



INKA MÜLDER-BACH

**Sichtbarkeit und Lesbarkeit
Goethes Aufsatz *Über Laokoon***

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert.
Hrsg. von Inge Baxmann / Michael Franz / Wolfgang Schäffner. Berlin 2000,
S. 465-479.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/laokoon_muelder-bach.pdf>

Eingestellt am 29.01.2004

Autor

Prof. Dr. Inka Mülder-Bach

Ludwig-Maximilians-Universität München

Institut für Deutsche Philologie

Schellingstr. 3

80799 München

Telefon: (089) 2180 - 3375

Emailadresse: <muelder-bach@germanistik.uni-muenchen.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Inka Mülder-Bach: Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz *Über Laokoon* (29.01.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/laokoon_muelder-bach.pdf>
(Datum Ihres letzten Besuches).

INKA MÜLDER-BACH

Sichtbarkeit und Lesbarkeit **Goethes Aufsatz *Über Laokoon***

1. Die »chirurgische Methode« ■ 2. Vom Moment der Darstellung zur Darstellung des Moments ■ 3. Der Übergriff der Realgeschichte

Auf ausdrückliche Empfehlung Goethes erschien 1797 im Zehnten Stück von Schillers Zeitschrift *Die Horen* ein Beitrag zu *Laokoon*, der nicht weniger sein wollte als das letzte, alle Streitfragen auflösende wissenschaftliche Wort zu der Skulpturengruppe. Sein Verfasser war der 1796 nach mehrjährigem Aufenthalt in Italien an die Berliner Akademie der Künste berufene Kunsthistoriker und Altertumsforscher Aloys Ludwig Hirt, der heutzutage allenfalls noch Spezialisten als Vorbild für die Figur des Gastes in Goethes Kunstgespräch *Der Sammler und die Seinigen* bekannt ist. So wie dem Gast in diesem Gespräch die undankbare Rolle zufällt, die Position des „Charakteristik“ gegen die alle partialen Gesichtspunkte integrierende Kunstauffassung des Ich-Erzählers und die theoretische Souveränität des Philosophen zu vertreten, so vertrat Hirt in seinem Laokoon-Aufsatz die These, daß nicht etwa das Ideal oder die Schönheit, sondern „Karakteristik“, d. h. die von dem jeweiligen Gegenstand verlangte „bestimmte übereinkommende Individuellheit“ der Form, der Bewegung und des Ausdrucks, das „erste Gesetz“ der antiken Kunst gewesen sei.¹ Die Probe auf das Exempel dieser These machte Hirt mit seiner Beschreibung der Laokoon-Gruppe. Anders als das seit Winckelmann kanonische Vergleichsbeispiel des Apoll im Belvedere, den die „Phantasie“ erzeugt habe, sei Laokoon ein „Produkt der Überlegung und des kalkulierenden Verstandes“,² dessen Auffassung „vieljährige Erfahrung“³ im Umgang mit antiken Kunstwerken verlange. Wer durch diese Schulung den „Blick“ geübt und sich zum Kenner gebildet habe, werde in der Skulptur weder Seelengröße noch Rebellentum, weder ein sublimiertes Seufzen noch ein unverstelltes Schreien erkennen. Was die antike

¹ [Aloys Ludwig Hirt], „Laokoon“, in: *Die Horen*, 3 (1797), Zehntes Stück, S. 23.

² Ebd., S. 4.

³ Ebd., S. 7.

Kunst auf der Basis der gesammelten Weisheit der „Anatomen“, „Aerzte“ und „Lehrer der gymnastischen Uebungen“ in dieser Gruppe charakterisiert habe,⁴ sei vielmehr die Pathologie eines Erstickungstodes:

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 Krampfartige, die höchste Spannung, die wüthendsten Zukungen zeigen sich allen Gliedern. Der Kampf hat die äußersten Kräfte des Elenden erschöpft [...]. 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; das äzende Gift von dem Bisse der Schlange hilft die heftige Gährung beschleunigen; eine erstikende Pressung betäubt das Gehirn, und ein Schlagfluß scheint den Tod plötzlich zu bewirken.

Hingesunken auf die Ara, versucht er noch die letzten Kräfte [...] das Brustfell wird durch das höchst mögliche Einziehen des Unterleibes, wodurch selbst die Schaamtheile vortreten, auf's äußerste nach unten gezwängt [...]. Die Muskeln, welche den Rippenkasten deken, [...] formieren durch die höchste Spannung eckigte Klumpen [...]. Alles in der ganzen Figur verkündet einen Moment der Darstellung, aber nicht einen gemilderten, nicht ein Seufzen, nicht ein Schreien, [...] sondern das höchste und letzte Anstrengen sich convulsivisch windender Kräfte [...] – das Ersticken und der Tod folgt plötzlich.⁵

Daß Goethe diese Betrachtungen empfahl und Schiller sie veröffentlichte, hatte nicht zuletzt kunstpolitische Gründe. In einem Moment, da die „allerneuesten Ästhetiker“ aus der frühromantischen Schule es sich „recht sauer werden“ ließen, „das Schöne der Griechen von allem Charakteristischen zu befreien und dieses zum Merkzeichen des Modernen zu machen“, kam Goethe und Schiller eine Beleuchtung der „griechischen Kunstwerke von seiten des Charakteristischen“ durchaus gelegen.⁶ Ihr Zweckbündnis mit dem anatomischen Kenner zerbrach allerdings schon im Vorfeld der Publikation des Aufsatzes. So sah Hirt sich nicht nur mit der Kritik August Wilhelm Schlegels konfrontiert, der, stellvertretend für die „allerneuesten Ästhetiker“, seine Methode als „chirurgische“⁷ verhöhnte, um im übrigen nachdrücklich für die Gültigkeit von Win-

⁴ Ebd., S. 26.

⁵ Ebd., S. 8f.

⁶ Friedrich Schiller an Johann Wolfgang von Goethe, 7. Juli 1797, in: Emil Staiger (Hrsg.), *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Frankfurt/M. 1966, S. 418; vgl. auch Goethe an Schiller, 8. Juli 1797, S. 420.

