

LMU

LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

DISSERTATIONEN DER LMU

UB

33

XUN HE

**Der klassische Laokoon-Diskurs
und seine Auswirkung in der
zeitgenössischen Kunstproduktion
bis ins 19. Jahrhundert: 1755–1872**

Xun He

Der klassische Laokoon-Diskurs und seine Auswirkung in der
zeitgenössischen Kunstproduktion bis ins 19. Jahrhundert:
1755–1872

Dissertationen der LMU München

Band 33

Der klassische Laokoon- Diskurs und seine Auswirkung in der zeitgenössischen Kunstproduktion bis ins 19. Jahrhundert: 1755–1872

von
Xun He



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Herausgegeben von der
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität
Geschwister-Scholl-Platz 1
80539 München

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Text © Xun He 2018
Erstveröffentlichung 2019
Zugleich Dissertation der LMU München 2018

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.dnb.de>

Herstellung über:
readbox unipress
in der readbox publishing GmbH
Am Hawerkamp 31
48155 Münster
<http://unipress.readbox.net>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-244363>

978-3-95925-123-5 (Druckausgabe)
978-3-95925-124-2 (elektronische Version)

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Problematik, Erkenntnisinteresse und Struktur	1
1.2	Methodische Ansätze.....	9
1.2.1	Die Bild-Text-Beziehung	10
1.2.2	Theorie der Intertextualität.....	12
1.2.3	Die ikonografisch-ikonologische Methode.....	13
Teil I: Die klassischen Theorien		17
2	Winckelmanns neue Entdeckung durch die Laokoon-Gruppe ...	19
2.1	<i>Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst</i>	19
2.2	Der Umgang mit Originalen als Grundlage der Kunstforschung.....	27
2.2.1	In Dresden.....	27
2.2.2	In Rom	30
2.2.3	Kunstbeschreibung als methodischer Ansatz	32
2.3	Winckelmanns Entdeckung des Anschauens.....	34
3	Lessing: Reinigung und Befreiung der bildenden Kunst von der poetischen Kunst	45
3.1	<i>Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie</i>	45
3.1.1	Thesen und Kontext.....	45
3.1.2	Schreien oder Seufzen?	51
3.1.3	Natürliche und willkürliche Zeichen	52
3.2	Rezeption und Vergleich: Lessing und Winckelmann.....	55
3.3	Lessings Hinwegsehen über das Original: Text contra Bild.....	61
4	Goethe als „Augenmensch“ und seine klassische Kunstanschauung.....	69
4.1	<i>Über Laokoon</i>	69

4.2	Vergleiche zwischen Goethe und seinen Vorgängern	78
4.2.1	Vergleich mit Hirt	78
4.2.2	Vergleich mit Winckelmann	81
4.2.3	Vergleich mit Lessing	84
4.3	Emanzipation des Blicks – Goethes Kunstansicht in Aktion	87
4.3.1	Goethes Umgang mit der Laokoon-Gruppe und seine Motivation.....	89
4.3.2	Veröffentlichung seines Aufsatzes Über Laokoon im Kontext der Weimarer Klassik	92
5	Exkurs: Caspar David Friedrich und Goethe – unterschiedliche Arten des Anschauens	97
5.1	Friedrichs Begegnung mit Goethe	99
5.2	Unterschiedliche Arten des Anschauens	107
5.2.1	Religiös-allegorische Landschaften	107
5.2.2	Von „Augen der Erkenntnis“ zu „Augen des Gefühls“	112
5.2.3	Ein „romantischer Faust“: Sprechen durch das Bild	118
5.2.4	Eine neue Autonomie der Künste	123
Teil II: Auswirkung des Diskurses in den Kunstprodukten.....		127
6	Ein konventionelles Bild der Laokoon-Gruppe.....	129
6.1	Anschauungsmaterialien der Laokoon-Gruppe im 18. Jahrhundert.....	130
6.1.1	Die Laokoon-Illustration in Domenico de Rossis Werk	132
6.1.2	Die Laokoon-Illustration in Bernard de Montfaucons Werk ..	134
6.1.3	Die Laokoon-Tafel in Diderots <i>Encyclopédie</i>	135
6.2	<i>The Analysis of Beauty</i> : die William-Hogarth-Dimension in der Vorstufe des Laokoon-Diskurses	141
7	William Blake und seine Laokoon-Interpretation	151
7.1	Blakes Laokoon-Tafel	151
7.2	Zurückweisung der Antike und des Klassizismus	159
7.3	Die visuelle Form der Laokoon-Tafel.....	169

8	„Laokoon-Braue“: Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne und seine elektrophysiologische Analyse von Gefühlsausdruck.....	177
8.1	Duchennes Diskussion über die Ästhetik Laokoons.....	178
8.2	Duchennes Methodik in seiner Untersuchung und deren Rezeption.....	184
8.3	Die ästhetische Problematik: Schönheit, Hässlichkeit und Realität.....	190
8.4	Die Einführung neuer Technik in den Diskurs: Fotografie.....	197
9	Laokoon als Karikatur.....	203
9.1	Die Laokoon-Karikatur in Zeitschriften und Flugblättern.....	204
9.1.1	<i>Michel als Laokoon im Kampf mit der Diplomatie</i>	205
9.1.2	<i>Der deutsche Laokoon</i>	207
9.1.3	Honoré Daumiers Laokoon-Karikatur.....	207
9.1.4	<i>Die Welt- und Kaiserstädtische Laokoon</i>	210
9.2	Die Karikatur als Spiegelbild des Zeitgeistes.....	211
9.3	Die Typologie der Laokoon-Karikatur: Pasticcio, Parodie und die „komische“ Kunst.....	215
9.4	Antikenkritik anhand von <i>Laokoon</i> seit dem 19. Jahrhundert.....	220
10	Resümee.....	227
11	Abbildungsverzeichnis.....	235
12	Abbildungsnachweis.....	257
13	Literaturverzeichnis.....	261
13.1	Verzeichnis der durch Siglen abgekürzten Quellen.....	261
13.2	Weitere Primärliteratur.....	262
13.3	Forschungsliteratur.....	268

1 Einleitung

1.1 Problematik, Erkenntnisinteresse und Struktur

Der sogenannte klassische Laokoon-Diskurs kreist um die antike Marmorgruppe Laokoon (Abb. 1), die im Jahr 1506 in einem Weinberg nahe San Pietro in Vincoli gefunden und danach im Statuenhof des Belvederes im Vatikan aufgestellt wurde. Die von den Bildhauern Agesandros, Athanodoros und Polydoros gefertigte Laokoon-Gruppe¹ wurde im 18. Jahrhundert nicht nur als ein zeitlos gültiges, normsetzendes Muster der antiken Kunst betrachtet, sondern als Kunst überhaupt. Diese moderne Antiken-Verehrung begann mit einem Kommentar Johann Joachim Winckelmanns: „Laocoon war den Künstlern im alten Rom eben das, was er uns ist; des Polyclets Regel; eine vollkommene Regel der Kunst.“² Seine Ansicht verbreitete sich schnell und wurde in den deutschen Literaten- und Künstlerkreisen des 18. Jahrhunderts weithin akzeptiert. Heute ist es möglich, die rhodische Skulptur entsprechend zu würdigen, ohne der übertriebenen Bewunderung des 18. Jahrhunderts anheimzufallen: Die Marmor-Gruppe ist, so fasst es Margarete Bieber treffend zusammen, ein spätes Beispiel für den hellenistischen Barock in einer Epoche, die bereits übergangsweise zur klassizistischen Tendenz der Augustus-Ära gehört.³ Dieser Rezeptionswandel hat sich jedoch nicht selbstverständlich vollzogen, besonders wenn man berücksichtigt, wie leidenschaftlich und idealistisch einmal über das Kunstwerk debattiert wurde; damals ging es nicht nur

1 Zur Rezeptionsgeschichte der Marmorgruppe vgl. Margarete Bieber, *Laocoon. The Influence of the Group since its Rediscovery*, Detroit 1967; Michael Hertl, *Laocoon. Ausdruck des Schmerzes durch zwei Jahrtausende*, München 1968; Hellmut Sichtermann, *Laocoon: Einführung*, Stuttgart 1964.

2 Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*. In: Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer, Norbert Miller (Hrsg.), *Frühklassizismus: Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse (Bibliothek der Kunstliteratur; Band II)*, Frankfurt a. M. 1995, S. 14.

3 Vgl. dazu Margarete Bieber, *Laocoon. The Influence of the Group since its Rediscovery*, New York 1942, S. 19.

um die immanente künstlerische Aussagekraft des Werkes, sondern auch gewissermaßen um das zeitgenössische Nationalbewusstsein der Menschen, die auf der Suche nach ihrer geistigen Heimat und Zukunft waren. Der Laokoon-Diskurs hat daher auch einen kunstpädagogischen Sinn. In diesem Zusammenhang ist für die vorliegende Untersuchung besonders die Frage interessant, inwiefern die theoretische Thematisierung Einfluss auf die zeitgenössische künstlerische Praxis ausübt, also wie das Geschriebene die reale Kunstgeschichte beeinflusst.

Der Streit um die Laokoon-Skulptur dauerte Jahrhunderte und ist durch die vielfältigen Interpretationen der Skulptur eng mit der Emanzipationsgeschichte der visuellen Kunst, vor allem mit dem historischen Emanzipations- und Entfaltungsprozess des menschlichen „Anschauens“, verbunden. Richard Brilliant zufolge bestand das Thema Laokoon bereits im 18. Jahrhundert aus „mehr Text als Skulptur“.⁴ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erreichte die Debatte einen Höhepunkt, bei deren Ausformung Johann Joachim Winckelmann (*Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, 1755), Gotthold Ephraim Lessing (*Laokoon oder über der Grenzen der Mahlerey und Poesie*, 1766) und Johann Wolfgang von Goethe (*Über Laokoon*, 1797) entscheidende Rollen spielten.⁵ Vor allem diese drei Schriftsteller werden als Symbolfiguren der Epoche des deutschen Klassizismus, also der Zeit von etwa 1755 (Winckel-

4 Richard Brilliant, *My Laocoön. Alternative Claims in the Interpretation of Artworks*, Berkeley [u. a.] 2000, S. 96.

5 Als Grundtexte wurden gewählt: Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, in: *Frühklassizismus: Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heine*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer und Norbert Müller, Frankfurt a. M. 1995, S. 9–50. (im Folgenden mit der Sigle „FK“ abgekürzt); Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: *Werke und Briefe: in zwölf Bänden 5/2: Werke, 1766–1769*, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1990, S. 11–206. (im Folgenden mit der Sigle „LW“ abgekürzt); Johann Wolfgang von Goethe, *Über Laokoon*, in: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in vierzig Bänden, Ästhetische Schriften I: I. Abteilung, Bd. 18: Ästhetische Schriften, 1771–1805*, hrsg. von Friedmar Apel, Frankfurt a. M. 1998, S. 489–500. (im Folgenden mit der Sigle „FA“ abgekürzt).

manns *Gedanken über die Nachahmung*) bis etwa 1830 (Goethes letztes Bekenntnis zu Claude Lorrain in *Landschaftliche Malerei*),⁶ angesehen.

Ziel und Aufgabe ihres Diskurses in dieser Epoche war es vor allem, das unterschätzte Bildliche vom konventionell die führende Rolle spielenden Textlichen zu befreien. Ihre Anschauung stimmt mit der Kontroverse über die Ut-pictura-poesis-Doktrin – oder geläufiger: der Beziehung zwischen Bild und Text – überein. Ebendiese Beiträge zur Entdeckung der Anschauung und Differenzierung zwischen der bildenden und poetischen Kunst stehen im Zentrum des ersten Teils der Untersuchung.

Der Grund für die Auswahl des Zeitraums und des Gegenstands für den ersten Teil der Untersuchung liegt darin, dass die genannten Autoren den Laokoon-Diskurs im Kontext der deutschen klassischen Ästhetik leiteten: Winckelmann gilt als Begründer der Disziplinen Kunstgeschichte und wissenschaftliche Archäologie und war darüber hinaus auch der Erste im Bereich der europäischen Geistesgeschichte, der den unabhängigen Wert der „Anschauung“ und der bildenden Kunst anerkannte und propagierte. Seine Schriften über die Kunst des Altertums markieren den ersten Schritt hin zur Theorie, dass sich die bildende Kunst bewusst vom „erzählerischen“ Wirkungsbereich befreit. Dabei spielt auch Lessing durch seine Begrenzung der poetischen und bildenden Kunst eine entscheidende Rolle, da er es war, der die Laokoon-Skulptur als zentralen Gegenstand der Debatte auswählte und den aufklärerischen Zeitgeist in den Diskurs einführte. Nach Lessing erreichte die Weimarer Klassik den Höhepunkt ihrer kulturgeschichtlichen Entwicklung – nicht zuletzt im Bereich der bildenden Kunst. Neben einer Reihe Initiativen, mit denen er den Wert der klassischen Kunst propagierte, griff Goethe auf den Laokoon-Diskurs zurück, um seine einzigartige klassische Kunstanschauung sowie die eng damit verbundenen ästhetischen Gedanken seiner optischen und naturwissenschaftlichen

⁶ Zur Definition der Epoche des deutschen Klassizismus vgl. Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer, Norbert Miller (Hrsg.), *Frühklassizismus: Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse (Bibliothek der Kunstliteratur, Band II)*, Frankfurt a. M. 1995, S. 325.

Forschung zu demonstrieren. Der „Augenmensch“ Goethe schilderte einen neuen Ansatzpunkt zur Definition des „Anschauens“, der sogar die Jahrhunderte bis in die Moderne überdauerte. Die Ansicht, die Laokoon-Gruppe sei ein Beispiel für hemmungsloses barockes Pathos, änderte sich im 18. Jahrhundert schlagartig und wurde fortan zum Inbegriff der idealen Schönheitsvision im klassischen Sinne, die große Seelenkräfte und die variable Expressivität zugleich darstellte. Dieser Begriffswandel vollzog sich deutlich unter dem Einfluss der drei großen klassischen Schriftsteller.

Im ersten Teil dieser Arbeit wird die Absicht verfolgt, die offensichtliche wirkungsgeschichtliche Linie des Laokoon-Diskurses in den Schriften der drei Autoren zu untersuchen und die Wechselwirkung und Rückbezüge zwischen ihren Gedanken aufzudecken. Dadurch soll eine tiefere Einsicht in den klassischen Diskurs über das Thema *Laokoon* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlangt werden, der den Beginn der Entdeckung und Befreiung des visuellen Werts im Zeitalter der Aufklärung markiert. Dies führt zum zweiten Teil der Untersuchung, der sich mit der weiteren Entwicklung des Laokoon-Diskurses in der Kunstgeschichte bis ins 19. Jahrhundert hinein beschäftigen wird. Hier sollen repräsentative Beispiele aus verschiedenen Bereichen der Kunstgeschichte vorgestellt werden, die aus unterschiedlichen Perspektiven veranschaulichen, wie sich die im Laokoon-Diskurs gestellte Frage nach der klassischen Kunst wandelte und schließlich relativiert wurde: Im klassischen Diskurs wurde das Motiv Laokoon immer den entsprechenden literarischen Texten untergeordnet, indem die Skulptur mit wenigen Ausnahmen als ein Instrument zur Förderung einer bestimmten ästhetischen Konzeption diente, die mit der zeitgenössischen bildenden Kunst entweder übereinstimmte oder ihr widersprach. Diese Situation änderte sich nach dem Ende des 18. Jahrhunderts allmählich, besonders durch die Entstehung und Entwicklung der modernen Wissenschaft und Gesellschaft. Das Kunstideal mit dem Vorbild der Antike war auf einmal überholt, und es wurde gegen den veralteten klassizistischen Antikenbegriff, der sozusagen schon von den Dichtern und Künstlern im Laokoon-Diskurs des 18. Jahrhunderts hervorgebracht worden war, polemisiert. Im folgenden Jahrhundert entstanden immer

mehr Gegenströmungen gegen die einseitig klassizistische Doktrin der „stillen Größe“ der antiken Kunst. So schrieb Aby Warburg 1920:

„Die klassisch-veredelte, antike Götterwelt ist uns seit Winckelmann freilich so sehr als Symbol, der Antike überhaupt eingeprägt, daß wir ganz vergessen, daß sie eine Neuschöpfung der gelehrten humanistischen Kultur ist; diese ‚olympische‘ Seite der Antike mußte ja erst der althergebrachten ‚dämonischen‘ abgerungen werden; denn als kosmische Dämonen gehörten die antiken Götter ununterbrochen seit dem Ausgange des Altertums zu den religiösen Mächten des christlichen Europa und bedingten dessen praktische Lebensgestaltung so entscheidend [...]“⁷

Die einst von Gelehrten und anderen Autoritäten aufgestellten Maximen – und dies gilt auch für das Laokoon-Thema – wurden mit der Zeit immer mehr zur Fessel, die mit neuen Werten und Standards durchbrochen werden musste. Das künstlerische Leben der altgriechischen Laokoon-Skulptur in der Geschichte der visuellen Kultur geht weit über die Restaurierung und Reproduktion der Skulptur selbst hinaus. Leonard Barkan stellt dazu fest: „[...] from the time of its discovery it inserts itself into the visual imagination and becomes the basis for new image making.“⁸ Diese Bemerkung weist auf die Tatsache hin, dass die neueren Interpretationen des Laokoon-Motivs zunehmend vom originalen, eigentlich zu interpretierenden Objekt losgelöst sind. Die Anmerkung des schottischen Archäologen Alexander Stuart Murray aus dem 19. Jahrhundert ist in diesem Zusammenhang besonders bedeutsam: „In both cases [Farnese bull and Laocoön] the fable supplies an explanation, but a work of art should, to be successful, in its principal effect be independent of all explanation that would limit it to a particular place or time.“⁹

7 Aby Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, in: *Gesammelte Schriften. Bd. II. Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, hrsg. von der Bibliothek Warburg, Berlin 1969, S. 491.

8 Leonard Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven [u. a.] 1999, S. 11.

9 Ale

Im geistigen und ästhetischen Zusammenhang lässt sich noch ein weiteres zentrales Thema im Laokoon-Diskurs über die Jahrhunderte hinweg verfolgen: Wenn man die gemeinsamen Grundgedanken Winckelmanns, Lessings und Goethes zusammenfassend als „Klassizismus“ bezeichnet, fällt auf, wie tiefgreifend die künstlerischen Resultate im auf sie folgenden Jahrhundert von ihren Intentionen abwichen. Der Laokoon-Diskurs wurde ernsthaft geführt und war einflussreich, offenbar aber nur im akademischen Kontext. Wie reagierte die zeitgenössische Kunstpraxis auf den wichtigsten ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts und darauf, wie dies aus unterschiedlichen bis zum gegensätzlichen Ausgangspunkt zu jenem Diskurs beitrug? Das Schwergewicht bei der Beantwortung dieser Frage liegt auf den Jahren zwischen 1755 und 1872, also auf der Zeit zwischen dem Beginn der ästhetischen Polemik über *Laokoon* (mit Winckelmanns *Gedanken*) und dem Anfang der Moderne¹⁰ (mit *Die Welt- und Kaiserstädtische* des Karikaturisten Wilhelm Scholz), wobei das zu untersuchende Problemfeld auf die Zeit während und unmittelbar nach dem Höhepunkt der ästhetischen Diskussion um die Laokoon-Skulptur in Deutschland begrenzt ist. Die ausgewählten Gegenstände der „Kunstpraxis“ sind dabei auf die Malerei beziehungsweise die Bildkunst beschränkt, da sich die Form der Laokoon-Skulptur allmählich zu einem zweidimensionalen Image (Aufriss der Skulptur) mit ikonografischer Bedeutung entwickelte.

Begonnen werden soll mit der Vorstellung des konventionellen Laokoon-Bildes des 18. Jahrhunderts, das den großen Einfluss Winckelmanns widerspiegelt und sich in folgenden Darstellungen findet: in der Laokoon-Illustration in Denis Diderots Enzyklopädie, der von Domenico De Rossis reproduzierten Laokoon-Bildtafel, der in Bernard de Montfaucons ikonographischem Werk gesammelte Laokoon-Abbildung. Ein besonders bedeutendes Werk ist die Bildtafel I in William Hogarths theoretischer Arbeit *The Analysis of Beauty*, auf der die

¹⁰ Da der Begriff der „Modernen Kunst“ eine relativ unscharfe Bezeichnung ist, wird hier die Zeitbeschränkung allgemein mit dem Oberbegriff der „Moderne“ gleichgesetzt, also mit der Zeit seit den kulturellen, literarischen und künstlerischen Entwicklungen seit zirka 1870. Zum Begriff der „Moderne“ vgl. u. a. David Britt, *Modern Art: Impressionism to Post-Modernism*, London 2007.

Laokoon-Gruppe sowie eine Reihe anderer alt-griechischer Skulpturen dargestellt werden, um die Prinzipien der klassischen Schönheit aus der praktischen Perspektive eines Künstlers zu zeigen

Als zweites Beispiel wird die Laokoon-Bildtafel des englischen Malers und Dichters William Blake gewählt, die um 1826 entstand, kurz vor seinem Tod. Blake hat sich im Laufe seines Leben mehrmals mit dem Laokoon-Motiv beschäftigt. Anders als seine frühen Zeichnungen, die grundsätzlich die traditionelle Darstellungsweise der Laokoon-Gruppe verfolgen, konzentriert er sich mit dieser Bildtafel auf seine späteren ästhetischen Gedanken in Verbindung mit seiner Dichtung. Die collageähnliche Laokoon-Tafel stellt in diesem zeitlichen Kontext einen experimentellen Versuch dar.

Darauf erfolgte noch ein weiterer Versuch aus der naturwissenschaftlichen Perspektive, um die klassische Ästhetik zu überdenken. Dieses als „Laokoon-Braue“ bezeichnete Bild stammt aus Guillaume-Benjamin-Amand Duchennes elektrophysiologischer Analyse des menschlichen Gefühlsausdrucks, deren Erstdruck 1856 veröffentlicht wurde und die 1862 nochmals als Faksimile-Druck erschien. Er verwendete eine elektrophysiologische Untersuchungs- sowie eine fotografische Aufzeichnungsmethode, um Laokoons Gesichtsausdruck wiederherzustellen. Damit nahm er einen eigenen Standpunkt in der Diskussion ein, besonders was Lessings Frage angeht, ob Laokoons Gesicht einen schreienden oder seufzenden Ausdruck besitzt. Duchennes ästhetische Gedanken waren grundsätzlich eine Fortsetzung von Winckelmanns Ideen, er führte aber das Ergebnis der modernen Naturwissenschaft und Technik in den Diskurs ein. Diese Forschungsmethode wurde auch von Charles Darwin akzeptiert und auf dem Gebiet der naturwissenschaftlichen Forschung im Laufe der Zeit stets weiterentwickelt.

Das letzte Kapitel des zweiten Teils konzentriert sich auf das karikierte Laokoon-Motiv in einem Zeitalter, in dem die klassische Ästhetik nicht mehr geschätzt wurde. Das Urbild solcher Karikaturen geht auf die Zeichnung *Affenlaokoon* von Tizian im 16. Jahrhundert zurück, auf der ein griechisch-mythologisches Thema in Form eines „Pasticcios“ bezie-

hungsweise einer Parodie dargestellt ist. Mit der Erfindung der Drucktechnik und der Verbreitung eines öffentlichen Mediums erlebte die neue populäre Kunst – die Karikatur im 19. Jahrhundert – eine Blüte, darunter nicht zuletzt die immer wieder erscheinenden Werke rund um das Laokoon-Thema: die Karikatur *Michel als Laokoon im Kampf mit der Diplomatie* aus der Zeitschrift *Fliegende Blätter* im Jahr 1848, *Imitiert von Laokoon-Gruppe* des französischen Malers Honoré Daumier im Jahr 1868 und *Der welt- und kaiserstädtische Laokoon* von Wilhelm Scholz aus der politisch-satirischen Zeitschrift *Kladderadatsch* im Jahr 1872. Obwohl die Zeitspanne hier bis 1872 reicht, konzentriert sich das letzte Kapitel vorwiegend auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, als die menschliche Geschichte auf verschiedenen Gebieten einen Wandel erlebte und durch die Krise der klassischen Ästhetik der Geist der Moderne allmählich geboren wurde.

Die Laokoon-Gruppe stellt einen exemplarischen Fall dafür dar, dass die Rezeption eines Kunstwerkes nicht nur verbal, sondern auch visuell erfolgt, und zwar vor allem durch sich wiederholende Neuformulierungen des ikonischen Bildes, sei es gezeichnet, graviert, skulptiert oder fotografiert. Die Diskussion der ausgewählten Kunstwerke, die im zweiten Teil dieser Untersuchung näher beleuchtet werden, konzentriert sich auf die Beantwortung der debattierten Fragen im Verlauf des klassischen Laokoon-Diskurses, wie zum Beispiel die Fragen nach der klassischen Ästhetik oder nach der Beziehung zwischen Wort und Bild, während die anderen Bedeutungen und Interpretationen der Skulptur *Laokoon*, wie etwa die Restauration eines Kunstwerks oder der Ausdruck des menschlichen Pathos, vernachlässigt werden müssen, um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen. Diese Themenbereiche wurden bereits vielfach in der kunstwissenschaftlichen Forschung diskutiert¹¹ und würden vom eigentlichen Thema wegführen.

11 Es sei hier nur auf ein paar Beispiele verwiesen: Irving Babbitt, *The new Laokoon. An Essay on the confusion of the Arts*, New York 1910, ist eine Untersuchung über die Form der Künste aus einer rein ästhetischen Perspektive; Micheal Hertl, *Laokoon: Ausdruck des Schmerzens durch zwei Jahrtausende*, München 1968, nimmt die relevanten Kunstwerke zum Thema Laokoon seit der Römer-Zeit in den Blick, etwa das Laokoon-Gemälde im Hause des Menander in Pompeji bis hin zu der Laokoon-Variation in moderner Kunst

Das Motiv des Laokoon ist auch heute noch im Bereich der modernen Kunst ein beliebtes Thema. Die Diskussion verlagerte sich in den letzten Jahrzehnten allerdings auf die Felder der visuellen Kommunikation, der Semiotik, der Bild-Anthropologie und der Rezeptionsästhetik. Trotz der großen Anzahl der Kunstwerke, die den Namen Laokoon in ihrem Titel enthalten, handelt es sich dabei selten um die originale antike Skulptur oder den ursprünglichen griechischen Mythos; diese Arbeiten verhandeln vielmehr den aktuellen Zeitgeist. Mit dieser Untersuchung soll eine Entfaltungslinie der Aufwertung des Betrachtens beziehungsweise der sinnlichen Erfahrung aufgedeckt werden, die für die Geschichte der Kunst insgesamt konstitutiv ist.

1.2 Methodische Ansätze

Es erscheint nicht angebracht, der Untersuchung eine bestimmte Kunsttheorie zugrunde zu legen; sinnvoll anwendbar ist vielmehr eine kunstgeschichtliche Vorgehensweise, die das Kunstwerk und die Literatur in der Forschung gleichermaßen für wichtig erachtet. In diesem Sinne ist die methodische Idee Georg Dehios in seiner Erwiderung zur Vorrede der fünfbändigen *Geschichte der deutschen Kunst* (Berlin 1887) hier am besten anzuwenden: In erster Linie muss die Entwicklung jedes Kunstzweiges aus sich selbst, das heißt aus den jeweiligen künstlerischen und technischen Voraussetzungen heraus, erfasst werden. Es gibt aber noch eine zweite, höhere Ebene der Betrachtung, „auf de[r] die Einzelkunst nur als Ausfluss eines einheitlichen künstlerischen Gesamtbewusstseins, und dieses wiederum nur beschlossen in dem geistig-materiellen Gesamtzustande der jeweiligen Epoche erscheint“.¹²

bei Wilhelm Neufeld, *Laokoon und seine Söhne* (1962); Dorothee Gall/Anja Wolkenhauer (Hrsg.), *Laokoon in Literatur und Kunst*, Berlin 2009, vereinigt Studien aus der Klassischen Philologie, Renaissance-Forschung, Archäologie, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, um umfassend darzustellen, wie das Motiv *Laokoon* seit der Antike in den verschiedenen Epochen und Disziplinen in Literatur und Kunst gestaltet und interpretiert wurde.

¹² Georg Dehio, *Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte*, in: *Historische Zeitschrift* 100 (1908), H. 3, S. 473–485, hier S. 474.

Die Rezeption des Themas „Laokoon“ im klassischen ästhetischen Diskurs ist primär durch zwei „Versionen“ der Skulptur determiniert: durch die heute in den vatikanischen Museen aufgestellte plastische Marmorgruppe und durch die literarische Darstellung im zweiten Buch des Vergil'schen Epos *Aeneis*.¹³ Hier soll vor allem die erste Version mit den zwei Arten der Erweiterung der Skulptur in den Blick genommen werden: einerseits mit den künstlerisch-theoretischen sowie ästhetischen Thematisierungen des Werkes, die in Form von Text erscheinen, andererseits mit neu geschaffenen oder reproduzierten Werken auf der Basis der originalen rhodischen Skulptur, die vor allem in bildlicher Form auftreten. Wie schon erwähnt, sind das Verhältnis zwischen der bildenden Kunst und der Poesie, die Emanzipation des Anschauens im textlichen Kontext sowie die Konfrontation mit Informationen durch Bilder Gegenstand dieser Untersuchung, die aber weder als rein ästhetische Betrachtung noch als eine einfache Stiluntersuchung zu verstehen ist. Vielmehr fokussiert sie sich auf die Frage, wie der Laokoon-Diskurs dazu beigetragen hat (oder beizutragen versuchte), das Anschauen als eine neue Kognitionsweise zu erkennen. In diesem Sinne ist es notwendig, eingangs die verschiedenen methodischen Ansätze aus dem Studium der Kunst, der Geschichte, der Literatur sowie der Philologie zu beleuchten. Im Folgenden sollen jedoch nur die drei wichtigsten Ansätze vorgestellt werden.

1.2.1 Die Bild-Text-Beziehung

Im ersten Teil der Untersuchung werden die Schriften der drei genannten Autoren als Entwürfe bestimmter künstlerischer Stile oder Kunstprojekte betrachtet, um die repräsentativen Kunstgedanken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland und ihre Beziehung zum Musterwerk, der Laokoon-Gruppe, sowie zu deren zahlreichen Abkömmlingen im Bereich der bildenden Kunst zu analysieren und schließlich die Wechselwirkung zwischen Bild und Text aufzuzeigen. In der Forschung ist die Annahme einer gewissen Wechselbeziehung

¹³ Die Laokoon-Szene ist im zweiten Buch der *Aeneis* auf den Seiten 40–55 und 199–231 zu finden; siehe: Vergilius Maro, Publius, *Aeneis: Lateinisch-Deutsch*, hrsg. und übersetzt von Johannes Götte, Darmstadt 1988, S. 50–53 und 60f.

zwischen Text und Bild, also zwischen dem akustischen Medium der geschriebenen oder gesprochenen Sprache und dem nonverbalen Medium der visuellen Darstellung, durchaus verbreitet. Zu diesem Thema erschienen in der Vergangenheit zahlreiche Monographien und Sammelbände. Mit „Bild-Text-Beziehung“ ist in dieser Arbeit nicht nur die poetische beziehungsweise ästhetische Diskussion der zwei Versionen des Laokoon-Themas gemeint, die mit der Ut-pictura-poesis-Doktrin übereinstimmt, sondern auch der Einfluss der schriftlichen Theorie auf das Kunstschaffen und der Ausdruck der geistigen Gedanken durch visuelle Zeichen spielen eine Rolle.

Die Vorgehensweise lässt sich mit Winfried Nöths semiotischer Methode¹⁴ vergleichen, mit der er die Materialität verschiedener Zeichen bestimmt. Das Bild als ein visuelles Zeichen stützt sich demnach auf ein zweidimensionales Medium und wird synchronisch und holistisch präsentiert, während der Text, die akustischen Zeichen der Sprache sowie die Musik auf die zeitliche Dimension beschränkt sind und sich linear manifestieren. Dieser theoretische Ansatz ist insofern auch mit der Kognitionswissenschaft¹⁵ verbunden, als beide die bewusste oder unbewusste menschliche Wahrnehmung sowie den Verarbeitungsprozess der Information erforschen. Die kognitive Verarbeitung des Bildes und des Textes werden durch die arbeitende Gehirnhälfte und die Gedächtnisleistung deutlich voneinander unterschieden. Breit anerkannt ist die Erkenntnis, dass das Bild oder konkrete Gegenstände schneller vom Gehirn aufgenommen und länger behalten werden als etwa Text oder abstrakte Begriffe.¹⁶ Diese Betrachtungsweise ist unter anderem für die Erklärung von William Blakes Versuch einer collage-ähnlichen Laokoon-Tafel oder der Entstehung der gemischten künstlerischen Form der Karikatur von besonderer Bedeutung.

14 Vgl. vor allem Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart 1999; zum Problem der Materialität vgl. Winfried Nöth, *The (Meta-)textual Space*, in: Martin Pütz/René Dirven (Hrsg.), *The construal of Space in Language and Thought*, Berlin 1996, S. 599–612.

15 Für eine Einführung in die Kognitionswissenschaft vgl. Paul Thagard, *Kognitionswissenschaft. Ein Lehrbuch*, Stuttgart 1999; Manuela Lenzen, *Natürliche und künstliche Intelligenz. Einführung in die Kognitionswissenschaft*, Frankfurt a. M. [u. a.] 2002.

16 Vgl. Johannes Schnitzer, *Wort und Bild: Die Rezeption semiotisch komplexer Texte*, Wien 1994.

1.2.2 Theorie der Intertextualität

Die wirkungsgeschichtliche Linie des Laokoon-Diskurses ist in den Schriften der drei Autoren nicht immer einheitlich. Die Eigenheiten dieses Forschungsgegenstands zeigen sich schon in der Bezeichnung des „Diskurses“, die in dieser Arbeit wiederholt Erwähnung finden wird: Der Bezug auf unterschiedliche Texte schuf einen Dialog, an dem sich die Schriftsteller nicht unbedingt bewusst beteiligen. Um den Entfaltungsprozess und das Rezeptionsverhältnis des Diskurses verfolgen zu können, ist es nötig, die Wechselwirkungen und Rückbezüge zwischen ihren Gedanken aufzudecken. In diesem Zusammenhang soll ein Blick auf die Theorie der Intertextualität geworfen werden: Die Philologin Julia Kristeva führte 1967 den Begriff der Intertextualität auf der Basis der Theorie der Dialogizität des Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin ein,¹⁷ um die universale Vernetzung innerhalb bestimmter Texte und Kontexte aufzuzeigen. Kristeva verweist auf die Überlagerung der Texte, wenn sie schreibt: „[J]eder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.“¹⁸ In diesem Sinne ist die Rolle der Autoren als Schreibersubjekt aufgelöst. An ihre Stelle tritt der Text als ein organisches, einheitliches Ganzes, das seine dynamische Intertextualität durch schriftliche Zeichen ausdrückt. Demzufolge lösen sich auch die Subjekte der schriftlichen Kommunikation auf, diese Kommunikation erfolge vielmehr nur durch die Texte. Roland Barthes bezeichnet in diesem Zusammenhang „[den] Tod des Autors“ als ein Kennzeichen der poststrukturalistischen Dekonstruktion des Subjekts:

17 Das Konzept der Intertextualität – von Bachtin formuliert – ist maßgeblicher Referenzpunkt, nicht nur im Bereich der Semiotik und Linguistik. Zu Kristevas Theorie im Zusammenhang mit Michail Bachtin vgl. vor allem Julia Kristeva, *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Jens Ihwe (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektive*. Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*, Frankfurt a. M. 1992, S. 345–375.

18 Ebd., S. 348.

„Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unterschiedlichen Stätten der Kultur. [...] Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen.“¹⁹

Dieser methodische Ansatz ist äußerst bedeutsam für die Untersuchung der Rezeption und der Vergleiche im ersten Teil der Arbeit, in dem auf der Basis eines konventionellen literarhistorischen Verfahrens zur Quellen- und Einflussforschung eine höhere Ebene des Intertextualitätsmodells eingeführt werden soll. Anhand der Schriften der drei Autoren – nicht zuletzt auch anhand der schriftlichen Überlieferungen der Künstler im zweiten Teil – wird ein „Laokoon-Diskurs“ von gegenseitigem Einfluss, gegenseitiger Bezugnahme und Erörterung nachgezeichnet werden.

1.2.3 Die ikonografisch-ikonologische Methode

Im zweiten Teil stehen die verschiedenen Formen und Bedeutungen der Laokoon-Gruppe im Zentrum der Untersuchung. Forschungsaufgabe dieser Kapitel ist es nicht zuletzt, die visuellen Darstellungen des Laokoon-Motivs zu sammeln und ihre historische, kulturelle sowie gesellschaftliche Bedeutung herauszustellen. Hier sind zwei analytische Ebenen einzubeziehen: Die erste konzentriert sich auf die Bestimmung des Gegenstands anhand der einzelnen anschaulichen Bildelemente, die schließlich ein Abbild des Laokoon-Motivs ausmachen; die zweite interessiert deswegen, weil sie dem Betrachter die innere Bedeutung des Bildes übermittelt, wobei das gesamte Material – sowohl die zeitgenössischen Quellen des jeweiligen Künstlers als auch die wissenschaftliche Literatur dazu – in die Untersuchung einbezogen wird. Einzusetzen ist

¹⁹ Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193, hier S. 190.

hierfür vor allem die ikonografisch-ikonologische Methode,²⁰ die bis heute ein zentrales Analyseinstrument ist, auch weit über die Kunstgeschichte hinaus.

Zuerst wurde der Begriff „Ikonologie“ im Rahmen von Aby Warburgs Dissertation und ihres Straßburger Vortrags über Sandro Botticelli im Jahre 1892 erwähnt; seine theoretische Definition erhielt er erst 40 Jahre später durch Erwin Panofskys zahlreiche Schriften. Panofsky übernahm die Theorie der „Weltanschauungsinterpretation“ des Soziologen Karl Mannheim²¹ und entwickelte damit ein dreistufiges Schema: das ikonografisch-ikonologische Modell. Die vor-ikonografische Beschreibung sorgt dafür, dass der Betrachter beziehungsweise Interpret durch die sorgfältige Werkbetrachtung feststellt, was genau zu sehen ist, während die ikonografische Analyse sich mit dem „sekundären oder konventionalen Sujet“,²² wie der Allegorie oder der Anekdote, beschäftigt. Die ikonologische Interpretation berücksichtigt schließlich alle weiteren Fragestellungen bezüglich des eigentlichen Sinns des Werkes, der nicht durch bestimmte historische Ansichten bedingt ist. Im Zentrum einer ikonografischen Interpretation steht offensichtlich der „Sinn“ des Kunstwerkes. Um diesen zu finden, müssen alle vorhandenen bildlichen und schriftlichen Quellen in die Interpretation einbezogen werden. Wichtige Hinweise sind zum Beispiel die Entstehung des Bildes, seine Herkunft sowie der jeweilige Aufbewahrungsort, vergleichbare Werke des Künstlers sowie die Beschreibung seiner Gedankenwelt. Diese Methode ermöglicht es der Untersuchung, neben der konventionellen historischen Quellenkunde auch die kunsthistorische beziehungsweise bildanalytische Dimension jeder Fallstudie zu berücksichtigen.

20 Zum Modell und den Perspektiven der Methode vgl. u. a. Johann Konrad Eberlein, *Inhalt und Gehalt: Die ikonografisch-ikonologische Methode*, in: Hans Belting/Heinrich Dilly/Wolfgang Kemp/Willibald Sauerländer/Martin Warnke (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 7. überarb. und erw. Aufl., Berlin 2008, S. 175–197.

21 Vgl. Karl Mannheim, *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation*, in: Kurt H. Wolff (Hrsg.), *Wissenssoziologie*, Neuwied/Berlin 1964, S. 91–154, hier S. 103ff.

22 Eberlein 2008, S. 180.

Durchaus erwähnenswert sei auch die Auffassung, so Johann Konrad Eberlein, dass der wissenschaftliche Ausgangspunkt der Ikonografie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert liegt.²³ Dieser Zeitraum stimmt größtenteils mit der Entstehungszeit der Forschungsgegenstände des zweiten Teils dieser Arbeit überein. Die Blüte des Laokoon-Motivs dieser Zeit gehört demzufolge auch zu der reichen kulturellen Tradition, aus der die anfängliche Ikonologie Material und auch methodische Vorstufen entnahm.

23 Ebd., S. 175.

Teil I: Die klassischen Theorien

2 Winckelmanns neue Entdeckung durch die Laokoon-Gruppe

2.1 *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*

Seit der Entdeckung der Laokoon-Gruppe dauert die ästhetisch-theoretische Diskussion über das Kunstwerk an. Die Debatte fokussiert vor allem auf die Restaurierung der fehlenden rechten Arme aller drei Figuren. (Abb. 2) Der im Jahr 1532 von Giovanni Angelo Montorsoli restaurierte rechte Arm des Vaters spiegelt die Interpretation der Figuren im Frühbarock und Barockzeitalter als Darstellung eines leidenschaftlichen Ausbruchs wider. (Abb. 3) Die den Schwanz der Schlange umfassende, emporgehobene rechte Hand verdeutlicht die extreme Auswirkung des körperlichen Schmerzes. Laokoon ist Sinnbild des Pathosmotivs, besonders auf der Ebene des bloßen Affektes. Entgegen dieser Auffassung sieht Winckelmann in der Marmorgruppe etwas völlig anderes: Für ihn zeigen die Figuren den gedämpften, in Schönheit verwandelten Affekt, der durch eine große Seele bedingt ist. Über die Laokoon-Gruppe sowie über seine gesamte Beurteilung der Kunst der Antike äußert er sich in seinem Werk *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* (Abb. 4), dessen Inhalt er in *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung* (1756) wie folgt zusammengefasst:

„Meine Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst betreffen vier Hauptpunkte. I. Von der vollkommenen Natur der Griechen. II. Von dem Vorzug ihrer Werke. III. Von der Nachahmung derselben. IIII. Von der Griechen ihrer Art zu denken in Werken der Kunst, sonderlich von der Allegorie.“²⁴

Winckelmann hat sich bezüglich seiner Erörterungen deutlich der visuellen Kunst und den Kunstwerken der Griechen verschrieben. Die später im Laokoon-Diskurs entscheidende Aufklärung der Trennung zwischen bildender und poetischer Kunst spielt hier noch keine Rolle. Am Anfang der *Gedanken über die Nachahmung* stellt Winckelmann nachdrücklich den Begriff des „guten Geschmacks“ in den Vordergrund. Der Geschmacksbegriff deutet die für die damalige Zeit neue Tendenz in der Ästhetisierung der Kunst an. Alexander Gottlieb Baumgarten und kurz danach Immanuel Kant bezeichneten den „Geschmack“ als eine Fähigkeit, die es ermöglichte, vollkommene Schönheit sinnlich, und zwar vor allem durch sinnliche Anschauung, mit Vergnügen wahrzunehmen. Eine solch philosophische Voraussetzung wurde im weiteren Verlauf der Geistesgeschichte allmählich wieder vernachlässigt.²⁵ Hier ist jedoch eine neue Bestimmung in der Ästhetisierung der bildenden Kunst zu erfassen: Die bildende Kunst orientiert sich nun an ihrer künstlerischen Immanenz und soll sich nicht mehr unbedingt an textlichen Inhalt, an Worte anlehnen.

Der die Marmorgruppe interpretierende Wortlaut und die von Winckelmanns vielen Nachfolgern am häufigsten herangezogene Stelle aus den *Gedanken über die Nachahmung* lautet:

„Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfachheit, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigte der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.

Diese Seele schildert sich in dem Gesicht des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei 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 Teile zu betrachten, an dem

²⁵ Vgl. hierzu den ersten und zweiten Teil von Heinz Paetzolds *Ästhetik des deutschen Idealismus: zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*, Wiesbaden 1983, S. 8–115.

schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebet kein schreckliches Geschrei, wie Vergil von seinem Laokoon singet: Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadoleto beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilet, und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können.“²⁶

Die Wahrnehmung dieser Gruppe war damals für Winckelmann noch nicht vollkommen, da ihm wahrscheinlich nur ein Brustbild des Priesters zugänglich war,²⁷ mit dem er Laokoons Gesichtsausdruck („Seufzen“) studieren, aber schwerlich die Bewegung und Details anderer Teile des Werkes erfassen konnte. An der Laokoon-Gruppe wendet Winckelmann den Kernbegriff „ideale Schönheit“ an, der sich als Grundlage der an den Griechen orientierten Kunstanschauung versteht. Dieses Kunstideal verkörpert demnach die Darstellung einer übermenschlichen, allem Unvollständigen und Schwächlichen enthobenen Erscheinung. Nach Winckelmann steht die „ideale Schönheit“ als gesteigerte Natur jenseits der weltlichen Dürftigkeit und über der einfachen sinnlichen Natur. Bei diesem Schönheitskult ist eine Anknüpfung an die platonische Tradition bemerkbar. Der Begriff „Schönheit“ bei Winckelmann wird als eine Wirkung durch erotisches Begehren in und zu dem Kunstwerk verständlich, die etwa mit Wohlgefühl oder

26 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, o. O. 1755; 2. Aufl. Dresden und Leipzig 1756, S. 21f.; hier zitiert nach: FK, S. 30f.

27 Es wird in Anm 30, 30 in FK über Winckelmanns Laokoon-Erfahrung in Dresden berichtet: „Die Kenntnisnahme der Dresdner Antiken ist erstmals in einem Brief an Berendis (19.12.1754) bezeugt. Gegenüber den emotionsreichen Berichten über die Dresdener Gemälde sind Winckelmanns seltene Hinweise auf die Antiken aber eher knapp. – Gipsabgüsse des Laokoon sind für diese Zeit vor dem Siebenjährigen Krieg in Dresden nicht nachweisbar. Bis in das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts hinein war es üblich, nicht die ganze Figur des Vaters abzubilden. Möglicherweise hatte Winckelmann dazu noch einen separaten Abguß des Kopfes vor Augen (vgl. Anm. 40, 6: Brief an Oeser v. 20.3.1756)“ (FK, S. 445).

Entzückung verwandt ist und also von Inka Mülder-Bach als „Aufwertung der Physis“²⁸ bezeichnet wird. In diesem Sinne ist der *Apollo von Belvedere* sicherlich das vornehmste Sinnbild der Kunst der Alten.²⁹ Vollkommene seelisch-ruhige Darstellung wie in Raffaels *Sixtinischer Madonna* nimmt Winckelmann auch mehrmals als Hauptbeleg für seine Argumentation. Dennoch entscheidet er sich bei der Untermauerung seines Schönheitsideals für die Laokoon-Gruppe, eine extrem leidenschaftliche Szene. In der Gruppe ist eine Spannung zwischen dem heftigen Schmerz und dessen Überwindung, der körperlichen Hinfälligkeit und der geistigen Erhebung nicht zu übersehen. Aus dieser Ambivalenz drängt sich die Seelenkraft der Ruhe und Größe hervor, denn obwohl „die Oberfläche noch so wüten mag“,³⁰ bleibt „die Tiefe des Meeres allezeit ruhig“.³¹

In Winckelmanns berühmter Zusammenfassung des vortrefflichsten Merkmals der griechischen Kunst – „edle Einfalt, und eine stille Größe“ – hat wohl lediglich das Beiwort „still“ keinen klaren Ursprung in der vorhergehenden diskursiven Tradition. Eine wichtige Quelle für Winckelmann mag der *Essai sur la théorie de la peinture* (1715) des britischen Porträtmalers und Kunstschriftstellers Jonathan Richardson gewesen sein, da Winckelmann beim Studium auf dessen im Jahr 1728

28 Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Studie und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München 1998, S. 25.

29 Wenn er in *Pariser Manuskripte Apollo* beschreibt, beginnt Winckelmann mit einem Zitat aus der *Ilias*: „Ueber die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeuget von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysien, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend, und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder.“ (V. 43–47, vgl. Anm. 157, 28 in FK). In dem berühmten Zitat ist die Wechselwirkung der Homer-Rezeption mit seiner klassischen Kunstansicht durch Formulierungen wie „Ueber die Menschheit“, „erhaben“, „Größe“ und „ewig“ deutlich verfolgbar. Im Großen und Ganzen entwickelt Winckelmann die Schönheitswirkung als Effekt einer Erhebung vor allem an der Apollo- und Torso-Beschreibung. Die Laokoon-Beschreibung zeigt demgegenüber den erhabenen Ausdruck durch die Unterdrückung oder Sublimierung des extremen Schmerzes. Dies ist auch durch den Widerspruch der Laokoon-Interpretationen in *Gedanken über die Nachahmung und Geschichte der Kunst* zu sehen: Im Gegensatz zu der „inneren Ruhe“ betont er in *Geschichte der Kunst* die Beweglichkeit und die große Dynamik an der Statue.

30 FK, S. 30.

31 Ebd.

veröffentlichte dreibändige Kunstschriften verweist.³² Laut Richardson genügt es für die Kunst nicht, lediglich die Natur wiederzugeben; es sei vielmehr wichtig, durch eine Erhebung der gemeinen Echtheit nach Vollkommenheit zu streben, wobei die antiken Meisterwerke *Apollo*, *Laokoon* und viele andere als Muster für die „Erhebung“, oder „perfection“ dienten. Die Größe, die „noble simplicité“ (edle Einfach) und Richardsons gesamtes Begriffsfeld sind in Winckelmanns Schrift nachzuweisen.

In Vergils literarischer Beschreibung der Szene befindet sich der trojanische Priester Laokoon gerade im Zustand des höchsten Schmerzes:

„Ganz von Eiter die Bind’ und schwärzlichem Gifte besudelt; Und graunvolles Geschrei hochauf zu den Sternen erhebt er: So wie Gebrüll auftönt...“³³

Die Marmorstatue zeigt die Hauptfigur jedoch mit nur sanften Zügen und leicht geöffnetem Mund. In diesem „milden“ Ausdruck sieht Winckelmann eine „große und gesetzte Seele“, worauf seine Interpretation der Kunst der „Alten“ als „edle Einfach und stille Größe“, Beherrschtheit und erhabene Haltung, beruht. Im Gegensatz dazu bedeutet der Irrtum der „Parenthyrsis“ den übertriebenen unbeherrschten Ausdruck des extremen Pathos, der die wilde Bewegung und den Gesichtszug verursacht. Aus diesem Grund wird Winckelmanns Interpretation stets als „stoisch“³⁴ bezeichnet.

32 Zu Winckelmanns Quellen und zur Entstehungsgeschichte seiner Laokoon-Beschreibung vgl. Balbina Bäbler, *Laokoon und Winckelmann: Stadien und Quellen seiner Auseinandersetzung mit der Laokoongruppe*, in: Dorothee Gall, Anja Wolkenhauer (Hrsg.), *Laokoon in Literatur und Kunst: Schriften des Symposions „Laokoon in Literatur und Kunst“ vom 30.11.2006, Universität Bonn*, Berlin 2009, S. 228f.

33 Vergil, *Aeneis*, II. Gesang, Vers 220–222.

34 Im Allgemeinen vertreten durch Barbara Neymeyr, mit dem Aufsatz *Laokoon als Prototyp stoischer Schmerzbewältigung? Winckelmanns Deutung im Kontext ästhetischer Kontroversen*, in: Barbara Neymeyr (Hrsg.), *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik: eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne*, Bd. 1, Berlin 2008, S. 343–364.

Winckelmanns Werke dürften weder als philosophisch-ästhetischer Versuch noch als wissenschaftlich-archäologische Forschung betrachtet werden, da viele fundamentale Argumente in seinen Schriften eher als empiristische Theoreme zu erfassen sind. Er verbindet zum Beispiel in *Geschichte der Kunst des Alterthums* die natürlichen Gegebenheiten, wie etwa das Klima und die Bodenbeschaffenheit, mit der freizügigen Entfaltung und Bildung der Menschen. Die gleiche Idee erscheint auch in seinem Werk *Gedanken über die Nachahmung*, wenn er von dem Zusammenhang zwischen körperlicher Schönheit und Nationalität sowie der natürlichen Lebensbedingungen spricht.³⁵ Der Inhalt der *Gedanken über die Nachahmung* wird in keine streng logische Reihenfolge gebracht. Doch auch wenn dieser manchmal ungeordnet scheint, ruft er bei jedem Argument immer wieder die anschaulichen Details und Einzelheiten der Statuen in Erinnerung.

Winckelmann demonstriert in seinem Schreiben zwar den Kunstvergleich nicht so ausdrücklich wie Lessing, im Gegenteil: In seinem Schreiben wird die Unterscheidung der verschiedenen Künste nie eindeutig forciert, was eben zu einer verwechselnden Anschauungsweise fast aller Künste führt. So schreibt er zum Beispiel in *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung*:

„Es scheint nicht widersprechend, daß die Malerei ebenso weite Grenzen als die Dichtkunst haben könne, und daß es folglich dem Maler möglich sei, dem Dichter zu folgen, so wie es die Musik imstande ist zu tun.“³⁶

Grundsätzlich ist Winckelmann der Auffassung, dass Malerei stumme Poesie oder Weisheitslehre sei: „Ein Künstler, der eine Seele hat, die denken gelernt, [...] Er suchet sich als einen Dichter zu zeigen, und

35 Besonders: „Das schöne Geblüt der Einwohner der mehresten griechischen Inseln, welches gleichwohl mit so verschiedenen fremden Geblüte vermischt ist, und die vorzüglichen Reizungen des schönen Geschlechts dasebst, sonderlich auf der Insel Skios, geben zugleich eine gegründete Mutmaßung von den Schönheiten beiderlei Geschlechts unter ihren Vorfahren, die sich rühmeten, ursprünglich, ja älter als der Mond zu sein.“ Vgl. FK, S. 17ff.

36 FK, S. 115.

Figuren durch Bilder, das ist, allegorisch zu malen.“³⁷ Mül-der-Bach spricht in diesem Zusammenhang von einem kategorialen Unterschied zwischen anschaulicher, körperlicher „Schönheit“ und inhaltlichem, geistigem „Ausdruck“. Sie weist darauf hin, dass der Begriff „Schönheit“ bei Winckelmann stets auf die Form, die Gestalt oder den Bau des Körpers bezogen ist, während der „Ausdruck“ vorwiegend den „Stand der Handlung und Leidenschaft“³⁸ meine. Die Beziehung der bildenden Kunst zur Dichtung, also der diskursiven Überlieferung, wird von Winckelmann unterstrichen, indem er in der alten Literatur und im Mythos einen maßgebenden Entwurf für die anschauliche Darstellung sucht. Besonders davon geprägt sind seine berühmten Beschreibungen von *Laokoon* sowie *Apollo von Belvedere* und anderen griechisch-göttlichen Figuren. Winckelmanns Paradigmenwechsel³⁹ von der römischen Sage und Geschichte, die der alltäglichen Formulierung ziemlich nahe steht, ebenso der griechischen Literatur, vor allem aber den poetisch-ästhetisierten Dichtungen von Homer,⁴⁰ spricht dafür.

Durch Winckelmanns Interpretation von Laokoons Mimik und Bewegung sieht man trotzdem seine Meinung in Bezug auf den Unterschied zwischen Poesie und bildender Kunst in der Darstellung des gleichen Gegenstandes: Ein Künstler solle seine „Geschichte“ als ein Dichter darstellen, also gewisse Umstände in Form eines „Sinnbildes“ auf das zweidimensionale Gebilde malen. Aus einer solchen Argumentation ergibt sich eine gewisse Spannung. Winckelmann glaubt nämlich, dass Laokoon kein „Geschrei“ erhebt, sondern sein Ausdruck „vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen“ ist. Statt – wie beim Schreien – den Fehler zu begehen, zu heftig und extrem zu sein, vermittelt ein

37 FK, S. 46.

38 Inka Mül-der-Bach, *Im Zeichen Pygmalions*, München 1998, S. 20.

39 Vgl. Nikolaus Himmelmann, *Winckelmanns Hermeneutik*, Wiesbaden 1971, S. 589ff. In Lessings *Laokoon* finden wir auch den gleichen Wechsel. Statt Vergil, der in *Aeneid* unmittelbar und ausführlich von dem *Laokoon*-Akt erzählt, spricht Lessing im Kunstvergleich vielmehr von Homer, dessen Werk gewöhnlich als Werk höherer oder der höchsten „literarischen“ Qualität betrachtet wird.

40 Zu Winckelmann und Homer vgl. Wolfgang Schadewaldt, *Hellas und Hesperien: gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur Band 2: Antike und Gegenwart*, Zürich 1970, S. 37–73.

Seufzen das Ansinnen, im Zustand des großen Leidens gegen den Verlust der menschlichen Würde anzukämpfen. Das Seufzen ist eine Veröhnung zwischen Pathos und Seelengröße. In diesem Sinne wird das „Seufzen“ das vornehmliche Zeichen des „Erhabenen“.⁴¹ Das Thema „Ästhetik des Erhabenen“ soll an dieser Stelle jedoch übergangen werden, da bereits zahlreiche Untersuchungen darüber existieren. Von wissenschaftlichem Interesse ist in diesem Zusammenhang jedoch die folgende Überlegung: Verwendet man die Worte „schreien“ oder „seufzen“, so ist dies bereits eine Beschreibung beziehungsweise eine Literarisierung des Gegenstandes. In diesem Fall stellt sich die Frage, warum und inwiefern dieser Ausdruck, diese Mimik, als „Seufzen“ beschrieben werden sollte. Es kommt nämlich stark darauf an, was man bei einer rein visuellen Konfrontation mit den dargestellten Figuren wahrnimmt beziehungsweise bei ihrer Anschauung. Von Winckelmanns Standpunkt aus ist es das beste Vorgehen, wenn man den literarischen Kontext in erster Linie völlig außer Acht lässt und zu dem dargestellten Kunstwerk, zur *bildenden* Kunst selbst zurückkehrt.

Eine Überlegung ist für Winckelmann besonders wichtig:

„[D]ie Mahlerey erstreckt sich auch auf Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel, und die Griechen haben sich bemühet, dasselbe zu erreichen, wie die Schriften der Alten bezeugen.“⁴²

Trotz ihrer visuellen Darstellungsweise, die später von Lessing etwa auf das Wirkungsfeld des „Raumes“ beschränkt wird, ist Malerei hier in der Lage, „die Vorstellung unsichtbarer, vergangener und zukünftiger

41 Zu vergleichen ist besonders die Erläuterung von Longinus in *Vom Erhabenen*: „[...] So strömen vom Genius der Alten wie aus heiligem Quell geheimnisvolle Einflüsse in die Seele ihrer Bewunderer; durch sie werden auch nicht gerade enthusiastische Naturen angehaucht und sind begeisterte Genossen fremder Größe.“ (Longinus, *Vom Erhabenen: griechisch-deutsch*, hrsg. und übersetzt von Otto Schönberger, Stuttgart 1988, S. 41) Zu Longinus' Einfluss auf Winckelmann siehe Reinhard Brandt, „...ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe“, in: Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.), *Johann Joachim Winckelmann 1717–1768*, Hamburg 1986, S. 41–53.

42 FK, S. 46.

Dinge⁴³ zu übernehmen, und damit das Dichtende und Denkende, das zu anderer Kunst gehört, in eigener Weise zu realisieren. Winckelmann meint in diesem Kontext besonders die allegorische Malerei und Historienmalerei, die im vorigen Text in *Gedanken über die Nachahmung* von Raffael oder Poussin präsentiert und zum Schluss des Aufsatzes als Vorbild etwa von Rubens in der Luxemburgischen Galerie und François Lemoyne's *Vergöttlichung des Herkules* in Versailles angenommen wird. Das Zitat handelt jedoch abermals von der Neuheit der Disziplin „Kunstgeschichte“ und davon, dieser Kunstgattung „Malerei“ einen Namen zu geben. Winckelmann beabsichtigte nicht, ein Panorama aller „modernen“ Künste zu zeichnen, sondern vielmehr, „den Punkt ausfindig zu machen, wo die Neueren am ehesten am Kunstideal der Alten partizipieren könnten“;⁴⁴ an diese Stelle eben besonders im Bereich der allegorischen und Historienmalerei.

2.2 Der Umgang mit Originalen als Grundlage der Kunstforschung

Winckelmann betrieb als Studierender der Theologie an der Universität von Halle, Hauslehrer in Hadmersleben, Konrektor der Lateinschule in der Hansestadt Seehausen oder Bibliothekar bei Heinrich Graf von Büнау in Dresden wie fast alle Intellektuellen in seiner Zeit grundsätzlich philologische, historische und philosophische Studien. Nun stellt sich die Frage, wie er als Gräzist und Historiker, der sich vor allem mit der Literatur der Alten beschäftigt hatte, plötzlich zum großen Theoretiker und Propagandisten der griechischen und römischen Kunst wurde.

2.2.1 In Dresden

Der erste Hinweis auf eine Antwort ist in Winckelmanns Dresdener Zeit (1748–1755)⁴⁵ zu finden. In Dresden nahm er Zeichenunterricht

43 Ebd.

44 FK, S. 350.

45 Zu Winckelmanns Erlebnissen in Dresden, besonders zu seinem Umgang mit der Dresdner Antikensammlung sowie den Malern und Galerien vgl. Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen. Bd. 1: Winckelmann in Deutschland*, Köln 1956, S. 286–347.

bei Adam Friedrich Oeser, dem Maler und späteren Direktor der Leipziger Zeichenschule, der auch Goethe Zeichenunterricht gab. Oeser legte ihm die Werke des Bildhauers Lorenzo Mattioli nahe, die ohne Zweifel eine wichtige Rolle für Winckelmanns Geschmacksbildung spielten. Außerdem korrespondierte Winckelmann in dieser Zeit mit vielen künstlerisch tätigen Freunden wie zum Beispiel dem Gemmensammler Philipp Daniel Lippert, dem Hofmaler Christian Wilhelm Ernst Dietrich, dem Galerieinspektor Johann Gottfried Riedel und dem Kunsttheoretiker und -sammler Christian Ludwig von Hagedorn. Sehr wichtig war auch die berühmte Dresdner Antikensammlung, an die er sich in der *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben* (1763) erinnert:

„Der größte Schatz von Alterthümern befindet sich zu Dresden: es besteht derselbe aus der Gallerie Chigi in Rom, welche König Augustus mit 60,000 Scudi erstand, [...] Ich kann aber das Vorzüglichste von Schönheit nicht angeben, weil die besten Statuen in einem Schuppen von Bretern, wie die Heringe gepakket, standen, und zu sehen, aber nicht zu betrachten waren.“⁴⁶

Die Antikensammlung des Kurfürsten von Sachsen ist so bedeutend für den Kunstforscher, der an die Methodologie der unmittelbaren Anschauung glaubt, dass sie in den *Gedanken über die Nachahmung* als die „reinsten Quellen der Kunst“⁴⁷ bezeichnet wird. Die Kunstwerke, die Winckelmann in seinem Werk erwähnt, beziehen sich auf den Ankauf der Nachlässe von Flavio Chigi, Giovanni Pietro Bellori und Alessandro Albani unter dem kunstsinnigen Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen (August der Starke, 1670–1733). Diese umfangreiche Sammlung befand sich jahrzehntelang in einer provisorischen Unterbringung und wurden erst 1785 in das Japanische Palais umquartiert, wo sie schließlich permanent blieb. Es ist allerdings nicht erstaunlich, dass Winckelmann schon bei der Einschätzung des künstlerischen Wertes der Kunstwerke den Akzent auf die intensive Betrachtung legte,

⁴⁶ KS, S. 224.

⁴⁷ FK, S. 14.

die nicht durch oberflächliches „Sehen“ oder frühe Erkenntnisse durch irgendeine Abbildung des 17. oder 18. Jahrhunderts oder durch die schlichte Berühmtheit des Kunstwerks⁴⁸ ersetzbar ist.

Neben den Kunstwerken der alten Griechen besichtigte Winckelmann auch passioniert und regelmäßig die 1707 von August dem Starken gegründete Dresdner Gemäldegalerie:

„Es hat mich nicht wenig Mühe gekostet, einen Zutritt, und zwar mit einer Freyheit zu bekommen, daß ich allenthalben, allein, auch an Tagen, wo niemand zugelassen wurde, z. E. des Sonntag, an Catholischen Festtagen, Galla-Tagen und dergl. die Gallerie habe frequentieren können.“⁴⁹

Mit dem Vorrecht des unbegrenzten Zugangs genoss Winckelmann die über 1000 Gemäde,⁵⁰ die vor allem den Stil des römisch-klassizistischen Cinquecento (Correggio, Veronese, Giorgione, Tizian) und Seicento (Carracci, Renis, Carlo) vertraten. Darunter befand sich auch Raffaels Meisterstück *Sixtinische Madonna*.

Bevor Winckelmann in Rom ankam, dürfte er den *Laokoon* nicht einmal als Gipsabguss gesehen haben. Die Dresdner Antikensammlung bekam erst 1784 einen Gipsabguss des Werkes durch den Ankauf der Sammlung von Anton Raphael Mengs.⁵¹ Allerdings könnte er ihn als Kupferstich etwa in Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie* gesehen haben.⁵² Ansonsten hatte er nur ältere Beschreibungen als Quelle, etwa

48 Manche Werke in diesen Sammlungen gelten auch nach heutigem Dafürhalten immer noch als Meisterstücke, wie die beiden Repliken der *Athena Lemnia*, der *Dresdner Knabe* nach Polyklet oder die von Winckelmann „Agrippina“ genannte *sitzende Muse*, vgl. hierzu Konrad Zimmermann, *Die Dresdener Antiken und Winckelmann*, Berlin 1977, S. 45ff.

49 11. Januar 1753 an Berendis, in: Winckelmann, Johann Joachim, *Briefe 1. Bd: 1742-1759*, Berlin 1952, S. 125.

50 1446 Bilder werden 1754 im Inventar der Galerie verzeichnet, vgl. dazu Gerald Heres, *Winckelmann in Sachsen: ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmanns*, Berlin 1991, S. 69–78.

51 Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen. Bd. 1: Winckelmann in Deutschland*, Leipzig 1943, S. 490ff.

52 Zur Kenntnis des Sandrart'schen Werkes erwähnte Winckelmann in seinem Brief an Genzmer, am 29. September 1747: „Mir deucht, ich hatte einiger Stiche im Sandrart er-

von Jonathan Richardson. Dafür spricht eben seine Beschreibung von Laokoon in den *Gedanken*, die die zwei Söhne völlig unbeachtet lässt.

2.2.2 In Rom

Seit November 1755 lebte Winckelmann ständig in Rom,⁵³ wo er ein völlig neues Leben begann und sich fast ausschließlich den Altertümern der bildenden Kunst widmete. Er wurde trotz bescheidender Herkunft ein international angesehener Gelehrter, eine Autorität der immer beliebter gewordenen antiquarischen Studien. Winckelmann befreundete sich dort mit Angehörigen der italienischen Oberschicht, die ihm die Möglichkeit boten, Kunstwerke und -sammlungen aus erster Hand zu begutachten. In Winckelmanns Schriften, die nach der Zeit in Rom entstanden sind, ist eine immer stärkere Zuneigung zur Stadt zu erkennen.⁵⁴ Er schreibt zum Beispiel in einem Brief: „So ist Rom [...] mir ein Paradies, und ich würde es mit Thränen in den Augen verlassen.“⁵⁵ Diese Sentimentalität führt in seinen Schriften geradezu zu einem Sprachwechsel von Deutsch zu Latein, Italienisch und Französisch. Dazu verkündete er, dass die *Geschichte der Kunst* seine „letzte Arbeit in deutscher Sprache“⁵⁶ sei. 1762, nach sieben Jahren in Italien, betonte er, dass Rom für ihn sein Vaterland geworden sei.⁵⁷

Die Laokoon-Gruppe im Original sah er erst nach dem Erscheinen seines Erstlingswerkes *Gedanken über die Nachahmung*. Warum aber untersuchte Winckelmann nicht zuerst ein Kunstwerk, indem er

wehnt. Ich entsinne mich in selbigem Buche von einer liegenden nackenden Frau aus dem Palais Borghese in Rom [...].“ In: Winckelmann, Johann Joachim, *Briefe 1. Bd: 1742–1759*, Berlin 1952, S. 75f.

53 Zu Winckelmanns Biographie in seiner Zeit in Rom vgl. vor allem Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen. Bd. 2: Winckelmann in Rom*, Leipzig 1898.

54 Zu Winckelmanns Beziehung zu Rom vgl. Jean-Rémy Manton, *Findet die Kunstgeschichte statt – hat die Kunstgeschichte einen Ort? Winckelmann seit Rom*, in: Édouard Pommier (Hrsg.), *Winckelmann: Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung. Beiträge einer Vortragsreihe im Auditorium des Louvre 1989/1990*, Stendal 1994, S. 127–142.

55 Br. I, S. 276.

56 Brief an Berendis 1759, Br. II, S. 58. Zu Winckelmanns Sprachwechsel vgl. Édouard 1994, S. 129.

57 An J. J. Volkmann, 3. März 1762, Br. II, S. 212.

zumindest einen Abguss zugänglich machte – wie er dies etwa bei den *Herkulanerinnen* in Dresden tat? Es wird vermutet, dass Winckelmann die Marmorgruppe lediglich anhand ihres immensen Rufes, den sie durch die Kommentierung und Auszeichnung von Plinius sowie durch ihren Einfluss auf Michelangelo, Tizian und Rubens erlangte, als Gegenstand thematisierte.⁵⁸ Da Winckelmann Plinius mehrmals gelesen und exzerpiert hatte,⁵⁹ fühlte er sich verpflichtet zu zeigen, dass seine Kunsttheorie Plinius' Urteil über das Kunstwerk bestätigte.

Nachdem Winckelmann in Rom angelangt war, beschäftigte er sich mit einem großen Projekt mit dem Titel *Von dem Geschmack der Griechischen Künstler*, dessen Resultate er später in dem Buch *Geschichte der Kunst des Alterthums* publizierte. Für ein solch umfassendes Werk hatte er die Beschreibung *Von den Statuen im Belvedere* als notwendigen „kleiner Vorläufer“⁶⁰ für sein späteres Werk geschrieben, damit er sich diesem dann unmittelbar zuwenden konnte. Die dafür ausgewählten griechischen Skulpturen sind *Apollo*, *Torso* und nicht zuletzt *Laokoon*; „die besten Statuen in der Welt“,⁶¹ die als Ausgangspunkt und grundlegende Beispiele für jede altertumswissenschaftliche Beschäftigung stehen. Außerdem beschreibt er in seinen heute in Florenz aufbewahrten Manuskripten⁶² noch einige weitere Stücke: den *Antonio*, die sogenannte *Cleopatra*, die Flußgottheit des *Nil* und auch den *Commodus*. Trotz des geringeren Umfangs⁶³ macht die Kunstbeschreibung als wissenschaftliche Methode einen wichtigen Teil in Winckelmanns Schriften aus und ist für das Verständnis seiner Kunstante von zentraler Bedeutung.

58 Hugh Barr Nisbet, *Laocoon in Germany: The Reception of the Group since Winckelmann*, in: Oxford German Studies 10 (1979), S. 22–63, hier S. 25; Balbina Bäßler, *Laokoon und Winckelmann: Stadien und Quellen seiner Auseinandersetzung mit der Laokoongruppe*, in: Dorothee Gall, Anja Wolkenhauer (Hrg.), *Laokoon in Literatur und Kunst: Schriften des Symposions „Laokoon in Literatur und Kunst“ vom 30. 11. 2006, Universität Bonn*, Berlin 2009, S. 218–240, hier S. 229.

59 Siehe Anm. 4 in Bäßler 2009, S. 229.

60 6. 2. 1756 an Hagedorn, zitiert nach FK, S. 499.

61 20. 2. 1756 an Oeser, zitiert nach FK S. 499.

62 Dazu vgl. FK, S. 505.

63 In der *Geschichte der Kunst des Alterthums* mit mehr als 400 Seiten betragen die Statuenbeschreibungen nur ungefähr zehn Seiten.

2.2.3 Kunstbeschreibung als methodischer Ansatz

Die Kunstbeschreibung als methodische Vorgehensweise wurde schon in Winckelmanns Dresdner Zeit verfolgt, also noch bevor sein Erstlingswerk erschien und er sich als Kunstforscher enormen Ruhm erwarb. Die drei heute existierenden Beschreibungen der Laokoon-Gruppe sind der erste Entwurf der Laokoon-Beschreibung in den *Gedanken* (1755), die er wahrscheinlich mithilfe eines Gipsabdruckes verfasste, ebenso wie die Laokoon-Beschreibung im Florentiner Manuskript, die während der Durchführung seines Projekts der Kunstbeschreibung in Belvedere entstand, und schließlich die Laokoon-Beschreibung in *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, die grundsätzlich auf der zweiten basiert.⁶⁴ Seine erste Beschreibung verfasste Winckelmann jedoch, wie bereits erwähnt, in Dresden, noch bevor er die Statuen in Rom vor Augen hatte. Aufgrund der damaligen sehr unterentwickelten technischen Bedingungen war es allerdings keineswegs außergewöhnlich, ein Kunstwerk nach Abbildungen in Büchern zu beschreiben.⁶⁵ Die Kupferstiche könnten allerdings nicht präzise genug ausgeführt oder in der Manier einer zeitgenössischen künstlerischen Schule gestochen worden sein. Die wiederentdeckten antiken Statuen sind oftmals an den vier Gliedern oder an manchen schmückenden Attributen beschädigt. Auf Abbildungen ist es nicht möglich, restaurierte und ergänzte Teile zu erkennen⁶⁶ und von den noch erhaltenen und originalen Teilen des Kunstobjekts zu unterscheiden. Daher ist es nicht schwer verständlich, dass Winckelmann während des ersten Aufenthalts in Rom sofort mit einer erneuernden Version seiner Kunstbeschreibung⁶⁷ begann. Erst in

64 Ein Entwurf für den Erstdruck befindet sich heute im Besitz der Bibliotheca Bodmeriana in Cologny bei Genf, vgl. dazu Raimund M. Fridrich, „*Sehnsucht nach dem Verlorenen*“: *Winckelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption*, Bern 2003, Anm. 64. Zu den Texten der Laokoon-Beschreibungen siehe heute: FK, S. 107–118.

65 Dazu vgl. Markus Käfer, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg 1986, S. 47.

66 Deswegen fordert Winckelmann: „Die Ergänzungen sollten in den Kupfern, oder in ihren Erklärungen, angezeigt werden.“ (Johann Joachim Winckelmann: *Kunsttheoretische Schriften*. Bd. V. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Erster und zweiter Teil, Baden-Baden 1966, S. XIX)

67 An Hagedorn, Rom, 3. April 1756: „Ich habe meiner ersten Schrift in Rom, von Ergänzung der alten Statuen, die erste Form gegeben.“ (Johann Joachim Winckelmann, *Briefe*. In Verbindung mit Hans Diepolder, hrsg. von Walter Rehm, Bd. I, Berlin 1952, S. 232)

Italien war ihm dies möglich. Folglich begann er, das Problem der fehlenden Originale durch das Vergleichen seiner früheren Quellen mit den Originalen zu beheben.

