

Neue Zürcher Zeitung, 20. Januar 2007

## Warum schreit Laokoon nicht?

Schönheit in der Kunst als Spiegel der Seele oder als ästhetisches Kalkül

**Nur wenige Kunstwerke sind zum Anlass so vieler tiefschürfender Gedanken über Schönheit und Ausdruck der Kunst geworden wie die antike Skulpturengruppe des Laokoon. In dem Konflikt zwischen Johann Joachim Winckelmann und Gotthold Ephraim Lessing spitzt sich die Problematik auf die Frage zu, ob Kunstschönheit der Widerschein seelischer Schönheit und menschlicher Würde sei – oder bloss ästhetisches Kalkül.**

Der Name Johann Joachim Winckelmann mag heute nur noch wenigen Kunstkennern ein Begriff sein, doch sein vielzitiertes Wort von der «edlen Einfalt und stillen Grösse», mit dem er das Wesen der klassischen griechischen Kunst zu charakterisieren suchte und das für die deutsche Klassik so bedeutsam wurde, ist noch vielen geläufig. Winckelmann meinte damit, dass den Menschengestalten der griechischen Kunst ihre ewige Schönheit aus der göttlichen Ruhe der Seele zuwachse, die ihre körperliche Erscheinung bis in alle Glieder durchwalte und alle Leidenschaften in ihrer stillen Tiefe mässige und läutere. «So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten», schreibt er, «ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.» Und an anderer Stelle: «Die Stille ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit so wie dem Meere der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeigt, dass die schönsten Menschen von stillem, gesittetem Wesen sind.» Dies ist, folgt man Winckelmann, der Grund, weshalb die Affekte, denen der handelnde und leidende Mensch ausgesetzt ist, in der griechischen Kunst stets mit einer massvollen, jede Übertreibung vermeidenden Würde dargestellt sind.

### Das Opfer des Laokoon

Mit dieser Auffassung von der griechischen Kunst hat Winckelmann das idealistische Antikenbild und den Schönheitsbegriff der deutschen Klassik in hohem Masse mitgeprägt. Winckelmann belegte sie am Beispiel der berühmten Skulpturengruppe des Laokoon, die er für ein originales Werk aus der klassischen Epoche des Phidias hielt. Lessing hingegen erkannte als Erster – weniger aus stilvergleichenden, denn aus motiv- und quellengeschichtlichen Gründen –, dass das nicht sein kann, sondern dass es sich um ein wesentlich späteres Werk handeln musste. Heute ist man sich allgemein darüber einig, dass die Laokoongruppe aus dem Vatikanischen Museum, wie sie Winckelmann gekannt und beschrieben hat, eine römische Arbeit aus der Zeit des Kaisers Tiberius (14-37 n. Chr.) ist, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach eine Kopie eines späthellenistischen Originals aus dem Umkreis von Pergamon, etwa 140 v. Chr. – Laokoon war ein trojanischer Priester zur Zeit des Trojanischen Krieges, der zusammen mit seinen beiden Söhnen bei einem Opfer, das er dem Gott Poseidon darbrachte, auf überraschende und furchtbare Weise selbst zum Opfer wurde.

In seinem Essay «Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst» hatte Winckelmann dargelegt, dass sich der Schmerz, den die von den Schlangen in tödlichem Würgegriff umfängenen Körper in allen ihren Muskeln und Sehnen sichtbar machten, dennoch im Gesicht und in der Haltung des Leibes mit «keiner Wut» sich äusserte. «Der Schmerz des Körpers und die Grösse der Seele», schreibt Winckelmann, «sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt und gleichsam abgewogen.»

Die Schrift Winckelmanns, die so grossen Einfluss auf das Griechenbild der Klassik haben sollte, löste unter Gelehrten, Schriftstellern und Künstlern der Zeit einen lebhaften Disput aus, an dem sich unter anderen Grössen wie Herder und Goethe oder der Maler Anselm Feuerbach beteiligten. Vor allem aber rief die Schrift einen Mann auf den Plan, welcher der These von der edlen Einfalt und der stillen Grösse nichts abgewinnen mochte, sie vielmehr in einer Abhandlung mit dem Titel «Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie» unerbittlich und mit schneidender Ironie demontierte: Gottfried Ephraim Lessing. Ihm hatte insbesondere ein, wie er meinte, «missbilligender Seitenblick» des Autors auf Vergil (70-19 v. Chr.) in die Nase gestochen, der in der «Änais» den Laokoon im Gegensatz zu der römisch-griechischen Plastik ausgiebig jammern und klagen lässt.