⁷ August Wilhelm Schlegel, „Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse“, in: *Athenäum*, Zweiter Band (1799), Zweites Stück, Reprint Darmstadt 1992, S. 226. Bereits im vorangehenden Band war ein *Athenäums*-Fragment der höhnischen Kritik Hirts und der entschiedenen Verteidigung Winckelmanns gewidmet: „Neuerdings ist die unerwartete Ent-

ckelmanns Antiken-Bild zu plädieren. Er mußte auch eine Erwiderung seines vermeintlichen Protektors Goethe zur Kenntnis nehmen, die 1798 – an denkbar exponierter Stelle – im ersten Band der *Propyläen* erschien. Goethes Aufsatz *Über Laokoon* stellt die letzte einschlägige Stellungnahme in der seit der Initialzündung durch Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung* geführten Auseinandersetzung um die Skulpturengruppe dar. In der umdeutenden Zitaton seiner Vorgängertexte erprobt er ein neues Verfahren der Bildwiedergabe und zugleich eine Synthese der widerstreitenden theoretischen Gesichtspunkte, die nicht zuletzt dem „Charakteristiker“ zur Einsicht verhelfen sollte, „daß Lessings, Winckelmanns und seine, ja noch mehrere Enunziationen zusammen erst die Kunst begrenzen“.⁸ Zur „Veranlassung“⁹, sich seinerseits erstmals zusammenhängend zum Laokoon zu äußern, wurde Hirts Aufsatz für Goethe jedoch nicht schon durch die „Enunziation“ bestimmter ästhetischer Prinzipien. Ebenso provokant waren die Konsequenzen, zu denen die Anwendung dieser Prinzipien auf das einzelne Kunstwerk führte. Im Folgenden wird es zunächst darum gehen, die Eigenart von Hirts Laokoon-Beschreibung vor dem Hintergrund der vorangehenden Debatte um die Skulpturengruppe näher zu kennzeichnen.¹⁰ Im Anschluß soll dann gezeigt werden, wie sich ihre Provokation in Goethes Aufsatz niederschlägt und wie dieser sie zu beantworten sucht.

1. Die »chirurgische Methode«

So radikal sich der Blick des anatomischen Kenners von dem seiner Vorgänger unterscheidet, in einem bleibt er diesem doch verwandt. Auch er nämlich will

deckung 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 jemand 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 Abt., Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I* [1796-1801], hrsg. von Hans Eichner, München – Paderborn – Wien 1967, S. 217f. [*Athenäum*, Nr. 310]).

⁸ Goethe an Schiller, 5. Juli 1797, in: *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, S. 417

⁹ Ebd.

¹⁰ Die Forschungsliteratur zu dieser Debatte ist inzwischen so umfangreich, daß hier nur die drei Studien angeführt seien, die für die in diesem Aufsatz verfolgte Perspektive von besonderer Bedeutung sind: H. B. Nisbet, „Laocoon in Germany. The Reception of the Group since Winckelmann“, in: *Oxford German Studies* 10 (1979), S. 22-63; Neil Flax, „Fiction Wars of Art“, in: *Representations* 7 (1984), S. 1-25; Simon Richter, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain. Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*, Detroit 1992.

seine Befunde auf nichts anderes als „dem richtigen Anschauen“¹¹ gründen. Die Berufung auf das, was „allein der Augenschein [...] jedem Erfahrenen [zeigt]“¹² und die Aufforderung an den Leser, sich durch eigene „Anschauung“ von der Richtigkeit dessen zu überzeugen, was er liest, zieht sich wie ein *cantus firmus* durch die Laokoon-Debatte des 18. Jahrhunderts und macht diese zu einem Lehrstück über die Vergänglichkeit von Evidenzen. 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.¹³ Winckelmann will demonstrieren, daß sein neues, klassizistisches Antiken-Bild auch die berühmteste Skulptur der Antike zu integrieren vermag; gegen Bernini und die barocke Tradition sieht er in ihr eine „Vorstellung“ des „äußersten Leidens“,¹⁴ die doch den schönen „Stand der Ruhe“¹⁵ nicht überschreitet, ein „Bild des empfindlichsten Schmerzes“,¹⁶ der zwar „in allen Muskeln, Nerven und Adern wirkt“,¹⁷ aber die Physiognomie nicht zu entstellen vermag und dem erhabenen Heros nur ein „beklemmtes Seufzen“¹⁸ entlockt. Fernab von allen Monumenten und Gipsabgüssen ‘sieht’ Lessing zwar dasselbe wie Winckelmann; aber er sieht es vor allem deshalb, weil er zeigen will, daß Winckelmann zwar „vollkommen richtig“ sieht, aber durchaus falsch räsoniert.¹⁹ Heinse ist unentschieden, ob er – in Umkehrung der Meeresmetapher Winckelmans – einen „Sturm der Schönheit“²⁰ oder – mit einem ersten Zweifel an der gesamten Tradition – eine ‘ge-

¹¹ Hirt, »Laokoon«, S. 7.

¹² Wilhelm Heinse, *Ardinghella und die glückseligen Inseln*, Leipzig 1961, S. 220.

¹³ Angesichts dieser Divergenzen verglich schon der antiquarische Kritiker Christian Gottlob Heyne die Laokoon-Debatte mit den imaginativen Gefechten des „Ritter von Mancha“, dessen Phantasien „nichts weiter fehlt, als nur – ein wirklicher, oder doch ein bestimmter Gegenstand“ (Heyne, „Prüfung einiger Nachrichten und Behauptungen vom Laocoon im Belvedere“, in: ders., *Sammlung antiquarischer Aufsätze. Zweytes Stück*, Leipzig 1779, S. 18).

¹⁴ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Wien 1934 (Reprint Darmstadt 1972), S. 167.

¹⁵ Winckelmann, „Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst“, in: ders., *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hrsg. von Walther Rehm, Berlin 1968, S. 44.

¹⁶ Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 167.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Winckelmann, „Gedancken über die Nachahmung“, S. 43.

¹⁹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders., *Werke und Briefe in den 12 Bänden*, hrsg. von Wilfried Barner u. a., Bd. 5/2, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt/M. 1990, S. 18.

²⁰ Wilhelm Heinse, „Aufzeichnungen von der italienischen Reise 1780-1783“, in: ders., *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Carl Schüddekopf, Leipzig 1925, Erste Abt., Bd. 8, S. 313.

künstelte' „Tanzmeisterstellung“²¹ vor sich hat; der von allem Enthusiasmus gereinigte Blick Hirts sieht ein Bild „der höchsten Anstrengung“, „welche dem mechanischen Baue des menschlichen Körpers möglich ist“;²² und Goethe schließlich erscheint die Skulptur als „anmutige Gruppierung“, ja geradezu „als ein Zierat“.²³

So unterschiedlich wie die Evidenzen der Anschauung fallen die Antworten auf die Frage auf, was – und das heißt seit Lessing vor allem: welchen „Moment“ – die Skulptur repräsentiert. In seiner Erwiderung auf Winckelmann versuchte Lessing zu zeigen, daß die ‚Herabsetzung‘ des physiognomischen Schmerzausdrucks, also die ‚Milderung‘ des „Schreiens“ in ein „Seufzen“, nicht als Zeichen stoischer Seelengröße zu lesen sei, sondern als Hinweis auf die Grenzen, die der bildenden Kunst sowohl durch das „Gesetz der Schönheit“²⁴ wie durch die Regel des „fruchtbaren Augenblicks“²⁵ gezogen sind. Anders als Lessing suggeriert, folgen seine eigenen Grenzbestimmungen allerdings keineswegs zwangsläufig aus den „materiellen Schranken“²⁶ des bildnerischen Mediums. Sie ergeben sich aus diesen vielmehr nur unter der Bedingung bestimmter wirkungsästhetischer Vorgaben. So garantiert die Moderation körperlicher Expressivität im Interesse der Schönheit, daß der Ausdruck des Schmerzes, der als unverstellter in der bildenden Kunst eine „hässliche“ und damit „Unlust“ erzeugende „Bildung“ wäre, das „süße Gefühl des Mitleids“ erweckt,²⁷ während der „fruchtbare Augenblick“ das illusionserzeugende Wechselspiel von Anschauung und Imagination, von „sehen“ und „hin zu denken“ in Gang setzt.²⁸ Da die Einbildungskraft ihre Vorstellungen „in der Zeitfolge“ synthetisiert, kann sie sich die „coexistierenden Compositionen“ der „Malerei“ nur präsent machen,²⁹ indem sie „über den sinnlichen Eindruck [...] hinaus“³⁰ geht. Der „einzige Augenblick der Handlung“,³¹ auf den das räumli-

²¹ Ebd., S. 536.