Die Konfrontation mit den Originalen in Rom markierte für Winckelmann einen neuen Anfang. In einem Brief im Jahre 1759 stellte er fest: „Es ist daher schwer, ja fast unmöglich, etwas Gründliches von der alten Kunst [...] ausser Rom zu schreiben.“⁶⁸ Nur vor Ort in Rom werde es, so Winckelmann, erst möglich, die antiken Kunstwerke sowohl im Ganzen als auch im kleinsten Detail – die Bewegung des Muskels, die Falte des Gewandes, die Gesichtszüge aus verschiedenen Perspektiven – zu beobachten und zu beschreiben. Auch Material, Erhaltungszustand, Komposition und Proportion des Werkes seien nur zu untersuchen, wenn man dieses mit eigenen Augen betrachten könne. Durch die Betrachtung des Körpers glaubte Winckelmann zur schönen inneren Menschlichkeit, dem „Ideal“, zu gelangen. Um dieses Ziel zu erreichen, betrieb er eine ausführliche, fast minutiöse Beschreibung griechischer Plastik bis zu den kleinsten Details. Die Fragen nach der Authentizität des Kunstwerks, der historischen Datierung und Lokalisierung werden zweitrangig angesichts des Werkes selbst. Dies erklärt Winckelmanns nahezu anmaßende Haltung gegenüber den Forschungsergebnissen der Altertumskunde in Deutschland,⁶⁹ die sich erst entwickelte, nachdem er in Rom gewohnt hatte: „Im Falle aber das Geschwätz wider mich zu lang ist, möchte es sich nicht der Mühe verlohnen, den Auszug aus der Lessingischen Schrift zu machen, und man muß ihn laufen lassen.“⁷⁰ Die Anwesenheit in Rom und der Anblick der Originale schienen ihm eine gewisse Autorität in der Beurteilung des Kunstwerkes zu verleihen. Die Bedeutung seines Romaufenthalts lässt somit nicht nur als einfache Bequemlichkeit oder Annehmlichkeit aufgrund der geografischen Nähe zu den Statuen verstehen. Dieses Kapitel seines Lebens ist für den

68 An Walther. Br. II, S. 56.

69 Winckelmann kümmerte sich nicht allzu sehr um die zeitgenössischen Publikationen der Altertumskunde in Deutschland. Zu diesen äußerte er sich nur dann, wenn diese Kritik an seinen eigenen Werken übte. Dies taten beispielweise Klotz und Lessing. Vgl. dazu Markus Käfer, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg 1986, S. 92ff.

70 An Walther, Rom, den 26. May 1766, in: Br. III, S. 179.

Kunsthistoriker Winckelmann der Wendepunkt seiner Karriere, seine „Wiedergeburt“: „Damals, als ich nach Rom kam, trat ich sozusagen in die Welt hinein wie ein kürzlich geborenes Kind [...]“.“⁷¹

2.3 Winckelmanns Entdeckung des Anschauens

Die Schrift *Gedanken über die Nachahmung* fand nach ihrer Erscheinung sofort unglaublichen Beifall; Winckelmann selbst beschreibt seinen Erfolg folgendermaßen: „Ich habe sogar gehöret, daß man es schon abschreiben laßen, weil so wenig gedruckt sind.“⁷² Die Rezeption allein in Deutschland war schon sehr umfangreich, da fast alle namhaften zeitgenössischen Autoren auf die Schrift reagierten, etwa Johann Christoph Gottsched, Christoph Friedrich Nicolai, Moses Mendelssohn, Friedrich Gottlieb Klopstock, Christian Ludwig von Hagedorn, Anton Raphael Mengs, Johann Gottfried Herder, Karl Philipp Moritz⁷³ sowie nicht zuletzt Lessing und Goethe. Mit seinen altertumskundlichen Studien trug Winckelmann nicht nur zu einem Geschmackswandel bei, sondern beförderte auch die Entdeckung der neuen Funktion des Sichtbaren (als neue Möglichkeit des sinnlichen Erlebens). Schon aus der Erfahrung, die er in der Dresdner Gemäldegalerie gesammelt hatte, entstand seine *Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dreßdner Gallerie* (1752), „das erste Beispiel einer Kunstbeschreibung von Winckelmanns Hand“⁷⁴ und wahrscheinlich auch das erste Beispiel in der Kunstgeschichte im heutigen Sinne überhaupt. Erst vor dem damaligen historischen Hintergrund wird die Bedeutung einer solchen Beschreibung wirklich ersichtlich. Die Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Metalllettern (ab 1450) ermöglichte die schnelle und effizi-

71 An Barthélemy, 13. September 1760 (im Original französisch), in: Br. II, S. 99.

72 An Berendis, 4. Juni 1755, in: Br I, S. 176.

73 Zur Rezeption und Wirkung durch diese Schriftsteller siehe: Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer, Norbert Miller (Hrg.), *Frühklassizismus: Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse* (Bibliothek der Kunstliteratur; Band II), Frankfurt a. M. 1995, S. 394–422.

74 Kommentar von Pfotenhauer, in: Helmut Pfotenhauer usw. (Hrg.), *Frühklassizismus: Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Frankfurt a. M. 1995, S. 354.

ente Massenverbreitung textlichen Materials.⁷⁵ Diese Erfindung wurde somit sofort ein Schlüsselement fast aller geistigen Produkte. Demgegenüber ging die Veröffentlichung und Verbreitung eines Bildes viel langsamer und schwerer vonstatten. Ein Holzschnitt oder eine Radierung konnte nur im beschränkten Rahmen verbreitet werden, was aber mit der Effizienz durch bewegliche Lettern nicht zu vergleichen war. Ein Ölgemälde, eine Statue oder die Architektur im Allgemeinen war nahezu nur vor Ort zu betrachten. Ansonsten musste man sich einer sekundären Quelle zuwenden; so untersuchte zum Beispiel Winckelmann die Laokoon-Gruppe mithilfe eines Kupferstiches aus der *Teutschen Academie* und einer Beschreibung von Richardson. Unter den Umständen der zeitgenössischen Technik musste Winckelmann als Kunsthistoriker seinen Gegenstand bei jeder Erwähnung zuerst beschreiben, sodass er als notwendige Vorbereitung für weitere Untersuchungen ein ständiges Archiv aufbaute. Winckelmanns Laokoon-Beschreibung im *Florentiner Manuskript* kann als Beispiel dienen:

„Er scheint gebildet als wenn er den Athem gleichsam an sich hielte, oder schöpfte. [Man siehet] und zu gleicher Zeit sich suchte von der Schlange loß zu machen. Es ist wahr, daß diese Statue auf andere Weise hätte können gebildet werden, so vielleicht fast mehr Expression nach der heutigen Weise haben könnte, aber die Alten haben allezeit gesucht die schönsten Theile zu weisen und die Expression auf zartere und weniger schreckliche Art als wir zu zeigen.“⁷⁶

Winckelmanns Wortwahl („scheint“, „siehet“, „Expression“, „zeigen“) bezieht sich stets auf den visuellen Sinn. Dadurch wird sein Ziel deutlich, die sinnliche Erfahrung des Kunstwerks dem Rezipienten allezeit zugänglich zu machen. Hier ist allerdings die Tatsache zu beachten, dass es für unterschiedliche Betrachter verschiedene Beschreibungen beziehungsweise Interpretationen eines Bildes gibt. Zudem kann der gleiche Betrachter zu anderen Zeiten seine Meinung beim erneuten Betrach-

⁷⁵ Zur Entwicklung der Drucktechnik dieser Zeit vgl. Friedrich Adolf Schmidt-Künsemüller, *Die Erfindung des Buchdrucks als technisches Phänomen*, Mainz 1951.

⁷⁶ FK, S. 187.

ten des Kunstwerkes ändern. So entstehen ästhetische Kontroversen. Winckelmanns Laokoon-Beschreibungen und seine Interpretationen in *Gedanken über die Nachahmung* (1755) und *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) zeigen im Vergleich, das sie aus unterschiedlichen Perspektiven zu verschiedenen ästhetischen Systemen führen. Statt das Ruhegebot zu betonen, stellt Winckelmann den Laokoon in *Geschichte der Kunst des Alterthums* als „eine durch das Ideal erhöhte Natur“⁷⁷ dar; bei ihm ist „kein Theil [...] in Ruhe“.⁷⁸ Im Gegensatz zur Laokoon-Gruppe stellt Winckelmann nun die Niobidengruppe vor, wodurch die visuelle Verschiedenheit zwischen dem Hohen Stil und Schönen Stil demonstriert wird: Die sich wie Laokoon ebenso im größten Leiden befindende Göttin Niobe erstarrt in der absoluten Ruhe, ohne den geringsten Ausdruck eines Gefühls,⁷⁹ während Laokoon eine verfeinerte Komposition der höchsten Dynamik in Verbindung mit einer schönen Form darstellt.

In der *Beschreibung* verwendet Winckelmann die Methode der Bildanalyse durch eine Untersuchung der Zeichnung, des Kolorits, der Komposition sowie von Licht und Schatten. Unter anderem dienten ihm die Schriften von Roger de Piles⁸⁰ als methodische Grundlage. Sie sind bis heute in der Bildanalyse immer noch weitgehend vorbildlich. Für die Untersuchung der Bedeutsamkeit dieser Bildbeschreibung für Winckelmanns Zeitgenossen ist es nötig, auf die seit der Antike geltende Überzeugung, dass „die bildende Kunst stumme Dichtung“ sei, zurückzugreifen. Dieses Zitat stammt von dem griechischen Dichter Simonides, wurde von Plutarch verwendet und von Horaz vereinfacht

77 SN 4/1, S. 282.

78 SN 4/1, S. 676.

79 „[...] auch in empfindlichsten Schmerzen erscheint Niobe noch als Heldinn, welche der Latona nicht weichen wollte.“ KS, S. 159.

80 Die von Winckelmann gelesenen Schriften von de Piles sind unter anderem: *Dialogue sur les coloris* (1673), *Conversations sur la connoissance de la peinture* (1677), *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres* (1681). Winckelmann orientierte sich an de Piles Methode und verwendete dessen Begriffe vornehmlich in seinem *Gedanken und Sendschreiben von den Herculianischen Entdeckungen*. Dazu siehe nicht zuletzt Katherine Harloe, *Winckelmann and the Invention of Antiquity: History and Aesthetics in the Age of Altertums-wissenschaft*, Oxford 2013, S. 62ff.

als *ut pictura poesis* ausgedrückt. Demnach ist die malerische Kunst nichts mehr als eine Übertragungsform der ideellen Vorstellungen und dazu da, die Worte der Dichter sichtbar zu machen.⁸¹ Das Bild selbst war für längere Zeit zweitrangig. So wurde die spezifische malerische Qualität und insbesondere die Farbe geringgeschätzt, was ebenso eine Verachtung des Kolorits der klassischen Ästhetik zur Folge hatte. Ein Vertreter solcher Auffassung mag Leon Battista Alberti mit seinen Werken *De Pictura* (1435) und *De statua* (1435) gewesen sein. Letzteres las Winckelmann auch in seiner Dresdner Zeit.

De Piles Beitrag zur ästhetischen und kunstgeschichtlichen Theorie beruht vor allem auf seiner Verteidigung des malerisch-künstlerischen Wertes der Moderne – durch Farben und Pinselstriche – gegen den der Klassik – durch Proportion und Perspektive. So bringt er zum ersten Mal den Eigenwert des spezifischen Malerischen (Farbe) zur Sprache. Eine solche Betrachtungsweise der Malerei, mit besonderem Augenmerk auf dem Kolorit oder dem Hell-Dunkel-Kontrast, ist deshalb für das 18. Jahrhundert bedeutend, weil das Bild auf diese Weise nicht mehr primär wie ein einfaches Abbild der äußeren Erscheinung der Natur oder einer bestimmten Idee wirkt – und nicht etwa von der aristotelischen Nachahmungslehre bestimmt ist –, sondern als eine eigenständige Ausdrucksform erscheint, die mit spezifischen sinnlich-ästhetischen Reizen bildet und täuscht. Die Bilder werden gewissermaßen von der beschränkten Definition der „stummen Dichtung“ befreit, die nur die geistige Konzeption der Dichter übertrage. Demzufolge sind alle visuell gestaltenden Künste (etwa Malerei, Skulptur, Baukunst) in dieser Zeit erneut zu vergegenwärtigen und mit neuer Auffassung zu rechtfertigen.

Schon Winckelmanns Zeitgenossen haben seinen Beitrag zum Fach Altertumskunde als Umbruch anerkannt. Das sogenannte „antiquarische[...] Studium“⁸² wurde schon 1771 in einer Rezension der *Allge-*

81 Zur Entwicklung des Kunstvergleiches beim *Ut-pictura-poesis*-Topos vor Winckelmann vgl. Hubertus Kohle, *Ut pictura poesis non erit: Denis Diderots Kunstbegriff*, Hildesheim 1989, S. 6–49.

82 Zum Wortgebrauch vgl. Lessing in LW 5/2, S. 1086.

meinen deutschen Bibliothek als „ein Modestudium“⁸³ bezeichnet. Ein solches Studium beschäftigte sich vor allem mit der Kunst der Antike und ihren historischen Zusammenhängen im Sinne einer philologisch-quellenkritischen Situierung. In dieser Zeit entstanden überwiegend Dokumentationswerke auf Italienisch und Französisch mit zahlreichen Abbildungen.⁸⁴ Wichtige Vorbilder dafür waren zum Beispiel das dreibändige Werk des italienischen Altertumsforschers Antonio Francesco Goris mit dem Titel *Museum Etuscum*, außerdem weit verbreitete große Sammelwerke wie Bernard de Montfaucons zehnbändige *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* oder die von Zeitgenossen viel gelesenen und zitierten Homer-Exegesen (mit Abbildungen) von Gomte de Caylus. 1778 schrieb der berühmte Göttinger Archäologe Christian Gottlob Heyne eine Lobschrift auf Winckelmann, worin er behauptete: „[...] nur Komplikation ohne Gelehrsamkeit, ohne Geschmack und Beurteilung, macht den Inhalt der meisten antiquarischen Bücher aus“.⁸⁵ Ein Beispiel für die „meisten antiquarischen Bücher“ dürften die Sammelwerke von Montfaucon sein. Nach seiner ersten Veröffentlichung im Jahre 1719 erschienen 1724 noch fünf Supplementbände, die allesamt damalige durch Sammler, Antiquare und Reisende gesammelte altertümliche Wissenschaften darlegen. Hier tritt die Bedeutsamkeit der Benutzung von illustrativen Materialien bereits in den Vordergrund. In Schierings Bericht heißt es:

„Die vielen Abbildungen (etwa 40,000) sind von überallher beigebracht: Es sind Kupfer von Apianus, Bellori, Bonanni, Berger, Fauvel, Foucault, Boissard, de la Chausse, Charlet, du Choul Lebrun, Spon und Fabretti. Die gezeigten Gegenstände kommen aus allen Zweigen antiker Kunstübung von den kleinsten bis zu den größten Denkmälern, und sie kom-

83 Zur Antiquarik als Modefach im 18. Jahrhundert vgl. Wilfried Barner, *Autorität und Anmaßung. Über Lessings polemische Strategien, vornehmlich im antiquarischen Streit*, in: Wolfram Mauser/Günter Sasse (Hrsg.), *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*, Tübingen 1993, S. 22–25, hier S. 23.

84 Zur Geschichte der klassischen Archäologie vgl. Ulrich Hausmann (Hrsg.), *Handbuch der Archäologie I. Allgemeine Grundlagen der Archäologie*, München 1969, S. 11ff.

85 Zitiert nach: Wolfgang Schiering, *Zur Geschichte der Archäologie*, in: Ulrich Hausmann (Hrsg.), *Handbuch der Archäologie I. Allgemeine Grundlagen der Archäologie*, München 1969, S. 11–161, hier S. 11.

men aus allen Teilen der antiken Welt. [...] So sind die beiden ersten Bände den nach Klassen geschiedenen Göttern der Griechen und Römer gewidmet, während sich der folgende Band mit den Priestern, den Tempeln, Altären, Opfergeräten, den Festen der Griechenlands und Roms beschäftigt usw.⁸⁶

Montfaucon ist offenbar schon dadurch als Konkurrent der Philologie gebrandmarkt. Seine Verfahrensweise ist methodisch archivarisch und gezielt, „um den antiken Monumenten quellenkritisch ihren kulturhistorisch begründeten Platz in einer Universalgeschichte einzuräumen“.⁸⁷ Aber trotz ihrer bedeutsamen Menge besitzen die Abbildungen in Montfaucons Werk noch keinen Eigenwert,⁸⁸ da das Anschauliche nicht als sinnliche Erfahrungen direkt angewendet wird, sondern immer noch lediglich als Hilfsmittel oder als Ergänzung des Textes gilt. Dies liegt daran, dass Montfaucon – wie die meisten damaligen Gelehrten – gewohnt war, sich an der literarischen Überlieferung auszurichten. Bereits als fünfjähriges Kind interessierte er sich für alte Schriften. In seinen jungen Jahren war er schon der griechischen Sprache mächtig und studierte zusätzlich noch Hebräisch, Syrisch, Chaldäisch und Koptisch.⁸⁹ Montfaucon war ursprünglich Philologe und beschäftigte sich vor allem mit antiken Dokumenten. Die bildnerischen Materialien wurden von ihm in erster Linie instrumentalisiert, um die Texte zu untermalen.

86 Wolfgang Schiering, *Zur Geschichte der Archäologie*, in: Ulrich Hausmann (Hrsg.), *Handbuch der Archäologie I. Allgemeine Grundlagen der Archäologie*, München 1969, S. 11–161, hier S. 13.

87 Markus Käfer, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg 1986, S. 44.

88 Käfer erklärt zum methodischen Verfahren der Altertumsforscher vor Winckelmann, also etwa von Caylus und Montfaucon: „Caylus geht schon so weit, der Philologie zu beweisen, daß nur die Künstler bestimmte Textstellen, z. B. bei Plinius, richtig verstehen, da sie die Gesetze ihrer Kunst kennen und anwenden, die Kunst des Medium ihres Denkens ist und sie besser als die Philologen, die an diesen Textstellen herumrätseln, verstehen, was Plinius mit seinen Bemerkungen über die Zeichnung gemeint hat.“ Ebd. S. 44. Zu Winckelmanns „Entdeckung“ der texttheuristischen Beweiskraft von Kunstwerken vgl. S. 45f.

89 Zu Montfaucons Entwicklungsgang vgl. Georgio Fatouros, *Montfaucon, Bernard de.*, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Band 6, Herzberg 1993.

Winckelmanns Schrift *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerei und Bildhauer-Kunst* (1755) stellt einen Umbruch und Neubeginn dar, weil er die sogenannte Stubengelehrsamkeit kritisierte, die sich ganz auf die alte Lektüre beschränkte. Er erläuterte, auch in seinen späteren Werken, die Geschichte der bildenden Kunst als Geschichte der Anschauung und des Geschmackswandels, die bis dato noch keine konstitutive Rolle in der Altertumskunde gespielt hatte. Entgegen der philologischen Methode, wie zum Beispiel dem Handschriftenvergleich bei Lektüre und Exegese, oder der immanenten Textanalyse zeigt Winckelmann in seinem Aufsatz, dass er die Textstellen der antiken Autoren in Bezug auf ein Kunstwerk oder ihre Kunstkritik sowie deren Kenntnisse zur Kunst der Antike aufgrund seiner neuen Betrachtungsweise revidieren und kommentieren konnte. Winckelmann versteht sich in seiner Vorrede der *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums* als ein Forscher im Gegensatz zum Philologen Jacob Philip d'Orville: „Mein größtes Vergnügen in Erläuterung der Werke alter Kunst ist gewesen, wenn ich durch dieselbe einen alten Scribenten erläutert und verbessern können.“⁹⁰ Während der fleißige Stubengelehrte für mehrere Jahre täglich in der Vatikanischen Bibliothek sitzt, „um den Heidelbergischen Codex, der Griechischen Anthologie theils mit dem gedruckten zu vergleichen, theils diesen aus jenen zu verbessern und zu ergänzen“,⁹¹ wird die konventionelle Vorgehensweise der Text-Bild-Exegese bei Winckelmann umgekehrt: Das Kunstwerk versteht er als Quelle, die Beweiskraft besitzt. Winckelmann war nicht der erste Forscher auf dem Gebiet der Altertumskunde, aber die revolutionierende Wirkung seiner Schriften löste ein so großes Echo in ganzes Europa aus, dass sich erst aufgrund seiner Schriften das bereits erwähnte Modefach in der Geisteswelt etablierte. Monika Fick fasst seinen Erfolg folgendermaßen zusammen:

⁹⁰ Winckelmann: *Kunsttheoretische Schriften*. Bd VI: *Anmerkung über die Geschichte der Kunst des Alterthums*, Baden-Baden 1966, S. X.

⁹¹ Ebd.

„Enzyklopädisches Wissen und systematische Ordnung, die bisherigen leitenden Kategorien in der Altertumskunde, werden durch Anschauung ersetzt. Nicht mehr die Kommentierung schriftlicher Quelle, wozu die Bilddokumente als Beleg dienen, ist das Ziel, sondern die Begegnung mit dem Original, dem Bildwerk, das stumme Betrachtung verlangt.“⁹²

Ein anderer wichtiger Aspekt dieser Entdeckung der Anschauung ist die historische Dimension der visuellen Künste als eine zuverlässige geschichtliche Beweiskraft, die die gesellschaftliche, religiöse, wirtschaftliche und politische Grundlage ihres Zeitalters illustrieren kann. Besonders *Geschichte der Kunst des Alterthums* wird als Erstlingswerk der Kunstgeschichte betrachtet, das aus den reichlich existierenden historischen Materialien der griechischen und römischen Zeit ein chronologisches System der Kunstgeschichte entwirft.⁹³ Die Geschichte der Kunst wird als Teil des allgemeinen menschlichen Lebens gesehen, wobei Winckelmann nicht die einzige⁹⁴ aber doch eine unentbehrliche

92 Monika Fick (Hrsg.), *Lessing-Handbuch*, Metzler Verlag, Stuttgart 2010, S. 220.

93 Damit ist Winckelmann bewusst, dass sein endgültiges Werk als „the one truly ambitious attempt from the period“ bezeichnet wird. Zum geschichtlichen Wert von Winckelmanns Werken vgl. Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven 1994, S. 33–46, hier S. 35.

94 Winckelmanns Zeitgenosse, der schottische Historiker John Gillies stellt in seinem Werk *Geschichte von Griechenland* folgende Frage: „Stellen Sie sich vor, dass durch einen traurigen Zufall alle Denkmäler der griechischen Literatur bei einer vollständigen Zerstörung dieser Nation und ihrer Freiheit umgekommen wären, und dass nichts von dem, was dieses berühmte Volk betraf, schriftlich an die Nachwelt überliefert worden wäre. Wie würde man – ausgehend von Apollo im Belvedere, den Laokoon- und Niobidengruppe sowie anderen über Italien und Europa verstreuten Statuen, Kameen und Medaillen – das Genie und der Charakter der Griechen beurteilen? Wie würden sich die von diesen Gegenständen ausgehenden Eindrücke von denen unterscheiden, die wir von den Dichtern, Rednern und Historikern empfangen?“ Das Thema des Aufblühens und des Verfalls der schönen Künste und ihrer historischen Bedingungen diskutierte vor Winckelmann auch Comte de Caylus, indem er sagt, dass „Kunstproduktionen ein Studienobjekt seien, in dem sich Sitten und Geist eines Jahrhunderts und einer Nation spiegelten; und daß es möglich sei aus der Kunst, wenn nicht Beweise, so doch wenigstens begründete Vermutungen über die Geschichte, den Charakter der Fürsten und staatliche Umwälzungen abzuleiten“. Laut Francis Haskell ist Caylus jedoch kein richtiger Historiker, da ihm der genaue Sinn für die Chronologie fehle. Zitiert nach Francis Haskell, *Winckelmann und sein Einfluß auf die Historiker* (übersetzt von Afra Richter), in: Édouard Pommier (Hrsg.), *Winckelmann: Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung. Beiträge einer Vortragsreihe im Auditorium des Louvre 1989/1990*, Stendal 1994, S. 61–70, hier S. 61 und 63.

Rolle bei jenem Prozess spielt, indem er in *Geschichte der Kunst des Alterthums* die griechische Kunst nach Stilwandel datiert und das Aufblühen der Kunst mit politischer Freiheit verbindet. Dies darf jedoch noch nicht als Sinn der gesamten modernen Kunstgeschichte überinterpretiert werden, da Winckelmann sich eher auf das begrenzte Gebiet der bildenden Kunst spezialisierte und sich dabei nie bewusst war, in welchem Maße diese die allgemeine Geschichte erklären könnte.

Obwohl schon zu seiner Zeit etwa 1766 von Johann Gottfried Herder kritisiert wurde, dass die Schönheit des Körpers nicht ein Bote der seelischen Größe sein müsse, so wie die äußere Schönheit des Apollo kein Beweis seiner Gottheit sei, war Winckelmann ohne Zweifel der Erste, der im Sinnenerlebnis eine geistige Dimension fand. Er markiert den Übergang von einer veralteten Kunstansicht zu der immer selbstbewusster gewordenen geschichtlichen Betrachtungsweise. So wird Winckelmann auch als Pionier der modernen Kunstgeschichte betrachtet.⁹⁵ Besonders innovativ für diese Zeit ist die Tatsache, dass die Aufmerksamkeit seit Winckelmann auf die Eigenschaften der bildenden Kunst und ihre eigenständige Zeichensprache gerichtet wird. Es entstand seither ein neuer Anspruch, was zum Teil seine spezielle Neigung für die allegorische Malerei anbelangte und zu seinen Beschreibungen der kanonischen Werke der Alten passte, nach denen die hohen ästhetischen Begriffe, wie Anmut, Pathos und das Erhabene, durch einsichtige Vorbilder veranschaulicht werden sollten. Die Wirkungsgeschichte von Winckelmanns Statuenbeschreibungen vor allem des Laokoon in der späteren Weimarer Klassik stehen eben dafür.

Schon kurz nach seinem Tod war der Fachwelt bewusst, dass Winckelmanns Bedeutsamkeit nicht überwiegend in der sachlichen Beschäftigung mit der Altertumskunde lag. Vielmehr ist auch heute noch seine Gesamtansicht der Kunst der Antike oder der Kunst überhaupt wertz-

⁹⁵ Diese Ansicht wird u. a. vertreten durch Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven 1994.

schätzen und zu untersuchen. Dies führte zu einer Mythisierung⁹⁶ in der Rezeptionsgeschichte von Winckelmanns Werken. Seine Thesen wurden nämlich nicht mehr so sorgfältig studiert und detailliert überprüft, sondern seine Person und die Gesamtheit seiner Ansichten von Kunst zum Monument der klassischen Kunst erhoben.

96 Schon seit dem Werk *Winckelmann und sein Jahrhundert* ist eine solche Tendenz nachprüfbar, als beispielweise Goethe das Buch als ein auf das letzte „klassische“ Jahrzehnt zurückblickendes Gemeinschaftswerk des Weimarer Kunstfreundkreises bezeichnete. Vgl. zur Winckelmann-Rezeption in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Raimund M. Fridrich, *„Sehnsucht nach dem Verlorenen“: Winckelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption*, Bern 2003, S. 145ff.

3 Lessing: Reinigung und Befreiung der bildenden Kunst von der poetischen Kunst

Der Diskurs über Laokoon zu Winckelmanns Zeit wurde von dem Bemühen geprägt, theoretische Ansätze zur Bestimmung ästhetischer Werte in der Erscheinungsform der bildenden Kunst zu durchdenken. Begriffe und Definitionen aus älteren Traditionen wurden erneut übernommen und hinterfragt, um neues Gedankengut in die Wahrnehmung über das Anschauen einzubringen. Als freier Schriftsteller konzentrierte sich Lessing in seinem Schreiben besonders auf den Kunstvergleich zwischen Literatur und bildender Kunst, den sogenannten *Ut-pictura-poesis*-Topos. Eine bis in die antike Kunsttheorie zurückreichende Tradition setzte seine Diskussion fort und stützte sich auf Begriffe wie zum Beispiel „Schönheit“, „Nachahmung“, „fruchtbarer Augenblick“, „Katharsis“. Im Widerspruch zu dem Archäologen und Kunsthistoriker Winckelmann legte der Literaturtheoretiker Lessing dar, dass bildende Kunst und Dichtung nicht miteinander verwechselt oder vermischt werden dürfen. Lessing versuchte nämlich mit seiner Abhandlung *Laokoon* den Grenzverwirrungen der Künste abzuwehren.

Das Streben nach Schönheit und Wahrheit, wie es Lessing zusammenfasste, markiert das gedankliche Spannungsfeld, in dem die Frage nach dem Unterschied zwischen bildender Kunst und Literatur beantwortet wird.

3.1 *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*

3.1.1 Thesen und Kontext

Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie (Abb. 5) steht im Zentrum von Lessings umfangreichen „antiquarischen“ Schriften (neben *Laokoon* noch *Briefe, antiquarischen Inhalts* und ein großer Bestand an *Paralipomena*). Der geistige Hintergrund von Lessings

Laokoon ist vor allem die im 18. Jahrhundert in der europäischen Geisteswelt zur Mode gewordene Altertumskunde. Seit der Veröffentlichung von Winckelmanns Forschung über die Kunst der Antike verbreiteten sich die klassischen Altertumswissenschaften, die sich mit den literarischen Überlieferungen und materiellen Hinterlassenschaften der Antike auseinandersetzten, schnell in ganz Europa. Lessing verband das in seinem Studium der Altertumskunde mit der Fragestellung nach der Vergleichbarkeit der Poesie mit der Malerei, die seit der Antike wiederholt debattiert wurde, nämlich der *Ut-pictura-poesis*-Doktrin. Immer wieder sind die Zitate des Simonides von Keos („die Malerei ist stumme Poesie, die Poesie eine redende Malerei“) und Horaz („De arte poetica: ut pictura poesis erit ...“) zu erwähnen. Hier steht aber die Grenzziehung zwischen den beiden Künsten – wie es der Titel des Buches andeutet – im Mittelpunkt des Werkes, in dem Lessing die eigenen künstlerischen Gesetze der beiden Formen bestimmte. Seit dem 17. Jahrhundert entwickelte sich die sogenannte malerische Poesie zu einer beliebten dichterischen Gattung; und in der Dichtung des Sturm und Drang und der Romantik erreichte die Naturlyrik⁹⁷ ihren Höhepunkt, was die damalige literarische Strömung der Kunstvermischung („malende“ Tendenz der Poesie) zeigt, die Lessing aufmerksam verfolgte.

Eine andere Anregung für Lessings Werk stellt Johann Joachim Winckelmann dar. Seine *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst* und *Geschichte der Kunst des Alterthums* sowie sein tragischer Tod in Triest im Jahr 1768 wirkten als direkte Anregungen für Lessings *Laokoon*. Lessing war grundsätzlich mit Winckelmanns Leitgedanken zum Wesen der antiken Kunst

97 In der europäischen Literaturgeschichte ist Naturlyrik eine Form der Lyrik, deren Hauptgegenstand die Natur (Natur, Wetter, Tier und Pflanze) ist. Im Barock erschien die Natur nur im Hintergrund, während die religiösen Motive in den Vordergrund traten. Erst im 18. Jahrhundert wurde die Natur selbst zum Gegenstand der Poesie. Von da an versuchte ein Dichter durch seine literarische Beschreibung den Effekt eines Gemäldes zu erreichen. Zu Lessings Zeit war die Naturdichtung (die „malende“ Idylldichtung) etwa von Barthold Heinrich Brockes, Ewald Christian von Kleist oder Salomon Geßner ein großer Erfolg. Zur Entwicklung der literarischen Gattung vgl. Gunter E. Grimm (Hrsg.), *Deutsche Naturlyrik. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1995.

und seiner Vorstellung von deren idealer Schönheit einverstanden. Viele Erörterungen im *Laokoon* gründen auf seiner Beschäftigung mit Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* sowie mit anderen Schriften.⁹⁸ Winckelmanns Erstlingswerk wurde Lessing von seinem Freund Moses Mendelssohn in einem Brief⁹⁹ empfohlen:

„Ich gehe mit Ihnen in die Schule der alten Dichter, allein wenn wir sie verlassen, so kommen Sie mit mir in die Schule der alten Bildhauer. Ich habe ihre Kunststücke nicht gesehen, aber Winckelmann, (in seiner vortrefflichen Abhandlung von der Nachahmung der Werke der Griechen) dem ich einen feinen Geschmack zutraue, sagt: [...]“¹⁰⁰

Es schien Mendelssohn fast selbstverständlich, dass Winckelmann wegen seiner Anwesenheit vor Ort in Rom, bei der er die antiken Kunstwerke in Augenschein nehmen konnte, eine Autorität bei der Diskussion um Laokoon darstellte. Anders als Winckelmann versuchte Lessing die Frage nach dem Verhältnis von Malerei und Poesie zu beantworten und vertiefte sich in allgemeine Erklärungen für das Wesen der Künste. In seinem Gedankenaustausch mit Mendelssohn und Friedrich Nicolai über das Laokoon-Projekt spielte Winckelmann noch keine große Rolle. Dies änderte sich mit der Veröffentlichung seines Werkes *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), in dem Winckelmann mit aller Kraft die Notwendigkeit der Anschauung¹⁰¹ betonte, während Lessing nur durch das Lesen der Literatur und das Nachdenken die Laokoon-Gruppe thematisierte. In seinen folgenden Entwürfen begann Lessing, sich mit Wickelmanns einzelnen Ideen zu beschäftigen.

⁹⁸ Zur Entstehungsgeschichte von Lessings *Laokoon* vgl. Monika Fick (Hrsg.), *Lessing-Handbuch*, Metzler Verlag, Stuttgart 2010, S. 216ff., sowie Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe: in zwölf Bänden* 5/2: *Werke, 1766–1769*, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1990, S. 631–650.

⁹⁹ Undatierter Brief aus der ersten Hälfte des Dezembers 1756, in: Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe: in zwölf Bänden* 11/1: *Briefe von und an Lessing 1743–1700*, hrsg. von Helmuth Kiesel, Frankfurt a. M. 1987, S. 137–143.

¹⁰⁰ Ebd., S. 141.

¹⁰¹ Vgl. Vorrede. Auszug in Gottfried Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 5/1: *Werke 1760–1766*, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1990, S. 882–889.

Nach Lessings Planung sollte das Laokoon-Projekt eigentlich nur den ersten Teil seiner ganzen Forschung über die schönen Künste ausmachen. Die anderen beiden eventuell nicht erledigten Teile sollten sich jeweils auf Poesie und Musik, Tanzkunst und Pantomime beziehen. In Lessings Entwurf des „Ersten Teils“¹⁰² finden sich zwei Bestandteile seiner Argumentation. Der eine bezieht sich auf Winckelmanns Schriften über Altertumskunde, einschließlich der Kritik gegen Winckelmanns Laokoon-Anmerkung und eines detaillierten Vergleichs des Kunstwerks mit den „Gemälden“ der Dichter, insbesondere Homers; der andere handelt von seinem theoretischen System von Zeichen, vom Gegenstand, Ideal und von der Wirkung der Kunst. Der erste Teil von *Laokoon* erschien schließlich 1766 bei Christian Friedrich Voß in Berlin.

Ganz am Anfang weist Lessing auf die Ähnlichkeit der beiden Künste als Ausgangspunkt des Kunstvergleichs hin: „Beide [...] stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.“¹⁰³ Sie setzten eine Anschauungsform an die Stelle der Realität. Durch diesen künstlichen Schein, den Lessing im folgenden Text als „Illusion“ präzisiert, sei der nachgeahmte Gegenstand erfahr- und erfassbar. Erst auf der Basis der Ähnlichkeit in der Wirkung beider Künste seien sie miteinander vergleichbar. Nicht nur die Poesie stimuliere die Einbildungskraft durch ihre „Beschreibung“, auch durch die bildende Kunst geschehe dies, „denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön“.¹⁰⁴

Zum Hauptgegenstand der Abhandlung, der Marmorgruppe *Laokoon*, existieren auch zahlreiche Beschreibungen von Lessing, die sich aber wesentlich von jenen Winckelmanns unterscheiden. Lessing betont die optische Sinnlichkeit des Betrachtungsvorgangs durch Verben wie „sehen“, „erblicken“ oder „zeigen“, aber vor allem als gegensätzliche begriffliche Vorstellung des „Poetischen“. Mit dem bekannten

102 Entwurf 8, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe: in zwölf Bänden 5/2: Werke, 1766–1769*, hrg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1990, S. 257–264.

103 LW 5/2, S. 13.

104 LW 5/2, S. 61.

„Fleck“-Vergleich beispielsweise macht Lessing eine imaginäre anschauliche Darstellung Laokoons, sodass der „Schöne-Effekt“ der bildenden Kunst von der anderen Seite her erläutert wird:

„Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. [...] Die bloße weite Öffnung des Mundes, – beiseitegesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden, – ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut.“¹⁰⁵

Die Betrachtung von Laokoon wird vollständig von dessen psychischen Zustand und der dramatischen Inszenierung abgelöst. Zu reflektieren sei nur das Anschauliche und dessen ästhetische Wirkung. Dagegen sind Winkelmanns Laokoon-Beschreibungen offenbar komplexer und lebendiger oder vielmehr „literarischer“. Dies lässt sich mit Lessings Absicht – die kritische Durchdringung der geschmacklosen Vermischung von Bild und Wort in *Laokoon* – leicht erklären. Eine dynamische Bildbeschreibung im Sinne einer Nacherzählung des Mythos durch „poetische Mittel“¹⁰⁶ die offensichtlich von einer Trennung der Medien abweicht, wird von Lessing bewusst vermieden. Die rein optische Wahrnehmung des Kunstwerks wird also erst bei Lessing favorisiert. Diese Absicht ist vor allem in Abschnitt V seines Buches zu erkennen, nämlich als er nach der Quelle für die Nachahmung des Künstlers und Dichters fragt. Die Laokoon-Beschreibung und Handlung mehrerer literarischer Versionen werden in diesem Abschnitt parallel betrachtet. Die Mimik Laokoons, die Haltung der Hände der übrigen Gruppe und die Umrisse der Schlangen seien nur für das ästhetische Ziel von Bedeutung, während deren innere und wahre Bedeutung anhand des Kontextes interpretiert werden müsse.

105 LW 5/2, S. 29f.

106 M. Fridrich vertritt die gleiche Meinung, indem er sagt: „Es gibt im Laokoon verschiedene Szene- und Bildbeschreibungen, die wegen ihrer rhetorischen Anschaulichkeit mit Winkelmanns Kunstbeschreibungen verglichen werden können. Allerdings fällt auf, dass Lessing sich stets davor hütet, einer Bildbeschreibung durch poetische Mittel die Lebendigkeit zu verleihen, die Winkelmann zu erreichen sucht.“ Raimund M. Fridrich, *„Sehnsucht nach dem Verlorenen“: Winkelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption*, Bern 2003, S. 154.

Lessing führt hier den Begriff des „fruchtbaren Augenblicks“ in den Bereich der bildenden Kunst ein. Bei der Auswahl des Gegenstandes soll der Künstler genau den Moment festhalten, in dem sich der Gegenstand im Übergang von einem Zustand in einen anderen befindet, sodass der Betrachter des Kunstwerks mithilfe seiner Fantasie für sich das Vergangene und Zukünftige ergänzen kann. Der fruchtbare Augenblick ist im 18. Jahrhundert eng mit der Nachahmungsästhetik verbunden. Seine Parallelbegriffe tauchen schon häufiger in den Schriften vor Lessings *Laokoon* auf. Unter anderem sind an dieser Stelle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) von Abbé Dubos, *Theorie of Painting* (1715) von Jonathan Richardson und *Essais sur la peinture* (1765) von Denis Diderot zu nennen.¹⁰⁷ Den Moment in seinem höchsten Maß darzustellen, hält Lessing die bildende Kunst für untauglich, da er immer „transitorisch“¹⁰⁸ sei:

„Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder grauet.“¹⁰⁹

Die Darstellung des fruchtbaren Augenblickes anstatt des Moments der höchsten Expressivität zielt bei Lessing (außer auf die Stimulation der Einbildungskraft) auf eine Versöhnung der äußersten Leidenschaft und der ruhigen Erscheinung, damit die körperliche Schönheit in der bildenden Kunst beibehalten wird. In diesem Sinne setzt Lessing mit dem Begriff des fruchtbaren Moments Winckelmanns Kunstanschauung fort.

107 Zu Entwicklungsgang des Begriffs vgl. Udo Bayer, *Laokoon – Momente einer semiotischen Ästhetik*, insbesondere *Der Augenblick und seine Selektionsprinzipien*, in: Gunther Gebauer (Hrsg.), *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, S. 59–101, hier S. 63ff.

108 LW 5/2, S. 32.

109 LW 5/2, S. 32f.

3.1.2 Schreien oder Seufzen?

Die direkte Wahrnehmung und Deutung der Marmorgruppe durch Lessing bilden einen anderen wesentlichen Teil des Buches. Lessing wirft erneut folgende von Wickelmann diskutierte Frage auf: Warum schreit Laokoon nicht? Durch diese Frage wird eine andere impliziert, nämlich die, was man eigentlich durch reine Anschauung in der Gruppe sehen kann. Winckelmann entwickelte seine These aufgrund des Gefühlsausdruckes in Laokoons Gesicht: der halb geöffnete Mund, in dem auch Lessing den Ausgangspunkt für seine These findet. Er analysierte den geistigen Zustand der Figur, wobei er hier von der Wirkung bei der Betrachtung ausgeht. Er konzentriert sich dabei auf einen literarischen Bericht, aufgrund dessen Lessing schlussfolgert: „Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet“.¹¹⁰ Er greift auf die Schriften der „alten“ Dichter¹¹¹ zurück: Homer und Sophokles scheuten sich, ihre Figuren Empfindungen laut aussprechen zu lassen:

„Da brüllte der eherne Ares:
Wie wenn zugleich neuntausend daherschrien,
ja zehntausend Rüstige Männer im Streit,
zu schrecklichem Kampf sich beegnend.“¹¹²

So schreit und klagt auch Philoktet in Sophokles Inszenierung: Der Grieche „fühlte und fürchte sich; er äusserte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten“.¹¹³ Das heißt, als heldische Figur im Epos darf und soll Laokoon schreien. Der bescheidene Gefühlsausdruck in seinem Gesicht lässt sich nicht durch eine absichtliche Unterdrückung erklären, sondern wird durch den formalen Unterschied zwischen der bildenden und poetischen Kunst verursacht.

110 LW 5/2, S. 17.

111 Eine Sammlung der „alten“ Literaturen in Bezug auf die Laokoon-Szene siehe *Laokoon*, in: Gisbert Kranz, *Meisterwerke in Bildgedichten. Rezeptio von Kunst in der Poesie*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1986, S. 101–130.

112 Homer, *Ilias*, V. Gesang, Übersetzung durch Johann Heinrich Voß, Leipzig 1780, Vers 859–861.

113 LW 5/2, S. 20.

3.1.3 Natürliche und willkürliche Zeichen

Lessings Grundthese über die Grenze der beiden Künste wird im Abschnitt XVI gründlich formuliert:

„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 aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen.

Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.“¹¹⁴

Der Auszug ist eine der am meisten zitierten Passagen der *Laokoon*-Rezeption sowie in den späteren Forschungen, die zu einer Kanonisierung der Lessing'schen Thesen, bis zum 19. Jahrhundert sogar zum Doktrinarismus, geführt haben. Nach Lessing wird die bildende Kunst der Dimension des Raumes zugeordnet. Sie bedient sich der Farben und Figuren und verfolgt das Prinzip der Koexistenz oder Simultaneität. Gegenstand der bildenden Kunst ist der Körper. Im Gegensatz dazu verwendet die „redende“ Kunst Worte und Töne in der Zeit. In der Poesie herrscht das Prinzip der Sukzession und wird die „Handlung“ dargestellt. Dies entspricht und erklärt wiederum Lessings These in den anfänglichen Kapiteln, dass die Poesie „als wirklich vorgestellt werden“ müsse, während die Malerei (Skulptur) als „schön“¹¹⁵ zu bezeichnen sei.

114 LW 5/2, S. 116.

115 Diese These wird vor allem in Abschnitt I und II thematisiert, vgl. LW 5/2 S. 17–30.

Das bedeutet, so Lessing, dass die Malerei eine Kunst sei, die nicht Hässlichkeit „ausdrücken will“.¹¹⁶ Stattdessen wähle sie aus allen sichtbaren Gegenständen nur die „Schönen“ aus, weil mit diesen angenehme Empfindungen erweckt werden könnten.

Zum Wesen des Malerischen im Vergleich zum Poetischen bestimmt Lessing jedoch nicht nur die formale, sondern auch die psychologische Differenzqualität:

„Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worten, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen.“¹¹⁷

Die Poesie wirkt durch die menschliche Einbildungskraft. Hierzu führt Lessing den Begriff der literarischen „Illusion“ ein, die als poetisch-fiktionale Anschaulichkeit zu verstehen ist.¹¹⁸ „Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nicht; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch.“¹¹⁹ Durch die Illusion könne die poetische Kunst eine unbegrenzte, freie Sphäre der menschlichen Fantasie erreichen. Die Malerei könne im Vergleich zur Poesie allerdings unmittelbar sinnliche Wahrnehmung erwecken (obwohl es ebenfalls durch Einbildungskraft wirken müsse, da das Bild in der Dimension der Zeit stillsteht),

116 LW 5/2, S. 169.

117 LW 5/2, S. 113.

118 Ein guter Überblick zum Thema „Illusion“ in Lessings ästhetischen Schriften vgl. Haßelbeck Otto, *Illusion und Fiktion: Lessings Beitrag zur poetologischen Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit*, München 1979. Otto macht durch Lessings Schriften eine ausführliche Analyse der poetologischen Diskussion über ästhetische Illusion und fiktionale Wirklichkeit in der Dichtkunst des 18. Jahrhunderts. In diesem Sinne steht im *Laokoon* die Strukturbestimmung der literarischen Illusion im Gegensatz zur malerischen als Kernthema.

119 LW 5/2, S. 58–59.

was eben das Entscheidende in unserer heutigen Einstellung gegenüber dem Sinn eines Bildes ist.

Die anscheinende „Unbegrenztheit“ der poetischen Kunst gegenüber der vermeintlichen „Einschränkung“ in der bildenden Kunst nimmt Lessing offenkundig – anders als sein Vorläufer Winckelmann – als Argument dafür, dass die Poesie über die Malerei geht:

„Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Übereinstimmung der Malerei und Poesie die krudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen.“¹²⁰

Für Lessing ist der Wirkungsbereich der bildenden Kunst eng beschränkt, während die Welt der Poesie „ganz[...] weit[...]“¹²¹ sei.

So wird *Laokoon* auch als „Tendenzschrift“ zur „Rettung der Poesie als der weiteren Kunst“¹²² betrachtet. Im Abschnitt VI argumentiert Lessing, dass „die Künstler den Dichter nachgeahmt haben“, der umgekehrte Fall aber nicht als „Wahrheit“ behauptet werden dürfe. „Aus Erwägung der weitem Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit nebeneinander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst“, gewinne die redende Kunst den Vorrang vor der bildenden Kunst, da „die natürlichen Zeichen“ in den realen Bildern wegen der „engen Schranken des Raumes oder der Zeit“¹²³ nicht die ähnliche Freiheit erreichen könnten. In seiner Rezension über Spence im Abschnitt VIII hebt Lessing die Poesie nochmals als „die weitere Kunst“ hervor, der „Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen

120 LW 5/2, S. 14.

121 Ebd.

122 Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe: in zwölf Bänden* 5/2: *Werke, 1766–1769*, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1990, S. 666.

123 LW 5/2, S. 61.

vermag“.¹²⁴ Lessings tendenziöse Wertung beim Vergleichen ist durchaus nicht akademisch-theoretischer Art, sondern eher von Anfang an absichtlich geschmackspädagogisch ausgerichtet. Dies wird an folgender einleitender Bemerkung besonders deutlich: „Diesem falschen Geschmacke, und jenen unbegründeten Urteilen entgegenzuarbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.“¹²⁵ Seine Zielbestimmung richtet sich aufgrund der darauf folgenden Ausführungen ohne Zweifel gegen den „falschen Geschmack“ in der „malenden“ Poesie beziehungsweise Literatur des vorausgegangenen Jahrhunderts. Die redende Kunst soll wiederum peinlich genau von der bildenden Kunst befreit und abgegrenzt werden.

3.2 Rezeption und Vergleich: Lessing und Winckelmann

Generell äußert Lessing in *Laokoon* eine zwiespältige Haltung gegenüber Winckelmann. Einerseits äußert er sich anerkennend über dessen Grundgedanken bezüglich der Gesetze des Stilwandels und der geschichtlichen Einordnung der bildenden Kunst der Antike. Er wendet sich immerhin zu Beginn und am Ende jeweils Winckelmanns *Gedanken* und *Geschichte* zu und zitiert seine Interpretation der Laokoon-Gruppe, um anschließend über antiquarische Detailfragen zu reflektieren. Andererseits weist er kritisch auf die Problematik in Winckelmanns Schreiben hin, da dieser die Grenzen der bildenden und redenden Kunst nicht berücksichtige.

Nach dem Erscheinen von Lessings *Laokoon* dürften er sowie die ganze Geisteswelt in Deutschland eine Reaktion von Winckelmann erwartet haben, der zu dieser Zeit in Rom wohnte. Allerdings ist jedoch nie eine richtige Debatte zwischen beiden Zeitgenossen entstanden.¹²⁶

124 LW 5/2, S. 79.

125 LW 5/2, S. 15.

126 Winckelmann an Philipp Baron von Stosch, 15. November, 1766: „Lessings Buch habe ich gelesen; es ist schön geschrieben, obgleich nicht ohne bekannte Fehler in der Sprache: dieser Mensch aber hat so wenig Kenntniß, daß ihn keine Antwort bedeuten würde ...“ Zitiert nach LW 5/2, S. 684. Zur Wechselwirkung zwischen Lessing und Winckelmann vgl.

Winckelmanns Anmerkung zu der neuen Veröffentlichung ist lediglich in Privatbriefen zu finden: Es handle sich um einen „Universitätswitz, welcher mit Paradoxen sich hervorthun will“.¹²⁷ Angesichts der Kritik Lessings an der fehlenden Rücksichtnahme auf die Kunstgrenze und anderer Einzelfragen der Altertumskunde erwiderte Winckelmann nur: „Er [Lessing] komme nach Rom, um auf dem Ort mit ihm zu sprechen.“¹²⁸ Er scheine sich aber überhaupt nicht um ein gegenseitiges Verständnis durch schriftliche Diskussion zu bemühen. Die Aufforderung Winckelmanns zur Beobachtung und zum „Selbersehen“ wurde von Lessing ignoriert. Als er in einem Brief über die antike Skulptur *Borghese Gladiator* schrieb, drückte er übel gelaunt aus, dass niemand Winckelmanns Beurteilung eines Kunstwerkes als falsch deklarieren, aber er selbst kritisiert werde:

„Denn ich, ich bin nicht in Italien gewesen; Ich habe den Fechter nicht selbst gesehen! – Was tut das? Was kömmt hier auf das selbst Sehen an? Ich spreche ja nicht von der Kunst; ich nehme ja alles an, was die, die ihn selbst gesehen, an ihm bemerkt haben [...]“.¹²⁹

Statt das Kunstwerk selbst zu betrachten, verwendet er eher die literarischen Quellen (Homers *Ilias* und Ovids *Metamorphosen*). Vor allem durch die Beschreibung in den alten Schriften kommt er zu der Erkenntnis der „Bedeutung“ der Statue.

Im Winckelmann-Kapitel wurde bereits begründet, warum er ein sehr geringes Interesse an den Forschungen der Altertumskunde in Deutschland zeigte. Der Hauptgrund ist seine (zum Teil eingebildete) inkomparable Autorität, die er durch seine Anwesenheit vor Ort und das „Selbersehen“ der Originale innehatte. Demgegenüber weist Lessing „den

Thomas Höhle, *Anschauung und Begriff, oder Wirkung ohne Gegenwirkung. Anmerkungen zum Thema „Lessing und Winckelmann“*, in: *Hallesche Studien zur Wirkung von Sprache und Literatur* 1 (1980), S. 4–20, hier S. 4f. Die gegenseitigen Reaktionen verfolgt der Autor aus marxistischer Perspektive.

127 Zitiert nach: LW 5/2, S. 684.

128 An Johann Michael Francke, 10. September 1766; zitiert nach LW 5/2, S. 681.

129 LW 5/2, S. 398.

exklusiven Erkenntnisanspruch der archäologischen Feldforschung¹³⁰ zurück, indem er sich eher auf die archäologischen sowie philologischen und ästhetischen Forschungsergebnisse der anderen stützt. Da er in seiner Forschung über „nur längst bekannte Denkmale der alten Kunst“¹³¹ schreibe, seien die antiken textlichen Überlieferungen ebenso zuverlässig und bedeutungsvoll wie das plastische Kunstwerk selbst. Nach Lessing sei „etwas Neues aus dem Alten [zu] entdecken [...] wenigstens ebenso rühmlich, als das Alte durch etwas Neues [zu] bestätigen“.¹³² So waren Lessings Angriffe gegen Winckelmann hauptsächlich auf seinen Mangel an kritischer Textprüfung und die Tatsache gerichtet, dass er Quellentexte nicht las und beachtete.¹³³

Dass Winckelmann Lessings Angriffs ignorierte, lässt sich jedoch auch aus der Perspektive des Kunstvergleiches erklären.¹³⁴ Schon im Jahr 1728 hatte Winckelmann die kunsttheoretischen Schriften des englischen Malers Jonathan Richardsons (vor allem: *Un essai sur la théorie de la peinture*, 1715) in der französischen Übersetzung gelesen, die prinzipiell die wichtigsten Einstellungen der Lessing'schen Deutung vorwegnahmen – einen Vergleich des Kunstwerks mit Vergils Gesang und die dazugehörige Fragestellung, warum die Skulptur Laokoon nicht wie in der literarischen Überlieferung schreit. Gegenüber dem die spätere Diskussion dominierenden Kunstvergleich zeigte Winckelmann aber kein besonderes Interesse, da er sich eher auf die Kunst als ein Ganzes mit der idealen Schönheit als höchstes Prinzip konzentrierte. Auch Jahrzehnte später, als er *Gedanken über die Nachah-*

130 Reimund M. Fridrich, „*Sehnsucht nach dem Verlorenen*“: *Winckelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption*, Bern 2003, S. 145.

131 LW 6, S. 718.

132 LW 6, S. 719.

133 In *Laokoon* kommentiert Lessing Winckelmanns Beschäftigung mit Schriften von Junius und Longin und kommt zu dem Schluss: „Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der Geschichte der Kunst bloss daher entstanden sein, weil Herr Winckelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rate ziehen wollen.“ (LW 5/2, S. 202) Vgl. Reimund M. Fridrich, „*Sehnsucht nach dem Verlorenen*“: *Winckelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption*, Bern 2003, S. 146, Anm. 8, 9.

134 Siehe Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer, Norbert Miller (Hrsg.), *Frühklassizismus: Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heine* (Bibliothek der Kunstliteratur; Band II), Frankfurt a. M. 1995, S. 364.

mung schrieb, blieb Winckelmann konsequent bei dieser Einstellung. Deswegen konnte Lessings Ansatzpunkt, der Richardsons ähnlich war, „diesen [Winckelmann] weder überraschen, noch sonderlich aufmerken“¹³⁵ lassen.

Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass die Anerkennung der bildenden Kunst mit Winckelmann eine neue Qualität erreichte, und Lessing hier mit ihm eigentlich auf der gleichen Ebene stand. Winckelmans Stilisierung der Kunst der Antike ist ein Versuch, die Gesetze der bildenden Kunst zu bestimmen. Lessing betont in *Laokoon*, dass jede Kunst von ihren eigenen Gesetzen beherrscht wird, die nicht miteinander vermischt werden sollen. In jedem Einzelfall erhält Kunst hier ihre Eigenstellung und ihren Eigenwert. Nur beim Literaten Lessing ist noch ein Impetus zu finden, die dichterische Kunst über die Stellung der bildenden Kunst, die Winckelmann ihr zuweist, zu erheben.

Ein weiterer wichtiger Aspekt von Lessings Winckelmann-Rezeption ist, dass er das Ideal des „Übersinnlichen“ durch einen sinnlichen und vor allem schönen Gegenstand (Körper) wahrnimmt. Die von Inka Mülder-Bach als „die Aufwertung der Physis“¹³⁶ zusammengefasste Schönheitsüberzeugung propagiert Lessing in *Laokoon* ausdrücklich:

„Und dieses festgesetzt, folget notwendig, daß alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen.“¹³⁷

In der drei Jahre nach *Laokoon* verfassten Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769) verbindet Lessing sogar das Schönheitsideal mit seinem aufklärerisch-kritischen Vorwurf gegen die Kirche. Im Vergleich zur christlichen Vorstellung vom Tod als schreckliche Strafe oder Sünde

135 Ebd.

136 Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalion: das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München 1998, S. 25.

137 LW 5/2, S. 26.

bevorzugt Lessing die Darstellung der alten Griechen und Römern, in der der Tod der Zwillingsbruder des Schlafes ist, der als schöner, mit Schmetterling (Seele) oder Kranz ausgestatteter Jüngling erscheint. Dieser ästhetizistische Gedanke wird Ausgangspunkt seines Appells am Ende des Aufsatzes, der unter anderem Lessings Stellung als freier, aufklärerischer Schriftsteller widerspiegelt:

„Gleichwohl ist es gewiß, daß diejenige Religion, welche dem Menschen zuerst entdeckte, daß auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde sei, die Schrecken des Todes unendlich vermehren mußte. [...] Von dieser Seite wäre es also zwar vermutlich unsere Religion, welche das alte heitere Bild des Todes aus den Grenzen der Kunst verdrungen hätte! Da jedoch eben dieselbe Religion uns nicht jene schreckliche Wahrheit zu unserer Verzweiflung offenbaren wollen; da auch sie uns versichert, daß der Tod der Frommen nicht anders als sanft und erquickend sein könne [...].“¹³⁸

Die hier zugrunde liegende Bemerkung zur Diskussion lautet also, dass „der Schmerz sich in dem Gesicht des Laokoon mit derjenigen Wut nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte.“¹³⁹ Diese fehlende Wut wird von Winckelmann und Lessing unterschiedlich begründet: Winckelmann hält die physische Schönheit für ein Abbild der „großen Seele“: „Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilet, und gleichsam abgewogen.“¹⁴⁰ Es ist demnach die Stärke der seelischen Kraft Laokoons, die den unerträglichen Schmerz unterdrückt, sodass er kein schreckliches, vor Wut verzerrtes Gesicht zeigt. Je schlimmer das Leiden ist, desto größer ist die Seelenkraft. Winckelmanns Interpretation wird von Lessing ausdrücklich als falsch abgelehnt. Für ihn ist die äußere körperliche Schönheit kein Verweis auf den inneren Seelenzustand eines Menschen. Was Winckelmann als Einschränkung des darzustellenden Gegenstandes sieht, weist Lessing

138 LW 6, S. 778.

139 LW 5/2, S. 18.

140 FK, S. 30f.

als unmenschliche Unterdrückung des Gefühls zurück, was für ihn eine Einschränkung der bildenden künstlerischen Form selbst bedeutet. Dafür sprechen auch die Helden seines großen Idols Homer, da statt des Ansehens die „Taten“¹⁴¹ für das Kennzeichen „höherer Art“¹⁴² gehalten werden: „Nach ihren Taten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.“¹⁴³ Die Malerei ist in ihrer Darstellung also nicht deswegen eingeschränkt, weil eine edle Seele radikale Leidenschaft unterdrücken lassen muss, sondern weil die Bestrebung nach Schönheit als höchstes Prinzip der Malerei ein verzerrtes, hässliches Gesicht nicht erlaubt. Die Poesie hat andere Möglichkeiten: „Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.“¹⁴⁴ Die Poesie wird also nicht durch ein solches Prinzip bedingt, weil sie „öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vor zu ziehen“.¹⁴⁵ „[D]ie unmalerische[...] Schönheit[...]“ bezieht sich bei Lessing wesentlich auf die moralische Ebene, die mit seiner bürgerlich-moralischen Vorstellung des „menschlichen Helden“ zu tun hat. Die von Winckelmann propagierte Gefühlsunterdrückung interpretiert Lessing in *Laokoon* als barbarische Härteherzigkeit¹⁴⁶ in der Hofkultur,¹⁴⁷ die nicht vom Standpunkt eines echten Kunstforschers, sondern eines freien, aufklärerischen und bürgerlichen Schriftstellers stammt.

141 LW 5/2, S. 19.

142 Ebd.

143 Ebd.

144 LW 5/2, S. 35.

145 LW 5/2, S. 79.

146 „Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Tränen. [...] Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser größer, als in jener. Aber unsere Ureltern waren Barbaren.“ In: LW 5/2, S. 19.

147 Zu Lessings bürgerlichem Gesellschaftsideal und seinen hofkritischen Denkschemata im Spiegel seiner ästhetischen Schriften vgl. Helmuth Kiesel, „Bei Hof, bei Höll“: *Untersuchung zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller*, Tübingen 1979, S. 220–233, hier besonders S. 227f.

3.3 Lessings Hinwegsehen über das Original: Text contra Bild

„Er hat dieses Studium nie im Ernste geliebt und es nur studiert, theils zum Zeitvertreib, theils sich fester zu überzeugen, daß der gröste Theil der antiquarischen Gelehrsamkeit Charlatanerie ist.“¹⁴⁸ So berichtete Friedrich Nicolai im Brief an den Freiherrn von Gebler über Lessings Einstellung zu seiner Forschungsarbeit der Altertumskunde. Nicolais Einschätzung ist zum Teil durch den relativ lockeren logischen Zusammenhang der letzten Kapitel des *Laokoons* zu erklären, also auch durch die oft zitierte Selbstaussage in der Vorrede, dass es nicht „durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze angewachsen“, sondern „mehr unordentliche Kollektanea zu einem Buche, als ein Buch“¹⁴⁹ sei. Dazu kommt, dass Lessing in den letzten vier Kapiteln des Buches immer mehr von seinem Hauptthema abweicht und in Einzelfragen zu antiquarischen Forschungen in Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* versinkt. Die sprachliche Analyse des Textes in *Laokoon* von Susan Gustafson weist auf das Urteil „Schlangen gleich“ und „eine Metaphorisierung der narzisstischen Funktion der Sprache“¹⁵⁰ hin. Im Vergleich zu dem ehrlichen Enthusiasten Winckelmann vertritt Lessing vom Anfang an einen anderen Standpunkt. Barner stellt dazu fest: „Mit den antiquarischen Studien, wie sie schon der Titel ankündigt, betritt der Poet, der Kritiker, der Übersetzer, der Theaterautor Lessing ein neues Feld.“¹⁵¹

148 Zitiert nach Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe*, B 5/2, Frankfurt a. M. 1990, S. 1080.

149 LW 5/2, S. 15.

150 Vgl. Susan Gustafson, *Windung und Wendung in Lessings „Laokoon“*, in: Wolfgang Albrecht/Dieter Fratzke/Richard E. Schade, *Aufklärung nach Lessing: Beiträge zur gemeinsamen Tagung der Lessing Society und des Lessing-Museums Kamenz aus Anlaß seines 60jährigen Bestehens*, Kamenz 1992, S. 21–36, hier S. 21f.; laut Gustafson lässt sich das Darstellungsverfahren in Lessings *Laokoon* als ein Prozess der Zergliederung, der Einverleibung und des Verwerfens beschreiben. Dieses beeinträchtigt sogar seine Hauptthese im Titel, und zwar die Abgrenzung der beiden Künste, indem „der Text als Struktur gleichzeitig deren unentwirrbare Verstrickung“ entwickle, und „die verschlungenen, abschweifenden Windungen seines Textes jede Möglichkeit einer solcher [polaren] Abgrenzung“ (ebd.) bestreiten.

151 Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe: in zwölf Bänden 5/2: Werke, 1766–1769*, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1990, S. 650.

Statt auf die bildende Kunst setzt Lessing den Schwerpunkt seiner kunsttheoretischen Forschungen eher auf die literarischen Probleme. Seit dem Erfolg von *Miß Sara Sampson* (1755) als einer neuen Form des nationalen Trauerspiels setzte er seine Dramentheorie und ästhetische Forschung fort, die sich offenbar immer auf diese Grenzziehung konzentrierten. In der theologiekritischen und philosophischen Schrift *Pope, ein Mataphysiker!* (1755) tadelte Lessing beispielweise scharf die zeitgenössische Tendenz der Vermischung von Philosophie und Poesie. In Briefen an Mendelssohn und Nicolai 1756/57¹⁵² betonte er auch mehrmals die Notwendigkeit der Begrenzung von Tragödie und Epos. Im Winter 1763/64 während seiner Arbeit an *Laokoon* verfasste Lessing zusätzlich die Konzeption der *Minna von Barnhelm*, sodass er eine Vorlage für das deutsche nationale Lustspiel setzen konnte. Der auch in *Laokoon* auftauchende Begriff „Mitleiden“ ist in dieser Periode, gemeinsam mit seiner Lehre der Dichtkunst, prägend für das aufklärerisch-nationale Trauerspiel. Bereits in verschiedenen Vorstudien zu dem im *Laokoon* verhandelten Thema in seiner *Breslauer Zeit*¹⁵³ (1760–1765) wird seine Neigung zum humanistisch-philologischen Ansatz deutlich. Für Lessing bedeutet die Beschäftigung mit der Altertumskunde immer auch die Beschäftigung mit den schriftlichen Überlieferungen (Homer, Sophokles und Vergil), also mit dem Medium des Wortes. Im Lessing-Handbuch wird über seine Begegnung mit der Quelle seiner Altertumsforschung festgestellt:

„Kein Ausspruch Lessings ist überliefert, ob er je einen Abguss der Laokoon-Gruppe gesehen hat und welchen Eindruck die Skulptur auf ihn machte. Auch als er 1775 nach Rom kommt – er ist der Reisebegleiter des Prinzen Leopold von Braunschweig –, scheint ihn die Möglichkeit, das Werk, das ihn so lange beschäftigte, nun im Original kennenzulernen, nicht näher zu berühren, jedenfalls enthalten die im sogenannte *Tagebuch* gesammelten antiquarischen Notizen keinen Hinweis auf eine Besichtigung.“¹⁵⁴

152 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe: in zwölf Bänden* 5/2: *Werke, 1766–1769*, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1990, S. 633.

153 Vgl. ebd., S. 858f. und 881f.

154 Monika Fick (Hrsg.), *Lessing-Handbuch*, Stuttgart 2010, S. 223.

Seine Forschungsmethode ist im Auge eines heutigen Kunsthistorikers oder Archäologen merkwürdig willkürlich: Sei es durch Kopien, Abgüsse oder auch die zahlreiche Abbildungen der Laokoon-Gruppe des 17. und 18. Jahrhunderts – Lessing ist relativ indifferent bei der Auswahl seiner anschaulichen Materialien. Gänzlich unwichtig schien es ihm zu sein, das Original selbst zu sehen, obwohl er die Marmorgruppe intensiv thematisieren wollte.

Wie Winckelmann beschäftigte auch Lessing das Datierungsproblem der Marmorgruppe, also die Frage, ob diese griechischen Ursprung oder römischerzeitlich ist. Im Gegensatz zu Winckelmanns archäologisch-methodischer Vorgehensweise setzte Lessing seinen Schwerpunkt jedoch auf den Vergleich der *Laokoon*-Gruppe mit der Schilderung der *Laokoon*-Tragödie bei Vergil. Er untersuchte also, ob und inwiefern das Kunstwerk von Vergil beeinflusst oder umgekehrt die Hexameter Vergils nach dem Marmorbild geschaffen wurden oder ob gar keine Wechselwirkung existiert. Diese Vorgehensweise sollte bei der Datierung des Kunstwerks helfen.¹⁵⁵ Am Anfang von *Laokoon* zitiert Lessing Winckelmanns *Laokoon*-Beschreibung in *Gedanken*, um anschließend auf Folgendes hinzuweisen: „Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoons mit derjenigen Wut nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte, ist vollkommen richtig.“¹⁵⁶ Sein Urteil und viele weitere theoretische Überlegungen stützen sich unmittelbar auf Winckelmanns Bildbeschreibungen. Die Beschäftigung mit dem Kunstwerk selbst ist demnach für ihn nur sekundär, über die Bedeutung des Werkes wird hier hinweggesehen.

155 Eine Untersuchung der Altersbestimmung und Entstehungsgeschichte der Statue im Sinne der Archäologie darf sich aus folgenden Grund eigentlich nicht auf Schriften der beiden Autoren verlassen: „Winckelman und Lessing nahmen in der kunstgeschichtlichen Beurteilung des Laokoon eine unterschiedliche Stellung ein. Ausgangspunkt war in beiden Fällen nicht so sehr die Statuengruppen selbst, [...]“ Vgl. dazu Bernard Andreae, *Die Laokoon-Gruppe in neuem Licht*, in: Max Kunze (Hrsg.), *Johann Joachim Winckelmann, neue Forschungen: eine Aufsatzsammlung*, Stendal 1990, S. x–y, hier 67. Der Aufsatz liefert auch einen Überblick über die Diskussionen über die Laokoon-Gruppe und ihre literarische Quelle durch Funde und neuere Forschungen.

156 LW 5/2, S. 18.

Seine Rezeption und Interpretation der antiken Kunst ist also eher literarischer, philologischer, kognitiver und epistemischer Natur.

Die Untersuchung von Lessings rhetorischen Techniken und Debat-
tenstrategie im Laokoon-Diskurs führt fast immer zu der Schluss-
folgerung,¹⁵⁷ dass seine Streitbarkeit gegen den Inhalt der Diskussion
und Ziel des Meinungsaustausches vorgebracht wird. Der Ton und Stil
seiner Diskussionskultur verformt sich leicht ins Polemische. So wird
von seinen Zeitgenossen¹⁵⁸ und in der Rezeption immer wieder ange-
zweifelt, was „seine Kontroversen an Klärung in der Sache zustande
bringen“.¹⁵⁹ In den *Antiquarischen Briefen* ist er beispielsweise so kon-
zentriert auf die Polemik gegen Christian Adolph Klotz, dass die wis-
senschaftlichen Nachweise des antiquarischen Details zweitrangig zu
sein scheinen. In den letzten Kapiteln von *Laokoon* geht Lessing nur
auf nebensächliche Fragen der Altertumskunde ein, die wesentlich
gegen Winckelmanns Nachlässigkeit in der Forschung gerichtet sind.
Grundsätzlich ist *Laokoon* im Vergleich zu Winckelmanns Arbeit zwar
viel aufschlussreicher, weniger polemisch und ragt auch in der logi-
schen Argumentation gegenüber Winckelmanns theoretischer Hypo-
these zweifellos heraus. Aus seinem Werk ist jedoch keine endgültige
Schlussfolgerung oder ein Gesamtbild der griechischen Kunst ent-

157 Vgl. vor allem Ursula Goldenbaum, *Appell an das Publikum: Die öffentliche Debatte in der deutschen Aufklärung 1687–1796*, Berlin 2004, S. 662ff. Goldenbaum stellt Lessings Argumentationstypus im Kontext des aufklärerischen Zeitalters umfassend dar. Sie weist darauf hin, dass Lessing sich in seinen wissenschaftlichen Kontroversen oft mit mediokren Gegnern (etwa Klotz) auseinandergesetzt habe. So seien die Gegenstände seiner Auseinandersetzungen nur unwichtig geworden. Die gleiche Ansicht vertreten auch Wolfram Mauser, *Streit und Freiheitsfähigkeit. Lessings Beitrag zur Kultur des produktiven Konflikts*, in: Wolfram Mauser/Günter Sasse (Hrsg.), *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*, Tübingen 1993, S. 3–14, und Raimund M. Fridrich 2003, S. 147.

158 Friedrich Wilhelm Zachariaes kommentiert Lessing über seine Kritik an Samuel Gotthold Langes Übersetzungen des Horaz: „Sprechen Sie auch den Herrn Lessing? Ich sollte es denken, ob er gleich den Herrn Langen vernichtet hat [...].“ (Zitiert nach Goldenbaum 2004, S. 656, Anm. 4). Auch Herder erwähnt Lessings sogenannte „Klotzhändel“, die „zu armselige Dinge“ (Herders Sämtliche Werke, Bd. 15, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1888, S. 499). Die weiteren zeitgenössischen Urteile vgl. Wilfried Barner, *Autorität und Anmaßung. Über Lessings polemische Strategien, vornehmlich im antiquarischen Streit*, in: Wolfram Mauser/Günter Sasse (Hrsg.), *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*, Tübingen 1993, S. 15–37, hier S. 16ff.

159 Mauser, *Streit und Freiheitsfähigkeit*, S. 4

standen. Auch der eigentlich Lessing befürwortende Germanist Klaus Berghahn bedauert Lessings verschwendete Zeit und Energie, während sich Winckelmann unter anderem tatsächlich den wesentlichen Fragen der Epoche zugewandt habe.¹⁶⁰

Lessings Neigung zum sprachlich-gedanklichen „Philosophieren“ basiert nicht nur auf seinem persönlichen Interesse und seiner Gewohnheit, sondern auch auf dem Zeitgeist der „philologischen Methode“, die im 17. Jahrhundert weit verbreitet war. Lessings Verfahren des Kunstbegrenzens und nahezu alle seine Argumente basieren auf bereits bestehenden Untersuchungen. In der poetologischen Diskussion des frühen 18. Jahrhunderts versuchte man die malerische wie poetische Kunst als kompatible Ausdrucksweise zu vergleichen. Das sogenannte „poetische Gemälde“ wurde Kernbegriff der Dichtungslehre von Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger. Die nahe Verwandtschaft der bildenden und poetischen Kunst wurde durch ihre Ähnlichkeit bei den Intentionen, Funktionen und Auswirkungen festgelegt. So erklärt Bodmer in seiner *Einbildungs-Kraft*: „Beyde haben das gleiche Vorhaben, nemlich abwesende Dinge uns gegenwärtig zu machen, und gleichsam vor die Augen zu stellen; oder damit ich mich philosophischer erkläre, dieselben uns fühlen und empfinden zu lassen.“¹⁶¹ In der Abhandlung *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter* (1741) erklärt Bodmer die „Gleichheit der Malherey und der Poesie“¹⁶² dadurch, dass sich beide Künste auf die Natur beziehen und die Einbildungskraft der Menschen („Phantasie“)¹⁶³ anregen. Dieses Buch dürfte großen Einfluss auf Lessings spätere Kunst- und Dichtungslehre ausgeübt haben, da er es schon während seiner Schulzeit las.

160 Klaus L. Berghahn, „Zermalmende Beredsamkeit“. *Lessings Literaturkritik als Polemik*. In: *Lessing Yearbook* 24 (1992), S. 25–44, hier S. 39.

161 Johann Jacob Bodmer, *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Kraft zur Ausbesserung des Geschmacks*, Frankfurt/Leipzig 1727, S. 10.

162 Johann Jacob Bodmer, *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde Der Dichter*, Zürich 1741, S. 27.

163 Ebd., S. 4.

Außer Bodmer und Breitinger sind noch im Bereich der Erforschung der ästhetischen Theorie über Wesen und Abgrenzung der verschiedenen Künste die Namen Anthony Ashley-Cooper (auch Graf von Shaftesbury, *A notion of the historical draught or tablature oft he judgement of Hercules*, 1713), Abbé Dubos (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719), John Harris (*Discourse on Music, Painting and Poetry*, 1744) und Denis Diderot (*Lettre sur les Sourds et Muets*, 1751) zu nennen.¹⁶⁴ Unter ihren Aufsätzen nimmt Diderots Essay eine Sonderstellung ein, da er einerseits von Lessing verwendet wurde und sich andererseits mit einer relevanten Frage der Emanzipation des Anschauens beschäftigte, nämlich der Beziehung zwischen der Sprache und dem unmittelbaren Erleben.¹⁶⁵ Hier wird die sensuell fassbare Wahrnehmung von der abstrakt-gedanklichen Ebene des Gehirns streng getrennt. Diderot sieht die Sprache als ein Instrument zur Repräsentation der abstrakten Gedanken der Menschen; eine Konzeption, die für Lessings Idee des „natürlichen“ und „willkürlichen“ Zeichens wesentlich ist. Bei der Differenzierung der Medien Sprache und Bild geht Lessing sozusagen noch einen Schritt weiter.

Eine entscheidende Differenzqualität der Malerei und Poesie erörtert Lessing mithilfe seiner Zeichentheorie, die er wahrscheinlich im nicht fertiggestellten zweiten und dritten Teil seiner Arbeit auf die Begrenzung von Musik, Tanzkunst und Pantomime anwenden wollte. Hier war er von der sogenannten aufklärerischen Verwendung der modernen Semiotik fasziniert.¹⁶⁶ Eine bedeutungsvolle Voraussetzung für Lessings Erläuterungen ist die Tatsache, dass zwischen einer künstle-

164 Zu den Quellen Lessings, der Reaktion sowie Gegenreaktion der Ut-pictura-poesis-Tradition vgl. Monika Fick (Hrsg.), *Lessing-Handbuch*, Stuttgart 2010, S. 223–226.

