winckelmann eine Opposition zwischen Schönheit und Leidenschaft gesehen hatte, setzt Schiller die Gewalt der sinnlichen Natur und das moralische Prinzip der Freiheit einander gegenüber. Dabei wird Laokoon zum Inbegriff des vernunftbegabten Menschen, der selbst im höchsten Sturm der leidenden Sinnlichkeit doch noch seine moralische Freiheit behauptet.

Gerade wegen der unabsehbaren Wirkung, die von Winckelmann ausgegangen ist, lohnt sich noch einmal ein kontrollierender Blick zurück auf das Kunstwerk, von dem eigentlich die Rede war. Dabei wird man feststellen müssen, daß zwischen Deutung und Kunstwerk ein ganz offensichtlicher, ja kaum noch lösbarer Widerspruch besteht. Winckelmanns These vom Ausgleich zwischen Schönheit und Ausdruck steht und fällt mit der Annahme, daß der Laokoon-Gruppe ein *gedämpfter* Ausdruck eigen sei. Charakteristisch für diese (sowie für andere hellenistische Gruppen⁴⁴) ist jedoch gerade das Gegenteil: Die Absicht der antiken Künstler zielte nicht auf Dämpfung, sondern auf Steigerung von Pathos. In immer neuen Variationen suchte man den Ausdruck von Not, Schmerz und Verzweiflung auf die Spitze zu treiben⁴⁵. Die Lust des Betrachters sollte sich ergeben aus dem Aufwallen von Schreck und Rührung, *phóbos* und *éleos*: Die ästhetische Absicht läßt sich kaum besser umschreiben als mit den alten Begriffen aus der aristotelischen *Poetik*⁴⁶.

Bei aller Intensität des Ausdrucks macht sich bei der Laokoon-Gruppe allerdings doch eine latente Antinomie bemerkbar. Einerseits wird Laokoon als heldenhafter Kämpfer dargestellt: Von kaum überbietbarer Dynamik ist die mächtige, nach links ansteigende Diagonale des Körpers; und es ist gewiß kein Zufall, wenn das Handlungsmotiv unmittelbar zurückgreift auf die althergebrachte Ikonographie des Heraklesknaben, der die Schlangen würgt⁴⁷. Andererseits aber sollte klar gemacht werden, daß dieser Kampf — im Gegensatz zu dem des Herakles — nicht mit dem Sieg, sondern mit dem Tod des Protagonisten endet; Laokoon mußte als Unter-

43 A.O. 517.

44 R. R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture* (London 1991) 99-111; B. Andreae, „Hellenistisch-römische Skulpturen und tragische Katharsis,“ in: A. Bierl/P. von Möllendorff (Hgg.), *Orchestra. Festschrift Hellmut Flashar* (Stuttgart 1994) 177-181.

45 Die Tendenz dazu setzt in der Malerei bereits im späten 4. Jahrhundert ein: vgl. T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System* (Heidelberg 1987) 24f.

46 Aristoteles, *Poetik* 6, 1449b, 27; zur Bedeutung von *éleos* und *phóbos* vgl. W. Schadewaldt, „Furcht und Mitleid?“ in: *Hermes* 83, 1955, 129-171 = Schadewaldt, *Hellas und Hesperien* 2 (Zürich/Stuttgart 1970) 1, 194-236; dazu H. Flashar, in: *Hermes* 84, 1956, 12-48.

47 Vgl. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV (1988) 827-832 (S. Woodford).

liegender dargestellt werden; eindeutiges Signal dafür ist der nach rechts wegkippende Kopf mit dem schmerzverzerrten Antlitz, durch den die Dynamik der Körperhaltung kräftig konterkariert wird. Auf diese Weise gelang es, gegensätzliche Momente miteinander in Einklang zu bringen: aktive Energie und ausgeliefertes Erleiden, beides in höchster Steigerung. Sadoletto und seine Zeitgenossen haben das sehr genau wahrgenommen.