²² Hirt, „Laokoon“, S. 11.

²³ Johann Wolfgang Goethe, „Über Laokoon“, in: ders., *Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe*, hrsg. von Karl Richter u. a., Bd. 4/2, hrsg. von Klaus H. Kiefer u. a., München 1986, S. 77.

²⁴ Lessing, *Laokoon*, S. 29.

²⁵ Ebd., S. 31ff.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S.29.

²⁸ Ebd., S. 32.

²⁹ Ebd., S. 117.

³⁰ Ebd., S. 32.

che Nebeneinander ihrer Zeichen die bildende Kunst Lessing zufolge einschränkt, muß daher so gewählt sein, daß er imaginativ gesteigert und überschritten werden kann. Um ästhetisch zu wirken, darf er ein bestimmtes Maß an appellativer Expressivität nicht unterschreiten; er darf aber andererseits nicht mit der „höchsten Staffel“,³² des Affekts zusammenfallen. Zwischen diesem Minimum und diesem Maximum siedelt Lessing den Moment an, den die Laokoon-Skulptur darstellt. Der Held „seufzt“, und die Einbildungskraft kann ihn in diesem Seufzen „schreien hören“.³³ Wenn aber der Schrei tatsächlich zu „sehen“ wäre, so könnte sie „von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch ein Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichem, folglich uninteressanteren Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot“.³⁴

Der physiognomische Ausdruck bleibt auch in der Folgezeit eines der zentralen Kriterien für die Bestimmung des dargestellten Moments. Doch vermischt sich seine ästhetische Erklärung in zunehmenden Maß mit physiologischen und anatomischen Argumenten. Was Winckelmann und Lessing als Gegensatz und Spannung zwischen heftigem körperlichen und moderiertem physiognomischen Ausdruck beschrieben, verwandelt sich dabei allmählich in ein Kausalverhältnis. Goethe will schon 1769 vor dem Gipsabguß im Mannheimer Antikensaal bemerkt haben, daß Laokoon „nicht schreien [könne]“, weil der eingezogene Unterleib „das Schreien unmöglich macht“.³⁵ Nach der Beschreibung in Heinses *Ardinghello* schreit Laokoon nicht, weil er „ausgeschrieen [hat] und [...] im Begriff [ist], wieder Atem zu holen“.³⁶ Es entspricht der Logik, die der Formulierung dieser Kausalitäten zugrunde liegt, daß der Zeitpunkt des Schlangenbisses – oder der Zeitpunkt der Schlangenbisse – für die Bestimmung des bildnerischen Augenblicks von zunehmender Bedeutung wird. Denn mit der Frage, ob die Schlange – wie etwa Heinse behauptet – schon ge-

³¹ Ebd., S. 117.

³² Ebd., S. 32.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Goethe, *Dichtung und Wahrheit* (11. Buch), in: ders., *Werke und Briefe. Weimarer Ausgabe*, Abt. I, Bd. 28, S. 86.

³⁶ Vgl. Heinse, „Aufzeichnungen von der italienischen Reise“, S. 295f., S. 313. Zumindest in einigen seiner immer wieder neu ansetzenden Beschreibungsversuche geht Heinse davon aus, daß sowohl der jüngere Sohn wie der Vater gebissen werden bzw. worden sind.

bissen hat,³⁷ oder ob sie – worauf Goethe später den größten Wert legt - gerade beißt,³⁸ ist zugleich die Frage nach der Dauer der Wirkung des Gifts und damit potentiell auch die nach dem pathologischen Grund des Pathos gestellt.

Nicht erst mit Hirts klinischem Blick also wandern medizinische Gesichtspunkte in die Debatte um die Skulpturengruppe ein, und nicht erst mit seiner Charakteristik erhebt sich Einspruch gegen deren klassizistische Betrachtung. Und doch besteht zwischen seiner Diagnose und den Texten seiner Vorgänger eine qualitative Differenz. Denn bei Hirt formuliert sich ein neues Modell der Beschreibung, das die Bedingungen der Lesbarkeit des Bildes redefiniert. Von Winckelmann und Lessing über Herder und Heinse bis hin zu Schiller und Schlegel regiert die Fabel explizit oder implizit die Anschauung, Erklärung und Deutung der Skulptur. Nicht nur fließt das Wissen um die literarisch überlieferten Geschichten des trojanischen Priesters in alle Bildbeschreibungen ein. Vielmehr wird die Skulptur allein durch dieses Wissen überhaupt lesbar. Dem widerspricht nicht, daß etwa Winckelmann und Lessing Differenzen zwischen der bildnerischen Wiedergabe des Schlangenkampfes und der Erzählung Vergils feststellen,³⁹ oder Heinse die Skulptur statt auf Vergil auf den Bericht des Servius bezieht, nach dem Laokoon im Tempel des Apoll gegen das Enthaltensamkeitsgebot verstieß und deshalb bestraft wurde.⁴⁰ Denn in diesen Vergleichen und Deutungen ist die Notwendigkeit einer externen narrativen Referenz immer schon vorausgesetzt. Nach der Semiotik von Lessings *Laokoon* kann die bildende Kunst ihre Zeichen „nur im Raume verbinden“.⁴¹ Ihren „bequemen“ und „eigentlichen“ Gegenstand hat sie deshalb in „Körpern mit ihren sichtbaren Eigenschaften“.⁴² Der sichtbare Körper jedoch ist an sich selbst kein intelligibles Signifikat. Intelligibel und lesbar wird er erst, indem er

³⁷ Heinse, *Ardinghello*, S. 223.

³⁸ Nach Goethes Beschreibung, die sich hier implizit auf Heinse bezieht und diesem widerspricht, drängt der jüngere Sohn mit dem linken Arm „sanft den Kopf der Schlange zurück, um sie abzuhalten, daß sie noch einen Ring, um die Brust ziehe, sie ist im Begriff unter der Hand wegzuschlüpfen, *keineswegs aber beißt sie*. Der Vater hingegen will sich und die Kinder von diesen Umstrickungen mit Gewalt befreien, er preßt die andere Schlange, und diese, gereizt, beißt ihn in die Hüfte.“ (Goethe, „Über Laokoon“, S. 81 [Hervorhebung im Original].)