Lessing zeigt an Beispielen aus der griechischen Literatur, besonders an Sophokles' Tragödie «Philoktet» (die Winckelmann übrigens ebenfalls, pikanterweise jedoch als Beispiel für die angebliche griechische emotionale Gefasstheit zitiert), dass die Griechen in keiner Weise diesem stoischen Bild entsprachen, sondern dass sie sich nicht schämten, ihren Gefühlen, auch den heftigsten, freien Lauf zu lassen, ohne darob im Geringsten ihre Würde zu verlieren. Dass die Darstellung extremer Affekte der Schönheit eines Kunstwerks abträglich sei, das stellt Lessing überhaupt nicht in Frage, jedoch er führt es auf rein ästhetische Ursachen zurück. Wenn der marmorne Laokoon nicht schreit, wie man es angesichts seines Leidens erwarten würde, so habe das seinen Grund nicht darin, meint Lessing, dass er diesen Schmerz mit übermenschlicher Gelassenheit zu ertragen fähig sei, wie Winckelmann es von ihm und von den alten Griechen insgesamt behauptete, sondern es sei dies allein darauf zurückzuführen, dass ein von Schmerzensschreien aufgerissener Mund ganz einfach entstellend und unästhetisch sei. «Er (der Künstler)

musste Schreien in Seufzen mildern», schreibt Lessing, «nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt.» Der Anblick des aller Schönheit entkleideten Schmerzes rufe nur Unlust hervor und lasse dem «süßen Gefühl des Mitleids» keinen Raum.

Um nun Winckelmann etwas mehr Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, als es Lessing tut, muss man ihm zugestehen, dass auch er, Winckelmann, sehr wohl die rein ästhetischen Konsequenzen erkennt, welche die naturalistische Darstellung heftiger Affekte mit sich bringt. Er sagt es ja deutlich genug (Lessing will es bloss nicht zur Kenntnis nehmen), dass starke Emotionen die Züge des Gesichts und die Haltung des Körpers veränderten, und je grösser diese Veränderung sei, so schreibt Winckelmann, «desto nachteiliger ist dieselbe der Schönheit». Da haben wir die genau gleiche ästhetische Begründung, die Lessing vorträgt, nur dass Winckelmann meinte, das Ästhetische in einem tieferen Wesenszug des griechischen Charakters begründet zu finden. Dass er nach einer solchen Verklammerung des Ästhetischen mit dem Wesensmässigen des Dargestellten suchte und es sich nicht mit der Feststellung des rein ästhetischen Aspekts genügen liess, weist vielleicht sogar auf ein tieferes Kunstverständnis hin, als es in der rein verstandemässigen Argumentation Lessings zutage tritt.

Und noch eins: Winckelmann sagt: «Die Künste haben einen gedoppelten Endzweck: sie sollen vergnügen und zugleich unterrichten.» Und mit «unterrichten» meint er nicht belehren, sondern die Phantasie des Betrachters anregen. Er sagt nämlich mit Bezug auf Aristoteles, dass der Schreibgriffel des Dichters und ebenso der Pinsel des Malers «mehr zu denken hinterlassen (sollen), als was er dem Auge gezeigt». Auch damit liegt er sehr nahe bei Lessing, der sagt, dass der Künstler den Augenblick, den er festhält, so «fruchtbar» wählen müsse, dass er der Einbildungskraft des Betrachters genügend freies Spiel lasse,

damit er sich noch ein Mehr oder Weniger dazu denken könne. Dies aber sei nur möglich, wenn der Künstler es vermeide, seine Figuren in einem extremen Affekt und Ausdruck zu zeigen.

## **Kunst und Schönheit**

Für Winckelmanns Schönheitsbegriff ist das Klima der Ruhe, der Mässigung und Beherrschung der Affekte eine zentrale Voraussetzung, und dies auch ungeachtet der Frage, an der sich Lessings Widerspruch entzündet, nämlich ob die Griechen Menschen von stoischer Gemütsart waren oder nicht. Diese bis heute weitverbreitete Auffassung übrigens, nach der Schönheit notwendig aus einem Zustand der Ruhe und des Gleichgewichts, mithin der Spannungslosigkeit hervorgehe, hat unter ästhetischen Dynamikern immer wieder für heftigen Widerspruch gesorgt und in stark expressiv ausgerichteten Kunstauffassungen vom Barock bis auf den heutigen Tag sogar zu einer Geringschätzung und Ablehnung der Schönheit in der Kunst geführt, mit dem Argument, dass Schönheit, so aufgefasst, das Leben verachte. Kunst müsse aber das Leben nachahmen, sich am Leben bilden, sei es schön oder hässlich (Büchner: «Lenz»), und daher könne Kunst nicht auf Schönheit gegründet sein.