Winckelmann hingegen hat in seiner Deutung die Antinomie der Gruppe von der Ebene konkreter Handlung auf die abstrakter Konzepte verlagert; für ihn spielt sich der Widerstreit ab zwischen Schönheit und Leidenschaft. Die sich daraus ergebende These von der Ausdrucks-Dämpfung hatte ihre Voraussetzung im Nicht-Wahrnehmen des Kunstwerks. Unsichtbar war das Werk für Winckelmann selbst, und unsichtbar blieb es auch für die meisten mitteleuropäischen Winckelmann-Leser. Weit entfernt war es und selbst für Rom-Reisende schon seit vielen Generationen schwer zugänglich: Bereits zur Zeit der Gegenreformation hatte man im Vatikan die Nischen im Hof des Belvedere, worin die Skulpturen untergebracht waren, durch Holzverschlüsse geschlossen und damit auch die Laokoon-Gruppe den Blicken der Neugierigen, die nicht über eine Sonderbewilligung verfügten, entzogen; daran sollte sich erst gegen 1770 etwas ändern, als man sich an die Neugestaltung des ganzen Belvedere machte, die schließlich in die Einrichtung des Museo Clementino münden sollte⁴⁸. Das Verschwinden des Kunstwerks hinter den Holzverschlüssen hinterließ eine Lücke: In diesem Freiraum behauptete sich in den Jahren nach 1755 Winckelmanns Text. Der Kommentar avancierte zum Ersatz für das Werk, auf das er sich bezog; er lieferte eine Interpretation von hoher Suggestivität, die das Werk endgültig auf ein ästhetisch-moralisches Podest hob und dessen Abwesenheit gleichzeitig verschmerzbar machte.

Ein extremes Beispiel für die Entbehrlichkeit des Kunstwerks als Gegenstand sinnlicher Anschauung liefert Lessing. 1766 erschien dessen Abhandlung *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*; sie war ursprünglich als systematische Untersuchung über den Unterschied der beiden Medien geplant gewesen, entwickelte sich aber dann mehr und mehr zu einer Auseinandersetzung mit Winckelmann. Obgleich Lessing Winckelmanns Deutung der Laokoon-Gruppe vehement kritisierte, hat er dennoch nicht an deren Grundprämisse gezweifelt: „Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wut nicht zeige, die man bei der Heftigkeit derselben vermuten sollte, ist vollkommen richtig“⁴⁹. Es liegt auf der Hand, daß diese Richtigkeit sich nur durch den Augenschein überprüfen ließe, aber genau diese Dimension geht Lessings Traktat vollkommen ab. Symptomatischerweise hat er auch darauf verzichtet, die Laokoon-Gruppe durch einen Kupferstich zu vergegenwärti-

48 Daltrop 1982, 20f.

49 Lessing (wie Anm. 12), Bd. 5,2, 18.

gen; als Ersatz dafür druckte er einfach noch einmal das Gedicht des Sadoletto ab, indem er explizit bemerkte, es sei eines alten Dichters würdig und könne sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten⁵⁰. Dem liegt offenkundig die Meinung zugrunde, es gäbe am Kunstwerk nicht mehr zu sehen als das, was in der Beschreibung des Sadoletto nachzulesen ist. Die Auseinandersetzung findet letztlich gar nicht mit dem Bildwerk statt, sondern lediglich mit Texten, die sich auf das Bildwerk beziehen. Die Möglichkeit der direkten Anschauung scheint bei Lessing auch realiter kaum eine Rolle gespielt zu haben. Es gibt keinen Hinweis darauf, daß er sich im Lauf der Vorarbeiten zum *Laokoon* je darum bemüht hätte, den Gipsabguß der Gruppe in Augenschein zu nehmen, der sich im Besitz der Berliner Kunstakademie befand⁵¹ und ihm (anders als es bei Winckelmann in Dresden der Fall war) leicht zugänglich gewesen wäre. Noch auffälliger aber ist Lessings Verhalten etwa zehn Jahre später: 1775 hatte er Gelegenheit, als Begleiter des Prinzen von Braunschweig nach Italien zu reisen; ganze drei Wochen hielten sie sich in Rom auf. Lessings Reisenotizen haben sich erhalten; besonders aufschlußreich ist in unserem Zusammenhang die Eintragung zum 26.9., wo das Besichtigungsprogramm des ganzen Tages vermerkt ist: Besucht wurden die Peterskirche, die Fabrik der Mosaik-Gemälde (die Lessing besonders zu interessieren schien), die Villa Medici (sehenswert war hier vor allem der Garten; die Antiken der Medici-Sammlung waren längst nach Florenz verbracht worden) sowie schließlich das „Museum Clementinum, welches der vorige Papst angelegt, und welches noch gar nicht beschrieben ist“⁵². Kern des Museo Clementino war natürlich der Belvedere-Hof; aber weder darüber noch über die Laokoon-Gruppe (falls er sie überhaupt gesehen hat) verliert Lessing auch nur ein einziges Wort⁵³. Es ist ein beredtes Schweigen: Deutlicher könnte Lessings Desinteresse an der Betrachtung des Kunstwerks, dem er selber eine ganze Abhandlung gewidmet hatte, kaum zum Ausdruck gebracht werden.