165 Zu Diderots sprach- und kunsttheoretischen Überlegungen in *Brief über die Taubstummen* siehe Hubertus Kohle, *Ut pictura poesis non erit: Denis Diderots Kunstbegriff; mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin*, Hildesheim [u. a.] 1989, S. 71–77.

166 Zu Vergleich heranzuziehen ist vor allem Gunter Gebauer (Hrsg.), *Das Laokoon-Projekt: Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984. Außerdem sind eine Reihe semiotischer Untersuchungen von Lessings Werken zu erwähnen, unter anderem: David E. Wellbery, *Lessing's Laocoon: semiotics and aesthetics in the age of reason*, Cambridge [u. a.] 2009; Stuart Barnett, *Über die Grenzen. Semiotics and Subjectivity in Lessing's Hamburgische Dramaturgie*, in: *German Quarterly* 60 (1987), S. 407–419.

rischen Form und ihrer inhaltlichen Bedeutung eine bestimmte „Regel“ existiert, auf die der Maler oder Dichter zum Handeln seines Gegenstands achten muss. So erklärt Gunter Gebauer in der Einleitung seiner semiotischen Studien zu *Laokoon*:

„Der Künstler muss, damit seine Darstellungsintention nicht scheitert, diese kennen und genau beachten. Der Rezipient kann die Bedeutung des Kunstwerks erst dann bilden, wenn er die Eigenschaften der künstlerischen Form untersucht und ihre Beziehungen zum Dargestellten herausgearbeitet hat.“¹⁶⁷

Lessings Vergleich der Dichtung mit der Malerei wird somit als semiotisch bedeutende Aussage beziehungsweise als Abgrenzung zweier Zeichenprozesse mit ihrer Beziehung zum Bezeichneten (Signifikat und Signifikant) interpretiert.

Laut David Wellberys¹⁶⁸ Untersuchung der ästhetischen Schriften von Wolff, Baumgarten, Meier, Mendelssohn und Lessing sollte die Ästhetik des 18. Jahrhunderts durchaus die moderne Semiotik fundieren. Diese Herangehensweise darf jedoch nicht als Anfang der systematisch-wissenschaftlichen semiotischen Theorien im heutigen Sinne missverstanden werden. Vielmehr haben die semiotischen und ästhetischen Ansätze in den Lessing'schen Schriften stattdessen nur noch eine metaphysische Bedeutung.

¹⁶⁷ Gunter Gebauer (Hrsg.), *Das Laokoon-Projekt: Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, S. 3.

¹⁶⁸ Vgl. David Edward Wellbery, *Aesthetics and Semiotics in the German Enlightenment*, Phil. Dissertation, Yale University 1977.

4 Goethe als „Augenmensch“ und seine klassische Kunstanschauung

Goethes Aufsatz *Über Laokoon* ist zwar von geringem Umfang, erhielt aber immer größere Aufmerksamkeit und Würdigung in der Rezeptionsgeschichte des *Laokoons* bis ins 21. Jahrhundert hinein. Die Ursache liegt wahrscheinlich darin, dass Goethe die visuelle Wahrnehmung durch die Augen auf seine eigene Weise unterstreicht und zwar unabhängig von einem Antipoden – anders als Winckelmann und Lessing und deren Betonung der „Anschauung“, die unbewusst oder bewusst vor allem als Antithese des „Gehörs“ zu verstehen ist. Goethe schließt sich auch nicht der Einstellung der Lessing-Kritiker Christian Adolf Klotz und Johann Gottfried Herder an. In *Über Laokoon* legt er keinen Wert darauf, die Namen seiner Vorgänger zu nennen oder ihre Gedanken zu zitieren,¹⁶⁹ sondern konzentriert sich auf die unmittelbare Anschauung des Gegenstandes und das dadurch erscheinende Wesen der bildenden Kunst. Außerdem ist dieser Aufsatz nicht isoliert von Goethes sonstigen Schriften über die klassische Kunstansicht und den zeitgenössischen ästhetischen Diskurs um Laokoon zu erfassen, wie dies bei Winckelmann oder Lessing der Fall ist.

4.1 *Über Laokoon*

Zu Beginn des Beitrags legt Goethe sein Urteil über die Laokoon-Gruppe sowie die bildende Kunst überhaupt dar:

169 In der Vorbereitungsphase seines Laokoon-Aufsatzes richtete Goethe seine Aufmerksamkeit durchaus auch auf den Laokoon-Diskurs, vor allem auf die Schriften von Lessing und Herder; trotzdem erscheinen diesen Namen in seinem Aufsatz nicht. Vgl. hierzu Ernst Osterkamp: *Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen in der Geschichte der Kunst des Altertums. Text und Kontext*. In: Matthias Winner u. a. (Hrsg.): *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Mainz 1998, S. 443–458, hier S. 443ff.

„Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt werden. [...] Was also hier über Laokoon gesagt ist, hat keineswegs die Anmaßung diesen Gegenstand zu erschöpfen, [...].“¹⁷⁰

Gegenüber der populären Vorgehensweise in der Kunstforschung, die traditionelle Fragestellungen untersucht – „aus welcher der Künstler hervorgegangen, die Zeit in der er gelebt, das besondere Talent, das ihm die Natur verliehen und der Grade, auf welchen er es in der Ausführung gebracht“¹⁷¹ –, verfolgt Goethe einen eigenen Ansatzpunkt, indem er neben der Nachahmungsästhetik des 18. Jahrhunderts die kreativ „wirkende“ Bedeutungskomponente der bildenden Kunst betont: „Die Kunst ist lange bildend, eh sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst.“¹⁷² Das Wort „wirken“ ist für Goethe gleichbedeutend mit „bildend“ im Sinne einer Autonomieästhetik, die sich vom *Sturm und Drang* herleitet und vom Begriff „Schöne Künste“ des französischen Aufklärungsklassizismus abgrenzt.¹⁷³

Als Goethe 1794 die Zusammenarbeit mit Schiller begann, schlug dieser in einem Brief vor, „unsre Begriffe über das Wesen des Schönen vor der Hand ins Klare zu setzen“.¹⁷⁴ Aber anders als der philosophisch denkende Schiller interessierte sich Goethe nie besonders für eine „klare“¹⁷⁵ Definition des Schönen. In hohem Alter stellte er fest, dass er über die

170 Goethe, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 4,2: Wirkungen der Französischen Revolution, 1791–1797*, hrsg. von Karl Richter, München 1986, S. 73.

171 Goethe, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, Bd. 16: *Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit*, hrsg. von Peter Sprengel, München 1985, S. 340.

172 Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach. 1773, in: MA 1/2 S. 421.

173 Zu Goethes eigenartigem Begriff der bildenden Kunst vgl. Ernst Osterkamp: *Goethes Beschäftigung mit den bildenden Künsten. Ein werkbiographischer Überblick*. In: Andreas Beyer (Hrsg.): *Goethe-Handbuch. Supplement*. 3. Stuttgart 2011, S. 3–27, hier S. 3.

174 MA 8.1, S. 28.

175 Ebd.

Ästhetiker lachen müsse, die sich abquälten, das „Unaussprechliche“¹⁷⁶ des Schönen „durch einige abstrakte Worte in einen Begriff zu bringen“,¹⁷⁷ weil das Schöne nur ein undefinierbares „Urphänomen“¹⁷⁸ sei. Vielmehr wollte er durch die Beurteilung und Kritik eines einzelnen Kunstwerks das Wesen der Kunst als ein Ganzes zugänglich machen. Darum schrieb er weiter:

„Wenn man von einem trefflichen Kunstwerk sprechen will, so ist es fast nötig von der ganzen Kunst zu reden, denn es enthält sie ganz, und jeder kann, soviel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besondern Fall entwickeln.“¹⁷⁹

Dieser Aussage entsprechend entwickelte Goethe seine eigene ästhetische Methode, laut der das Allgemeine durch das Besondere widergespiegelt wird.¹⁸⁰ Für Goethe ist es keine ästhetische Voraussetzung oder Rahmenbedingung, vor dem Kunstwerk zu stehen (wie etwa für Winckelmann das „Schönheitsideal“ oder für Lessing die Kunstbegrenzung). Als direkter Gegenstand gewinnt das Kunstwerk hier die absolute Priorität, während die Literatur und Überlieferung beziehungsweise bisherige Forschung dazu nicht im Vordergrund stehen:

„Die Bildhauerkunst wird mit Recht so hoch gehalten, weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß, weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt. Sie ist auch

176 Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, hrsg. von Heinz Schlaffer, in: Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, Bd. 19, München 1986, S. 288.

177 Ebd.

178 Ebd.

179 Ebd.

180 „Der Poet [...] soll das Besondere ergreifen, und er wird, wenn dieses nur etwas Gesundes ist, darin ein Allgemeines darstellen.“ (Gespräch den 11. [Mittwoch, den 1.] Juni 1825, in: MA 19, S. 146) auch in *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Betrachtungen im Sinne der Wanderer*: „Das Allgemeine und Besondere fallen zusammen; das Besondere ist das Allgemeine, unter verschiedenen Bedingungen erscheinend.“ (MA 17, S. 532) Zu Goethes Vorgehensweise der ästhetischen Urteilung vgl. Hanspeter Sommerhäuser, *Wie urteilt Goethe? – die ästhetischen Maßstäbe Goethes auf Grund seiner literarischen Rezensionen*, Frankfurt a. M. 1985, S. 93ff.

bei dieser Gruppe, Laokoon ein bloßer Name; von seiner Priesterschaft, von seinem trojanisch-nationalen, von allem poetischen und mythologischen Bewiesen haben ihn die Künstler entkleidet, [...].¹⁸¹

Eine der wichtigsten Qualitäten des Kunstwerkes ist seine Autorität. Das heißt für Goethe die absolute Unabhängigkeit des Unwesentlichen gegenüber der bildnerischen Darstellung, hier vor allem des Körpers. So seien „die ersten, liebsten Gegenstände der Bildhauerkunst“¹⁸² ruhige Gegenstände, die „sich bloß in [ihrem] Dasein“¹⁸³ zeigen, und „durch und in sich selbst geschlossen“¹⁸⁴ sind. Goethe beschreibt die Laokoon-Gruppe als ein Kunstwerk, das Körper der „bloßen“ Menschen darstellt und unabhängig von seinem mythologischen Hintergrund zu betrachten ist. Doch seine Betonung der Selbständigkeit der Kunstwerke zielt nicht nur auf das Überschreiten der Beschränkung ihres mythologischen Kontextes ab; vielmehr bezieht er sich auf den „hohen Sinn“¹⁸⁵ hinter einem Kunstwerk, der hilft, „den Gegenstand in seinem ganzen Umfange zu übersehen“¹⁸⁶ sodass es ins Reich der Idealschönheit¹⁸⁷ tritt und aus seiner „beschränkt[en] Wirklichkeit“¹⁸⁸ herausgehoben wird.

Goethe schildert sechs Prinzipien, die „die höchsten Kunstwerke“¹⁸⁹ ausmachten, nämlich „Lebendige, hochorganisierte Naturen“, „Charak-

181 MA 4/2, S. 78.

182 Ebd.

183 Ebd.

184 Ebd.

185 MA 4/2, S. 74.

186 Ebd.

187 Vor dem Hintergrund, dass Goethe Winckelmanns kanonische Betrachtungsweise der Statue kritisch reflektiert, erscheint „Goethes Insistenz auf der Idealität und Zeitenthabenheit der Skulptur weniger als Affirmation eines klassizistischen Topos denn als Versuch einer Modernisierung. Sie zielt auf den Nachweis, daß die bildnerische Kunstform kraft der in ihr gebundenen, ahistorischen Zeitlichkeit historisch unüberholbar und dem geschichtlichen Alterungsprozeß nicht unterworfen ist“. Inka Mülder-Bach, *Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz über Laokoon*, in: Inge Baxmann/Michael Franz/Wolfgang Schäffner (Hrsg.), *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 465–479, hier S. 479.

188 MA 4/2, S. 74.

189 MA 4/2, S. 73.

tere“, „In Ruhe oder Bewegung“, „Ideal“, „Anmut“ und „Schönheit“.¹⁹⁰ Alle diese Prinzipien sind auch bei der Laokoon-Gruppe zu finden:

„Ich getraue mir daher nochmals zu wiederholen: daß die Gruppe des Laokoons, neben allen übrigen anerkannten Verdiensten, zugleich ein Muster sei von Symmetrie und Mannigfaltigkeit, von Ruhe und Bewegung, von Gegensätzen und Stufengängen, die sich zusammen, teils sinnlich teils geistig, dem Beschauer darbieten, bei dem hohen Pathos der Vorstellung eine angenehme Empfindung erregen, und den Sturm der Leiden und Leidenschaft durch Anmut und Schönheit mildern.“¹⁹¹

Bei dieser Behauptung scheint er eine Versöhnung vieler gegensätzlicher Meinungen zur Statue gemacht zu haben, indem sie zugleich „Ruhe und Bewegung“ vermittele, die Betrachter „teils sinnlich teils geistig“ berühre, und schließlich die Zusammenfügung des „hohen Pathos“ und der „Schönheit“ erreiche. Winckelmanns „Einfalt“ wird hier durch „Mannigfaltigkeit“ ersetzt, sodass statt der Unterdrückung der Leidenschaft ein mehrstufiger Gefühlsausdruck des trojanischen Priesters möglich ist. Laut Lessing spiegelt die Laokoon-Gruppe das Moment des Wechsels zweier Zustände. Bei der Figur Laokoon ist hier vor allem das Moment vor dem höchsten Pathos gemeint, weil die bildende Kunst – von ihrer Form bedingt – die dynamischen Veränderungen im Laufe der Zeit nicht schildern könne. Dagegen sieht Goethe in der Laokoon-Gruppe gleichzeitig „Ruhe und Bewegung“. Das hieße, dass die bildende Kunst sich nicht mehr von der Rahmenbedingung des Raumes beschränken ließe, sondern auf ihre eigene Art und Weise den Lauf der Zeit veranschaulichen könne. Außerdem betont Goethe, dass der „Pathos“ der Vorstellung der „Schönheit“ nicht unbedingt widersprechen müsse; diese Annahme lässt deutlich eine Resonanz auf Aloys Hirt¹⁹² erkennen. Die Hauptthese in *Über Laokoon*, der

190 Ebd.

191 MA 4/2, S. 77f.

192 Zu Goethe und Hirts Polemik um das Thema *Laokoon* vgl. Inka Müller-Bach, *Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz über Laokoon*, in: Inge Baxmann/Michael Franz/Wolfgang Schäffner (Hrsg.), *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 465–479.

„letzte[n] einschlägige[n] Stellungnahme in der seit der Initialzündung durch Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung* geführten Auseinandersetzung um die Skulpturengruppe“¹⁹³ ist sozusagen eine Synthese fast aller gegensätzlichen Auffassungen von Goethes Vorgängern.

Der Begriff der „Schönheit“ in der traditionellen klassischen Ästhetik ist fast Synonym für die formale oder sinnliche Schönheit. Den Gegensatz dazu bilden das Ungleichmäßige, das Anomale oder das Radikale als das „Hässliche“. Dieser Kontrast wirft die Frage auf, ob ein hoch pathetisches Thema, das sich immer an „unschöner“ Darstellung orientiert, auch Gegenstand der klassischen Kunst sein kann. Nach Goethe sollte aber das hohe Pathos auch angenehme Empfindung erregen, weil es „den Sturm der Leiden und Leidenschaft durch Anmut und Schönheit mildern“¹⁹⁴ könne. Der Literat war sich der Gefahr vollauf bewusst, dass seine Aussage unvermeidlich „paradox scheinen“¹⁹⁵ würde, wenn er behauptete, „daß diese Gruppe auch zugleich *anmutig* sei“. Klassische Autoritäten wie Winckelmann oder Lessing betonten, dass die enorme ästhetische Qualität der Laokoon-Gruppe in ihrer Unterdrückung des Gefühls bestehe. Ziel der antiken Künstler sei es, so die Begründung, vor allem gewesen, die Beweglichkeit und Leidenschaft der darzustellenden Figuren zu mildern. Aloys Hirt und seine Befürworter führen demgegenüber den Begriff der „Charakteristik“ ein. Statt der förmlichen Schönheit soll ein Künstler lieber die Bedeutung, den Charakter und das wahre Gefühl seines Gegenstandes betonen, weil die natürliche Wahrheit über der künstlichen Schönheit stehe.¹⁹⁶ Goethe glaubt einerseits an die edle, harmonische Schönheit im klassischen Sinne, stellt in seinen sechs Prinzipien der höchsten Kunstwerke jedoch andererseits „Charaktere“ vor, die besagte höchsten Kunstwerke, um als solche bezeichnet werden zu können, in sich vereinen sollten. Die entschei-

193 Mülder-Bach 2000, S. 467.

194 MA 4/2, S. 78.

195 MA 4/2, S. 77: „Hingegen wird manchem paradox scheinen, wenn ich behaupte, daß diese Gruppe auch zugleich *anmutig* sei.“

196 Zu Hirt als Archäologe und zu seinem Begriff der „Charakteristik“ vgl. Martin Könike, *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806*, Berlin 2005, S. 12ff.

dende Voraussetzung, um auch durch die Darstellung einer hoch pathetischen Szene angenehme Empfindungen zu erregen, ist für Goethe die Befolgung der strengen ästhetischen Maximen in der griechischen Kunst, hier wesentlich der „Symmetrie“:

„Die Alten, [...] 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 verwickeltes Werk faßlich. [...] Die Sorgfalt der Künstler, mannigfaltige Massen gegen einander zu stellen, besonders die Extremitäten der Körper bei Gruppen gegen einander in eine regelmäßige Lage zu bringen, war äußerst überlegt und glücklich, so daß ein jedes Kunstwerk, wenn man auch von dem Inhalt abstrahiert, wenn man in der Entfernung auch nur die allgemeinsten Umrisse sieht, noch immer dem Auge als ein Zierrat erscheint.“¹⁹⁷

Die Argumentationsweise ist an dieser Stelle keine Erfindung Goethes, sondern entstammt der Tradition der klassischen Ästhetik. Das Wort „Symmetrie“ ist nicht einfach als ein auf sich selbst abgebildetes Objekt im modernen Sinne aufzufassen. Vielmehr muss man auf das altgriechische Wort *συμμετρία* („Ebenmaß“ oder „Gleichmaß“) zurückgreifen, um es zu beschreiben.¹⁹⁸ Schon in *Zehn Bücher über Architektur* hat Vitruv den Begriff „*symmetria*“ als Grundlage für die Proportionierung eines Gebäudes als einen der sechs Grundbegriffe (*ordinatio*, *eurythmia*, *symmetria*, *dispositio*, *decor* und *distributio*) des Faches Architektur definiert. „*Symmetria*“ steht dabei besonders für den Einklang der einzelnen, auf ein „Modul“ bezogenen Elemente. Solche ästhetischen Prinzipien wurden von Winckelmann anerkannt und weiterentwickelt. Zusammenfassend stellt er Qualitäten wie Maß, Proportion, Klarheit und Symmetrie als wichtigste Maximen der klassischen Ästhetik vor. Goethe bringt die gleiche Grundidee zum Ausdruck, wenn er in der *Italienischen Reise* über Raphaels *Sybil* in Santa Maria della Pace feststellt: „[...] verheimlichte Symmetrie, worauf bei der Komposition alles

197 MA 4/2, S. 77.

198 Vgl. dazu Detlev Kreikenbom: *Über Laokoon*, in: Andreas Beyer/Ernst Osterkamp (Hrsg.): *Goethe-Handbuch*. Supplemente Band 3. Kunst. Stuttgart und Weimar 2011, S. 353.

ankommt“.¹⁹⁹ „Symmetrie“ löst die Gegensätzlichkeit zwischen der Winkelmann'schen Ruhe und der leidenschaftlichen Beweglichkeit der Laokoon-Szene gewissermaßen auf, zu sehen sind „stufenweise von der ruhigsten Vasengruppe bis zu der höchst bewegten des Laokoons, die schönsten Beispiele einer symmetrisch künstlichen, den Augen gefälligen Zusammensetzung“.²⁰⁰ So geht Goethe über Winkelmann einen Schritt hinaus, indem er neben der „stillen Größe“ der Statue „die bewegte herrliche Gruppe des Laokoons“²⁰¹ wahrnimmt.

Goethe versucht den Blick auf das bloß Anschauliche zu lenken. Seiner Ansicht nach wird die Gestaltung der Figuren sowohl von anatomischen Kenntnissen als auch vom Verständnis für die seelischen Kräfte der Figuren bedingt. Darüber hinaus spricht er von einer Restaurierung²⁰² der Gruppe und setzt mithilfe der Sprache einen neuen Entwurf auf, der nicht ganz mit der Winkelmann'schen Vorstellung oder der Vorstellung eines anatomischen Kenners übereinstimmt:

„Die Schlange hat nicht gebissen, sondern sie beißt, und zwar in den weichen Teil des Körpers, über und etwas hinter der Hüfte. Die Stellung des restaurierten Kopfes der Schlange hat den eigentlichen Biß nie recht angegeben, glücklicherweise haben sich noch die Reste der beiden Kinnladen, an dem hintern Teil der Statue erhalten, wenn nur nicht diese höchst wichtigen Spuren bei der jetzigen traurigen Veränderung auch verloren gehen! Die Schlange bringt dem unglücklichen Manne eine Wunde an dem Teile bei, [...] welche wir hier durch die Wunde

199 BA 14, S. 647.

200 MA 15, S. 542.

201 MA 4/2, S. 78.

202 Es wird in Anm. 187, 14 in FK über die archäologischen Aspekte der *Laokoon-Gruppe* berichtet: „Vor 1525 fertigte Bachio Bandinelli im Auftrag Papst Leos X. für Franz I. eine Marmor-Replik (Florenz, Uffizien). Diese wurde Vorbild für die Ergänzung der Laokoon-Gruppe durch Giovanni Montorsoli, deren Ausführung ihm von Michelangelo, nach einem Auftrag Papst Clemens' VII., 1532 übertragen worden war (nicht vor 1540 ausgeführt). Der rechte emporgestreckte Arm des Vaters wurde dabei aus Stuck ergänzt, ebenso der rechte Arm des rechten Sohnes. Diese Fassung blieb bis zur Restaurierung 1957–60 bestehen, bei der dann der 1905 aufgefundene ‚Original‘-Arm des Vaters wieder angesetzt wurde.“ (FK, S. 594)

bewirkt sehen: der Körper flieht auf die entgegengesetzte Seite, der Leib zieht sich ein, die Schulter drängt sich herunter, die Brust tritt hervor, der Kopf senkt sich nach der berührten Seite [...]“²⁰³

Seit der Ergänzung des rechten Armes des Vaters und der Restaurierung der ganzen Gruppe im 16. Jahrhundert wurde die Statue ein ästhetischer Höhepunkt in der naturalistischen Darstellung menschlichen Schmerzes, da es sich hierbei aufgrund der gewissermaßen diagonalen Gestik der Hauptfigur um eine musterhaft geometrische Komposition handelt.²⁰⁴ Die Interpretation des Kunstwerks lehnte sich vor Goethe aus unterschiedlichen Gründen immer parallel an seine literarische Vorlage an. Aufgrund der Tatsache, dass in der Statue noch eine Distanz zwischen Zähnen der Schlange und der Hüfte Laokoons existiert (Abb. 6), insistiert Goethe darauf, dass eine solche Restaurierung falsch sei, weil gerade die Wunde beziehungsweise das im Augenblick verhaftete Gefühl des Beißens als die Hauptursache der gesamten Bewegung des Vaters zu betrachten sei. Dieses Moment sei das einzige, das die Zusammenwirkung „von Streben und Fliehen, von Wirken und Leiden, von Anstrengen und Nachgeben“²⁰⁵ versinnbildliche. Goethe führt wiederum den Begriff „des fruchtbaren Moments“ ein:

„Hier sei mir eine Bemerkung erlaubt, die für die bildende Kunst von Wichtigkeit ist; der höchste pathetische Ausdruck, den sie darstellen kann, schwebt auf dem Übergange eines Zustandes in den andern.“²⁰⁶

Die geistigen Kräfte eines gebildeten Mannes sind zwar ein wesentliches Thema der Statue; wenn es aber um den visuellen Effekt der körperlichen Darstellung geht, spielt für Goethe immer noch die physische menschliche Natur die entscheidende Rolle.

203 MA 4/2, S. 82.

204 Zum Thema des pathetischen Vorbildes der Antike vgl. Sabine Schulze, *Antikes Vorbild im barocken Pathos*, in: *Antikenrezeption im Hochbarock*, hrsg. von Herbert Beck/Sabine Schulze, Berlin 1989, S. 173–192.

205 MA 4/2, S. 82.

206 MA 4/2, S. 83.

4.2 Vergleiche zwischen Goethe und seinen Vorgängern

Die Laokoon-Debatte in Goethes Zeitalter vermittelt natürlich ein anderes Verständnis als der ästhetisch-theoretische Diskurs in früheren Zeiten. Neu ist die Forderung, zu bewerkstelligen, dass der Betrachter durch die ihm jeweils eigene „Anschauung“ von der Wahrheit der Marmorgruppe überzeugt wird. So berichtet Mülder-Bach: „Jeder will nur das sehen und beschreiben, was die Skulptur dem (geübten) Auge tatsächlich zu sehen gibt. Weil aber die Anschauung immer schon ein argumentum ist, sieht und beschreibt jeder etwas anderes.“²⁰⁷ Im Vergleich zu seinen Vorgängertexten sucht Goethe hier nach einer neuen Möglichkeit der Bildwiedergabe und nach einer Synthese fast aller widersprüchlich theoretischen Auffassungen.²⁰⁸

4.2.1 Vergleich mit Hirt

Im Jahr 1769 sah der junge Goethe einen Gipsabguss der Laokoon-Gruppe im Mannheimer Antikensaal. In seinem Tagebuch beschrieb er die Gruppe als Sinnbild des „Schmerzes“ und sprach sich ausdrücklich gegen die Lessing'sche Versöhnung der Schönheit und Verzerrung aus. Der junge Goethe sah keine Notwendigkeit einer Versöhnung, da er meinte, „wer es [Meleagers Tod] ansieht, wird gern mit mir einig sein, daß es wirkliche Verzerrung ist“.²⁰⁹ Nach Goethe sollten die Alten „nicht so sehr das häßliche als das falsche“²¹⁰ halten, sondern die „schröcklichste[...] Verzerrung“ wahrnehmen, wie sie ist.²¹¹ Diese anscheinend naturalistische Betrachtungsweise vertrat später auch der

²⁰⁷ Inka Mülder-Bach, *Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz über Laokoon*, in: Inge Baxmann (Hrsg.), *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 465–479, hier S. 468.

²⁰⁸ Zu den Texten und der Forschungsliteratur zum Laokoon-Diskurs bis Goethe vgl. unter anderem Simon Richter, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain. Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*, Detroit 1992.

²⁰⁹ Vgl. Ephemeride, September 1768–März 1770, zitiert nach MA 4/2, S. 976f.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd.

Archäologe Aloys Ludwig Hirt.²¹² Genauso wie Goethe blieb Hirt für mehrere Jahre in Italien und war als Altertumsforscher und Kunsthistoriker tätig. In Goethes Novelle *Der Sammler und die Seinigen* (1798) tritt auch Hirt auf, als Figur des Gastes in einem Kunstgespräch mit dem theoretisch denkenden Philosophen und dem Ich-Erzähler, der eine verschiedene Standpunkte integrierende Kunstauffassung vertritt. Dieses Kunstgespräch in Goethes literarischer Beschreibung ist ein Spiegel der damaligen Realität, als er selbst und Schiller nicht zuletzt aus kunstpolitischen Gründen²¹³ Hirts Aufsätze von seiner „Charakteristik“-Ästhetik veröffentlichten. Goethes Antwort auf Hirts Laokoon-Deutung war sein ein Jahr später veröffentlichter Aufsatz *Über Laokoon*,²¹⁴ der im ersten Band der neuen Kunstzeitschrift *Propyläen* erschien. Einige dort ausgeführte Argumente sind deutlich auf Hirts Aufsätze bezogen; grundsätzlich war dessen Veröffentlichung jedoch nur ein auslösendes Ereignis für die weitere Polemik.

Als Kunsthistoriker betont Hirt, dass er seine Aussage auf „dem richtigen Anschauen“²¹⁵ gründen will, und legt dabei besonders viel Wert auf den anatomischen Gesichtspunkt. Anders als Winckelmann oder Lessing verhält er sich dem Gegenstand gegenüber relativ kalt und rational, da er in der Laokoon-Gruppe eine Darstellung „der höchsten Anstrengung, [...] welche dem mechanischen Baue des menschlichen Körpers möglich ist“²¹⁶ sieht. Eine wesentliche Ähnlichkeit zwischen Goethe und Hirt ist ihre neue Art und Weise der Betrachtung und Beschreibung, die nicht unbedingt von einer schriftlich überlieferten Fabel bestimmt wird. Im Gegensatz dazu deuten beispielsweise

212 Aloys Ludwig Hirt, *Laokoon*, in: *Die Horen*, 3. St., 1797, S. 1–26.

213 Dazu vgl. Inka Mülder-Bach, *Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz über Laokoon*, in: Inge Baxmann (Hrsg.), *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 466f. Goethe und Schiller wollten im Gegensatz zu den „allerneuesten Ästhetiker[n]“ aus der frühromantischen Schule (vor allem August Wilhelm Schlegel) eine Auslegung der „griechischen Kunstwerke von Seiten des Charakteristischen“ vorlegen, da sie „das Schöne der Griechen von allem Charakteristischen zu befreien und dieses zum Merkzeichen des Modernen zu machen“ suchten. (Vgl. Schiller an Goethe, 7. Juli 1797, und Goethe an Schiller, 8. Juli 1797.)

214 1798 im 1. Stück der *Propyläen*, Text vgl. FA 18, S. 489–500.

215 Aloys Ludwig Hirt, *Laokoon*, in: *Die Horen*, 3. St., 1797, S. 7.

216 Ebd., S. 11.

Winckelmann und Lessing, aber auch Schiller und August Wilhelm Schlegel²¹⁷ die Skulptur fast ausschließlich mithilfe ihres Wissens um die jeweiligen geschichtlichen Hintergründe.

Hirt begreift in seinen Laokoon-Aufsätzen den „Ausdruck“ selbst als entscheidendes regelndes Prinzip der antiken Kunst. Wichtiger als die starre „Schönheit“ oder das „Ideal“ findet Hirt die „Charakteristik“ der verschiedenen griechischen Figuren – das heißt die „bestimmte übereinkommende Individualität“²¹⁸ des Ausdrucks oder der Form. Aus diesem Grund sei das Dargestellte, so Hirt, in der Skulptur weder Seelengröße noch das Erhabene, weder ein unterdrücktes Seufzen noch unverstelltes Geschrei; vielmehr charakterisiere es die pathologische Wirkung einer Todesgefahr:

„Laokoon schreiet nicht, weil er nicht mehr schreien kann. Der Streit mit den Ungeheuern beginnt nicht, er endet; kein Seufzen erpreßt sich aus der Brust, es ist der erstickende Schmerz, der die Lippen des Mundes umzieht, und der letzte Lebenshauch scheint darauf fortzuschweben. [...] Das Geblüt, welches mit voller Empörung gegen die äußern Theile dringt, und alle Gefäße schwellen machet, stoket den Umlauf, und verhindert das Einathmen der Luft: die Lunge, durch die Häufung und gedrängte Circulation des Blutes wird immer gedehnter; [...]“²¹⁹

Offensichtlich beschreibt Hirt hier mithilfe von pathologischen Fachbegriffen den Erstickungstod. Auch deswegen verhöhnte Schlegel seine

217 Und weitere Schriftsteller, wie beispielsweise Herder und Wilhelm Heinse. In Heines *Ardinghello* (1787) erschien auch ein Laokoon-Abschnitt, auf den sich Goethe implizit bezieht. Heinse bezieht die Skulptur „statt auf Vergil auf den Bericht des Servius, [...] nach dem Laokoon im Tempel des Apoll gegen das Enthaltensamkeitsgebot verstieß und deshalb bestraft wurde. Denn in diesen Vergleichen und Deutung ist die Notwendigkeit einer externen narrativen Referenz immer schon vorausgesetzt.“ Zu einem Vergleich zwischen Heinse und Goethe vgl. Inka Müller-Bach, *Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz über Laokoon*, in: Inge Baxmann (Hrsg.), *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 465–479, hier S. 472.

218 Ebd., S. 23.

219 Aloys Ludwig Hirt, *Laokoon*, in: *Die Horen*, 10. St., 1797, S. 1–26, hier S. 8f.

Methode als „chirurgisch“.²²⁰ Die größte Differenz zwischen Goethes und Hirts Beschreibungen liegt in der Bestimmung von Laokoons physischem Zustand; genauer gesagt in der Bestimmung, welcher Punkt des Todesprozesses nun genau in Stein gemeißelt wurde. Die Frage nach dem in der Skulptur festgehaltenen „Moment“ ist schon seit Lessing ein Schwerpunkt der Debatte. Hirt ist folgender Meinung:

„Der Kampf hat die äusersten Kräfte des Elenden erschöpft: nicht der Biß der Schlange tödtet ihn langsam, mächtiger schon als das Gift wirkte das Entsetzen, das kraftlose Widerstreben, der Anblick seiner ohne Rettung verlorenen Kinder.“²²¹

Im Gegensatz dazu meint Goethe: „Man sehe keinen Todeskampf bei einem herrlichen, strebenden, gesunden, kaum verwundeten Körper“, sondern einen Augenblick, wo „Streben und Leiden“ vereinigt werde, sodass sich „die Einheit der menschlichen Natur“ nicht trennt.²²² Seine Haltung scheint zu Winckelmann und Lessing zurückzuführen, da Goethe dem Naturalismus in der Kunstbeschreibung nunmehr Kunstgesetze – vor allem die Gesetze der Schönheit – entgeghält.

4.2.2 Vergleich mit Winckelmann

Im hohen Alter bezeichnete Goethe die beiden zeitgenössischen Kunsttheoretiker als Vorbild: „Dass Lessing, Winckelmann und Kant älter waren als ich, und die beiden ersteren auf meine Jugend, der letztere

²²⁰ Siehe August Wilhelm Schlegel, *Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss*, in: *Athenäum*, Zweiter Band 1799, hrsg. von August Wilhelm Schlegel/Friedrich Schlegel, Reprint Darmstadt 1992, S. 193–246, hier S. 226. Schlegel bemerkte bereits in einem Fragment im vorangehenden Band: „Neuerdings ist die unerwartete Entdeckung gemacht worden, in der Gruppe des Laokoon sei der Held sterbend vorgestellt, und zwar an einem Schlagflusse. Weiter läßt sich nun die Kennerschaft in dieser Richtung nicht treiben, es müßte uns denn jamand belehren, Laokoon sei wirklich schon tot, welches auch in Rücksicht auf den Kenner seine vollkommene Richtigkeit haben würde.“ (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler, Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2, München [u. a.] 1967, S. 217.)

²²¹ Aloys Hirt: *Laokoon*. In: *Die Horen*, 10. St., 1797, S. 1–26, hier S. 16.

²²² MA 4/2, S. 82.

auf mein Alter wirkte, war für mich von großer Bedeutung.²²³ Als „Augenmensch“ positioniert sich Goethe eigentlich näher an Winckelmann. Schon in seiner Leipziger Zeit (1765–1768) beschäftigte er sich mit den Kunsttheorien des Frühklassizismus und studierte insbesondere Winckelmanns frühe Schriften, die ihn sehr prägten. Er sieht in Menschen „den höchsten, ja den eigentlichen Gegenstand bildender Kunst“,²²⁴ und in der Bildhauerkunst eine Darstellung „auf ihre[m] höchsten Gipfel“,²²⁵ „weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt“.²²⁶ In der auf ihr Minimum reduzierten Gestalt Laokoons sieht Goethe demnach das eigentliche Abbild der Menschheit. Es ist eine von Winckelmann ins Leben gerufene Tradition, sich beim Studium der bildenden Kunst vor allem der freiplastischen Menschengestaltung zuzuwenden. Die griechischen Skulpturen, die menschliche Körper darstellen, werden für Goethe zum Inbegriff der Kunst überhaupt und sind der Kristallisationspunkt seiner Kunstlehre.

Winckelmann wollte die hochgeschätzte Skulptur Laokoon in sein originelles, klassizistisches Antiken-Bild, das sich gegen die barocke Tradition richtete, integrieren. Er sieht trotz der im Werk zu erkennenden radikal-dramatischen Szene einen „Stand der Ruhe“²²⁷ und interpretiert die Gesichtszüge des Helden wegen seiner seelischen Erhabenheit nur als „beklemmtes Seufzen“.²²⁸ Winckelmanns Schönheitsbegriff wird von Goethe in *Über Laokoon* grundsätzlich anerkannt und weiterentwickelt: „[...] daß man das Werk schön nennen müsse, wird wohl niemand bezweifeln, welcher das Maß erkennt, womit das Extrem eines physischen und geistigen Leidens hier dargestellt ist.“²²⁹ Bei Goethe wird der

223 Am 12. Mai 1825 zu Eckermann: MA 19, S. 144.

224 Johann Wolfgang von Goethe: *Einleitung in die Propyläen*, in: MA 6/2, S. 13. Diese Bestimmung entspricht ausdrücklich der von Winckelmann betonten klassizistischen Doktrin, da er bereits behauptete: „Der höchste Vorwurf der Kunst für denkende Menschen ist der Mensch.“ (Johann Joachim Winckelmann, *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst*, zitiert nach KS, S. 151.)

225 MA 4/2, S. 78.

226 Ebd.

227 FK, S. 30.

228 Ebd., S. 29.

229 MA 4/2, S. 77.

physiognomische Ausdruck allerdings mit anatomischen Argumenten verbunden. Was Winckelmann als Auswirkung einer Spannung zwischen körperlichen Leiden und geistiger Größe sieht, ist für Goethe eher die Ursache für den dargestellten Zustand; schon im Mannheimer Antikensaal stellte er fest, dass der Priester nicht schreien dürfe, weil sein eingezogener Unterleib „das Schreien unmöglich macht“.²³⁰ Das Wort „mannigfaltig“²³¹ verwendet Goethe, um Laokoons mentalen sowie physischen Zustand zu beschreiben. Mit dieser Vorgehensweise verabschiedet er sich von Winckelmanns „Einfalt“: „So brachten die Künstler, durch Mannigfaltigkeit, ein gewisses Gleichgewicht in ihre Arbeit, milderten und erhöhten Wirkung durch Wirkungen, und vollendeten sowohl ein geistiges als ein sinnliches Ganze.“²³²

Winckelmanns Interpretation beschreibt „eine große und gesetzte Seele“,²³³ deren Ausdruck bei aller Leidenschaft „wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt“.²³⁴ Diese Schilderung wurde einerseits weithin akzeptiert sowie viel zitiert und entwickelte sich zu einer kanonischen Betrachtungsweise, begann sich aber andererseits im Laufe der Zeit auch zu einem starren klassizistischen Topos zu entwickeln. Dafür spricht zum Beispiel August Wilhelm Schlegels höhnische Kritik an Hirt, die er in einem Aufsatz²³⁵ zum Ausdruck bringt, den er entschieden der Verteidigung Winckelmanns widmete. In diesem Hintergrund tritt die Demonstration von Goethes Idealität des Kunstwerks vor, die sich nicht nur als „selbständiger“²³⁶ Gegenstand über die Beschränkungen der literarischen und mythologischen Handlungsbedingungen – in diesem Fall des Mythos des trojanischen Priesters –, sondern auch als eine bildnerische Kunstform ohne Zeitlichkeit oder Eindeutigkeit erfassen lässt. Es ist daher leicht zu verstehen, warum

230 Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 11. Buch, in: MA 16, S. 536.

231 MA 4/2, S. 77.

232 MA 4/2, S. 86.

233 FK, S. 30.

234 Ebd.

235 Vgl. August Wilhelm Schlegel, *Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss*, in: *Athenäum*. Zweiter Band 1799, hrsg. von August Wilhelm Schlegel/Friedrich Schlegel, Reprint Darmstadt 1992, S. 193–246, hier S. 225ff.

236 MA 4/2, S. 78.

Goethe bezüglich des Prozesses des Anschauens bemerkt: „Äußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Moments.“²³⁷ Außerdem stellt er fest, dass „das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig“²³⁸ sei.

4.2.3 Vergleich mit Lessing

In *Dichtung und Wahrheit* erkennt Goethe Lessings Mitwirkung bei der Aufwertung des Prinzips des Anschauens an: „[W]elche Wirkung Lessings *Laokoon* auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß.“²³⁹ Laut Goethe liegt Lessings Beitrag darin, dass er die bloße Sichtbarkeit des Kunstwerks mit seiner aufklärerisch-gedanklichen Kunsttheorie und bürgerlich-idealen Vorstellung der Menschenbildung assoziiert, sodass er die Leser in „die freie Gefilde des Gedankens“ einführt, wo – wie in *Wie die Alten den Tod gebildet* geschildert – die „Schönheit“ wichtiger ist als alle alten Dogmen.

In der Bestimmung des dargestellten Moments der Skulptur stützt Lessing sich grundsätzlich auf zwei ästhetische Regeln: Die eine ist das Gesetz der Schönheit in der bildenden Kunst, nach dem die Wirkungsästhetik des bildnerischen Mediums es nicht erlaubt, dass ein „hässlicher“ Ausdruck in einem Kunstwerk erscheint. Die andere ist das Prinzip des „fruchtbaren Augenblicks“: Aufgrund der Eigenschaft des räumlichen Nebeneinanders beim bildnerischen Zeichen darf es nicht vollständig zum Effekt der „höchsten Staffel“²⁴⁰ kommen. Stattdessen soll dieser in einer bestimmten Phase dargestellt werden, kurz bevor er sein Maximum erreicht. So soll die „Phantasie“²⁴¹ des Betrachters angekurbelt werden und das Wechselspiel von „sehen“²⁴² und „hin zu denken“²⁴³

237 MA 4/2, S. 81.

238 Ebd.

239 Johann Wolfgang von Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, Frankfurt a. M. 2007, S. 285.

240 LW 5/2, S. 32.

241 Ebd.

242 Ebd.

243 Ebd.

optimiert werden. Die semiotische Analyse in Lessings Laokoon führt schnell zu der Schlussfolgerung, dass die Zeichen der bildenden Kunst nur in der Dimension des Raumes wirken und aus diesem Grund als „eigentlichen“ Gegenstand nur „Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften“²⁴⁴ hat. Diese klare Begrenzung des Darstellungsbereiches widerspricht den neuen ästhetischen Gedanken an einen bildnerischen Ausdruck – „eine Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustands unserer Seele und unseres Körpers und der Leidenschaft sowohl als der Handlungen“²⁴⁵, die im Laokoon-Diskurs etwa durch Hirt und Goethe vertreten werden.

Als Dramatiker legt Lessing seinen Akzent besonders auf die Mitleids-Wirkungsästhetik, was einen wesentlichen Unterschied zu Goethe darstellt. Dessen neue Auffassung von Laokoons Persönlichkeit lässt sich mit seiner eigenen dramatischen Theorie²⁴⁶ in Zusammenhang bringen. Das Material für seine dramatischen Studien, die er zusammen mit Schiller absolvierte, war die *Poetik* von Aristoteles; genauer gesagt die 1753 von dem Philologen Michael Conrad Curtius übersetzte Version. Darin werden die griechischen Begriffe *éleos* und *phóbos* ins Deutsche übertragen mit den Worten „Schrecken“ und „Mitleiden“, mittels derer man „von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reiniget“.²⁴⁷ Der Begriff „Mitleid“ wurde zum Kernbegriff in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* (1767), wo er das griechische Wortpaar in irreführenderweise mit „Mitleid“ und „Furcht“ übersetzte und mit seinem Ideal der

244 LW 5/2, S. 116.

245 SN 4/1, S. 300.

246 Ein wichtiger Grund für Schillers Interesse an Hirts Laokoon-Aufsatz ist der, dass er zu diesem Zeitpunkt gerade ein Studium der antiken Dramen verfolgte. In ihrem Briefwechsel diskutierten Goethe und Schiller das Wesen der Dramatik und der epischen Literatur, was mit der Niobe-Frage – d. h., ob eine extrem tragische Handlung ein Gegenstand der schönen klassischen Kunst sein kann – übereinstimmt. Zum Briefwechsel siehe Goethe an Schiller, 17. Januar 1798, in: MA 8/1, S. 496.

247 „Das Tauserspiel ist nämlich die Nachahmung einer ernsthaften, vollständigen, und eine Größe habenden Handlung, durch einen mit fremdem Schmucke versehenen Ausdruck, dessen sämtliche Theile aber besonders wirken: welche ferner, nicht durch die Erzählung des Dichters, sondern (durch Vorstellung der Handlung selbst) uns, vermittelt des Schreckens und Mitleidens von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reiniget.“ In: Michael Conrad Curtius: *Aristoteles' Dichtkunst ins Deutsche übersetzt, mit Anmerkung und besondern Abhandlungen versehen von Michael Conrad Curtius*, Hannover 1753, S. 11f.

bürgerlichen Moral kombinierte. Diese Definition der Tragödie wurde 1827 von Goethe in *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* noch einmal folgendermaßen übersetzt:

„Die Tragödie ist die Nachahmung einer bedeutenden und abgeschlossenen Handlung, die eine gewisse Ausdehnung hat und in anmutiger Sprache vorgetragen wird, und zwar von abgesonderten Gestalten, deren jede ihre eigne Rolle spielt, und nicht erzählungsweise von einem Einzelnen; nach einem Verlauf aber von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschließt.“²⁴⁸

Lessings „Reinigung“ – durch das Durchleben des Kunstwerkes herbeigeführt – wird von Goethe durch die Theorie einer „Ausgleichung“²⁴⁹ bestimmter Affekte ersetzt. Der Schwerpunkt der Betrachtung liegt nun nicht mehr auf der pädagogischen Vermittlung des Bildes an den Betrachter, sondern kehrt zum Helden zurück; Ziel ist das Gleichgewicht aller Leidenschaften, die die Figur in sich vereint. Das Leiden des Vaters in der Gruppe erregt „Schrecken und zwar im höchsten Grad“.²⁵⁰ Demgegenüber ruft der Zustand des jüngeren Sohnes „Mitleiden“²⁵¹ und der des älteren den Affekt der „Furcht“²⁵² hervor, „indem [...] für diesen auch noch Hoffnung übrig“²⁵³ bleibt. Dadurch, dass durch die Betrachtung der Gruppe nahezu alle essenziellen menschlichen Empfindungen geweckt werden, wird der heftige Schrecken gemildert; das Kunstwerk erreicht und vermittelt „ein gewisses Gleichgewicht“.²⁵⁴ Im Vergleich zu Winckelmanns Betonung der seelischen Größe oder Lessings Tendenz zur moralischen Bildung ist Goethe, was die menschlichen Vorstellungen angeht, weniger idealistisch gesinnt. In seinen zahlreichen literarischen Werken – besonders stark vertreten durch *Wilhelm Meister* und *Iphigenie auf Tauris* – lässt er einen anderen

248 Johann Wolfgang Goethe, *Nachlese zu Aristoteles' Poetik*, in: MA 13/1, S. 340–343, hier S. 340.

249 Ebd.

250 MA 4/2, S. 86.

251 Ebd.

252 Ebd.

253 Ebd.

254 Ebd.

Deutungsansatz erkennen: ein humanistisches Ideal in der Vereinigung von Gefühl und Verstand sowie in der Versöhnung von Neigung und Pflicht, das eine harmonische, vollständige Menschlichkeit erzeugt. Mit einem solchen, Diskussionen auslösenden Ansatz erweist sich Goethe als vom rein Anschaulichen einer Skulptur weit entfernt.

4.3 Emanzipation des Blicks – Goethes Kunstansicht in Aktion

Goethe markiert einen Wendepunkt im Laokoon-Diskurs des 18. Jahrhunderts in Deutschland, weil er nicht nur die ästhetischen Überlegungen um die antike Skulptur in seine Kunstgedanken als eine organische Einheit integriert, sondern auch weil diese zudem eng mit einer Reihe wichtiger Kunstpraxen verbunden sind. Dies unterscheidet ihn wesentlich vom Idealisten Winckelmann und vom Theoretiker Lessing. Durch Goethes Gedanken und Taten erreicht der Klassizismus in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts seinen Höhepunkt. *Laokoon* bedeutet für Goethe das Sinnbild der klassischen Kunst, was er vor allem in seinem Aufsatz *Über Laokoon* zum Ausdruck bringt – im ersten Band seiner an der Antike orientierten Kunstzeitschrift *Propyläen*.

Goethes besondere Stellung im Laokoon-Diskurs lässt sich auch im Sinne der Emanzipation der Augen hervorheben. Goethe wird oft als „Augenmensch“ bezeichnet, das heißt als die Art Mensch, der statt schlichter Wiedergabe von Informationen durch andere Menschen oder statt des Sichtens indirekter Belege eher die direkte Konfrontation mit dem Gegenstand im Original, also visuelle Belege, bevorzugt. So formuliert der Dichter selbst im 6. Buch von *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*: „Das Auge war vor allen anderen das Organ, womit ich die Welt faßte.“²⁵⁵ Dieser Umstand ist in fast allen Bereichen von Goethes Leben spürbar: von den mehrmaligen Reisen nach Italien über seinen persönlichen Umgang mit den verschiedensten Künstlern bis hin zu den verschiedenen Wandfarben der Zimmer seines Wohn-

hauses in Weimar. In hohem Alter bestimmte Goethe die „Sinnlichkeit“ zur wichtigsten Qualität eines Künstlers, als er eines Tages gemeinsam mit Johann Peter Eckermann die Graphik von Adriaen van Ostade betrachtete:

„Es ist der Reiz der Sinnlichkeit [...] den keine Kunst entbehren kann, und der in Gegenständen solcher Art in seiner ganzen Fülle herrscht. Bei Darstellungen höherer Richtung dagegen, wo der Künstler ins Ideale geht, ist es schwer, daß die gehörige Sinnlichkeit mitgehe, und daß er nicht trocken und kalt werde.“²⁵⁶

Die hier gemeinte „Sinnlichkeit“ basiert auf dem von Goethe wiederholt betonten Grundprinzip der Kunstbildung: Gemeint sind die sorgfältige Betrachtung und das Studium der Natur. Goethes Betrachtung der künstlerischen sowie der natürlichen Welt wird primär vom sinnlichen Eindruck geprägt; damit zieht der Literat eine Begrenzung zwischen der naturwissenschaftlichen Objektorientierung und dem menschlichen Sinn sowie der Sinneserfahrung. Diese Begrenzung führt jeweils zu einer naturwissenschaftlichen Untersuchung der Rahmenbedingungen des zu betrachtenden Gegenstandes (Farbenlehre, Beiträge zur Optik) und einer „gebildeten“ Kunstansicht mit humanistischem Ansatz (Klassizismus). Merkwürdigerweise erscheinen diese zwei Pole in Goethes kunsttheoretischen Schriften sowie dichterischen Werken oft vermischt und verbunden, was in gewisser Weise auch zu Goethes Ruhm als „Universalgenie“²⁵⁷ beiträgt.

256 Gespräch am 4. Februar 1829, MA 19, S. 279.

257 Viele Gedichte von Goethe, mit oder ohne Reimschema, werden hinsichtlich des speziellen Aspekts der bildnerischen Schilderung durch Lyrik interpretiert, vgl. hierzu u. a. Sabine Schneider, *Sehen in subjektiver Hinsicht? Goethes aporetisches Projekt einer „Kritik der Sinne“ und seine Interferenzen zur Romantik*, in: Helmut Pfötenhauer/Sabine Schneider, *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur*, Würzburg 2006, S. 37–52. Zum Thema „Augenmensch“ und „Universalgenie“ vgl. u. a. Sebastian Donat/Hendrik Birus, *Goethe – ein letztes Universalgenie?*, Göttingen 1999. Für die hier geschilderte These ist das Kapitel *Architektur, Archäologie, Bildende Kunst*, S. 62–69, besonders relevant.

Am Ende 19. Jahrhunderts stellte der Kunsthistoriker Hermann Grimm fest, „dass die wissenschaftliche Behandlung der modernen Kunstgeschichte in Deutschland, ihre Einführung in den Bereich der allgemeinen Bildung zumeist Goethes Werk gewesen sei“.²⁵⁸ Diese Bemerkung zeigt einerseits, wie einflussreich der Dichter im Bereich der bildenden Kunst wirkte, und andererseits – was noch wichtiger ist –, dass er das Wort „Kunst“ sowie „Kunstgeschichte“ im Vergleich zu seinen Vorgängern in unserem modernen Sinne verwendete. Die Ursache für Goethes eigenartige Kunstansicht und die Auswirkung seines Laokoon-Aufsatzes auf den Kunstdiskurs der Zeit lassen sich am besten verfolgen, wenn man seine Entwicklung und seine zahlreichen Tätigkeiten im Laufe der Zeit – als Kunsttheoretiker, Kunstsammler, Kunstpolitiker sowie Künstler selbst – genauer untersucht.

4.3.1 Goethes Umgang mit der Laokoon-Gruppe und seine Motivation

Goethes frühe Erlebnisse – die väterliche Kunstsammlung in Frankfurt, der Zeichenunterricht bei Adam Friedrich Oeser (1717–1799) in seiner Leipziger Zeit (1765–1768) sowie seine zahlreichen Kunstrezensionen – werden als „Emanzipation des Blicks“²⁵⁹ in seinem Werdegang bezeichnet. 1769 sah er zum ersten Mal einen Abguss der gesamten Laokoon-Gruppe im Mannheimer Antikensaal²⁶⁰ und schrieb danach einen kleinen Aufsatz über Laokoon. Damals soll er, so Ernst Osterkamp, bereits die Laokoon-Rezensionen von Lessing und Herder studiert haben.²⁶¹

²⁵⁸ Hermann Friedrich Grimm, *Zehn ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der modernen Kunst*, Dümmler 1871, S. 210. Zu Goethes als Kunsthistoriker und seine Stellung in der Kunstgeschichte vgl. Andreas Beyer, *Goethe und die Kunstgeschichte*, in: Andreas Beyer (Hrsg.): *Goethe-Handbuch. Supplement*. 3. Stuttgart, 2011, S. 84f.

²⁵⁹ Zitiert nach dem Titel des Kapitels „Emanzipation des Blicks – Goethes frühe Erfahrungen mit der Sammlungskultur der 18. Jahrhunderts“, in: Johannes Grave, *Der „ideale Kunstkörper“: Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen 2006, S. 30–57.

²⁶⁰ Zu Goethes frühen künstlerischen Erlebnissen in Leipzig, Straßburg, Mannheim und Frankfurt vgl. Charles Handschin, *Goethe und die bildende Kunst*, in: *Modern Philology* 12 (1915), Nr. 8 (Feb.), S. 489–494.

²⁶¹ Ernst Osterkamp: *Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen in der Geschichte der Kunst des Altertums. Text und Kontext*. In: Winner, Matthias u. a. (Hrsg.): *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Mainz 1998, S. 443–458.

Im Auftrag von Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach baute Goethe 1780 die Weimarer Graphische Kunstsammlung auf. Bei dieser Gelegenheit begann er auch damit, auch seine persönliche Kunstsammlung anzulegen. Seitdem zeigte er immer mehr Interesse an der deutschen Graphik, besonders an den Werken Albrecht Dürers, den er später als großen Meister in eine Reihe mit Raffael da Urbino und Hans Holbein dem Jüngeren stellt.²⁶²

Auf seiner Italienreise sah Goethe das Original der Laokoon-Gruppe mit eigenen Augen; nicht nur in dieser Hinsicht ist diese Reise zwischen 1786 und 1788 als Wendepunkt in Goethes Lebenslauf zu bezeichnen. Die Betrachtung der Originalwerke aus Antike und Renaissance vermittelten Goethe zum ersten Mal in seinem Leben systematische Erkenntnisse der Architektur, Plastik und Malerei.²⁶³ Er wurde Freund, Mäzen, Mentor und sogar Mitbewohner einiger Künstler in Italien. Im Dezember 1786 sah Goethe das Original der Laokoon-Gruppe in Rom;²⁶⁴ leider erwähnte er dieses Erlebnis mit keinem Wort in seinem Tagebuch oder in seinen Briefen.

1787 lernte Goethe den deutschen Maler Heinrich Meyer kennen, der später seine rechte Hand in Kunstangelegenheiten wurde. Die Aufgabenteilung zwischen den beiden wird anhand einer Formulierung in Goethes Brief deutlich: „Sie haben durch Anschauung und Betrachtung ein unendliches Feld kennen gelernt und ich habe indessen, von meiner Seite, durch Nachdenken und Gespräch über Theorie und

262 „Wie haben nicht Phidias und Raffael auf nachfolgende Jahrhunderte gewirkt, und wie nicht Dürer und Holbein!“ (Gespräche am 11. März 1828) In: MA 19, S. 606.

263 Das Spektrum an Werken der Malerei erstreckte sich von den Gemälden der Zeitgenossen Tischbein, Jakob Philipp Hackert und Angelika Kauffmann bis hin zu den großen Meistern der Renaissance (Raffael, Michelangelo, Leonardo und Tizian); auch für andere Künstlern verschiedener Kunstrichtungen (Carracci, Tintoretto, Guercino, Domenichino, Claude Lorrain, Nicolas Poussin) zeigte er Interesse. Vgl. Andreas Beyer/Ernst Osterkamp (Hrsg.), *Goethe-Handbuch. Supplemente Band 3. Kunst*, Stuttgart 2011, S. 11.

264 Es existieren verschiedene Meinungen darüber, ob Goethe tatsächlich das Original besichtigte, vgl. Martin Dönike, *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806*, Berlin 2005, S. 97f. Im Kommentar der Frankfurter Ausgabe zu Goethes Werk wird die Wahrscheinlichkeit dieser Erfahrung bezweifelt, vgl. dazu FA 18, S. 1253–1257.

Methode mich weiter auszubilden nicht versäumt.²⁶⁵ Seit der Italienreise setzte Goethe sich intensiv mit der bildenden Kunst auseinander, was ebenfalls an seiner literarischen Schöpfung zu erkennen ist: In seiner Novelle *Der Sammler und die Seinigen* ist zum Beispiel die Hauptfigur ein Arzt, dessen großes Interesse das Sammeln von Kunst ist. Auch die beiden Wilhelm-Meister-Romane erzählen von Kunstsammellern, zum Beispiel von Wilhelms Großvater, der eine große Anzahl an Kunstwerken besitzt.

Bevor Goethe sich ganz der Literatur zuwandte, hatte er nahezu sein halbes Leben der Beschäftigung mit der bildenden Kunst gewidmet; er fertigte auch selbst zahlreiche zeichnerische Arbeiten an, ebenso wie umfangreiche Kunstschriften. Zudem übte er eine Sammlertätigkeit aus und engagierte sich – besonders in Weimar – sowohl kunstpolitisch als auch kunstpädagogisch. Seine Ambitionen im Bereich der bildenden Kunst gab er bedauerlicherweise nach seiner Italienreise auf: „Was ich aber sagen wollte, ist dieses, daß ich in Italien in meinem vierzigsten Jahre klug genug war, um mich selber insoweit zu kennen, daß ich kein Talent zur bildenden Kunst habe, und daß diese meine Tendenz eine falsche sei.“²⁶⁶ Trotzdem empfand er stets Enthusiasmus für den Bereich der visuellen Kunst – sowohl aus der Perspektive der ästhetischen Bildung als auch der naturwissenschaftlichen Forschung, weswegen er auch in seinen Spätjahren feststellte, dass die Farbenlehre das bedeutsamste war, das er in seinem Leben geschaffen hatte. Die Zeit, in der Goethe im Bereich der bildenden Kunst aktiv mitwirkte, war eine Epoche des grundlegenden künstlerischen Umbruchs, in der verschiedene Stilrichtungen und Kunstauffassungen gleichzeitig existierten, sich gegenseitig beeinflussten und miteinander konkurrierten. Goethe wurde zwar Zeit seines Lebens kein erfolgreicher Künstler, trotzdem war sein Einfluss auf den Bereich der bildenden Kunst in Deutschland nahezu unbegrenzt.

265 Goethe an Meyer am 14. Juli 1797, zitiert nach Beyer 2011, S. 91.

266 Gespräch am 10. April 1829, in: MA 19, S. 325.

4.3.2 Veröffentlichung seines Aufsatzes Über Laokoon im Kontext der Weimarer Klassik

Die sogenannte „Weimarer Klassik“ markierte nicht bloß einen neuen Meilenstein in der Wirkungsgeschichte des Laokoon-Diskurses. Sie ist, vor allem durch die Veröffentlichung der Schrift *Winckelmann und sein Jahrhundert* im Jahre 1805 – verfasst von Goethe unter Mitwirkung seines Kunstfreundeskreises in Weimar (Heinrich Meyer, Carl Ludwig Fernow und Friedrich August Wolf, da Schiller im selben Jahr gestorben war) –, vielmehr ein kleiner Höhepunkt der Winckelmann-Rezeption und des deutschen Klassizismus überhaupt. Die von Goethe herausgegebene Kunstzeitschrift *Propyläen* wurde zwischen 1798 und 1800 publiziert. Der Name der Zeitschrift bezieht sich auf den monumentalsten Torbau der Athener Akropolis und zielt darauf ab, „daß wir uns so wenig als möglich vom klassischen Boden entfernen“.²⁶⁷ Mit der Zeitschrift wollte Goethe „die besten Werke alter und neuer Kunst“²⁶⁸ vorstellen; „[d]enn nur auf dem höchsten und genauesten Begriff von Kunst kann eine Kunstgeschichte beruhen“.²⁶⁹ Besagter *Laokoon*-Aufsatz erschien bereits im ersten Band der Zeitschrift. Goethes *Propyläen*-Projekt gemeinsam mit dem Nachruf für Winckelmann *Winckelmann und sein Jahrhundert* ist schon damals als Gegenvorschlag der Klassik für die immer selbstbewusster werdende Frühromantik angesehen worden.

Die zwei Stilrichtungen, die die Zeit um 1800 prägten, waren der vernunftbestimmte Klassizismus und die gefühlsbetonte Romantik. Friedrich Schlegels Aufsatz *Über das Studium der Griechischen Poesie* im Jahr 1797 kündigte eine neue Wendung in der künstlerischen Strömung an, indem er die „Moderne“ statt des „Altertums“, das Charakteristische statt des Idealistischen hervorhob. Sein Bruder August Wilhelm

²⁶⁷ MA 6/2, S. 9.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ MA 6/2, S. 25.

Schlegel, auch ein Vertreter der Generation der Romantiker,²⁷⁰ verfolgte eine ganz andere Art der Verehrung des Klassizisten in seiner Auseinandersetzung mit Winckelmann. In Schlegels Rezension zu den Winckelmann-Schriften in den *Heidelbergischen Jahrbüchern*²⁷¹ führte er eine philologisch-wissenschaftliche Analyse der Winckelmann-Edition durch, wobei er sich jedoch eher gleichgültig und distanziert über Winckelmanns künstlerischen Grundgedanken äußerte. Außerdem kritisierte er die von Winckelmann und dessen „Genossen“ bevorzugte Fixierung auf ein bestimmtes Kunstmodell. Demgegenüber meinte er die künstlerische Wahrheit im Prinzip des Hässlichen und des Charakteristischen zu finden, zudem in einer aktuellen statt einer uralten künstlerischen Tätigkeit. Eine beliebte Lektüre, die über die Rolle der Kunst im menschlichen Leben diskutierte, waren seinerzeit die romantischen Romane, etwa Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) und Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798). Der neue Zeitgeist in *Frühklassizismus* wird hier zutreffend beschrieben: „Die Wissenschaft will die Identifikation oder Abwehr ersetzen – Winckelmann ist historisch geworden.“²⁷²

Mit der Zeitschrift *Propyläen* aus dem Jahr 1798 und den im ersten Band erschienenen Beiträgen *Einleitung* und *Über Laokoon* versuchte Goethe, Einfluss auf die Entwicklung der romantischen Strömung zu nehmen. Diese kunstpolitische Intention gilt umso mehr für die Weimarer Preisaufgaben, die ein Parallelprojekt zur Zeitschrift *Propyläen* waren.²⁷³ Sie erfolgen von 1799 bis 1805 mit insgesamt sieben Ausschreibungen und beinhalteten fast ausschließlich heroisch-pathetische

270 Für längere Zeit nahm Goethe persönlichen Kontakt mit August Wilhelm Schlegel auf und korrespondierte mit ihm. Die Wechselwirkung zwischen Goethe und den Brüdern Schlegel, besonders die Entstehung der Schlegel-Kritik Goethes, spiegelt die große Kontroverse zwischen zwei geistigen Strömungen wider, vgl. Hartmut Fröschle, *Goethes Verhältnis zur Romantik*, Würzburg 2002, S. 161–216.

271 Zum Inhalt und zur Grundidee von Schlegels Rezension vgl. FK, S. 427f.

272 Helmut Pfötenhauer/Markus Bernauer/Norbert Miller (Hrsg.), *Frühklassizismus: Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse (Bibliothek der Kunstliteratur; Band II)*, Frankfurt a. M. 1995, S. 428.

273 Zu den Weimarer Preisaufgaben vgl. Dönike, *Pathos, Ausdruck und Bewegung: zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806*, S. 236–279; Osterkamp, *Die Geburt der Romantik aus dem Geiste des Klassizismus*, S. 135–148.

Sujets aus der griechischen Mythologie oder Homers Epos. Mit dieser Themensetzung wollten Goethe und Meyer direkten Einfluss auf die zeitgenössische künstlerische Praxis ausüben. Goethe hielt Homer und die Kunst der Antike für den Inbegriff seines Kunstideals. Leider war das Ergebnis für die Initiatoren eher enttäuschend. Kurios an einem der letzten Preisträger, Caspar David Friedrich, war die Tatsache, dass dieser außerhalb des Rahmens der Weimarer Kunstausstellung ein neues Genre, den romantischen Stil, vertrat, obwohl Goethe sowohl die Literatur als auch den Kunstbegriff dieser Stilrichtung ausdrücklich ablehnte.

Goethes Stellung in der Entwicklung der deutschen Romantik wird von Osterkamp hoch eingeschätzt.²⁷⁴ Allerdings wichen, so Osterkamp, die Auswirkungen seiner Bemühungen grundlegend von seiner Intention ab. Die Arbeit über Winckelmann im Jahr 1805 markiert den Höhepunkt von Goethes antiker Periode, aber auch einen Wendepunkt.²⁷⁵ Die von Goethe und den Weimarer Kunstfreunden eingeführten ehrgeizigen Weimarer Preisaufgaben wurden, wie bereits erwähnt, nach dem siebten Wettbewerb eingestellt. Goethe selbst konstatierte am 13. Dezember 1826 resigniert: „Ich habe nun [...] der deutschen Malerei über fünfzig Jahre zugesehen, ja nicht bloß zugesehen, sondern auch von meiner Seite einzuwirken gesucht, und kann jetzt so viel sagen, daß, so wie alles jetzt steht, wenig zu erwarten ist.“²⁷⁶ Goethes Neigung zur Antike und sein Versuch, den Deutschen die griechische Kultur näherzubringen, muss aus heutiger Sicht als missglückt angesehen werden. Alle Versuche schienen in der Erfahrung zu enden, dass künstlerische Entwicklungen weder vorhersehbar noch steuerbar sind.

274 „Niemals zuvor und seither wieder ist ein deutscher Dichter in solchem Ausmaß Leit- und Orientierungsfigur für eine ganze Künstlergeneration gewesen, wie Goethe dies im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts für die jungen romantischen Maler war.“ In: Ernst Osterkamp, *Die Geburt der Romantik aus dem Geiste des Klassizismus. Goethe als Mentor der Maler seiner Zeit*, in: *Goethe-Jahrbuch* 112 (1995), S. 135–148, hier S. 135.

275 Zu Goethes Bestrebungen in der bildenden Kunst am Anfang 19. Jahrhunderts vgl. Charles H. Handschin, *Goethe und die bildende Kunst: Spätere Kunstbestrebungen, und Schluss*, in: *Modern Philology* 14 (1916), S. 93–104.

276 MA 19, S. 170.

Aus der Perspektive des persönlichen Werdegangs lassen sich Goethes künstlerische Aktivitäten folgendermaßen zusammenfassen: Seiner Vorstellung entsprechend hätte sich das Kunstideal nach jenen Kunstgesetzen und der menschlichen-universalen Formensprache richten sollen, die er von Lessing und Winckelmann²⁷⁷ erlernt hatte und die er in Italien zusätzlich bei Raffael und anderen klassischen Künstler beobachtet hatte. Außerdem förderte Goethe die praktische Ausbildung junger Künstler, unterstützte die Organisation der Weimarer Kunstausstellungen und vermittelte Ankäufe. Er fühlte sich dazu in der Lage, in die deutsche Kunstentwicklung prägend und fördernd einzugreifen. Besonders wichtig für ihn war, die künstlerischen Entwicklung in Deutschland in Richtung seines an der Antike orientierten Kunstideals zu steuern.

Aus heutiger Sicht lässt sich sagen, dass Goethe ein Vertreter des „emanzipierten Blickes“ war. Er stellte nicht nur das theoretische Kunstkonzept des Klassizismus vor, sondern nahm zudem Einfluss auf die tatsächliche Kunstproduktion. So wurde Weimar unter der Leitung Goethes auch ein Mittelpunkt der bildenden Kunst in Deutschland. Darüber hinaus veröffentlichte er zahlreiche Beiträge zur wissenschaftlichen Erforschung des visuellen Phänomens. Alles in allem machte ihn dies zu einem Meilenstein der deutschen Kunstgeschichte und der Emanzipation des Prinzips der Anschauung überhaupt.

277 „Dass Lessing, Winckelmann und Kant älter waren als ich, und die beiden ersteren auf meine Jugend, der letztere auf mein Alter wirkte, war für mich von großer Bedeutung.“ Zitiert nach Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe*. Frankfurt a. M. und Leipzig, 1981, S. 147.

5 Exkurs: Caspar David Friedrich und Goethe – unterschiedliche Arten des Anschauens

Die beiden ästhetischen Richtungen um 1800 in Deutschland, der vom Laokoon-Diskurs sich herleitende Klassizismus und die Romantik als dessen Gegenströmung, sind deutlich in den zeitgenössischen Kunstproduktionen wahrzunehmen.²⁷⁸ Die Ausstellung der heroisch-pathetischen Gegenstände während der Weimarer Preisaufgaben lässt sich vor allem auf den Einfluss des französischen Neoklassizismus zurückführen. Viele der jüngeren deutschen Maler waren von Jacques-Louis David tief beeindruckt; Friedrich Tieck, Gottlieb Schick und Konrad Heinrich Schweickle waren sogar Schüler des französischen Meisters in Paris.²⁷⁹ Obwohl Goethe eine ästhetische Grenze zwischen römischer und griechischer Antike zieht,²⁸⁰ sind die allgemeinen Merkmale des Klassizismus ohne Zweifel in der harmonischen Komposition beider Stile, der idealisierten Natur, den schönen klaren Linien und der Farbgebung sowie nicht zuletzt in der antikisch-mythologischen Themenauswahl zu erkennen. Die Romantik als künstlerische Stilrichtung wird in Deutschland hingegen durch Caspar David Friedrichs landschaftliche Darstellungen verkörpert. Statt in ihrer idealen Form tritt die Natur hier als ein Komplex aus den vielfältigen inneren Gefühlen, der

278 Es gibt zahlreiche Literatur über Goethes Beziehung zur romantischen Kunst; beispielhaft ist Hartmut Fröschle, *Goethes Verhältnis zur Romantik*, Würzburg 2002, der einen vollständigen Überblick über den Forschungsstand bietet. Zudem ist auch Lothar Brieger, *Die romantische Malerei. Eine Einführung in ihr Wesen und ihre Werke*, Berlin 1926, von Bedeutung. Brieger diskutiert die Entwicklung der romantischen Schule im Bereich der bildenden Kunst, wobei er besonders die Verbindungen der Künstler zu zeitgenössischen Persönlichkeiten des Kulturlebens berücksichtigt. Auf diese Weise ändert sich der Blickwinkel, sodass nicht Goethe im Zentrum steht und Ausgangspunkt aller Diskussionen ist.

279 Dazu und auch zu Davids Einfluss auf die deutschen Künstler vgl. Wolfgang Becker, *Paris und die deutsche Malerei: 1750–1840*, Würzburg 2003, S. 12ff.

280 Der von David begründete Neoklassizismus wird von Goethe im Großen und Ganzen mit kritischen Augen als „römisch“ bezeichnet. Trotzdem erkannte er die zeitgenössische „neue Energie unter David“ an. Für die Formulierung „römisch“ vgl. Goethe, *Über römisches Künstlerleben*, in: MA 6/2, S. 973.

kosmischen Kräfte, der unendlichen göttlichen Schöpfung und der überkonfessionellen Religiosität auf.

Extrem abstrakte Poesie und Religiosität sind bei Friedrich oft als konkrete Objekte (Eiche, Fluss, Kloster) und natürliche Phänomene (Regenbogen, Sonnenuntergang, Nebel) ohne erläuternden Text dargestellt. Aus diesem Grund werden Friedrichs Landschaften oft als „allegorische Malerei“²⁸¹ bezeichnet. Die Problematik lässt sich hier erneut auf die *Ut-pictura-poesis*-Doktrin zurückführen oder anders formuliert: auf die Beziehung zwischen Bild und Text, die für diese Untersuchung von besonderer Bedeutung ist. Die meistens auf ein literarisches Programm oder einen philosophischen Begriff angewiesene Allegorie führt bei der Betrachtung leicht dazu, einem Bild beispielsweise Erscheinungen der Natur eine zu wörtliche beziehungsweise literarische Bedeutung zu geben. Dies scheint wieder etwa „rückschrittlich“ zu sein, da eigentlich seit Lessings *Laokoon* die bildende Kunst von der sprechenden Kunst streng unterschieden wurde und die Anschauung beziehungsweise Betrachtung eine unabhängige Autonomie gewinnen sollte. Das in die Sphäre der bildenden Kunst übertragene Begriffs-paar „Allegorie“ und „Symbol“ spiegelt wider, wie tief die Ursache der künstlerisch-ästhetischen Erscheinungen im Diskurs der Poetik und Philologie wurzelt und wie sich beide Seiten ineinander verwickeln. Dies gilt besonders dann, wenn man die parallel laufende Auseinandersetzung mit der Romantik und dem Klassizismus in Literatur und Kunst berücksichtigt.

Friedrich liefert zwar keinen schriftlichen Beitrag zum Laokoon-Diskurs oder irgendeine ästhetische Theorie, lässt jedoch seine ästhetisch-theoretischen Gedanken deutlich durch seine Kunst sprechen. Seine Begegnung mit Goethe ist ein Spiegel der Beziehung zwischen dem klassi-

281 Diese Bezeichnung hat den Ursprung in Heinrich Meyers Beschreibung von Friedrichs Landschaft als „mystisch-allegorische Landschaften“, siehe dazu Heinrich Meyer, *Neu-Deutsche religio-patriotische Kunst*, in: *Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Meingegenden* I, Heft 2, Stuttgart 1817, S. x–y, hier S. 41.

zistischen Kunstpädagogen und der romantischen Malerei,²⁸² die eine zentrale Rolle in der Rezeption des Laokoon-Diskurses im folgenden Jahrhundert spielte. Auf seine ihm eigene Art und Weise erwiderte Friedrich die von Winckelmann, Lessing und Goethe gestellte Frage. In diesem Sinne ließe sich vielleicht sagen, dass Friedrich – als visueller Künstler – gewissermaßen auch aktiv am zeitgenössischen künstlerischen Diskurs teilgenommen und diesen zudem durchaus geprägt hat.