Als spannungslose Harmonie, als völlig homogenen Einklang hat auch Winckelmann das Schöne nicht verstanden. Wie für den Begründer der Ästhetik, Alexander Gottlieb Baumgarten (nulla perfectio simplex), entsteht auch für Winckelmann Schönheit vielmehr aus dem harmonischen Zusammenspiel unterschiedlicher Teile innerhalb eines Ganzen.

## **Lessings vergleichende Ästhetik**

Die Schönheit von Kunstwerken ist für Winckelmann nicht so sehr das Ergebnis von Ideen, auch nicht von rein ästhetischen Gesichtspunkten, als vielmehr das einer harmonisierenden Nachahmung und Vollendung der Natur. Daher kann sie auch nur aus der Natur und aus dem menschlichen Charakter erklärt werden. Das Geheimnis der Schönheit gründet

nach Ansicht Winckelmanns in der würdevollen Mässigung und Selbstbeherrschung auch in Augenblicken extremer Qualen und Gemütsbewegungen.

Das Wichtige und Bedeutende an Lessings Schrift, welche sie über Winckelmann erhebt, ist indes das, was Lessing an seine mokante Kritik Winckelmanns anknüpft. Es ist eine auf höchst spannende Weise sich entwickelnde Betrachtung über die unterschiedlichen Voraussetzungen und Kompetenzen der bildenden Kunst und der Poesie, die sich zu einer eigentlichen, durch ihre Plausibilität und Anschaulichkeit faszinierenden vergleichenden Ästhetik der beiden Kunstgattungen auswächst. Die Quintessenz dieser vergleichenden Ästhetik besagt, dass grundsätzlich die Darstellung von Gegenständen bzw. Körpern (als Verortungen des Raumes) die Domäne der bildenden Kunst ist, die sie in ihrer Simultaneität zu zeigen vermag, während die Darstellung von Handlungen in ihrer «Succession» der Poesie vorbehalten bleibt. Will die bildende Kunst dennoch Handlungen darstellen, so kann sie es nur durch eine besondere, im «fruchtbaren oder prägnanten Augenblick» festgehaltene und unsere Einbildungskraft in eine bestimmte Richtung lenkende Konstellation von Gegenständen und Körpern tun. Umgekehrt kann die Poesie, wenn sie Körperliches darstellt, dies nur dadurch erreichen, dass sie es in Handlung auflöst oder es in seiner Wirkung auf den Betrachter zu beschreiben sucht. So wie das Ovid vormacht, wenn er den schönen Körper seiner geliebten Lesbia durch seine trunken-wollüstigen Worte in unserer eigenen Einbildungskraft erstehen lässt.

Doch zurück zum Laokoon. Es ist schwer zu glauben, doch Lessing scheint die Laokoongruppe, die ihm zum Ausgangspunkt seiner gelehrten ästhetischen Erörterungen gedient hat, nie als Skulptur gesehen zu haben, sondern nur in zeichnerischen Nachbildungen. Hätte er dazu Gelegenheit gehabt, wäre ihm vielleicht etwas aufgefallen, was freilich weder mit der Wesensnatur der

alten Griechen noch mit Geschmack oder der zeitlosen Auffassung des Schönen etwas zu tun hat, dafür umso mehr mit den physiologischen Gegebenheiten und Voraussetzungen, denen die menschliche Physiognomik zu gehorchen hat. Vielleicht hätte er es aber in seiner Gelehrtheit auch übersehen, oder es wäre ihm völlig unwichtig und nicht erwähnenswert erschienen, so wie es sämtlichen der zahllosen Laokoon-Exegeten nach ihm in ihrem Eifer offenbar unwichtig erschienen ist, nämlich dass Laokoon selbst (im Gegensatz zu seinen etwas dümmlich dreinblickenden Söhnen, die nicht schreien, weil sie nichts begriffen haben) im Moment der Darstellung noch seine ganze Kraft darauf verwendet, sich aus der tödlichen Umklammerung durch die Schlangen zu befreien, und deshalb vielleicht unter dem Übermass an Anstrengung aufstöhnt, aber schreien mit weit aufgerissemem Mund gar nicht kann, das tut nur der Wehrlose, der dem, was ihn bedroht, nichts als seine namenlose Angst entgegenzusetzen hat. Laokoon aber ist noch als Agierender dargestellt, der Schmerz hat von seinem Bewusstsein noch nicht Besitz ergriffen. Schreien ist also angesichts der Situation, in der er sich im Moment der Darstellung (noch) befindet, schlicht kein Thema!

