

Zarter Held. Winckelmanns Laokoon

Der Mensch vermag gar manches durch zweckmäßigen Gebrauch einzelner Kräfte, er vermag das Außerordentliche durch Verbindung mehrerer Fähigkeiten, aber das Einzige, ganz Unerwartete leistet er nur, wenn sich die sämtlichen Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigen. Das Letzte war das glückliche Los der Alten, besonders der Griechen in ihrer Zeit.¹

Die Frage, ob die vatikanische Laokoongruppe nun ein Original oder eine Kopie sei, stellt sich für Johann Joachim Winckelmann nicht wirklich.² Natürlich kennt auch er die schon damals geführten Diskussionen, doch er selbst ist überzeugt, dass es sich bei der Skulptur um ein griechisches Original handelt.³ Der Laokoon wird so zum Mittelpunkt seiner frühen Kunsttheorie, die er in den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*⁴ 1755 in Dresden der Öffentlichkeit zugänglich macht. Damit wird der

-
- 1 Johann Wolfgang Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätze*. – Leipzig: VEB Seemann Verlag 1969, 210.
 - 2 Dass Winckelmann sie falsch datierte, spielt für meine Auseinandersetzung mit ihm keine Rolle.
 - 3 Er ordnet die Laokoonskulptur in *Die Geschichte der Kunst des Altertums* ein in die Zeit des schönen Stils der griechischen Kunst und datiert sie damit ins vierte Jahrhundert vor Christus. (Vgl. *Die Geschichte der Kunst des Altertums*, Drittes Stück: *Von dem Wachstume und dem Falle der griechischen Kunst*)
 - 4 Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. – Stuttgart: Reclam 1969. Im Folgenden im Text zitiert mit *Gedanken* und Seitenangabe.

bisher wenig bekannte Winckelmann über Nacht zum Gesprächsthema Nummer Eins. Durch Entdeckungen und Grabungen in Italien, Frankreich, England und Deutschland beginnt sich zu dieser Zeit ohnehin der »Geschmack à la grecque«⁵ bei vielen Intellektuellen und Künstlern durchzusetzen. Winckelmann liefert ihnen nun »griffige Formeln und philosophische Begründungen sowohl als auch die hermeneutischen Werkzeuge«,⁶ um diesen auszubauen. Gleichzeitig steht seine Laokoon-Deutung den gängigen diametral entgegen: Denn während alle anderen Laokoon gerade als beispielhaftes Werk für die gelungene Darstellung eines Schreis als Zeichen für ungeheuren körperlichen Schmerz preisen, ist Winckelmann der erste, der Laokoon nur seufzen und nicht schreien sieht.⁷

Noch etwas anderes macht Winckelmann anders als die andern: Er schlägt eine Brücke zwischen der Kunst und der Kultur eines Volkes und schafft so einen völlig neuen Blickwinkel, den er 1764 in Rom in der *Geschichte der Kunst des Altertums*⁸ zu einer Kunstgeschichte der Antike ausbauen wird, zur ersten Kunstgeschichte der Geschichte übrigens. Die Verbindung, die Winckelmann damit von der Lebensweise und den Sitten eines Volkes zu der Betrachtung ihrer Kunstwerke zieht, schlägt sich als ästhetisch-ethische Komponente in seinen Schriften nieder. Denn nicht nur künstlerisch, auch menschlich, sollen die Griechen zum Vorbild dienen:

»Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, 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 zeiget der

5 Kommentar zu Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung*; in: Helmut Pfotenhauer/Markus Bernuaer/Norbert Müller (Hrsg.): *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. – Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1995, 393. Ebenfalls hier ein ausgezeichneter Überblick über die Winckelmann-Rezeption und Wirkungsgeschichte.

6 Ebd.

7 Vgl.: Barbara Neymeyer: »Laokoon als Prototyp stoischer Schmerzbewältigung? Winckelmanns Deutung im Kontext ästhetischer Kontroversen«; in: Barbara Neymeyer/Jochen Schmidt/Bernhard Zimmermann (Hg.): *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne*. Bd.1 – Berlin/New York: Walter de Gruyter 2008, 343–364, 349f.