5.1 Friedrichs Begegnung mit Goethe

Bei der Untersuchung des Verhältnisses zwischen Caspar David Friedrich und Goethe²⁸³ fällt vor allem die Förderung ins Auge, die der berühmte Dichter dem jüngeren Künstler in dessen ersten Jahren seiner Karriere angedeihen ließ. Zwei Sepiazeichnungen reichte Caspar David Friedrich am 25. August 1805 für den Weimarer Kunstwettbewerb ein: *Wallfahrt bei Sonnenuntergang*²⁸⁴ (Abb. 7) und *Sommerlandschaft mit abgestorbener Eiche*.²⁸⁵ Im Blatt *Wallfahrt* wird das Belvedere am Nordufer des Tollensesees, ein Wallfahrtsort der Prämonstratenser des Klosters Broda im Mittelalter, dargestellt. Das Mönchsmotiv erscheint sowohl im Wallfahrt-Blatt als auch in Friedrichs berühmtem Gemälde *Abtei im Eichwald*. Die Ausschreibung von Goethe und Heinrich Meyer für den Wettbewerb des Jahres sah eigentlich eine Szene aus dem Leben des Herkules als Thema vor. Die beiden Landschaften von Friedrich hatten damit offensichtlich nichts zu tun; der Künstler selbst verstand seine beiden Werke nicht als Beitrag zur Preisaufgabe.²⁸⁶

²⁸² Zu diesem Thema vgl. Ernst Osterkamp, *Die Geburt der Romantik aus dem Geiste des Klassizismus. Goethe als Mentor der Maler seiner Zeit*, in: Goethe-Jahrbuch 112 (1995), S. 135–148. Als Quellendokumentation ist Richard Benz, *Goethe und die romantische Kunst*, München 1940; Frank Büttner, *Abwehr der Romantik*, in: Sabine Schulze, Friedmar Apel (Hrsg.), *Goethe und die Kunst*, Ostfildern 1994, S. 456–467.

²⁸³ Zum Verhältnis Goethes zu Friedrich vgl. Johannes Grave, *Friedrich, Caspar David (Künstlerlexikon)*, in: Andreas Beyer/Ernst Osterkamp (Hrsg.), *Goethe-Handbuch. Supplemente Bd. 3. Kunst*, Stuttgart 2011, S. 476–480; Christa Lichtenstern, *Beobachtungen zum Dialog Goethe – Caspar David Friedrich*, in: Baltische Studien N. F. 60 (1974), S. 75–100.

²⁸⁴ Oder „Wallfahrt bei Sonnenaufgang“, BS, Nr. 126.

²⁸⁵ Oder „Herbstabend am See“, „Fischer am See“, BS, Nr. 125.

²⁸⁶ Nach Friedrichs Schreiben vom 25. August 1805, vgl. hierzu Johannes Grave, *Friedrich, Caspar David*, in: Andreas Beyer/Ernst Osterkamp (Hrsg.): *Goethe-Handbuch. Supplemente Band 3. Kunst*. Stuttgart und Weimar 2011, S. 477.

Trotzdem fand Goethe Gefallen an den Zeichnungen, wodurch Friedrich zumindest die Hälfte des Preises gewann – dieses Ereignis war der erste bemerkenswerte Erfolg des Malers. Im seinem Dankesbrief bat Friedrich Goethe darum, die beiden Zeichnungen zu behalten. Goethe entsprach der Bitte und verleibte die Werke der Sammlung des Herzogs Karl August ein.

Dieser Wettbewerb war Friedrichs erster Kontakt mit Goethe und schon fast der Höhepunkt des gegenseitigen Verständnisses, auch wenn sie sich erst danach persönlich kennen lernten. Goethe schrieb 1808 in den *Tag- und Jahreshften* über den jungen Künstler: „Sein schönes Talent war bei uns gekannt und geschätzt, die Gedanken seiner Arbeiten zart, ja fromm, aber in einem strengeren Kunstsinne nicht durchgängig zu billigen“.²⁸⁷ Für längere Zeit versuchte Goethe den Werdegang des Malers zu fördern beziehungsweise zu steuern. Friedrich benötigte und suchte gleichzeitig die Anerkennung und Förderung des großen Mentors der deutschen Kunst und Literatur. Als freischaffender Künstler strebte Friedrich jedoch vor allem danach, auf seiner eigenen künstlerischen Stellung zu beharren, auch wenn sie nicht derjenigen Goethes entsprach.

1808 wurden insgesamt sieben Zeichnungen von Friedrich in Weimar ausgestellt. Dies war erneut ein großer Erfolg für ihn, da eine seiner großformatigen Sepiazeichnungen, *Hünengrab am Meer*²⁸⁸ (Abb. 8), von Herzog Karl August erworben wurde und die Weimarer Kunstfreunde seine Werke in der *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung* 1809 öffentlich lobten: „Möge Hr. Friedrich auf dem Wege, den er mit so glücklichem Erfolg eingeschlagen, ohne Aufhalt ferner fortschreiten!“²⁸⁹ Der große Erfolg im Jahre 1808 in Weimar war besonders bedeutend für Friedrich, da er zu dieser Zeit in Dresden politische

²⁸⁷ Zitiert nach Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, München [u. a.] 2008, S. 77–78.

²⁸⁸ BS, Nr. 147. Die anderen drei großen Blätter dieser Ausstellung sind *Mein Begräbnis* (BS, Nr. 112), *Blick aus dem Atelier des Künstlers, rechtes Fenster* (BS, Nr. 132) und *Kreuz im Gebirge* (BS, Nr. 146).

²⁸⁹ Programm zu Bd. 1, S. V, zitiert nach Johannes Grave 2001, S. 478.

Schwierigkeiten hatte und einem Angriff des Altertumswissenschaftlers Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr ausgesetzt war: 1806 erschien in der *Zeitung für die elegante Welt* Ramdohrs Aufsatz *Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt*, indem Ramdohr als prominenter Kunstgelehrter Friedrichs *Tetschener Altar* (Abb. 9) und seine Kunstauffassung so scharf tadelte, dass sich Friedrich selbst „wie vernichtet“²⁹⁰ fühlte und seine Existenz als Künstler überhaupt bedroht schien.²⁹¹ Die nach Weimar gesandte Zeichnung *Gipfel mit Kreuz* (Abb. 10) war sowohl bezüglich des Motivs als auch der Komposition dem *Tetschener Altar* ziemlich ähnlich, auch wenn beide Arbeiten in Dresden und in Weimar polarisierende Gegenüberstellungen erfuhren.

Zu dieser Zeit setzte Friedrich so viel Hoffnung in Goethe, dass er sich der Differenz der Kunstauffassungen zwischen sich und seinem Förderer gar nicht bewusst war. Das von Friedrich um 1810 verfertigte Gemälde *Rügenlandschaft mit Regenbogen* (Abb. 11) widmete er Goethes Gedicht *Schäfers Klagelied* von 1802, womit der Künstler den Dichter weiter für sich zu gewinnen versuchte. In dem Bild herrscht eine merkwürdige Heiterkeit und eine symmetrische Komposition durch den Regenbogen vor, die in seinen anderen Werken kaum zu finden ist. In der Darstellung des Regenbogens hat die Forschung demnach den Einfluss von Goethes Farbenlehre gesehen. Nach dem Bericht der Malerin Caroline Bardua war Friedrich damals so verliebt in Goethe, „daß er nichts sehnlicher wünscht, als nur einmal Sie von Angesicht zu Angesicht sehn zu können“.²⁹² Der Weimarer Kunstfreund zeigte im Gegenzug kein ebenso ausgeprägtes Interesse an dem Künstler. Als Goethes vertrautester Berater im Bereich der Kunst kritisierte

²⁹⁰ Gerhard von Kügelgens Brief am 21. Februar 1809, zitiert nach: Hermann F. Weiss, *Funde und Studien zu Heinrich von Kleist*, Tübingen 1984, S. 150f.

²⁹¹ Dazu vgl. Johannes Grave 2001, S. 478.

²⁹² Ziert nach Börsch-Supan 2008, Anm. 190.

Heinrich Meyer, dass Friedrich „gar keinen Begriff von den ihm zu Gebot stehenden technischen Mitteln“²⁹³ habe.

Fünf Jahre nach der Weimarer Preisausgabe besuchte Goethe am 18. September 1810 Friedrich zum ersten Mal in seinem Atelier, wo er den berühmten *Mönch am Meer* (Abb. 12) und die *Abtei im Eichenwald* kurz vor ihrer Vollendung sah. Werner Busch vertritt die Ansicht, dass der Protagonist in *Der Mönch am Meer* an Goethes *Faust* orientiert ist,²⁹⁴ indem das Gemälde an eine Faust-Illustration von Moritz Retzsch anknüpfe. Diese Annahme ist jedoch umstritten. Der Besuch Goethes führte leider nicht zur Vertiefung der Beziehung zwischen dem Dichter und dem Maler, da Goethe zu dem Bilderpaar in seinem Tagebuch nur kurz bemerkte: „Zu Friedrich. Dessen wunderbare Landschaften. Ein Nebelkirchhof, ein offnes Meer“.²⁹⁵ Obwohl die beiden Gemälde in Berlin noch im selben Jahr mit enormem Erfolg ausgestellt und vom damaligen preußischen König Friedrich Wilhelm III. erworben wurden, konnte Goethe Friedrichs Kunstgeschmack eigentlich nicht anerkennen. Eine eher negative Bewertung Goethes ist in einem späteren Brief des Bildhauers Johann Gottfried Schadow, einem Freund des Dichters, zu spüren:

„Im Fache der Landschaft hatte früher schon Friedrich in Dresden einen Nachwächterton angegeben, der noch wiederhallt, in Klosterkirchhöfen, die verschneit sind u. wo vermummte Puppen herumschleichen. Hievon sagte Goethe: schöne Arbeit, aber ich meine immer, die Kunst solle das Leben erheitern; hier ist Kälte, Hastereien, Hinsterben u. Trostlosigkeit [...]“²⁹⁶

293 Meyer an Goethe, 30. August 1810, in: Max Hecker (Hrsg.), *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, Bd. 2: Juni 1797 bis Dezember 1820* (Schriften der Goethe-Gesellschaft xxxiv), Weimar 1919, S. 291.

294 Vgl. Busch 2003, S. 61–64.

295 Zitiert nach Grave 2011, S. 479.

296 Schadow an unbekanntem Adressaten, Februar 1816, zitiert nach Bruno Cassirer (Hrsg.), *Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert*, Berlin 1914, S. 61.

Einsamkeit, Unendlichkeit, Religiosität und Tod waren die beliebtesten Themen der aufkommenden Romantik und demnach auch die Sujets, die Friedrich häufig in seinen Werken behandelte. Die zeitgenössische Kritik an seiner Kunstauffassung richtete sich vor allem an die deprimierende Weltanschauung in seiner Darstellung. Eine Rezension in der Zeitschrift *Journal des Luxus und der Moden* nach der Berliner Ausstellung lautete: „Welch ein Bild des Todes ist diese Landschaft! Wie schauerlich, wie hoffnungsleer ohne den ewigen Stern der Liebe, der oben blinket [...]“.²⁹⁷ Als Goethe zum ersten Mal Friedrichs Zeichnungen sah, war er bereits der oberste Mentor der deutschen Geisteswelt. Er hatte Kontakte mit fast allen zeitgenössischen kulturell bedeutenden Persönlichkeiten²⁹⁸ und nahm zweifellos die zentrale Stellung in der deutschsprachigen Welt der europäischen Kultur im frühen 19. Jahrhundert ein. Eine Autorität war er auch im Bereich der bildenden Kunst. Er fühlte sich in der Lage, die deutsche Kunstentwicklung in Richtung eines an der Antike orientierten Kunstideals zu steuern. Goethe pries zwar Friedrichs Talent, beklagte später jedoch immer wieder, dass Friedrich damit den falschen Weg gegangen sei. Er war von seiner eigenen Kunstauffassung so überzeugt, dass er immer gewisse Vorbehalte in der Anerkennung Friedrichs hatte. Was die Romantiker in dessen Landschaft als Botschaft der christlichen Jenseitshoffnung sahen, war für Goethe nur hoffnungslos sowie „schwach, kränklich und krank“.²⁹⁹

Der stilistische Unterschied nahm hier eine historische und eine physisch-psychologische Dimension an. Die Kunst des Altertums steht für die körperlich sowie seelisch schönen und harmonischen Menschen und visualisiert die Welt in ihrer klaren, herrlichen kosmischen Ord-

²⁹⁷ *Journal des Luxus und der Moden* 1810, S. 692, zitiert nach Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, S. 78.

²⁹⁸ Zu Goethes enger Freundschaft mit Künstlern zu seiner Zeit vgl. Beate Albert, *Goethe, Runge, Friedrich: On Painting*, in: *Amsterdamer Beiträge zur neuern Germanistik* 62 (2007), S. 73–91, Anm. 1.

²⁹⁹ Nach Goethes berühmter Beurteilung: „Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke. Das meiste Neuere ist nicht romantisch weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist.“ (Gespräch am 2. April 1829) In: MA 19, S. 300.

nung. In diesem Sinne ist die klassische Kunst gesund. Die romantische Kunst erscheint dagegen pathologisch, indem sie das Einzelne aus der Ganzheit löst und sie „nicht mehr von der organisierenden Kraft der Entelechie ausgeglichen werden kann“.³⁰⁰ In Friedrichs eigenständiger Weltanschauung sah Goethe nur Eigensinn und Eigenwilligkeit einer irrtrümlichen Lebensart, die grundsätzlich die Existenz eines großen Künstlers bedrohte. Diese teilweise psychisch-pathologische³⁰¹ Beurteilung durch Goethe scheint besonders glaubhaft, wenn man die Aufmerksamkeit auf die Lebensgeschichte des Künstlers richtet, der eine melancholische Kindheit mit mehrmaligen tragischen Verlusterlebnissen durchlitten hatte und später – so ist es überliefert – versuchte, Selbstmord zu begehen.³⁰²

Das zweite Treffen Friedrichs mit Goethe fand am 10. Juli 1811 in Drakendorf bei Jena statt. Sie waren auf dem Rückweg von einem Ausflug und trafen dort zufällig aufeinander. Dies war ihre letzte persönliche Begegnung, von der sie nichts Schriftliches hinterlassen haben. In den Jahren 1811 und 1812 sandte Friedrich jeweils neun Gemälde³⁰³ und einige Sepiazeichnungen nach Weimar, um weiterhin die Möglich-

300 Zur Untersuchung über das bekannte Zitat von Gesundheit und Krankheit vgl. Erich Jenisch, „Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke.“ *Goethes Kritik an der Romantik*. In: *Goethe-Jahrbuch* 19 (1957), S. 50–79, hier S. 67.

301 Tatsächlich ist ein neuer interdisziplinärer Ansatzpunkt der Friedrich-Forschung in der Kunsthistorik und modernen Psychopathologie die Beurteilung seiner Werke und Persönlichkeit unter der Voraussetzung der vermuteten psychischen Erkrankungen wie Depression, Verslossenheit und Schwermut. So wird seine düstere landschaftliche Darstellung und jenseitsorientierte künstlerische Motivik als Reflexion der inneren kranken Seelen betrachtet und analysiert. Vgl. hierzu u. a. Carsten Spitzer, *Zur operationalen Diagnostik der Melancholie Caspar David Friedrichs. Ein Werkstattbericht*, in: Matthias Bormuth/Klaus Podoll/Carsten Spitzer (Hrsg.), *Kunst und Krankheit. Studien zur Pathographie*. Göttingen 2007, S. 73–96; Birgit Dahlenburg/Carsten Spitzer, *Major depression and stroke in Caspar David Friedrich*, in: Julien Bogousslavsky/Norbert Boller (Hrsg.), *Neurological Disorders in famous Artists*. Basel 2005, S. 112–120.

302 Durch die Analyse von Friedrichs Zeichnungen und seiner Biographie vermutet Helmut Börsch-Supan seinen Selbstmordversuch im Jahr 1801; vgl. Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, Berlin 2008, S. 124. Spitzer datiert diesen dagegen zwischen 1803 und 1805; Birgit Dahlenburg/Carsten Spitzer 2005, S. 114.

303 Die neuen Gemälde sind BS, Nr. 190, 191, 192, 193, 196, 197, 198, 199 und noch eine *Winterlandschaft mit Kirche*, die nicht bei BS aufgeführt ist, dazu vgl. Börsch-Supan 2008, Anm. 200.

keit einer Ausstellung oder zum Verkauf seiner Werke zu bekommen. Obwohl Goethe wieder die technische Leistung des Künstlers bewunderte („Es tut mir leid, daß wir sie nicht zusammen haben sehen können, denn wie selten ist das Vollendete! So, daß man es auch in der wunderlichsten Art hochschätzen und sich daran erfreuen muß.“³⁰⁴), wurde diesmal kein Werk erworben. Nach diesem Misserfolg schickte Friedrich keine weiteren Werke nach Weimar. Goethes versuchte den Werdegang des Dresdner Künstlers zu beeinflussen, indem er einen jungen Weimarer Maler namens Carl Wilhelm Lieber zu Friedrich schickte, um bei diesem die Landschaftsmalerei zu erlernen. Die beiden kamen schlecht miteinander aus, wodurch sich ihre Beziehung schon bald dem Ende zuneigte.

Ab etwa 1800 gewann die in Jena entstandene romantische Strömung immer mehr an Bedeutung; nicht nur im Bereich der Literatur, sondern auch in der Malerei und Musikästhetik. Als eine künstlerische Bewegung ließ sich die deutsche Romantik mit dem nationalen Hochgefühl während der napoleonischen Kriege verbinden und über Deutschland in ganz Europa verbreiten. Ihr Auftrieb hat die Klassizisten, zu denen auch Goethe gehört, sehr empört. Diese Empörung war nicht zuletzt an Friedrich, einen der bekanntesten Vertreter der romantischen Malerei, gerichtet. Sulpiz Boisserée berichtete 1815 von Goethes ärgerlicher Haltung gegenüber der aufkommenden romantischen Kunst und von dessen bekannten Anmerkungen zu Friedrichs Werk:

„Jetziger Zustand der Kunst – bei vielem Verdienst und Vorzug große Verkehrtheit – Maler Friedrich – Seine Bilder können ebensogut auf den Kopf gesehen werden. [...] Da habe er sich nicht entbrechen können mit innerem Ingrim zu rufen ‚das soll nicht aufkommen‘ und so habe er irgend eine Handlung daran üben müssen, um seinen Mut zu kühlen.“³⁰⁵

304 Goethes Brief am 23. April 1812, in: Johann Wolfgang Goethe, *Werke*, (Weimarer Ausgabe) IV. Abt. 22 1901, S. 355, Nr. 6314.

305 Tagebuch am 11. September 1815, in: Sulpiz Boisserée, *Tagebücher I*, Darmstadt 1978, S. 265.

An dieser Stelle scheint Goethe anmaßend, wenn er behauptet, dass es für alle Künstler einen einzigen richtigen Weg gebe. Im Gegensatz zum Weimarer Freundeskreis äußerten die Romantiker jedoch ein tieferes Verständnis für Friedrichs Kunst. In seiner Novelle *Eine Sommerreise* lässt zum Beispiel Ludwig Tieck Friedrichs eigenartigen Landschaftsmalerei-Stil durch die Worte einer Figur beschreiben:

„Friedrich strebt dagegen mehr, ein bestimmtes Gefühl, eine wirkliche Anschauung, und in dieser festgestellte Gedanken und Begriffe zu erzeugen, die mit jener Wehmut und Feierlichkeit aufgehen und eins werden. So sucht er also in Licht und Schatten belebte und erstorbene Natur, Schnee und Wasser, und ebenso in der Staffage Allegorie und Symbolik einzuführen, ja gewissermaßen die Landschaft, die uns immer als ein so unbestimmter Vorwurf, als Traum und Willkür erschien, über Geschichte und Legende durch eine bestimmte Deutlichkeit in der Phantasie zu erheben. [...] So meldet sich in Poesie und Kunst, wie in der Philosophie und Geschichte, ein neues Frühlingsleben.“³⁰⁶

In dem 1817 vermutlich von Goethe verfassten, aber unter dem Namen Johann Heinrich Meyer in der Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* erschienen Aufsatz *Neu-deutsch religios-patriotische Kunst*³⁰⁷ wurde Friedrich nach Ramdohr noch einmal von einer Autorität in der Öffentlichkeit angegriffen. Dadurch wurde die früher enge Verbindung zwischen dem Weimarer Kunstfreundeskreis und dem jüngeren Maler nach zehn Jahren offensichtlich zu einem Ende gebracht; die Klassizisten und die Romantiker wurden offiziell Gegner. Die ehrgeizigen Weimarer Preisaufgaben wurden nach nur sieben Wettbewerben eingestellt und Goethe gab in hohem Alter zu, dass trotz seines Versuches, über fünfzig Jahre hinweg auf die deutsche Malerei einzuwirken, am Ende

³⁰⁶ Ludwig Tieck, *Eine Sommerreise*. Urania, Taschenbuch für 1834 (Gesammelte Novellen, Schriften 23, Bd. 7), Berlin 1966, S. 17–18.

³⁰⁷ Heinrich Meyer, *Neu-Deutsche religios-patriotische Kunst*, erschienen in: *Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Meingegenden* I, Heft 2, Stuttgart 1817. Auch erscheinen in: Goethe Werke, Berliner Ausgabe, Bd. 20: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur bildenden Kunst II*, Berlin 1974, S. 58–82.

„wenig zu erwarten“³⁰⁸ sei. Der jüngere romantische Maler Friedrich befand sich – metaphorisch ausgedrückt – wohl von Anfang an auf einem anderen Gleis als der Klassizist Goethe.

5.2 Unterschiedliche Arten des Anschauens

Friedrich und Goethe vertraten, wie bereits erwähnt, die beiden dominanten künstlerischen Strömungen ihrer Zeit: die Romantik und den Klassizismus. Ihre Meinungsverschiedenheiten befanden sich auf keinen Fall nur auf der sachlichen Ebene wie zum Beispiel der Themenwahl des antiken Mythos, sondern waren auch in eine tiefere Dimension vorhanden, die ihre grundsätzliche Anschauungsweise der bildenden Kunst betraf. Die unterschiedlichen Arten des Anschauens lassen sich aus den folgenden vier Perspektiven betrachten.

5.2.1 Religiös-allegorische Landschaften

In einem Brief an Louise Siedler, Malerin am Hof des Großherzogs von Weimar und Vertraute Goethes, schrieb Friedrich von einem Gemälde und der Anschauungsweise, die er für sein Werk für angebracht hielt:

„Das Bild, für Ihre Freundin bestimmt, ist bereits angelegt, aber es kommt keine Kirche darauf, kein Baum, keine Pflanze, kein Grashalm. Am nackten steinigen Meeresstrande steht hochaufgerichtet das Kreuz, denen, so es sehen ein Trost, denen, so es nicht sehen, ein Kreuz.“³⁰⁹

Dieses Zitat bezieht sich auf das Gemälde *Das Kreuz an der Ostsee*³¹⁰ (Abb. 13), das sich heute im Schloss Charlottenburg befindet und wahrscheinlich als ein Gedächtnisbild für jemanden³¹¹ gemalt wurde. Die

308 MA 19, S. 170.

309 Caspar David Friedrich, *Die Briefe*, hrsg. von Herrmann Zschoche, Hamburg 2005, S. 96.

310 BS, Nr. 215.

311 Laut Dürschner sei diese nicht identifizierte „Freundin“ Louise Siedlers Sylvie von Köthe gewesen. Als Gedächtnisbild ist das Gemälde ihrem im Vorjahr verstorbenen Freund Hans Karl Dippold gewidmet. Vgl. Börsch-Supan 2008, Anm. 203.

Aussage im Brief wird oft zitiert, weil sie als ein Schlüssel für das Verständnis von Friedrichs landschaftlicher Malerei dienen könnte. Sie weist darauf hin, dass hinter dem oberflächlich Erkennbaren auf der Leinwand eine viel tiefere Bedeutung, ein ideelles Bild steckt. Diese beiden Interpretationsmöglichkeiten wirken ziemlich ähnlich wie signifikant und signifikat im Bereich der sprachlichen Zeichen. Der Felsen und das darauf schräg gestellte Kreuz im Vordergrund stellen den Protagonisten des Bildes dar, der zusammen mit dem Horizont die gesamte Leinwand wieder kreuzförmig unterteilt, wodurch eine drastische visuelle Wirkung entsteht. In der Ferne des Meeres sieht man ein Schiff, aus dessen Perspektive das Kreuz nicht schräg, sondern aufgerichtet scheint. Für die Besetzung des Schiffes ist das Kreuz ein Hinweis auf den Weg zum Hafen, beziehungsweise die Hoffnung. So ist das eigentliche und weniger offensichtliche Thema von *Das Kreuz an der Ostsee* religiöse Hoffnung und Trost.

Friedrichs Beschreibung erinnert Börsch-Supan an den ersten Korintherbrief des Apostels Paulus: „Denn das Wort vom Kreuz ist eine Torheit denen, die verloren werden: uns aber, die wir selig werden, ist es eine Gotteskraft.“³¹² 1846 wurde das Gemälde in Dresden ausgestellt. Im Ausstellungskatalog ist ein Gedicht zum Bild abgedruckt:

„Schwankt in dem Meer der Leidenschaft
 Dein Schiffelein mit gebrochener Kraft
 Siehst Du im stillen Mondenlicht
 Der Gotteslieb' den Felsen nicht?
 Wirf Anker! Du wirst Grund erreichen.“³¹³

Bei der Betrachtung von Friedrichs Werk ist durchaus die leichte poetische Stimmung zu erkennen, die in seinen Landschaften herrscht. Aber was genau ist nun das „Poetische“ an Friedrichs Malerei? Das Wort „Poesie“ bezeichnet normalerweise eine bestimmte Qualität, die sich

³¹² Börsch-Supan 2008, S. 81.

³¹³ *Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellung 1801–1850*, bearbeitet von Marianne Prause, 2. Bd., Berlin 1985, Nr. 255.

der direkten Sprache entzieht oder deren Wirkung über diese hinausgeht. Das heißt, dass das „Poetische“ in einem aus Sprache bestehenden Gedicht eigentlich etwas Unausprechliches meint und zu vermitteln versucht. Eben dieses Unausprechliche ist das Kennzeichen in Friedrichs Landschaften, mittels derer er erfolgreich die nonverbalen Zeichen, also „das Poetische“ ausdrückt – und zwar nicht im Sinne einer Illustration, die zu einem bestimmten Gedicht gemalt wird und in die einfach – je nach Inhalt des Gedichts – erwähnte Gegenstände hineingemalt werden. Eher wird die Malerei hier selbst zum Gedicht. Gewissermaßen lässt sich sagen, dass sich die beiden unterschiedlichen Kategorien der Kunst – Lyrik und Malerei – bei Friedrich zu einem Ganzen vereinigen. Die malerischen Zeichen fungieren in gewisser Weise ähnlich wie die sprachlichen Zeichen; die von Lessing eingeführte Begrenzung der Malerei und Poesie wird hier, in der romantischen landschaftlichen Malerei, wieder einmal unscharf.

Ein wichtiger Punkt in diesem Streit ist aber die jeweils positive oder negative Stellungnahme zur Begrenzung der Künste, also wieder eine Debatte um die *Ut-pictura-poesis*-Doktrin. Das *Ut-pictura-poesis*-Diktum und die dieses repräsentierenden Kunstwerke sowie Dichtungsgattungen beruhen zum großen Teil auf Sensualismus und Empirismus. Die Tatsache, dass die bildende und dichterische Kunst durch zwei grundverschiedene Sinnesorgane wahrgenommen und weitergeleitet werden (u. a. Herder, Diderot) und dass sie sich zudem an ganz unterschiedlichen Formen, Zeichen, Mitteln und Zwecken orientieren, führt leicht zum Zweifel an der Richtigkeit dieser Theorie. In der *Einleitung in den Propyläen* lehnte Goethe besagte Kunstvermischung entschlossen ab: „Einer der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalls der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben. [...] Der Bildhauer muss anders denken und empfinden als der Mahler.“³¹⁴

Es gibt allerdings Beispiele, die diese Theorie durchaus bestätigen. Im Vergleich zu dem anderen Malern in seiner Zeit ist Friedrich Urheber außergewöhnlich weniger Werke, deren Vorlage schriftliche Über-

314 Johann Wolfgang Goethe, *Einleitung in die Propyläen*, in: MA 6/2, S. 9-26, hier S. 23.

lieferungen literarischen oder geschichtlich-mythischen Inhalts sind. Die einsamen Ausnahmen sind das bereits erwähnte Gemälde *Landschaft mit einem Regenbogen* nach Goethes Gedicht *Schäfers Klage* (1802) und einige Abbildungen³¹⁵ zu Schillers Drama *Die Räuber* (1799) aus seiner Frühzeit. Die sonstige Beziehung bezüglich der gegenseitigen Referenz zwischen Text und Bild ist bei den meisten Stücken Friedrichs völlig anders gelagert.

Die Betrachtungsweise von Friedrichs landschaftlichen Darstellungen in Verbindung mit allegorischen Deutungen ist auch auf seine Weimarer Sepiazeichnung *Wallfahrt bei Sonnenaufgang* anzuwenden. Zu sehen ist eine Prozession auf ihrem Weg aus einem Tal in den Bildvordergrund, wo ein Kruzifix aufgerichtet wird. Die auffälligen Kieferbäumchen vorne können als Todes- und Lebenssymbole gedeutet werden. Zwei einsame Bäume flankieren den Weg und bilden die Formation eines Portals. Das Portalmotiv mit Bäumen wird im Laufe der Zeit eine klassische Komposition in Friedrichs Landschaften wie zum Beispiel in den beiden Gegenstücken *Böhmische Landschaft mit dem Milleschauer* (Abb. 14) in Dresden und *Böhmische Landschaft* (Abb. 15) in Stuttgart. Das Kruzifix inmitten der kleinen Sträucher am Ende des Weges dient hier als ein natürlicher Altar. So ist die gesamte Darstellung der Landschaft als religiöser Raum stilisiert und als Kirche zu interpretieren. Das Tal im Hintergrund ist vermutlich als Tal des Todes zu verstehen, während das Kruzifix und die Komposition des gesamten Bildvordergrunds ein Gleichnis für das Paradies darstellen.³¹⁶ Nicht von ungefähr werden Friedrichs Werke von seinen Zeitgenossen als „mystisch-allegorische Landschaften“³¹⁷ bezeichnet. Die göttliche und die natürliche Sphäre werden bei Friedrich vereinigt. Gott ist, wie bereits erwähnt, in der subjektiven Wahrnehmung und Darstellung der Natur zu suchen, was für Friedrichs Religiosität und Kunstauffassung kennzeichnend ist. Er schlägt damit einen neuen Weg ein, indem er die Landschaftsmalerei als Allegorie für seine Gefühlswelt inszeniert: „Des Künstlers Gefühl

315 BS, Nr. 22 und 23.

316 Zur Metapher des Tals des Todes und des Paradieses vgl. BS, S. 282.

317 Vgl. Anm. 255.

ist sein Gesetz. Die reine Empfindung kann nie naturwidrig, immer nur naturgemäß sein.³¹⁸ Die Ursache seiner Kunstauffassungen liegt vor allem in seiner „unumstößlichen christlichen Glaubensgrundsätzen [...], die in seiner Malerei zu offenbaren er sich verpflichtet fühlte“³¹⁹ Im Vergleich zu den romantischen Künstlern nimmt Goethe eine kritische Haltung gegenüber den vermeintlich allegorischen Anspielungen ein, die über den immanenten Inhalt des Bildes hinausgehen. In *Über Kunst und Altertum* kommentierte Goethe hierzu: „[...] aber er wendete sich dennoch nicht von seinen mystisch-allegorischen Landschaften, weil ihm der eingeschlagene Weg als der rechte, zum wahren Ziel der Kunst leitende vorkömmt.“³²⁰

In *Maximen und Reflexionen* legt Goethe seine Definition von Allegorie dar: „Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben sei.“³²¹ In der bildenden Kunst sei demnach stets durch eine Besonderheit etwas Allgemeines zu schildern. Dieses Verfahren fasst Goethe als „vielleicht geistreich und witzig, aber doch meist rhetorisch und conventionell“³²² auf. Distanziert stand er ihm sowohl in der Malerei als auch in der Dichtung gegenüber, weil er darin die Gefahr sah, dass das Äquivalent des Dargestellten auf der Rezeptionsseite nicht mehr das Anschauen, sondern die Lektüre sei. In der Folge wäre ein Bild ohne Unterschrift oder andere schriftliche Zusätze möglicherweise nicht länger verstehbar. Für die Ästhetik im 18. Jahrhundert gewinnt die Selbstständigkeit des Bildes immer mehr an Bedeutung. Im Sinne der Kunstautonomie vertritt zum Beispiel Karl Philipp Moritz dieselbe Haltung wie Goethe

318 Gerhard Eimer (Hrsg.), *Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitungen*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1999, S. 24.

319 Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, München [u. a.] 2008, S. 76.

320 Goethe, *Neu-Deutsche Reliös-Patriotische Kunst*, in: Johann Wolfgang Goethe (Hrsg.) *Über Kunst und Altertum I*, (1817), zitiert nach FA 20, S. 122.

321 Zitiert nach Benedikt Jeßing, *Metzler-Goethe-Lexikon: Person, Sachen, Begriffe*, Stuttgart 2004, S. 8.

322 Zitiert nach Hans-Dietrich Dahnke/Regine Otto (Hrsg.), *Goethe-Handbuch. Bd. 4/1: Person, Sachen, Begriffe; A–K*. Stuttgart/Weimar 1998, S. 17.

gegen die „bloß allegorischen Figuren“³²³ in der Malerei: „Das wahre Schöne besteht aber darin, daß eine Sache bloß sich selbst bedeutet, sich selbst bezeichne, sich selbst umfasse, ein in sich vollendetes Ganzes sey.“³²⁴ Nach Goethes Vorstellung steht der Begriff Allegorie also dem des Symbols entgegen.³²⁵ In der symbolischen Malerei müsse man die Bedeutung des Dargestellten immanent begrenzen und alle allegorischen Erläuterungen vermeiden. Auch deswegen besteht eine wesentliche Differenz zwischen Goethes künstlerischen Vorstellungen und der Kunst der Romantik. Der Dichter meint, dass es Aufgabe des Künstlers sei, alle Bildinhalte ohne Referenz auf etwas nicht Dargestelltes zu gestalten, während in der romantischen Malerei Anspielungen und versteckte Botschaften allgegenwärtig sind.

Im Allgemeinen lässt sich über Goethes Kritik an Friedrichs „mystisch-allegorischen Landschaften“ sagen, dass diese seiner Meinung nach die notwendigen Regeln für korrekte geklärte Kunstformen missachten und auf Abwege der Subjektivität, der Fantastik und der Formlosigkeit geraten. In dieser Hinsicht ist es nachvollziehbar, dass Goethes Anerkennung gegenüber Friedrich schon immer nur auf „sein schönes Talent“³²⁶ bezogen war, nicht aber auf seine Kunstauffassung.

5.2.2 Von „Augen der Erkenntnis“ zu „Augen des Gefühls“

Eine wesentliche Differenz zwischen Goethe und Friedrich besteht auch in der Haltung zur naturwissenschaftlichen Forschung der wahrnehmbaren Welt. Im Bereich der geistigen und künstlerischen Entwicklung, insbesondere, wenn sie die Beziehung der Kunst und Naturwissenschaft betraf, zeigte Goethe eine ganz offene und neugierige Haltung.

323 Zitiert nach Bengt Algot Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963, S. 115; zu der autonomen Bedeutung des Symbols bei Moritz vgl. ebd., S. 71–85.

324 Ebd.

325 Goethes Begriffe der Allegorie und Symbol vgl. Hans-Dietrich Dahnke/Regine Otto (Hrsg.), *Goethe-Handbuch*. Bd. 4/1, Stuttgart 1998, S. 17; Hans-Dietrich Dahnke/Regine Otto (Hrsg.), *Goethe-Handbuch*. Bd. 4/2, Stuttgart 1998, S. 1030–1033.

326 Siehe Anm. 261.

So beharrte er nachdrücklich auf einer klassizistischen Kunstanschauung, die sich nicht schlichtweg den Griechen zuwendet, sondern sich vor allem an der Zukunft beziehungsweise an der „Moderne“ – im damaligen Sinne – orientiert. Er erklärte die Entstehung des Streits zwischen den Vertretern des Klassizismus und den Vertretern der Romantik mit den Unstimmigkeiten zwischen Schiller und ihm³²⁷ in ästhetischen Überlegungen; während Goethe die „objektive“ Verfahrensweise der Klassik bevorzugte, vertrat Schiller das „subjektive“ Vorgehen der Romantik. Die merkwürdigerweise von ihm verwendeten Gegenbegriffe „objektiv“ und „subjektiv“ lassen sich ursprünglich von Immanuel Kant (vor allem durch *Kritik der reinen Vernunft*) herleiten und erschienen erstmals Ende 1791 in seinen Schriften zur Farbenlehre.³²⁸ Goethes Sprachgebrauch ist jedoch anzumerken, dass er sich „die Ideen Kants nur unvollkommen angeeignet“³²⁹ hatte. Trotzdem instrumentalisierte er die kantischen Begriffe gewissermaßen, um Isaac Newtons orthodoxe optische Lehre anzugreifen. Laut Goethe wird ein Experiment als „subjektives“ Experiment bezeichnet, wenn das Licht durch ein Prisma unmittelbar von der Netzhaut angenommen wird. Demgegenüber ist es ein „objektives“ Experiment, wenn die Lichtstrahlen zuerst durch das Prisma auf einen Schirm oder eine Wand abgelenkt werden, sodass mehrere Betrachter es gleichzeitig erblicken können. In der Psychologie bezeichnet der Begriff „subjektiv“ immer einen von persönlichen Gefühlen und Vorurteilen voreingenommenen oder leicht empfänglichen geistigen Zustand. Die Bedeutung des Wortes wird also mit dem Gesichtssinn verbunden: In einem „subjektiven“ Versuch nimmt der Betrachter das Licht schließlich allein wahr, ohne

327 In *Gespräche* formuliert Goethe eine prägnante und oft zitierte Antwort über den Ursprung des Streits: „Der Begriff von klassischer und romantischer Poesie, der jetzt über die ganze Welt geht und so viel Streit und Spaltungen verursacht [...] ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen. Ich hatte in der Poesie die Maxime des objektiven Verfahrens und wollte nur dieses gelten lassen. Schiller aber, der ganz subjektiv wirkte, hielt seine Art für die rechte, und um sich gegen mich zu wehren, schrieb er den Aufsatz *Über naive und sentimentale Dichtung*.“ (Am 21. März 1830) In: MA 19, S. 367.

328 Zu den gegensätzlichen Meinungen Goethes und Newtons zum Thema Optik sowie zur Bedeutung der Worte „subjektiv“ und „objektiv“ in Goethes Farbkreise-Theorie vgl. Nicholas Boyle, *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit. Band II: 1790 bis 1803*, aus dem Englischen übersetzt von Holger Fliessbach, München 1999, S. 128ff.

329 Boyle 1999, S. 130.

dass ein weiterer Zeuge anwesend ist. Diese übertragene Bedeutung verwendete Goethe für den Vergleich der beiden Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst: „Alle im Rückschreiten und in der Auflösung begriffenen Epochen sind subjektiv, dagegen aber haben alle vorschreitenden Epochen eine objektive Richtung. Unsere ganze jetzige Zeit ist eine rückschreitende, denn sie ist eine subjektive.“³³⁰ Das Objektive – im Gegensatz zum Subjektiven –, also die für mehrere Anwesende sichtbar gemachte Verhaltensweise im optischen Experiment, bedeutet hier den an die Alten gerichteten, gesunden und starken Zeitstil, der sich der „subjektiven“ Romantik gegenüber aus dem persönlichen „Inneren“ heraus an die weitere Natur, an die große „Welt“ wendet.

Demgegenüber zeigte Friedrich kein besonderes Interesse am visuellen Studium, beispielweise der Optik oder Farbenlehre, sondern gab den „inneren Augen“ der frommen Andacht den Vorrang. Durch das Ansehen eines Bildes sollte die Welt – wie sie der Künstler sieht – für den Rezipienten erfahrbar werden; der Blick des Urhebers wird als direktes Resultat in seinem Bild wiedergegeben. Das landschaftliche Bild aus der Sicht Friedrichs ist vor allem gefühlsmäßig wahrzunehmen. Friedrichs Sehen³³¹ und seine Kunstanschauung gründen auf der Bibel; beides bedeutet für ihn die Suche nach Gott. In seiner Zeichnung *Alte Frau mit Sanduhr und Bibel* (Abb. 16) ist ein vor einer sitzenden Frau aufgeschlagenes Buch zu erkennen, das die Worte des Evangelisten Johannes zeigt: „seelig sind, die/da glauben, ob sie gleich nicht sehen.“³³² Diese Aussage versteht sich hier antithetisch als Zeugnis, dass das Sehen (einschließlich des Lesens der Heiligen Schriften) der erste Zugang zum Erfahren der Gottheit ist.

Zur zeitgenössischen neuen Technik, dem Stahlstich, äußerte sich Friedrich beispielsweise einmal ganz ironisch:

330 Gespräch am 29. Januar 1826, in: MA 19, S. 156.

331 Zu Friedrichs Sehverständnis vgl. Ewelina Rzucidlo, *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung: Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*, Münster 1998, S. 78–88.

332 Zitiert nach BS, J 70, 71.

„Dieser saubere Stahlstich ist bewundernswürdig schön im Ton gehalten und ist gewiß von einem Engländer oder durch die Maschine gefördert. Ein Teutscher kann so etwas, Gott sei Dank, nicht, und die Briten sind stolz darauf, es allein zu vermögen.“³³³

So hartnäckig und eigensinnig war Friedrich in seiner eigenen künstlerischen Schöpfung, dass er sogar die damals übliche Kunstreise nach Italien oder mindestens in die Schweiz zurückwies,³³⁴ um seine Vision der heimatlichen Landschaft unverfälscht behalten zu können. Als Künstler der visuellen Kunst könnte Friedrich zu den „Augenmenschen“ gezählt werden. Als solcher war er ein ganz anderer Typ als der Theoretiker Goethe oder sein Zeitgenosse Philipp Otto Runge, da er sich nie ernsthaft mit theoretisch-ästhetischen Schriften zur Kunst an sich beschäftigte, sondern sich fast ausschließlich durch seine Bilder ausdrückte. Statt der Sprache verwendete er zuweilen seine Bilder als „ausgefallendes Kommunikationsmittel“,³³⁵ um den Kommentaren und der Kritik der anderen etwas entgegenzusetzen.

Goethe versuchte 1816, Friedrich einen Auftrag durch die Mittelsfrau Louise Seidler anzubieten, nach dem er naturgetreue Abbildungen der verschiedenen Formen der Wolken liefern sollte. Die Idee fußte auf Goethes zu dieser Zeit enthusiastischem Interesse an der meteorologischen Theorie des Engländers Luke Howards. Das Angebot ist gewissermaßen als Einladung Goethes an Friedrich zu verstehen, sich

333 Caspar David Friedrich, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hrsg. von Sigrid Hinz, München 1974, S. 102. Friedrichs Mißtrauen gegenüber der Maschine vgl. ebd., S. 85–86 und S. 96.

334 Erst unter dem Druck des Krieges 1815 fühlte Friedrich sich dazu in der Lage, in den Süden zu reisen. Er drückte in einem Brief an Johann Ludwig Gebhard Lund aus: „Ich kann mir es jetzt recht schön denken, nach Rom zu reisen und dort zu leben. Aber der Gedanken, von da wieder zurück nach Norden, könnte ich nicht ohne Schaden denken; das hieße nach meiner Vorstellung so viel als sich selbst lebendig begraben. Stillzustehen lasse ich mir gefallen, [...]“ Vgl. Caspar David Friedrich, *Die Briefe*, hrsg. von Herrmann Zschoche, Hamburg 2005, S. 111.

335 Ziolkowski 1986, S. 207.

von seiner irrigen „Lebensart“³³⁶ zu lösen. Aber diesen wohlgemeinten, jedoch auch etwas lehrhaften Hintergedanken hat Friedrich wohl nie verstanden. Er lehnte das Angebot ab, da ihm eine solch objektive, ja schon fast wissenschaftliche Betrachtungsweise der Natur verhasst war; für ihn bedeutete der Himmel nichts weniger als die heilige ewige Gottesheimat. So berichtete Seidler Goethe über Friedrichs Ablehnung:

„Ja, teuerster Freund, mit Friedrich war [...] nichts wegen der Wolken anzufangen. – Viele Vorstellungen, Bitten, süße Worte waren diesmal verschwendet, der Mensch ist wirklich in den zwei Jahren, da ich ihn nicht gesehen, eingedorrt und etwas steinern geworden.“³³⁷

In der Tat gibt es in seinem Skizzenbuch von 1799 durchaus mehrere Wolkenstudien in Form von Bleistiftzeichnungen. Auch in seinen graphischen Werken von 1806³³⁸ und 1813³³⁹ finden sich detaillierte Zeichnungen von Wolken. Dies beweist, dass er Wolken – obwohl er dazu in der Lage war – nicht aus der Perspektive eines Meteorologen darstellen wollte. Zu Friedrichs Haltung gegenüber der neuen Art und Weise, künstlerische Gegenstände zu behandeln, berichtete Seidler, „daß er gleich einen Umsturz der Landschaftsmalerei in diesem System sah, daß er fürchtet, künftig müßten nun die leichten, freien Wolken sklavisch in diese Ordnungen eingezwängt werden“.³⁴⁰ Das war ein typisches Beispiel des gescheiterten Versuchs des Dichters, den Maler zu beeinflussen.

Friedrichs Gemälde *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (Abb. 17), das um 1818 entstand, wird häufig mit dem Wolken-Ereignis und Goethe in Zusammenhang gebracht. Der einsam und doch imposant vor dem Wolkenmeer auf einem Felsblock stehende Wanderer, der nur von hin-

336 Nach Friedrichs Worten: „Goethe sagt, ich habe keine Lebensart. Nun, so habe ich doch wenigstens eine Art zu leben.“ Kurt Karl Eberlein, *Goethe und die bildende Kunst der Romantik*, in: *Goethe-Jahrbuch* 14 (1928), S. 1–77, hier S. 43.

337 Siedler an Goethe am 8. Oktober 1816, zitiert nach Richard Benz, *Goethe und die romantische Kunst*, München 1940, S. 139.

338 Caspar David Friedrich, *Das gesamte graphische Werk*, Herrsching 1980, S. 423.

339 Ebd., S. 570.

340 Ebd.

ten zu sehen ist, ist die repräsentative Figur der deutschen Romantik und stellt viele Kunsthistoriker und Kommentatoren unter anderem vor die Frage nach seiner Identität. Ludwig Grote und Erich Heller unterbreiten den Vorschlag,³⁴¹ dass die Rückenfigur durch die Haarfarbe und das Kostüm mit Goethe zu identifizieren sei. Zumindest sei eine Darstellung Goethes, so Grote, die Absicht Friedrichs gewesen. Theodore Ziolkowski argumentierte,³⁴² dass es sich bei dem Werk wahrscheinlich um Friedrichs Entgegnung auf Goethes Wolken-Auftrag handelt – und dies nicht nur inhaltlich, sondern auch aufgrund seiner Entstehungsgeschichte. „Die ganze Skala der Wolkenbildung vom tiefliegenden Stratus bis zum hochwehenden Cirrus“³⁴³ im Mittelpunkt des Bildes ist Friedrichs stille Erwidern auf Goethes Auftrag, das Howard'sche System abzubilden, und zugleich seine Ablehnung nicht nur des Wolken-Studiums, sondern auch von Goethes gesamter Anschauungsweise der natürlichen Welt. Ganz weit von Goethes Erwartung schildert Friedrich die Landschaft sowie die Figur wieder voller allegorischer und religiöser Bedeutungen. Die Rückenfigur mit einer denkmalhaften Pose bezieht sich wahrscheinlich auf das Gedächtnis eines Verstorbenen,³⁴⁴ während das Nebelmeer eine Lebensallegorie darstellt. So vieldeutig und poetisch ist die gesamte Darstellung, dass Figur und Landschaft zugleich als Höhe und Abgrund, Diesseits und Jenseits, Leben und Tod, Weltliches und Geistliches interpretiert werden können. Die Darstellung wäre in der Tat sehr tiefsinnig, sollte Friedrich – wie von manchen Kunsthistorikern vorgeschlagen – für seine Rückenfigur tatsächlich von Goethe inspiriert worden sein und hätte er durch sie eine direkte Konfrontation mit der wilden Natur angestrebt.³⁴⁵ Das natürliche Wolkenmeer von gewaltiger Ausdehnung

341 Vgl. Ludwig Grote, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, in: *Die Kunst und das schöne Heim* 48 (1950), S. 401–403; Erich Heller, *The Romantic Expectation*, in: Erich Heller, *The Artist's Journey into the Interior and Other Essays*, New York 1965, S. 75–86.

342 Vgl. Theodore Ziolkowski, *Bild als Entgegnung. Goethe, C. D. Friedrich und der Streit um die romantische Malerei*, in: Franz Josef Worstbrock/Helmut Koopmann (Hrsg.), *Formen und Formgeschichte des Streitens: Der Literaturstreit*, Tübingen 1986, S. 201–208.

343 Ebd., S. 204.

344 Zur Rückenfigur in Friedrichs Kunst vgl. Börsch-Supan 1973, S. 349ff.

345 Hierzu siehe Werner Busch, *Die Ordnung im Flüchtigen – Wolkenstudien der Goethezeit*, in: Sabine Schulze/Friedmar Apel (Hrsg.), *Goethe und die Kunst*, Ostfildern 1994, S. 519–570.

ist hier auf keinen Fall gefügiger Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung beziehungsweise Objekt einer herzlosen Betrachtung. Es ist bei Friedrich massiv, gewaltig, übermenschlich und unfassbar, vielmehr ein Gegenstand, der die menschliche Existenz bedroht und vor dem man Ehrfurcht haben muss.

5.2.3 Ein „romantischer Faust“: Sprechen durch das Bild

Bei *Der Wanderer über dem Nebelmeer* wird der wesentliche Unterschied zwischen Friedrichs und Goethes Haltung zur Anschauung der Natur im wissenschaftlichen Sinne ersichtlich. Darüber hinaus ist zu erwähnen, dass Friedrichs Entgegnung auf Goethes verbalen Auftrag hin durchaus visuell formuliert war. Statt einen Brief an Goethe oder Louise Seidler zu schreiben, äußerte er seine Meinung lieber durch ein Bild, in dem seine Einstellung zudem versteckt und nur indirekt zu sehen ist. Nicht nur mithilfe des *Wanderers über dem Nebelmeer* hat Friedrich möglicherweise den Dialog mit Goethe geführt, sondern auch mittels des 1810 vom Dichter bereits im Atelier des Malers gesehenen Gemäldes *Mönch am Meer* (Abb. 12).

Ein sich an einem öden Strand befindender und in tiefes Nachdenken verfallener Mönch ist ebenfalls als für die Romantik typische Rückenfigur dargestellt. Diese Figur wird von Werner Busch mit der Figur des Faust und sogar Goethe selbst identifiziert.³⁴⁶ Busches Begründung basiert auf einer modernen Röntgenaufnahme, die zeigt, dass der Mann im schwarzen Gewand ursprünglich nicht mit dem Rücken zum Betrachter positioniert gewesen sei, sondern eigentlich leicht zum Betrachter gewandt konzipiert. Busch vermutet, „dass er sinnend zur Seite geschaut hat“.³⁴⁷ Die ursprüngliche Pose im Zusammenhang mit dem landschaftlichen Hintergrund erinnert an die bekannte Faust-Illustration des Dresdner Künstlers Moritz Retzschen, die ungefähr zur

³⁴⁶ Vgl. Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 60–64.

³⁴⁷ Ebd., S. 61.

gleichen Zeit wie das Gemälde *Mönch am Meer* entstand und die Friedrich gekannt haben könnte, da er nach eigener Aussage mit Retzschens Werk sehr vertraut war.³⁴⁸ Außer dem sprachlichen Hinweis sieht man in Friedrichs graphischem Werk *Zwei Männer auf das Meerweisend*³⁴⁹ um 1815 auch deutlich den Einfluss von Retzschens Darstellung von Faust und Wagner. Die von Busch mit Friedrichs Werk verknüpfte Illustration ist der zweite Umriss, der die Szene *Vor dem Tor* darstellt. Faust begibt sich gemeinsam mit seinem Famulus Wagner aus dem Studienzimmer und vor das Tor der Stadt. Am Anfang des Aktes befindet sich Faust in der Osternacht in seinem Zimmer; zu dem christlichen Fest sagt er: „Die Botschaft hör ich wohl, allein mir fehlt der Glaube; [...]“³⁵⁰ Die Szene kann als Ausgangspunkt dafür bezeichnet werden, wenn ein unter seiner eigenen menschlichen Begrenztheit leidender Mensch eine Reise in die weite Welt antritt, um über sich selbst hinauszuwachsen. Die Stellungnahme zur Glaubensfrage in den beiden Bildern, von Faust und von Friedrichs Mönch, beinhaltet schon an dieser Stelle einen interessanten Kontrast, da in letzterem mittels der radikalen Bildgestaltung eines Zwiegesprächs zwischen einem kleinen und einsamen Menschen und der unendlichen Natur eine religiöse Bedeutung geäußert wird, die auf keinen Fall mit der Intention Fausts übereinstimmt.

Neben der Faust-Hypothese gibt es noch andere Vermutungen zur Identität der Rückenfigur; Börsch-Supan interpretiert diese beispielweise als Friedrichs Selbstporträt.³⁵¹ Welches Vorbild dem Maler auch immer vorzuschwebte, es gibt keinen Zweifel daran, dass Friedrich – schon allein wegen der viel Zeit in Anspruch nehmenden Konzeption und der Tat-

348 Friedrich kommentierte Retzsch in der *Äußerung* folgendermaßen: „Diese vier Jahreszeiten [...] kenne ich schon, und ich gestehe frei daß es mir leid thut, von diesem sonst so aufgezichneten, so geistreichen, jenialen Künstler so etwas gesehen zu haben. Was er indes früher schon geleistet und hoffentlich ferner noch leisten wird, läß und diese vier Bilder leicht übersehen.“ (Caspary David Friedrich, *Äußerung*, in: Eimer 1999, S. 122) Die Frühwerke Retzschens mögen sich auf seine berühmten in klassizistischer Manier entstandenen Illustrationen zu Goethes Faust und Schillers Balladen beziehen.

349 Friedrich, *Das gesamte graphische Werk*, S. 636–637.

350 In: MA 6/1, *Faust I*, V. 765–766.

351 Siehe: BS, S. 303.

sache, dass er mehrmals übermalte³⁵² – seine tiefgründigen Gedanken über die Religiosität seines Zeitalters darstellen wollte. Sieht man das Werk vor seinem historischen Hintergrund und mit dem Wissen um den zeitgenössischen ästhetischen Diskurs, entsteht eine mögliche goethesche Dimension.³⁵³ Es gibt zahlreiche Fakten und Aussagen, die beweisen, dass Goethe auch während seiner klassischen Phase von den Werken der jüngeren romantischen Künstler innerlich berührt wurde. Er plante zum Beispiel 1806, ein Zimmer in seinem Wohnhaus mit den Scherenschnitten und Radierungen von Otto Philipp Runge *Zeiten* zu dekorieren. Im Akt *Vor dem Tor* des ersten Teils der Tragödie *Faust* finden wir einige Verse, die sich auch mit der Göttin-Allegorie in Runge *Der kleine Morgen* und seiner Farbenlehre³⁵⁴ auseinandersetzen. Dies ist besonders bemerkenswert, wenn man davon ausgeht, dass Goethe und Runge Gedanken über die Farbenproblematik³⁵⁵ produktiv ausgetauscht haben:

„Schon tut das Meer
Sich mit erwärmten Buchten
Vor den erstaunten Augen auf.
Doch scheint die Göttin endlich wegzusinken;
[...] Vor mir der Tag, Und hinter mir die Nacht,
Den Himmel über mir und unter mir die Wellen.
Ein schöner Traum indessen sie entweicht.
Ach! Zu des Geistes Flügeln wird so leicht
Kein körperlicher Flügel sich gesellen.“³⁵⁶

352 Zur Entstehungsgeschichte des Gemäldes *Der Mönch am Meer* vgl. Busch 2003, S. 46ff.

353 Zu *Der Mönch am Meer* in Verbindung mit Goethes *Faust* vgl. außer Busch auch Herrmann Zschoche, *Caspar David Friedrich auf Rügen*, Amsterdam/Dresden 1998, S. 74ff.

354 „Goethes Farbenlehre erörtert in ihren sinnesphysiologischen Paragraphen, wie das menschliche Auge auf einen bestimmten äußeren Farbeindruck mit der *subjektiven* Wahrnehmung der jeweiligen Kontrast und Komplementärfarbe reagiert.“ Vgl. hierzu und zur Beziehung zur Farbenlehre: Goethes Werke, FA 7/2, *Faust Kommentare*, S. 239f.

355 Vgl. Anton Philipp Knittel, *Runge, Philipp Otto*, in: Hans-Dietrich Dahnke/Regine Otto (Hrsg.), *Goethe-Handbuch*. Bd. 4/2, Stuttgart 1998, S. 929.

356 In: MA 18/1, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, V. 765–766.

Goethe beteiligt sich hier mit spielerischen Worten der dramatischen Dichtung am Dialog mit Runge,³⁵⁷ indem er eine Allegorie der femininen Personifikation der Sonne beschreibt: Sie wird als eine nicht erreichbare Göttin im Himmel dargestellt. In diesen Zeilen ist Goethes Andeutung zu bemerken, da ein körperlicher Flügel als Notwendigkeit zum Verfolgen des Traums genannt wird, dass das Reale immer das Geistige überragt – vermutlich wieder eine Bemerkung zur romantischen Kunst und Poesie.

Friedrichs eigener Kommentar zu *Mönch am Meer* wurde 1987 von Börsch-Supan in einem Aufsatz veröffentlicht,³⁵⁸ indem er eine Abschrift im Wortlaut wiedergibt. Das Bekenntnis lässt sich in diesem Zusammenhang als Referenz zu Friedrichs Stellungnahme lesen:

„Da hier einmal von Beschreibungen die Rede ist, so will ich Ihnen eins meiner Beschreibungen mittheilen, über eins meiner Bilder so ich unlängst vollendet habe; oder eigentlich, meine Gedanken, über ein Bild; den Beschreibung kann es wohl nicht genannt werden.“³⁵⁹

Friedrich gesteht offen, dass er seine künstlerischen Gedanken über ein Bild übermittelt hat. Die folgende Beschreibung des Bildes beschäftigt sich deutlich mit dem Gemälde *Mönch am Meer*:

„Es ist nemlich ein Seestük, vorne ein öder sandiger Strand, dann, das bewegte Meer, und so die Luft. Am Strande geht tiefsinnig ein Mann, im schwarzen Gewande; Möfen fliegen ängstlich schreiend um ihn her, als wollten sie ihn warnen, sich nicht auf ungestümnen Meer zu wagen.“³⁶⁰

357 Zur Interpretation der zitierten Verse in *Faust* als Goethes Erwiderung zu Runge vgl. Beate Allert, *Goethe, Runge, Friedrich: On Painting*, in: Evelyn K. Moore/Patricia Anne Simpson (Hrsg.), *The Enlightened Eye. Goethe and Visual Culture*, Amsterdam/New York 2007, S. 85ff.

358 Helmut Börsch-Supan, *Berlin 1910. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit*, in: *Kleist-Jahrbuch* 1987, S. 52–75.

359 Ebd., S. 74.

360 Ebd.

Statt auf die augenfälligen Schwerpunkte des Werkes – die elementaren Bestandteilen Mönch, Strand, Meer und Himmel –, weist Friedrich besonders auf die Möwen hin, deren Bewegungen und Geräusche eine unruhige Atmosphäre vermitteln und die Spannung zwischen dem kleinen Menschen und dem Ungeheuer der Natur versinnbildlichen. Danach erklärt er seine künstlerischen Gedanken hinter dem Bild:

„[...]– Dies war die Beschreibung, nun kommen die Gedanken: – Und sännest du auch vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits! Mit übermüthigem Dünkel, erwegst du der Nachwelt ein Licht zu werden, zu enträtseln der Zukunft Dunkelheit! Was heilige Ahndung nur ist, nur im Glauben gesehen und erkannt; endlich klahr zu wissen und zu Verstehen! [...] Thörichter Mensch voll eitlem Dünkel!“³⁶¹

Möglicherweise plante Friedrich, mit dem Mönch eine faustische Abwandlung zu erschaffen. Ähnlich wie Faust hat der Mönch vor Gott und der Natur eine gewisse Selbstüberhebung, da er sich anschickt, die unerschöpfliche äußere Welt mit seiner menschlichen Vernunft zu konfrontieren. Dieses im Zeitalter der Aufklärung dargestellte Menschenbild hält Friedrich schlichtweg für eine hochmütige Selbstverherrlichung und Selbstbehauptung voll Arroganz und Dummheit, da der Mensch für ihn vor Gott nur demütig sein sollte. In diesem Sinne „spricht“ sich Friedrich mit seinem Werk sichtlich für die romantische Bewegung in Deutschland aus, die sich entgegen der technisch-wissenschaftlichen Fortschritte des Zeitalters eher nostalgisch zur Gottesfurcht und Innigkeit des Gefühls neigte. Wenn man den Protagonisten im *Mönch am Meer* mit Faust identifiziert, lässt sich das Gemälde Friedrichs als unmissverständliche Stellungnahme gegen das Werk und die in ihm formulierten Gedanken und Einstellungen interpretieren.

5.2.4 Eine neue Autonomie der Künste

Zuletzt steht Friedrichs besondere Art des Anschauens mit der immer bewusster gewordenen Kunstautonomie am Ende des 18. Jahrhunderts in Zusammenhang. In seinem Aufsatz *Neu-deutsche religio-patriotische Kunst* drückt Meyer die Widersprüchlichkeit zwischen den Einstellungen der Weimarer Kunstfreunde auf der einen und Friedrichs und der romantischen Bewegung auf der anderen Seite aus: „[...] und Friedrich befindet sich wegen Vernachlässigung der Kunstregeln mit allen seinen Geschmackgenossen, welchem Fach sie auch zugehören, in gleichem Nachteil.“³⁶² Der Angriff konzentriert sich auf den wohltuenden Effekt des Kunstwerks beziehungsweise die Ästhetik des Schönen. So erklärt Meyer:

„Das Kunstwerk soll zwar den Geist des Beschauers unterhalten, dessen Gemüt ansprechen, aber eben darum weil es geschaut werden muß, verlangt das Auge zugleich wohltuende Befriedigung, und was hindert den Künstler, wahres Kolorit, gefällige Beleuchtung und Formen der schönen Natur bedeutend zu gebrauchen? Eben in geschickter Vereinigung des geistig bedeutenden und des sinnlich Rührenden feiert echte Kunst ihren Triumph.“³⁶³

In dieser Bemerkung treten deutlich Goethes Stellung und der Einfluss von Kants Ästhetik zutage: Die bildende Kunst hat die Schönheit als Ziel, und Schönheit löst ein von allem Interesse unabhängiges Wohlgefallen aus. Diese von Meyer betonte akademische Kunstregel ist genau das Argument, das Friedrich in seiner *Äußerung* streng ablehnt: „Wer will wissen was einzig schön ist und wer kann es lehren? Und wer was geistiger Natur ist Grenzen setzen und Regeln dafür geben? O! ihr trockenen ledernen Alltagsmenschen ersinnet immerhin Regeln!“³⁶⁴ Die Kunstautonomie verbindet er mit seiner Selbstbehauptung der Individualität. Für Friedrich als selbstständiger Künstler stützt sich die Autonomie des

³⁶² Meyer 1817, S. 50f.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Caspar David Friedrich, *Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern*, in: Eimer 1999, S. 28.

Kunstwerks vor allem auf das individuelle Gefühl, das nicht unbedingt mit dem kantischen Schönen oder Guten zu verbinden ist. Die von den Klassizisten propagierten akademischen und künstlerischen Maximen sieht er nur als „ungesunde“ Verzerrung einer naiven Simplizität:

„Aber es gehört einmal zur Tagesordnung in der Religion wie in der Kunst, man verleugnet den gesunden Menschenverstand und das eigene Gefühl und belügt sich und andere. Was unsere Urväter in kindlicher Einfalt geglaubt und getan, das sollen auch wir bei geläuterter Erkenntnis glauben und tun. Das eben gesagte könnte wohl auf viele Maler unserer Zeit Anwendung finden.“³⁶⁵

Im schriftlichen Nachlass *Geboten der Kunst* erklärt Friedrich: „Mit eigenen Augen sollst du sehen und, wie dir Gegenstände erscheinen [...]“, denn „jedem offenbart sich der Geist der Natur anders, darum darf auch keiner dem anderen seine Lehren und Regeln als untrügliches Gesetz aufbürden“.³⁶⁶ Friedrichs Subjektivitätsanspruch erinnert an Goethes Unterscheidung zwischen der „objektiven“ und „subjektiven“ Anschauung³⁶⁷ auf der Grundlage der kantischen philosophischen Begrifflichkeiten. Während Goethe auf der objektiven Betrachtungsweise der Natur insistiert, die normalerweise auf ein fixiertes Kunstmodell hinausläuft, verlangt Friedrich nach einer individuellen Wahrnehmung des Gegenstands, die für ihn vor allem Gotteszeugnis bedeutet.

Diese neue Art der Kunstautonomie ging einher mit der neu aufkommenden romantischen Ästhetik, wie sie Wackenroder formuliert: „In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frey, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor [...]“.³⁶⁸ Ebenso stellt Friedrich Schlegel fest: „Eine Philosophie der Poesie überhaupt aber, würde

365 Ebd., S. 21.

366 Caspar David Friedrich, *Über Kunst und Kunstgeist*, in: Hinz 1974, S. 83.

367 Vgl. Kap. 4.3.3.

368 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. I: Werke*. hrsg. von Silvio Vietta, Heidelberg 1991, S. 243.

mit der Selbständigkeit des Schönen beginnen.³⁶⁹ Obwohl Goethe die deutsche Romantik wiederholt wegen ihrer „Rückschrittlichkeit“ tadelte, da sie sich zur Primitivität und Religiosität zurück entwickle, propagierte die romantische Malerei doch eine neue Möglichkeit des Anschauens und eine neue Ausdrucksform der visuellen Kunst, die mit dem Begriff „das Moderne“ übereinstimmt. Börsch-Supan kommentiert treffend: „Die Fronten verhärteten sich, aber was fortschrittlich und was rückschrittlich ist, läßt sich nicht klar unterscheiden.“³⁷⁰

369 Schlegel, Friedrich, *Athenäums-Fragmente*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler, Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2: *Charakteristiken und Kritiken I. 1796–1801*, München/Paderborn/Wien 1967, S. 207.

370 Börsch-Supan 2008, S. 84.

Teil II: Auswirkung des Diskurses in den Kunstprodukten

6 Ein konventionelles Bild der Laokoon-Gruppe

Seit der Entdeckung der Laokoon-Gruppe war ihre künstlerische Wirkung so umfangreich, dass bis heute unzählige Reproduktionen und Variationen des originalen Kunstwerkes entstanden sind und immer noch entstehen. Ein bekanntes Beispiel ist die erste Marmorkopie des Werkes von Baccio Bandinelli aus dem 16. Jahrhundert, die er im Auftrag von Papst Leo X. anfertigte und die sich heute in den Uffizien in Florenz befindet.³⁷¹ Die plastische Laokoon-Gruppe war der bedeutendste Vertreter der antiken Kunst und von deren Stil. Sie beeinflusste zahlreiche Generationen von Künstlern, vor allem aber den Meister der Hochrenaissance, Michelangelo,³⁷² der gleichzeitig Mitrestaurator und -entdecker der Gruppe war. Den Höhepunkt seiner Wertschätzung erreichte das Werk in der Zeit des Barock mit künstlerischen Nachahmungen, die unter anderen von Peter Paul Rubens, Giulio Romano, Luca Giordano oder Gian Lorenzo Bernini stammten. Bedeutend war das Werk auch im kunstpädagogischen Sinne, da der italienische Maler und Kunsttheoretiker Federico Zuccaris bereits 1595 eine Federzeichnung (Abb. 18) anfertigte, die zeigt, wie sein Bruder Taddeo als Kunstschüler die Laokoon-Gruppe in Belvedere zeichnet und studiert. Das weitreichende Ansehen der rhodischen Skulptur machte das Studium dieses Werkes zu einem Pflichtprogramm für Kunstschüler und Künstler des 18. Jahrhunderts, da dessen enormer ästhetischer Wert beson-

371 Diese Kopie schuf der Künstler ursprünglich für Franz I. von Frankreich, der nach seinem Sieg über Leo X. die Übereignung der Laokoon-Gruppe gefordert hatte. Er stellte danach den Bronzeguss der Laokoon-Gruppe sowie viele andere berühmte Antikenstatuen in Fontainebleau auf. Zu dieser Kopie und anderen Reproduktionen der Laokoon-Gruppe seit ihrer Entdeckung vgl. Klaus Meister, *Der Hellenismus: Kultur- und Geistesgeschichte*, Stuttgart 2016, S. 37–39.

372 Berthold Hinz bemerkt dazu: „Vor allem wurde die Laokoongruppe durch die Beteiligung Michelangelos an ihrem Fund und ihrer Untersuchung zum Katalysator eines fundamentalen Stilwechsels [...]: Die aktiven, jugendfrischen, eher mageren Körper der Früh-Renaissance weichen pathosgeladenen Leibern, in denen neben äußerem Leiden auch das Ringen von Charakteren zum Ausdruck kommt. Das gesamte spätere Werk Michelangelos – Plastik, Malerei und Zeichnung – ist davon geprägt, ohne die Laokoongruppe direkt nachzuahmen.“ Zitiert nach Hubert Cancik u. a. (Hrsg.), *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike, Bd. 15/1: Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart [u. a.] 2001, S. 13.

ders durch den Diskurs zwischen den berühmtesten Intellektuellen dieser Zeit erhärtet wurde.

Das sogenannte konventionelle Bild der Laokoon-Gruppe basiert auf dem weit akzeptierten Kunstverständnis des „Klassizismus“. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war es auf einmal nicht mehr selbstverständlich, die Laokoon-Gruppe als die Versinnbildlichung der „idealen Schönheit“ beziehungsweise des musterhaften und schönen menschlichen Körpers zu betrachten. Die von Winckelmann der „klassischen“ Periode (die Zeit Alexanders des Großen) zugeordnete Skulptur sah man nun im Zusammenhang mit dem sogenannten Pergamenischen Barock,³⁷³ der durch eine übersteigerte Dramatik und einen überladenen pathetischen Ausdruck gekennzeichnet ist. Man begann das Werk als manieristisch abzulehnen, sah darin nur den Gegensatz zur wahren, lebendigen Kunst voll künstlerischen Virtuositäts und Raffinements und verlangte nun nach einem „Schaffen aus der Tiefe der Empfindung“.³⁷⁴

Das folgende Kapitel soll demnach von den zahlreichen Abbildungen für die Gelehrten und von den unterschiedlichen Wiedergaben der Skulptur durch Künstler handeln, die gemeinsam eine festgelegte Vorstellung dieses Kunstwerks mit intellektuellem Zusammenhang hatten, wodurch der heute als klassisch bezeichneten Stil sowie die Kunstgedanken geprägt wurden.

6.1 Anschauungsmaterialien der Laokoon-Gruppe im 18. Jahrhundert

Eine unentbehrliche Rolle bei der Verbreitung und Rezeption des Laokoon-Diskurses im 18. Jahrhundert spielten die zeitgenössischen Rezensionen und Anzeigen. Die Schriften des Archäologen und Altertumswissenschaftlers Christian Gottlob Heyne, der sich – dies kann

373 Der Begriff geht vor allem auf den Schweizer Kunsthistoriker Jacob Burckhardt zurück. Für seine Beurteilung der Laokoon-Gruppe vgl. Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Wien/Leipzig 1938, S. 398.

374 Hellmut Sichtermann, *Laokoon. Einführung*, Stuttgart 1964, S. 31.

man an seiner Korrespondenz mit Lessing, Wickelmann und Herder deutlich erkennen – an dem ästhetischen Diskurs aktiv beteiligte, waren zum Beispiel Streiflichter auf die damaligen Bedingungen in der wissenschaftlichen Untersuchung der Laokoon-Skulptur, besonders auf die zweidimensionale Wiedergaben der Skulptur:

„Gleichwohl erinnere ich es mich noch von der Zeit her, da Winckelmann und Lessings Schriften unsre Landsleute auf dieses Kunstwerk aufmerksam machten, daß mir, mitten unter aller der Bewunderung und entzückter Anstauung desselben, einige Schwierigkeiten und Zweifel entstanden, die ich nirgends aufgelöset fand. Ich will derjenigen nicht gedenken, welche durch die unzulänglich oder fehlerhaften Beschreibungen, Zeichnungen und Kupfer veranlaßt werden; denn vom Laokoon haben wir noch keine einzige richtige Vorstellung in Kupfer, geschweige eine solche, die das hohe Ideal des Werks erreichte [...].“³⁷⁵

Die Erforscher der Altertumskunde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts interessierten sich vor allem für die praktischen Fragen rund um die Laokoon-Gruppe, wie etwa für ihre Datierung und Restauration. Das exklusive Vorrecht, das antike Kunstwerk vor Ort selbst zu sehen und zu untersuchen, genoss aufgrund der damals schlechten Reisebedingungen nicht jeder Altertumsforscher.

Wie schon erwähnt, bezieht Lessing sein Anschauungsmaterial zum Studium der Laokoon-Gruppe fast ausschließlich aus den zahlreichen zeitgenössischen Abbildungswerken.³⁷⁶ Diese Vorgehensweise steht im Einklang mit dem Aufstieg der Altertumskunde, nicht zuletzt mit dem Aufstieg der antiquarischen Studien auch im Bereich der bildenden Kunst als ein Modefach im 18. Jahrhundert in Deutschland. Dafür war beispielsweise die Daktyliothek von Philipp Daniel Lippert in Dresden charakteristisch. Lippert besaß eine umfangreiche Sammlung geschnittener Steine (Gemmen und Kameen) und katalogisierte diese in seinem zweibändigen Werk *Dactyliotheec: das ist Sammlung geschnittener*

375 Christian Gottlob Heyne, *Sammlung antiquarischer Aufsätze*, Bd. 2, Leipzig 1779, S. 1.

376 Vgl. Monika Fick (Hrsg.), *Lessing-Handbuch*, Stuttgart 2010, S. 237.

Steine der Alten aus denen vornehmsten Museis in Europa zum Nutzen der schönen Künste und Künstler (1767). Nach konkreten Themenbereichen unterscheidet Lippert zwei Gruppen gesammelter Kunstwerke: das „Mythologische[...] Tausend“ und das „Historische[...] Tausend“.³⁷⁷ Er stellt in diesem Werk ausführlich Legenden über griechische Götter und Helden vor, die mit zahlreichen Abbildungen illustriert werden. Dieses Werk eröffnete damals – im Vergleich zu den großen, geografisch unbeweglichen Monumenten – einen einfachen und direkten Zugang zur antiken Kunst.

6.1.1 Die Laokoon-Illustration in Domenico de Rossis Werk

Richard Förster stellt in seiner Untersuchung über das Laokoon-Motiv in der bildenden Kunst vor dem 18. Jahrhundert fest, dass „Laokoon in den Kunstwerken des Mittelalters so gut wie ganz fehlt“.³⁷⁸ Die Situation änderte sich drastisch nach der Epoche der Renaissance, da in dieser Zeit das Motiv Laokoon als ein illustrierendes Standardbeispiel in den Forschungen der Altertumskunde aller Art erschien. Heyne berichtete zum Beispiel in seinem Aufsatz *Prüfung einiger Nachrichten und Behauptungen vom Laokoon im Belvedere* (1779)³⁷⁹ über eine Reihe der wichtigsten Zeichnungen und Kupferstiche der Skulptur in der vergangenen Zeit. Der Schwerpunkt seiner Kommentare über die jeweilige Abbildung liegt aber vor allem auf der jeweiligen Genauigkeit und Korrektheit der Wiedergabe des originalen Kunstwerks. Die Laokoon-Illustration in Domenico de Rossis Werk *Raccolta di statue antiche e moderne: data in luce sotto i gloriosi auspicj della Santità di N.S. Papa Clemente XI* (1704; Abb. 19), das die großen Sammlungen des Papstes im Belvedere, des Campidoglio, der Familien Farnese, Borghese

377 Die Bezeichnungen folgen Lipperts Titel der zwei Bände.

378 Als Ursache dieser Lücke schlägt Förster vor, dass die prachtvolle Erzählung von Vergil wohl nicht zur Illustration inspirierte. Hinzu kommt Folgendes: „[W]enn die Miniatoren den Text des Dichters nur in Bilderschrift umsetzen wollten, überstieg dies bei der Laokoon-erzählung ihre Kräfte.“ Vgl. Richard Förster, *Laokoon im Mittelalter und in der Renaissance*, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 27 (1906), S. 149–178, hier S. 150.