³⁹ Vgl. Winckelmann, „Gedancken über die Nachahmung“, S. 43; Lessing, *Laokoon*, S. 18f., 40-67.

⁴⁰ Vgl. Heinse, „Aufzeichnungen von der italienischen Reise“, S. 434; ders., *Ardinghello*, S. 222f.

⁴¹ Lessing, *Laokoon*, S. 116f.

⁴² Ebd.

als Signifikant einer indirekten Signifikation, die die zeitgenössische Ästhetik an den bildnerischen „Ausdruck“⁴³ bindet, „andeutungsweise“ eine „Handlung vermuten“,⁴⁴ läßt. Diese angedeutete Handlung aber ist keine des Bildes selbst, sondern diejenige, von der der Mythos erzählt. Erst im Rekurs auf seine Narration wird die räumliche Stasis des Bildes zu einem temporalen Moment.

Die ‚Originalität‘ von Hirt liegt darin, daß er ohne diesen Rekurs auskommt. „Die bildenden Künste“, so erklärt er, „haben ihre Sprache, wie jede andere Kunst, und ihre Pflicht ist, sich durch Form, Bewegung, Stellung und Miene so auszudrücken, daß keine Mißdeutungen entstehen.“⁴⁵ In manchen Fällen liegt die Pflichtverletzung allerdings nicht auf der Seite der Kunst, sondern auf der ihrer Interpreten. Als Gipfel antiker „Karakteristik“ spricht die Laokoon-Skulptur eine eindeutige Sprache. Nur ist sie mit dem falschen Code gedeutet worden. Hirt beseitigt den Irrtum, indem er „dem Marmor“ statt mit der „zu warmen Einbildungskraft“ des Liebhabers mit dem „unbefangenen Gemüte“ des Pathologen „näher“ tritt.⁴⁶ Die antiken Fabeln sind selbstverständlich auch ihm bekannt. In seiner vorweg publizierten Antwort auf Goethes Erwiderung wird er sich sogar ausdrücklich auf sie berufen, um die „Richtigkeit“ seines Urteils gegen die radikalen Abstraktionen seines Kritikers zu verteidigen.⁴⁷ Doch braucht Hirt die Fabel nicht, um die Skulptur zu beschreiben und zu lesen. Denn was für die ästhetische Kritik der Mythos leistete, leistet für ihn die „chirurgische Methode“. Sie macht den Körper lesbar, indem sie seine signifikativen Elemente als Symptome eines unsichtbaren organischen und anatomi-

⁴³ Vgl. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 164: „Der Ausdruck ist eine Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustands unserer Seele und unseres Körpers und der Leidenschaft sowohl als der Handlungen.“

⁴⁴ Lessing, *Laokoon*, S. 116 f.

⁴⁵ Hirt, „Laokoon“, S. 17.

⁴⁶ Ebd., S. 8.

⁴⁷ Vgl. Hirt, „Nachtrag über Laokoon“, in: *Die Horen*, 3. Jg. (1797), Zwölftes Stück, S. 20f. und S. 22. Durch eine Indiskretion Karl August Böttigers wurde Hirt der Aufsatz Goethes vor dessen Veröffentlichung zugespielt. Er replizierte darauf mit seinem „Nachtrag“, der gekürzt in den *Horen* erschien. (Die herausgekürzten Passagen sind abgedruckt in: Ferdinand Denk, *Das Kunstschöne und Charakteristische von Winckelmann bis Friedrich Schlegel*, München 1925, S. 110-116.) Wie aus einem Schreiben an Böttiger vom 17. August 1798 hervorgeht, hatte Hirt aufgrund eines Briefs von Goethe vom 1. Februar 1798 erwartet, daß auch dessen Aufsatz in den *Horen* erscheinen würde (vgl. Denk, *Das Kunstschöne*, S. 119f.). Goethe hat den Charakteristiker also möglicher Weise absichtsvoll ins Leere laufen lassen, um seinen Text dann im ersten Band der *Propyläen* öffentlichkeitswirksam zu platzieren. Vgl. auch *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, S. 544-550 (Goethe an Schiller, 17. Januar 1798, und Schiller an Goethe, 19. Januar 1798).

schen Geschehens entziffert. Aus der Perspektive dieser Lektüre war Winckelmann gewissermaßen auf der richtigen Spur, als er in der *Geschichte der Kunst des Altertums* bemerkte: „Das bange Seufzen, welches er [Laokoon] in sich [...] zieht, [...] erschöpft den Unterleib und macht die Seiten hohl, welche uns gleichsam von der Bewegung der Eingeweide urteilen läßt.“⁴⁸ Nur daß Winckelmann das Urteil, das es tatsächlich zu treffen gegolten hätte, durch den metaphorischen Vorbehalt des „gleichsam“ suspendierte. Indem Hirt den Vorbehalt aufhebt, durchbricht er die skulpturale Oberfläche und mit ihr eine Grenze, die frühere Beschreibungen nur umspielten, um sie desto nachdrücklicher zu bestätigen. So forderte etwa Lessing seine Leser auf, „dem Laokoon“ einmal „in Gedanken“ den „Mund“ zu einem Schrei weit aufzureißen – „Man lasse ihn schreien und sehe“!⁴⁹ Das Gedankenexperiment galt der Demonstration, dass

die bloße weite Öffnung des Mundes – bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden,– [...] in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung [ist], welche die widrigste Wirkung von der Welt tut.⁵⁰

So nämlich wie das Ekelhafte die ästhetische Distanz aufhebt,⁵¹ so erschüttert die ‘Öffnung’ der Oberfläche die Repräsentation. Statt die Einbildungskraft „über den sinnlichen Eindruck“ hinaus in das Reich der Zeit und der Erzählung zu heben, eröffnet sie einen Abgrund purer Materialität, in dem sich das integrale Körperschema aufzulösen droht. Die pathologische Lektüre Hirts dagegen entdeckt in diesem Abgrund das „wahre“ Signifikat des Bildes. Ihr wird der Körper eben dadurch zur Repräsentation, daß er sich auf sein imaginäres Innere öffnet. Hinter der Stirn erscheint das betäubte „Gehirn“, in den Muskeln und Adern stockt die „Circulation des Blutes“, Brust und Unterleib zeigen eine gedehnte „Lunge“ und ein nach unten gezwängtes „Brustfell“ an. Zug für Zug gleicht sich Hirts Beschreibung des Laokoon einer sprachlichen Vivisektion an, die die plastische Figur bei (noch) lebendigem Leib zerlegt.

⁴⁸ Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 324.

⁴⁹ Lessing, *Laokoon*, S. 29.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 162-182.