50 Lessing (wie Anm. 12), Bd. 5,2, 61 (*Laokoon*, § 6 Anm. 2).

51 Zwar ist der *Laokoon* in Breslau geschrieben, geht aber auf Vorarbeiten aus Lessings Berliner Zeit zurück; die Berliner Kunstakademie besaß seit ihrer Eröffnung einen Abguß der Gruppe (vgl. den Kupferstich von Christoph Weigel, abgebildet in: *Berlin und die Antike*, Katalog der Ausstellung Berlin 1979, 84 Nr. 125), der für Lessing (anders als für Winckelmann in Dresden) leicht erreichbar gewesen wäre; es ist nichts darüber bekannt, daß er ihn je in Augenschein genommen hätte.

52 Lessing (wie Anm. 12), Bd. 8, 699; das Besichtigungsprogramm des Tages (von Sankt Peter auf den Pincio und wieder zurück zum Museo Clementino) würde selbst einem eiligen Rom-Touristen unserer Tage alle Ehre machen.

53 Man hat daraus, wie mir scheint zu Unrecht, auf die Unvollständigkeit von Lessings Aufzeichnungen schließen wollen: vgl. den Kommentar der Lessing-Ausgabe (wie Anm. 12), Bd. 8, 1132.

Augenschein und Deutung im Widerstreit

Winckelmann hat die Laokoon-Deutung seiner Erstlingsschrift von 1755 auch in späteren Jahren nie mehr revidiert, geschweige denn widerrufen: Schließlich wird kaum einer den Wurf zurücknehmen, der ihn berühmt gemacht hat. Natürlich hat er sich auch in Rom mit dem Laokoon ausführlich beschäftigt; in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) findet sich noch einmal eine ausführliche Beschreibung; diese scheint zunächst nichts anderes als eine bekräftigende Wiederholung der Interpretation aus den *Gedancken* zu sein, doch wenn man weiter liest, erweist sich dieser Anschein bald als trügerisch⁵⁴.

Laocoon ist eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht; und indem sein Leiden die Muskeln anschwellet, und die Nerven anziehet, tritt der mit der Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirn 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. Das bange Seufzen, welches er in sich, und dem Othem an sich zieht, erschöpft den Unterleib, und machet die Seiten hohl, welches uns gleichsam von der Bewegung seiner Eingeweide urtheilen läßt. Sein eigenes Leiden aber scheint ihn weniger zu beängstigen, als die Pein seiner Kinder, die ihr Angesicht zu ihrem Vater wenden, und um Hülfe schreyen: denn das väterliche Herz offenbaret sich in den wehmüthigen Augen, und das Mitleiden scheint in einem trüben Dufte auf denselben zu schwimmen. Sein Gesicht ist klagend, aber nicht schreyend, seine Augen sind nach der höhern Hülfe gewandt. Der Mund ist voll Wehmuth, und die gesenkte Unterlippe schwer von derselben; in der überwärts gezogenen Oberlippe aber ist dieselbe mit Schmerz vermischt, welcher mit einer Regung von Unmuth, wie über ein unverdientes unwürdiges Leiden, in die Nase hinauftritt, dieselbe schwülstig macht, und sich in den erweiterten und aufwärts gezogenen Nüssen offenbaret. Unter der Stirn ist der Streit zwischen Schmerz und Widerstand, wie in einem Punkte vereinigt, mit großer Weisheit gebildet: denn indem der Schmerz die Augenbrauen in die Höhe treibet, so drückt das Sträuben wider denselben das obere Augenfleisch niederwärts, und gegen das obere Augenlid zu, so daß dasselbe durch das übergetretene Fleisch beinahe ganz bedeckt wird. Die Natur,

54 Zum Unterschied zwischen den beiden Beschreibungen vgl. auch Potts 1994, 138-144.

welche der Künstler nicht verschönern konnte, hat er ausgewickelter, angestrengter und mächtiger zu zeigen gesucht: da, wohin der größte Schmerz gelegt ist, zeigt sich auch die größte Schönheit. Die linke Seite, in welche die Schlange mit dem wütenden Bisse ihren Gift ausgießet, ist diejenige, welche durch die nächste Empfindung zum Herzen am heftigsten zu leiden scheint, und dieser Theil des Körpers kann ein Wunder der Kunst genennet werden. Seine Beine wollen sich erheben, um seinem Übel zu entrinnen; kein Theil ist in Ruhe: ja die Meißelstreiche selber helfen zur Bedeutung einer erstarrten Haut⁵⁵.