379 Heyne 1779, S. 1–52.

und Ludovisi nach den jeweiligen aufbewahrenden Orten sortiert vorstellt,³⁸⁰ ist ein typisches Beispiel dafür.

In diesem Kupferstich wird die Laokoon-Gruppe teilweise ergänzt und etwas seitwärts dargestellt. Besonders auffällig ist der Lorbeerkranz auf Laokoons Kopf, offensichtlich eine Ergänzung des Kupferstechers. Die immergrünen Lorbeerblätter sind in der Mythologie des antiken Griechenlands ein Symbol der Ehre und des Sieges mit der Bedeutung der Friedlichkeit und Gesundheit, deren Kranz im Gegensatz zur kaiserlichen Krone steht und vor allem von Apoll, aber auch von Dionysos und Zeus getragen wird.³⁸¹ Ein Lorbeerkranz als Attribut reflektiert einerseits die allgemeine Erkenntnis über die Altertumskunde in De Rossis Buch und in ähnlichen Werken, andererseits erscheint er zweifellos an einer merkwürdigen Stelle, da sich der sterbende Träger kurz vor seinem Tod befindet. Der Lorbeerkranz zeigt in diesem Zusammenhang, wie grob und unaufgeklärt die Rezeption der antiken Kunst in der Vorstufe des „Antikenfiebers“ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war.

Heyne vergleicht in seinem Werk den Kupferstich mit der originalen Marmorgruppe und weist darauf hin, dass „die Figur umgekehrt gestochen“³⁸² wurde, der Laokoon einen „Lorbeerkranz“³⁸³ besitzt und – nicht zuletzt – dass „der Biß der Schlangen [...] vom Vater verückt“³⁸⁴ war. Dementsprechend kam er zu der Schlussfolgerung, dass die Abbildung „fehlerhaft“³⁸⁵ und nach dem Maßstab eines Archäologen eine originalgetreue Betrachtung der Laokoon-Skulptur so nicht möglich sei. Man bemerkt die widersprüchliche Situation in der Untersuchung der antiken Kunst durch solche Anschauungsmaterialien, da der Ansatz- und Schwerpunkt nicht auf der künstlerischen Darstel-

380 Zu De Rossis Buch vgl. L L'Erma di Bretschneider, *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani. Quinto centenario dei Musei Vaticani*, Rom 2006, S. 169f.

381 Zur symbolischen Bedeutung des Lorbeers in der Malerei vgl. Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart 2016, S. 270.

382 Heyne 1779, S. 2.

383 Ebd.

384 Ebd.

385 Ebd.

lung eines pathetischen Themas oder auf der anatomischen Analyse des menschlichen Körpers liegt, wie dies in Lessings, Winckelmanns und Goethes Aufsätzen vorgeführt wurde, sondern vielmehr auf der künstlerischen Qualität der Abbildungen selbst im Vergleich zu ihrem Vorbild. Nicht die Natur, also der menschliche Körper, sondern das Kunstwerk ist das nachzuahmende Objekt und der eigentliche Gegenstand der Untersuchung, was ein solches Werk zu einem zweitrangigen Gegenstand macht. Darüber hinaus besteht das Problem der dimensionalen Verringerung bei der Übertragung einer Statue ins Bild, da die meisten Abbildungen nur die Front der Marmorgruppe darstellen und zwar zweidimensional.

6.1.2 Die Laokoon-Illustration in Bernard de Montfaucons Werk

Ein anderes Beispiel ist die Laokoon-Abbildung aus Bernard de Montfaucons 15-bändigem Werk *L'Antiquité expliquée et représentée en figures: Livre de l'Antiquité, expliqué et représentée en figures* (1719–1724; Abb. 20), in dem er insgesamt 1120 Bildtafeln von antiken Gegenständen aller Art, wie Marmor, Münzen und Bronzen, kommentiert.³⁸⁶ Die erste Ausgabe war so erfolgreich, dass im Jahre 1719, dem ersten Jahr ihres Erscheinens, rund 3000 Exemplare aufgelegt wurden und es schnell ins Englische übersetzt wurde. Die Forschung der Altertumskunde blieb sowohl im 17. als auch im 18. Jahrhundert weitgehend abhängig von den Materialien aus privaten Sammlungen, die die Sammler gewöhnlich nicht bereit waren, durch Publikation verbreiten zu lassen, weil sie für sie eher die Funktion hatten, einen gewissen Lebensstil zu demonstrieren.³⁸⁷ Montfaucons große Sammlungen von Reproduktionen aus der antiken Kunst gewährleisteten der breiten Öffentlichkeit einen luxuriösen sowie anschaulichen Zugang zu antiken Objekten. Mithilfe der Abbildungen ermöglicht das Buch eine ausführliche Vorstellung des antiken Kunstwerks. Zu erwähnen sind

³⁸⁶ Zu Montfaucons Werk vgl. Claudine Poulouin, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures (1719–1724) par Bernard de Montfaucon*, in: *Dix-huitième siècle*, Bd. 27, 1995, S. 43–60.

³⁸⁷ Vgl. Poulouin 1995, S. 47.

auch seine griechisch-mythologische Herkunft, die mithilfe der Einbeziehung von Vergils Epen eröffnete literarische Dimension sowie das Urteil von Plinius.³⁸⁸ Diese Elemente ermöglichen die ikonographische Deutung eines „klassischen“ Meisterstücks. Obwohl die Qualität der Reproduktionen in Montfaucons Werk uneinheitlich ist, wird die Laokoon-Abbildung als „Nachstich“³⁸⁹ einer Abbildung aus der Zeit der Renaissance als „etwas besser“³⁹⁰ im Vergleich zu ähnlichen Arbeiten anerkannt, da diese im Detail sehr originalgetreu gearbeitet ist; in der heutigen Zeit würde man diese Arbeit wohl als fotografische Wiedergabe bezeichnen.

6.1.3 Die Laokoon-Tafel in Diderots *Encyclopédie*

Das 18. Jahrhundert, oder die sogenannte frühe Zeit, war geistig von der einsetzenden Entwicklung der Aufklärung bestimmt. Damit erneuerte sich auch die Definition der Kunst – wichtig wurden vor allem die Ausdrucksformen der „Schönen Künste“.³⁹¹ Charakteristisch für diese Zeit waren Universallexika, wie zum Beispiel die weltweit berühmte französischsprachige *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751/80) unter der Herausgeberschaft von Denis Diderot und die bis heute immer wieder erscheinende *Encyclopaedia Britannica* (1768/71). Im deutschsprachigen Raum war auch das 68-bändige *Große vollständige Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* von Johann Heinrich Zedler verbreitet.³⁹² Werke solcher Art

388 Siehe die Abschnitte über Laokoon bei Bernard de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures. Antiquitas explanatiore et schematibus illustrata, Supplement 1: Les dieux des grecs et des romains. Dii graecorum et romanorum*, Paris 1724, S. 242–246.

389 Heyne 1779, S. 2.

390 Ebd.

391 Der Begriff „Schöne Künste“ erschien zum ersten Mal in dem Buch *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771) des Schweizer Philosophen Johann Georg Sulzer. In diesem enzyklopädischen Werk stellte er mehr als 900 Wörter zum Thema Kunst zusammen, die sich auf verschiedene Bereiche, wie etwa Literatur, Rhetorik, bildende Kunst, Architektur, Tanzkunst, Musik und Theater, beziehen.

392 Zur Publikation der deutschen enzyklopädischen Werke im Zeitalter der Aufklärung vgl. Heinrich Beck/Dieter Geuenich/Heiko Steuer, *Altertumskunde – Altertumswissenschaft – Kulturwissenschaft: Erträge und Perspektiven nach 40 Jahren Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Berlin/Boston 2012, S. 7–9.

zielten im Bereich der Kunst und der zugehörigen Wissenschaften darauf ab, „deren gegenseitige Verflechtungen sichtbar zu machen und mithilfe dieser Querverbindungen die ihnen zugrunde liegenden Prinzipien genauer zu erfassen“³⁹³ sowie „ein allgemeines Bild der Anstrengungen des menschlichen Geistes auf allen Gebieten und in allen Jahrhunderten zu entwerfen [...]“.³⁹⁴ Die französische Enzyklopädie war einer der ersten Versuche, eine umfangreiche systematische Sammlung des aktuellen Wissens umfassend mit Abbildungen zu illustrieren und zu veranschaulichen. Mit zahlreichen Illustrationen stellte sie also die damals neuesten Erkenntnisse und ästhetischen Ansichten der antiken Kunst und den zum großen Teil darauf gegründeten Begriff „Kunst“ überhaupt vor.

Die Laokoon-Gruppe erschien in verschiedenen Enzyklopädien und ähnlichen Werken als illustrierendes Material zu den Begriffen „Kunst“, „Skulptur“ und „Schönheit“. Der Philosoph Friedrich Wilhelm Schelling fasste um 1800 in seiner Vorlesung *Philosophie der Kunst* den ästhetischen Wert dieser Skulptur folgendermaßen zusammen: „Ein vollkommenes Beispiel der Verbindung der hohen und geistigen Schönheit, in welcher keine Leidenschaft, sondern nur Größe der Seele erscheint, mit der sinnlichen Anmuth ist die Gruppe des Laokoon.“³⁹⁵ Die Laokoon-Gruppe versinnbildliche, so Schelling, die am höchsten stehende Kategorie der vollkommenen Schönheit. Man legte nicht nur großen Wert auf die antiken Kunstwerke, wie etwa die Laokoon-Gruppe, weil sie seit langem als unangefochtenes Ideal der Kunst anerkannt wurde, sondern sah in ihnen auch den Ausgangspunkt für das aktuelle Kunstschaffen, also die Quelle der Inspiration.

Die Laokoon-Tafel in Diderots *Encyclopédie* (Abb. 21) ist ein typisches Studium der Skulptur, das Maß und Proportionen der gesamten Komposition der Gruppe von Vater und Söhnen bis hin zu den einzelnen

393 Denis Diderot, *Prospectus* (1750), in: *Œuvres complètes de Diderot*. Bd. 13, Paris 1972, S. 130. Deutsche Übersetzung zitiert nach: Irene Schwendemann (Hrsg.), *Hauptwerke der französische Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*, München 1983, S. 191.

394 Ebd.

395 Zitiert nach: Arne Zerbst, *Schelling und die bildende Kunst. Zum Verhältnis von kunstphilosophischem System und konkreter Werkkenntnis*, München 2011, S. 230.

Körperteilen aufarbeitet, um zu illustrieren, inwiefern ihr Künstler durch seine genaue Betrachtung der Natur und sorgfältige Gestaltung schöne, künstlerische Vollkommenheit in einem Kunstwerk verwirklicht. In der Zeichnung wurde die Gruppe von Vater und Söhnen meist auf die einfachen Umriss mit nur wenigen Schattenlinien reduziert. Allerdings werden sie mit Proportionsangaben bedacht und von einer Maßleiste mit der Angabe der Modulgröße am Rand der Abbildung begleitet. Diese laut Diderot an der originalen Marmorgruppe nachgemessenen Proportionsangaben beschreiben jedoch nicht die normale Längeneinheit, sondern die eines Moduls, das durch die Länge der Nase der plastischen Figur bestimmt ist und sich daher bei jeder Skulptur unterschiedlich ergibt. Das Vielfache oder Teile dieses Moduls werden in der ganzen Gruppe bezeichnet. So verzichtet dieser Darstellungsmodus der Laokoon-Gruppe zum großen Teil auf ihre eigentliche Räumlichkeit. Sie konzentriert sich vielmehr auf das geometrische Verhältnis verschiedener Teile, fast wie dies ein architektonischer Grundriss tut, der als Referenz für die Schaffung von Kunst verwendet werden kann. Diese Darstellungsweise der Skulptur entspricht aber tatsächlich der damals üblichen zeichnerischen Analyse der antiken Monumente,³⁹⁶ die sich auf den „technischen“ Aspekt des Kunstwerks konzentriert, statt den jeweiligen ästhetischen Vorteil zu betonen.

Die Proportionslehre des menschlichen Körpers hat eine lange Tradition in der europäischen Kunstgeschichte, die auf die Hochzeit der Renaissance (Leonardo da Vinci) zurückgreift. Von besonderer Bedeutung für die französische Kunst waren die Proportionsmaße der Meisterwerke in Italien von Nicolas Poussin im 17. Jahrhundert,³⁹⁷ die vermutlich von der ins Französische übersetzten Proportionslehre *Vier*

³⁹⁶ Zur Proportionslehre des menschlichen Körpers im Zusammenhang mit der antiken Architektur vgl. Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*, New Haven 1981, S. 38–40. Die Autoren behaupten, dass die Popularität der zeichnerischen Analyse der antiken Skulpturen im 17. Jahrhundert zum großen Teil dem Bedürfnis zu verdanken ist, die antiken Kunstwerke zu kopieren und zu reproduzieren.

³⁹⁷ Zur Proportionslehre in der Kunstgeschichte vgl. Johann Joseph Trost, *Proportionslehre mit einem Kanon der Längen-Breiten- und Profilmasse aller Theile des menschlichen Körpers*, Wien 1866, S. 5–18.

Bücher von menschlicher Proportion (1528) von Albrecht Dürer ange-regt wurde. Im Laufe der Zeit – besonders nachdem die *Antiquités* ein Modestudium wurde, wurde die Proportionslehre immer mehr in Verbindung mit dem Studium der antiken Kunst gesetzt.³⁹⁸ Diderot beschäftigte sich zu seinen Lebzeiten intensiv mit der antiken Litera-tur und Kunst.³⁹⁹ Die Skulpturen von Laokoon, Antinous und Apoll im Belvedere thematisiert er in seinen kunsttheoretischen Schriften wiederholt. Neben der Laokoon-Tafel werden noch 38 Abbildungen der vorbildhaften antiken Skulpturen in Umrissstichen mit Propor-tionsangaben dargestellt und zusammen dem Lemma „Dessein“ – eine aus heutiger Betrachtung etwas ungewöhnliche Stelle – untergeordnet. Für die traditionelle akademische künstlerische Ausbildung ist jedoch Folgendes klar: Das Studium und die Analyse der antiken Kunstwerke sind etwa gleichwertig mit dem Studium der Natur selbst. Durch ersteres erkennt ein werdender Künstler, so Diderot in *Encyclopédie*, „belles formes“⁴⁰⁰ und „élégance des proportions“,⁴⁰¹ die die Grundlage der künstlerischen Darstellung bilden, „le grand et le noble“⁴⁰² sind.

Die Darstellung der Laokoon-Gruppe gehört in der Enzyklopädie auch zu den zahlreichen, die Kunst der *Antiquités* darstellenden Tafeln, deren Darstellungsweise der konventionellen Betrachtungsweise und üblichen Technik der antiken Kunstwerke folgen. Aus ungefähr 60 000 Statuen in Rom wählte Diderot nur etwa 20 Stücke als bedeutendste Vertreter aus⁴⁰³ und nahm sie ihrer Bekanntheit entsprechend entweder unter

398 Zu den vielen Werken in diesem Bereich aus dem 18. Jahrhundert vgl. Gudrun Va-lerius, *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1992, S. 141–159.

399 Zu Diderots Beschäftigung mit der antiken Kultur vgl. August Buck, *Diderot und die Antike*, in: Richard Toellner (Hrsg.), *Aufklärung und Humanismus*, Heidelberg 1980, S. 131–144. Buck konzentriert sich in diesem Zusammenhang vor allem auf die literarische Überlieferung der Antike.

400 Zitiert nach Kockel 2004, S. 361.

401 Ebd.

402 Ebd.

403 Vgl. dazu Valentin Kockel, *Die antiken Denkmäler und ihre Abbildungen in der „Encyclopédie“ Diderots*, in: Theo Stammen/Wolfgang Weber (Hrsg.), *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung: Das europäische Modell der Enzyklopädien*, Berlin 2004, S. 339–370, hier S. 358f.

ihren üblichen Namen – dies ist der Fall beim Werk *Gladiateur expirant* – oder unter einem übergeordneten Begriff in die Enzyklopädie auf, wie etwa die *Venus Médicis* unter „Venus“. Die Enzyklopädie-Artikel beinhalten normalerweise eine Beschreibung der Eigenschaften des Kunstwerks sowie den Namen des Künstlers zusammen mit einem Kommentar des Autors. So bilden Abbildungen dieser Art mithilfe der erklärenden Texte ein traditionelles Schema der antiquarischen Gelehrsamkeit.

Im neunten Band der *Encyclopédie* findet sich zum Beispiel die Beschreibung der Laokoon-Skulptur unter dem Begriff „*Sculpt. Antiq.*“, die Louis de Jaucourt verfasste,⁴⁰⁴ der sich mit mehr als 15 000 Artikeln an der *Encyclopédie* beteiligte. Sein Text beginnt mit der sich wiederholenden Auszeichnung „c'est un des plus beaux morceaux de sculpture grecque que nous possédions“,⁴⁰⁵ die ausdrücklich mit Plinius korrespondiert. Zur Beschreibung und Beurteilung der Laokoon-Gruppe erwähnt er die Ansicht eines „modernen“ Kenners („moderne, connoisseur en ces matières“⁴⁰⁶), mit dem – trotz der verschwommenen Formulierung – deutlich Winckelmann gemeint ist. Jaucourt beschreibt die Laokoon-Gruppe folgendermaßen:

„Une noble simplicité, nous dit-il, est sur-tout le caractere distinctif des chefs-d'œuvre des Grecs: ainsi que le fond de la mer reste toujours en repos, quelqu'agitée que soit la surface, de même l'expression que les Grecs ont mise dans leurs figures fait voir dans toutes les passions une ame grande & tranquille: cette grandeur, cette tranquillité regnent au milieu des tourmens les plus affreux.

Le Laocoon en offre un bel exemple: lorsque la douleur se laisse appercevoir dans tous les muscles & dans tous les nerfs de son corps, au point qu'un spectateur attentif ne peut presque pas s'empêcher de la sentir;

404 Louis de Jaucourt, *Laocoon*, in: *Encyclopédie*. Bd. 9, Paris 1765, S. 279f.

405 Ebd.

406 Ebd.

en ne considérant même que la contraction douloureuse du bas-ventre, cette grande douleur ne se montre avec furie ni dans le visage ni dans l'attitude.“⁴⁰⁷

Diese Worte zitieren offenbar beachtlich aus Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung*, da zum Beispiel „Une noble simplicité, nous dit-il“ eine wörtliche Übersetzung von Winckelmanns „edle Einfalt, stille Größe“ ist. Zudem ziehen sowohl Jaucourt als auch Winckelmann die Schlussfolgerung, dass Laokoon nicht einen schrecklichen Schrei von sich gibt, wie dies Vergil in seinen Epen beschreibt, sondern einen tiefen Seufzer.⁴⁰⁸ Während der Herausgabe der *Encyclopédie* (1751–1780) erschien Winckelmanns Erstlingswerk (1755) in Dresden, dessen Kunstgedanken sofort weit verbreitet und auch von den Enzyklopädisten aufgenommen wurden.⁴⁰⁹ Das Supplement von vier Textbänden und einem Tafelband zur *Encyclopédie*, dessen Inhalt sich noch stärker an der deutschen Altertumskunde, vor allem aber an Wickelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1766 ins Französische übersetzt) orientierte, erschien im Jahr 1772 und wurde von zahlreichen anderen archäologischen oder ästhetischen Publikationen, nicht zuletzt von den vielen Reiseberichten, beeinflusst. Die Erklärung des Begriffs „Antiques“ im Supplement wurde zum Beispiel direkt aus der Definition in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1771) übersetzt. Die ästhetische Ansicht hinter dem Laokoon-Bild, wie sie in der *Encyclopédie* gestaltet und formuliert ist, spiegelt wider, wie tief Winckelmanns Kunstgedanken die zeitgenössische europäische Geisteswelt – besonders deren Rezeption der antiken Kunst – beeinflusste.

407 Ebd.

408 „Laocoon, prêtre d'Apollon & de Neptune, ne jette point de cris effroyables, comme nous l'a représenté Virgile: l'ouverture de sa bouche ne l'indique pas, & son caractere aussi ferme qu'héroïque ne souffre point de l'imaginer; il pousse plutôt des soupirs profonds, auxquels le comble du mal ne semble pas permettre un libre cours; [...]“ Ebd.

409 Kockel (2004, S. 359) berichtet über die Verbreitung von Winckelmanns Werk in Frankreich: „Schon im Dezember 1755 lag eine Übersetzung dieser Schrift in der ‚Nouvelle Bibliothèque germanique‘ in Amsterdam vor, im Januar 1756 eine weitere im ‚Journal étranger‘ in Paris.“

6.2 *The Analysis of Beauty*: die William-Hogarth-Dimension in der Vorstufe des Laokoon-Diskurses

Mit der Verbreitung von Diderots Enzyklopädie wurden auch die grundsätzlichen Vorstellungen der Kunst umgestaltet. Die Laokoon-Gruppe sowie andere antike Monumente definierten gewissermaßen den Begriff „Schönheit“ und deren Anerkennung: den Geschmack. Diesen auf der Basis der Rezeption der Antike gegründeten Kunstgedanken vertraten und verwendeten viele Künstler in ihrem Kunstschaffen und ihren theoretischen Formulierungen jedoch auch schon vor dem Laokoon-Diskurs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Obwohl sich die Heimat der antiken Kultur im Mittelmeerraum befindet, lag das europäische geistige Gravitationszentrum zu dieser Zeit eher im Norden. Die entscheidenden Impulse für den großen ästhetischen Diskurs um Laokoon kamen ursprünglich aus Frankreich und vor allem aus London.⁴¹⁰ Einer der einflussreichsten Maler des 18. Jahrhunderts, William Hogarth, schrieb und veröffentlichte seine Ideen im Bereich des künstlerischen Designs in seinem Buch *The Analysis of Beauty* (1753), in dessen berühmter Bildtafel I (Abb. 22) die vortrefflichsten Stücke der antiken Kunst als die Versinnbildlichung seiner Gedanken dargestellt wurden. Der Einfluss von Hogarths ästhetischen Gedanken ist anhand der Verbreitung dieses Buchs wahrzunehmen: *The Analysis of Beauty* wurde nach nur einem Jahr seit seinem Erscheinen in London von Christlob Mylius ins Deutsche übersetzt und unter dem Titel *Zergliederung der Schönheit* zusammen mit André Rouquets Kommentar in einem Band in Deutschland publiziert; 1761 wurde die italienische Version veröffentlicht. Lessing zeigte großes Interesse an diesem Buch, was zwei von ihm verfasste

⁴¹⁰ Zu William Hogarths Einfluss auf die deutschen Geisteswelt im 18. Jahrhundert vgl. Jochen Bedenk, *Verwicklungen: William Hogarth und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts*, Würzburg 2004. Bedenk beschäftigt sich vor allem mit der aus *Analysis of Beauty* entwickelte Ästhetik von der „geschlängelten Linie“ und ihre Nachwirkung in Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, insbesondere bei Lessing, Herder, Goethe und Schiller.

einleitende Aufsätze in der Zeitschrift *Berlinische Privilegierte Staats- und Gelehrte Zeitung* von Mai und Juni beweisen. Im ersten schrieb er lobend:

„Natur, Leben und Reiz, hat man durchgängig [in Hogarths Werken] bewundert, und diese bei ihm für die Wirkungen eines glücklichen Genies gehalten, bis er in dem gegenwärtigen Werke zeigte, daß auch tiefes Nachdenken über die Gegenstände seiner Kunst damit verbunden gewesen. Und diesem Nachdenken eben haben wir eine Menge neuer Ideen zu danken, die in der ganzen Materie von der Schönheit ein neues Licht zünden, das man nur von einem Manne erwarten konnte, dem auf der Seite des Gelehrten eben so wenig, als auf der Seite des Künstlers fehlte.“⁴¹¹

Die Diskussion um Hogarths Radierungen sowie seine Kunstgedanken blieb daher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland bestehen.

Tafel I ist, wie bereits erwähnt, eine Zusammenfassung von Hogarths Kunstgedanken: Im „Rahmen“ des Bildes illustrierte er unterschiedliche Gegenstände – Schlangenlinien, Kegel, Füllhorn, Leuchter, verschiedene Pflanzen bis hin zu menschlichen Körperteilen, die Form der menschlichen Knochen, das weibliche Bein und gewisse Gesichtszüge –, die alle notwendigen physiognomischen Studien eines bildenden Künstlers abdecken, da sie die fortschreitenden Grade der Leidenschaften illustrieren – wie sich etwas vom Ruhigen zum Gewaltigen hin wandelt. In der Mitte wird ein Platz in einer Stadt gezeigt, an dem zahlreiche modische Kunstgegenstände ausgestellt werden. Laut Ronald Paulson stellt diese Szene den statuarischen Hof von Henry Cheeres, einem Kunstfreund Hogarths, an der Hyde-Park-Ecke dar,⁴¹² wo künstlerische Objekte, wie etwa ornamentale Vasen, Grabsteine und

⁴¹¹ LW 3, S. 206.

⁴¹² Zu Hogarths Tafel I in *The Analysis of Beauty* vgl. Ronald Paulson, *Hogarth*. Bd. 3: *Art and politics: 1750–1764*, Cambridge 1993, S. 100–112, hier S. 101. Paulson schlägt auch eine andere mögliche Interpretation der Tafel, als eine Parodie zu Jean-Antoine Watteaus Garten-Darstellung, vor. Vgl. dazu ebd., S. 111.

Kopien von klassischen Skulpturen, vor allem für die englischen Gärten produziert wurden. Diese kleine Werkstatt ist ein typisches Beispiel für die Kommerzialisierung der fremden Kultur, vor allem der antiken Kunst, die damals die englische Kultur beherrschte. Die Autorität solcher Kunst war in den 1750er Jahren in England fast absolut, ihr Einfluss reichte über den Künstler und die Akademie hinaus bis zum Landherrn, der Kopien in seinem Haus und Garten ausstellte. Hogarth stellte in der Tafel von links nach rechts die Meisterstücke des klassischen Kanons dar; Themen, um die die Phantasie der Künstler seit der Renaissance kreiste: *Hercules Farnese*, *Antinous*, *Venus de Medici*, *Apollo Belvedere*, im Vordergrund *Belvedere Torso* und nicht zuletzt im Hintergrund *Laocoon*. Er zeichnete darüber hinaus noch zwei Figuren mit zeitgenössischer Kleidung, womit er auf den drastischen Kontrast zwischen dem Künstlichen und Natürlichen (Menschlichen) beziehungsweise zwischen der künstlich gemachten Natur und der Kunst selbst, die natürlich ist, hinweist: Die eine Figur hält ein anatomisches Buch mit geometrischen Figuren in der Hand, wirft ihren Blick auf die Skulptur *Venus*, in der sich Kunst und Natur harmonisch vereinen; die andere ist ein posierender Tänzer, der mit seiner geraden Haltung den schlangenartigen *Antinous* zu korrigieren versucht.

Durch die Aufzählung der vielen antiken Monumente wollte Hogarth die wichtigsten Prinzipien der Schönheit veranschaulichen. Dies bedeutete für ihn vor allem das Prinzip der Angemessenheit („fitness“⁴¹³); allerdings nicht nur die Angemessenheit des Einzelteils in Bezug auf das Ganze, sondern auch die Angemessenheit des Entwurfs eines Werkes gegenüber dem Original. Bei einem Kunstwerk wie der Laocoon-Gruppe handelt es sich demzufolge um die Angemessenheit, den menschlichen Körper und all seine komplizierten Bewegungen in einer dynamischen Szene darzustellen. Hogarth verbindet das Prinzip der Angemessenheit mit den ästhetischen Maximen aus den traditionellen Kunsttheorien, wie der Symmetrie, der Proportion und

der Einheit,⁴¹⁴ die zugleich die hervorragenden Eigenschaften der von der Laokoon-Gruppe versinnbildlichten antiken Kunst im Laokoon-Diskurs sind.

Hogarth's Auffassung ist einerseits ein Vorstudium des Klassizismus im Einklang mit dem Rückgriff auf die Antike, andererseits zeigt sie die komplizierte Unterteilung innerhalb dieser Strömung, da Hogarth eigentlich dem Geist des Rokokos entsprechend agierte. Die feinen Nuancen zeigen sich besonders durch Hogarth's Meinungsverschiedenheit mit seinen Nachfolgern in Bezug auf die rhodische Laokoon-Gruppe. Die Laokoon-Skulptur samt Sockel stellt Hogarth unter einen Dreifuß-Holzbock, um ihre äußere Form innerhalb einer Pyramide darzustellen, um also ihre geometrische Form zu betonen. Er erwähnt die Laokoon-Gruppe nur kurz als ein Beispiel im Kapitel IV. seines Buchs, in dem er die Simplizität und Vielfalt in der Kunst diskutiert:

„The Authors (for there were three concerned in the work) of as fine a group of figures in sculptures as ever was made, either by Ancients or Moderns (I mean Laocoon and his two sons), chose to be guilty of the absurdity of making the sons of half the father's size, though they have every other mark of being designed for men, rather than not bring their composition within the boundary of a pyramid [Fig. 9. T p. I.]. Thus if a judicious workman were employed to make a case of wood, for preserving it from the injuries of the weather, or for the convenience of carriage; he would soon find by his eye, the whole composition would readily fit and be easily packed up, in one of a pyramidal form.“⁴¹⁵

414 Zu William Hogarth's Kunstgedanken im Kontext der allgemeinen Geschichte der Ästhetik und Kunst vgl. u. a. Larry Schiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago 2001, S. 157–159. Schiner fasst Hogarth's Kunstansicht als die Ästhetik des Hedonismus zusammen, die grundsätzlich im Gegensatz zu der früheren handwerklichen Kunstfertigkeit steht.

415 Hogarth 1753, S. 21f.

Anders als Goethe, der die künstlerische Qualität der Skulptur vor allem ihrer „Symmetrie“ zuschreibt,⁴¹⁶ interessiert sich Hogarth hier für eine Wechselwirkung zwischen der Vielfalt („variety“) und der Komplexität („intricacy“), die in älteren Theorien kaum eine Rolle gespielt hat. Die Form der Pyramide, die Hogarth mit der Komposition der Laokoon-Gruppe vergleicht, ist für ihn die vollkommen ausbalancierte Kombination künstlerischer Simplizität und Vielfalt und steht im Zentrum seiner ästhetischen Gedanken: Das Wort „VARIETY“ ist auch auf dem Sockel des Pyramide-Logos auf der Titelseite seines Buchs abgedruckt (Abb. 23). Die transparente Pyramide symbolisiert die heilige Dreifaltigkeit, aber Hogarth ersetzt den traditionell in deren Mitte stehenden hebräischen Buchstaben für den Namen Gottes durch eine kleine Schlange, die zugleich den Begriff „line of beauty“⁴¹⁷ und die Anspielung auf die Verführung Evas durch den Teufel versinnbildlicht. Damit scheint er in seine Analyse der Schönheit der Form auch eine moralische Dimension einzuführen. Die Einfachheit erfordere, so Hogarth, auch Abwechslung, um dem Auge wirklich wohlzutun: „Simplicity, without variety, is wholly insipid, and at best does only not displeas; but when variety is joined to it, then it pleases, because it enhances the pleasure of variety, by giving the eye the power of enjoying it with ease.“⁴¹⁸ Demzufolge ist die ständig variierende Form der Pyramide der Form eines Kegels überlegen. Dies ist bei der Laokoon-Gruppe auch der Fall, da die Größe der Nebenfiguren mit Absicht nicht maßstabsgerecht gestaltet wurden, sodass die gesamte Gruppe einer pyramidalen Form entspricht. Die Betonung der Komplexität durch das Wort „Vielfalt“ spiegelt Hogarths künstlerische Orientierung am Rokoko-Stil wider, die er vor allem in den formschönen Windungen der Schlangenlinien, die er mit den Worten „beauty and grace“⁴¹⁹ beschreibt, sieht. Diese verbindet er mit der zeitgenössischen

416 Zum Begriff „Symmetrie“ bei Goethe in seinem Laokoon-Aufsatz vgl. Detlev Kreikenbom: *Über Laokoon*, in: Andreas Beyer/Ernst Osterkamp (Hrsg.): *Goethe-Handbuch*. Supp. Bd 3. Kunst. Stuttgart und Weimar 2011, S. 352–356, hier S. 353.

417 Hogarth 1753, S. x.

418 Ebd., S. 43.

419 William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London 1753, S. 15.

Betonung des Wohlgefühls der Betrachter, das nicht zuletzt im Zusammenhang mit dem Begriff „Kunst an sich“ steht.

Hogarth's Interpretation, dass die Laokoon-Gruppe gleichzeitig zwei gegensätzliche Qualitäten besitzt – die der Simplizität und die der Vielfalt –, korrespondiert mit Goethes Ansicht, da auch dieser innerhalb des Rahmens der „edlen Einfalt“ noch eine Vielfältigkeit in der Laokoon-Gruppe sieht.⁴²⁰ In diesem Zusammenhang ist der Grundgedanke beider Interpreten, dass ein Kunstwerk sich bemühen solle, für die Augen schön zu sein und beim Betrachter ein wohltuendes Gefühl zu erzeugen. Ebenso wie bei Goethe, der seine klassizistischen Kunstgedanken nicht zuletzt auf der Grundlage der Philosophie Kants gründet, scheint Hogarth's Schönheitsbegriff auch eine Kant'sche Dimension zu besitzen.⁴²¹ Diese entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einem Grundprinzip der klassischen Kunst.

Ein anderer Ansatzpunkt bei der Untersuchung von Hogarth's Laokoon-Darstellung bezieht sich auf seine Ästhetik bezüglich der Auswahl eines künstlerischen Gegenstandes. In seiner Rezeption der antiken Monumente war Hogarth tief beeinflusst von dem Werk *Les monuments de Rome, ou Description des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture, qui se voient à Rome et aux environs, avec des Observations* (1700) des französischen Historikers François Ragenet. Diesem zufolge stellen die großen kanonischen Kunstwerke der Antike immer den Zustand dar, der weder Leben noch Tod oder Agonie sei.⁴²²

420 „[...] die Gruppe des Laokoons [...] zugleich ein Muster sei von Symmetrie und Mannigfaltigkeit“, in: MA 4/2, S. 77.

421 Hogarth meint, die Komplexität in der Kunst „leads the eye on a wanton chase“ und „gives a pleasure“. Diesem Vergnügen (*pleasure*) gibt er den Namen „Schönheit“, die nicht aus der Angemessenheit gegenüber ihrem Ziel besteht, sondern vielmehr als ein Genuss für sich zu betrachten ist. Hogarth spricht von einer Freude des Auges durch seine visuelle Verfolgung der kompliziert geschwungenen Formen, also die Freude über die „Verfolgung als Verfolgung“. Diese verbindet Schiner mit Kants späterem Begriff vom „Spiel“ zwischen der Einbildungskraft und dem Verständnis oder der „Zielstrebigkeit ohne Ziel“. Vgl. Schiner 2011, S. 157.

422 Vgl. François Ragenet, *Les monuments de Rome, ou Description des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture, qui se voient à Rome et aux environs, avec des Observations*, Rom 1700, S. 321–326.

Typisches Beispiel hierfür sei die *Niobe*, da sie weder lebendig noch tot, sondern zu Stein geworden sei, ebenso wie der sterbende *Gladiator*, da er den zerbrechlichen und kurzen Augenblick vom Leben zum Tod, also den Moment des letzten Atemzugs, repräsentiere. Hogarth teilt Raguekets Ansicht, dass die höchste Expressivität der Kunst im Übergangszustand des Ausdrucks liegt. In diesem Sinne steht Hogarth Lessings Betonung des „fruchtbaren Augenblicks“ (aus der englischen Übersetzung vom „prägnanten Moment“) sehr nah. Lessing setzte sich bei seinem Werdegang – wie schon erwähnt – intensiv mit Hogarths Ästhetik in *The Analysis of Beauty* auseinander, die maßgeblich vom aufklärerischen Diskurs des 17. Jahrhunderts geprägt wurde.⁴²³ Der „fruchtbare Augenblick“ solle sich, so Lessing, diesseits der höchsten Expressivität befinden und diese nur andeutungsweise darstellen. So besteht in einem Kunstwerk der Raum für „freies Spiel“,⁴²⁴ wie Lessing die Beteiligung der produktiven Phantasie des Betrachters nennt. Demzufolge muss der bildende Künstler „in dem Ausdrücke Maß halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen“.⁴²⁵ Die Laokoon-Gruppe ist zweifellos ein ausgezeichnetes Thema für die bildende Kunst, da sich der Vater und seine Söhne in höchster Not befinden und mit dem Tod ringen, aber noch nicht gestorben sind. Vergleichbar sind auch die Zustände der anderen Skulpturen in Hogarths Illustration: Apollo dreht sich und streckt die rechte Hand aus, als ob er gerade die Göttin der Jagd, Diana, begleitet; eine Gruppe stellt die Geschichte von Niobe und ihren Kindern dar; Venus wird überrascht und versucht, ihre Weiblichkeit zu verbergen, womit sie zugleich Schönheit und Zurückhaltung repräsentiert.

Hogarths Kunstgedanke steht aber gewissermaßen im Widerspruch zur Hauptrichtung der modernen Ästhetik und lässt sich mit Winckelmann in Zusammenhang setzen, da auch er großen Wert auf das sinnliche Vergnügen, das die Kunst bereitet, legt. Hogarth ist davon überzeugt, dass die Grundlage des visuellen Vergnügens die Wahrnehmung der

423 Vgl. Bedenk 2004, S. 81f.

424 LW 6, S. 25.

425 Ebd.

Neuartigkeit und Vielfalt durch die Augen ist.⁴²⁶ In der Natur, besonders im menschlichen Körper, vereint sich die äußerste Kompliziertheit von Linien, Proportionen und Angemessenheit. In seiner Darstellung von „the beauty of a composed intricacy of form“⁴²⁷ illustriert er zum Beispiel fließende Locken einer Frau. In diesem Sinne wird Hogarths Sichtweise als eine „hedonistische Ästhetik“⁴²⁸ bezeichnet. Die künstlerische Schönheit ist für Hogarth vor allem ein sinnlicher Begriff, der mit der Darstellung des Körpers verknüpft ist. Das daraus hervorgehende sinnliche oder – so kann man es zuspitzen – erotische Vergnügen ist mit dem von Winckelmann etwas später vorgeführten Schönheitskult der antiken Marmoren zu vergleichen. Hogarth fordert große Empfänglichkeit für die Sinnlichkeit, um einen Sinn für das Schöne zu haben; er erklärt seine Theorie als zutreffend für „persons of both sexes“.⁴²⁹ Auch Winckelmanns „ideale Schönheit“, von der er im Rahmen seiner Thematisierung der Laokoon-Gruppe spricht und die etwa mit den Begriffen „Wohlgefühl“ oder „Entzückung“ verwandt ist, soll zu einem erotischen Begehren gegenüber der Figur im Kunstwerk führen.

Grundsätzlich ist Hogarth mit der Idee der zeitgenössischen Akademiker, die Natur nachzuahmen versuchen, einverstanden. Dies bedeutet aber für ihn, dass die lebendige Natur die veraltete klassische Form weit hinter sich lässt:

„We have all along had recourse chiefly to the works of the ancients, not because the moderns have not produced some as excellent; but because the works of the former are more generally known: nor would we have it thought, that either of them have ever yet come up to the utmost beauty

426 Zu Hogarths Kunstbegriff bezüglich der sinnlichen Wahrnehmung vgl. Robert W. Jones, *Gender and the Formation of Taste in eighteenth-Century Britain. The Analysis of Beauty*, Cambridge 1998, S. 49–56.

427 Hogarth 1753, S. 28.

428 Paulson (1993, S. 94) schreibt: „Hogarth's career logically leads to a hedonist aesthetics.“

429 Hogarth 1753, S. xvii.

of nature. Who but a bigot, even to the antiques, will say that he has not seen faces and necks, hands and arms in living women, that even the Grecian Venus doth but coarsely imitate.“⁴³⁰

Mit anderen Worten: Die Schönheit einer lebendigen Frau, die tatsächlich existiert und wahrgenommen werden kann, ist der Schönheit der griechischen Venus weit überlegen, die durch konventionelle Prinzipien und Proportionslehren als universales Modell festgelegt wird. Er hält an seinem eigenen Kunstideal, den schlechten Geschmack eines Connaisseurs zu verbessern, fest. Seiner Meinung nach sind die Connaisseurs keine vernünftigen Menschen, die von ihrem eigenen gesunden Urteil geleitet werden, sondern Dilettanten, die sich an der aktuellen Mode orientieren und deren Geschmack lediglich vom enormen Ruf der Antike und der ausländischen Kunst abhängt. Dies muss man vor dem Hintergrund der historischen Umstände zu Zeiten Hogarths erfassen: Der Hauptstrom der bildenden Kunst war noch immer der Barock und die Kunstauffassung im Sinne des Klassizismus, die später nicht zuletzt durch das Thema Laokoon gefestigt wurde, war erst im Entstehen begriffen. Seine Ansicht kündigte gewissermaßen bereits das Problem eines Jahrhunderts an, dass die antike Kunst für die unmittelbare Gegenwart nur eine bereits veraltete äußere Form war, die inzwischen zu reiner Routine erstarrt war und die wahre künstlerische Kreativität des Individuums beleidigte. Die aus heutiger Sicht bereits veraltete Kunstauffassung in Hogarths Illustration in *The Analysis of Beauty* war zur Zeit des Künstlers jedoch ein völlig neues und innovatives Konzept. Michael Kitson bezeichnet sein Werk in diesem Sinne auch als „the first sustained anti-academic treatise in the history of aesthetics“.⁴³¹

430 Ebd., S. 66.

431 Michael Kitson, *Hogarth's Apology for Painters*, in: *Walpole Society*, Vol. 41, 1966/68, S. 46–111, hier S. 65.

7 William Blake und seine Laokoon-Interpretation

Die wichtigste Laokoon-Interpretation unmittelbar nach der Weimarer Klassik war die Graffiti-ähnliche Bildtafel des englischen Malers und Dichters William Blake um 1826⁴³² (Abb. 24), die er zum Ende seines Lebens hin anfertigte. Blakes Laokoon-Tafel spiegelt einerseits seine späteren theologischen und ästhetischen Gedanken wider, andererseits ist sie eine ungewöhnliche Intervention im Laokoon-Diskurs. Sowohl ihre Bedeutung als auch ihre Form sind das genaue Gegenteil der an der Antike orientierten klassischen Ästhetik. Sie vermittelt eine rebellische Haltung gegenüber dem konventionellen Bild der Laokoon-Gruppe.

7.1 Blakes Laokoon-Tafel

In seinem Werdegang als Künstler beschäftigte sich Blake mehrmals mit dem Laokoon-Motiv. 1815 schuf er eine Illustration für John Flaxmans Erklärung des Wortes „SCULPTURE“ im enzyklopädischen Werk *The Cyclopædia; or, Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature* (Abb. 25)⁴³³ unter der allgemeinen Redaktion von Abraham Rees. Rees' *Cyclopædia* war im Grunde eine englische Version der französischen *Encyclopédie*, die die aufklärerischen Ideen am Anfang des Zeitalters der Industrialisierung demonstrieren wollte. Blake scheint mit einigen Bildern aus Bernard de Montfaucons 15-bändigem Werk *L'antiquité expliquée et représentée en figures* vertraut gewesen zu sein.⁴³⁴ Im Band *Supplément* dieses Werkes existiert eine anonyme Abbildung

⁴³² Die Laokoon-Tafel wurde früher oft auf 1818 bis 1820 datiert. Robert Essick datiert das Werk anhand seiner Entdeckung eines Wasserzeichens von 1826. Diese Datierung wird heute allgemein als die plausibelste Lösung anerkannt. Vgl. Robert N. Essick, *The Separate Plates of William Blake*, Princeton 1983, S. 241f.

⁴³³ Abraham Rees' *Cyclopædia* erschien von 1802 bis 1820 in 39 Bänden Text und sechs Bänden Bildtafeln. Blake schuf eventuell insgesamt sieben Abbildungen für dieses Werk. Die Abbildung von Laokoon und zwei anderen Skulpturen ist auf den 1. Oktober 1815 datiert. Zur Entstehungsgeschichte von Blakes Laokoon-Illustration vgl. Morton D. Paley, *The Traveller in the Evening: The Last Works of William Blake*, New York 2003, S. 53ff.

⁴³⁴ Vgl. dazu Morton D. Paley, "Wonderful Originals" – *Blake and Ancient Sculpture*, in: Robert N. Essick/Donald Pearce (Hrsg.), *Blake in His Time*, Bloomington/London 1978, S. 170–197.

der Laokoon-Gruppe, die Blake als Vorbild für seine Laokoon-Zeichnung und die spätere Laokoon-Radierung benutzt haben könnte. Um den Illustrations-Auftrag zu erfüllen, zeichnete Blake mehrmals den Laokoon-Abguss in der *Royal Academy* und präsentierte eventuell eine treue Nachzeichnung der originalen Skulptur im Zustand nach der ersten Ergänzung. In dieser Illustration sticht fast keine persönliche Eigenschaft des Künstlers heraus, die in der späteren revolutionären Bildtafel sehr wohl zu erkennen ist; sie scheint vielmehr nur eine banale Handwerksarbeit aus finanziellen Gründen gewesen zu sein. Allerdings ist bei diesem Werk zu beachten, dass Blake durchaus den Wert der Laokoon-Skulptur als kulturelles Kapital und vortreffliches Symbol der antiken Kunst anerkannte.

Etwa zur gleichen Zeit erstellte Blake neben der Laokoon-Tafel auch eine Bleistiftzeichnung vom Thema „Laokoon“ nach seiner eigenen Vorstellung (Abb. 26). Dieses Bild weicht offensichtlich von seiner enzyklopädischen Illustration und der klassischen Quelle ab: Statt der Akt-Darstellung im griechischen Original sind Laokoon und dessen beiden Söhne bekleidet. Laokoons Haare und Gesichtszüge deuten statt auf einen mediterranen eher auf einen hebräischen Ursprung hin.⁴³⁵ In diesem Zusammenhang steht das Werk der Laokoon-Tafel von 1826 mit der Bezeichnung „Ἰ & his two sons Satan & Adam“ sehr nahe. Der Laokoon in der Bleistiftzeichnung kämpft gegen zwei Riesenschlangen, die um seinen Hals gewickelt sind, und droht zu ersticken. Den Todeskampf gegen die beiden Schlangen nimmt man vielmehr als eine symbolische Szene wahr, da ihre Köpfe nur ganz oben im Bild in einer symmetrischen Komposition erscheinen. Zudem wird das von Goethe als Hauptauslöser für Laokoons gesamte Bewegung festgestellte Beißen in seine Hüfte gar nicht dargestellt. Obwohl die Anordnung der drei Figuren im Einklang mit der rhodischen Skulptur steht, scheint die Zeichnung im Vergleich zu den klassizistischen Versionen von stärkerer Ausdruckskraft bei der Darstellung des pathetischen Gefühls zu

435 Vgl. Erik McCarthy, *William Blake's Laokoön: the Genealogy of a Form*, unveröff. Diss., University of Kansas 2007, S. 71. Es wird auch darauf hingewiesen, dass Blakes Darstellung von einer Affinität zur biblischen Gestalten wie „Job“ und „Jehova“ zeugt, die mit ähnlich fließendem Haar und ähnlichen Bärten erscheinen.

sein, da alle drei Figuren nach oben hin gegen das Übel ankämpfen, was die dynamischen Bewegungen und den jeweiligen Willen der Figuren gewissermaßen vereinheitlicht und die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die zentrale Figur konzentriert.

Die endgültige Laokoon-Tafel ist eine Radierung der Zeichnung, die von zahlreichen symbolischen Epigrammen im Hintergrund ergänzt wird.⁴³⁶ In seiner Zeichnung der Laokoon-Gruppe erlaubte sich Blake eine gewisse Darstellungsfreiheit, indem er mithilfe von visuellen Materialien, die damals für ihn zugänglich waren, ein komplettes Bild der plastischen Gruppe zusammensetzte. Der Vater streckt dabei den rechten Arm weit nach oben, während der jüngere Sohn den rechten Ellenbogen beugt. Der Kopf des Vaters ist von seinem sterbenden jüngeren Sohn abgewandt, um nach rechts oben zu blicken. Die zwei Schlangen sowie die fehlende rechte Hand des älteren Sohnes wurden ergänzt. Schraffur wird verwendet, um dem Körper mehr Volumen zu verleihen und um den Anschein von Dreidimensionalität zu erzeugen. In Blakes Darstellung ist Laokoons Gesichtsausdruck offensichtlich viel zurückhaltender als bei der skulpturalen Darstellung oder bei vielen Kopien. Die Bauchmuskeln sind allerdings stärker kontrahiert. Diese Tatsache könnte etwas mit Goethes Beschreibung der Statue zu tun haben, die ein Autor in einem Artikel in der damaligen Monatschrift *Blackwood's Edinburgh Magazine* zitierte. Laut der Beurteilung Goethes,⁴³⁷ die Blake gelesen haben könnte, darf der Priester nicht schreien, weil sein eingezogener Unterleib das Schreien unmöglich mache.⁴³⁸ Die bescheidene Expressivität von Blakes Laokoon-Darstel-

⁴³⁶ Es muss in diesem Zusammenhang erwähnt werden, dass dieses Werk nicht vom Künstler selbst „Laokoon“ genannt wurde. Das Kunstwerk hier wird oft mit dem Titel „*7* & his two Sons Satan & Adam“ bezeichnet oder einfach mit „Laocoön“. Der Herausgeber des Blake-Katalogs, Martin Butlin, benannte zahlreiche Werke von William Blake, und diese Titel werden in den Forschungen weithin akzeptiert. Vgl. hierzu Martin Butlin, *The Paintings and Drawings of William Blake*, Bd. 2: Plates, New Haven [u. a.] 1981.

⁴³⁷ Der Autor stellte eine ärztliche Erklärung für Goethes Beurteilung vor: Wenn man die Brust gewaltig anstrengt, werde der Arm zwangsläufig fixiert. Als Folge davon wirke die Muskulatur des Armes auf die Brust und den Bauch, sodass man nicht mehr schreien könne. Vgl. dazu Paley 2003, S. 80.

⁴³⁸ Goethes Beurteilung siehe *Dichtung und Wahrheit*, 11. Buch, in: MA 16, S. 536.

lung kann jedoch auf keinen Fall in Zusammenhang mit der Ästhetik des Klassizismus gesetzt werden. Vielmehr wird hier deutlich, dass Blake den Schwerpunkt seines Werkes nicht auf die künstlerisch-expressive Beschaffenheit der zentralen Figur selbst legt.

Um das Bild des Vaters und seiner Söhne herum werden zahlreiche Texten unterschiedlicher Richtungen platziert, was Betrachtern äußerst merkwürdig erscheint. Diese Besonderheit in der Darstellungsform des Werkes verursacht eine Problematik: Welche Reihenfolge ist beim Lesen der Texte zu beachten? David V. Erdman stellt in diesem Zusammenhang fest: „There is no right way to read them – except all at once and as the frame of the picture.“⁴³⁹ Trotzdem ist eine bestimmte Folgelogik zwischen den Texten zu erkennen: Die Worte gleich unter dem Sockel der Laokoon-Gruppe dienen als ein ergänzender Titel und ein Schlüssel zum Verständnis des Werkes:

„יָ [Yod or Jehovah] & his two Sons Satan & Adam as they were copied
from the Cherubim
of Solomons Temple by three Rhodians & applied to Natural Fact,
or History of Ilium
Art Degraded Imagination Denied, War Governed the Nation“⁴⁴⁰

Die erste Zeile gibt Aufschluss über die Identität der drei Figuren: Die zentrale Figur der Gruppe erkennt Blake als „Jehovah“ oder „Angel of the Divine Presence“⁴⁴¹ sie ist auch mit der Sternkonstellation Ophiuchus zu identifizieren, die zwei Jungen als „Satan“ und „Adam“. Die zwei Schlangen, die sich um sie winden, tragen die Kennzeichnung „Evil“ und „Good“. Unter der „Good“-Schlange steht der Name „Lilith“ geschrieben, der die erste Frau Adams meint. Das Bündnis zwischen „Adam“ und der einen Schlange deutet die Verbindung zwischen

⁴³⁹ Die von David V. Erdman herausgegebene Blake-Ausgabe ist wahrscheinlich die am meisten verbreitete Ausgabe. Zu den Zitaten der Aphorismen vgl. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, New York 1988, S. 273. Dieses Werk wird, wie in der Forschung üblich, mit „E“ abgekürzt, vgl. E, S. 814.

⁴⁴⁰ E, S. 273.

⁴⁴¹ Ebd.

der Kommerzialisierung und dem Sittengesetz an, die zu einer „Vergiftung“ des Baums (Baum der Erkenntnis) führte: „Good & Evil are Riches & Poverty a Tree of Misery propagating Generation & Death.“⁴⁴² Über dem Kopf des rechten Sohnes steht eine Anmerkung, die seine Identität als „Satan“ ausweist; die Schlange um ihn herum deutet auf seine gewaltige Macht hin, die wegen der falschen Einstellung zur Natur zu Destruktion und Elend führt: „Satans Wife the Goddess Nature is War & Misery & Heroism a Miser.“⁴⁴³ Die zentrale Figur „Jehovah“ erweckt statt großem Pathos die menschlich-vernünftige Qual – „He repented that he had made Adam (of the Female, the Adamah) & it grieved him at his heart“;⁴⁴⁴ – und zeigt, dass dadurch unendliche Konflikte zwischen der Dualität Gut und Böse entstehen. Die zweite Zeile, zusammen mit einem kleinen, zwischen der ersten Zeile und dem Sockel geschriebenen Satz – „If Morality was Christianity Socrates was the Saviour“⁴⁴⁵ –, scheint ironisch den Gegensatz der christlichen und hebräischen religiösen Werte anzusprechen.

Im Folgenden soll nicht detailliert auf diesen christlich-moralischen Zusammenhang oder Blakes Haltung gegen Socrates, die sich in seiner Laokoon-Tafel spiegelt, eingegangen werden, da Blakes Wortwahl im Kontext seiner dichterischen Werke und seiner literarischen sowie philologischen Quellen ausführlich erforscht ist.⁴⁴⁶ Der Schwerpunkt soll vielmehr auf das Thema „Laokoon“ selbst gelegt werden. Im Falle von Blakes Tafel wird das Laokoon-Motiv auf eine fremde Kultur und einen anderen intellektuellen Zusammenhang übertragen. Die Bezeichnung „Cherubim of Solomon’s Temple“ weist auf einen geistigen Zusammenhang mit der hebräischen Kultur hin. Blake glaubte nämlich, dass die klassische Kunst einen hebräischen Ursprung habe; er schrieb bereits 1809 in seinem Buch *Descriptive Catalogue* als „stupendous originals“⁴⁴⁷ von der späteren Kunst. Diese Aussage lässt sich auf Blakes frühe Illus-

442 Ebd.

443 Ebd.

444 Ebd.

445 Ebd.

446 Vgl. dazu unter anderem den Kommentar von Harold Bloom in E, S. 943–945.

447 E, S. 531.

tration der rhodischen Laokoon-Skulptur für Flaxmans Artikel in Rees' *Cyclopædia* zurückführen, in dem Flaxman die Stellung der bildenden Kunst in der hebräischen Religion erläutert:

„But the most magnificent production of Hebrew art was the temple of Solomon. [...] The excellence of the work must be considered as equal to the purpose of containing the covenant between God and man, and other dispensation relating thereto. [...] the art of sculpture was not only allowed, but encouraged and employed in the service of religion, in the representation of divine attributes or the symbols of divine Providence, [...]“⁴⁴⁸

Dieses Zitat verdeutlicht, wie wesentlich die Stellung des salomonischen Tempels nicht nur in der hebräischen Kunst ist, sondern auch im gesamten religiösen Leben, indem es die ewige Wahrheit repräsentiert, wie sie von den Hebräern wahrgenommen wurde. Die Gestaltung der Laokoon-Gruppe, wie sie die drei rhodischen Künstlern nach Vorbild des „Cherubim of Solomons Temple“⁴⁴⁹ kopierten, stammt demnach nicht aus einem epischen Gedicht, sondern ursprünglich aus einer göttlichen Fassung im größeren Sinne. Obwohl Blake und Flaxman beide dazu neigten, die menschliche Freiheit mit der Kunst zu verbinden und die antike Kunst zu kritisieren, ist Blake im Vergleich zu Flaxman in dieser Haltung offensichtlich radikaler. Flaxman ist der imperialen Kultur der Römer abgeneigt, preist aber die Kunst der alten Griechen, besonders die Laokoon-Skulptur als „precious monument [...] in which we see the sentiment, heroism, beauty, and sublimity of Greece“⁴⁵⁰. Er bestreitet nicht die Originalität der Skulptur, während Blake deutlich macht, dass die griechische Laokoon-Gruppe eine Kopie einer anderen Kultur ist.

448 Abraham Rees, *Cyclopædia; or, An universal dictionary of arts and sciences*, Bd. 32, London 1819, vgl. „SCULPTURE“.

449 E, S. 273.

450 John Flaxman, *Cursory Strictures on Modern Art*, in: Prince Hoare (Hrsg.), *The Artist*, London 1810, S. 1–16, hier S. 10.

Bezüglich des kulturellen Hintergrunds in Blakes Laokoon-Darstellung ist die Intertextualität zwischen Vergils Epos⁴⁵¹ und seiner eigenen Ideenschrift *The Marriage of Heaven and Hell* zu erwähnen, in der er eine grausame Szene in Paris durch die Augen eines erzählenden Ichs und dessen Freund „Engel“ beschreibt. Diese Szenerie ähnelt der kriegerischen Darstellung von Laokoons Todeskampf in Vergils Beschreibung immens:

„[...] we saw a cataract of blood mixed with fire and not many stones throw from us appear and sunk again the scaly fold of a monstrous serpent. at last to the east, distant about three degrees appeared a fiery crest above the waves slowly it reared like a ridge of golden rocks till we discovered two globes of crimson fire. from which the sea fled away in clouds of smoke, and now we saw, it was the head of Leviathan.“⁴⁵²

Die von Blake auch als „Engel“ bezeichnete Figur Laokoon trägt daher den Sinn einer Inkarnation der chaotischen Zerstörung oder Vernichtung. Blakes Ansicht nach ist dieser „Engel“ – sozusagen der allwissende und allmächtige „Gott“ (ἦ) – in allen Religionen eigentlich eine Fälschung; er erzeuge wegen seines dissoziierten Geisteszustandes nur eine Reihe von Dualitäten, gut und böse, hell und dunkel, männlich und weiblich, göttlich und menschlich, von denen er dann bestrickt und versklavt werde. Die Bedeutung der ursprünglichen Inszenierung in der griechischen Mythologie wird hier gänzlich umgestaltet oder gewissermaßen in Metaphern übertragen: Der Trojanische Krieg in Homers und Vergils Epen stehe eigentlich für einen inneren, psychologischen oder spirituellen Konflikt innerhalb des menschlichen Gehirns. Diese Annahme ergänzt Blake mit dem Satz: „Art Degraded Imagination Denied, War Governed the Nation“⁴⁵³ sodass der Priester Laokoon für die Kriegsführung eines Imperiums von ihm gewissermaßen

451 Irene Tayler erwähnt, dass Blake John Drydens englische Übersetzung von Vergils Texten in seiner Buchsammlung besaß und dass er diese wahrscheinlich bei der Auswahl der Aphorismen in der Laokoon-Tafel verwendet hat. Vgl. hierzu Irene Tayler, *Blake's Laocoön*, in: *Blake/An Illustrated Quarterly*, Vol. 10, 1976/77, S. 72–81, hier S. 81, Anm. 3.

452 E, S. 41.

453 E, S. 274.

ßen als gegenteiliger allegorischer Inbegriff seiner eigenen ästhetischen Ansicht „verwendet“ wird. Die Kunst reicht demnach über den Horizont des Kaiserreiches hinaus: „That it is not Arts that follow & attend upon Empire[s] but Empire[s] that attends upon & follows [wherever Art leads] The Arts.“⁴⁵⁴ Dies führte eventuell zu Blakes kunstpolitischem Ideal: „The Art & Sciences are the Destruction of Tyrannies or Bad Governments“⁴⁵⁵ und „The Foundation of Empire is Art & Science Remove them or Degrade them & the Empire is No More – Empire follows Art & Not Vice Versa as Englishmen suppose.“⁴⁵⁶

Der Priester Laokoon verwandelt sich laut Blakes Schrift durch die Interpretation der Aphorismen in seiner Umgebung in eine allegorische Fabel, ein Sinnbild für Kaiser und Krieg. In dem Kontrast zwischen der zentralen Figur und den parodistischen Zeilen vermutet Irene Tayler⁴⁵⁷ die komplexen ästhetischen Gedanken hinter diesem Werk: Jeder Künstler, und das ist in Blakes Sinn der wahre Christ, der das Gesetz Jehovas wahrnimmt und annimmt, ist sich dessen bewusst, dass die Kunst sowie die Imagination in der Ewigkeit nicht degradiert, und dass der für immer andauernde Krieg um die Wahrheit geht. Taylers Ansicht liefert einen Blick auf das Werk, gespiegelt durch Blakes Gedanken und seine dichterischen Schriften. Hierbei fehlt allerdings eine historische Dimension: Trotz der zahlreichen Verweise auf das Alte Testament in den Aphorismen lässt sich durch das Bild ein Querverweis auf die trojanische Geschichte und den Verfall der Kunst finden. Als der einzige Weise, der die Machenschaften des Holzpferdes durchschaut, hat die Figur Laokoon eine besondere allegorische Bedeutung. So bestimmt John B. Beer,⁴⁵⁸ dass Blake auch diese Bedeutung der Laokoon-Tafel hätte hinzufügen können: Laokoon könne die Falschheit der Welt spüren, aber nur blinde Kraft dagegen anwenden. Der anschließende Angriff durch Seeschlagen sei demgemäß eine prophetische Metapher für das Schicksal der Energie unter einem bestimmten Gesetz.

454 E, S. 577.

455 E, S. 636.

456 Ebd.

457 Vgl. Tayler 1976, S. 81.

458 John B. Beer, *Blake's Visionary Universe*, New York 1969, S. 49.

7.2 Zurückweisung der Antike und des Klassizismus

Wenn man die Laokoon-Tafel mit den zwei älteren Laokoon-Darstellungen Blakes – die Laokoon-Illustration im Jahre 1815 und die freie Version der Laokoon-Gruppe im selben Jahr – vergleicht, sieht man einen deutlichen Kontrast: Seine Laokoon-Illustration sieht nicht anders aus als die Beispiele im letzten Kapitel dieser Untersuchung und steht völlig im Einklang mit Winckelmanns klassischer Ästhetik. In der Laokoon-Tafel um 1826 wird stattdessen Blakes ablehnende Haltung gegenüber der griechischen und römischen Kunst⁴⁵⁹ deutlich geschildert. Es lässt sich fragen, was zu einer solchen Einstellungsänderung führte und was dies im kunstgeschichtlichen Sinne zu bedeuten hat. Blake sah die originale Laokoon-Skulptur nie mit eigenen Augen. Anders als den meisten zeitgenössischen Künstlern oder Kunstliebhabern fehlten Blake die persönlichen Verbindungen sowie finanziellen Ressourcen, um auf den europäischen Kontinent zu reisen und die Monumente der Antike und der Renaissancemeister zu studieren. Er erforschte die rhodische Laokoon-Skulptur vor allem anhand der nach London gebrachten Drucke und Gipsabgüsse sowie anhand der Schriften der prominenten Kunsttheoretiker wie Winckelmann und Lessing.⁴⁶⁰ In diesem Zusammenhang lässt sich noch fragen, ob sich Blake der wichtigsten Kontroverse um die Laokoon-Gruppe in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bewusst war und inwiefern diese seine Laokoon-Tafel und seine Kunst überhaupt beeinflussten.

In seiner Frühzeit waren Blake sowie seine engen Freunde Flaxman und George Cumberland Befürworter der antiken Kunst und Kultur. Er war besonders fasziniert von dem griechischen Kult der idealen Schönheit des Aktes und wollte, ganz ähnlich wie die Neoklassiker, die Kunst der Griechen wieder aufgreifen.⁴⁶¹ Diese Haltung gegenüber der antiken

⁴⁵⁹ Dazu vgl. u. a. das siebte Kapitel „Wir brauchen weder griechische noch römische Vorbilder“, in: Peter Ackroyd, *William Blake: Dichter, Maler, Visionär*, München 2001, S. 65–85.

⁴⁶⁰ Zu Blakes Quelle bei der Schöpfung seiner Laokoon-Tafel vgl. McCarthy 2007, S. 50ff.

⁴⁶¹ So schrieb Blake über sein Ziel: „[...] to renew the lost Art of the Greeks“, siehe Brief an Revd. Dr. Trusler, 16. August 1799, E, S. 701.

Kunst änderte sich erst am Anfang des 19. Jahrhunderts, als er zum Christentum konvertierte.⁴⁶² Blakes Freundschaft mit dem Schweizer Maler Johann Heinrich Füssli, der sich für längere Zeit in London als Dichter und Übersetzer zu etablieren versuchte, ermöglichte ihm, die wichtigsten deutschen Kunsttheorien seiner Zeit kennenzulernen. Füssli veröffentlichte die Übersetzung von Winckelmanns Werk *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks* im Jahre 1765, die von Blake während der 1770er Jahre erworben wurde.⁴⁶³ Es gibt zahlreiche Materialien, die belegen, dass Füssli mit Lessings *Laokoon* und dessen Angriff auf Winckelmann vertraut war.⁴⁶⁴ Die englische Übersetzung von Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* von Thomas De Quincey erschien zum ersten Mal in der Zeitschrift *Blackwood's Edinburgh Magazine* im Jahre 1826, im selben Jahr also, als Blake die Laokoon-Tafel schuf. Obwohl einige Gelehrte abstreiten, dass Blake Lessings Werk kannte,⁴⁶⁵ ist jedoch wahrscheinlich, dass er mindestens vom ästhetischen Diskurs um Laokoon gehört hatte. Immerhin hatte beispielsweise sein Freund Füssli 1801 in einer öffentlichen Vorlesung über Lessing diskutiert, und es erschienen zu dieser Zeit in britischen Zeitschriften zahlreiche Rezensionen und Kritiken aus verschiedenen Perspektiven über Lessings künstlerische Gedanken wie zum Beispiel *Blackwood's Magazine* und *The Analytical Review*.

Ein anderer möglicher Anlass für die Änderung seiner Einstellung gegenüber der antiken Kunst – neben der religiösen Konversion – war sein Umgang mit dem einflussreichsten englischen Maler des 18. Jahrhunderts, Sir Joshua Reynolds. Als Leiter der bedeutendsten Kunstinsti-

462 Zu Blakes christlicher Konversion vgl. Jean H. Hagstrum, *The Wrath of the Lamb: A Study of William Blake's Conversions*, in: Fredrick W. Hillis/Harold Bloom (Hrsg.), *From Sensibility to Romanticism: Essays Presented to Frederick A. Pottle*, New York 1965, S. 311–330.

463 Vgl. Carol Louise Hall, *Blake and Fuseli: A Study in the Transmission of Ideas*, New York 1985, S. 67.

464 Vgl. dazu McCarthy 2007, S. 52–55.

465 Paley etwa argumentiert: „While it is true that parts of Lessing's *Laokoon* began to appear in an English translation by Thomas De Quincey in 1826, this was almost certainly too late to have any influence on Blake's conception of the subject. There is no evidence that Blake, who did not know German, was conversant with Lessing's theories, [...]“ Vgl. Paley 2003, S. 65.

tution in Großbritannien, der *Royal Academy of Arts*, förderte Reynold den akademischen „Großen Stil“⁴⁶⁶ in der Porträtmalerei, der von der Idealisierung der Vollkommenheit der dargestellten Figur geprägt war. Reynold behauptete, dass der Maler seinen darzustellenden Gegenstand mittels Verallgemeinerung und Idealisierung gestalten solle, aber nicht durch eine sorgfältige Kopie der Natur. Diese Vorgehensweise wurde von Blake stark kritisiert, da er in Reynolds Kunst ein Symbol für die faule, stilistisch veraltete akademische Kunst sah. Er veröffentlichte 1808 seine Kritik an Reynold in einem Buch mit dem Titel *Annotations to Sir Joshua Reynolds' Discourses*, das sich ausdrücklich gegen Reynolds Vorlesungen zwischen 1769 und 1790 richtete. Blake kritisierte so die autoritäre gesellschaftliche Ordnung seiner Zeit: „[...] the Enquirey in England is not whether a Man has Talents & Genius? But whether is he Passive & Polite & a Virtuous Ass: & obedient to Noblemens Opinions in Art & Science.“⁴⁶⁷ In diesem Zusammenhang kann man vermuten, dass Blake auch seine Laokoon-Tafel verwendete, um Reynold zu verspotten: Reynold schrieb in *Discourses*: „[...] a mere copier of nature can never produce anything great; can never raise and enlarge the conceptions, or warm the heart of the spectator.“⁴⁶⁸ Dagegen demonstrierte Blake in den Aphorismen seiner Laokoon-Tafel: „Israel deliverd from Egypt is Art deliverd from Nature & Imitation.“⁴⁶⁹ Er betont also, dass die wahre Kunst – statt zur Politik oder Religion zu neigen – vor allem vom Prinzip der Naturtreue beherrscht werden solle. Blakes Abneigung gegenüber der zeitgenössischen Autorität könnte sich also zur Kritik des erstarrten klassizistischen Schönheitsideals und eventuell zur Ablehnung der gesamten antiken Kunst entwickelt haben.

466 Auf Englisch heißt der Begriff „Grand Style“, „Great Style“ oder „Grand Manner“ und bezieht sich auf einen idealisierten ästhetischen Stil aus der klassischen Kunst. Der Ausdruck erschien zuerst in Sir Joshua Reynolds eine Reihe von Vorlesungen in *Royal Academy* von 1769 bis 1790 mit dem Titel *Discourses on Art*.

467 E, S. 463.

468 Joshua Reynolds, *Sir Joshua Reynolds' Discourses: Edited, with an Introduction by Helen Zimmer*, London 1887, S. 26.

469 E, S. 274.

Blake nahm zudem – wie schon erwähnt – eine rebellische Haltung gegenüber dem Klassizismus beziehungsweise dem zeitgenössischen Neoklassizismus ein. Die Laokoon-Skulptur repräsentiert die ästhetische Tradition des Klassizismus – wie in Winckelmanns Interpretation – eine stoische Erhabenheit von verdrängten Leiden. Winckelmanns Ansicht wurde von Denis Diderot in seiner *Encyclopédie* übernommen und verbreitete sich innerhalb kürzester Zeit in ganz Europa. Von Diderots Werk wiederum wurde das Laokoon-Kapitel im Buch *Essay on Sculpture*⁴⁷⁰ des englischen Schriftstellers William Hayley inspiriert. Blake muss dieses Werk gelesen haben, da er 1800 drei Radierungen dazu anfertigte. Blakes Laokoon-Darstellung ist jedoch auf keinen Fall mit Winckelmanns Ansicht zu vergleichen. Die Darstellung steht Blakes vielen anderen gewaltigen Darstellungen von menschlichem Leiden oder drastischer Leidenschaft näher, wie zum Beispiel dem jämmerlich schreienden Mann in seinem Bild *Los*. Zudem ist in Blakes Stellungnahme eine Ästhetik von Gewalttätigkeit und Leidenschaft wahrzunehmen: „Violent Passions Emit the Real Good & Perfect Tones.“⁴⁷¹

Am Anfang des 19. Jahrhunderts schrieb Blake sein episches Gedicht *Milton*, um die neue künstlerische Strömung des Neoklassizismus zu kritisieren:

„We do not want either Greek or Roman Models if we are but just & true
to our own Imaginations, those Worlds of Eternity in which we shall live
for ever; in Jesus our Lord.“⁴⁷²

Der Unterton des Zitats weist Anklänge an die Aphorismen in der Laokoon-Tafel auf. Blake meint, dass die Nachahmung der antiken Kunst für die schöpferische Imagination der wahren, lebendigen Kunst nur destruktiv sei und die griechische Skulptur im Vergleich zu der christlichen spirituellen Kunst nur einen banalen Naturalismus darstelle. Der Klassizismus und das hebräische Christentum sind für Blake

470 Zu den Abschnitten über Laokoon in diesem Buch siehe William Hayley, *An Essay on Sculpture*, London 1800, S. 74f. und S. 289–291.

471 In Blakes Anmerkung zu Reynold's *Discourse VII*, E, S. 660.

472 William Blake, *Milton*, in E, S. 95.

zutiefst gegensätzliche Denk- und Sichtweisen. Er besitzt eine höchst unorthodoxe Einstellung, indem er sich von der griechischen Kultur innerhalb des ästhetischen Diskurses über den neoklassizistischen Stammbaum distanziert, zu dem die wichtigen Mitglieder von Blakes künstlerischem Freundeskreis gehören: Flaxman, Füssli und Barry. Die Klassizisten hielten weiterhin an den Grundgedanken aus Wickelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* fest: Dass nämlich die Kunst, wenn auch nicht von den Griechen erfunden, so doch zumindest von ihnen perfektioniert wurde. Im Gegensatz dazu versuchte Blake diese Tradition durch die Einführung eines hebräischen Ursprungs und eventuell durch „our own Imaginations“⁴⁷³ zu ersetzen. Im Bereich des Intellektes besteht laut Blake eine Differenzierung und ein Gegensatz zwischen der experimentellen Wissenschaft und der inspirierten Kunst, ebenso wie im Bereich der künstlerischen Methode zwischen der „Allegorie“ (als Töchter der Erinnerung) und der „Vision“ (als Töchter der Inspiration).⁴⁷⁴

Diese anti-griechische Haltung, die bei seiner Laokoon-Tafel mitschwingt, lässt sich vor allem an Blakes Umbenennung der drei Figuren in der rhodischen Skulptur von trojanischen Helden zu Charakteren aus einer fremder Kultur wahrnehmen. Dadurch wird die Existenz der griechischen Kunst von Grund auf angezweifelt. Blake war der Meinung, dass alle Religionen eigentlich den gleichen Ursprung haben; so schreibt er in seiner Prosaschrift: „ALL RELIGIONS ARE ONE“⁴⁷⁵ und „THERE IS NO NATURAL RELIGION.“⁴⁷⁶ Diese Einstellung geht einher mit seiner ästhetischen Theorie, dass die griechische Kultur nicht eine selbstständige originale Kultur ist, sondern sich Eigenheiten anderer

473 Ebd.

474 Nach Samuel F. Damon ist Blake der erste Engländer, der eine Unterscheidung zwischen „Allegorie“ und „Vision“ (Symbolismus) vornahm: Die Vision oder Imagination ist für ihn eine Repräsentation der ewigen, wahren und unveränderbaren Existenz, während die Allegorie oder die Fabel immer eine Fälschung des Originals darstellt. Zu Blakes Begriff der Allegorie und der Vision vgl. Samuel Foster Damon, *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, Hanover/London 1988, S. 17.

475 E, S. 1.

476 Ebd., S. 2. Diese lässt sich nach Tayler aus Jacob Bryants *A New System or Analysis of Ancient Mythology* herleiten, da Blake das Werk gut kannte. Bryant glaubt, dass alle Religionen gleich sind, und erklärt: „The Greeks adopted all foreign history; and supposed it to have been of their own country.“ Zitiert nach Tayler 1976, S. 76.