### **Warum Laokoon nicht schreit**

Nun könnte man einwenden, dass sich das menschliche Gesicht nicht nur im Moment äussersten Schmerzes, sondern ebenso auch im Augenblick höchster Anstrengung zur Grimasse verziehen kann. Damit wäre Winckelmanns Seelentheorie, zumindest was die Laokoongruppe angeht, vom Tisch, denn mag man Schreien zur Not noch als mangelnde Selbstkontrolle deuten, so wird niemand aus einem von übergrosser Anstrengung gezeichneten Gesicht einen Mangel an seelischer Würde ableiten wollen. Im Gegenteil: Sich mit äusserster (auch sichtbarer) Entschlossenheit gegen Bedrohung und Verderben zur Wehr zu setzen, gilt geradezu als ein Merkmal des Tüchtigen und verdient uneingeschränkte Bewunderung. Mit andern Worten: Der Künstler hätte ein

unter der Anstrengung verzerrtes Gesicht zur Darstellung bringen können, ohne damit etwas über den Seelenzustand der Griechen auszusagen. Warum hat er es trotzdem nicht getan? Aus rein ästhetischen Erwägungen, wie Lessing behauptete? «Man reisse in Gedanken dem Laokoon nur den Mund auf und urteile», schreibt Lessing. Es entstehe dabei unweigerlich ein Loch, eine unschöne Vertiefung, «welche die widrigste Wirkung von der Welt tut».

Dass dem so ist, wer will es bestreiten? Nicht einmal Winckelmann leugnet das. Aber bleibt denn, wenn wir die wenig überzeugende Winckelmannsche These vom unerschütterlichen Gleichmut der Griechen fallenlassen, tatsächlich nur noch Lessings rein ästhetische Begründung? Wer zum ersten Mal vor der leibhaftigen Skulptur (und sei es auch nur ein Gipsabguss) steht, der wird sich vermutlich mit einiger Verwunderung fragen, weshalb gerade diese Skulpturengruppe Anlass zu dem berühmten Disput gab, der die ganze damalige geistige Elite in Bann zog. Der heutige Betrachter stört sich kaum an dem etwas undefinierbaren Gesichtsausdruck des Laokoon, der vollkommen zu der wohl athletischen, aber nicht sehr dynamischen Körpergestalt passt. Der Künstler hat sich offensichtlich nicht nur bei der Formung des Gesichts, sondern auch bei der Darstellung des Körpers Zurückhaltung auferlegt und beides, das Antlitz wie den Körper Laokoons, nicht in kreatürlichem Todesschmerz dargestellt, die uns unmittelbar ergreifen und mitleiden lassen, sondern in der Pose des Kampfes, in der Pose des Schmerzes. Das Hauptanliegen des Künstlers scheint es also nicht gewesen zu sein, einen Menschen im Todeskampf zu zeigen, sondern die Situation des Menschen vis-à-vis der göttlichen Macht darzustellen.

Es darf angenommen werden, dass sich jeder zeitgenössische Betrachter (genauso wie jeder heutige) darüber im Klaren war, dass da nicht etwas Reales abgebildet wurde, eine wirkliche Begebenheit, sondern ein Stück Mythologie. Zuviel Realismus der Darstellung hätte die

Aufmerksamkeit des Betrachters zu sehr auf den Vorfall in seiner Absonderlichkeit und Einmaligkeit gelenkt, und damit auf das Private und Psychologische der menschlichen Protagonisten, anstatt auf das Wirken des von den Göttern unabänderlich gelenkten Schicksals, dem wir als Menschen ausgeliefert sind. Damit ist der Laokoon Beispiel einer Kunst, die es sich nicht genügen lässt, die Realität (als Nachahmung des Nachgeahmten im platonischen Sinn) abzubilden, sondern die auf die Idee selbst, auf das Allgemeine und Paradigmatische zielt, wie es eigentlich alle gute Kunst tut. Genau das, was Platon der Kunst nicht zugestehen wollte. Ob er sich vom Laokoon, der gerade diese Fähigkeit der Kunst so überzeugend demonstriert, zu einer günstigeren Einschätzung ihrer Bedeutung für die menschliche Gesellschaft hätte bewegen lassen?

*Dr. Peter Meyer ist Kulturhistoriker und Publizist in Zollikofen.*

[<http://www.nzz.ch/2007/01/20/li/articleEMOJU.html>] (3. Februar 2008)