8 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, vollständige Ausgabe, herausgegeben von Wilhelm Senff. – Weimar: Herman Böhlaus Nachfolger 1964. Im Folgenden im Text mit GKA und Seitenangaben zitiert.

Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.« (*Gedanken*, 20)

Mit diesem Zitat ist Winckelmanns klassizistisch-ästhetische Theorie als für viele Künstler und Theoretiker maßgebliche eingegangen in die Kunst- und Literaturgeschichte. In den *Gedanken* leitet es den Absatz über das antike Werk par excellence für Winckelmann ein: den nämlich über die Laokoonskulptur.⁹ Für Winckelmann drückt der Laokoon all das aus, was er von der Kunst erwartet: eine Balance zwischen Leidenschaft und ruhiger Einheit: »Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern: in allen Stellungen, die von dem Stande der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustande, der ihr der eigentlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustand.« (*Gedanken*, 21)

Beeinflusst ist Winckelmanns Kunstrezeption dabei zweifelsohne von den Stoikern. Er übernimmt aber nicht einfach stoisches Vokabular und überträgt es auf die antike Kunst, sondern findet hier die ethischen Regeln ästhetisch verwirklicht. Das ist eine Aktualisierung des stoischen Diskurses, wie Neymeyr betont, die den Diskurs selbst verändert und bereichert: »Die ›große und gesetzte Seele‹, die stoische ›magnanimitas‹, verbindet Winckelmann mit seinem ethisch-ästhetischen Ideal der ›edle[n] Einfalt‹ und ›stille[n] Größe‹, um diesem eine besondere Legitimation zu verschaffen.«¹⁰

-
- 9 Interessant ist dabei, dass Winckelmann die Laokoonskulptur nur durch Abbildungen und Nachbildungen kennt, als er 1755 die erste und 1756 die zweite um das Sendschreiben und die *Ergänzungen* erweiterte Ausgabe der *Gedanken* in Druck gibt. Die Schrift ist in seiner Dresdener Zeit entstanden, in der Zeit also, als er auf die Abreise nach Rom wartet. Erst dort wird er als Bibliothekar und später Oberaufseher über die Vatikanischen Antiken das Original sehen. Die spätere Beschreibung, die Winckelmann in der *GKA* liefert, nachdem er ausgiebig Zeit hatte, die Skulptur zu studieren, ist dafür wesentlich ausführlicher und feinsinniger (vgl.: *GKA*, 277ff.). Luca Giuliani vermutet, dass Winckelmann bei seiner Niederschrift der *Gedanken* nur auf ältere Beschreibungen der Gruppe und Kupferstiche Bezug nehmen kann, denn einen Gipsabdruck gibt es in Dresden nicht. Luca Giuliani: »Winckelmanns Laokoon. Von der befristeten Eigenmächtigkeit des Kommentars«; in: Glenn W. Most (Hg.): *Commentaries- Kommentare*, Band 4. – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1999.
- 10 Barbara Neymeyr: »Laokoon als Prototyp stoischer Schmerzbewältigung?«, 356f. In seinen ästhetischen Forderungen bezieht sich Winckelmann so auch auf den Stoizismus bei Seneca, besonders aber auf Cicero, in dessen Schrift *Tusculanen* Neymeyr die zentrale Quelle für Winckelmanns Thesen sieht. (Vgl. ebd. 350ff)