Kulturen einverleibte. Eine wichtige Publikation, die Blake in seinem Entwurf für die Laokoon-Tafel stark beeinflusst haben könnte, ist Jacob Bryants *A dissertation concerning the War of Troy and the Expedition of the Grecians, as described by Homer, shewing that no such expedition ever existed* (1796). Bryants zentrale Idee besteht darin, dass die Schlüsselmaterialien der griechischen Kunst nur importiert wurden: „The mythology of Greece is a vast assemblage of obscure traditions, which have been transmitted from the earliest times.“⁴⁷⁷ Homer zum Beispiel soll in Ägypten gewohnt und Materialien aus den ägyptischen Legenden für seine Epen verwendet haben.⁴⁷⁸ Diese Schlussfolgerung überträgt Bryant auch in die poetische Kunst und Geschichte. Er behauptet, dass die gesamte Poesie nur eine Allegorie ist und der Trojanische Krieg in Wahrheit nie stattgefunden hat. Blake wurde offensichtlich von solcher Forschung beeinflusst. Als Folge davon verneint er in seinen eigenen Schriften die Originalität der griechischen Kunst sowie die Authentizität der Marmorgruppe Laokoon als ein griechisches Kunstwerk:

„No man can believe that either Homer’s Mythology, or Ovid’s, were the production of Greece, or of Latium; neither will anyone believe, that the Greek statues, as they are called, were the invention of Greek Artists; perhaps the Torso is the only original work remaining; all the rest are evidently copies, though fine ones, from greater works of the Asiatic patriarchs.“⁴⁷⁹

Die negative Einstellung gegenüber der Laokoon-Skulptur war keine Erfindung von Blake, da im Diskurs des 18. und frühen 19. Jahrhunderts bereits solche Meinungen verbreitet waren, von denen Blake auch erfahren haben könnte.⁴⁸⁰ Im Vergleich zu seinen Vorgängern konzentrierte sich Blake auf seine eigenen künstlerischen und kunstpolitischen

477 Jacob Bryant, *A New System, Or, An Analysis of Ancient Mythology*, London 1774, S. xvii.

478 „These traditional histories are proofs of what I have maintained, that the whole of the Ilias was not a mere invention of the poet. Homer had certainly some ancient, and foreign history before him, which he modelled to his own mind: and laid the chief scene of his operations in a region of Phrygia.“ In: Jacob Bryant, *A dissertation concerning the War of Troy*, London 1796, S. 52f.

479 E, S. 531.

480 Die ersten Altertumsforscher, die die Authentizität und Originalität der Skulpturen in Belvedere bestritten, waren Pirro Ligorio und Fulvio Orsini im 16. Jahrhundert. Bernard

Gedanken, statt durch eine archäologische oder philologische Methode zu einem vernünftigen Urteil zu kommen. Blake glaubte, dass die Griechen trotz ihrer Erhaltung der antiken Formen der Kunst dieser Kunst gegenüber eigentlich feindlich gesinnt waren. Die Laokoon-Skulptur eine „Kopie“ zu nennen hatte für ihn vielmehr einen metaphorischen Sinn; damit wollte er aussagen, dass die griechische Kunst nur eine sekundäre Stellung einnimmt.

Blakes Einwand gegen die römische und griechische Kultur richtet sich auch gegen deren Verherrlichung des Krieges, wie dies in den epischen Werken Homers und besonders Vergils – durch die Beschreibung des trojanischen Krieges – der Fall ist. Rom und Griechenland sind für Blake kriegerische Staaten, die niemals wahre Kunst hervorbringen konnten, zumindest keine originale Kunst: „It will Rob & Plunder & accumulate into one place, & Translate & Copy & Buy & Sell & Criticise, but not Make.“⁴⁸¹ Er weist stets darauf hin, dass die griechischen Musen die Töchter von Mnemosyne (Erinnerung), also keine Töchter der Inspiration sind.⁴⁸² So wird deutlich, dass Blake keinen ästhetischen Wert auf die künstlerische Figur Laokoon im konventionellen Sinne legt, da er die Voraussetzung – die Betrachtung Laokoons als einen griechisch-mythologischen oder geschichtlichen Helden, wie dies in der ästhetischen Diskussion seiner Vorgänger der Fall ist – gänzlich ablehnt. Was Blake und Bryant wirklich am Motiv des Trojanischen Krieges interessiert, ist die Idee Homers, die kriegerische Darstellung als eine allegorische Beschreibung des Konflikts zwischen *virtue* und *vice* zu verwenden:

„And though many in the later times of Greece may have looked upon this as a true history: yet those of more early days esteemed the whole as a fable. They maintained that it was a mere allegory, and signified a contention between virtue and vice.“⁴⁸³

de Montfaucon und Jonathan Richardson beteiligten sich auch an diesem Diskurs. Vgl. dazu Paley 2003, S. 83f.

481 William Blake, *On Virgil*, in E, S. 270.

482 Vgl. Damon 1988, S. 167.

483 Bryant 1796, S. 88f.

Die allegorische Bedeutung des gesamten trojanischen Kriegs wird hier als die Auseinandersetzung zwischen Tugend und Laster zusammengefasst und von Blake weiter zum ewigen Schwebezustand dieser Auseinandersetzung in der Figur Laokoon (oder nach Blake „Jevovah“) romantisiert: Es handelt sich um eine prophetische Version der gefallenen Schöpfung in Form von spiritueller Existenz, die sich für immer in die Gegensätze „gut“ und „böse“ teilt, ebenso wie es der Sündenfall im hebräischen Mythos unter dem Baum der Erkenntnis erzählt. Diese Bedeutungen verkörpern im Bild Blakes die zwei Schlangen namens „Good“ und „Evil“. Verstärkt wird diese Annahme dadurch, dass über der linken Figur folgende Anmerkung steht:

„Good & Evil are
 Riches & Poverty a Tree of Misery
 Propagating Generation & Death“⁴⁸⁴

Der „Baum“ ist hier offensichtlich mit dem Baum der Erkenntnis gleichzusetzen. Die Radierung der Marmorgruppe Laokoon im Zentrum seiner Tafel hat daher einen doppelten Sinn: Einerseits trägt Laokoon die ikonographische Bedeutung von menschlichem Leiden und ist so das perfekte Bild, um den unausrottbaren Zustand des dualistischen Konfliktes zu veranschaulichen. Andererseits sind für Blake das Kunstwerk *Laokoon* sowie die griechische Kultur selbst der Inbegriff des Verfalls, da der kriegerische Kult der Griechen seitdem die ganze Welt überschattet. Die Literatur degeneriert daher – „Shakespeare & Milton were both curb'd by the general malady & infection from the silly Greek & Latin slaves of the Sword“⁴⁸⁵ – ebenso wie die Politik: „[S]o the Americans will consider Washington as their god. This is only Grecian, or rather Trojan, worship, and perhaps will be revised in an age or two.“⁴⁸⁶ Er kommt zu dem Schluss: „The Classics, it is the Classics! & not Goths nor Monks, that Desolate Europe with Wars, On Homer's Poetry.“⁴⁸⁷ Blake sieht demnach in der gesamten klassischen Kultur lediglich eine per-

484 E, S. 173.

485 E, S. 95.

486 Brief an William Hayler, 28. Mai 1804, E, S. 750.

487 William Blake, *On Homers Poetry*, E, S. 270.

verse, gefallene Welt der Natur. Die gefeierten Tugenden dieser Welt, vor allem das Heldentum – bedingt durch die physische Kraft –, das nicht zuletzt Laokoon repräsentiert, sind für Blake ein Signal der Grausamkeit und Gewalt einer politischen Macht, die schließlich immer zu einem Imperium voll politischer Unterdrückung führt.

Den Gegensatz zu dieser begrifflichen Vorstellung bildet die Figur „Adam“ (der Kleinste in der Gruppe):

„Adam is only The Natural Man & not the Soul or Imagination
The Eternal Body of Man is The IMAGINATION“⁴⁸⁸

Die Betonung der freien künstlerischen „Imagination“ an dieser Stelle lässt sich mit Blakes Aussage in *Annotations to Berkeley's Siris* vergleichen:

„The Whole Bible is filld with Imagination & Visions from End to End & not with Moral Virtues that is the business of Plato & the Greeks & all Warriors The Moral Virtues are continual Accusers of Sin & promote Eternal Wars & Dominency over others.“⁴⁸⁹

Da für Blakes Interpretation der „Krieg“ eine so große Rolle spielt, liegt es nahe, noch einen Blick auf die europäische Geschichte zu werfen zu einem Zeitpunkt, als Europa in einen heftigen Wettbewerb um die globale Vorherrschaft verwickelt war.⁴⁹⁰ Von besonderer Bedeutung für Blakes Laokoon-Tafel war der Kulturkrieg zwischen England und Frankreich im 18. Jahrhundert, als sich die Gelehrten und Intellektuellen aus beiden Ländern mit aller Kraft bemühten, großformatige Enzyklopädien und Kataloge der Privatsammlungen zu produzieren.⁴⁹¹

488 E, S. 273

489 E, S. 664.

490 Zum historischen Hintergrund der Entstehung von Blakes Laokoon-Tafel vgl. McCarthy 2007, S. 63–68.

491 Einige wichtige Publikationen dieser Zeit waren David Humphreys Übersetzungen von Bernard de Montfaucons *L'Antiqué expliquée* ins Englische mit dem Titel *Antiquity Explained* im Jahre 1725 sowie von Joseph Spences *Polymetis* im Jahre 1747, von Anne Claude de Caylus' siebenbändigem Werk *Recueil d'antiquités* zwischen 1752 und 1767 und von William Hamiltons vierbändigem Werk *Collection of Etruscan, Greek and Roman An-*

Die Franzosen genossen gewissermaßen eine kulturelle Überlegenheit, während die Engländer einen rivalisierenden britischen Geschmack zu etablieren und eine heimische Kunsttradition zu begründen suchten. In diesem Kontext dienten die ästhetischen Werte und die gesamten Prinzipien des Neoklassizismus – neben einer sozial fortschrittlichen, liberalen Ideologie, die die absolute Monarchie und die imperiale Eroberung kritisierte – auch dazu, die imperiale Macht im nationalen Sinne zu legitimieren. Die Überlegenheit der griechischen Zivilisation schwand nach dem Peloponnesischen Krieg, und die Kunsthistoriker des 18. Jahrhunderts erklärten diesen Umstand stets mit dem Geiz und der Eitelkeit der Römer, die im 3. Jahrhundert v. Chr. Griechenland eroberten und grausam plünderten. Dieser Gedankengang lässt sich von Winckelmann herleiten und spiegelt sich im England des 19. Jahrhunderts wider, beispielweise in Füssli Schriften:

„The source of the grand monumental style of Greece was Religion with Liberty. [...] with the decline of Religion and Liberty his [Pliny] importance the Art declined. [...] When Nero transported the Ponice Apollo to the golden house, and furnished the colossal shoulders of the god with his own head, Sculpture lent her hand to legitimate the sacrilege.“⁴⁹²

Die Geschichte des kulturellen Aufstiegs Griechenlands und von dessen Niedergang in der römischen Zeit war ein warnendes Beispiel für England und Frankreich in der damaligen Zeit. Das Kunstwerk „Laokoon“ wurde ein Instrument im Kampf um kulturelle Hegemonie zwischen Engländern und Franzosen; dieser Laokoon zugesprochene ideologische Wert steht deutlich im Zusammenhang mit Blakes kriegerischer Interpretation. Der dem Tod gegenüberstehende Laokoon symbolisiert, folgt man Blake, die nationalistischen Bestrebungen beider Länder in einer Kriegssituation – auch im Bereich der Kunst – um die Bezeichnung „Neoklassizismus“.

tiquities im Jahre 1766. Blake war wahrscheinlich mit all diesen Werken vertraut und sah dort irgendwann eine Laokoon-Illustration. Vgl. ebd., S. 65f.

⁴⁹² Henry Fuseli, John Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, London 1831, S. 53f.

7.3 Die visuelle Form der Laokoon-Tafel

Vor Blakes Werk gab es bereits zahlreiche Radierungen oder künstlerische Reproduktionen der Marmorgruppe „Laokoon“. Unter diesen ist die Radierung von Giovanni Antonio da Brescia als die erste nach der Wiederentdeckung der Skulptur anerkannt.⁴⁹³ Bedeutend sind jedoch auch die beiden Radierungen des in Norditalien arbeitenden Kupferstechers Nicolas Beatrizet, auf denen die typische Vorderansicht der Skulptur zu sehen ist. In Blakes Radierung ist die Tradition dieser Reproduktion der Laokoon-Skulptur zu erkennen. John Beer weist darauf hin, dass Beatrizets Radierungen Blake dazu angeregt haben könnten, den kleineren Sohn als den Schönen zu bezeichnen, während der andere durch seine gekräuselten Haare die dominante Energie zugeschrieben bekam.⁴⁹⁴ Zudem insistiert Morton D. Paley darauf, dass Blakes Werk von einem anderen italienischen Kupferstecher, Marco Dente, inspiriert wurde, da Dentes Betonung der detaillierte Zeichnung der menschlichen Muskulatur bei Blake zu erkennen ist. Des Weiteren weisen beide Künstler einen ähnlichen künstlerischen Stil in den radierten Werken auf.⁴⁹⁵

Der Unterschied zwischen Blakes Laokoon-Tafel und den Werken seiner Vorgänger zeigt sich in der formalen Erneuerung dieses Werkes. Es handelt sich nämlich um eine neue visuelle Form des Kunstwerks, die das Problem der künstlerischen Vision darstellt: Was ist in einem Bild zu sehen und wie wird es wahrgenommen? Wie interagieren das Bild und die Worte in einem Kunstwerk? Inschriften und Aphorismen in der bildenden Kunst haben eine lange Tradition, schon vor Blake; sie stellen vor allem die konkrete Bedeutung oder Information dar. Im Vergleich dazu tendiert das Bild dazu, den Textinhalten einen untergeordneten Status zuzuweisen. Es kann aber auch der umgekehrte Fall vorliegen. Bei diesem Werk ist es aber schwer zu definieren, ob die Laokoon-Tafel eigentlich zu Blakes Malerei oder Dichtung gehört. Blake hat außer

⁴⁹³ Zu den Reproduktionen der Laokoon-Skulptur vor Blake vgl. Paley 2003, S. 73–75, hier S. 73.

⁴⁹⁴ John Beer, *Blake's Visionary Universe*, Manchester 1969, S. 47ff.

⁴⁹⁵ Paley 2003, S. 74.

dieser Tafel noch zahlreiche zusammengesetzte Kunstwerke geschaffen, bei denen Text und Bild aufeinander einwirken, wie zum Beispiel die 22 Radierungen in seinem 1823 veröffentlichten Werk *Illustrations of the Book of Job*, in dem er die biblische Geschichte nach seiner eigenen Ordnung erzählt. Aber diese Texte sind kein dichterisches Schaffen, sondern Zitate aus der Bibel. Sie werden vom Bild wie durch einen Rahmen getrennt. Außerdem ist die zentrale Figur „Laokoon“ in Blakes Darstellung offensichtlich nicht mehr mit dem trojanischen Priester aus der rhodischen Skulptur zu identifizieren. Er unternahm nämlich nur eine Anleihe bei dem Bild von Laokoon für sein eigenes ästhetisches sowie kunstpolitisches Ziel.

In der Mitte der Abbildung sieht man die Nachzeichnung der antiken, plastischen Laokoon-Gruppe, die von Aphorismen aus mehreren Sprachen umgeben sind, die sich in verschiedenen Richtungen neigen. Hier ist ein merkwürdiger Kontrast in der dimensionalen Gestaltung des Bildes zu erkennen, ein Kontrast zwischen der anschaulich dreidimensionalen Darstellung der Gruppe von Vater und Söhnen und den der Erläuterung und Anmerkung dienenden zweidimensionalen Zeichen und Symbole. Diese scheinen mit großer Willkür zusammengesetzt worden zu sein, sodass es dem Betrachter erschwert wird, eine logische Reihenfolge oder Gruppierung im Satzbau zu finden. Manche Worte reichen sogar an den Rand der Figuren heran, was Tayler als eine parodistische Wiedergabe von Blakes zentraler Ansicht interpretiert:⁴⁹⁶ Der von dem schöpferischen Intellekt gezogene Umriss, der einen Gegenstand oder eine Idee von einem anderen unterscheidet, soll weggelassen werden, sodass man zu folgendem Ergebnis kommt: „[...] leave out life itself; all is chaos again, and the line of the almighty must be drawn out upon it before man or beast can exist“.⁴⁹⁷ Die Beziehung zwischen der Skulptur und den Zeichen in diesem Werk – oder genauer gesagt: zwischen Bild und Text – ist daher wieder verwirrend: Auf den ersten Blick scheinen die umstehenden Worte bestätigen zu wollen, dass die wahre Realität im visuellen Zusammenhang der Laokoon-

496 Tayler 1976, S. 72.

497 E., S. 550.

Gruppe eigentlich intellektueller Natur ist. Aber auf der anderen Seite gibt es bei den zusammengestellten Wörtern keinen sinnvollen intellektuellen Zusammenhang. Dies führt zu einer neuen Betrachtungsweise des Werkes, die nicht auf der konventionellen „Bedeutung“ der Aphorismen im Bild basiert. Statt analytisch oder philologisch ist der intellektuelle Zusammenhang hier eher künstlerisch „visionär“. Die formale Gestaltung sowie der Inhalt, den Blakes Laokoon-Bild transportiert, führen zu einem Eklektizismus, der durch all die Verschränkungen, Verwicklungen und Brechungen verschiedener kultureller Quellen gekennzeichnet ist. Die gleiche Eigenschaft besitzen die Werke zeitgenössischer englischer Romantiker.

In diesem Zusammenhang lässt sich fragen, ob Blake dadurch auf Lessings Abgrenzungstheorie zwischen der bildenden und poetischen Kunst anspielen wollte. Julia M. Wright ist dieser Meinung und bezeichnet deswegen Blakes Werk als „a work of daredevilry: [...] Blake's cocky demonstration that he can exceed the limitations of painting and poetry delineated by Lessing“⁴⁹⁸ da Blake offensichtlich visuelle und verbale Medien miteinander kombinierte. Dazu akzentuiert Blake eine neue Möglichkeit der Substantialität und räumlichen Präsenz des geschriebenen Textes, da er die konventionelle lineare Anordnung und Lesart von Wörtern gründlich umstürzt. Alle Wörter bilden eine Einheit und sind als Teile des Werkes gleichzeitig wahrzunehmen, was eigentlich für das menschliche Verständnis unmöglich ist. Zu dieser Verwischung der Abgrenzung zwischen visuellen und verbalen Zeichen bemerkt William J. Mitchell:

„Blake would probably not have been impressed by Lessing's attack on the excesses of ut pictura poesis, because it only tried to reaffirm the obvious differences between the sister arts rather than to discover a new basis for their unification.“⁴⁹⁹

498 Julia M. Wright, *Blake, Nationalism, and the Politics of Alienation*, Ohio 2004, S. 15.

499 William J. Mitchell, *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton 1978, S. 34.

Dieser Ansicht nach versuchte Blake mittels einer Kombination von Bildern und Texten zu zeigen, dass sich die beiden Künste, statt feindselig oder gegensätzlich zu sein, wechselseitig bereichern und beeinflussen können. Aus heutiger Sicht klingt diese Aussage recht plausibel. Blake musste sich nicht zwangsläufig für eine Betrachtungsweise der Malerei und Poesie im Lessing'schen Sinne interessieren, die die zwei Künste um einen bestimmten ästhetischen Vorteil wetteifern lässt. Er sah darin lediglich zwei sich ergänzende Aspekte einer künstlerischen Einheit und wollte durch diese das fördern, was er für den folgerichtigen Ausdruck freier menschlicher Kreativität hielt. Die Laokoon-Tafel sucht die Grenze der beiden Künste zu überschreiten und den gegensätzlichen Zustand zu transzendieren, genau wie der Protagonist des Werkes, der die binäre Trennung von gut und böse, Geist und Körper, männlich und weiblich überwinden wollte.

Eine andere wesentliche formale Frage konzentriert sich auf die Laokoon-Radierung selbst. Warum hat Blake die Gestaltung der altgriechischen Laokoon-Gruppe in seiner Tafel radiert, trotz der Tatsache, dass diese zur gegensätzlichen Seite seines kunstpolitischen Interesses gehört? Der Grund dafür wurde bereits im vorhergehenden Abschnitt angedeutet. Es ist zu beachten, dass Blakes kreative Absicht hinter diesem Werk an seine Bleistiftzeichnung um 1815 – eine Laokoon-Zeichnung von originaler Komposition und kreativer Fantasie – angelehnt ist. Beide Werke drücken die gleichen künstlerischen Gedanken aus. Laokoon hält hier beide Hände in die Höhe, während die zwei Söhne gewissermaßen an der Bewegung der Hauptfigur teilzunehmen scheinen, indem sie sich an diese anlehnen. So erreicht das gesamte Bild ein höheres Niveau, was die Expressivität extremer Schmerzen oder heftiger Leidenschaft angeht, die in der griechischen Skulptur stoisch dargestellt und von der klassizistischen ästhetischen Theorie abgelehnt werden.⁵⁰⁰ Warum verwendete Blake die Radierung der griechischen Skulptur in diesem Werk, obwohl für ihn eine eigene

500 In der Forschung zur Laokoon-Zeichnung um 1815 ist Paley der Meinung, dass Blake wahrscheinlich durch dieses Werk eine Opposition gegen ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts äußern wollte. Vgl. Paley 2003, S. 57.

Komposition des gleichen Themas vorhanden war? Die Auswahl der Nachzeichnung der plastischen Laokoon-Gruppe in der Laokoon-Tafel 1826 regt durchaus zum Nachdenken an.

Im Vergleich zur früheren Zeichnung (auch zur Illustration für *Rees' Cyclopædia*) ist die Radierung vor allem eine „Kopie“ der griechischen Kunst. Den Begriff „Kopie“ verwendet Blake auch stets in seiner Beurteilung der antiken Kunst. Er glaubte, dass alle berühmten griechischen und römischen Skulpturen nur „justly admired copies“⁵⁰¹ von „some stupendous originals now lost“⁵⁰² seien, so auch die Werke von Homer, Ovid, Plato und Cicero. Dies bedeutet für ihn aber nicht, dass ein solches Werk überhaupt keine originale künstlerische Qualität besitzt, weil ein Meisterstück zu kopieren auch bedeutet, die Sprache der Kunst zu lernen. In diesem Sinne ersetzt Blake in seiner Beschreibung der schöpferischen Arbeit eines Künstlers das Verb „copy“ durch das Wort „emulate“:

„He had resolved to emulate those precious remains of antiquity, he has done so and the result you behold; his ideas of strength and beauty have not been greatly different. Poetry as it exists now on earth, in the various remains of ancient authors, Music as it exists in old tunes or melodies, Painting and Sculpture as it exists in the remains of Antiquity and in the works of more modern genius, is Inspiration, and cannot be surpassed; it is perfect and eternal.“⁵⁰³

Das Bedürfnis, die Sprache der Kunst durch das Kopieren der alten Kunst zu erlernen, stammt nicht aus einer Konkurrenz mit den ursprünglichen Künstlern durch nur erneute Formulierung, sondern weil es untrennbar mit ihr verbunden ist. Für einen modernen Künstler besteht sein Kunstschaffen darin, die prophetische Einsicht seiner Vorfahren nachzuahmen, da diese das einzige Perfekte und Ewige ist. Nach Blakes Kopie-Theorie besteht seine Laokoon-Tafel aus einer dreistufi-

501 E, S. 531.

502 E, S. 530.

503 William Blake, *The Ancient Britons*, E, S. 544.

gen Struktur (siehe Diagramm): Die Marmorgruppe Laokoon soll eine Kopie der drei rhodischen Künstler des Meisterwerks aus Salomons Tempel sein; und Blakes Radierung mit Aphorismen ist wiederum eine Kopie der griechischen Skulptur. Die Kennzeichnung „Laokoon“ wird demnach höchst unbedeutend, da diese nur eine allegorische Fabel, ein Schein der ewigen Wahrheit ist. Das Original habe, so Blake, nichts mit den literarischen Überlieferungen von Laokoon zu tun. Dennoch ist es möglich, durch die Imagination auf die wahre Bedeutung des Originals zu kommen; diese Tatsache versuchte der Künstler Blake durch Wort und Bild in seinem Kunstwerk umzusetzen. Blakes eigene Wahrnehmung und sein Verständnis vom Prototyp „Laokoon“ zeigt sich in seiner Tafel – wie leicht zu erkennen ist – durch die christlichen Elemente. Blake sah in der von den rhodischen Bildhauern irrtümlich für einen trojanischen Priester gehaltenen Figur eigentlich den allmächtigen „Elohim“. Dies stellte er in seinem Gemälde *Elohim erschuf Adam* aus dem Jahre 1795 (Abb. 27) dar. Laokoons Todesszene wird hier als eine verwandte visuelle Form der Apokalypse interpretiert.

Diese Instrumentalisierung der Laokoon-Skulptur als Zeuge oder Träger der eigenen künstlerisch-schöpferischen Vorhaben des Künstlers ist jedoch keine Erfindung Blakes. Bereits im Jahr 1566 hat Niccolò Boldrini ein karikaturartiges Blatt der Laokoon-Gruppe nach Tizians Vorbild (c. 1545) als Darstellung dreier Affen gestaltet (Abb. 28), wodurch Tizian möglicherweise den künstlerischen Kopisten zu verspotten beabsichtigte.⁵⁰⁴ Leonard Barkan beschreibt Tizians Ästhetik folgendermaßen:

„[...] by rendering the Laocoön as a trio of monkeys in a landscape, he represents ancient sculpture, modern painterliness, and – most important – the process of imitation-emulation-assimilation – read, aping – that

⁵⁰⁴ Tizians Affe-Laokoon war eine Stiftzeichnung, die verloren ist. Heute ist diese nur durch Boldrinis Holzschnitt zu erfassen. Zur Untersuchung der Entstehung und Bedeutung von Tizians Laokoon-Blatt vgl. H. W. Janson, *Titian's Laocoon Caricature and the Vesalian-Galenist Controversy*, in: *The Art Bulletin* 28 (1946), Nr. 1 (März), S. 49–53.

occupies the space between. [...] To render Laocoön and his sons as apes, in all their muscular corporeality, is to parody not only the process of transmission but also its principal mediato [...].“⁵⁰⁵

Barkans Erläuterung zu Tizians Laokoon-Blatt ist auch auf Blakes Werk anzuwenden, da in solch einer Parodie üblicherweise nicht nur das originale Bild übertragen wird, sondern auch alle historischen, kulturellen und ästhetischen Faktoren hinter dem Bild erfasst werden. Die Laokoon-Tafel ist jedoch das einzige Beispiel dafür, dass Blake eine beträchtliche Menge seines eigenen Textes mit einem Bild, das nicht sein eigener Entwurf ist, zeigt. Man muss das plastische Kunstwerk *Laokoon* nicht als einfachen Stoff, sondern, wie Paley formuliert, als „ein kulturelles Objekt vor und während Blakes Zeit“⁵⁰⁶ betrachten. Die griechische Skulptur *Laokoon* besitzt in diesem Zusammenhang auch in Blakes Zeitalter ikonographische Bedeutung.

Blake merkte an, dass bei allen wunderbaren Originalen immer „mythological and recondite meaning, where more is meant than meets the eye“⁵⁰⁷ mitschwinge. Offensichtlich stecken hinter seiner Laokoon-Tafel ebenso historische und allegorische Bedeutungen, die über das Bild hinaus eine visionäre Wahrheit darstellen. Einerseits dient dieses Werk als ein organischer Teil in Blakes großer Organisation seiner Kunst und Mythologie; andererseits versuchte er mit dieser Laokoon-Darstellung eine neue visionäre Struktur als Muster zu schaffen, um die menschlichen Erfahrungen zu interpretieren, indem der Künstler Blake schöpferisch die Bedeutung der gewöhnlichen Sprache umwandelte und den Sinngehalt des konventionellen Bildes renovierte. Es ist bemerkenswert, dass dieses Werk eben im Aufschwung der romantischen Strömung geschaffen wurde, und zwar durch die Nutzung eines klassischen Bildes der Antike.

⁵⁰⁵ Leonard Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, 1999, S. 13.

⁵⁰⁶ Paley 2003, S. 57.

⁵⁰⁷ E, S. 531.

8 „Laokoon-Braue“: Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne und seine elektrophysiologische Analyse von Gefühlsausdruck

Der Begriff der „Laokoon-Braue“ bezieht sich auf den ersten Versuch, das rhodische Kunstwerk Laokoon auf eine wissenschaftlich vernünftige Art und Weise zu erforschen und das Bild als rein visuelle Erscheinung – ganz unabhängig von der dazugehörigen literarischen Überlieferung – ins Zentrum der Untersuchung zu stellen. Dieses Vorgehen ist eng verbunden mit der Entwicklung der Naturwissenschaften wie Physik und Chemie im 18. und 19. Jahrhundert, besonders mit Benjamin Franklins ersten Forschungen zur Elektrizität. Diese großen Fortschritte in der Wissenschaftsgeschichte brachten eine tiefgreifende Umwälzung auch im Bereich der bildenden Kunst mit sich. Das Thema *Laokoon* steht in diesem Zusammenhang nicht mehr für eine Ikone der antiken Kultur oder ein Symbol des menschlichen Leidens. Vielmehr wird die Statue zu einem wissenschaftlichen „Objekt“.

Dieses Kapitel handelt von der elektrophysiologischen Untersuchungsmethode des französischen Physiologen und Neurologen Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne de Boulogne (1806–1875), die er im Jahre 1862 entwickelte.⁵⁰⁸ Als einer der ersten Neurologen in Frankreich trug Duchenne viel zur Einrichtung der Disziplinen Neurologie und Elektrophysiologie bei. Die zeitgenössischen Begriffe der Physiognomie regten ihn dazu an, den Mechanismus der Muskulatur im Gesicht sowie das menschliche Mienenspiel zu untersuchen, das in seiner Vorstellung direkt mit der Seele verknüpft war. Der Verlauf seiner Experimente wurde mit der damals kürzlich neu erfundenen Kamera

508 Duchennes Untersuchungen tangieren verschiedenste Bereiche und Disziplinen und können demnach in den heutigen Forschungen aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden. Zu Duchenne als Naturwissenschaftler vgl. Paul Girard, *Geschichte der Neurologie*, in: Jean-Charles Sournia/Jacques Poulet/Marcel Martiny, *Illustrierte Geschichte der Medizin*, Bd. 2. Deutsche Bearbeitung von Richard Toellner, Erlangen 1992, S. 1143–1168.

protokolliert. So untersuchte er beispielsweise einen Mann, dessen Gesichtsmuskulatur aufgrund einer Krankheit völlig empfindungslos war (Abb. 29). Diese Gesichtslähmung verhinderte jede gezielte Regung des Gesichts, was diesen Patienten zu einem geeigneten Subjekt für die Experimente mit Elektroden machte. Duchennes Experiment testete die mimische Muskulatur durch eine lokale elektrische Reizung, mit der eine natürliche und schmerzhaft Kontraktion der Brauen und der Stirn hervorgerufen wurde: Die mittleren Anteile der Augenbrauen wurden senkrecht nach oben bis in die Mitte der Stirn gezogen, was deutlich an das Gesicht des Vaters in der Marmorgruppe Laokoon erinnert. Dieser Gesichtsausdruck wurde nach Duchennes Untersuchung die „Laokoon-Braue“ genannt.

8.1 Duchennes Diskussion über die Ästhetik Laokoons

Duchenne studierte Medizin unmittelbar nach seinem Studium an der Université de Douai an der Académie de Médecine in Paris. Danach arbeitete er ab 1842 im Hôpital de la Salpêtrière, wo unter der Leitung von Jean-Martin Charcot im 19. Jahrhundert zahlreiche unbekannte neurologische Krankheiten untersucht und behandelt wurden. Er erfand im Jahre 1833 eine neue Elektrotherapie, indem er eine große Erfindung seiner Zeit – die Elektrizität – als neue medizinische Behandlungsmethode für die Untersuchung von Bewegungsstörungen und die Lokalisation des neurologischen Prozesses für sich nutzbar machte. Die Elektrizität verwendete er auch, wenn er die menschliche Mimik untersuchte, die bis dahin nur grob anatomisch erklärt worden war. Er versuchte, seine Untersuchungen in Einklang mit den Untersuchungen der Physiologie zu bringen, die seit den 1840er Jahren durchgeführt wurden, bei denen immer eine erkennbare Akzentuierung der Physikalisierung – also des „Lebens“ als wissenschaftliches Forschungsobjekt⁵⁰⁹ – zu beobachten war.

⁵⁰⁹ Zur Stellung von Duchennes Experiment in der Wissenschaftsgeschichte vgl. Timothy Lenoir, *Politik im Tempel der Wissenschaft. Forschungen und Machtausübung im deutschen Kaiserreich*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1992, S. 18ff.

1856 erschien als das erste Ergebnis seiner zwanzigjährigen Forschungen über die Bewegungsgesetze des menschlichen Körpers der Band *Physiologie des mouvements, démontrée a l'aide de l'expérimentation électrique et de l'observation clinique et applicable a l'étude des paralysies et des déformations*. 1862 veröffentlichte er ein *Album des photographies pathologiques* mit 17 Aufnahmen als Ergänzung seines Erstlingswerks. Im selben Jahr wurde Duchennes Forschungsergebnis von Jules Renouard in dessen Buch *Mécanisme de la physionomie humaine. ou, Analyse électro-physiologique de l'expression des passions des arts plastiques* („Der Mechanismus der menschlichen Physiognomie“) veröffentlicht. Besonders wertvoll ist der Atlas von Porträtfotografien mit insgesamt 228 Bildern, der in diesem Buch enthalten ist und ein Panorama der 13 primären Gesichtsausdrücke des Menschen darstellt: Aufmerksamkeit, Reflexion, Aggression, Schmerz, Freude, Wohlwollen, Lust, Traurigkeit, Weinen, Flehen, Überraschung, Angst und Panik.⁵¹⁰ Dies war die erste fotografisch illustrierte Sammlung der menschlichen Gesichtsausdrücke in der Geschichte der Fotografie.⁵¹¹

Mithilfe dieser Fotografien führte er einen Vergleich mit der hellenischen Skulptur *Laokoon* durch, den er in dem Kapitel „eine kritische Studie von ein paar Antiquitäten“⁵¹² genauer beschrieb. Er verglich das originale Kunstwerk mit den Fotografien von Modellen, die eine identische Miene aufsetzten, hauptsächlich, um die physiologischen Ungenauigkeiten der Skulptur aufzudecken. In seiner Thematisierung der Altertumskunde erkennt man deutlich den Einfluss von Winckelmann und Lessing,⁵¹³ da er die ideale Schönheit der Kunst der Antike anerkennt und preist, aber durchaus mit wissenschaftlich-kritischen Augen betrachtet. Laokoons Gesicht ist für den Naturfor-

510 Für eine Zusammenfassung des Inhalts von Duchennes Buch vgl. Roswell Angier, *Schärfe deinen Blick: außergewöhnliche Portraitfotografie in Kontext, Theorie und Praxis*, München 2008, S. 15.

511 Zur Stellung von Duchennes Arbeit in der Geschichte der Fotografie vgl. Walter Guadagnini, *Photography I. The Origins 1839–1890*, Milano 2010, S. 144–149.

512 Duchenne vergleicht in den Tafeln 66 bis 73 die Fotografien des Kopfes von Arrotino und Laokoon mit seinen experimentellen Fotos. Dazu analysiert er außer den beiden noch die Gesichtsausdrücke von Apollo und Niobe. Siehe dazu M, S. 93–100.

513 Seine Zitate von Winckelmann und Lessing siehe M, S. 97f.

scher Duchenne vor allem ein ausgezeichnetes Beispiel, um zu zeigen, wie man mithilfe des Hautmuskels im Bereich der Augenbraue (*musculus corrugator supercillii*) den Ausdruck physischen Schmerzes und des Zustandes der Agonie vermitteln kann. Um dies genau und anschaulich zu erklären, führte er einen Vergleich zwischen drei verschiedenen Fotoaufnahmen der Skulptur durch: Tafel 70 (Abb. 30) zeigt das originale römische Werk, bei dem die mittleren Linien auf der Stirn mit den schrägen und gekrümmten Bewegungen der Augenbrauen, die durch die Kontraktion von *musculus corrugator supercillii* entstehen, völlig übereinstimmen. Die Gestaltung der Seitenteile der Stirn des Alten ist hingegen nach Duchenne bei einem echten Menschen unmöglich. Duchenne erklärt, dass die Gestaltung der Seitenteile der Stirn Laokoons nur eine künstlerische „Fantasie“⁵¹⁴ sei, weil keine menschliche muskuläre Bewegung, isoliert oder kombiniert, einen solchen Effekt ausbilden könne. Die unter diesen Voraussetzungen richtige Form der Stirn ist auf der Tafel 71 (Abb. 31) dargestellt, die eine nach seinen Vorstellungen ummodellerte Laokoon-Büste mit real möglichen muskulären Bewegungen zeigt. In der natürlichen Realität sollen, so Duchenne, die Falten auf den Seitenteilen mit denen auf dem mittleren Teil der Stirn verbunden sein und formlich übereinstimmen, nicht getrennt dargestellt werden, wie etwa bei der Laokoon-Gruppe oder Arrotino. Zusätzlich zeigt er den gleichen fehlerhaften Ausdruck körperlicher Schmerzen und eines quälenden Kampfes an einer Kopie des Kopfes von Laokoon in Brüssel auf.

Duchennes Forschung weist auf eine wesentliche Problematik der antiken Skulptur hin: Der Künstler ist bei der Gestaltung seiner Figur faktisch gescheitert. Dies gilt besonders, wenn man die „Nachahmung der Natur“ als Aufgabe der bildenden Kunst festlegt. Der Defekt schmälert jedoch nicht den Wert des Kunstwerks, da Duchenne selbst zugibt, dass die Laokoon-Gruppe „sicherlich eine der schönsten Vermächtnisse der Antike“⁵¹⁵ sei.

514 Vgl. M, S. 95.

515 M, S. 97.

Eine wohl seit zwei Jahrhunderten zentrale ästhetische Diskussion um Laokoon dreht sich um die Bestimmung von Laokoons Mimik und die dadurch ausgedrückten Gefühle. Winckelmann interpretiert Laokoons Gesichtsausdruck als Seufzen, also als Unterdrückung der extremen Leidenschaft, während Lessing einen deutlichen Schrei wahrnimmt. Beide Möglichkeiten werden aber von Duchenne verneint. Er glaubt, dass die physischen Schmerzen des trojanischen Priesters nur durch seinen Körper und die vier Gliedmaßen demonstriert werden und dass das Gesicht nicht dafür verantwortlich sei, da auf diesem kein einziger wirklich krampfhafter Zug zu erkennen ist. Seiner Meinung nach soll Laokoons Gesichtsausdruck in dieser Skulptur vielmehr ein Bild des „Weinens“⁵¹⁶ sein:

„The curve of the nasolabial folds and the everted lips (movements produced by m. zygomaticus minor and by the outer fibers of m. orbicularis oris) indicate that Laocoon is crying. The obliqueness, the sinuosity of his eyebrows, and the puckering of the heads of his eyebrows give his crying a character of extreme pain. Finally, his half-open mouth and his upturned eyes reveal that in his despair he is invoking the help of the gods.“⁵¹⁷

Der Ausdruck des Schmerzes auf Laokoons Körper werde durch die Gestaltung seines Mundes gemildert. Vielmehr sieht Duchenne in Laokoons Gesicht, und zwar durch „rigorose Beobachtung der Natur“,⁵¹⁸ eine eher sentimentale Miene: ein Weinen, das Duchenne mit der elterlichen Liebe des Vaters zu seinen beiden Söhnen verknüpft.⁵¹⁹ Sein Argument bekräftigt der Forscher damit, dass auch Winckelmann diese Ansicht vertrete. Mit dieser Aussage bezieht er sich auf Winckelmanns Beschreibung in *Geschichte der Kunst des Alterthums*:

516 Ebd.

517 Ebd.

518 M, S. 99.

519 „This agony, these convulsions with the mouth gaping open to emit the death rattle can scarcely be compared to the nobility of the Roman Laocoon, to this ideal of paternal love admired by all and particularly the enthusiasm of Winckelmann.“ M, S. 98.

„Sein eigenes Leiden aber scheint ihn weniger zu beängstigen als die Pein seiner Kinder, die ihr Angesicht zu ihrem Vater wenden und um Hilfe schreien: denn das väterliche Herz offenbart sich in den wehmütigen Augen, und das Mitleiden scheint in einem trüben Dufte auf denselben zu schwimmen.“⁵²⁰

Außerdem weist Duchenne darauf hin, dass es sich bei einer äußersten Agonie ausdrückenden Laokoon-Büste, wie etwa dem Brüsseler Laokoon (Tafel 72), auf keinen Fall um eine richtige Darstellung handele, da der Körper in der extremen Schwäche der höchsten Todesnot gegenüber den Schlangen keine kämpferische Position mehr einnehmen könne. Dieses Argument lässt Duchenne – ohne weitere historische Belege – zu der archäologischen Schlussfolgerung kommen, dass der Brüsseler Laokoon nur eine Fälschung sei.

Im Großen und Ganzen lässt sich durch eine Analyse von Duchennes Ästhetik-Anschauungen schlussfolgern, dass er seine Kunstanschauung vor allem – oder fast ausschließlich – mit den Maximen der Naturtreue begründet. So stellt er mit großem Bedauern am Schluss der Laokoon behandelnden Abschnitte in seiner Arbeit fest: „[W]e can see how much more beautiful the expression would have been if Agesandre had sculpted Laocoön's forehead in accordance with the immutable laws of nature.“⁵²¹ Die Künstler werden von Duchenne scharf kritisiert, wenn sie lieber auf „ihre eigene Inspiration“⁵²² vertrauten, anstatt eine genaue Beobachtung der Natur vorzunehmen.

Aber was ist eigentlich das Standardvorgehen bei der Beurteilung eines Kunstwerks? In den Schriften der Klassizisten am Ende des 18. Jahrhunderts, also in Goethes Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (1789)⁵²³ wurde der ästhetische Wert der bloßen Nachahmung infrage gestellt und für die niedrigste Stufe der Kunst gehalten.

520 SN 4/1, S. 674f.

521 M, S. 99.

522 M, S. 34.

523 Der Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* stellt Goethes Gedanken nach seiner italienischen Reise dar. Vgl. Beyer 2011, S. 267–277.

Goethes Meinung nach wird die Art und Weise des Kunstschaffens in drei Stufen aufgeteilt: in die bloße Erfassung der Natur, in die Darstellung aus der individuellen Sicht der Natur („Manier“) und in die tiefe Wahrnehmung des Wesens („Stil“). Der Stil gehört zu der höchsten Stufe der Kunst, während die einfache Nachahmung die Grundstufe darstellt. Duchennes Standpunkt ist für seine Zeit einerseits fortschrittlich, da er eine neue Technik für die Betrachtung eines Kunstwerks eingeführt hat; andererseits scheint er sich selbst zu widersprechen, da er trotz der offensichtlich befürwortenden Stellungnahme bezüglich der klassischen Ästhetik die wesentliche Qualität in der Beurteilung der bildenden Kunst – den Geschmack – vernachlässigt.

Neben der klassischen Kunstauffassung ist noch ein weiterer Aspekt von Duchennes Experiment erwähnenswert: Der „Mechanismus“ des Gesichtsausdrucks bedeutet für ihn vor allem, dass sich die Sprache der Miene immer an eine stabile Ordnung hält, was heißt, dass die Aktivierung bestimmter Muskeln in jedem Fall den gleichen mimischen Effekt herausbildet. Er versucht hier eine gewisse Stabilität in der Gefühl-Ausdruck-Beziehung nachzuweisen, dass also ein nachweisbarer Zusammenhang zwischen Physis und Psyche existiert:

„The study of facial expression is that part of psychology dealing with the different ways man manifests his emotions by the movements of the face. [...] The union of these two faculties makes the play of facial expression a universal language.“⁵²⁴

Karl Bühler weist in diesem Sinne auf die physikalische Natur des „fruchtbaren Moments“ hin – und zwar als „ein gewisser Grundstock fruchtbarer Momente des mimischen Geschehens“⁵²⁵ den Duchenne mittels seines Experiments eigentlich untersuche. In Lessings ästhetischer Diskussion ist der „fruchtbare Augenblick“ der nützlichste darzustellende Gegenstand für die bildende Kunst; er ist es im Sinne des Klas-

524 M, S. 29.

525 Vgl. Karl Bühler, *Ausdruckstheorie: das System an der Geschichte aufgezeigt*, Stuttgart 1968, S. 119.

sizismus, da „alle Erscheinungen“⁵²⁶ immer „transitorisch“⁵²⁷ seien und nur die Darstellung des übergehenden Zustandes die menschliche Fantasie auf das höchste Niveau bringen könne. Duchenne konzentrierte sich in der Darstellung des Gesichtsausdrucks auf die feinen Anzeichen der Gesichtsmuskeln und die visuelle Spiegelung der Gefühle durch eine Veränderung der klar abgegrenzten Mienenspiele. Die Möglichkeit, seine Untersuchungen durchzuführen, lieferte erst die Erfindung der Fotografie, die auf einmal Lessings „menschliche Fantasie“ bei der Betrachtung der visuellen Kunst ersetzte.

In der psychologischen Affekttheorie des 19. Jahrhunderts wurden die Begriffe „Affekt“, „Stimmung“, „Gefühl“ und „Leidenschaft“ gewöhnlich durch die unterschiedliche Dauer des Ausdrucks voneinander getrennt. Allerdings war es die überwiegende zeitgenössische Überzeugung, dass der Wechsel von einem psychischen Zustand zum anderen eine kontinuierliche Entwicklung sei, was eine klare Trennung voneinander unmöglich mache.⁵²⁸ Diese theoretische Voraussetzung wurde in Duchennes Experiment mithilfe der Fotografie widerlegt, da die Kamera immer detailgetreu den momentanen Affekt, der durch eine elektrische Reizung bestimmter Muskeln stimuliert wird, in Form einer materiellen visuellen Erfassung fixieren kann, was auch den eigentlichen wissenschaftlichen Wert von Duchennes Untersuchung ausmacht.

8.2 Duchennes Methodik in seiner Untersuchung und deren Rezeption

Der physische Mechanismus der Gefühlsexpression ist der zentrale Gegenstand in Duchennes Untersuchung; er sieht darin eine vom „Schöpfer“ geformte „Maschine“ der Muskeln:

526 LW 5/2, S. 32.

527 Ebd.

528 Zur psychologischen Affekttheorie des 19. Jahrhunderts vgl. Karl Bernecker, *Kritische Darstellung der Geschichte des Affektbegriffes: Von Descartes bis zur Gegenwart*, Berlin 1915, S. 211–214.

„In the face, our Creator was not concerned with mechanical necessity. He was able, in his wisdom, or – please pardon this manner of speaking – in pursuing a divine fantasy, to put any particular muscles into action, one alone or several muscles together, when he wished the characteristic signs of the emotions, even the most fleeting, to be written briefly on man’s face. Once this language of facial expression was created, it sufficed for him to give all human beings the instinctive faculty of always expressing their sentiments by contracting the same muscles. This rendered the language universal and immutable.“⁵²⁹

Diese Vorstellung vermittelt, dass die menschlichen Gefühle nicht mechanisch produziert werden können, sondern dass ein festgelegter und vorhersagbarer physiologischer Mechanismus existiert – in Form von Kontraktion und Ausdehnung bestimmter Muskeln –, der das Gefühl im Inneren eines Menschen nach außen hin sichtbar macht. Duchennes Vorstellung steht im Gegensatz zu populären Theorien seiner Zeit; so auch zu jener von Johann Caspar Lavater, nach der das Gesicht dazu fähig ist, den moralischen Charakter einer Person zum Ausdruck zu bringen.⁵³⁰ Duchenne war vielmehr davon überzeugt, dass die Gesichtsausdrücke ein Tor zur Seele seien. Er zielte mit seinen Forschungen darauf ab, die „Grammatik und Orthografie“⁵³¹ der menschlichen Gefühlsausdrücke durch Gesichtszüge zu erklären und wollte beweisen, dass die Mimik durch rein mechanische Bewegungen der Muskelgruppen hervorgerufen und definiert werden können. Er stellte im Laufe seiner Untersuchungen fest, dass immer ein einziger Muskel eine bestimmte Bewegung des Gesichtsausdrucks ausführe:

529 Ebd., S. 19.

530 Lavaters bekanntestes Werk war die vierbändige Monographie *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* (1775–1778), in der er die Überzeugung vertritt, dass die Charakterzüge verschiedener Menschen an deren Gesichtszügen zu erkennen sind. Seine Theorie trug wesentlich zur Popularität der Physiognomie im 18. Jahrhundert in Deutschland bei und regte einige Denker dieser Zeit zur Diskussion an, unter anderem Goethe, Wilhelm von Humboldt und Künstler wie Daniel Chodowiecki.

531 „The faces in that section demonstrate the principal facts of the grammar and orthography of human facial expression with the most complete empiricism.“ In: M, S. 101.

„This law is so strict that man cannot change it or even modify it. If it had been otherwise, the language of facial expression would have had the same fate as that of spoken languages created by man: Each region, each province would have its way of portraying emotions on the face; [...]“⁵³²

Duchennes Arbeit bei seiner elektrophysiologischen Forschung war aus heutiger Sicht nicht besonders fortschrittlich. Die Beteiligten am Experiment mussten für einen längeren Zeitraum eine Pose beibehalten, ohne eine bestimmte Miene zu zeigen. Die spezifischen Bereiche auf dem Gesicht wurden mittels elektronischer Reize stimuliert, um gewisse Gesichtsausdrücke zu erzeugen. Um einen komplexen Gesichtsausdruck zu provozieren, versuchte Duchenne gleichzeitig die Muskelpartien beider Hälften des Gesichts zu stimulieren; die Ergebnisse jeder Hälfte wurden getrennt analysiert:

„First I put each of the muscles into isolated contraction, on one side and then both sides of the face at the same time; then, progressing from the simple to the composite, I combined these isolated muscle contractions in all the variations possible, by making the different named muscles contract, two by two and three by three.“⁵³³

Mithilfe der Kamera wurden die flüchtigen Mienenspiele genau und ausführlich auf einem zweidimensionalen Bild fixiert und abgebildet. Ein solches Bild leistet eine wahrheitsgetreue Visualisierung der physikalischen Phänomene mit einer Präzision, die zuvor durch reine menschliche Betrachtung und künstlerische Repräsentation nie erreicht werden konnte. Die Fortschrittlichkeit dieser Untersuchungsmethode liegt darin begründet, dass sie zum ersten Mal mit lebenden Probanden arbeitete, während frühere Forscher nur mit Skalpell und durch die Untersuchung toter Körper an ihre Forschungsergebnisse kamen.⁵³⁴ In diesem Zusammenhang beschreibt Albrecht Haller

532 M, S. 30.

533 M, S. 12.

534 Vgl. Angier 2008, S. 15.

Duchennes Methode als „beseelte Anatomie“ (*anatome animate*):⁵³⁵ Eine solche Vorgehensweise vermeide die den menschlichen Körper verletzende anatomische Sektion. Die hier provozierten Gesichtsausdrücke seien „lebendig“. So sei eine hermeneutische Entzifferung der physiognomischen Zeichen im Zusammenhang mit den lebendigen geistig-seelischen Zuständen und mithilfe ihrer Einbeziehung möglich.⁵³⁶ Grundlage dieses Experimentalsystems ist es, die Funktionsweise der Elektrizität analog zu den Gehirnströmen der lebenden Organismen zu betrachten. Duchenne glaubte durch die Anwendung seines Elektrisierapparats imstande zu sein, die unterschiedlichen menschlichen Mienen zu „malen“⁵³⁷ und diese Forschungsergebnisse wiederum in die bildende Kunst einbringen zu können. In diesem Sinne ist sein Versuch, die Grenze zwischen Medizin und Kunst zu überschreiten, ein charakteristischer theoretischer Ansatz in der Geschichte der Ausdruckstheorie im 19. Jahrhundert.⁵³⁸

Diese Methode und die daraus resultierenden Schlussfolgerungen werden oft angezweifelt und kritisiert, weil das durch eine Kamera aufgenommene Moment aus der künstlerisch-ästhetischen Sicht lediglich eine „Inszenierung“ ist, obwohl dieses Vorgehen bei naturwissenschaftlichen Untersuchungen fast immer Standardpraxis war. Ein bekanntes Fotomodell war zum Beispiel der von Duchenne als „talented artist and anatomist“⁵³⁹ bezeichnete Jules Talrich, der – wie häufig angenommen wurde – in der Lage war, auch ohne Stimulation der Elektronen dramatische Mienenspiele darzustellen.

535 Vgl. Bühler 1968, S. 116. Zum Begriff „beseelte Anatomie“ oder „living anatomy“ in Duchennes Untersuchung vgl. auch Petra Löffler, *Affektbilder: Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld 2004, S. 119.

536 Dazu vgl. Hans-Christian von Hermann/Bernhard Siegert: *Beseelte Statuen – zuckende Leichen. Medien der Verlebendigung vor und nach Guillaume-Benjamin Duchenne*, in: *Kaleidoskopien* 3 (2000), S. 66–99, hier S. 79.

537 „Armed with electrodes, one would be able, like nature herself, to paint the expressive lines of the emotions of the soul on the face of man.“ M, S. 9.

538 Petra 2004, S. 127.

539 M, S. 43.

Ein weiteres Problem in Duchennes Untersuchung ist sein Bezugssystem: Die Festlegung des aufgenommenen visuellen Ergebnisses als Ausdruck eines bestimmten menschlichen Gefühls hängt vom Auge des Betrachters ab. Eine Interpretation des Ergebnisses ist deswegen schwierig, weil der jeweilige Proband in dem Augenblick der Aufnahme des Bildes bewusst keine Emotion empfinden beziehungsweise zeigen soll; der festgehaltene Gesichtsausdruck ist bei Duchennes Experiment eher ein künstlich hervorgerufenes Produkt als eine natürliche Expression eines subjektiven Gefühls.

Trotz der Probleme war die Zusammenarbeit zwischen Duchenne und seinem Fotografen so bedeutend, dass auch der britische Naturforscher Charles Darwin großes Interesse daran bekundete.⁵⁴⁰ Er nahm acht Fotos aus Duchennes Buch in sein eigenes Werk *The Expression of Emotions in Man and Animals* (1872) auf,⁵⁴¹ besonders wichtig waren zwei Nachzeichnungen von Duchennes Foto (Abb. 32) mit der Anmerkung „Terror“⁵⁴² (Abb. 33) und „Horror und Agonie“.⁵⁴³ Es handelt sich dabei um die Abbildungen des alten Mannes mit den „Laokoon-Brauen“. Darwin wies damit auch auf die Problematik bei der Bestimmung des Gesichtsausdrucks in Duchennes Untersuchung hin:

„It fortunately occurred to me to show several of [Duchenne’s] best plates, without a word of explanation, to above twenty educated persons of various ages and sexes [...]. The most widely different judgments were pronounced in regard to some of them.“⁵⁴⁴

Daher hielt Darwin Duchennes Bilder für untauglich, die menschlichen Gesichtsausdrücke zu illustrieren, weil sie die Hilfe des Textes benö-

⁵⁴⁰ Vgl. Walter Guadagnini, *Photography 1. The Origins 1839–1890*, Milano 2010, S. 145.

⁵⁴¹ Er verwendete die Bilder 1 und 2 der Tafel 2, die Bilder 4–6 der Tafel 3, das Bild 2 der Tafel 7 und die radierten Reproduktionen der Bilder 20 und 21. Zu Darwins Inspiration und Anwendung von Duchennes Theorie sowie seiner Fotografie vgl. Phillip Prodger, *Darwin’s Camera: Art and Photography in the Theory of Evolution*, New York 2009, S. 83.

⁵⁴² Siehe Charles Darwin, *Expression of the Emotions in Man and Animals*, London 1872, Fig. 20, S. 299.

⁵⁴³ Siehe ebd., Fig. 21, S. 306.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 14.

tigten, um wirklich sinnvoll und identifizierbar zu sein. Die in *Expression* verwendeten Abbildungen sind zwei nachzeichnende Radierungen der Fotos von Duchenne von James Davis Cooper, der bei deren Entstehung Darwins Anweisungen befolgte: „Attend to the wrinkles on neck & forehead – form of mouth. Omit galvanic instruments and hands of operator.“⁵⁴⁵ Der zahnlose alte Mann wurde in *Expression* ohne die elektrische Sonde und den Experimentator dargestellt, also nicht im Kontext des elektronischen Experiments. So glaubte Darwin, den wesentlichen Teil des Fotos zu präsentieren – die rein visuelle Darstellung der menschlichen Mienenspiele, ohne einen Hinweis auf ihre Entstehung zu liefern. Darwins Buch wurde auf diese Weise wiederum eine Quelle der Inspiration für viele weitere Arbeiten in Duchennes Laboratorium in Paris.

Der neuen Technik Fotografie gegenüber nahm Darwin die gleiche Haltung ein wie Duchenne. Er hielt die Fotos und die daraus entstehenden Zeichnungen für unentbehrliche technische Hilfsmittel für sein Buch und seine Theorie und sah in der Fotografie das zukünftige Werkzeug zum Erforschen der Wahrheit. Damit nahm er die für so viele seiner Zeitgenossen typische Haltung ein: „I have found photographs made by the most instantaneous process the best mean for observation, as allowing more deliberation.“⁵⁴⁶ Im Kontext seines Studiums des menschlichen Gesichtsausdrucks führte Darwin Duchennes Arbeit noch einen Schritt weiter; er begrenzte seinen Forschungsbereich nicht auf den Vergleich seiner Ergebnisse mit historischen Materialien (vor allem antiken Skulpturen), sondern setzte sie in den Kontext der Evolutionstheorie, des Ursprungs des emotionalen Mechanismus und der Untersuchung der gesamten natürlichen Phänomene.

545 Zitiert nach Proddger 2009, S. 87.

546 Ebd., S. 148.

8.3 Die ästhetische Problematik: Schönheit, Hässlichkeit und Realität

Duchennes Idee, die menschlichen Emotionen anhand der Elektrotherapie und Fotografie zu studieren, war vom zeitgenössischen Gedanken beeinflusst, dass man „in den Erscheinungsformen und Reaktionsweisen des Körperäußeren die Bewegung der Seele erkennen“⁵⁴⁷ könne. Diese Überlegung hat ihren Ursprung wesentlich in der Lehre von der klassischen Tragödie und Komödie,⁵⁴⁸ in denen der Schauspieler keine Masken trug und nur durch hohe künstlerischen Qualität, mit der er seine Mimik und Körpersprache veränderte, den inneren Zustand der Figur darstellte. Die menschliche Physiognomie wurde demnach traditionell als sichtbare Manifestation der inneren Konflikte und Erregungen betrachtet. Duchennes Forschung hatte das Ziel, die unendlichen Facetten der menschlichen Gefühle nach bestimmen „Typen“ zu kategorisieren und durch wissenschaftliche Mittel zu reproduzieren. Er war davon überzeugt, dass jeder Muskel im Gesicht einen völlig unabhängigen expressiven Muskel darstelle, der besonders für „eine Bewegung der Seele“⁵⁴⁹ verantwortlich sei. Der Jochbeinmuskel (*musculus zygomaticus*) werde beispielweise als „Muskel der Freude“⁵⁵⁰ bezeichnet, der Oberlippenheber (*musculus levator labii superioris*) als „Muskel des Weinens“⁵⁵¹ und der Augenbrauenheber (*musculus corrugator supercillii*) als „Muskel des Leidens“.⁵⁵² In diesem Sinne ist das Kunstwerk *Laokoon* für ihn eine typische, charakteristische Darstellung des menschlichen Leidens – unabhängig davon, ob man diesen Ausdruck nun als „Terror“ oder „Agonie“ bezeichnen möchte. Duchenne folgte hier der Tradition von Leonardo da Vinci und Michelangelo als „Künstler-Anatom“,⁵⁵³ indem er sich aufgrund der anatomischen Studien mithilfe der beteiligten Patienten mit der plastischen Kunst beschäftigte. Mit dieser Vorgehensweise

547 Michel Frizot, *Der Körper als Beweisstück. Eine Ethnofotographie der Unterschiede*, in: Michel Frizot (Hrsg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Paris 1994, S. 258–271, hier S. 259.

548 Vgl. ebd., S. 260.

549 M, S. 15.

550 M, S. 24f.

551 Ebd.

552 Ebd.

553 Der Begriff wird aus Kemps „artist-anatomist“ übersetzt, vgl. Kemp 2006, S. 289.

beschritt er einen ganz anderen Weg als die Meister der künstlerischen Expressivität, wie etwa Michelangelo Merisi da Caravaggio.

Duchenne beschäftigte sich in seiner Diskussion mit dem Begriff „Schönheit“ und stellte folgende Fragestellung in den Vordergrund: Was ist das visuelle Merkmal, das eine gewisse menschliche Miene anziehend macht? Er war der Meinung, dass die Lichtverteilung in seinen Bildern durchaus mit den inneren Gefühlen der Probanden übereinzustimmen habe; die Aufnahmen ähneln demnach dem künstlerischen Stil von Rembrandt Harmenszoon van Rijn und Jusepe de Ribera.⁵⁵⁴ Mit dieser Bewertung versuchte er, eine ästhetische Dimension in seine Untersuchung zu integrieren. Er entschuldigte sich dafür, dass er das Gesicht eines komischen, hässlichen, alten Mannes in einer sachlichen, „wissenschaftlich-analytischen“ Sektion seines Buches verwendet hatte. Demgegenüber stellte er anschließend eine attraktive junge Frau als Fotomodell (Abb. 34) für die ästhetische Sektion vor, um „the set of conditions that constitute beauty from an aesthetic point of view“⁵⁵⁵ zu untersuchen. Er ließ sie sich sogar in ein Theatergewand kleiden und eine Gebetsgeste machen. Mit diesem Foto wollte Duchenne die Tiefe des Glaubens in Zusammenhang mit dem Grad der Expressivität veranschaulichen und identifizieren. Seine Beobachtung beschrieb er folgendermaßen:

„This upturned look, instead of evoking remembrance, tells us that the young woman's spirit is being exalted by her ardent faith. In addition, does not her white veil and homespun dress signify that she is doing something great, that she is going to renounce this world? If you cover the eye and forehead of the left side, the sadness of her features (due to the slight lowering of the angle of her mouth) makes you feel that she is not leaving her dearest loved ones without some regrets. And if you cover the eye and forehead of the other side, you see that her sacrifice is

554 „Moreover, we will see that generally the distribution of light is quite in harmony with the emotions that the expressive lines represent. Thus the plates [...] gain singularly in energy under the influence of chiaroscuro; they resemble the style of Rembrandt (see Plates 18, 20, 60, 65). Other plates, [...] after the style of Ribera (see among others, Plates 22, 40, 41, 42).“ M, S. 40.

555 M, S. 102.

sorrowful; you feel that the heart of the nun, who is perhaps leaving her dear mother and family, has not yet been withered through the exaltation of religious feelings.“⁵⁵⁶

Hier verbindet Duchenne die physische Schönheit ausdrücklich mit dem geistigen Zustand eines Menschen, was eine übliche Vorgehensweise auch im Laokoon-Diskurs ist. Wie schon erwähnt, ließ Duchenne sich von Winckelmann stark beeinflussen. Die Prinzipien der klassizistischen Ästhetik sind Voraussetzung seiner Diskussion über die antiken Skulpturen und gehörten – so kann man es auch ausdrücken – schlichtweg zu den allgemeinen Kenntnissen eines gebildeten Franzosen Mitte des 19. Jahrhunderts. Dies zeigt sich vor allem in Duchennes Anerkennung des idealistischen Ausdrucks der menschlichen Mimik in den antiken Skulpturen als eine Kunst der Schönheit. Er versuchte, Schönheit in sein Werk einzubringen, um damit zu zeigen, dass durch elektrische Stimulation auch sehr komplexe Gefühle und Ausdrücke, wie sie im antiken Kunstwerk zu sehen sind, produziert werden können. Aus heutiger Sicht ist Duchennes Methode zur Untersuchung der antiken Kunst und seine Stellungnahme im klassischen ästhetischen Diskurs durchaus legitim.⁵⁵⁷

Der ästhetische Teil seines Buches ist für die Reflexion des klassischen Idealismus von großer Bedeutung, da Duchenne die von Winckelmann als „die besten Statuen der Welt“⁵⁵⁸ bezeichnete Laokoon-Gruppe als ersten Gegenstand für seine künstlerische „Umgestaltung“ und seine ästhetische Diskussion auswählte. Obwohl er behauptete, die Stellung der Stirn-Seitenteile des römischen Laokoon sei anatomisch unmöglich, meinte Duchenne, dass er nicht den Realismus in der Kunst bevorzuge, sondern einen „idealisierten Naturalismus“.⁵⁵⁹ In der ästhetischen Debatte über den Realismus des 19. Jahrhunderts in Frankreich wurden Duchennes Schriften aber wegen seiner Vorgehensweise – „stripping art of its ideal beauty and reducing it to anatomical realism along the

556 M, S. 107.

557 Dazu vgl. Phillip 2009, S. 91f.

558 Brief an Oeser vom 20. Februar 1756, zitiert nach FK, S. 499.

559 M, S. 110.

lines of a certain modern school⁵⁶⁰ – angegriffen. Obgleich sich diese Debatte vor allem auf die neuen Elemente in der Landschaftsmalerei konzentrierte,⁵⁶¹ wurde Duchennes Forschung zur antiken Kunst auch wegen seiner Verwendung der Fotografie infrage gestellt. In Duchennes Forschung wurde gewissermaßen gegen seinen Willen der Hang zum Material-Realismus wahrgenommen.

Duchennes Erwartung war es, so Virginia Liberatore, „der Kunstwelt ein positivistisches Korrektiv für die historisch ‚willkürliche‘ Repräsentation der Emotionen zu bieten“.⁵⁶² Hier ist ein offensichtlicher Widerspruch zwischen Duchennes Methode und seinen ästhetischen Gedanken mit klassizistischer Neigung zu bemerken: Was ist eigentlich die Norm, wenn man über den Grad der Schönheit oder des Ideals urteilt? Angenommen, das höchste Ziel der bildenden Kunst wäre die Schönheit (Winckelmann, Lessing) und der Begriff „Schönheit in der Kunst“ bedeutete vor allem, die angenehmen Gefühle der Betrachter zu erregen (Kant). Wäre es dann wirklich notwendig, eine wissenschaftliche Analyse und Korrektur auf ein griechisches Kunstwerk anzuwenden?

Die stilistische Forschung über die griechische Skulptur des 19. Jahrhunderts – wie etwa die von Hugo Magnus⁵⁶³ – macht darauf aufmerksam, dass die antiken Künstler bei der Behandlung ihrer Gegenstände

560 Duchenne war sich der zeitgenössischen Kritik an ihm völlig bewusst. Er zitiert aus diesem Grund in seinem Buch die Anmerkung von A. Latour (*Critique sur la Mécanisme de la physiologie humaine. Journal des Débats*, 29 August, 1865): „Nevertheless, one of the most eminent and authoritative voice of the medical publishing service, Mr. A. Latour, did, in a flattering and well written article, have some reservations as to the practical use of my aesthetic research“ (Siehe M, S. 109).

561 Zur traditionellen akademischen Theorie und der neuen Entwicklung der Landschaftsmalerei in dieser Zeit vgl. Albert Boime, *The Academy and French Painting in the nineteenth Century*, London 1971, S. 133–147.

562 „He photographed and published his experiments to offer the art world a positivist corrective to the historically *arbitrary* representation of emotion.“ Siehe Virginia Liberatore, Reading and Writing the Passions in Duchenne de Boulogne’s *Mécanisme de la physiologie humaine*, in: *Culture, Theory and Critique* 44 (2003), S. 37–55, hier S. 37.

563 Vgl. Hugo Magnus, *Die Darstellung des Auges in der antiken Plastik* (Nachdruck des Originals von 1892, Nikosia 2017). In dem Buch analysiert der Autor die Darstellung von Laokoons Augapfel, seines Augenlides sowie seiner Brauen und seiner Stirn, die vor allem einem künstlerisch-ästhetischen Ziel dienen, aber nicht unbedingt „richtig“ dargestellt sind.

mit größter Willkür – oder in den Worten Duchennes ausgedrückt: mit „Genie und Inspiration“⁵⁶⁴ – verfahren. Die Künstler der Antike scheuten sich nicht, die anatomischen Verhältnisse des menschlichen Körpers in eigenmächtiger Weise zu ändern, solange es der Ästhetik des Kunstwerks diene. In Magnus' Buch wird eine detaillierte Analyse von Laokoons Gesichtsausdruck und dessen künstlerischer Wirkung geliefert, die einen augenfälligen Kontrast zu Duchennes Beschreibung bildet:

„In gewaltigen Wülsten sehen wir die im Schmerz zuckenden Muskeln sich über die Augen legen und unterhalb des Auges quellen sie in mächtigen Ballen hervor. Das nasale Ende der Brauen wird in gewaltsamem Ruck hoch nach oben gerissen, während ihre äussere Hälfte so tief nach unten gepresst wird, dass die ganze Lidspalte schief gestellt erscheint. Dabei sind die Augäpfel mit solcher Gewalt nach oben gedreht, dass das obere Lid unter den im Schmerz übermässig vorgetriebenen Muskelwülsten vollständig verschwindet und nur sein Rand noch sichtbar bleibt. [...] Keinen Zug in dem grauenvollen Bilde des Schmerzes hat uns der Künstler geschenkt und auch keinen gemildert. Im Gegenteil! Er hat die Geberden des Schmerzes in einer Weise erhöht, er hat ihren Ausdruck in einer Weise gesteigert, dass eine weitere Steigerung nicht mehr möglich [...]“⁵⁶⁵

Trotz seiner anscheinend sachlichen Beschreibung betont Magnus in seiner Laokoon-Interpretation immer noch den Ausdruck des Schmerzes: Der Zugang für seine Betrachtung und Beurteilung basiere auf der Vorstellung, Laokoon sei eine Ikone des Schmerzes. Diese Vorgehensweise habe bereits seit Winckelmanns Forschungen Tradition; diese wolle er mit einer vollständigen physiognomischen Analyse nur fortsetzen. In diesem Sinne steht seine Beurteilung eigentlich im Gegensatz zu Duchennes – gerade dann, wenn er sich nicht mehr so sehr für den künstlerischen Ausdruck interessiert, sondern eine künstlerische „Wahrheit“⁵⁶⁶ sucht, und zwar mithilfe der allerneusten naturwissen-

564 M, S. 34.

565 Magnus 2017, S. 95.

566 M, S. 17.

schaftlichen Theorien und neuesten technischen Mittel. Die Wahrhaftigkeit der Gestaltung der Figur im Kunstwerk ist für Duchennes Beurteilung der Kunst der Schlüssel. Er beurteilt den Brüsseler Laokoon in Tafel 72 beispielsweise folgendermaßen: „This expression is striking and has a startling reality; some people thus maintain that this is the original Laocoön bust.“⁵⁶⁷ Anschließend weist er auf den physiologischen Fehler in der Gesichtsdarstellung hin, um dadurch zu beweisen, dass dieser nicht das Original sein könne.

Durch die Aufnahmen mithilfe einer Kamera sehen manche von Duchennes Modellen auffällig „hässlich“ aus, besonders in dem Fall, bei dem die „Laokoon-Braue“ herbeigeführt wurde. Der alte Patient im Foto wird von Duchenne ausdrücklich als „an old toothless man, with a thin face, whose features, without being absolutely ugly, approach ordinary triviality“⁵⁶⁸ beschrieben. Die manchmal von einem Künstler aus ästhetischen Gründen entfernten äußerlichen Defekte – wie Akne oder Narben – wurden alle gnadenlos von der Kamera festgehalten. Dieses Ergebnis missfiel Duchenne einerseits, da es der klassischen Maxime der Schönheit widersprach. So schreibt er in der Anmerkung zu dem ausgewählten Modell: „I have preferred this coarse face to one of noble, beautiful features [...]“⁵⁶⁹ Andererseits fühlte er sich dazu verpflichtet, bezüglich seines Standpunktes als ein Befürworter des neuen wissenschaftlichen Fortschritts zu erklären:

„[...] not because in order to be true to nature one must show her imperfections; I simply wanted to prove that, despite defects of shape and lack of plastic beauty, every human face can become spiritually beautiful through the accurate rendering of emotions.“⁵⁷⁰

Die Diskussion über „Hässlichkeit“ spielt eine wesentliche Rolle, nicht nur im Laokoon-Diskurs, sondern auch bei der sich am jeweiligen Schönheitsideal orientierenden Ästhetik des Klassizismus. Laokoons

567 M, S. 98.

568 M, S. 42.

569 M, S. 42f.

570 Ebd.

Leiden müsse demnach in der künstlerischen Darstellung dem Ausdruck seiner Würde und Männlichkeit untergeordnet sein, um die Hässlichkeit zu vermeiden oder mindestens zu mildern. Duchennes Erklärung, dass durch „accurate rendering“⁵⁷¹ die fehlende plastische Schönheit kompensiert werde, kommt der Nachahmungstheorie sehr nahe, die Lessing verfolgte, als er fragte:

„Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. [...] der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids usw. können nur Unlust erregen, insoweit wir das Übel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöst werden.“⁵⁷²

In der klassischen Theorie ist die künstlerische Nachahmung das Mittel, durch das sich die unangenehmen Empfindungen in angenehme verwandeln. Duchenne findet mit seiner Arbeit einen neuen Ansatzpunkt, indem er die neue Technik Fotografie betont als „wissenschaftlich“ verteidigt: „I would certainly like to present only young and beautiful faces, but, above all, I had *scientifically* to demonstrate the workings of the lines of the face.“⁵⁷³

Die in der Kunst der Moderne stets virulente Fragestellung nach der Hässlichkeit scheint durch Duchenne und seine Arbeit möglicherweise bereits endgültig beantwortet worden zu sein, und zwar mit der Bedeutungsänderung der Begriffe „Schönheit“ und „Hässlichkeit“ selbst in einem Zeitalter, in dem die moderne Technik und Wissenschaft erst begannen, Teil der Kunst zu werden: Die konventionelle anmutige Schönheit wurde auf einmal infrage gestellt, während die technische Genauigkeit immer mehr bewundert wurde. Die Situation bei der Betrachtung des alten Kunstwerks wird hier merkwürdigerweise umgekehrt: Beschreibungen der klassischen Schriftsteller sprechen von einem Gefühl, das vielleicht erst in Duchennes Zeit mit den

571 Ebd.

572 LW 5/2, S. 169.

573 M, S. 101.

neuen technischen Augen der Fotografie nachgeprüft werden konnte. Duchenne und seine Zeitgenossen scheinen jedoch mit ihrem analytisch-kritischen Sinn den Blick für Ästhetik verloren zu haben, der die Künstler und Forscher früherer Zeiten prägte.

8.4 Die Einführung neuer Technik in den Diskurs: Fotografie

Seit der Erfindung der Fotografie Anfang des 19. Jahrhunderts war sie auf die Untersuchung des menschlichen Körpers ausgerichtet. Der mit Duchenne zusammenarbeitende Fotograf war Adrien Tournachon. Er war der Bruder des bekannten französischen Fotografen und Journalisten Gaspard-Félix Tournachon (genannt Nadar) und gehörte zum Freundeskreis des „wichtigsten französischen Fotografen des 19. Jahrhunderts“.⁵⁷⁴ Gustave Le Gray. Zugleich war er einer der fünf Patienten von Duchenne in *Salpêtrière* und ein junger Bildhauer, der auf die Herstellung von Wachsmodellen spezialisiert war. Seine Zusammenarbeit mit Duchenne dauerte von 1853 bis 1856 und zählt zu den wichtigsten Werken seines Lebens. Durch ihn erlernte Duchenne erst die Technik hinter der Kamera.

Zu Beginn seines ästhetischen Diskurses behauptete Duchenne, dass er durch die Einführung der elektrophysiologischen Analyse der menschlichen Emotionen die antiken Skulpturen gewissermaßen in Richtung der Realität „verbessern“ wollte. Die Fotografie wurde zum Beweisstück seines Experiments, das im Gegensatz zu den artifiziell dargestellten menschlichen Gesichtszügen im Kunstwerk die „Wahrheit“ repräsentierte: „Photography, as true as a mirror, can illustrate my electrophysiological experiments and help to judge the value of the deductions that I have made from them.“⁵⁷⁵ Trotzdem war er sich völlig bewusst, dass sein Tun angesichts der großen ästhetischen Qualität der Kunst-

574 Zu Adrien Tournachons Biographie und seiner Freundschaft mit Gustave Le Gray vgl. Anne de Mondenard/Marc Pagneux/Vincent Rouby, *Modernism or Modernity: The photographers of the circle of Gustave Le Gray*, Paris 2013, S. 345ff.