2. Vom Moment der Darstellung zur Darstellung des Moments

„Der Charakter verhält sich zum Schönen wie das Skelett zum lebendigen Menschen“⁵²: mit diesem Vergleich leitet der Ich-Erzähler im Fünften Brief von Goethes Kunstgespräch *Der Sammler und die Seinigen* seine Widerlegung des „Charakteristiklers“ ein, der ihn zu abendlicher Stunde mit seinen ästhetischen Dogmen irritiert. Vor dem Hintergrund von Hirts sprachlicher Vivisektion ist der Ausdruck „Skelett“ durchaus wörtlich zu nehmen. Er ist nicht bloß eine anatomische Metapher für die „rohe Wahrheit [...] einer Sache“,⁵³ sondern meint buchstäblich den „Knochenbau“, der zwar „zum Grunde aller hoch organisierten Gestalt“ liegt, „aber nicht die Gestalt selbst ist“.⁵⁴ Den Körper zu schließen und den Blick auf das Geschehen an der skulpturalen Oberfläche zu lenken, ist ein zentrales Anliegen des Aufsatzes *Über Laokoon*, zu dem Goethe sich 1797 durch Hirts Betrachtungen veranlaßt sah. Er restituert die integrale Gestalt oder vielmehr: er stellt im Medium der Sprache eine neue integrale Gestalt her. Denn so wenig Goethes Laokoon dem des anatomischen Kenners gleicht, so wenig gleicht er noch der Winckelmannschen Ikone von „edler Einfalt“ und „stiller Größe“. Im Gegenteil liegt eine Pointe seines Aufsatzes gerade in dem Nachweis, daß die vermeintlich gegensätzlichen Beschreibungen Winckelmanns und Hirts auf demselben kunstfernen Projektionsmechanismus beruhen. Zwar sieht der eine Seelengröße, wo der andere einen Todeskampf entdeckt. Doch „übertragen“ beide „die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, zu lebhaft auf das Werk selbst“,⁵⁵ und übersehen damit, was Goethe „sinnliche Schönheit“ oder „Anmut“ nennt: das ästhetische Distanzsignal, das ein Kunstwerk überhaupt erst zu einem Kunstwerk macht und durch das es sich „als ein solches anzeigen [muß]“.

Die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche, durch gewählte Ordnung der Teile, sie erleichterten dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein ver-

⁵² Johann Wolfgang Goethe, „Der Sammler und die Seinigen“, in: ders., *Werke. Hamburger Ausgabe*, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 12, 8. überarb. Aufl. München 1978, S. 75.

⁵³ So Hirt 1805 in einem Brief an den Redakteur des *Freimütigen*, zit. nach: Ferdinand Denk, *Das Kunstschöne und Charakteristische von Winckelmann bis Friedrich Schlegel*, München 1925, S. 76.

⁵⁴ Goethe, „Der Sammler und die Seinigen“, S. 75.

⁵⁵ Goethe, „Über Laokoon“. Zitate werden im Folgenden mit Seitenzahl im fortlaufenden Text belegt.

wickeltes Werk faßlich. [...] Die Sorgfalt der Künstler, mannigfaltige Massen gegeneinander zu stellen [...], war äußerst überlegt [...], 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 Zierat erscheint. (S. 77)

In einer tour de force an Deduktionen, Formalisierungen und Gedankenexperimenten versucht Goethes Laokoon-Aufsatz, das Auge des Leser zu dieser Abstraktion zu schulen. Im Medium des Textes soll sichtbar werden, was unter den imaginativen Projektionen aller bisherigen Beschreibungen verborgen blieb: das Kunstwerk als „selbständiges“ und „geschlossenes“ (S. 78) Gebilde, das die theoretisch widerstreitenden Eigenschaften von Charakteristik und Idealität, Ruhe und Bewegung, Anmut und Pathos in ‚musterhafter‘, Weise in sich vereint.

„Selbständig“ ist das Bild für Goethe zunächst und vor allem darin, daß es gänzlich unabhängig von dem Mythos besteht. In einer punktuellen Radikalisierung von Hirts Betrachtung blendet auch seine Beschreibung die literarisch überlieferten Geschichten aus. Doch während Hirt den plastischen Körper auf sein unsichtbares Inneres öffnet, zielt Goethe auf die Enthüllung seiner sichtbaren Oberfläche. Statt in den Körper einzudringen, zitiert seine Entmythologisierung einen Gestus der Skulptur selbst: so wie die im Kampf mit den Schlangen herabgleitenden Gewänder die Körper der Figuren ‚entblößen‘, so will Goethe die plastische Gestalt freilegen, indem er sie „von allem poetischen und mythologischen Beiwesen [...] entkleidet“ (S. 78). Der dargestellte Kampf ist kein Strafgericht, die Hauptfigur ist kein trojanischer Priester Laokoon, und die Schlangen sind keine „göttergesandten“ Wesen. Es handelt sich vielmehr um einen „Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr zwei gefährlichen Tieren unterzuliegen“ (S. 78).⁵⁶

⁵⁶ Dazu bemerkt Herder wenig später mit ungewohnter Lakonie: „Ein gewöhnliches Schlangeneigniß erklärt diese Darstellung nicht. *Niobe* sowohl als *Laokoon*, zum Verständnis des Ganzen bedürfen sie der Exposition ihrer *Geschichte*.“ (Herder, *Pygmalion. Die wiederbelebte Kunst* [1801-1803], in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877ff., Reprint Hildesheim 1967ff., Bd. 28, S. 281.) Vorgeprägt ist Goethes Deutung bei Heinse, für den die Gruppe u. a. „ein Naturtrauerspiel für das ganze menschliche Geschlecht“ bietet: „ein Vater, der bei der Rettung seiner Kinder umkömmt“ (*Ardinghello*, S. 225; vgl. auch den Einsatz der italienischen Aufzeichnungen: „Ein Vater opfert mit seinen zwey Söhnen, oder thut sonst etwas“, *Aphorismen*, S. 295). Als „Naturtrauerspiel“ oder „Naturbegebenheit“ allein wäre die Skulptur allerdings bloß „grässlich“ (*Aphorismen*, S. 434), denn dann fehlte jeder Grund und jede Rechtfertigung für das furchtbare Leiden. Da die Griechen „nie ein Uebel vorgestellt [haben], das nicht zum besten eines ganzen gehörte; ih-

Der Entdramatisierung des Dargestellten korrespondiert die Dramatisierung der Darstellung selbst. Wie alle Interpreten seit Lessing, interessiert auch Goethe an der Laokoon-Skulptur vorrangig der „bildnerische Moment“. Doch wird dieser in seinem Aufsatz in doppelter Weise neu bestimmt. Durch die Wahl des „höchsten darzustellenden Moments“ (S. 74), so heißt es zunächst in der einleitenden Exposition des „Allgemeinen“ (S. 73) der Kunst, hebt der Künstler „den Gegenstand [...] aus seiner beschränkten Wirklichkeit“ heraus und verleiht ihm in einer „idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde“ (S. 74). Anders als die Rhetorik der Exposition suggeriert, faßt diese Bestimmung keineswegs bloß einen ‘allgemeinen’ Konsens zusammen. Vielmehr führt Goethe, indem er den „darzustellenden Moment“ zur Bedingung der „Idealität“ der Kunst erklärt, einen neuen Begriff des „Ideals“ ein, dessen Gegensatz nicht die Natur, sondern die Geschichte ist.⁵⁷ Dieser ersten Verschiebung korrespondiert eine zweite, mit der Goethe zugleich die Konsequenz aus seiner Ausblendung des Mythos zieht. Im Unterschied zur gesamten Tradition zielt seine Beschreibung nicht auf den „Moment der Darstellung“, sondern vor allem auf die „Darstellung des Moments“ (S. 81). Sie fragt also nicht danach, welcher Moment einer vom Betrachter immer schon gewußten narrativen Sequenz durch die Skulptur dargestellt wird, sondern wie die Skulptur selbst Momentaneität zur Darstellung bringt. Wenn daher Goethe in der Laokoon-Gruppe einen „höchsten“ und als solchen zugleich „vorübergehenden“ (S. 81) Moment erkennt, so widerspricht er nicht nur Lessings Beschreibung der Skulptur. Er widerspricht vor allem der Semiotik des Bildes, das diese fundiert. Der höchste Moment, den die bildende Kunst Lessing zufolge zu vermeiden hat, ist der affektive Höhepunkt einer dem Bild vorgängigen und durch das Bild nur punktuell reprä-