In dieser Passage hat das Werk eine geradezu atemraubende Präsenz gewonnen. Man braucht nur die alte Beschreibung in den *Gedancken* daneben zu halten: Im Vergleich mutet sie geradezu leer an, es fehlt ihr die ganze Dichte des jüngeren, mit konkreter Anschauung gesättigten Textes. Diese Dichte ist offenkundig das Ergebnis eingehender, wiederholter Betrachtung des Originals. Dabei rückt das Auge immer näher an das Werk heran, und je näher es heranrückt, desto mehr bekommt es zu sehen. Der Blick tastet die Oberfläche des Werkes ab, Zoll für Zoll, kann sich an Details kaum sattsehen, entdeckt in den einzelnen Partien der Epidermis ganze Landschaften und endet schließlich bei den Spuren der Meißelarbeit. Einen solchen Blick, solche Beschreibungen hatte es bis dahin nicht gegeben: Damit hat Winckelmann bekanntlich vielen seiner Zeitgenossen die Augen geöffnet und den Umgang mit antiken Kunstwerken grundlegend verändert. Aber das ist hier nicht unser Thema. Entscheidend ist vielmehr der Umstand, daß Winckelmann hier, der materiellen Beschaffenheit und den Ausdrucksnuancen des Werkes nachspürend, zu Formulierungen gelangt, die mit seiner eigenen alten Deutung kaum noch in Einklang zu bringen sind. Von Ruhe und Dämpfung ist in dieser Laokoon-Beschreibung nichts mehr zu spüren; dem Künstler wird nunmehr eine ganz andere Absicht unterstellt: „Die Natur, welche der Künstler nicht verschönern konnte, hat er ausgewickelter, angestrengter und mächtiger zu zeigen gesucht: da, wohin der größte Schmerz gelegt ist, zeigt sich auch die größte Schönheit“. Vor allem der letzte Satz scheint für Winckelmanns eigene Theorie fatale Folgen zu haben: nach dieser Theorie sollten Schönheit und Schmerz doch Gegenpole sein; je stärker der Ausdruck, so hieß es, desto nachteiliger sei es für die Schönheit; und nun sollen der größte Schmerz und die größte Schönheit zusammenfallen? Schmerz und Schönheit scheinen hier in ihrer höchsten Steigerung wenn nicht identisch, so doch immerhin kompatibel zu sein. Die Wahrnehmung des Kunstwerks droht hier die systematischen Prämissen der Theorie zu unterwandern, sie implizit außer Kraft zu setzen. Eine explizite Reflexion dieser Problematik sucht man bei Winckelmann vergebens. Sie findet sich — gegen Ende des 18. Jahrhunderts — bei Hirt und bei Goethe.

55 Winckelmann 1764, 348f.

Die Auseinanderdifferenzierung von Inhalt und Form

Winckelmann hatte Schönheit und Ausdruck als Gegenpole aufgefaßt und der bildenden Kunst die Aufgabe zugewiesen, diesen Gegensatz zu vermitteln; der Laokoon war ihm als das Musterbeispiel einer gelungenen Vermittlung erschienen. Daraus folgte notwendigerweise, daß dem Laokoon kein gesteigertes Pathos eigen sein *durfte*: Die Expressivität des Werkes wurde durch den eirenischen Mehltau einer stoischen Selbstbeherrschungsethik überdeckt. So weit hatten die theoretischen Vorurteile über den Augenschein gesiegt; und solange man nur von Kupferstichen ausging, blieb dieser Sieg auch ungefährdet. Gegen Ende des Jahrhunderts allerdings melden sich Betrachter zu Wort, die ausgiebige Gelegenheit zum Studium entweder des Originals oder zumindest eines guten Gipsabgusses gehabt hatten⁵⁶; vor allem aber sind es Betrachter, deren Blick durch Winckelmann geschult worden war, die von ihm ein neues Sehen gelernt hatten; zwischen dem, was solche Betrachter nun selber am Kunstwerk wahrnahmen und dem, was sie in Winckelmanns Kommentar dazu lesen konnten, ergab sich ein eklatanter Widerspruch.

Ein typisches Beispiel dafür ist ein Aufsatz zur Interpretation des Laokoon von Aloys Hirt, der 1797 in der von Schiller herausgegebenen Zeitschrift *Die Horen* erschien⁵⁷. Hier ist aller Mehltau wie weggeblasen, und die Diktion erinnert mitunter an die eines Arztes, der die Ursache eines Todesfalles zu diagnostizieren hat:

Wäre die Absicht des Künstlers gewesen, einen gemilderten Ausdruck, ein Seufzen auf dem Gesicht Laokoon's zu bilden: so müßte man in der Bewegung sowohl, als der Dehnung der Glieder eben diese Milderung erblicken. Allein in dem ganzen Akte von der Scheitel bis zur Zehe ist eine Anstrengung verbreitet, die das höchste Naturvermögen in vollster Empörung ausdrückt, und die sich nur nach lange versuchtem Widerstreben, und schon erschöpften Kräften in dem verzweiflungsvollstem Ringen zwischen Leben und Tod denken läßt. Man sehe nur das Sträuben der Haare und des Bartes, die tiefzurückgezogenen Augäpfel, das

56 Hirt hatte 16 Jahre in Rom verbracht und sich seinen Unterhalt dort als Fremdenführer verdient; Goethes nähere Bekanntschaft mit der Laokoon-Gruppe ging auf einen Besuch in der Mannheimer Abgußsammlung zurück: eine Episode, der er selber eine zentrale Bedeutung zumaß; vgl. *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, in: E. Truntz (Hg.), *Goethes Werke* (Hamburger Ausgabe, Neubearbeitung 1981) Bd. 9, 500-502.

57 A. Hirt, „Laokoon“, in: *Die Horen* 1797, Bd. 12, Stück 10, 1-26. Goethe hatte das Manuskript selbst von Hirt bekommen und es an Schiller weitervermittelt; vgl. dazu Goethes Briefe an Schiller (5.7. und 8.7.1797) und an Meyer (14.7.1797): *Goethes Werke* (Weimarer Ausgabe, 1887-1919) Abt. 4, Bd. 12, Nr. 3596, 3599 und 3601; was ihn freilich nicht daran hinderte, gleich darauf eine vehemente Gegenschrift zu verfassen. Eine gute Zusammenfassung der ganzen Kontroverse findet sich bei Denk 1925, 51ff.

fürchterliche Zusammenpressen der Stirne, das Zucken in den Nasenmuskeln und Wangen: kein Schmerz, kein Widerstreben, kein Entsetzen kann den Ausdruck schrecklicher mahlen: Laokoon schreiet nicht, weil er nicht schreien kann. Der Streit mit den Ungeheuern beginnt nicht, er endet: kein Seufzen erpreßt sich aus der Brust, es ist der erstikende Schmerz, der die Lippen des Mundes umzieht, und der letzte Lebenshauch scheint darauf fortzuschweben. Das Krampfartige, die höchste Spannung, die wüthendsten Zukungen zeigen sich in allen Gliedern. Der Kampf hat die äußersten Kräfte des Elenden erschöpft: nicht der Biß der Schlange tötet ihn langsam, mächtiger schon als das Gift wirkt das Entsetzen, das kraftlose Widerstreben, der Anblick seiner ohne Rettung verlornen Kinder. Das Geblüt, welches mit voller Empörung gegen die äußern Theile dringt, und alle Gefäße schwellen machet, stoket den Umlauf, und verhindert das Einatmen der Luft: die Lunge, durch die Häufung und die gedrängte Circulation des Blutes wird immer gedehnter; das äzende Gift von dem Bisse der Schlange hilft die heftige Gährung beschleunigen; eine erstikende Pressung betäubt das Gehirn, und ein Schlagfluß scheint den Tod plötzlich zu bewirken“⁵⁸.

Aus dieser Beschreibung (die vor allem im ersten Teil stellenweise unmittelbar an die in Winckelmanns *Geschichte der Kunst* anschließt) ergeben sich Konsequenzen, die Hirt zu einer weitgehenden Revision Winckelmannscher Positionen und zur Formulierung einer eigenen, neuen Theorie veranlassen: „Was die Alten unter Vollkommenheit oder Schönheit der Kunst verstanden, [war] nichts anders [...] als Charakteristik, das heißt: [...] sie [...] abstrahierten [...] aus der Natur die individuellsten Formen für jedes Geschlecht, für jeden Stand, für jede Verrichtung — kurz, für jeden individuellen Charakter“⁵⁹. So verstanden strebt das Kunstwerk nach prägnanter Darstellung des jeweils Unterschiedlichen: Es zielt nicht auf das Allgemeine, sondern auf das, was (um noch einmal Winckelmanns Begriffe zu verwenden) kenntlich und bezeichnend ist; anders als Winckelmann begreift Hirt das Individuell-Charakteristische und das Schöne nicht mehr als Gegenpole, sondern setzt sie einander kurzerhand gleich; als Mittel der Gleichschaltung fungiert die Wahrheit: „Wahrheit, als das erste Requisitum der Charakteristik muß also in jedem Kunstwerk herrschen. Sie bleibt und ist das Grundgesetz des Schönen, wie des Guten. Ohne ihre Fädel ist kein Schritt in den Künsten zu tun“⁶⁰.