575 M, S. 39.

werke sinnlos sein könnte.⁵⁷⁶ Duchennes Erwartung, die Fotografie und die Kunst zu verbinden, war ohne Zweifel der Standpunkt eines Verfechters der wissenschaftlichen Objektivität; heute würde man sagen: der Standpunkt eines Verfechters einer Ideologie der positivistischen Wissenschaft. Seine Meinung vertritt heute auch der Historiker Peter Galassi, der glaubt, dass eine Art „embryonic spirit of realism“⁵⁷⁷ schon lange vor der Erfindung der Fotografie in der europäischen Kultur existierte. Weiter argumentiert er, dass die Fotografie ihren technischen und ästhetischen Ursprung eigentlich in der alten Maltechnik, nämlich der Erfindung der linearen Perspektive des 15. Jahrhunderts, habe.

Ein wesentlicher Wandel in der Kunst sowie Naturwissenschaft zu Duchennes Zeit, den unter anderem auch die Fotografie einleitete, war die gewaltige Erweiterung der sichtbaren phänomenalen Welt. Die Fotografie war ein vollkommenes Instrument und eine Quelle für die authentische historische Dokumentation. Auch war sie nützlich im Bereich der Untersuchung der menschlichen Physiognomie und psychischen Gemütsbewegungen, ebenso wie bei der Untersuchung eines klassischen Kunstobjekts wie der Laokoon-Gruppe – trotz aller Kritik. Schon vor dem Erscheinen von Duchennes *Mécanisme* beschrieb der britische Psychiater Hugh Welch Diamond 1856 als ein Pionier der psychiatrischen Fotografie diese Vorzüge:

„Der Photograph dagegen hält mit unfehlbarer Genauigkeit die äußere Erscheinung jeder Gemütsbewegung als wirklich zuverlässiges Anzeichen einer inneren Störung fest [...] und der Photograph erfasst in einem einzigen Augenblick die immerwährende Wolke oder einen vorübergehenden Sturm oder einen Sonnenstrahl über der Seele und ermöglicht so dem Metaphysiker, die Verbindung zwischen dem Sichtbaren und

576 „I anticipate that at first sight the captions to Plates 66, 67, 70, and 73 will offend general opinion. The corrections shown in Plates 68, 69, and 71 of works of art rightly admired by every age will perhaps be considered profane.“ Siehe M, S. 93.

577 Peter Galassi, *Before photography*, New York 1981, S. 11ff.

dem Unsichtbaren auf einem wichtigen Untersuchungsgebiet der Wissenschaft von der menschlichen Seele mit eigenen Augen zu sehen und festzuhalten.⁵⁷⁸

Die Erfindung der Kamera veränderte die menschliche Sicht auf die Kunstwerke, da sie einen neuen Standard auf der Grundlage der realistischen Reproduktion einführte und es ermöglichte, die geographisch voneinander entfernten Werke parallel nebeneinander zu stellen und miteinander zu vergleichen. Ein wichtiges Beispiel dieser Zeit – für die Laokoon-Rezeption – war die fotografische Reproduktion *Rome. Le Laocoon. Musée du Vatican* (Abb. 35) des französischen Textildesigners und Fotografen Adolphe Braun – einem der frühesten Befürworter der Kunstfotografie – im Jahre 1865.⁵⁷⁹ Braun meisterte die Technik der negativen Fotoplatte. Die Besonderheit seiner Laokoon-Fotografie ist der merkwürdige Licht-Schatten-Kontrast, der die Gruppe betont vom hellen Hintergrund abhebt und den jeweiligen Körperbau der Hauptfiguren verdeutlicht. Die fotografische Repräsentation der Skulptur zeigt darüber hinaus die wahre Textur des Marmors, dessen Kristallisation und die durch Zeit und Vernachlässigung verursachten Flecken darauf. Die visuelle Wirkung des Werks war demnach völlig anders als die der zuvor weit verbreiteten Zeichnungen der Skulptur. Die neue Technik wurde bald nach ihrer Erfindung in der ästhetischen Forschung angewendet: Die Reproduktion von Brauns Fotografie verwendete beispielsweise auch der Schriftsteller Louis Viardot in seinem Buch *Les Merveilles de la sculpture* (1869) als Illustration,⁵⁸⁰ um die Diskussion über die antike Skulptur zu veranschaulichen.

Unter dem Umstand des Aufblühens der fotografischen Technik erschienen eine Reihe von Publikationen am Ende des 19. Jahrhun-

578 Hugh W. Diamond, *Über die Anwendung der Photographie auf die physiognomischen und seelischen Erscheinungen der Geisteskrankheit*, zitiert nach Adrienne Burrows/Iwan Schumacher, *Dr. Diamonds Bildnisse von Geisteskranken*, Frankfurt a. M. 1979, S. 155.

579 Zur Untersuchung von Brauns Laokoon-Fotografie vgl. Ségolène Le Men, *Trois regards sur le Laocoon: la caricature selon Daumier, la photographie selon Braun, le livre d'histoire de l'art selon Ivins*, in: *Revue germanique internationale* 19 (2003), S. 195–219.

580 Siehe Louis Viardot, *Les Merveilles de la sculpture*, 2. Aufl., Paris 1872, Abb. 28, S. 131.

derts, die sich mit dem Eintritt der Fotografie nicht nur in den Bereich der Kunst, sondern auch in den der Biologie, der Medizin und der Anthropologie beschäftigten. Duchennes Experimente und Diskussion bezüglich der Physiognomie und der antiken Kunst, die darauf abzielten, deutliche Merkmale und anatomische Kennzeichen für bestimmte künstlerische Ausdrücke herauszufiltern, sind wegen seines besonderen Ansatzpunktes aus heutiger Sicht nur „Teil eines freilich exzessiv betriebenen Randbereichs der Forschung“.⁵⁸¹ Trotzdem gehören sie doch zur großen Flut an Forschungen seines Zeitalters, die Wissenschaft und Kunst zu verbinden versuchten.

Obwohl die Fotografie im Bereich des visuellen Studiums neue Möglichkeiten eröffnete, war sie im ästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts nicht immer als nützliches Hilfemittel der Kunst angesehen, ganz im Gegenteil: Viele Forscher hielten sie für den Todfeind der bildenden Kunst und vor allem der traditionellen Malerei.⁵⁸² 1893 stellte Gleeson White bereits die Frage, ob die Kamera der Freund oder der Feind der Kunst sei, und konstatierte:

„Denn es darf nicht vergessen werden, daß in den Augen der Menge die Kamera für unfehlbare Wahrheit steht. [...] aber daß solche augenfälligen Abweichungen nur Anzeichen für weniger offenkundige, aber ebenso wirksame Verzerrungen der Wahrheit sind, das weiß sie nicht und will sie nicht wissen. [...] Deswegen, so sagen sie, kommt die Photographie der Vollkommenheit der Natur näher, und der Maler gilt als der größte, dessen Werke man auch mit der Lupe studieren kann!“⁵⁸³

Die Gefahr der Fotografie bestehe darin, so White, dass die technischen Augen zu einer medialen Täuschung bei der Betrachtung der Kunst

581 Ebd., S. 261.

582 Zu der ästhetischen Diskussion um die Fotografie, besonders um ihre Schwäche in der Kunstpraxis, vgl. Thomas Hecken, *Das Objekt der Photographie*, in: Thomas Hecken (Hrsg.), *Der Reiz des Trivialen: Künstler, Intellektuelle und die Popkultur*, Opladen 1997, S. 87–108.

583 Gleeson White, *Ist die Kamera der Freund oder der Feind der Kunst? Eine Umfrage* (1893), in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Theorie der Fotografie*. Bd. 1: 1839–1912, München 1980, S. 193.

führen könnten und man eventuell nicht mehr auf die künstlerischen Vorzüge achte, die über ihre Detailgenauigkeit hinausgingen, sondern nur auf deren Qualität.

Gegenüber der neuen Erfindung nahm Duchenne eine viel offenere Haltung ein, indem er sogar hoffte, dass die Fotografie einen neuen Standard für die naturalistische Malerei etabliere. Duchenne glaubte, dass er durch die naturwissenschaftliche Methode einen „idealistischen Naturalismus“ in der griechischen Kunst beobachten und erfassen könne. Die „Wahrheit“ hinter seiner Beobachtung konnte und sollte nur durch die Kamera festgehalten werden, da das menschliche Gefühl und der entsprechende Gesichtsausdruck, wie etwa im Fall der Laokoon-Gruppe, so vergänglich und veränderlich sei, dass sie durch Gemälde oder Zeichnungen auf keinen Fall richtig dargestellt werden könnten: „Only Photography, as truthful as a mirror, could attain such desirable perfection.“⁵⁸⁴ Mit dieser Aussage widerspricht er seiner anfänglichen Vorstellung, den menschlichen Gesichtsausdruck im Kunstwerk mithilfe von wissenschaftlichen Methoden zu korrigieren und zu modifizieren. Er gibt damit in gewisser Weise zu, dass ein Künstler auf keinen Fall die Genauigkeit und Zuverlässigkeit der Kamera in der Darstellung des Objekts erreichen könne.

Laut der visuellen Theorie des Kunsthistorikers Martin Kemp haben alle ernst gemeinten wissenschaftlichen Forschungen eine empirische Tradition präziser Beobachtung,⁵⁸⁵ was dazu führt, dass

„[t]he systematic recording of appearance through a command of optically-based techniques of naturalism [Kamera] would on the surface – in the most literal sense – appear to be less troubled by notions of ideal imitation and poetic imagination than the practice of art“⁵⁸⁶

584 Ebd., S. 36.

585 Vgl. Martin Kemp, *Seen/unseen: Art, Science and Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*, Oxford 2006, S. 243.

586 Ebd.

Kemps Überlegung über die technische Natur der Kamera, 200 Jahre nach deren Erfindung, weist darauf hin, dass es doch eine deutliche Grenze zwischen der naturwissenschaftlichen Forschung und der Kunstpraxis gibt, die vor allem durch die fehlende „ideale Imitation“ und „poetische Fantasie“ in der wissenschaftlichen Rationalität gekennzeichnet ist. Diese Annahme ist aus heutiger Sicht kaum anzuzweifeln, auch wenn Duchenne mithilfe der Kamera das Verständnis der antiken Kunstwerke zu vertiefen versuchte.

9 Laokoon als Karikatur

In den vorigen Kapiteln ging es um die romantische Inszenierung der Laokoon-Gruppe durch William Blake und um das naturwissenschaftliche Experiment von Duchenne de Boulogne. Beide Herangehensweisen zeigen eine deutlich rebellische Haltung gegenüber der klassischen Ästhetik, die im Laokoon-Diskurs des 18. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle gespielt hat. Diese Haltung konnte durchaus auch unbewusst aufkommen, wie etwa im Falle Duchennes, der sich für einen Befürworter Winckelmanns und Lessings hielt, während er eigentlich Dissident war. Die antike Kunst erfuhr im 19. Jahrhundert eine Existenzkrise, was auf den Zeitgeist eines offeneren, weltlicheren und materialistischeren Zeitalters zurückzuführen war. Der Historiker Karl Lamprecht stellte infolgedessen am Anfang des 20. Jahrhunderts die Frage, was in einem Zeitalter, in dem die klassische Ästhetik nichts mehr wert sei, die „Antike“ ersetzen könne:

„Das ist das eigentlich Entscheidende: [...] daß uns die Antike im allgemeinen keine Ideale mehr zu bieten vermag, die über uns und unsere Entwicklungsstufe hinaus liegen. Das ist der Grund, warum auch so gewaltige Entdeckungen und neue Aufklärungen über die Antike, wie sie das letzte Menschenalter gebracht hat, keine neue Renaissance haben heraufführen können. [...] Die normative Geltung der Antike war dahin; und die Frage trat auf, was an ihre Stelle treten könne.“⁵⁸⁷

Diese Frage lässt sich auf zwei Ebenen betrachten: Einerseits sind die neuen Variationen des antiken Motivs – im Zusammenhang mit der Forschung zu *Laokoon* – der originalen Quelle immer unähnlicher. Sie wirken in einem konventionellen ästhetischen System destruisierend, da das klassische Kunstideal schon ein Jahrhundert zuvor seinen Höhepunkt erreicht hat. Andererseits bleibt aber auch in den Nachahmungen immer noch die visuelle Form des antiken Laokoons erhalten. Diese entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einem festgesetzten kanonischen,

⁵⁸⁷ Karl Lamprecht, *Zur jüngsten deutschen Vergangenheit*, 2. Band, 2 Hälfte: *Innere Politik – Äußere Politik*, Berlin 1904, S. 417.

visuellen Ausdruck, der zugleich Erinnerung und aktuelle Geschichte reflektiert und mit der Weiterentwicklung der Gesellschaft und der künstlerischen Strömungen in jeder Form variiert. Das Laokoon-Motiv als Karikatur ist eine direkte Veranschaulichung dieses Wandels.

9.1 Die Laokoon-Karikatur in Zeitschriften und Flugblättern

Die rhodische Laokoon-Skulptur genoss seit ihrer Entdeckung fast weltweit enorme Beliebtheit und Volkstümlichkeit, was nicht nur unzählige Reproduktionen in der Kleinkunst wie Statuetten, Gemmen und Plaketten, sondern auch graphische und zeichnerische Widergaben beweisen. Die große Popularität und Variationsfähigkeit, ihr „ikonischer“ Charakter also, gehörten von Anfang an zu den Merkmalen dieses Kunstwerks. Die Darstellung der Laokoon-Gruppe als eine groteske, satirische Gestalt hat freilich schon im 16. Jahrhundert mit Tizians berühmtem *Affenlaokoon* (Abb. 28) begonnen. Diese Figur wurde im Jahr 1566 von dem italienischen Holzschneider Niccolò Boldrini nach Tizians Vorbild geschaffen, indem er anstelle der Gruppe von Vater und Söhnen drei Affen porträtierte. Diese Darstellung wurde oft als eine Satire auf die Ungeschicklichkeit des italienischen Bildhauers Baccio Bandinelli bei seiner Herstellung einer Kopie der antiken Skulptur Laokoon interpretiert.⁵⁸⁸ Diese Interpretation weitete sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts zu einer Kritik an der übermäßigen Verehrung der Kunst der Florentiner und römischen Schule und von deren klassischen Dogmen der Naturnachahmung und Antikenstudium aus. Eine andere Interpretation sah den Holzschnitt als Kommentar zu den anatomischen Debatten jener Zeit.⁵⁸⁹ Nach der Lehre des altgriechischen Arztes Aelius Galenus bestand eine anatomische Ähnlichkeit zwischen Mensch und Affe und daher übertrug er seine bei Affen gewonne-

⁵⁸⁸ Nach Janson findet sich die erste Aussage, die auf eine satirische Verspottung Bandinellis hinweist, in John Knowles, *The Life and Writing of John Fuseli*, London 1831, III, S. 137, zitiert nach Horst Woldemar Janson, *Titian's Laocoon Caricature and the Vesalian-Galenist Controversy*, in: *The Art Bulletin* 28 (1946), Nr. 1 (März), S. 49–53, hier S. 49, Anm. 6.

⁵⁸⁹ Vgl. Horst Woldemar Janson, *Apes and ape love in the Middle Ages and the Renaissance*, in: *Studies of the Warburg Institute* 20 (1952), S. 355–368, hier S. 361.

nen Erkenntnisse einfach auf den Menschen. Diese Lehre wurde im 16. Jahrhundert populär und von Tizian mit seinem *Affenlaokoon* verspottet. Auch wenn Uneinigkeit herrscht, ob dieser nun einen Mensch-Tier-Vergleich anstrebte oder eine Kunstkritik (*ars simia naturae*) ausdrückte, lässt er doch eine satirische Deutung zu, die Menschen zum Lachen bringt. Die eigentliche Bedeutung des Laokoon-Motivs oder des Bildes der Marmorgruppe ist hier nur als kultureller Code hintergründig von Bedeutung. Seit Tizians Werk existiert auch eine Tradition der Laokoon-Interpretation als eine Form der ironisch-parodistischen Bildkritik, die im Gegensatz zum ernsthaften intellektuellen Kontext um die griechische Skulptur steht.

9.1.1 *Michel als Laokoon im Kampf mit der Diplomatie*

Diese satirische Übertragung des Laokoon-Motivs entwickelte sich schließlich zur karikaturistischen Graphik des 19. Jahrhunderts weiter. Ein typisches Beispiel dafür ist die Karikatur *Michel als Laokoon im Kampf mit der Diplomatie* (Abb. 36), das in der Zeitschrift *Fliegende Blätter* im Jahr 1848 erschien. Die Zeitschriften dieser Zeit waren zugleich Produkt und Organ der aufklärerischen Gedanken, die mit einem bürgerlichen Bewusstsein über alle Aspekte des geistigen Lebens reflektierten. Besagtes Laokoon-Blatt kommentierte deutlich die Revolution von 1848 in Deutschland um Bürgerrechte und Konstitution, für die es schon 1830 Impulse gab. Diesmal war die Forderung nach konkreten Änderungen der Verfassungspolitik, wie zum Beispiel die Forderung nach Presse- und Versammlungsfreiheit, noch ausgeprägter.⁵⁹⁰ Das Laokoon-Blatt erschien auf der letzten Seite der Zeitschrift *Fliegende Blätter* (Nr. 162) zusammen mit anderen politisch-satirischen Inhalten, wie zum Beispiel einer weiteren Karikatur mit dem Titel *Politisches Gespräch von einer Stunde* (Abb. 37), in der die damals langatmige, schwerfällige politische Vermittlung zwischen verschiedenen Seiten verspottet wird, die sich zum Schluss immer in ein heilloses Durcheinander verwandelte.

⁵⁹⁰ Zur Geschichte der Revolution vgl. unter anderem Eva Maria Werner, *Kleine Geschichte der deutschen Revolution von 1848/49*, Wien [u. a.] 2009. Zum Begriff des Deutschen Bundes vgl. S. 16ff.

Im Blatt *Michel als Laokoon im Kampf mit der Diplomatie* ist Deutschlands nationale Personifikation Michel mit der Gestalt Laokoon vereinigt. Seine Zipfelmütze hängt an der Spitze eines Zweigs, was anzudeuten scheint, dass das gemütliche Leben des Biedermanns vorbei ist. Vor seiner Brust sieht man den Doppeladler im Wappen, das den seit 1815 auf dem Wiener Kongress ins Leben gerufenen Deutschen Bund symbolisiert. Dieser Staatenbund wurde während der Revolution 1848 von bürgerlichen Gegnern angefochten. Die bürgerliche Schicht wollte eine demokratische Grundordnung in einem vereinten Bundesstaat durchsetzen. Vor diesem Hintergrund ist der Michel-Laokoon hier in eine komplexe Notlage geraten. Die beiden Söhne, die in der originalen Skulptur als Begleiter der Hauptfigur auftreten, werden durch Symbole ersetzt: Rechts befindet sich ein Fahnen-ähnliches Bäumchen als Sinnbild der Freiheit und links das Ensemble von Schwert, Axt und Streitkolben, das den bewaffneten bürgerlichen Widerstand symbolisiert. Einer der zwei die Hauptfigur erwürgenden Seeschlangen wächst die Inschrift „PROTOCOLL“ aus dem Maul, während der Kopf der anderen Schlange die Gestalt eines Krebses (als Andeutung eines Krebsgeschwürs) besitzt. Die Körper der beiden Tiere sind mit Wappen der Fürsten oder mit Schriften über Inhalte der Zeitgeschichte – wie zum Beispiel „1848“ und „WAFFEN-STILLSTANDS-VERTRAG“ – bedeckt. Sie sind grundsätzlich als eine Gruppe böser Kreaturen dargestellt und veranschaulichen so die Diplomatie der Fürsten. Der vorbildliche antike Held mit erhabenem Pathos ist verschwunden. An seine Stelle ist eine moderne Figur im zeitgenössischen Kostüm getreten, die von der damals aktuellen Krise bedroht wird. Das altgriechisch-künstlerische Motiv der Marmorskulptur *Laokoon* wird so aus ihrem originalen intellektuellen Zusammenhang herausgelöst und als Medium für einen politischen Zweck benutzt. Ganz treffend ist Klaus Herdings Anmerkung zu diesem Thema: „Er wird trivialisiert.“⁵⁹¹

591 Klaus Herding, „Inversionen“. *Antikenkritik in der Karikatur des 19. Jahrhunderts*, in: Klaus Herding/Gunter Otto (Hrsg.), „*Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens*“: *Karikaturen*, Gießen 1980, S. 131–171, hier S. 134.

9.1.2 *Der deutsche Laokoon*

In der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde diese Laokoon-Michel-Kombination ein sehr beliebtes Motiv für politisch-satirische Karikaturen, die die geschichtlichen Ereignisse und das gesellschaftliche Leben in Deutschland zu schildern und zu verballhornen versuchten. Die verschiedenen Variationen des Modells kamen durch die Ersetzung bestimmter Bestandteile der Marmorgruppe durch andere Attribute, die Deutschland ausmachten, zustande. *Der deutsche Laokoon*⁵⁹² (Abb. 38) ist ein typisches Beispiel für eine solche Variation: Der Michel-Laokoon und seine beiden Söhne Schleswig und Holstein werden in dieser Version von einer Riesenschlange in verderblicher Umarmung gehalten, deren Kopf als der des damaligen Ministerpräsidenten des Königreichs Preußen, Otto von Bismarck – der „Herr von Eisenblut“ –, dargestellt wird. Dieses Blatt erschien am 3. März 1866 in der deutschsprachigen Satirezeitschrift *Figaro* in Wien. Der Staatsmann war gerade ein Jahr zuvor von seinem König in den erblichen Grafenstand erhoben worden, womit seine Macht und sein Ansehen einen neuen Höhepunkt erreichten. Preußen bekam in diesem Jahr alleinige Kontrolle über Schleswig und Holstein. Bismarck entschied sich Anfang 1866 für einen „Bruderkrieg“, um die preußische Macht durchzusetzen. Er unternahm alles Mögliche, damit Österreich von den Alliierten isoliert und provoziert wurde. Das Wiener Witzblatt entstand als eine Reaktion auf diesen Politiker mit brennendem Ehrgeiz.

9.1.3 Honoré Daumiers Laokoon-Karikatur

Der französische Maler Honoré Daumier karikierte ebenfalls das Laokoon-Motiv in der Form der nationalen Allegorie im Jahr 1868 (Abb. 39). Seine Karikatur wurde am 6. April 1868 in der satirischen Zeitschrift *Le Charivari* in Paris veröffentlicht. Diese Zeitschrift kommentierte aktuelle politische Nachrichten, ohne Rücksicht auf die Zensur zu nehmen, die im Zeitalter des Kaiserreiches wieder stattfand. Die Bezeichnung *Laokoon* im Titel der Lithographie betont, ebenso wie

592 Siehe: Karl Walther, *Bismarck in der Wiener Karikatur*, Stuttgart 1898, S. 17.

beim Beispiel aus der Zeitschrift *Fliegende Blätter*, die spielerische Referenz auf das plastische Werk, jedoch nicht ohne Bezug auf den ästhetischen Diskurs um die Marmorgruppe zu nehmen, indem die Karikatur das Übermaß und die Kontrolle des Pathosausdrucks im Kunstwerk thematisierte. Diese Laokoon-Karikatur ist bezüglich ihrer künstlerischen Darstellungsweise dem Michel-Laokoon sehr ähnlich, bei dem die Hauptfiguren der Skulptur durch nationale Personifikationen ersetzt wurden, um die politischen Umstände zu parodieren.⁵⁹³ Die textlichen Bezeichnungen auf den Körperteilen der Figuren wirken hier als notwendige Ergänzungen, die die Karikatur überhaupt verständlich machen: Das im Zentrum stehende Großbritannien wird von der Schlange mit der Bezeichnung „FENIANISME“ verschlungen, die sich auf eine subversive Geheimgesellschaft in Großbritannien bezieht und damit auf das Problem der politischen Eigenständigkeit Irlands hinweist. Um die Umwandlung der nationalen Allegorie „Britannia“ zu vollziehen, wird der griechische Held Laokoon zu einer starken weiblichen Figur. Der kleinere „Sohn“ Italien auf der linken Seite trägt das Attribut einer langobardischen Mütze und wird von einem Spruchband mit der Aufschrift „QUESTION ROMAINE“ gefangen gehalten, während die Figur auf der rechten Seite – Bayadère, ein Tempeltänzer – von der Frage nach der Grenze gegen Osten hin umarmt wird. Zudem ist die zentrale Figur im Vergleich zu den anderen durch ihren kräftigen Körperbau und das Tragen einer schweren Rüstung geprägt, wodurch die Eroberungsambition Großbritanniens gegenüber den europäischen Regierungen gezeigt wird. Das gesamte Bild ist keine Reaktion auf ein bestimmtes politisches Ereignis, sondern stellt einen Überblick über die damalige europäische politische Situation dar: Europa begegnete sich mit einer Zerspaltung der Regime. Die drei Länder in Form von Laokoon und seinen beiden Söhnen werden sowohl mit komplizierten inneren Konflikten als auch mit unlösbaren äußeren Problemen konfrontiert.

593 Zur Untersuchung dieses Werks vgl. u. a. Ségolène Le Men, *Trois regards sur le Laocoon: la caricature selon Daumier, la photographie selon Braun, le livre d'histoire de l'art selon Ivins*, in: *Revue germanique internationale* 19 (2003), S. 195–219.

Als Karikaturist machte sich Daumier zuerst mit einer Reihe von Karikaturen des Spießbürgerlebens in *Le Charivari* einen Namen.⁵⁹⁴ Seine Laokoon-Karikatur gehört zu den Darstellungen des politisch-satirischen Witzes, der possierlichen, komischen Seite großer Tagesthemen; zugleich ist sie aber auch eine Anspielung auf die antike Kunst: Seit Ludwig XIV. war der Klassizismus zum kulturellen Herrschaftsprogramm in Frankreich geworden. Der Kunststil war dem Bürgertum – dem eigentlichen Führer der Französischen Revolution – sympathisch; die antiken Götter wurden daher zum Sinnbild der Revolution. Daumier war tapfer genug, die Idealfigur der Republik ebenso wie den eitlen, blinden, bourgeoisen Geschmack scharf zu verspotten. Dies ist jedoch nicht verwunderlich, da Daumier der Lehrling des passionierten Archäologen Alexandre Lenoir war, der mit großer Mühe die Kunst des Neoklassizismus unterstützte. Lenoir trug beispielsweise dazu bei, die Büste von Winckelmann einzurichten, berühmte französische Denkmäler während der Revolution zu schützen und das *Musée des Monuments français* zu gründen. Daumier konnte Tizians Laokoon-Tafel dank Lenoir gesehen haben.⁵⁹⁵

Dabei ist allerdings zu beachten, dass Daumier den antiken *Laokoon* nie ernsthaft (wie etwa William Blake) im Sinne eines Kunstgegenstandes studierte.⁵⁹⁶ Der Rest seiner Arbeit deutet darauf hin, dass er statt einer präzisen Reproduktion des antiken Kunstwerks immer mit visuellen Erinnerungen arbeitete. Dies könnte der Grund für die ungewöhnliche Darstellung in seiner Laokoon-Karikatur sein. Warum sonst sollte die zentrale Figur Laokoon statt seines rechten Armes den linken Arm in die Höhe heben, während der Hals sich schräg nach links streckt. Eine solche Komposition ist eher mit Tizians Darstellung als mit der originalen Skulptur zu vergleichen. In seiner Laokoon-Parodie spielt die Nachahmung des antiken Kunstwerks nur eine sehr geringe Rolle. Vielmehr führt er die übertreibende karikaturistische Expressivität ein,

594 Zu Daumiers Karriere als freier Künstler in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts vgl. Bruce Laughton, *Honoré Daumier*, New Haven 1996, S. 49ff.

595 Zur Beziehung zwischen den Beiden vgl. Ingrid Mössinger, *Honoré Daumier: von guten Bürgern und Pariser Typen*; *Stiftung Erich Goeritz*, Chemnitz 2002, S. 19ff.

596 Vgl. *Le Men* 2003, S. 198f.

die das ernsthafte Thema in eine ironische, lächerliche Inszenierung verwandelt.

9.1.4 *Die Welt- und Kaiserstädtische Laokoon*

1872 erschien ein weiterer repräsentativer Vertreter der Laokoon-Karikaturen dieser Zeit mit dem Titel *Die Welt- und Kaiserstädtische Laokoon* (Abb. 40), und zwar in der seit 1848 in Berlin erscheinenden politisch-satirischen Zeitschrift *Kladderadatsch* des deutschen Karikaturisten Wilhelm Scholz. Scholz zeichnete nicht nur Bismarck- und Napoleon-Darstellungen, sondern nahm auch oftmals die Laokoon-Gruppe zum Thema. Seine Karikatur behandelt nicht mehr ein konkretes politisches Geschehen, sondern die wirtschaftlichen Umstände der aufsteigenden Bourgeoisie in Berlin.⁵⁹⁷ Ein mit Anzug bekleideter Staatsbürger wird hier durch eine Vielzahl an Lasten gebunden und gefoltert: Eine Radachse, die das staatliche Steuer symbolisiert, lähmt seine rechte Hand, während eine Armquetsche, die das städtische Steuer symbolisiert, die linke Hand fixiert. Ein großer Nagel mit der Kennzeichnung „Miethssteuer“ wird durch seinen Fuß in den Boden eingeschlagen, sodass sich der Mann nicht mehr von den gesellschaftlichen Mechanismen lösen kann. Der Metzger und der Bäcker schnüren ihm mit den hohen Kosten für Lebensmittel seinen Magen zusammen, der Schuhmacher und der Schneider wollen ihm wegen des Aufschlags im Streik seine Kleidung entreißen, und zwischen den Schenkeln wird die Mietschraube immer höher gedreht.

Laokoon ist hier eigentlich nicht durch eine allegorische Figur ersetzt worden. Durch seinen Gesichtsausdruck, seine Frisur und körperliche Bewegung ist er vielmehr mit dem originalen Laokoon selbst zu identifizieren; es ist derselbe leidende Mann, nur in zeitgenössischer Kleidung und bedroht durch die enorme Steuerbelastung. Von der dramatischen Wirkung der Gruppenszene wird Laokoons symbolische Bedeutung als eine Ikone des leidenden Individuums abgehoben. Das erklärt auch,

⁵⁹⁷ Für die Untersuchung dieses Blattes vgl. Michael u. Renate Hertl, *Ausdruck des Schmerzes durch zwei Jahrtausende*, München 1968, S. 47.

warum der trojanische Priester ohne die beiden Söhne und die Schlangen dargestellt werden kann, ohne der satirischen Bedeutung der Karikatur zu schaden. Die Laokoon-Karikatur wird in diesem Sinne auf das Sinnbild eines Menschen reduziert, der – wie es Micheal Hertl zusammenfasst – „in irgendeiner Weise unter den Druck von Ereignissen und Kräften geraten ist, deren Existenz er nicht verhindern und deren Wirkung er nicht ausweichen kann“.⁵⁹⁸ So wurde die Laokoon-Gruppe des Karikaturisten zu einer Versinnbildlichung eines verzweifelten oder aussichtslosen Kampfes und auch danach ein besonders beliebtes und häufig wiederaufgegriffenes Thema in der Geschichte der deutschen Karikatur.

9.2 Die Karikatur als Spiegelbild des Zeitgeistes

In den 1860er Jahren standen die Karikatur und die Fotografie bezüglich der Laokoon-Interpretation als zwei jeweils moderne Formen nebeneinander, die sich, sowohl was den Stil als auch die Funktion und Verwendung angeht, voneinander abheben.⁵⁹⁹ Sie bilden die beiden äußersten Pole eines synchronisierten Systems, das dem Moment entspricht, in dem die Massenproduktion und Reproduktion eines Bildes zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit möglich war. Die Geschichte des Laokoon-Motivs in der Karikatur ist eng mit der Geschichte der satirisch-humoristischen Zeitschriften und ihrer unterschiedlichen Vorläufer – unter anderem Flugschriften, Wochenschriften und Einblattholzschnitte – verbunden. Die Erscheinungsform der Beispiele im vorigen Abschnitt erschienen in wichtigen Zeitschriften des 19. Jahrhunderts in Deutschland: in der Münchener Wochenschrift *Fliegende Blätter*, der politisch-satirischen Zeitschrift *Kladderadatsch* und nicht zuletzt in satirischen Zeichnungen der Flugblätter.

⁵⁹⁸ Ebd.

⁵⁹⁹ Vgl. Ségolène Le Men, *Trois regards sur le Laocoon: la caricature selon Daumier, la photographie selon Braun, le livre d'histoire de l'art selon Ivins*, in: *Revue germanique internationale* 19 (2003), S. 204f.

Die Entwicklung solcher Magazine war eng mit der Geschichte der Massenmedien verbunden. Seit der Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern ab 1450 waren die Menschen allmählich daran gewohnt, Schriftwerke und Bilder in großer Zahl für Propagandazwecke zu verbreiten und auszutauschen. Überall in Europa entstanden im 17. Jahrhundert Zeitungen; besonders in Deutschland war dies der Fall, wo aufgrund der Kleinstaaterei viel mehr Druckschriften mit unterschiedlichen Standpunkten entstanden. Im 19. Jahrhundert, bedingt durch die neue Technik der Schnellpresse, der Rotationspresse und der Setzmaschine, wurde das mehrmalige Erscheinen einer Zeitschrift in einer Woche ermöglicht.⁶⁰⁰ Die Satirezeitschriften und Magazine wurden daraufhin ein schneller und sensationeller Erfolg dieser Zeit. Die Publizisten und Verleger reagierten sofort auf diese Änderung; die Folge war ein „Pressefrühling“ ohne die seit Langem verhasste Presse- und Bildzensur. Zahlreiche neue humoristisch-satirische Tages- und Wochenzeitungen erschienen im deutschsprachigen Raum innerhalb eines sehr kurzen Zeitraums. Eine solch offene Presse war so beliebt bei der Leserschaft, dass sich allein in Berlin 35 Blätter und 150 Presseorgane gründeten, was die Stadt zur Hauptstadt der satirischen Literatur und Kunst machte.⁶⁰¹ Die Erstauflage von *Kladderadatsch* erschien zum Beispiel am 7. Mai 1848 in Berlin mit 4000 Stück und war nach nur 24 Stunden ausverkauft.⁶⁰²

1790 veröffentlichten Johann Heinrich Beutler und Johann Christoph GutsMuths einen Aufsatz im Allgemeinen Sachregister über die wichtigsten Zeit- und Wochenschriften, in dem sie die Rolle der Zeitschrift als das wichtigste Medium in der Aufklärungsbewegung in Deutschland beschrieben:

⁶⁰⁰ Vgl. Martin Henkel, *Die deutsche Presse: 1848–1850. Eine Bibliographie*, München [u. a.] 1886, S. 16ff.

⁶⁰¹ Maria Effinger, *Geschichte des Kladderadatsch*, Universität Heidelberg. Online abrufbar unter http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/digi/kladderadatsch_info.html#up [zuletzt abgerufen am 2. Februar 2018].

⁶⁰² Zur Geschichte der Satirezeitschrift *Kladderadatsch* vgl. außer der Vorstellung von Maria Effinger vor allem Ingrid Heinrich-Jost (Hrsg.): *Kladderadatsch. Die Geschichte eines Berliner Witzblattes von 1848 bis ins Dritte Reich*, Köln 1982.

„Durch die Zeitschriften wurden die Kenntnisse, welche sonst nur das Eigenthum der Gelehrten waren, und in Büchern aufbewahrt wurden, die der größte Theil der Nation nicht verstand, nicht lesen konnte, und nicht lesen mochte, diese Kenntnisse der Gelehrten wurden durch die Zeitschriften allgemein in Umlauf gebracht, gereinigt, und in die allgemeine Volkssprache übertragen, und giengen nun gleich einer bequemen Scheidemünze durch alle Hände. Alle Entdeckungen, Versuche und Berichtigungen, welche sonst nur Gelehrten bekannt wurden, die oft gerade den wenigsten Gebrauch davon machen konnten, wurden nun allen Volksklassen mitgetheilt, man lernte solche überall kennen, sie wurden nachgemacht, verbessert, beibehalten oder verworfen.“⁶⁰³

In diesem Fazit wird besonders der Wirkungsbereich des anfänglichen Massenmediums betont, der also eine Rezipienten-Wende vom hochgelehrten privilegierten Elite-Kreis zum breiten Publikum aus den niederen Volksklassen erfuhr. In diesem Prozess war eine Trivialisierung der Elite-Kultur auch im Bereich der Kunst – zu dieser Zeit die klassische beziehungsweise neoklassizistische Kunst – nicht zu vermeiden. Der Philosoph Friedrich Wilhelm Joseph Schelling stellte 1813 fest: „Die wahre Zeitschrift soll auf gleicher Höhe mit ihrer Zeit seyn; denn um dieses zu können, muß sie schon an sich dem Höchsten ihrer Zeit wirklich gleich und gegenüber stehen.“⁶⁰⁴ Damit wollte er aufzeigen, dass auch die schlechte, erbärmliche Seite der Gesellschaft zur Wahrheit der Zeit gehörte.

Im 18. und 19. Jahrhundert gab es für die deutschen Künstler keine mit den Pariser Salons vergleichbare Institution oder Ausstellungen als regelmäßig stattfindender Schauplatz. Kunstwerke hatten demzufolge nur eine geringe Chance, ein breiteres Publikum zu erreichen. Das Buch in Verbindung mit Illustrationen bot der bildenden Kunst in Deutschland eine der wenigen Möglichkeiten, pädagogisch-lehrhaft zu wirken, weil die größtenteils seit 1758 als Buchillustrationen

⁶⁰³ Zitiert nach Joachim-Felix Leonhard (Hrsg.), *Medienwissenschaft: ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Bd. 1, Berlin [u. a.] 1999, S. 855.

⁶⁰⁴ Zitiert nach ebd.

entstandenen Vignetten und Titellupfer die aufklärerische Literatur aus der Zeit von Friedrich Nicolai, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Kaspar Lavater und Johann Bernhard Basedow etc. illustrierten. Nach der die Welt erschütternden Revolution 1789 wuchs das historische und patriotische Interesse der gebildeten Leser so an, dass sich seitdem einige jährlich erschienenen Kalender und Almanache bei der Auswahl ihrer Themen den Wünschen des Publikums anpassten und von literarischen Vorlagen zu historischen Themen wechselten.⁶⁰⁵ Die Karikatur ist gewissermaßen eine vereinfachte Variation der Text-Bild-Kombination, die damals die Gunst des Publikums am besten erlangen konnte. Die Anschaulichkeit und Direktheit in der künstlerischen Darstellung, die lakonisch und zugleich zynisch-humorvolle Ausdrucksweise und die Dienstbarkeit für alle Zwecke machten die Karikatur zur beliebtesten und erfolgreichsten Kunst als Spiegelbild des Zeitgeistes.

Wilhelm Scholz war ein typisches Beispiel für einen Karikaturisten, der auch als Vertreter der öffentlichen Meinung wirkte. Er arbeitete damals zusammen mit den Schriftstellern David Kalisch, Ernst Dohn und Rudolf Löwenstein für die Wochenschrift *Kladderadatsch* als eine kleine konstante Gemeinschaft, die unter dem Namen „Gelehrte des Kladderadatsch“ in Berlin bekannt wurde. Als beim Publikum beliebter Künstler war der Karikaturist wie kein anderer an der Verbreitung der neu entstandenen geistigen Strömungen beteiligt. Scholz' Arbeit⁶⁰⁶ und ihre Verbreitung wurde durch das wachsende Bedürfnis des Bürgertums nach Bildung beziehungsweise nach den durch Illustrationen verständlicher gemachten Publikationen begünstigt, was seiner Haltung gegenüber den zeitgenössischen Ereignissen oder seinen jeweiligen Gedanken einen Doppelsinn verleiht: Einerseits versinnbildlichen die

⁶⁰⁵ Vgl. Tamara Schumann, *Illustrator-Auftraggeber-Sammler, Daniel Chodowiecki in der deutschen Kalender- und Romanillustration des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1999, S. 89.

⁶⁰⁶ Scholz veröffentlichte 1898 in einem einzigen Band seine mehr als 300 Karikaturen über den Reichskanzler Otto von Bismarck, die in den Jahren 1849 bis 1898 in der Zeitschrift *Kladderadatsch* erschienen waren und sich mit jedem Ereignis und jeder Kleinigkeit rund um die Person Bismarck beschäftigten. Aus diesem Grund können sie auch als Beweisstück für die Untersuchungen von Bismarcks Biografie dienen. Darunter waren auch mehrmals Karikaturen, die den Reichskanzler in der Laokoon-Pose zeigen. Siehe dazu Wilhelm Scholz, *Bismarck-Album des Kladderadatsch: 1849–1898*, Berlin 1898.

Karikaturen die generelle Ansicht des aufgeklärten Bürgertums, andererseits wirken sie wiederum einflussreich und pädagogisch auf das Publikum. In diesem Sinne zeigten die Laokoon-Karikaturen nicht nur das persönliche künstlerische und politische Bewusstsein eines Künstlers, sondern auch den Zeitgeist in einer bedeutungsvollen Epoche.

So ist die Laokoon-Karikatur im Sinne des Spiegelbildes der Gesellschaft und Geschichte mit dem Begriff „Satire“ gleichzusetzen. Sie ist die Neuformulierung eines Themas oder einer zeitgenössischen Kultur mit doppelter Bedeutung, indem sie einerseits auf den aktuellen Zeitgeist reagiert und wirkt, andererseits selbst ein Bild des Zeitalters darstellt. Die zuvor genannten Karikaturisten Daumier und Scholz sowie viele andere Künstler ihrer Zeit beschäftigten sich in diesem Zusammenhang gern mit Themen aus der Mythologie, beispielsweise mit Laokoon. Dies liegt daran, dass diese einerseits im Laufe der Zeit schon vielen Menschen bekannt geworden waren und zur allgemeinen Kultur gehörten, andererseits mit der Berühmtheit und Ernsthaftigkeit eines hohen Themas eine möglichst drastische satirische Wirkung erreicht werden konnte.

9.3 Die Typologie der Laokoon-Karikatur: Pasticcio, Parodie und die „komische“ Kunst

Auch in Bezug auf die Funktion der Karikatur – das Erzählen und Dokumentieren der geschichtlichen Ereignisse – kam das Problem der Wechselwirkung zwischen Bild und Text auf. In diesem Bereich erschien bereits 1845 ein Essay von Rodolphe Toepffer mit dem Titel *Essai de Physiognomonie*, an dessen Anfang er schrieb:

„Man kann Geschichten schreiben in Kapiteln, Zeilen, Wörtern: das ist Literatur im eigentlichen Sinn. Man kann Geschichten schreiben in Folgen graphisch dargestellter Szenen: das ist Literatur in Bildern. Mann kann auch keines von beiden tun, und das ist manchmal das Beste.“⁶⁰⁷

Toepffers Beschreibung trifft genau die Funktionsweise der Karikatur; sie ist eine „in Folgen graphisch dargestellter Szenen“ erzählte Geschichte. Dies wird heute als der Beginn der Bilderentwicklung hin zur Karikatur betrachtet.⁶⁰⁸ Mit diesen Worten stimmt Toepffer in Lessings Diskussion über die formale Begrenzung zwischen Malerei und Dichtung ein, die in der Praxis immer noch nicht vollständig durchgesetzt war und zum 19. Jahrhundert hin vor allem die Befreiung und Unabhängigkeit des Bildes von der Sprache – dem entscheidenden Mittel der menschlichen Kommunikation – verlangte. Im Falle der Karikatur erwies sich das Verhältnis beider Seiten als typisch gemischt: Das Bild oder das Wort in der Karikatur selbst kann im semantischen Sinne seine kulturelle, künstlerische und intellektuelle Existenz nicht bestimmen. Die künstlerische Form der Laokoon-Karikatur wird in diesem Zusammenhang deutlich von ihrer Zusammensetzung aus unterschiedlichen visuellen Elementen und erzählerischen Materialien geprägt.

Zur Erörterung dieser Thematik ist es ratsam, einen genauen Blick auf das 1848 veröffentlichte Blatt *Michel als Laokoon im Kampf mit der Diplomatie* zu werfen, auf dem die griechisch-mythologische Figur in Gestalt einer nationalen Allegorie dargestellt wird, um die zeitgenössische Politik und Geschichte zu erzählen. Diese Darstellung ist in die Tradition der Bilderspiele einzuordnen und kann mit dem Begriff „Pasticcio“ umschrieben werden. Es handelt sich dabei um eine nicht zwangsläufig komische Zusammenstellung verschiedener bereits existierender Bilder; sie unterscheidet sich in diesem Sinne nur in feinen

⁶⁰⁷ Rodolphe Toepffer, *Essay zur Physiognomie (1845)*, aus dem Französischen übersetzt von Wolfgang und Dorothea Dorst, Siegen 1982, S. 7.

⁶⁰⁸ Vgl. Gisela Vetter, *Von der Bildergeschichte zum Comic*, in: Kat. Ausst. *Karikatur & Satire: fünf Jahrhunderte Zeitkritik*, hrsg. von Fuchs Eduard, Berlin 1903, S. 40–45, hier S. 40.

Nuancen von einer Parodie.⁶⁰⁹ Häufig zu finden sind verspottende oder übertreibende Nachzeichnungen bereits bekannter Kompositionen, Gestaltungen sowie Stile anderer Künstler. Im Bilderspiel von *Michel als Laokoon* entsteht eindrucksvoll eine symbolische oder satirische Bedeutung, die vor allem durch die Kombination zweier bedeutungsvoller und expressiver visueller Gestalten möglich ist: des griechische Laokoon und des deutschen Michel.

Es ist erwähnenswert, dass die konventionelle Darstellung von Michel mit dem Attribut einer Zipfelmütze – so wie im Fall der Karikatur – in der Mitte des 19. Jahrhunderts den Höhepunkt ihrer Popularität genoss. Die allegorische Personifikation der Nationen existierte in Form der Zeitungskarikatur schon seit der Entstehung des Begriffs „Zeitschrift“ um 1750. Zur Zeit des Blattes *Michel als Laokoon im Kampf mit der Diplomatie* gab es noch andere populäre politische Typenkarikaturen in der europäischen Presse, wie zum Beispiel *Brother Jonathan*, der die Vereinigten Staaten verkörperte, *John Bull*, der für Großbritannien stand, und die Jakobiner, die Sinnbild für die revolutionäre Französische Republik waren. Der Charakter dieser Figuren war geprägt von den jeweiligen stereotypischen Eigenschaften und anekdotischen Geschichten, die selten ein lediglich positives Bild der Nation übermitteln. Sie standen damit ganz im Gegensatz zu den schönen, idealisierten weiblichen Allegorien wie Columbia (USA), Britannia (Großbritannien), Marianne (Frankreich) und Germania (Deutschland), die sich immer nach der Mode des antiken Griechenland oder des römischen Reiches kleideten und sich an der klassischen Ästhetik orientierten.⁶¹⁰ Diese

609 Zu den Begriffen „Pasticcio“ und „Parodie“ vgl. Walter Koschatzky (Hrsg.), *Karikatur und Satire. Fünf Jahrhunderte Zeitkritik*, München 1992, S. 110–116. Bei beiden Darstellungsformen handelt es sich um ein Bild, das ein anderes Bild karikiert. „Aber während für das Pasticcio die Technik das Ziel des Angriffs bildet, ist sie für die Parodie nur das Mittel. Das Pasticcio arbeitet mit kaum wahrnehmbaren Nuancen, die Parodie äfft auf grobe Art nach.“ (S. 110).

610 Ein wichtiger Ansatzpunkt für die Erforschung dieser zwei Arten nationaler Allegorien – neben der Betrachtung des Gegensatzes von erhabener klassischer und populärer trivialisierender Kunst – konzentriert sich auf die geschlechtliche Beziehung in solchen Darstellungen um 1800. Es wird darauf hingewiesen, dass „mit der Überhöhung der Frau zur Nationalallegorie die Verdrängung politisch agierender Frauen einhergeht“ und man „zwischen der Nationalallegorie als passiver, lediglich mit Insignien der Macht ausgestatte-

ästhetische Differenzierung spiegelt nicht zuletzt auch die Stellung der Karikatur in der bildenden Kunst wider.

„Michel“ ist die Abkürzung von „Michael“, dem Erzengel und Schutzpatron der Deutschen. Dieser Spottname fand seine breite Anerkennung wohl seit dem 16. Jahrhundert, besonders nachdem Jacob Grimm das Wort als Beispiel in sein *Deutsches Wörterbuch* (ab 1838) aufgenommen hatte.⁶¹¹ Die Michel-Darstellung spielt traditionell auf einen naiven, idyllisch lebenden Bauernburschen an, nicht ohne negative stereotypische Eigenschaften wie Dummheit und Tölperei. Dieses Werturteil änderte sich in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, als die Figur zum emanzipatorischen Kennzeichen für das Verlangen nach einer nationalen Kultur und Sprache wurde.⁶¹² In der Revolutionszeit 1848 wurde er erneut zum Kollektivsymbol für das deutsche Volk. Sein Charakter hing deutlich von den damaligen politischen Verhältnissen ab: Der sorglose, lässige und schläfrige Bauer wollte jetzt aufstehen und kämpfen. Doch kurz nach der Märzrevolution begann die lang andauernde Restaurationsperiode. Den leidenden Laokoon durch den deutschen Michel zu ersetzen übermitteln daher eine besonders satirische Botschaft, da sich der trojanische Priester in der literarischen Überlieferung sowie im klassizistisch-ästhetischen Diskurs immer in dem Moment des Todes-

ter Figur und den Kriegerinnen in der deutschsprachigen Literatur differenzieren [müsse], die handelnd in das politische Geschehen eingreifen.“ Vgl. dazu Mareen van Marwyck, *Gewalt und Anmut: Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*, Bielefeld 2010, Anm. 45. Eine solche allegorisierende und zugleich ausgrenzende Strategie findet sich zudem immer noch in heutigen Weiblichkeitsinszenierungen, vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, „*Deutschland, bleiche Mutter*“: *Ist die Nation (immer noch) eine Frau?* In: Doerte Bischoff (Hrsg.), *Mitsprache, Rederecht, Stimmengewalt: genderkritische Strategien und Transformationen der Rhetorik*, Heidelberg 2006, S. 231–254.

⁶¹¹ Dazu vgl. Gisold Lammel, *Deutsche Karikaturen. Vom Mittelalter bis heute*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 14.

⁶¹² In der Mitte des 17. Jahrhunderts erschien zum Beispiel das Bild des „teutschen Michels“ in einem satirischen Flugblatt, das sich mit einem *Klag Lied* gegen das Eindringen von Fremdwörtern in die deutsche Sprache aussprach: „Ich teutscher Michel/Versteh schier nichel/In meinem Vatterland/Es ist ein schand. [...] Ihr frome Teutschen/man solt euch beutschen/Daß jhr die Muttersprach/so wenig acht./Ihr liebe Herren/daß heist nicht mehrren / Die Sprach verkehren/und zerstören.“ Zitiert nach William Jarvis Jones, *Sprachhelden und Sprachverderber: Dokumente zur Erforschung des Fremdwortpurismus in Deutschen (1478–1750)*, Berlin/New York 1995, S. 140. Zur Stellung des deutschen Michels in dieser kulturellen Bewegung vgl. ebd., S. 138–159.

kampfes befindet, den er auf keinen Fall gewinnen kann. Das kollektive Bild des deutschen Bürgertums in der Revolutionszeit und sein darauf folgendes Schicksal wurde durch die Laokoon-Michel-Kombination ad absurdum geführt.

„[W]ie vor der Revolution ist dieser auch danach doch nur wieder der alte Bärenhäuter, ein verschlafener Geselle, der sich zu keiner Tat aufzuraffen vermag und den Druck der Adelherrschaft geduldig erträgt; im Hintergrund deutet sich an, daß die Figur ihrer bisherigen nationalgeschichtlichen Ableitung, nach der sie für das konservativreaktionäre Bürgertum steht, zäh verhaftet bleibt und sich weigert, eine neue Bedeutung, die ihr die Revolution zuzuweisen bereit war, anzunehmen.“⁶¹³

Eine andere wesentliche Eigenschaft der karikaturartigen Darstellung der Laokoon-Gruppe ist die komische Wirkung und nicht zuletzt die Parodie eines musterhaften Vorbildes der Kunst überhaupt. Diese Tradition des Komischen lässt sich theoretisch auf Giovanni Antonio Massanis Vorwort für das Buch *Diverse figure al numero di ottanta* (1646) zurückführen, in dem eine Reihe Kupferstiche nach Annibale Carracci behandelt werden.⁶¹⁴ Massani sah aus zwei Gründen im armen chaotischen Straßenleben Bolognas einen würdigen Gegenstand für die Kunst: einmal aufgrund der menschlichen Natur des Lachens und zum anderen durch ihre künstlerische Natur, nachzuahmen. Die so motivierte Kunst habe das Ziel, „mit höchstem Verstand individuelle Besonderheiten bei menschlichen Physiognomien zu erkennen und sie in der Karikatur als Charakterzeichen zu übertreiben“.⁶¹⁵ Die wesentlichen Elemente der Karikatur sind daher die „Missgestalt“ (*deformitas*), die „Leichtigkeit“ (*fasilitas*) und das „Lächerliche“ (*ridiculum*); all diese Bestandteile kann man in allen Beispielen für Laokoon-Karikaturen

⁶¹³ Karl Riha, *Deutscher Michel. Zur literarischen und karikaturistischen Ausprägung einer nationalen Allegorie im neunzehnten Jahrhundert*, in: Jürgen Link/Wulf Wülfing (Hrsg.), *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1991, S. 146–171, hier S. 147.

⁶¹⁴ Zu Massanis Gedanken sowie zur frühen Karikatur-Theorie vgl. Roland Kanz, *Lachhafte Bilder. Sediments des Komischen in der Kunst der frühen Neuzeit*, in: Roland Kanz (Hrsg.), *Das Komische in der Kunst*, Meimar 2007, S. 26–58, hier S. 51ff.

⁶¹⁵ Zitiert nach ebd., S. 52.

leicht wahrnehmen: Die körperliche Bewegung der Figuren und der Biester sowie die gesamte Dynamik der Gruppe sind zu einer Standardform vereinfacht und schematisiert. Alle ästhetischen Details der schönen griechischen Skulptur, die nicht dem Zweck des Aufbaus von Stereotypen und dem Wecken visueller Erinnerung an das antike Muster dienen, werden auf ein Minimum reduziert. Das eventuelle Produkt dieses künstlerischen Vorhabens wird ästhetisch auf ein anderes Gleis als sein Urbild gesetzt. Es handelt sich um das Gegenteil des klassischen Kunstgeschmacks; in Daumiers Laokoon-Darstellung wird die Hauptperson als eine kräftige, stark gerüstete Kriegsgöttin dargestellt. Er interessiert sich gar nicht für den ästhetischen Diskurs und entwickelt Laokoon zu einem rein visuellen Symbol. Ein überzeugendes Beispiel dafür aus dem nächsten Jahrhundert ist die Darstellung des deutschen Zeichners Erich Ohser (unter dem Pseudonym *E. O. Plauen*) in seinen Comicstrips *Vater und Sohn* (Abb. 41). Die tödlichen Verstrickungen von Laokoon und seinen Söhnen erinnerten ihn an das Durcheinander von Spaghetti, und er verwendete dieses Bild nur als ein negatives Beispiel für Tischmanieren bei der Erziehung von Kindern.

9.4 Antikenkritik anhand von *Laokoon* seit dem 19. Jahrhundert

Die Karikatur rangiert auf einer niedrigeren Bewertungsebene als die sogenannte hohe Kunst. Sie hat keinen Eingang in die kanonischen Quellen für die historische Untersuchung *Laokoons* gefunden. „Diese Unterschätzung der Karikatur ist auch heute noch nicht restlos überwunden.“⁶¹⁶ Dies scheint besonders auffällig, wenn das Bild Laokoons karikiert wird, der eigentlich ein klassisches griechisch-mythologisches Motiv eines höchst ernsthaften ästhetischen Diskurses aus dem 18. Jahrhundert ist. Die Laokoon-Gruppe war im Kontext der akademischen Kunstpädagogik oder anderer akademischer Forschungen seit dem 18. Jahrhundert immer ein Musterbild der hohen Kunst. Diese Sichtweise auf das Kunstwerk änderte sich aber mit der Laokoon-Karikatur in der Mitte des 19. Jahrhunderts, als der griechische Held

616 Georg Piltz, *Geschichte der europäischen Karikatur*, Leipzig 1976, S. 5.

als eine zeitgemäße, satirisch und zugleich humoristisch wirkende Umwandlung auftrat. Für ihre karikaturistischen Darstellungen genießen Künstler die Freiheit, mehrere Stoffe aus unterschiedlichen Quellen und Traditionen zu kombinieren und nach eigener Vorstellung neu zu formulieren. Der Charakter des trojanischen Priesters wird transformiert, ebenso seine Kleidung. Der ganze intellektuelle Kontext des Werkes wird im Zuge dieser Umwandlung entfernt. Im Ergebnis weist schließlich nur noch die rein visuelle Form der Darstellung Ähnlichkeiten mit der originalen Figur auf.

Die Möglichkeit zur Parodie auf Werke und Stile der bildenden Kunst gehört, wie bereits erwähnt, zum traditionellen Motivschatz der Karikatur. Bei solcherart satirischen oder humoristischen Nachgestaltungen bereits existierender Kunst unterscheidet Gisold Lammel zwei Hauptlinien mit unterschiedlichen Zwecken:⁶¹⁷ Zum einen sei das parodistische Nachbild da, um das originale Kunstwerk zu verspotten; dazu gehöre auch das Tizian-Blatt, auf dem der Inbegriff der antiken Kunst, *Laokoon*, als Affe dargestellt wird. Zum anderen sei die schöpferische Reproduktion eines Werkes nur Teilaspekt ihres Vorbilds, mit dem Hauptziel, die aktuelle künstlerische Absicht auszudrücken. Um dieses Ziel zu erfüllen, müsse das parodierte Werk eines mit besonders großem Bekanntheitsgrad sein. Dies ist auch der Fall beim größten Teil der Laokoon-Karikaturen seit dem 18. Jahrhundert. Die Antikenkritik in der Karikatur gehört zu letzterer Art, die in der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts sehr häufig und vielfältig erschien. Wilhelm Scholz lieferte in der Zeitschrift *Kladderadatsch* 1852 zum Beispiel ein Blatt mit dem Titel *Die Blüthe Berlins*, das ein Pendant zu Wilhelm von Kaulbachs Wandgemälde *Die Blüthe Griechenlands* darstellt und das Ziel hatte, die manirierte Dekoration des Neuen Museums in der preußischen Metropole zu verspotten.

Diese Wende hatte ihren Ursprung nicht zuletzt in der ästhetischen Diskussion des Philosophen Arthur Schopenhauer, der in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* einen Rückgriff auf den

617 Vgl. Lammel 1995, S. 59.

klassischen Laokoon-Diskurs des 18. Jahrhunderts durchführte.⁶¹⁸ Schopenhauer nimmt in seiner Diskussion die Frage auf, warum Laokoon nicht schreit. Seiner Ansicht zufolge mache Winckelmann „den Laokoon zu einem Stoiker, der es seiner Würde nicht gemäß hält secundum naturam zu schreien, sondern zu seinem Schmerz sich noch den nutzlosen Zwang auflegt, [sich] die Äußerung desselben zu verbeißen.“⁶¹⁹ Die psychologische und physiologische Analyse seiner Vorgänger hält er für eine Argumentation, die die wesentlichste Sache übersieht. Laut seiner philosophischen Betrachtungsweise liegt die Ursache dieser Meinung darin, dass das Schreien auf der Wirkung eines Lautes beruht, die eine Marmorgruppe nicht realisieren kann: „In Hinsicht auf die Gruppe zu entscheiden, dass das Schreien in ihr nicht dargestellt werden dürfe, allein aus dem Grund, weil die Darstellung desselben außer dem Gebiet der Skulptur liegt.“⁶²⁰ Des Weiteren erklärte er zur Entstehung einer Karikatur aus ihrem schönen griechisch-göttlichen Urbild:

„Daher finden wir in den Werken der Alten die von ihnen deutlich aufgefaßte Schönheit nicht durch eine einzige, sondern durch viele, verschiedenen Charakter tragende Gestalten ausgedrückt, gleichsam immer von einer andern Seite gefaßt, und demzufolge anders dargestellt im Apoll, anders im Bakchus, anders im Herkules, anders im Antinous: ja, das Charakteristische kann das Schöne beschränken und endlich sogar bis zur Häßlichkeit hervortreten, im trunkenen Silen, im Faun usw. geht aber das Charakteristische bis zur wirklichen Aufhebung des Charakters der Gattung, also bis zum Unnatürlichen; so wird es Karikatur.“⁶²¹

618 Zu Schopenhauers Kunstanschauung vgl. Günter Baum/Dieter Birnbacher (Hrsg.), *Schopenhauer und die Künste*, Göttingen 2005, in dem mehrere Aufsätze Schopenhauers Kunsttheorie und deren Rezeption in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts thematisieren; außerdem Tim Becker, *Plastizität und Bewegung. Körperlichkeit in der Musik und im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts*, Berlin 2005, S. 161–180. Hier erklärt Becker Schopenhauers Argumentation bezüglich der Laokoon-Gruppe in Verbindung mit seiner „Musiktheorie“.

619 Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Wolfgang von Löhneysen. Fünf Bände, Darmstadt 1976–1982. Bd. 1, S. 319.

620 Ebd., S. 320.

621 Ebd., S. 318.

Hier entwickelt Schopenhauer seine Befürwortung der antiken Kunstwelt und die Zurückweisung der Kritik an dieser im Anschluss mit dem „Charakter“, den er – wie auch die beteiligten Personen der Laokoon-Polemik in Weimar, Goethe, Meyer, Hirt, – als Korrelat des Begriffs „Hässlichkeit“ annimmt, die auch der normale Eindruck ist, den die Karikatur im Vergleich zu den meisterhaften kanonischen Kunstwerken hervorruft. Die Aufgabe der Karikatur als bildende Kunst ist es nicht länger, die Natur nachzuahmen, sondern die individuelle Beschaffenheit ihres Gegenstandes möglichst expressiv auszudrücken. Es ist an dieser Stelle durchaus zutreffend, den expressionistischen Maler Paul Klee zu zitieren: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“⁶²² Diese Kunstvorstellung leitet sich ohne Zweifel nicht von der klassischen Ästhetik ab, sondern von den gegensätzlichen Vorschlägen.

Der entscheidende Vorteil der Karikatur bei der Umdefinition des Klassischen zeigt sich vor allem – wie schon erwähnt – in seiner Sensibilität für den unbeständigen Zeitgeist: „Zu einer Zeit, da in der hohen Kunst und Literatur die Antike als moralische Instanz noch unangefochten gilt, wird diese Norm auf einer ‚unteren‘ Ebene bereits in Frage gestellt.“⁶²³ Dieser Umkehrungsprozess des Bildsinns lässt sich mit Aby Warburgs Begriff der historisch-künstlerischen „dynamische[n] Inversion“⁶²⁴ verbinden, wobei eine ältere Kunstform – vor allem antike Werke – wiederum als Träger der neuen Bedeutung auftritt. Dieses Phänomen erscheint vor allem bei der „niederen“ Kunst: „Der Künstler [...] kann sich auf die ganze Energie dieser Symbole stützen, ohne deshalb ihrer archaischen Geisteshaltung verfallen zu müssen.“⁶²⁵ Das alte Motiv *Laokoon* ist für eine Karikatur als ein Gefäß zu verstehen, mit dem die gegenwärtigen Themen und Aufgaben aufgefangen werden. Die Künstler können das Motiv schließlich „in einem anderen Zusam-

622 Paul Klee, *Schöpferische Konfession*. In: Kasimir Edschmid (Hrsg.), *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung*, Bd. 13, Berlin 1920, S. 28–40, hier S. 28.

623 Ebd.

624 Ernst Hans Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, aus dem Englischen von Mattias Fienbork, Hamburg 1981, S. 335.

625 Ebd., S. 334.

menhang verwenden, ihren ursprünglichen, wilden Sinn ‚umkehren‘ und doch aus ihrem Wert als Ausdrucksformel einen Gewinn ziehen.“⁶²⁶

Grundsätzlich bleibt in diesem Fall aber die Antike unbehelligt, unabhängig davon, in welcher Zeitschrift die Karikatur erscheint und von welchem Zeichner sie stammt, weil sich die Satire und der durch sie intendierte Angriff nicht gegen die antike Kunst richten, nicht gegen ihr ästhetisches Schönheitsideal oder ihre moralische Integrität sowie gegen das jeweils aktuelle Zeitgeschehen:

„Ob Marx 1843 als angeketteter Prometheus karikiert wird oder Bismarck 1870 die als Niobiden bezeichneten französischen Städte angreift, die Antike – im einen Falle literarisch, im anderen künstlerisch evoziert – bleibt als Quelle von Mythos und Pathos unveränderlicher Garant des je Leidenden.“⁶²⁷

Antike-kritische Bildsatiren des 19. Jahrhunderts besitzen eine Doppelfunktion: „Sie prüfen die fortdauernde normbildende Kraft der Antike auf ihre Gegenwartsadäquanz, und: sie schaffen selbst mit an einer Neudefinition des Antikenbegriffs.“⁶²⁸

Es lohnt sich, darüber nachzudenken, warum die Antikenkritik gerade durch Laokoon besonders ideal widergespiegelt wird. In der Laokoon-Skulptur verbinden sich merkwürdigerweise zwei polarisierte Eigenschaften der klassizistischen Ästhetik: die bewegend-ausdrucksvolle Pathosformel und das ruhig-stilisierte Schönheitsideal. Bereits Goethe hat diesen Widerspruch bemerkt, sodass er die Bewertung als „edle Einfalt“ von Winckelmann durch die bewegende „Mannigfaltigkeit“⁶²⁹ ersetzte. Warburg bemerkte überdies an Laokoon auch eine „tragische ‚klassische‘

626 Ebd.

627 Herding 1980, S. 133.

628 Ebd., S. 132.

629 MA 4/2, S. 77f.

Unruhe“⁶³⁰ die „der heute noch nachwirkenden Auffassung Winckelmanns vom Wesen der Antike diametral widerspricht“.⁶³¹ Für ihn lieferte nur ein solches Werk mit polarisierender Wirkung die Möglichkeit, die „Ausdrucksfesseln zu sprengen“,⁶³² was die Frage zu Beginn dieses Abschnittes beantworten könnte. Gerade durch diese Widersprüchlichkeit, Komplexität und Vieldeutigkeit der Laokoon-Gruppe existiert der Raum für Interpretationen verschiedenster Art und die darauf folgende Entgrenzung, Befreiung und Übersteigerung ihres konventionellen Sinneseindrucks – des festgelegten, auf ein klassisches Ideal reduzierten Begriffs der antiken Kunst. Dieses Spannungsfeld ermöglicht den drastischen Kontrast zwischen Ernsthaftigkeit und Leichtlebigkeit und damit eine sensationelle visuelle Wirkung.

In diesem Sinne ist es leicht verständlich, dass Oskar Fischel zu Tizians *Affenlaokoon* die Meinung vertrat, dass der Holzschnitt unmittelbar gegen das originale antike Kunstwerk gerichtet ist: Tizian sei nämlich ein „Vorkämpfer gegen die klassische Kunst und die Akademie“⁶³³ gewesen und habe das Werk aus dem Wunsch heraus konzipiert, „sich von dem für ihn überwältigenden Eindruck der Gruppe zu befreien“.⁶³⁴ In Fischels Untersuchung zeigen sich psychologische Implikationen bei der Entstehung einer karikaturistischen Darstellung der Laokoon-Skulptur, und zwar die emotionalen Abneigungen gegen die Skulptur, die Tizian – will man Fischel Glauben schenken – in visuell-künstlerischer Form abreagieren musste.

630 Aby Warburg, *Gesammelte Schriften. Erste Abteilung, Bd. I.1: Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, hrsg. von der Bibliothek Warburg, Berlin 1998, S. 176.

631 Ebd. Es muss hier geklärt werden, dass sich Warburgs Diskussion immer noch im Rahmen des Idealstils der antiken Kunst befindet. Er betont lediglich die Doppelsinnigkeit ebendieses Stils: „Die tragische ‚klassische Unruhe‘ gehöre, wie ja auch die moderne religionswissenschaftliche Forschung beweise, wesentlich zur Kultur des griechisch-römischen Altertums, das man gleichsam im Symbol einer griechisch-römischen Altertums, das man gleichsam im Symbol einer ‚Doppelherme von Apollo-Dionysos‘ schauen müsse.“

632 Ebd.

633 Vgl. Oskar Fischel, *Antiquarium. Wanderungen eines antiken Motivs*, in: *Amtliche Berichte aus den Königliche Kunstsammlungen* 39 (1917), Nr. 3, S. 59–63, hier S. 59.

634 Ebd.

10 Resümee

Sieht man die drei Schriftsteller, die im ersten Teil der Arbeit behandelt wurden, als geistige Mentoren, die auch im Bereich der freien künstlerischen Kreation mitzuwirken versuchten, ist wahrscheinlich Osterkamps Bemerkung über Goethe für alle gleichermaßen zutreffend: „Es sind nicht die schlechtesten Lehrer, die im Unterricht mehr lernen als ihre Schüler.“⁶³⁵ In diesem Sinne war die Vorgehensweise sinnvoll, bei der Beschreibung des Laokoon-Diskurses mit dem Entdecker des Kunstwerkes, Winckelmann, zu beginnen und mit der Reaktion der frühromantischen Kunst darauf zu schließen. Die subjektiven Neigungen, die im Laokoon-Diskurs zum Ausdruck gebracht wurden und sich an altgriechischer und altrömischer Kunst orientierten, waren außerhalb des Herrschaftsbereichs der Akademie immer schwerer durchzusetzen. Schon zu Goethes Lebzeiten war dieser sich seiner „Niederlage“ völlig bewusst. Er nahm die damalige Situation vereinfacht als eine binäre Opposition zwischen dem Klassizismus und der Romantik wahr; dieses geistig misslungene Streben spiegelt sich auf traumhafte und spielerische Weise in seiner literarischen Dichtung. Aus diesem Grund entstand in Goethes dramatischem Meisterwerk *Faust* die Helena-Handlung ebenso wie die Euphorion-Tragödie. Als Dichter erzählte er eine Geschichte: Der nordisch-romantische Faust verliebt sich in das griechisch-klassische Sinnbild der idealen Schönheit Helena. Sie zeugen gemeinsam einen Sohn namens Euphorion, der kurz nach der Geburt immer höher in den Himmel schwebt, sofort von der glühenden Hitze der Sonne verbrannt wird und schließlich – wie Ikarus – in einen tragischen Tod stürzt.

Die Entfaltung des Laokoon-Motivs und der unterschiedliche Umgang mit ihm in der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war durchaus wechselhaft sowie nicht linear. Sie hatte einen zentralen Moment in der hoch geschätzten Weimarer Klassik, um schließlich zur trivialisierten Form der Karikatur überzugehen. In

⁶³⁵ Ernst Osterkamp, *Die Geburt der Romantik aus dem Geiste des Klassizismus. Goethe als Mentor der Maler seiner Zeit*, in: *Goethe-Jahrbuch* 112 (1995), S. 135–148, hier S. 135.

diesem Sinne ist das im Laokoon-Diskurs vorgeführte Kunstideal ein faustisches Streben, das in der Praxis meist zum abweichenden beziehungsweise gegensätzlichen Ergebnis führt. Allerdings war die reale „Geschichte“ der Kunst viel komplexer und ambivalenter, als es solch eine Zusammenfassung zu vermitteln vermag, da der Einfluss des Laokoon-Motivs auf die Kunstproduktion weder als eine unreflektierte Anerkennung noch eine kategorische Kritik zu interpretieren ist. Diese Widersprüchlichkeit wird besonders deutlich, wenn man Rücksicht auf die hinter dem Entwicklungsprozess versteckte Emanzipation der visuellen Kunst nimmt. Der Entfaltungprozess des Laokoon-Themas in dieser Zeit begleitet eine „Emanzipationsgeschichte“ der visuellen Kunst und menschlichen Anschauung. Der in der Renaissance erfundene Schönheitsbegriff beziehungsweise die ästhetische Funktion als Hauptbedingung des Kunstwerkes werden reflektiert und neu definiert. Wie der immer höher fliegende Euphorion erweitert sich auch der Begriff der visuellen Kunst sowie der sichtbaren phänomenalen Welt.

Die Untersuchung führte zu der Schlussfolgerung, dass die Entfaltung des klassischen Laokoon-Diskurses im genannten Zeitraum einen ambigen Grundcharakter sowohl von Annäherung und Anerkennung als auch von Distanzierung, Zweifel und Rebellion besitzt, was eventuell zum neuen Geist der Moderne führte.

Das Ergebnis lässt sich am besten durch ein Resümee der wichtigsten Ergebnisse darlegen: In den jeweiligen Beiträgen von Winckelmann, Lessing und Goethe, die die Debatten der deutschen Denkkreise um die altgriechische Skulptur Laokoon erst auslösten, zeichnen sich ein Prozess der visuellen Emanzipation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und die in dieser Debatte enthaltene künstlerische Tendenz, nämlich der Klassizismus, ab. Anhand der Laokoon-Gruppe stellte Winckelmann die ästhetische Maxime – „edle Einfalt, stille Größe“ – auf, die das künstlerische Stilempfinden des gesamten Klassizismus beeinflusste. Zugleich war er ein Vorläufer, der die antiken Kunstwerke mittels archäologischer Methoden und Feldbeobachtung studierte und durch eine „künstlerische Beschreibung“ der Skulptur

deren „Stil“ zusammenfasste. Damit ersetzte er die damals weitverbreitete Forschungsmethode, die auf schriftlichen Quellen und generell der Philologie basierte. Winckelmann gab der Altertumswissenschaft nicht nur ein neues Profil, sondern sah als erster auch den Sinn hinter einer Untersuchung der originalen Kunstwerke, legte großen Wert auf die optisch-visuelle Wahrnehmung und zeigte anderen Wissenschaftlern deren Vorzüge auf. In diesem Sinn erfand er also das Betrachten (Kap. 2). Winckelmanns Einführung in das Gespräch über *Laokoon* löste bald darauf eine gewichtige Reaktion aus, die das Thema in breitere, aufklärerische Gefilde des Gedankens führte und ausführlich aufrollte.

Auf der Grundlage von Winckelmanns Sichtweise diskutierte Lessing die Laokoon-Gruppe im Vergleich zu Virgils Epen. Er unterschied das Medium der Malerei und das Medium der Poesie in natürliches Zeichen und künstlerisches Zeichen: Ersteres ahmt, so Lessing, auf sinnliche Weise die Natur nach, während letzteres vom menschlichen Gedanken kodifiziert wird. Diese Unterscheidung machte die sich später entwickelnde semiotische Perspektive aus. Trotz der Tatsache, dass er sich, statt das Original zu betrachten, auf die literarische Überlieferung stützte, definiert gerade seine klare Unterscheidung der beiden Medien den unabhängigen Wert des Bildes (Kap. 3). Lessings nahezu polemische Haltung löste sofort eine ausgedehnte Diskussion um *Laokoon* aus, die eventuell auch eine inspirierende Rolle für die Weimarer Klassik spielte.

Goethes künstlerische Neigung erfuhr einen Wandel von der gotischen über die romantische Kunst bis hin zur klassischen Kunst. Sein Verständnis der Laokoon-Skulptur wurde auch von diesem Transformationsprozess begleitet. Das herausragendste Merkmal seiner Interpretation ist, dass er einen umfassenden und ganzheitlichen Blick auf die Kunst richtete, mit dem er die Ansichten fast aller seiner Vorgänger zum Laokoon-Thema zusammenfasste und diese in seine Untersuchungen integrierte. Außerdem versuchte er, sein Kunstideal in der Praxis durchzusetzen: Mit den von 1799 bis 1805 veranstalteten Weimarer Preisausgaben förderte der Weimarer Freundeskreis tatsächlich

die malerische Produktion der jüngeren deutschen Künstler in Bezug auf das Thema der griechischen Mythologie und Homers Epos (Kap. 4).