ren Oedip vielleicht ausgenommen“ (*Aphorismen*, S. 434), muß die Szene zugleich ein göttliches Strafgericht sein. Für Heine stellt sich angesichts der Skulptur also noch einmal das Theodizee-Problem (vgl. Nisbet, *Laokoon in Germany*, S. 38). Es ist deshalb kein Zufall, daß er in ihrer Beschreibung als göttliche Strafe den Vergleich mit einem Erdbeben zieht: „Es leidet ein mächtiger Feind und Rebell der Gesellschaft und der Götter, und man schaudert mit einem frohen Weh bei dem fürchterlichen Untergange des herrlichen Verbrechers. Die Schlangen vollziehen den Befehl des Obern feierlich und naturgroß in ihrer Art, wie Erdbeben die Länder verwüsten.“ (*Ardinghello*, S. 223.)

⁵⁷ Vgl. Richter, *The Body in Pain*, S. 167. Befremdet über die idiosynkratischen Begriffsverwendungen zeigten sich schon zeitgenössische Leser. „Mehr logische Präzision“ wünschte sich etwa der Rezensent der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* bei der „Andeutung der Grundbegriffe“, von denen Goethe ausgeht; zit. nach: Goethe, *Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe*, Bd. 4/2, S. 979 (Kommentar zu „Über Laokoon“).

sentierten Handlung, die der Betrachter imaginativ aktivieren muß, um den „Körper im Raume“ überhaupt als Andeutung einer Handlung und die bildnerische Stasis als Augenblick einer Zeitfolge zu lesen. Goethe dagegen meint eine Momentaneität, die durch die bildnerische Darstellung allererst hervorgebracht wird, einen genuin visuellen Augenblick, der vom Betrachter nicht mehr – oder nicht weniger – verlangt als eben dies: den Blick der Augen.

Um die Intention des Laokoons recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossnen Augen, davor, man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblick da sie gegen das Ufer anströmt. (S. 81)

In Form dieser detaillierten Betrachter-Anweisung wird dem Leser vor Augen geführt, was Lessing kategorisch bestritten hatte: daß die bildende Kunst Zeit sichtbar machen kann. Goethes Beschreibung des Laokoon ist im Kern nichts anderes als eine Demonstration dieses Satzes. Schritt für Schritt erobert sie der Kunst die Dimension der Zeit zurück, die Lessing aus ihr verbannte, und transformiert im selben Prozeß den „Körper im Raume“ in eine sichtbare Sprache und ein visuelles Drama. Die Aufmerksamkeit bleibt dabei konsequent auf das Geschehen an der skulpturalen Oberfläche geheftet. Denn als sichtbare Sprache ist das Kunstwerk autonom nicht nur gegenüber dem literarischen Wissen, das die Oberflächen drapiert und verhüllt, sondern ebenso gegenüber dem medizinischen Wissen, das durch sie hindurch in das Körperinnere vorstößt. Daß Goethe das Vokabular des medizinischen Wissens in seine Beschreibung einfließen läßt, ist daher auch kein Zugeständnis an die Angemessenheit des pathologischen Blicks. Vielmehr evoziert er die medizinische Semantik nur, um die bildnerische Macht der Neutralisierung und Sublimation pathologischer Phänomene zu demonstrieren. So tritt der physiologische „Reiz“ des Schlangengebisses ästhetisch als „Pathos“ (vgl. S. 83) in Erscheinung, während die körperliche „Lähmung“ der Figuren in Folge der Schlangenumwindungen dem Ensemble „Ruhe und Einheit“ (S. 84) verleiht.⁵⁸

⁵⁸ Zur medizinisch-ästhetischen Doppeldeutigkeit zentraler Begriffe der Goetheschen Beschreibung vgl. detailliert Richter, *The Body in Pain*, bes. S. 163-179.

Ein erstes und extremes Beispiel solcher Neutralisierung bietet der Ansatz von Goethes Beschreibung. Den „eigentlichen Lebenspunct“⁵⁹ der Darstellung, das organisierende Zentrum, von dem aus ihr innerer Zusammenhang in doppeltem Sinne einsichtig, also sichtbar und intelligibel wird, lokalisiert Goethe in dem „Punct“ des „tödlichen Bisses“ (S. 82) der Schlange. Nur der Vater (und nicht etwa auch der jüngere Sohn) wird gebissen, und dieser einzige Biß hat nicht schon stattgefunden, sondern er findet gerade statt. Der Biß ist folglich nicht nur ein räumlicher „Punct“, sondern ein zeitlicher Moment, „ein augenblicklicher, unerwarteter und schmerzlicher Reiz“ (S. 82).

Wie es möglich ist, daß ein bildnerischer Punkt nicht nur als räumlicher, sondern als Zeitpunkt in Erscheinung tritt, erläutert Goethe an einem alltäglichen Vorfall, den er selbst beobachtet haben könnte.

Man sehe ein lebhaftes Kind, das, mit aller Energie und Lust des Lebens rennt, springt und sich ergötzt, dann aber etwa unverhofft von einem Gespielen hart getroffen oder sonst physisch oder moralisch heftig verletzt wird; diese neue Empfindung teilt sich wie ein elektrischer Schlag allen Gliedern mit, und ein solcher Übersprung ist im höchsten Sinne pathetisch, es ist ein Gegensatz, von dem man ohne Erfahrung keinen Begriff hat. [...] Bleibt alsdann bei einem solchem Übergange noch die deutliche Spur von einem vorhergehenden Zustande, so entsteht der herrlichste Gegenstand für die bildende Kunst, wie beim Laokoon der Fall ist, wo Streben und Leiden in Einem Augenblick vereinigt sind. (S. 83)

Das Beispiel ist charakteristisch für die Abstraktion, die Goethe dem Leser und potentiellen Betrachter zumutet. In Hinblick auf Genre, Figur und Handlung läßt sich kaum eine Szene denken, die von dem Schlangenkampf Laokoons weiter entfernt ist als das Spiel eines Kindes. Doch Goethe interessiert erneut nur die formale oder strukturelle Analogie. So wie die unverhoffte Verletzung in die Glieder des spielenden Kindes 'schlägt', so schlägt der „unerwartete Reiz“ des Schlangenbisses in den Körper des kämpfenden Laokoon. Und so wie der Schlag das Kind für einen Augenblick im „Übersprung“ zwischen zwei gegensätzlichen Zuständen sistiert, so ist Laokoon in dem prekären Moment des „Übergangs“ zwischen zwei gegenläufigen Bewegungen dargestellt. An den gefesselten Füßen und den ringenden Armen ist noch „der Überrest der vorhergehenden Situation“ (S. 82) zu erkennen, in der Laokoon sich aus den

⁵⁹ Goethe, Brief an Heinrich Meyer vom 14. Juli 1797, in: *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer*, hrsg. von Max Hecker, Bd. 2, Weimar 1919 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 34), S. 6.