58 Hirt a.O. 8f.

59 A.O. 23.

60 A.O. 23f.

Eine unmittelbare Antwort erhielt Hirts Aufsatz gleich darauf durch Goethe im programmatischen ersten Heft der *Propyläen*⁶¹. Zunächst stimmte Goethe Hirt zu: „Gern gesteh ich, daß mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden auf der höchsten Stufe dargestellt sey“⁶². Die Gruppe erwecke im Betrachter Schrecken, Furcht und Mitleid: „Das Leiden des Vaters [erregt] Schrecken und zwar im höchsten Grad, an ihm hat die Bildhauerkunst ihr höchstes gethan“; zugleich „erregt sie Mitleiden für den Zustand des jüngern Sohns, und Furcht für den ältern, indem sie für diesen auch noch Hoffnung übrig läßt“⁶³. Gleichwohl insistiert Goethe darauf, daß das Extrem an physischem und geistigem Leiden eben mit Maß dargestellt worden sei, und daß dieses Maß dem Kunstwerk Schönheit und Anmut verleihe; dies werde, wie Goethe selber sagt, manchem paradox erscheinen⁶⁴. Tatsächlich scheinen Goethes Behauptungen auf den ersten Blick widersprüchlich, und so hat auch Hirt mit verständnislosem Kopfschütteln darauf reagiert: „Laßt uns auf einen Augenblick eine Bändigung des Affectes, eine Bemeisterung, ein Moderieren des Ausdrukes annehmen. Nun! wenn können wir sagen, der Ausdruck sei moderiert dargestellt? [...] Jedem äußern Ausdruck correspondiert ein Affekt in der Seele: wenn aber der Künstler den äußern nicht markiert, wie kann man den innern errathen? man kann ihn nur, wie er erscheint, empfinden und beurtheilen“⁶⁵.

Damit hat Hirt natürlich recht; die Pointe von Goethes These hat er allerdings mißverstanden. Das Maß, womit das Leiden dargestellt worden sei, wird von Goethe nicht auf der inhaltlichen, sondern auf einer formalen Ebene angesiedelt: „Die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche, durch gewählte Ordnung der Teile, sie erleichterten dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein verwikeltes Werk faßlich. Durch eben diese Symmetrie und durch Gegenstellungen wurden in leisen Abweichungen die höchsten Contraste möglich“⁶⁶. Das Maß der Laokoon-Gruppe beruht nicht auf einer Dämpfung des Ausdrucks, sondern auf „Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung etc.“⁶⁷. Als ein besonders glückliches Kompositionselement erweisen sich dabei nach Goethe die Schlangen: Es sind Tiere, „die nicht als Massen oder Gewalten, sondern als ausgetheilte Kräfte wirken, nicht von Einer Seite drohen, nicht einen zusammengefaßten Widerstand fordern, sondern die nach ihrer ausgedehnten Organisation fähig sind, drey Menschen, mehr oder weni-

61 J. W. Goethe, „Über Laokoon,“ in: *Propyläen* Bd. 1, 1798, Stück 1, 1-19 = *Goethes Werke* (wie Anm. 56), Bd. 12, 56-66.

62 *Propyläen* 1, 1798, Stück 1, 11.

63 A.O. 16f.

64 A.O. 4.

65 A. Hirt, „Nachtrag über Laokoon,“ in: *Die Horen* 1797, Bd. 12, Stück 12, 19-28, hier 26.

66 Goethe in: *Propyläen* Bd. 1, 1798, Stück 1, 4.

67 A.O. 3.

ger, ohne Verletzung zu paralysieren. Durch dieses Mittel der Lähmung wird, bei der großen Bewegung, über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet“⁶⁸. Ruhe und Einheit sind einmal mehr Winckelmannsche Begriffe; aber ganz anders als bei Winckelmann werden darunter nicht mehr inhaltliche, sondern ausschließlich formale Eigenschaften verstanden.

Mit dieser Unterscheidung greift Goethe (darin Schillers Spuren folgend) auf Denkmuster aus Kants *Kritik der Urteilskraft* zurück; die Folgerungen, die er daraus zieht, zielen allerdings in eine ganz andere Richtung. Kant hatte das Geschmacksurteil als ein ästhetisches Phänomen *sui generis* bestimmt. Anders als etwa das Wohlgefallen am Guten oder am Angenehmen sei das Wohlgefallen am Schönen frei von jeglichem Interesse⁶⁹ und damit zugleich frei von jeglichem Affekt wie Reiz oder Rührung⁷⁰. Maßgeblich für das ästhetische Wohlgefallen ist nicht das Materielle einer Empfindung, sondern einzig und allein die Form: „In der Malerei, Bildhauerkunst, ja allen bildenden Künsten [...] sofern sie schöne Künste sind, ist die *Zeichnung* das Wesentliche, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, was durch seine *Form* gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht“⁷¹. Die Schönheit eines Gegenstandes (sei er nun ein Produkt der Kunst oder der Natur) beruht für Kant auf dessen Zweckmäßigkeit, wobei er unter der Zweckmäßigkeit eines Objektes hier nichts anderes versteht als dessen Übereinstimmung mit dem Erkenntnisvermögen des wahrnehmenden Subjekts⁷², und damit eine ebenso subjektive wie rein formale Qualität.