Winckelmann ist dabei nicht nur wegen seiner kunst- und literaturhistorischen Bedeutung interessant, sondern auch als selbstständiger Theoretiker. Seine Kunstgeschichte stellt sowohl ästhetische als auch ethische Ansprüche, die einen besonderen Blick erlauben auf den Begriff von Subjektivität, den Winckelmann zum Hintergrund seiner Arbeit macht. Denn der Leitsatz von *edler Einfalt und stiller Größe* beinhaltet eine Anschauung von Leidenschaft und Schmerz als Eigenschaften der Seele, als nichts also, was bloß überwunden werden muss, weil es uns an unsere niedere Kreatürlichkeit kettet. Schmerz und Leidenschaft gehören zur Natur des Menschen und auch in ihnen wird die Seele sichtbar und der wahre Charakter der Person offenbart sich im Umgang mit diesen. Der Sieg, den Winckelmann dabei in Laokoons Verhalten sieht, liegt nicht darin, dass die niedere Kreatürlichkeit von Schmerz und Leidenschaft zurückgelassen und vergessen gemacht wird: der Sieg liegt im freien Verhalten zu sich selbst. Laokoon stirbt, aber er stirbt als freier Mann, der sich nicht hat brechen lassen von dem Schmerz, den das Schicksal ihm zufügt. Der Schmerz ist hier mit der Schönheit verträglich; das Ideal findet sich im Besonderen, indem in der Darstellung das Allgemeine als Besonderes sichtbar wird. Dieses Zusammenspiel von Ideal und Individualität in Kunst und Ethik macht den Kern von Winckelmanns Kunstretheorie aus und soll hier im Vordergrund stehen.

DIE GRIECHEN MACHEN DIE REGELN

Kunst ist für Winckelmann dabei die ideale, erhabene und lehrreiche Darstellung der schönen Seele, die die Natur überhöht und Freiheit darstellt. Sie soll unterrichten und unterhalten zugleich. In *Die Geschichte der Kunst des Altertums* bemüht Winckelmann sich, einen historischen Abriss über Entstehung, Blüte und Verfall der Kunst der Antike zu liefern. Dabei beschreibt er den Ursprung der Kunst als die Abbildung des Notwendigen, nämlich dessen, »was ein Mensch ist, nicht wie er uns erscheint« (GKA, 21). Diese einfachen und naturbelassenen Nachahmungen spielen vor allem eine Rolle bei den Götterdiensten der Ägypter und Chaldäer, die, so nimmt Winckelmann an, die Kunst noch vor den Griechen kannten. Nach den eher einfältigen Abbildungen des Gesehenen macht die Kunst einen Fortschritt zur Darstellung des Schönen, deren Höhepunkt bei den Griechen erreicht ist. Die »Großheit der Kunst« (ebd.) verliert sich allerdings durch den Überfluss, der ihren Untergang einläutet. Winckelmann will in der *Geschichte der Kunst des Altertums* diese dreistufige Folge beschreiben und erklären. Er will der Kunst damit allerdings nicht ein für alle mal ein Grab schaufeln, sondern eine abgeschlossene Geschichte erzählen, die zur Nachahmung anregen

soll.¹¹ Im Mittelpunkt steht dabei für Winckelmann Griechenland, dessen Kunst er als den »würdigste[n] Vorwurf zur Betrachtung und Nachahmung« (GKA, 114) bezeichnet, aus der die »Regel im Urteilen und im Wirken« (ebd.) abgeleitet werden sollen und in der das Wesentliche der Kunst sichtbar gemacht ist.

Nicht nur um ein guter Künstler zu sein, sondern auch um ein guter Betrachter zu sein, braucht das Auge eine bestimmte Schulung. Es muss entdecken lernen, wo die Schönheit liegt, wie sie zu empfinden und zu verstehen ist. Empfinden und verstehen: das sind die Schlüsselbegriffe zu Winckelmanns Theorie, denn so sieht er Kunst: als etwas, das durch die Sinne empfunden und durch die Vernunft verstanden werden muss. Winckelmann empfiehlt daher bekanntermaßen: »Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unmachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten« (*Gedanken*, 4). Sie ist der Nachahmung der Natur dabei vorzuziehen, weil die antiken Werke mehr Schönheit in sich vereinen, als dass sie die Natur in Einem zeigt.