Umwindungen der Schlange zu befreien suchte; das „Fliehen des Oberkörpers, das Einziehen des Leibes, das Hervorstreben der Brust“ (S. 82) aber sind schon die unmittelbare physische Reaktion auf den schmerzlichen Reiz des Bisses. Es ist also nicht allein das Ineinander gegenläufiger Bewegungen, durch die Zeit in der Skulptur zur Darstellung gelangt. Entscheidend ist vielmehr, daß dieses spannungsvolle Gefüge seinerseits durch den „Schlag“ immanent *motiviert* wird. Mit seiner Demonstration bildnerischer Zeitlichkeit widerspricht Goethe daher auch nicht nur Lessings semiotischer Beschreibung des bildnerischen Mediums. Er widerspricht zugleich der aus dieser Beschreibung abgeleiteten Bestimmung des „eigentlichen Gegenstandes“ der bildenden Kunst. Lessing hatte der „Malerei“ den „Körper im Raume“ zugeordnet, um die Welt der Handlung, die Welt der Ursachen, Wirkungen und Zwecke, der Poesie zu reservieren. Goethe dagegen entdeckt an der Laokoon-Skulptur ineins mit einer genuin bildnerischen Zeitlichkeit auch eine genuin bildnerische Syntax und Logik.⁶⁰ Eben weil die Kunst syntaktisch organisiert ist, weil sie Kausalitätsverhältnisse – und damit den Nukleus von Handlungen – sichtbar machen kann, bringt sie Zeit zur Anschauung. Der „Lebenspunct“ der Skulptur – der Punkt des tödlichen Bisses – gelangt dadurch als Zeitpunkt zur Darstellung, daß er die „Hauptursache“ ist, die die „ganze Bewegung“ bedingt und „bewirkt“ und von der aus das spannungsvolle körperliche Gefüge als Effekt und Folge einsichtig wird. „Es ist also dieses ein Hauptsatz: der Künstler hat uns eine sinnliche Wirkung dargestellt, er zeigt uns auch die sinnliche Ursache“ (S. 82).

Goethes kritische Revision von Lessings Grenzziehungen ist allerdings damit noch nicht beendet. Indem die Beschreibung sich weitet und die „Verhältnisse, Abstufungen und Gegensätze“ nicht nur der Hauptfigur, sondern „sämtlicher Teile des ganzen Werkes“ (S. 83) erfaßt, wird auch das Territorium der bildenden Kunst noch einmal erheblich ausgedehnt. Ohne imaginative „Zusätze“ gelingt das selbst Goethe nicht. Im Unterschied zu seinen Vorgängern aber nährt sich seine Imagination nicht aus der Literatur, sondern allein aus dem dargestellten Gegenstand selbst. Nachdem dieser als „Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr zwei gefährlichen Tieren unterzuliegen“ zunächst denkbar abstrakt und allgemein bestimmt worden war, weist Goethe ihm in Gestalt einer

⁶⁰ Vgl. Flax, *Fiction Wars of Art*, S. 9f.

„tragischen Idylle“ einen möglichen situativen Kontext zu. „Ein Vater schlief neben seinen beiden Söhnen, sie wurden von Schlangen umwunden und streben nun erwachend, sich aus dem lebendigen Netze loszureißen“ (S. 81). Mit dieser situativen Fiktion schafft Goethe sich einen Ausgangspunkt, um gedankenexperimentell Momente und Phasen des anbrechenden Kampfes durchzuspielen und derart zu demonstrieren, daß es tatsächlich

nur Einen Moment des höchsten Interesse [gibt]: wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos gemacht ist, wenn der andere zwar wehrhaft aber verletzt ist, und dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibt. In dem ersten Falle ist der jüngere Sohn, im zweiten der Vater, im dritten der ältere Sohn. (S. 85)

Von höchstem Interesse und „Kunstwert“ (S. 85) ist der dargestellte Moment, weil er das Höchstmaß an dramatischer Differenzierung enthält. Jeder frühere Moment wäre „unbedeutend“, jeder spätere „unerträglich“, „ekelhaft“ oder „grauenhaft“ (S. 85f.). Auf den ersten Blick ähnelt diese Begründung Lessings Bestimmung des „höchsten Moments“, der zwischen einem Minimum und Maximum an Expressivität angesiedelt ist. Doch gilt Goethes Interesse nicht der Expressivität der Figuren, sondern ihrer dramatischen Anordnung und Wirkung.

Der Mensch hat bei eignen und fremden Leiden nur drei Empfindungen, Furcht, Schrecken, und Mitleiden, das bange Voraussehen eines sich annähernden Übels, das unerwartete Gewährwerden gegenwärtigen Leidens und die Teilnahme am dauernden oder vergangenen, alle drei werden durch dieses Kunstwerk dargestellt und erregt und zwar in den gehörigsten Abstufungen. (S. 86)

Nachdem die Laokoon-Gruppe von allem heteronomen poetischen Beiwerk entkleidet worden ist, entpuppt sie sich selbst als skulpturales Drama. Nicht nur bringt sie Momentaneität und Kausalität zur Darstellung. Vielmehr weist sie ihren Figuren festumrissene und sinnvoll abgestufte „Rollen“ (S. 85) zu, die auf einer chronologischen Achse angeordnet sind und den Betrachter „jenen Zirkel [...] menschlicher Empfindungen [...] durchlaufen“ (S. 86) lassen, die Lessing in seiner Auslegung der aristotelischen Tragödientheorie als Mitleid, Furcht und Schrecken bestimmt hatte.⁶¹ Mitleid erregt der jüngere Sohn, den

⁶¹ Vgl. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* (insbes. 74.-77. Stück), in: ders., *Werke und Briefe in 12 Bänden*, Bd. 6: *Werke 1767-1768*, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt/M. 1985, S.

die Schlangen schon wehrlos gemacht haben, Schrecken der augenblickliche Schmerz des Laokoon, Furcht die Situation des älteren Sohns, für den es noch Hoffnung auf ein Entkommen gibt. Weit davon entfernt, sich auf einen ihr externen narrativen Kontext zu beziehen, ist das skulpturale Ensemble selbst eine Tragödie in drei Akten, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem Moment versammelt.