Auf dieser Grundlage unternimmt es Goethe, auch beim Laokoon Inhalt und Form konsequent voneinander zu trennen: Der Inhalt der Darstellung erweckt starke Affekte wie Schrecken, Mitleid und Furcht; gleichwohl aber wirkt die Form des Kunstwerks durch Ordnung, Faßlichkeit und Symmetrie im Kantschen Sinne zweckmäßig, und es ist diese Form, die (jenseits aller inhaltlichen Empfindungen und der damit verbundenen Affekte) ästhetisches Wohlgefallen hervorruft. Durch diese Unterscheidung von Inhalt und Form ergibt sich gleichzeitig ein Trennungsstrich zwischen Ästhetik und Ethik; die Ebenen, die Winckelmann als Einheit betrachtet hatte, die Schiller noch einmal in Einklang miteinander hatte bringen wollen, diese Ebenen klaffen auseinander. Schönheit wird in Goethes Aufsatz zu einer Kategorie, die ethisch indifferent ist; die Laokoon-Gruppe führt kein moralisches Vorbild mehr vor Augen: Sie ist ein Kunstwerk, dessen eigentümliche Qualität darin besteht, ästhetisches Wohlgefallen zu erwecken. Auch im Verhältnis zu Hirt, der noch einmal sehr entschieden an der Einheit des Wahren, Schönen und Guten festgehalten hatte, geht Goethe damit einen entscheidenden Schritt weiter. Erst die-

68 A.O. 12f.

69 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790) B 14ff. (§ 5).

70 A.O. B 38ff. (§ 13f.).

71 A.O. B 42 (§ 14).

72 A.O. B XLIIff. (Einleitung, Kap. VII).

ser Schritt macht es möglich, ohne inneren Widerspruch von einer Schönheit des Grauens zu sprechen⁷³; eine solche Möglichkeit wäre Winckelmann, wenn er sie sich überhaupt hätte vorstellen können, ebenso absurd wie entsetzlich vorgekommen.

Die Abhandlungen von Hirt und Goethe haben eine neue Epoche eingeleitet: In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Laokoon-Gruppe sollte Winckelmanns These von der Ausdrucks-Dämpfung künftig kaum noch eine Rolle spielen⁷⁴. Man kann sich fragen, was wohl geschehen wäre, wenn Winckelmann in Dresden einen brauchbaren Abguß des Laokoon zur Verfügung gehabt hätte; vielleicht hätte dann der Augenschein damals schon stärker gewirkt als die Lektüre von Ciceros Tuskulanen, die schönen Worte von der edlen Einfalt und stillen Größe wären ungeschrieben geblieben und die Vorstellung von griechischer Kunst wäre in ganz andere Bahnen gelenkt worden. Aber aller Wahrscheinlichkeit nach wäre Winckelmann, wenn er bereits 1755 eine adäquate, dem Objekt gerecht werdende Interpretation vorgelegt hätte, damit längst nicht so erfolgreich gewesen wie mit den *Gedancken*. Gerade dadurch, daß er das Kunstwerk damals nur in seinen groben Umrissen zur Kenntnis nahm, entstand ein Freiraum für Projektionen; es kam zu einer Deutung, die für das gesteigerte Pathos des Werkes blind war, umso mehr aber den Wünschen und Vorstellungen der Zeitgenossen entgegenkam: daher auch ihr Erfolg. Winckelmanns *Gedancken* sind ein Musterbeispiel für die (in diesem Fall befristete) Eigenmächtigkeit eines Kommentars gegenüber dem Werk, auf das er sich bezieht. Als Kronzeugen für seine These von der Ausdrucks-Dämpfung führte Winckelmann mit dem Laokoon ein Kunstwerk ins Feld, das wie kaum ein anderes geeignet war, die These zu widerlegen. Dennoch erwies sich die These zunächst als stärker: Für den Zeitraum einer Generation vermochte sie sich zu behaupten, und das Werk verschwand im Schatten des Kommentars. Dieses Verschwinden konnte freilich kaum von Dauer sein. Es war Winckelmann selbst, der entscheidend dazu beitrug, die Sichtbarkeit des Werkes wiederherzustellen, indem er für sich und seine Zeitgenossen die Faszination des geduldigen, sich in den Gegenstand vertiefenden Sehens entdeckte; zugleich entwickelte er eine Sprache, die das, was es zu sehen gab, auch zu beschreiben vermochte. Durch den