An dieser Stelle war es sinnvoll, im Rahmen eines Exkurses auch den Künstler Caspar David Friedrich zu behandeln, dessen Beziehung zu Goethe das entscheidende Kennzeichen der Kunst am Anfang des 19. Jahrhunderts in Deutschland – den Austausch und die Konfrontation der Romantik mit dem Klassizismus – darstellte. Als Träger des Weimarer Kunstpreises im Jahre 1805 hatte Friedrich eine ganz andere Kunsttendenz als noch im Klassizismus üblich: Er legte großen Wert auf den emotionalen Ausdruck des Individuums und zögerte, sich dem damals verbreiteten Kunstideal der Autorität unterzuordnen (Kap. 5). Diese Unabhängigkeit und rebellische Haltung fiel nicht nur mit dem Ideal der „Kunstautonomie“ zusammen, sondern deutete den Grundton der Laokoon-Rezeption für die kommenden Jahre an.

Im zweiten Teil der Untersuchung wurde die tatsächliche Auswirkung des Laokoon-Diskurses sowie der klassischen künstlerischen Ideale während und kurz nach dieser Polemik um Laokoon vorgestellt, der sowohl positive Reaktionen als auch ein gewisser negativer Einfluss gegenübergestellt wurden. Die Rezeption der Laokoon-Gruppe vor Winckelmann ist als eine Geschichte der Kanonisierung dieses Werkes zu bezeichnen, die es zum am meisten debattierten Thema der ästhetischen Theorie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts machte. Dies ist auch der Grund dafür, dass dieser Teil mit der Vorstellung einer Reihe konventioneller Laokoon-Illustrationen aus den damaligen Enzyklopädien und aus ähnlichen Werken begann, die sich deutlich nach der klassischen Ästhetik richteten und gemeinsam eine „festgelegte“ Vorstellung von deren Stil aufwiesen. Am ersten Beispiel – William Hogarths *The Analysis of Beauty* – erkennt man das typische Laokoon-Bild des 18. Jahrhunderts im kunstpädagogischen Sinne, das auch Probleme mit sich bringt: Die antike Kunst scheint demnach – wenn man diesem folgt – für die aktuelle, lebendige Gegenwart meistens eine erstarrende, abgestorbene Form zu besitzen. Die Bedeutung dieses Werkes für den Laokoon-Diskurs liegt nicht zuletzt darin, dass es Lessing wiederum beeinflusste (Kap. 6). Der einzige und einsame Nachfolger des klassi-

schen Laokoon-Diskurses ist das in der traditionellen Kunstpädagogik und der akademischen Phantasie der hohen Kunst verbreitete Kunstideal der damaligen Zeit.

Zwei der vorgestellten Beispiele zeugen von einer gegenteiligen Haltung zum klassischen Laokoon-Diskurs: das eine aus der intellektuell-kulturellen, das andere aus der naturwissenschaftlichen Perspektive. Die Laokoon-Tafel von William Blake erschien im Jahr 1826, also noch kurz vor Goethes Tod. Das Werk ist völlig außerhalb des klassischen Kontexts einzuordnen und basiert auf Blakes einzigartiger christlicher Weltanschauung sowie auf seinen theologischen und ästhetischen Gedanken. Der trojanische Laokoon verwandelte sich durch eine Interpretation der Aphorismen in ein allegorisches Sinnbild für Kaiser und Krieg, wodurch das Werk als ein prophetisches Bild des menschlichen Geistes in der Endzeit interpretiert werden kann. Als eine ungewöhnliche Intervention im Laokoon-Diskurs vermittelt es zum ersten Mal auch eine rebellische Haltung gegen das konventionelle Bild, die im Einklang mit der Zurückweisung der Antike und des Klassizismus im 19. Jahrhundert steht (Kap. 7). Das andere Beispiel erweist sich als ein paradoxer Präzedenzfall: Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne war geistig eindeutig von Winckelmann und dem Klassizismus geprägt, seine Untersuchungen und deren Ergebnis stellen aber eigentlich eine gegenteilige Anschauung dar. Duchennes naturwissenschaftliche Analyse von Laokoons Gesichtsausdruck entstand in Zusammenarbeit mit einem der ersten Fotografen in der Geschichte der Fotografie, Adrien Tourachon. Die Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert ermöglichte eine massive Produktion und Reproduktion von Bildern – Motiv war natürlich auch die Laokoon-Skulptur –, die den menschlichen Blick auf das Werk und die Kunst selbst zutiefst veränderte, indem sie einen realistischen Reproduktionsstandard einführte und auf einmal die visuelle Parallelisierung und Nebeneinanderstellung von eigentlich sehr unterschiedlichen, ja manchmal unvergleichbaren Kunstwerken ermöglichte. Obwohl seine Bilder auf die anatomischen Fehler antiker Skulpturen hinwiesen, verleugnete Duchenne nicht den Wert der „idealen Schönheit“ der antiken Kunst; er wollte mithilfe seiner neuen Methode die alten Kunstwerke schlichtweg „korrigieren“ und

modifizieren. Allerdings ist zu bedenken, dass ein Künstler niemals die Genauigkeit und Zuverlässigkeit einer Maschine erreichen kann. So wurde das Paradoxon der Schönheit und Realität im Zeitalter des wissenschaftlichen und technischen Fortschritts immer komplexer (Kap. 8). Diese beiden Beispiele verdeutlichen, wo genau die Krise der Rezeption des konventionellen Laokoon-Bildes und deren klassischer Ästhetik wurzelte.

Das letzte Kapitel, in dem Laokoon-Karikaturen verhandelt wurden, beschäftigte sich mit einem Zeitalter, in dem die schon veralteten Werte und Konventionen angezweifelt und wieder neu beurteilt wurden. Das Bild *Laokoon* verband sich schließlich mit Tausenden unterschiedlichen visuellen Elementen. Es entstanden zahlreiche neue Reproduktionen, die die öffentliche Meinung und den Zeitgeist vertreten konnten. Der neue Zeitgeist leitete die Frage ein, was die „Antike“ und deren Art und Weise, die Welt zu sehen, ersetzen konnte, da deren Wirkungszeit deutlich überschritten war. Was blieb und sich weiter entfaltete, schien lediglich das Bild der rhodischen Skulptur in seiner rein visuellen Form zu sein. Die Karikatur als eine „niedere Kunstform übte im Vergleich zur traditionellen hohen Kunst im politischen, gesellschaftlichen und geschichtlichen Bereich einen größeren Einfluss aus. Der einst ernsthafte Gegenstand des klassischen Laokoon-Diskurses im 18. Jahrhundert wurde in dieser Zeit gründlich popularisiert, trivialisiert und auf einmal auch unterhaltsam (Kap. 9).

Der Laokoon-Diskurs spiegelt einen Entwicklungsgipfel der ästhetischen Theorie in der klassischen Kunst wider und hatte einen tiefgreifenden Einfluss auf die Kunstschöpfung, -praxis und -interpretation in verschiedenen Bereichen für mehr als ein Jahrhundert. Das künstlerische Konzept hatte theoretisch einen Gipfel erreicht, war aber in Wirklichkeit nichts mehr als ein gedankliches, idealistisches Konzept. So vertrat zum Beispiel der Kunsthistoriker Lionello Venturi schon vor Jahrzehnten die Ansicht, dass es nie einen realen Konflikt zwischen Klassizismus und Romantik gegeben habe, sondern nur zwischen dem

zeitgenössischen Neoklassizismus und der Romantik.⁶³⁶ Im Anschluss an das 19. Jahrhundert nahm der Einfluss der Antike auf die Malerei allmählich ab, ebenso wie deren vermittelte geschmackliche Orientierung, die von Goethe als „stark, frisch, froh und gesund“⁶³⁷ bezeichnet wurde. Der Dichter machte schon zu seiner Zeit eine erbitterte Anspielung auf die gefährliche Subjektivität der modernen Kunst. Aber ist sie wirklich eine Gefahr? Dieser Frage muss das kommende Jahrhundert nachgehen.

636 Vgl. Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, Boston 1964, S. 315.

637 MA 19, S. 300.

11 Abbildungsverzeichnis



Abb 1: Hagesandros, Athanodoros und Polydoros, Laokoon-Gruppe (*wie als heute, seit 1960, Nachbildung aus hellenistischem Original von 200 v. Chr.*), um 50 v. Chr., Marmor, Höhe 225 cm, Vatikan, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie.



Abb 2: Marco Dente, Laokoon-Gruppe nach der Entdeckung 1506, ca. 1515–27, Stich, 44.3 × 32.9 cm, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949.



Abb 3: Laokoon-Gruppe. Original mit den ersten Ergänzungen (bis 1960)

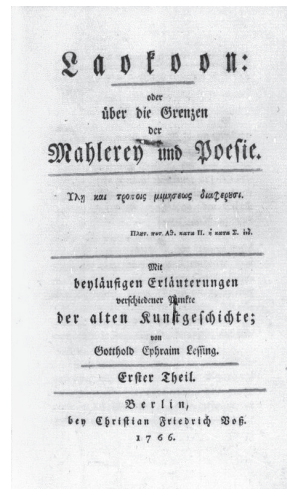


Abb 4: Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, Titelblatt, 1755, Buchdruck

Abb 5: Ephraim Gotthold Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, 1. Theil, Titelblatt der Erstausgabe, 1766, Buchdruck.



Abb 6: *Laokoon-Gruppe*. Die obere Schlange, die in die Hüfte des Laokoon beißt.
Aus: siehe Abb. 1.



Abb 7: Caspar David Friedrich, *Wandfahrt bei Sonnenuntergang*, um 1805,
Sepia, 40,5 × 62 cm, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen.



Abb 8: Caspar David Friedrich, *Hünengrab am Meer*, 1806/1807, Sepia, 64,5×95 cm, Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar.



Abb 9: Caspar David Friedrich, *Tetschener Altar*, 1807/1808, Öl auf Leinwand, 115×110 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.



Abb 10: Caspar David Friedrich, *Das Kreuz im Gebirge*, 1806 oder 1807, Sepiatusche, 64 × 92,1 cm, Berlin, Staatliche Museen.



Abb 11: Caspar David Friedrich, *Rügenlandschaft mit Regenbogen*, um 1810, Öl auf Leinwand, 59 × 84,5 cm, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen.



Abb 12: Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, 1808 oder 1810, Öl auf Leinwand, 171,5 × 110 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie.



Abb 13: Caspar David Friedrich, *Das Kreuz an der Ostsee*, 1815, Öl auf Leinwand, 44,7 × 32cm, Berlin, Schloß Charlottenburg.



Abb 14: Caspar David Friedrich, Böhmisches Landschaft mit dem Milleschauer, 1808, Öl auf Leinwand, 104 × 70 cm, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister.



Abb 15: Caspar David Friedrich, Böhmisches Landschaft, 1808, Öl auf Leinwand, 104 × 70 cm, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart.



Abb 16: Caspar David Friedrich, *Alte Frau mit Sanduhr und Bibel*, 1802, Schwarze Kreide auf Velin, 35,8 × 31,2 cm, Mannheim, Städtische Kunsthalle.



Abb 17: Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1818, Öl auf Leinwand, 98 × 74 cm, Hamburg, Kunsthalle.



Abb 18: Federico Zuccaro, *Taddeo im Belvedere in Vatikan, zeichnet der Laokoon*.



Abb 19: Claude Randon, *Statuengruppe des Laoköons mit seinem Söhnen* (Tafel I), 1704, Druckgraphik, 34 × 24 cm, Rom, Bibliotheca Hertziana.

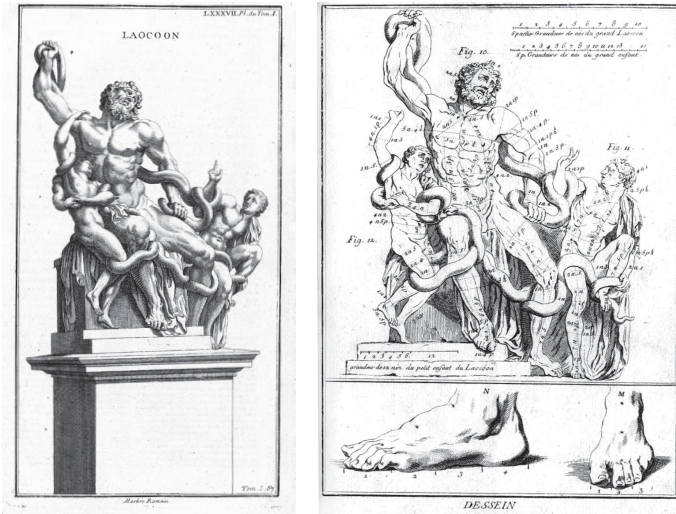


Abb 20: Unbekannter Künstler, *Laocöon*, 1724, Graphik

Abb 21: Denis Diderot/Jean le Rond d'Alembert, *Laocöon*, 1751, Federzeichnung,
Paris, Bibliothèque nationale de France



Abb 22: William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Tafel I, 1753, Graphik, 38,8 × 50 cm,
New York, Metropolitan Museum of Art

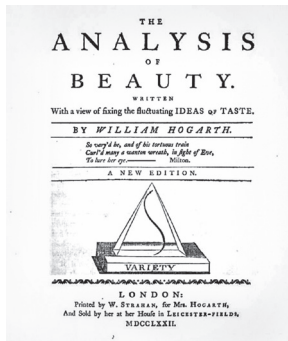


Abb 23: William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Titelblatt



Abb 24: William Blake, *H & his two Sons Satan & Adam*, © 1820, Plattenrand, 27,6 × 22,9 cm, Privatsammlung von Robert N. Essick.

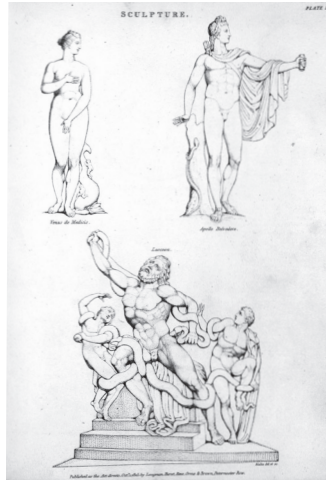


Abb 25: William Blake, *Laokoon*, für *Ree's Cyclopaedia*, © 1815, Radierung, 19×15 cm, Berkeley, The Jean Cray Hargrove Music Library.



Abb 26: William Blake, *Laokoon*, © 1815, Bleichstiftzeichnung, 53,3×48,8 cm, Newmarket, Sir Geoffrey Keynes.



Abb 27: William Blake, *Elohim erschuf Adam*, 1795, Reliefätzung, in Farbe gedruckt und mit Feder und Aquarell fertiggestellt, 43,6 x 53,1 cm, London, Tate Gallery



Abb 28: Niccolò Boldrini, *Affenlaokoon (nach Titian)*, © 1540–45, Holzschnitt, 27,3 × 40 cm, Chicago, Art Institute of Chicago

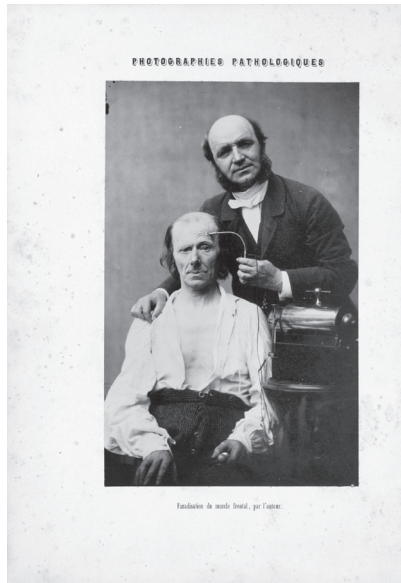


Abb 29: Adrien Tournachon, Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne, *Faradisation de muscle frontal, par l'auteur*, 1854–56, Albumindruck, 18.6 × 11.7 cm, Paris, École nationale des beaux-arts



Abb 30: Adrien Tournachon, Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne, *Laokoons Kopf*, 1854–1856, Albumindruck, 28.2 × 20.3 cm, Paris, École nationale des beaux-arts

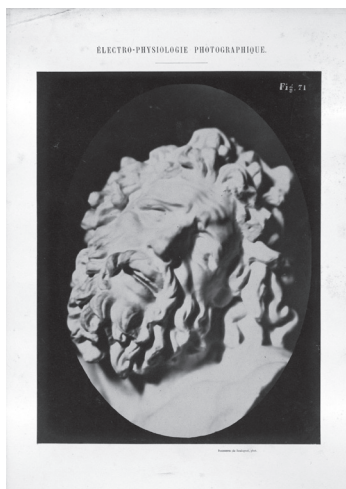


Abb 31: Adrien Tournachon, Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne, *Der gleiche Kopf von Tafel 70*, 1854–1856, Albumindruck, 28.3 × 20.4 cm, Paris, École nationale des beaux-arts

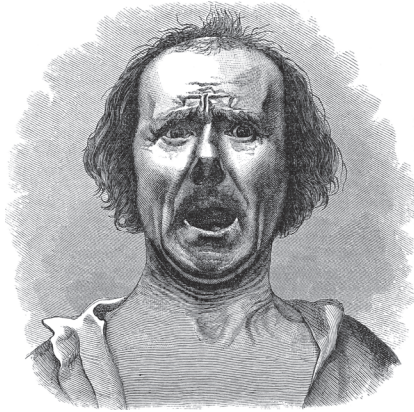


Abb 32: James Davis Cooper, *Horror and Agony*. Copied from a photograph by Dr. Duchenne, 1872, Holzstich.



Abb 33: Adrien Tournachon, Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne, *Ausdruck des Terrors*, 1854–1856, Albumindruck, 28,2×20,3 cm, Paris, École nationale des beaux-arts



Abb 34: Adrien Tournachon, Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne, *Die Nonne sagt ihre Gebete*, 1854–1856, Albumindruck, 28.8 × 22 cm, Paris, École nationale des beaux-arts



Abb 35: Adolphe Braun, Rome. *Le Laocöon*. Musée du Vatican, ca. 1865, Glas-Negativ, 101 × 76,5 cm, ehemalige Christian-Kempf-Sammlung



Abb 36: Hermann Dyck (Ersteller), *Michel als Laokoon im Kampfe mit der Diplomatie*, 1848, Graphik, Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg.



Abb 37: Unbekannter Künstler, *Politisches Gespräch von einer Stunde*, 1848, Graphik, Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg.



Abbildung 38: Unbekannter Künstler, *Der deutsche Laocoon*, März 1866



Abb 37: Unbekannter Künstler, *Politisches Gespräch von einer Stunde*, 1848, Graphik, Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg.

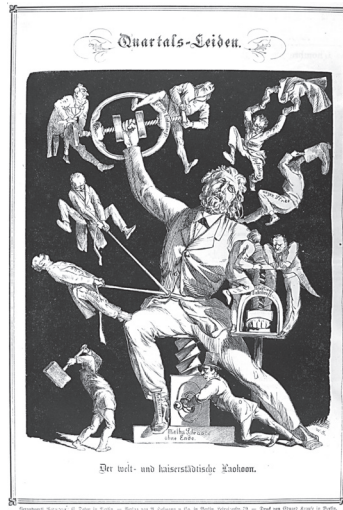


Abb 40: Wilhelm Scholz, *Die Welt- und Kaiserstädtische Laokoon*, 1872, Holzstich, Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg

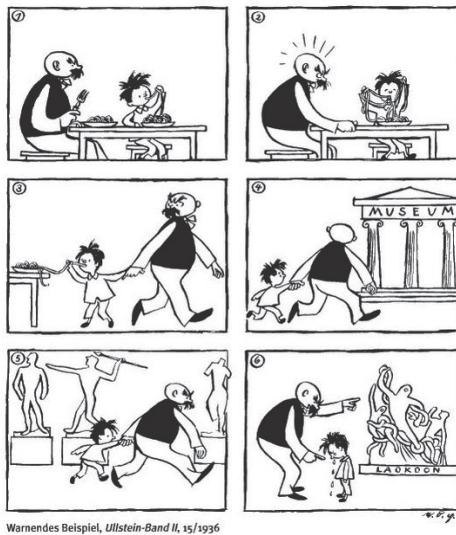


Abb 41: E. O. Plauen, *Warnendes Beispiel*, 1936

12 Abbildungsnachweis

Abb 1/Abb 6: Foto: Gustav Hildebrand, © Bildarchiv Foto Marburg. Aus: Bernard Andreae, *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz 1988.

Abb 2: Marco Dente, Laokoon-Gruppe nach der Entdeckung 1506, ca. 1515-27, Stich, 44.3 × 32.9 cm, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949. Aus: Adam von Bartsch, *Le Peintre graveur. Bd. 14: Italiener*, Vienna: Verl.-Dr. Würzburg, 1803, Kat.-Nr. 268.353, S. 268.

Abb 3: Foto: unbekannt Aufn., © Bildarchiv Foto Marburg. Aus: Georg Daltrop, *Die Lakoongruppe im Vatikan. Ein Kapitel aus der römischen Museumsgeschichte und der Antiken-Erkundung*, in: *Xenia, Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen*, Heft 5, Konzanz 1982.

Abb 4: Dresden, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek, Sondersammlungen, Inventar-Nr. D. O. 220, 1 a (Archaeol. 447).

Abb 5: Sächsische Landesbibliothek-Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden, Inventar-Nr. D. O. 221, 96.

Abb 7: Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat.-Nr. 125.

Abb 8: Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat.-Nr. 147.

Abb 9: Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat.-Nr. 167.

Abb 10: Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat.-Nr. 126.

Abb 11: Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat.-Nr. 182.

Abb 12: *Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat.-Nr. 168.

Abb 13: Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnic, Caspar David Friedrich: *Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat.-Nr. 215.

Abb 14: Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnic, Caspar David Friedrich: *Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat.-Nr. 188.

Abb 15: Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnic, Caspar David Friedrich: *Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat.-Nr. 189.

Abb 16: Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnic, Caspar David Friedrich: *Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat.-Nr. 70.

Abb 17: Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnic, Caspar David Friedrich: *Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat.-Nr. 250.

Abb 18: Kat. Ausst. *Taddeo and Federico Zuccaro: artist-brothers in Renaissance Rome*, J. Paul Getty Museum, Oct. 2, 2007 - Jan. 6, 2008, hrsg. von Julian Brooks, Los Angeles 2007, S. 24, Nr. 17.

Abb 19: Domenico De Rossi, *Raccolta di statue antiche e moderne / data in luce sotto i gloriosi auspici di N.S. Papa Clemente XI. da Domenico de Rossi. Illustrata colle spozizioni a ciascheduna immagine di Paolo Alessandro Maffei Roma: Stamperia alla Pace Domenico de Rossi, Rom 1704, Tafel 1.*

Abb 20: Bernard de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures. Antiquitas explanatiore et schematibus illustrata, Supplement 1: Les dieux des grecs et des romains. Dii graecorum et romanorum*, Paris 1724, LXXXVII. Pl. du Tom. I., S. 87.

Abb 21: Denis Diderot, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. sur Les Sciences, Les Arts Libéraux, et Les Arts Mécaniques, avec Leur Explication. Dessein*, Vol. 2b-248, Tafel. 10-12.

Abb 22: Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, New Haven 1970, Kat. Nr. 195 iii/iii.

Abb 23: William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London 1753.

Abb 24: Archibald G. B. Russell, *The Engravings of William Blake*, Boston/New York: Houghton Mifflin, 1912, Nr. 28.

- Abb 25:** Morton D. Paley, *The Traveller in the Evening: The Last Works of William Blake*. New York: Oxford Univ. Press, 2003, S. 56, Tafel 10.
- Abb 26:** Geoffrey Keynes, *Drawings of William Blake: 92 Pencil Studies*, New York: Dover Publikation, 1970, Nr. 59.
- Abb 27:** Martin Butlin, *The Paintings and drawings of William Blake*, Bd. 2: Plates, New Haven [u. a.] 1981, Nr. 289.
- Abb 28:** David Rosand and Michelangelo Muraro, *Titian and the Venetian Woodcut*. Washington, D.C. 1976, Nr. 40.
- Abb 29:** Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne, *Album de Photographies Pathologiques, Complémentaire du Livre Intitulé de L'Électrisation Localisée*, Paris: J. B. Baillièrre et Fils, 1862, Frontispiz.
- Abb 30:** Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne, *Album de Photographies Pathologiques, Complémentaire du Livre Intitulé de L'Électrisation Localisée*, Paris: J. B. Baillièrre et Fils, 1862, Tafel 70.
- Abb 31:** Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne, *Album de Photographies Pathologiques, Complémentaire du Livre Intitulé de L'Électrisation Localisée*, Paris: J. B. Baillièrre et Fils, 1862, Tafel 71.
- Abb 32:** Charles Darwin, *The Expression of Emotions in Man and Animals*, London 1873, S. 306, Tafel 21.
- Abb 33:** Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne, *Album de Photographies Pathologiques, Complémentaire du Livre Intitulé de L'Électrisation Localisée*, Paris: J. B. Baillièrre et Fils, 1862, Tafel 63.
- Abb 34:** Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne, *Album de Photographies Pathologiques, Complémentaire du Livre Intitulé de L'Électrisation Localisée*, Paris: J. B. Baillièrre et Fils, 1862, Tafel 75.
- Abb 35:** Braun & Cie, Dornach i. Els, I. Teil. *Alte Meister: eine Auswahl der bekanntesten Gemälde, Fresken, Handzeichnungen, Architekturen und Skulpturen aller Zeiten und aller Schulen bis zum Jahre 1800*, Leiden 1913, S. 10, Ref. 814.
- Abb 36:** Fliegende Blätter, Jul. 1848, Nr. 162, S. 144.
(Auf: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb7/0140/image>, Zugriff am: 27.08.2018)
- Abb 37:** Fliegende Blätter, Jul. 1848, Nr. 162, S. 140.
(Auf: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb7/0136/image>, Zugriff am: 27.08.2018)

Abb 38: Unbekannter Künstler, Der deutsche Laokoon, März 1866, aus: Karl Walther, Bismarck in der Wiener Karikatur: 230 französische, englische, russische, italienische, amerikanische, Wiener, deutsche, Schweizer etc. Karikaturen, Stuttgart 1898, S. 17.

Abb 39: Nicolas-Auguste Hazard und Loys Delteil, *L'Oeuvre Lithographié de Honoré Daumier. Orrouy (Oise)*, 1904, Kat. Nr. 3174.ii.

Abb 40: *Kladderadatsch*. Heft 25, Jahrgang 1972, S. 156.

(Auf: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb7/0140/image>, Zugriff am: 27.08.2018)

Abb 41: Erich Ohser, (E. O. Plauen), *Vater und Sohn. Zweiter Band. 50 neue Streiche und Abenteuer*, Berlin: Ullstein-Verlag, 1936, S. 15.

13 Literaturverzeichnis

13.1 Verzeichnis der durch Siglen abgekürzten Quellen

FK *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer, Norbert Miller, Frankfurt a. M. 1995. (Bibliothek der Kunstliteratur, Bd. 2)

KS Johann Joachim Winckelmann *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hrsg. von Walther Rehm, Berlin 1968.

SN 4/1 Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlaß, Bd. 4/1: Geschichte der Kunst des Alterthums*. (Text: Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776), hrsg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaethgens, Johannes Irmscher und Max Kunze, Mainz 2002.

SN 4/4 Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlaß, Bd. 4/4: Anmerkung über die Geschichte der Kunst des Alterthums*, hrsg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaethgens, Johannes Irmscher und Max Kunze, Mainz 2008.

SN 9 Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlaß Bd. 9: Vermischte Schriften zur Kunst, Kunsttheorie und Geschichte. Band 1. Dresdner Schriften: Text und Kommentar*, hrsg. von Adolf H. Borbein, Max Kunze und Axel Rügler, Mainz 2016.

Br. Johann Joachim Winckelmann, *Briefe*, Bd. I–IV, hrsg. von Walter Rehm, Berlin 1952–1957.

LW 5/1 Gottfried Ephraim Lessing, *Werke 1760–1766*, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1990.

LW 5/2 Gottfried Ephraim Lessing, *Werke 1766–1769*, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1990.

LW 6 Gottfried Ephraim Lessing, *Werke 1767–1769*, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a. M. 1990.

FA 18 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in vierzig Bänden, Ästhetische Schriften I: I. Abteilung, Bd. 18: Ästhetische Schriften, 1771–1805*, hrsg. von Friedmar Apel, Frankfurt a. M. 1998. (Frankfurter Ausgabe)

MA 4/2 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 4,2: Wirkungen der Französischen Revolution, 1791–1797*, hrsg. von Karl Richter, München 1986. (Münchener Ausgabe)

BS Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähmig, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973.

E William Blake, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, hrsg. von David V. Erdmann, Berkeley/Los Angeles 1982.

M Duchenne Guillaume-Benjamin, *Mécanisme de la physionomie humaine. ou, Analyse électro-physiologique de l'expression des passions des arts plastiques*, Paris 1876; *The Mechanism of Human Facial Expression*, hrsg. und übersetzt von R. Andrew Cuthbertson, Cambridge 1990.

13.2 Weitere Primärliteratur

- [1] Aristoteles, *Dichtkunst ins Deutsche übersetzt*, mit Anmerkungen und besondern Abhandlungen versehen von Michael Conrad Curtius, Hannover: Joh. Chr. Richter, 1753.
- [2] Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik*. Lateinisch-deutsch. Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern herausgegeben von Dagmar Mirbach. 2 Bände. Meiner, Hamburg 2007.
- [3] Johann Jacob Bodmer, *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähldte der Dichter*, Zürich 1741.
- [4] Johann Jacob Bodmer/Johann Jacob Breitingen: *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Kraft zur Ausbesserung des Geschmacks: oder genaue Untersuchung aller Arten Beschreibungen, worinne die außerlesenste Stellen der berühmtesten Poeten dieser Zeit mit gründlicher Freyheit beurtheilet werden*. Frankfurt/Leipzig 1728.
- [5] Jacob Bryant, *A dissertation concerning the War of Troy and the Expedition of the Grecians, as described by Homer, shewing that no such expedition ever existed*, London 1796.
- [6] Jacob Bryant, *A New System, Or, An Analysis of Ancient Mythology: Wherein an Attempt is made to divest Tradition of Fable; and to reduce the Truth to its Original Purity*, London 1774.

- [7] Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Vollständiger Neudruck der Urausgabe. Wien/Leipzig 1938.
- [8] Martin Butlin, *The Paintings and drawings of William Blake*, Bd. 2: Plates, New Haven [u. a.] 1981.
- [9] Else Cassirer (Hrsg.), *Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert*, Berlin 1919.
- [10] Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London 1872.
- [11] Denis Diderot, *Prospectus* (1750), in: *Œuvres complètes de Diderot: revues sur les éditions originales; comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de L'Ermitage*. Bd. 13, Paris 1972.
- [12] Guillaume-Benjamin Duchenne, *Mécanisme de la physionomie humaine. ou, Analyse électro-physiologique de l'expression des passions des arts plastiques*, Paris 1876; *The Mechanism of Human Facial Expression*, hrsg. und übersetzt von R. Andrew Cuthbertson, Cambridge 1990.
- [13] Caspar David Friedrich, *Die Briefe*, hrsg. von Herrmann Zschoche, Hamburg: Conference Point-Verl., 2005.
- [14] Caspar David Friedrich, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hrsg. von Sigrid Hinz, München: Rogner & Bernhard, 1974.
- [15] Caspar David, *Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern*, in: Gerhard Eimer (Hrsg.), *Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen*. Bd. 1, Frankfurt a. M. 1999, S. 20 ff.
- [16] Caspar David, *Über Kunst und Kunstgeist*, in: Sigrid Hinz (Hrsg.), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München 1974, S. 83–84.
- [17] Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, in: Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, Bd. 19, hrsg. von Heinz Schlaffer, München 1986.
- [18] Henry Fuseli/John Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, London 1831.

- [19] Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit*, in: Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, Bd. 16: *Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit*, München 1985, S. 7–832.
- [20] Johann Wolfgang Goethe, *Briefwechsel mit Heinrich Meyer, Bd. 2: Juni 1797 bis Dezember 1820*, hrsg. von Max Hecker, Weimar 1919.
- [21] Johann Wolfgang Goethe, *Einleitung*, [Propyläen. Ersten Bandes erstes Stück, 1798, S. III–XXXVIII] in: Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, Bd. 6/2: *Weimarer Klassik, 1798–1806*, München 1988, S. 9–26.
- [22] Johann Wolfgang Goethe, *Enthüllung der Theorie Newtons. Des ersten Bandes zweiter, polemischer Teil*, in: Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, Bd. 10: *Zur Farbenlehre*, München 1989, S. 275–472.
- [23] Johann Wolfgang Goethe, *Faust I*, in: Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, Bd. 6/1: *Weimarer Klassik, 1798–1806*, München 1986, S. 535–673.
- [24] Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, in: Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, Bd. 18/1: *Letzte Jahre, 1827–1832*, München 1997, S. 103–352.
- [25] Johann Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in: Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, Bd. 17: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, München 1991, S. 714–954.
- [26] Johann Wolfgang Goethe, *Nachlese zu Aristoteles' Poetik*, in: Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, Bd. 13/1: *Die Jahre 1820–1826/1*, München 1992, S. 340–343.
- [27] Johann Wolfgang Goethe, *Über Laokoon* [Propyläen. Ersten Bandes erstes Stück, 1798], in: MA 4/2, S. 73–88, oder FA 18, S. 489–500.
- [28] Johann Wolfgang Goethe, *Von deutscher Baukunst*, in: Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, Bd. 1/2: *Der junge Goethe, 1757–1775*, München 1987, S. 415–421.
- [29] Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden (1821)*, in: Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, Bd. 17: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, München 1991, S. 7–238.

- [30] Johann Wolfgang Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert*, in: Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, Bd. 6/2: *Weimarer Klassik, 1798–1806*, München 1988, S. 189–401.
- [31] Johann Wolfgang Goethe, *Zweiter Römischer Aufenthalt vom Juni 1787 bis April 1788*, in: Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, Bd. 15: *Italienische Reise*, München 1992, S. 423–656.
- [32] William Hayley, *An Essay on Skulpture*, London 1800.
- [33] Christian Gottlob Heyne, *Sammlung antiquarischer Aufsätze*, Bd. 2, Leipzig 1779.
- [34] Johann Gottfried Herder, *Die Kritischen Wälder zur Ästhetik*, in: Herder, Johann Gottfried, *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, hrsg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt a. M. 1993 (Werke in zehn Bänden, Bd. 2), S. 9–442.
- [35] Aloys Hirt, *Laokoon*, in: Friedrich Schiller (Hrsg.)m *Die Horen*, 3. St, 1797, S. 1–26.
- [36] William Hogarth, *The Analysis of Beauty. Written with a View of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, London 1753 Homer, *Ilias*, V. Gesang, Übersetzung durch Johann Heinrich Voß, Leipzig 1780
- [37] Homer, *Ilias*, Übersetzung durch Johann Heinrich Voß, Leipzig 1780
- [38] Louis de Jaucourt, *Laocoon*, In: *Encyclopédie*. Bd. 9, Paris 1765, S. 279–280.
- [39] Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. 1995
- [40] Karl Lamprecht, *Zur jüngsten deutschen Vergangenheit, 2. Band, 2 Hälfte: Innere Politik – Äußere Politik*, Berlin 1904.
- [41] Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: LW 5/2, S. 11–206.
- [42] Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe, antiquarischen Inhalts*, in: LW 5/2, S. 353–618.
- [43] Gotthold Ephraim Lessing, *Handschriftliche Anmerkungen zu Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“*, in: LW 5/1, S. 470–489.

- [44] Peseudo-Longinus, *Vom Erhabenen*, übers. von Otto Schönberger, Stuttgart: Reclam, 1988.
- [45] Heinrich Meyer, *Neu-Deutsche religios-patriotische Kunst*, (in: *Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Meingegenden I*, Heft 2, Stuttgart 1817), in: Goethe Werke, Berliner Ausgabe, Bd. 20: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur bildenden Kunst II*, Berlin 1974, S. 58–82.
- [46] Bernard de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures. Antiquitas explanatiore et schematibus illustrata, Supplement 1: Les dieux des grecs et des romains. Dii graecorum et romanorum*, Paris 1724.
- [47] François Raguenet, *Les monuments de Rome, ou Description des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture, qui se voient à Rome et aux environs, avec des Observations*, Rom 1700.
- [48] Abraham Rees, *Cyclopædia; or, An universal dictionary of arts and sciences*, Vol. 32, London 1819.
- [49] August Wilhelm Schlegel, *Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse*, in: *Athenäum*. Zweiter Band 1799, hrsg. von August Wilhelm Schlegel/Friedrich Schlegel, Reprint Darmstadt 1992, S. 193–246.
- [50] August Wilhelm Schlegel/Friedrich Schlegel (Hrsg.), *Athenäum. Zweiter Band 1799*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.
- [51] Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe /2*, hrsg. von Ernst Behler, Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe: Charakteristiken und Kritiken I. 1796–1801, München/Paderborn/Wien: Schöningh [u. a.] 1967, S. 165–255.
- [52] Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke. Bd. 1: Die Welt als Wille und Vorstellung I: 4 Bücher nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält*, hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Darmstadt: Wiss. Buchges., 1989.
- [53] Ludwig Tieck: *Eine Sommerreise*. Urania, Taschenbuch für 1834, in: Tieck, Ludwig, *Schriften. 23, Gesammelte Novellen*, Bd. 7, Berlin 1966.
- [54] Publius Vergilius Maro, *Aeneis: Lateinisch-Deutsch*, hrsg. und übersetzt von Johannes Götte, Darmstadt 1988.

- [55] Louis Viardot, *Les Merveilles de la sculpture*, 2. Aufl., Paris 1872.
- [56] Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Silvio Vietta / Richard Littlejohns. *Bd. I: Werke*, hrsg. von Silvio Vietta, Heidelberg 1991.
- [57] Aby Warburg, *Gesammelte Schriften. Erste Abteilung, Bd. I.1: Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, hrsg. von der Bibliothek Warburg, Berlin 1998.
- [58] Johann Joachim Winckelmann, *Briefe. Bd. 1: 1742–1759*. Berlin: de Gruyter, 1952.
- [59] Johann Joachim Winckelmann, *Briefe. Bd. 3: 1764–1768*. Berlin: de Gruyter, 1952.
- [60] Johann Joachim Winckelmann, *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, in: FK, S. 87–148.
- [61] Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, in: FK, S. 9–50.
- [62] Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums. Text: Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776*, in: SN 4/1.
- [63] Johann Joachim Winckelmann, *Kleine Schriften und Briefe. Band 1: Kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums*. Leipzig: Insel Verlag, 1925.
- [64] Johann Joachim Winckelmann, *Kleine Schriften und Briefe. Band 5: Geschichte der Kunst des Altertums, 1. und 2. Teil*. Baden-Baden [u. a.]: Heitz, 1966.
- [65] Johann Joachim Winckelmann, *Laokoon-Beschreibungen*, in: FK, S. 186–194.
- [66] Johann Joachim Winckelmann, *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, in: FK, S. 51–86.

13.3 Forschungsliteratur

- [1] Peter Ackroyd, *William Blake. Dichter, Maler, Visionär*. München: Albrecht Knaus Verlag, 2001.
- [2] Beate Albert, *Goethe, Runge, Friedrich: On Painting*, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Vol. 62, Nr. 1, 2007, S. 73–91.
- [3] Claudia Albes, *Darstellbarkeit: zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- [4] Wolfgang Albrecht/Diete Fratzke/Richard E. Schade (Hrsg.), *Aufklärung nach Lessing: Beiträge zur gemeinsamen Tagung der Lessing Society und des Lessing-Museums Kamenz aus Anlaß seines 60jährigen Bestehens*. Kamenz, 1992.
- [5] Roswell Angier, *Schärfe deinen Blick: außergewöhnliche Portraitfotografie in Kontext, Theorie und Praxis*. München: Addison-Wesley Verlag, 2008.
- [6] Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 10. Aufl., Tübingen 2001.
- [7] Michail M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übers. von Alexander Kaempfe, Frankfurt a. M. 1990.
- [8] Leonard Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. New Haven [u. a.]: Yale Univ. Press, 1999.
- [9] Wilfried Barner/ Gunter E. Grimm/ Helmut Kiesel/Martin Kramer, *Lessing: Epoche-Werk-Wirkung*, 6. Aufl. München: C. H. Beck, 1990.
- [10] Stuart Barnett, *Über die Grenzen. Semiotics and Subjectivity in Lessing's Hamburgische Dramaturgie*, in: *German Quarterly*, Vol. 60 (3), 1987, S. 407–419.
- [11] Jens-Heiner Bauer, *Daniel Chodowiecki. Das druckgraphische Werk*. Hannover: Verl. Galerie Bauer, 1982.
- [12] Günter Baum/Dieter Birnkacher (Hrsg.), *Schopenhauer und die Kunst.*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2005.
- [13] Heinrich Beck/Dieter Geuenich/Heiko Steuer (Hrsg.), *Altertumskunde – Altertumswissenschaft – Kulturwissenschaft: Erträge und Perspektiven nach 40 Jahren Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2012.

- [14] Herbert Beck/Sabine Schulze (Hrsg.), *Antikenrezeption im Hochbarock*. Berlin: Mann, 1989.
- [15] Tim Becker, *Plastizität und Bewegung. Körperlichkeit in der Musik und im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts*. Berlin: Frank und Timme, 2005.
- [16] Wolfgang Becker, *Paris und die deutsche Malerei: 1750–1840*. München: Prestel, 1971.
- [17] Jochen Bedenk, *Verwicklungen: William Hogarth und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts (Lessing, Herder, Schiller, Jean Paul)*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- [18] John B. Beer, *Blake's Visionary Universe*. New York: Manchester University Press, 1969.
- [19] Richard Benz, *Goethe und die romantische Kunst*. München: Piper Verlag, 1940.
- [20] Klaus L. Berghahn, „Zermalmende Beredsamkeit“. *Lessings Literaturkritik als Polemik*, in: *Lessing Jahrbuch*, Vol. 14, 1992, S. 25–43.
- [21] Karl Bernecker, *Kritische Darstellung der Geschichte des Affektbegriffes: (Von Descartes bis zur Gegenwart)*. Berlin, 1915.
- [22] Andreas Beyer/Ernst Osterkamp (Hrsg.), *Goethe-Handbuch. Supplemente Band 3. Kunst*. Stuttgart: Springer-Verlag, 2011.
- [23] Margarete Bieber, *Laocoon. The Influence of the Group since its Rediscovery*. New York: Columbia Univ. Press, 1942.
- [24] Doerte Bischoff (Hrsg.), *Mitsprache, Rederecht, Stimmgewalt: genderkritische Strategien und Transformationen der Rhetorik*. Heidelberg: Winter, 2006.
- [25] Albert Boime, *The Academy and French Painting in the nineteenth Century*. London: Phaidon Press, 1971.
- [26] Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*. München [u. a.]: Deutscher Kunstverlag, 2008.
- [27] Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. München: Prestel, 1973.
- [28] Helmut Börsch-Supan, *Berlin 1910. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit*, in: Hans Joachim Kreutzer (Hrsg.), *Kleist-Jahrbuch 1987*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1987, S. 53–75.
- [29] Nicholas Boyle, *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit. Band I: 1749 bis 1790*. München: C. H. Beck, 2003.

- [30] Nicholas Boyle, *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit. Band II: 1790 bis 1803*. München: C. H. Beck, 2003.
- [31] Lothar Brieger, *Die romantische Malerei. Eine Einführung in ihr Wesen und ihre Werke*. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1926.
- [32] Richard Brilliant, *My Laocoön: Alternative Claims in the Interpretation of Artworks*. Los Angeles: University of California Press, 2000.
- [33] David Britt, *Modern Art: Impressionism to Post-Modernism*. London: Thames and Hudson, 2007.
- [34] Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.), *Intertextualität. Formen, Funktion, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985.
- [35] Karl Bühler, *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, 1968.
- [36] Adrienne Burrows/Iwan Schumacher, *Dr. Diamonds Bildnisse von Geisteskranken*. Frankfurt a. M., 1979.
- [37] Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*. München: C. H. Beck, 2003.
- [38] Werner Busch, *Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerksdesign. Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert*, in: Herbert Beck/Peter C. Bol/Eva Maek-Gérard, *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1984, S. 177–192.
- [39] Werner Busch, *Die Ordnung im Flüchtigen – Wolkenstudien der Goethezeit*, in: Sabine Schulze/Friedmar Apel (Hrsg.), *Goethe und die Kunst: [Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 21. Mai 1994–7. August 1994; Kunstsammlungen zu Weimar, 1. September–30. Oktober 1994]*. Ostfildern: Hatje, 1994, S. 519–570.
- [40] Werner Busch, *Das sentimentalische Bild*. München: C. H. Beck, 1993.
- [41] Martin Butlin, *The Paintings and Drawings of William Blake. Bd. 2: Plates*. New Haven [u. a.]: Yale Univ. Press, 1981.
- [42] Frank Büttner, *Abschied von Pracht und Rhetorik. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels in der Sakraldekoration des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Süddeutschland*, in: Andreas Tacke (Hrsg.), *Herbst des Barock. Studium zum*

- Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904). Katalogbuch zu den Ausstellungen in Füssen und Zug 1998*, München, 1998, S. 165–173.
- [43] Frank Büttner, *Der Betrachter im Schein des Bildes Positionen der Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert*, in: Kat. Ausst. *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, das Städelische Kunstinstitut und Liebieghaus, Frankfurt a. M. 1999. München 1999, S. 341–349.
- [44] Hubert Cancik [u. a.] (Hrsg.), *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike, Bd. 15/1: Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2001.
- [45] Frede Castberg, *Freedom of speech in the West: a comparative study of public law in France, the United States, and Germany*. Oslo University Press, 1960.
- [46] Paulo Chiarini/Walter Hinderer (Hrsg.), *Rom-Europa Treffpunkt der Kulturen.pdf*. Königshausen & Neumann, 2006.
- [47] Romantita Constantinescu, *Der fruchtbare Augenblick. Eine medien-theoretische Untersuchung*, in: *Actalassyensia Comp.*, no. Puterea/Power/Le Pouvoir, Iași: Editura Universității Al. I. Cuza, S. 67–75.
- [48] Hans-Dietrich Dahnke and R. Otto (Hrsg.), *Goethe-Handbuch. Bd. 4/1: Person, Sachen, Begriffe; A-K*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 1998.
- [49] Hans-Dietrich Dahnke/Regine Otto (Hrsg.), *Goethe-Handbuch. Bd. 4/2: Person, Sachen, Begriffe; L-Z*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998.
- [50] Birgit Dahlenburg/Carsten Spitzer, *Major depression and stroke in Caspar David Friedrich*, in: Julien Bogousslavsky/Norbert Boller (Hrsg.), *Neurological disorders in famous artists*. Basel: Karger, 2005, S. 112-120.
- [51] Samuel Foster Damon, *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. Hanover/London: Brown University Press, 1988.
- [52] Arthur C. Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1996.
- [53] Anne de Mondenard/Marc Pagneux/Vincent Rouby, *Modernism or Modernity: The Photographers of the Circle of Gustave Le Gray*. Paris: Actes Sud., 2013.

- [54] Georg Dehio, *Deutsche kunstgeschichte und deutsche Geschichte*, in: *Historische Zeitschrift*, Vol. 100, Nr. 3, S. 473–485, 1980.
- [55] Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*. Berlin: de Gruyter, 1923.
- [56] Heinrich Detering, *Das offene Geheimnis: zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen: Wallstein Verlag, 1994.
- [57] L'Erma di Bretschneider, *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani. Quinto centenario dei Musei Vaticani*. Rom, 2006.
- [58] Sebastian Donat/Hendrik Birus, *Goethe – Ein Universalgenie?* Göttingen: Wallstein-Verl., 1999.
- [59] Martin Dönike, *Altertumskundliches Wissen in Weimar*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2013.
- [60] Martin Dönike, *Pathos Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806*. Berlin: Walter de Gruyter, 2005.
- [61] Martin Dönike, *Goethes und die Kunstgeschichte*, in: Andreas Beyer/Ernst Osterkamp (Hrsg.), *Goethe-Handbuch. Supplemente Bd. 3. Kunst*, Stuttgart/Wermer: J. B. Metzler, 2011, S. 84–126.
- [62] Johann Konrad Eberlein, *Inhalt und Gehalt: Die ikonografisch-ikonologische Methode*, in: Hans Belting/Heinrich Dilly/Wolfgang Kemp/Willibald Sauerländer/Martin Warnke, *Kunstgeschichte. Eine Einführung, 7. überarb. und erw. Aufl.*, Berlin: Reimer, 2008, S. 175–197.
- [63] Pommier Édouard (Hrsg.), *Winckelmann: Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung. Beiträge einer Vortragsreihe im Auditorium des Louvre 1989/1990*. Stendal [u. a.]: Winckelmann-Gesellschaft, 1994.
- [64] Kasimir Edschmid (Hrsg.), *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung, Bd. 13*. Berlin: Reiß Verlag, 1920.
- [65] Maria Effinger, *Geschichte des Kladderadatsch*, in: Art Journals, http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/digi/kladderadatsch_info.html#up. [02.02.2018].
- [66] Daniel Ehrmann/Norbert Christian Wolf (Hrsg.), *Klassizismus in Aktion: Goethes "Propyläen" und das Weimarer Kunstprogram*. Wien [u. a.], 2016.
- [67] Herbert von Einem, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik: 1760 bis 1840*, 1. München: C. H. Beck, 1978.

- [68] Robert N. Essick, *The separate Plates of William Blake*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1983.
- [69] Markus Fauser (Hrsg.), *Gotthold Ephraim Lessing. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.
- [70] Monika Fick, *Lessing-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2000.
- [71] Oska Fischel, *Antiquarium. Wanderungen eines antiken Motivs*, in: *Ämtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen*, 39. Jahrgang, Nr. 3, S. 59–63.
- [72] Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler (Hrsg.), *Handbuch der politischen Ikonographie. Band 1: Abdankung bis Huldigung*. München: C. H. Beck, 2011.
- [73] Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler (Hrsg.), *Handbuch der politischen Ikonographie. Band 2: Imperator bis Zwerg*. München: C. H. Beck, 2011.
- [74] Kurt Flemig, *Karikatur-Lexikon*. München [u. a.]: Saur, 1993.
- [75] Erik Forssmann, *Goethezeit. Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1999.
- [76] Richard Förster, *Laokoon im Mittelalter und in der Renaissance*, in: *Jahrbuch der Königlich Preuss. Kunstsammlungen*, Vol. 27, 1906, S. 149–178.
- [77] Raimund M. Fridrich, „*Sehnsucht nach dem Verlorenen*“: *Winckelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption*. Bern: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2003.
- [78] Caspar David Friedrich, *Das gesamte graphische Werk*. Herrsching: Manfred Pawlak, 1980.
- [79] Hartmus Frösche, *Goethes Verhältnis zur Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- [80] Kat. Ausst. *Karikatur & Satire: fünf Jahrhunderte Zeitkritik*, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 5. Juni–18. Oktober 1992, hrsg. von Eduard Fuchs, Berlin: Hofmann, 1903.
- [81] Kat., *Peter Cornelius. Zeichnungen zu Goethes „Faust“ aus der graphischen Sammlung im Städel*, hrsg. von Martin Sonnabend, Frankfurt a. M. 1991.
- [82] Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.), *Johann Joachim Winckelmann 1717–1768*. Hamburg: Meiner, 1986.

- [83] Peter Galassi, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York: Museum of Modern Art, 1981.
- [84] Dorothee Gall/Anja Wolkenhauer (Hrsg.), *Laokoon in Literatur und Kunst: Schriften des Symposions "Laokoon in Literatur und Kunst" vom 30.11.2006*, Universität Bonn. Berlin [u. a.]: de Gruyter, 2009.
- [85] Gunter Gebauer (Hrsg.), *Das Laokoon-Projekt: Pläne einer semiotischen Ästhetik*. Stuttgart: Metzler, 1984.
- [86] Ursula Goldenbaum, *Appell an das Publikum: Die öffentliche Debatte in der deutschen Aufklärung 1687–1796*. Berlin: Akademie Verlag, 2004.
- [87] Ernst Hans Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1981.
- [88] Johannes Grave, *Friedrich, Caspar David*, in: Andreas Beyer/Ernst Osterkamp (Hrsg.), *Goethe-Handbuch. Supplemente Bd. 3. Kunst*, Stuttgart/Wermer: J. B. Metzler, 2011, S. 476–481.
- [89] Johannes Grave, *Goethes Kunstsammlungen und die künstlerische Ausstattung des Goethehauses*, in: Andreas Beyer/Ernst Osterkamp (Hrsg.), *Goethe-Handbuch. Supplemente Band 3. Kunst*. Stuttgart: Springer-Verlag, 2011, S. 46–83.
- [90] Johannes Grave, *Der "ideale Kunstkörper": Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- [91] Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*. Zürich: Diaphanes, 2011.
- [92] Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*. München [u. a.]: Prestel, 2012.
- [93] Hermann Friedrich Grimm, *Zehn ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der modernen Kunst*. Dümmler, 1871.
- [94] Ludwig Grote, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, Vol. 48, 1950, S. 401–404.
- [95] Walter Guadagnini (Hrsg.), *Photography 1: The Origins 1839–1890*. Milano: Skira, 2010.
- [96] Jean H. Hagstrum, *The Wrath of the Lamb: A Study of William Blake's Conversions*, in: Friedrich W. Hilles/Harold Bloom (Hrsg.), *From Sensibility to Romanticism: Essays Presented to Frederick A. Pottle*, New York: Oxford Univ. Press, 1965, S. 311–330.

- [97] Carol Louise Hall, *Blake and Fuseli: A Study in the Transmission of Ideas*. New York: Garland, 1985.
- [98] Charles H. Handschin, *Goethe und die bildende Kunst*, in: *Modern Philology*, Vol. 12, Nr. 8, 1915, S. 489–494.
- [99] Charles H. Handschin, *Goethe und die bildende Kunst: Spätere Kunstbestrebungen, und Schluss*, in: *Modern Philology*, Vol. 14, 1916, S. 93–104.
- [100] Katherine Harloe, *Winckelmann and the Invention of Antiquity: History and Aesthetics in the Age of Altermumswissenschaft*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2013.
- [101] Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*. New Haven/London: Yale Univ. Press, 1981.
- [102] Otto Haßelbeck, *Illusion und Fiktion: Lessings Beitrag zur poetologischen Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit*. München: Fink Verlag, 1979.
- [103] Ulrich Hausmann (Hrsg.), *Allgemeine Grundlagen der Archäologie: Begriff und Methode, Geschichte, Problem der Form, Schriftzeugnisse*. München: C. H. Beck, 1969.
- [104] Ulrich Hausmann (Hrsg.), *Handbuch der Archäologie, Allgemeine Grundlagen der Archäologie*. München: C. H. Beck, 1969.
- [105] Erich Heller, *The Artist's Journey into the Interior and other Essays*. New York: Random House, 1965.
- [106] Martin Henkel, *Die deutsche Presse: 1848/1850. Eine Bibliographie*. München [u. a.]: Saur, 1886.
- [107] Klaus Herding/Gunter Otto (Hrsg.), „Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens“: *Karikaturen [Internationales Symposium der Hamburger Universität am 12. und 13.10.1979]*. Gießen: Anabas-Verlag, 1980.
- [108] Gerald Heres, *Winckelmann in Sachsen: ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmanns*. Berlin: Koehler & Amelang, 1991.
- [109] Hans-Christian von Hermann/Bernhard Siebert, *Beseelte Statuen – zuckende Leichen. Medien der Verlebendigung vor und nach Guillaume-Benjamin Duchenne*, in: *Kaleidoskopien*, Vol. 3, 2000, S. 66–99.

- [110] Michael Hertl, *Laokoon: Ausdruck des Schmerzes durch zwei Jahrtausende*, Thieming, München, 1968.
- [111] Nikolaus Himmelmann, *Winckelmanns Hermeneutik*. Wiesbaden: Steiner, 1971.
- [112] Sigrid Hinz, *Caspar David Friedrich als Zeichner: ein Beitrag zur stilistischen Entwicklung der Zeichnungen und ihrer Bedeutung für die Datierungen der Gemälde, Bd. 1*. Dissertation, 1966.
- [113] Sigrid Hinz, *Caspar David Friedrich als Zeichner: ein Beitrag zur stilistischen Entwicklung der Zeichnungen und ihrer Bedeutung für die Datierung der Gemälde, Bd. 2: Katalog der Studien, Sepiazeichnungen und Aquarelle C. D. Friedrichs*. 1966.
- [114] Thomas Höhle, *Anschauung und Begriff, oder Wirkung ohne Gegenwirkung. Anmerkungen zum Thema „Lessing und Winckelmann“*, in: *Hallesche Studien zur Wirkung von Sprache und Literatur*, Vol. 1, 1980, S. 4–20.
- [115] Heinrich-Jost Ingrid, *Kladderadatsch. Die Geschichte eines Berliner Witzblattes von 1848 bis ins Dritte Reich*. Köln: Leske, 1982.
- [116] Johannes Irmscher (Hrsg.), *Winckelmanns Wirkung auf seine Zeit: Lessing, Herder, Heyne*. Stendal: Winckelmann-Gesellschaft, 1988.
- [117] Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matis Martines/Simone Winko (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam, 2000.
- [118] Horst Woldemar Janson, *Titian's Laocoon Caricature and the Vesalian-Galenist Controversy*, in: *Art Bulletin*, Vol. 28, Nr. 1, S. 49–53.
- [119] Horst Woldemar Janson, *Apes and ape love in the Middle Ages and the Renaissance*, in: *Studies of the Warburg Institute*. Bd. 20, 1952, S. 355–368.
- [120] Erich Jenisch, „*Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke.*“ *Goethes Kritik an der Romantik*, in: *Goethe-Jahrbuch*, Vol. 19, 1957, S. 50–79.
- [121] Benedikt Jeßing, *Metzler-Goethe-Lexikon: Person, Sachen, Begriffe*. Stuttgart: Metzler, 2004.
- [122] Robert W. Jones, *Gender and the Formation of Taste in eighteenth-Century Britain. The Analysis of Beauty*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998.

- [123] William Jervis Jones, *Sprachhelden und Sprachverderber: Dokumente zur Erforschung des Fremdwortpurismus im Deutschen (1478–1750)*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1995.
- [124] Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen. Bd. 1: Winckelmann in Deutschland*, 5. Auflage. Köln: Phaidon-Verlag, 1956.
- [125] Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen. Bd. 2: Winckelmann in Rom*, 5. Auflage. Köln: Phaidon-Verlag, 1956.
- [126] Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen. Bd. 3: Winckelmann in Rom, 1763–1768*, 5. Auflage. Köln: Phaidon-Verlag, 1956.
- [127] Markus Käfer, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1986.
- [128] Roland Kanz, *Das Komische in der Kunst*. Weimar: Böhlau Verlag, 2007.
- [129] Roland Kanz/Jürgen Schönwälder (Hrsg.), *Ästhetik des Charakteristischen: Quellentexte zu Kunstkritik und Streitkultur in Klassizismus und Romantik*. Göttingen [u. a.]: V & R Unipress, 2008.
- [130] Martin Kemp, *Seen/unseen: Art, Science and Intuition from Leonardo to the Hubble telescope*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2006.
- [131] Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie. Bd. 1: 1839–1912*. München: Schirmer/Mosel, 1980.
- [132] Helmut Kiesel, „Bei Hof, bei Höll“: *Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1979.
- [133] Michael Kitson, *Hogarth's Apology for Painters*, in: *Walpole Soc.*, Vol. 41, 1966, S. 46–111.
- [134] Hanna Koch, *Johann Joachim Winckelmann: Sprache und Kunstwerk*. Berlin: Akademie Verlag, 1957.
- [135] Valentin Kockel, *Die antiken Denkmäler und ihre Abbildungen in der 'Encyclopédie' Diderots*, in: Theo Stammen/Wolfgang Weber (Hrsg.), *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung: Das europäische Modell der Enzyklopädien. Kolloquium Augsburg 2001*, Berlin/New York: de Gruyter, 2004, S. 339–370.
- [136] Hubertus Kohle, *Ut pictura poesis non erit: Denis Diderots Kunstbegriff; mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1989.

- [137] Walter Koschatzky (Hrsg.), *Karikatur und Satire. Fünf Jahrhunderte Zeitkritik*. München: Hirmer, 1992.
- [138] Gisbert Kranz, *Meisterwerke in Bildgedichten. Rezeption von Kunst in der Poesie*. Frankfurt a. M. [u. a.]: Peter Lang, 1986.
- [139] Detlef Kreikenboom, Über Laokoon, in: Andreas Beyer/Ernst Osterkamp (Hrsg.), *Goethe-Handbuch. Supplemente Band 3. Kunst*. Stuttgart: Springer-Verlag, 2011, S. 352–356.
- [140] Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*. Stuttgart: Reclam, 2016.
- [141] Julia Kristeva, *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, in: Jens Ihwe (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag, 1972, S. 345–375.
- [142] Max Kunze (Hrsg.), *Johann Joachim Winckelmann, neue Forschungen: eine Aufsatzsammlung*. Stendal: Winckelmann-Gesellschaft, 1990.
- [143] Max Kunze (Hrsg.), *Johann Joachim Winckelmann und Adam Friedrich Oeser: eine Aufsatzsammlung*. Stendal, 1977.
- [144] Gisold Lammel, *Deutsche Karikaturen*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995.
- [145] Franz Landeberger, *Die Kunst der Goethezeit. Kunst und Kunstanschauung von 1750 bis 1830*. Leipzig: Insel, 1931.
- [146] Thomas Lange/Harald Neumeyer (Hrsg.), *Kunst und Wissenschaft um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- [147] Bruce Laughton, *Honoré Daumier*. New Haven: Yale Univ. Press, 1996.
- [148] Ségolène Le Men, *Trois regards sur le Laocoon: la caricature selon Daumier, la photographie selon Braun, le livre d'histoire de l'art selon Ivins*, in: *Revue Germanique Internationale*, Vol. 19, 2003, S. 195–219.
- [149] Timothy Lenoir, *Politik im Tempel der Wissenschaft: Forschung und Machtausübung im deutschen Kaiserreich*. Frankfurt a. M. [u. a.]: Campus-Verl., 1992.
- [150] Manuela Lenzen, *Natürliche und künstliche Intelligenz*. Frankfurt a. M.: Campus-Verl., 2002.

- [151] Joachim-Felix Leonhard (Hrsg.), *Medienwissenschaft: ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. Bd. 1*. Berlin [u. a.]: de Gruyter, 1999.
- [152] Virginia Liberatore, *Reading and Writing the Passions in Duchenne de Boulogne's Mécanisme de la physionomie humaine*, in: *Culture, Theory and Critique*, Vol. 44, Nr. 1, 2003, S. 37–55.
- [153] Christa Lichtenstern, *Beobachtungen zum Dialog Goethe - Caspar David Friedrich*, in: *Baltische Studien*, Vol. N. F. 60, 1974, S. 75–100.
- [154] Jürgen Link/Wulf Wülfing (Hrsg.), *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1991.
- [155] Petra Löffler, *Affektbilder: Eine Mediengeschichte der Mimik*. Bielefeld: transcript Verlag, 2004.
- [156] Hugo Magnus, *Die Darstellung des Auges in der antiken Plastik (Nachdruck des Originals von 1892)*. Nicosia, Cyprus, 2017.
- [157] Karl Mannheim, "Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation," in: Kurt H. Wolff (Hrsg.): *Wissenssoziologie*, Neuwied: Luchterhand, 1964, S. 103ff.
- [158] Mareen van Marwyck, *Gewalt und Anmut: Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010.
- [159] Wolfram Mauser/Günter Sasse (Hrsg.), *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*. Tübingen: de Gruyter, 1993.
- [160] Erick McCarthy, *William Blake's Laokoön: The Genealogy of a Form*, Kasas, 2007.
- [161] Klaus Meister, *Der Hellenismus: Kultur- und Geistesgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 2016.
- [162] Winfried Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2007.
- [163] Michel Melot, *Die Karikatur: das Komische in der Kunst*. Stuttgart [u. a.]: Kohlhammer, 1975.
- [164] William J. Mitchell, *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1978.
- [165] Evelyn K. Moore/Patricia Anne Simpson (Hrsg.), *The Enlightened Eye. Goethe and Visual Culture*. Amsterdam/New York, 2007.

- [166] Inka Mülder-Bach, *Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz über Laokoon*, in: Inge Baxmann/Michael Franz/Wolfgang Schäffner (Hrsg.), *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin, 2000, S. 465–479.
- [167] Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalion: das Modell der Statue und die Entdeckung der "Darstellung" im 18. Jahrhundert*. München: Fink Verlag, 1998.
- [168] Alexander Stuard Murray, *A History of Greek Sculpture*. London: John Murray, 1890.
- [169] Barbara Neymeyr/Jochen Schmidt/Bernhard Zimmermann (Hrsg.), *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik: eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne [Stoicism in European Philosophy, Literature, Art, and Politics. A Cultural History from Antiquity to Modernity]*, Bd. 1. Berlin [u. a.]: de Gruyter, 2008.
- [170] Hugh Barr Nisbet, *Laocoon in Germany: The Reception of the Group since Winckelmann*, in: *Oxford German Studies*, Vol. 10, No. 1, 1979, S. 22–62.
- [171] Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2000.
- [172] Ernst Osterkamp, *Die Geburt der Romantik aus dem Geiste des Klassizismus. Goethe als Mentor der Maler seiner Zeit*, in: *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 112, 1995, S. 135–148.
- [173] Ernst Osterkamp, Goethes Beschäftigung mit den bildenden Künsten. Ein werkbiographischer Überblick, in: Andreas Beyer/Ernst Osterkamp (Hrsg.), *Goethe-Handbuch. Supplemente Band 3. Kunst*. Stuttgart: Springer-Verlag, 2011, S. 3–27.
- [174] Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart: J. B. Metzler, 1991.
- [175] Ernst Osterkamp, *Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen in der Geschichte der Kunst des Altertums. Text und Kontext*, in: *II Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, 1998, S. 443–458.
- [176] Heinz Paetzold, *Ästhetik des deutschen Idealismus: zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*. Wiesbaden: Steiner, 1983.

- [177] Morton D. Paley, "Wonderful Originals" – Blake and Ancient Sculpture, in: *Blake in His Time*, Bloomington, London: Indiana Univ. Press, 1978, S. 170–197.
- [178] Morton D. Paley, *The Traveller in the Evening: The Last Works of William Blake*. New York: Oxford Univ. Press, 2003.
- [179] Ronald Paulson, *Hogarth. Bd. 1. The modern moral Subject: 1697–1732*. Cambridge: Lutterworth Press, 1992.
- [180] Ronald Paulson, *Hogarth. Bd. 2. High Art and low: 1732–1750*. Cambridge: Lutterworth Press, 1992.
- [181] Ronald Paulson, *Hogarth. Bd. 3. Art and Politics: 1750–1764*. Cambridge: Lutterworth Press, 1993.
- [182] Nikolaus Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*, übers. von H Roland Floerke, München: Mäander 1986.
- [183] Helmut Pfotenhauer/Markus Bernauer/Norbert Miller (Hrsg.), *Frühklassizismus: Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, 1. Aufl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995.
- [184] Helmut Pfotenhauer/Sabine Schneider, *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- [185] Helmut Pfotenhauer/Peter Sprengel (Hrsg.), *Klassik und Klassizismus*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995.
- [186] Wilhelm Pinder, *Goethe und die bildende Kunst*. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1933.
- [187] Nikolaj Plotnikov (Hrsg.), *Kunst als Sprache - Sprache der Kunst. Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2014.
- [188] Alex Potts, *Flesh an the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven [u. a.]: Yale Univ. Press, 1994.
- [189] Claudine Poulouin, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures (1719–1724) par Bernard de Montfaucon*, in: *Dix- Huitième Siècle*, Vol. 27, 1996.
- [190] Marianne Prause, *Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellung 1801–1850, 2. Bd*. Berlin, 1985.
- [191] Phillip Prodger, *Darwin's Camera: Art and Photography in the Theory of Evolution*. New York: Oxford Univ. Press, 2009.

- [192] Martin Pütz/René Dirven (Hrsg.), *The Construal of Space in Language and Thought*. Berlin/New York: de Gruyter, 1996.
- [193] Simon Richter, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain: Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*. Detroit: Wayne State Univ. Press, 1992.
- [194] Ewelina Rzucidlo, *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung: Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*. Münster: LIT., 1998.
- [195] Anton Sailer, *Die Karikatur: ihre Geschichte, ihre Stilformen und ihr Einsatz in der Werbung*. München: Thieming, 1969.
- [196] Armin Schäfer, *Goethes naturwissenschaftliche Kunstauffassung*, in Andreas Beyer/Ernst Osterkamp (Hrsg.), *Goethe-Handbuch. Supplemente Band 3. Kunst*. Stuttgart: Springer-Verlag, 2011, S. 183–196.
- [197] Wolfgang Schadewaldt, *Hellas und Hesperien: gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur, Band 2: Antike und Gegenwart*. Zürich [u. a.]: Artemis Verlag, 1970.
- [198] Wolfgang Schadewaldt [u. a.] (Hrsg.), *Goethe-Wörterbuch*. Stuttgart/Berlin/Köln/Meinz: W. Kohlhammer, 1984.
- [199] Larry Schiner, *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2001.
- [200] Friedrich Adolf Schmidt-Künsemüller, *Die Erfindung des Buchdrucks als technisches Phänomen*. Mainz: Verl. der Gutenberg-Gesellschaft, 1951.
- [201] Johannes Schnitzer, *Wort und Bild: Die Rezeption semiotisch komplexer Texte: dargestellt anhand einer Analyse politischer "pintadas" (Wiener romanistische Arbeiten)*. Wien: Braumüller, 1994.
- [202] Wilhelm Scholz, *Bismarck-Album des Kladderadatsch: 1849–1898; mit dreihundert Zeichnungen von Wilhelm Scholz ... und vier facsimilierten Briefen des Altreichskanzlers*. Berlin: Hofmann, 1898.
- [203] Sabine Schulze/Friedmar Apel (Hrsg.), *Goethe und die Kunst: [Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 21. Mai 1994–7. August 1994; Kunstsammlungen zu Weimar, 1. September–30. Oktober 1994]*. Ostfildern: Hatje, 1994.
- [204] Tamara Schumann, *Illustrator-Auftraggeber-Sammler, Daniel Chodowiecki in der deutschen Kalender- und Romanillustration des 18. Jahrhunderts*. Berlin, 1999.

- [205] Hellmut Sichtermann, *Laokoon. Einführung (Werkmonographien zur bildenden Kunst 101)*. Stuttgart, 1964.
- [206] Hellmut Sichtermann, *Laokoon: Einführung*. Stuttgart: Reclam, 1964.
- [207] Hanspeter Sommerhäuser, *Wie urteilt Goethe? – Die ästhetischen Maßstäbe Goethes auf Grund seiner literarischen Rezensionen*. Frankfurt am Main: Haag Herchen, 1985.
- [208] Bengt Algot Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*. Kopenhagen: Munksgaard, 1963.
- [209] Jean-Charles Sournia/Jacques Poulet/Marcel Martiny, *Illustrierte Geschichte der Medizin. Bd. 2*. Erlangen: Müller, 1992.
- [210] Carsten Spitzer, *Zur operationalisierten Diagnostik der Melancholie Caspar David Friedrichs. Ein Werkstattbericht*, in: Matthias Bormuth/Klaus Podoll/Carsten Spitzer (Hrsg.), *Kunst und Krankheit. Studien zur Pathographie*, Göttingen: Wallstein, 2007, S. 73–96.
- [211] Esther Sophia Sünderhauf, *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945*. Berlin: Akademie Verlag, 2004.
- [212] Irene Tayler, *Blake's Laocoön*, in: *Blake/An Illustrated Quarterly*, Vol. 10, Nr. 3, S. 72–81.
- [213] Paul Thagard, *Kognitionswissenschaft. Ein Lehrbuch*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1999.
- [214] Richard Toellner (Hrsg.), *Aufklärung und Humanismus*. Heidelberg: Schneider, 1980.
- [215] Johann Joseph Trost, *Proportionslehre mit einem Kanon der Längen-Breiten- und Profilmasse aller Theile des menschlichen Körpers: Auf Grundlage der zuverlässigsten Messungen der vorzüglichsten Antiken*. Wien: Wilhelm Braumüller, 1866.
- [216] Gudrun Valerius, *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen*. Frankfurt a. M./Berlin/Bern: Lang, 1992.
- [217] Lionello Venturi, *History of Art Criticism*. New York: E. P. Dutton, 1936.
- [218] Eckart von Sydow, *Die Kultur des deutschen Klassizismus: Leben, Kunst, Weltanschauung*. Berlin: Grote, 1926.

- [219] Karl Walther, *Bismarck in der Karikatur: 230 französische, englische, russische, italienische, amerikanische, Wiener, deutsche, Schweizer etc. Karikaturen*. Stuttgart: Franckh, 1898.
- [220] Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Ostfildern: DuMont Verlag, 1991.
- [221] Aby Warburg, *Gesammelte Schriften. Bd. I. Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Berlin: Akademie Verlag, 1998.
- [222] David E. Wellbery, *Aesthetics and Semiotics in the German Enlightenment*. New Haven: Yale University, 1977.
- [223] David E. Wellbery, *Lessing's Laocoon: semiotics and aesthetics in the age of reason*. Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press, 2009.
- [224] Eva Maria Werner, *Kleine Geschichte der deutschen Revolution von 1848/49*. Wien [u. a.]: Böhlau, 2009.
- [225] Julia M. Wright, *Blake, Nationalism, and the Politics of Alienation*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2004.
- [226] Norbert Christian Wolf, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, in: Andreas Beyer/Ernst Osterkamp (Hrsg.), *Goethe-Handbuch. Supplemente Band 3. Kunst*. Stuttgart: Springer-Verlag, 2011, S. 303–317.
- [227] Arne Zerbst, *Schelling und die bildende Kunst. Zum Verhältnis von kunstphilosophischem System und konkreter Werkkenntnis*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2011.
- [228] Konrad Zimmermann, *Die Dresdener Antiken und Winckelmann*. Berlin: Adakemie-Verl., 1977.
- [229] Theodore Ziolkowski, *Bild als Entgegnung. Goethe, C. D. Friedrich und der Streit um die romantische Malerei*, in: Franz Josef Worstbrock/Helmut Koopmann (Hrsg.), *Formen und Formgeschichte des Streitens: Der Literaturstreit*, Tübingen: Niemeyer, 1986, S. 201–208.
- [230] Herrmann Zschoche, *Caspar David Friedrich auf Rügen. Eine Spurensuche*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1998.

Der „Laokoon-Diskurs“ im 18. Jahrhundert, bei dem es um die antike Marmorgruppe *Laokoon* geht und bei dem Johann Joachim Winckelmann, Gotthold Ephraim Lessing sowie Johann Wolfgang von Goethe eine entscheidende Rollen spielten, stand im Kontext der deutschen klassischen Ästhetik. Mit ihm begann im Zeitalter der Aufklärung die Befreiung der visuellen Kunst von der textlichen. Wie reagierte die zeitgenössische Kunstpraxis auf den Diskurs und wie trug sie mit verschiedenen, zum Teil gegensätzlichen Ausgangspunkten, zu diesem Diskurs bei?

Der Schwerpunkt bei den Antworten auf diese Fragen liegt auf den Jahren zwischen 1755 und 1872, also auf der Zeit zwischen dem Beginn der ästhetischen Polemik über Laokoon (mit Winckelmanns *Gedanken*) und dem Anfang der Moderne (mit *Die Welt- und Kaiserstädtische* des Karikaturisten Wilhelm Scholz). Die weitere Entwicklung des Laokoon-Diskurses zeigte aus verschiedenen Perspektiven, wie sich die im Diskurs gestellten Fragen nach der klassischen Kunst wandelten und schließlich relativiert wurden.

Xun He promovierte 2018 im Fach Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München und arbeitet heute als Kunsthistorikerin in China. Ihr Forschungsinteresse gilt der Theorie und Praxis der deutschen Kunst im 18. Jahrhundert.

21,60 €
ISBN 978-3-95925-123-5