3. Der Übergriff der Realgeschichte

„Genug wir dürfen kühnlich behaupten, daß dieses Kunstwerk seinen Gegenstand erschöpfe“ (S. 82): Goethes abschließendes Urteil über die Skulptur gilt in anderer Weise auch für seine Beschreibung. Auch sie erschöpft ihren Gegenstand, indem sie nach und nach die Zeitlichkeit, Logik und Dramatik freisetzt, die in der bildnerischen Darstellung gebunden sind. Doch hier wie dort gibt es ein Ungelöstes oder Unaufgelöstes, das über den eigentlichen Gegenstand hinausweist. Nicht zufällig mündet die Beschreibung des skulpturalen Dramas in die Figur des älteren Sohn, der für die Dimension einer ungewissen Zukunft steht. Denn so wie in der Furcht, die der Betrachter für diese Figur empfindet, die Hoffnung mitschwingt, sie werde dem Drama doch noch entkommen, so ist Goethes Betrachtung selbst von einer Furcht und einer Hoffnung bestimmt, die sich auf die ungewisse Zukunft der Skulptur und ihr Verhältnis zur Geschichte beziehen.

In dreifacher Weise wird dieses Verhältnis in Goethes Aufsatz zum Thema. Zum einen als Verhältnis zwischen Kunstwerk und Fabel. Das Kunstwerk formuliert eine hochgradig abstrakte Aussage, die völlig unabhängig von den besonderen Agenten und Handlungsbedingungen besteht, von denen die literarische Überlieferung erzählt. In dem spezifischen Fall der Laokoon-Gruppe sind diese Agenten und Handlungsbedingungen mit dem trojanischen Nationalmythos verknüpft. Doch Goethes Demonstration der „Selbständigkeit“ der Skulptur zielt über den spezifischen Fall hinaus auf den Begriff einer Idealität, die das Kunstwerk über die Beschränkungen nicht nur der mythologischen und poetischen, sondern der historischen Wirklichkeit ‘heraushebt’. Wie

551-570. Zu Goethes Deutung der Laokoon-Gruppe als visuelle Tragödie siehe ausführlicher: Richter, *The Body in Pain*, S. 182-185.

oben bereits bemerkt, definiert Goethe seinen Begriff des „Ideals“ durch den des „höchsten darzustellenden Moments“. Der Grund für diese im Kontext der zeitgenössischen Ästhetik keineswegs selbstverständliche Bestimmung wird erst im Fortgang der Beschreibung deutlich. Die beschränkte Wirklichkeit der Geschichte vermag das Kunstwerk Goethe zufolge dadurch zu transzendieren, daß es ein Höchstmaß an ahistorischer Zeit und Dramatik in sich versammelt. Das aber bedeutet, daß es nicht nur unabhängig von den literarisch überlieferten Geschichten besteht, sondern den Kontingenzen der historischen Zeit enthoben ist. Es ist deshalb kein Zufall, daß Goethe gerade im Zusammenhang seiner Diskussion der bildnerischen „Darstellung des Moments“ einen Blick in die Zukunft wirft und die Prognose wagt, das Werk werde „dadurch [...] Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein“ (S. 81). Denn in der Frage nach einer genuin bildnerischen Momentaneität und Zeitlichkeit steht für Goethe nicht nur die Autonomie des Kunstwerks gegenüber der Poesie, sondern darüber hinaus auch das Überleben und die Zukunft der Skulptur als Medium und Kunstform auf dem Spiel. Bedeutsamer als die Zuversicht seiner Prognose ist deshalb auch die Tatsache, daß Goethe sie überhaupt formuliert. Er reagiert damit nicht zuletzt auf die Wiederaufnahme der *querelles* durch die „allerneuesten Ästhetiker“ aus der frühromantischen Schule, gegen die er zunächst auf Vorschlag Schillers den Charakteristiker Hirt ins Feld geführt hatte. So wenig sich dessen Ansichten mit den seinen deckten, so wenig dürfte ihn befriedigt haben, was etwa August Wilhelm Schlegel im *Athenäum* Hirt entgegensetzte. Denn in Fragen der Skulptur hielt sich Schlegel streng an den Statuenkanon und die Betrachtungsweise Winckelmanns. Damit aber drohte die Skulptur gerade von seiten der ‘Modernen’ gleichsam klassizistisch eingefroren und stillgestellt zu werden. Vor diesem Hintergrund erscheint Goethes Insistenz auf der Idealität und Zeitenthobenheit 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.

Mit der Rettung der Skulptur vor der literarischen Überlieferung und den Alterungsprozessen historischer Entwicklungen ist die für Goethe ent-

scheidende geschichtliche Bedrohung jedoch noch nicht bewältigt. Diese Bedrohung besteht in dem Übergriff der Realgeschichte auf den materialen Gegenstand des Kunstwerks selbst. Im Februar 1797 unterzeichneten Napoleon und Papst Pius VI. den Friedensvertrag von Tolentino. Zu den Bedingungen dieses Vertrags gehörte die Auslieferung der bedeutendsten Stücke der vatikanischen Sammlung an Frankreich. Die Laokoon-Gruppe wurde Anfang 1798 nach Paris transportiert. Als Goethe seinen Aufsatz schrieb, war sie noch nicht wieder aufgestellt; folglich war auch nicht bekannt, ob sie den Transport unbeschädigt überstanden hatte. Der Gedanke an diesen Transport war für Goethe um so beunruhigender, als die materiell labilste und am stärksten gefährdete Stelle der Skulptur eben jener schon früher einmal restaurierte „Punkt“ des Schlangenbisses war, in dem er ihren „eigentlichen Lebenspunkt“ lokalisierte: „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!“ (S. 82) Die Imagination von Gewalt und Zerstörung, die Goethe in bezug auf das dargestellte Geschehen abwehrt, kehrt hier, entstellt und verschoben, als Imagination einer Zerstörung der Skulptur selbst wieder. Gegenüber dieser materialen Zerstörung sind alle ästhetischen Verfahren der Neutralisierung und Sublimation ohnmächtig. Gegen sie hilft, wenn überhaupt, nur eine Beschreibung, die in Sprache übersetzt und derart in einem anderen Medium bewahrt, was das den Augen der Öffentlichkeit entzogene und in seiner Materialität bedrohte Kunstwerk zur „vollkommensten Sehbarkeit“⁶² bringt. So setzt Goethes Aufsatz nicht nur den Schlußpunkt unter die Laokoon-Debatte des 18. Jahrhunderts. Er bildet zugleich den Auftakt zu jenem Kräftemessen mit der Gestalt Napoleons,⁶³ das zehn Jahre später in der legendären Begegnung in Erfurt kulminieren wird.

⁶² Goethe, „Heidelberg“ (1816), in: ders., *Gedenkausgabe*, hrsg. von Ernst Beutler, Bd. 13: *Schriften zur Kunst*, hrsg. von Christian Beutler, Zürich 1954, S. 694.

⁶³ Vgl. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M. 1979, S. 504ff.