73 Wodurch die uralte Debatte über das Wohlgefallen am Schrecklichen bereichert wurde durch einen neuen, beunruhigend eleganten Lösungsvorschlag. Vgl. H. Dieckmann, „Das Abscheuliche und das Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts,“ in: H. R. Jauß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Poetik und Hermeneutik 3* (München 1968) 271-317; C. Zelle, *Angenehmes Grauen* (Hamburg 1987); B. Seidensticker, „Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen,“ in: H. Hofmann (Hg.), *Fragmenta Dramatica. Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte* (Göttingen 1991) 219-241.

74 Vgl. etwa W. Amelung, *Die Sculpturen des Vatikanischen Museums II* (1908) 181-205; einen ausgezeichneten, kritischen Überblick zur neueren archäologischen Diskussion liefert Kunze 1996.

Augenschein und dessen Beschreibung mußte Winckelmanns eigene alte Deutung notwendigerweise in eine Krise geraten, und am Ende löste sich die These der Ausdrucks-Dämpfung buchstäblich in ästhetisches Wohlgefallen auf.

Bibliographie

- Baumecker, Gottfried, *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften* (Berlin 1933).
- Brummer, H. H., *The Statue Court in the Vatican Belvedere*. Acta Universitatis Stockholmiensis 20, 1970.
- Butler, E. M., *The Tyranny of Greece over Germany* (1935).
- Daltrop, G., *Die Laokoongruppe im Vatikan*. Xenia H.5, 1982.
- Denk, Ferdinand, *Das Kunstschöne und Charakteristische von Winckelmann bis Friedrich Schlegel* (Diss. München 1925).
- Essen, C. C. van, „La decouverte du Laocoon“, in: *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen* 18, Nr. 12, 1955, 291-308.
- Haskell, F. & N. Penny, *Taste and the Antique* (New Haven 1981) 243-247.
- Hatfield, Henry C., *Winckelmann and his German Critics 1755-1781* (New York 1943).
- Janitschek, Hubert, „Ein Hofpoet Leo's X über Künstler und Kunstwerke“, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 3, 1880, 52ff., v.a. 54f.
- Kunze, Ch., „Zur Datierung des Laokoon und der Skyllagruppe aus Sperlonga“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 111, 1996, 139-223.
- Lücken, G. v., „Goethe und der Laokoon“, in: *Natalicium. Johannes Geffcken zum 70. Geburtstag* (Heidelberg 1931) 85-99.
- Marchand, Suzanne L., *Down from Olympus: archaeology and philhellenism in Germany 1750-1970* (Princeton 1996).
- Meyer-Kalkus, R., „Schreit Laokoon? Zur Diskussion pathetisch-erhabener Darstellungsformen im 18. Jahrhundert“, in: G. Raulet (Hg.), *Von der Rhetorik zur Ästhetik* (Rennes 1992) 70-86.
- Nisbet, H. B., „Laokoon in Germany. The Reception of the Group since Winckelmann“, in: *Oxford German Studies* 10, 1979, 22-63.
- Pfotenhauer, Helmut, „Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jh. oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte“, in: Gottfried Boehm & H. Pfotenhauer (Hgg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (München 1995) 313-328.
- Potts, A., „Greek sculpture and roman copies I: Anton Raphael Mengs and the eighteenth century“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43, 1980, 150-173.

- Potts, A., „The Verbal and the Visual in Winckelmann's Analysis of Style,“ in: *Word and Image* 6, 1990, 226-240.
- Potts, A., *Flesh and the ideal. Winckelmann and the origins of art history* (New Haven, Yale University Press 1994).
- Preiß, B., *Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Laokoongruppe* (Diss. Bonn 1992).
- Sittl, Karl, *Empirische Studien über die Laokoongruppe* (Würzburg 1895).
- Venturi, Adolfo, „Il gruppo del Laocoonte e Raffaello,“ in: *Archivio storico dell'arte* ser. I, 2, 1889, 97-112.
- Winckelmann, J. J., *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755), in: Winckelmann 1968, 27-59.
- Winckelmann, J. J., *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764; Neudruck 1966, Baden-Baden/Strasbourg).
- Winckelmann, J. J., *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe* (Berlin 1968, Walther Rehm Hg.).
- Winner, M., „Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance,“ in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 16, 1974, 83-121.