Winckelmanns Theorie hat einen durchaus soziokulturellen Kern, denn dass die Kunstwerke der Antike sich durch besondere Schönheit auszeichnen, erklärt er nicht etwa durch besonders begabte Maler und Bildhauer, sondern durch die sozialen Umstände der Entstehungszeit. Die waren den Künstlern günstig, denn, so argumentiert Winckelmann, die Griechen waren ein besonders schönes Volk: »Der Einfluß eines sanften und reinen Himmels wirkte bei der ersten Bildung der Griechen, die frühzeitigen Leibesübungen aber gaben dieser Bildung die edle Form.« (*Gedanken*, 5)¹² Viele entstellende Krankheiten, so der Autor weiter, wie zum Beispiel die Blattern, waren im antiken Griechenland noch unbekannt, was dazu führte, dass Entstellungen und Vernarbungen, die zu Winckelmanns Zeit Alltag waren, selten auftraten.

11 Ausführlicher bei Reinhart Meyer-Kalkus: »Mit seinen Schriften will er die wahre Schönheit der antiken Kunst den zeitgenössischen Künstlern als Leitbild vor Augen führen, ein Gefühl für antike Größe und Moral vermitteln und ein Bewußtsein dafür schaffen, daß die Blüte großer Kunst staatliche und persönliche Freiheit zu ihrer Voraussetzung hat.“ Reinhart Meyer- Kalkus: »Schreit Laokoon? Zur Diskussion Pathetisch- Erhabener Darstellungsformen im 18. Jahrhundert«; in: Gérard Raulet (Hg.): *Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert.* – Rennes: Philia 1995, 69.

12 Oder: »Man nehme einen jungen Spartaner, den ein Held mit einer Helden gezeugt, der in der Kindheit niemals in Windeln eingeschränkt gewesen, der von dem sieben- den Jahre an auf der Erde geschlafen, und im Ringen und Schwimmen von Kindesbeinen an war geübt worden.« (*Gedanken*, 5)

Wirklich entscheidend für seine Theorie ist jedoch eines: die griechische Kunst ist in einem freien und demokratischen Staat entstanden, weswegen die »Freiheit so die vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst« (GKA, 116) ist. Denn auf ihrem Boden entwickelt sich der »freie Grieche«, der frei denkt und nicht unterdrückt wird, wie die Untertanen beherrschter Völker es werden.

Eine Hochzeit der griechischen Kunst sieht Winckelmann unter der Herrschaft des Perikles (um 490-429 v.Chr.), bevor dieser Athen in den Peleponnesischen Krieg stürzte.¹³ Verantwortlich dafür ist zum einen das Gedenken an die vielen Heldenoten der vorangegangenen Kämpfe mit den Persern, als auch eine durch die Erschütterungen gestärkte Vaterlandsliebe. Die Regierungszeit des Perikles begründet nach Winckelmann den hohen Stil der griechischen Kunst. Während die Kunst im Peleponnesischen Krieg selbst meistenteils vernachlässigt bleibt, beginnt sie dann erneut unter spartanischer Herrschaft aufzublühen und findet schließlich einen weiteren Höhepunkt unter Alexander dem Großen (356-323 v.Chr.) im schönen Stil. Nach Alexanders Tod beginnt der langsame Verfall der Kunst, da die Griechen wieder zu einem von Fremden beherrschten Volk werden: »Die Kunst, welche von der Freiheit gleichsam das Leben erhalten, mußte also notwendig durch den Verlust derselben an dem Orte, wo dieselbe vornehmlich geblüht, sinken und fallen.« (GKA, 283) Die Kunst wird verschwenderisch. Zu viel Farbe kommt nun in ihr vor, Künstler und Publikum legen größeren Wert auf Prunk. Das Wissen um die Handwerkskunst geht immer mehr verloren, da viele begabte Künstler Athen verlassen und in andere Länder auswandern. Als das Römische Reich zu Beginn des zweiten Jahrhunderts v.Chr. in Griechenland immer präsenter wird, geht die Kunst schließlich ganz unter und verkommt, so Winckelmann, in den römischen Schulen zu einer »große[n] Barbarei« (GKA, 290). Dass die Kunst unter dem römischen Kaiser Hadrian (76-138 n.Chr.) nicht erneut aufblüht, obwohl Winckelmann ihm zugesteht, viel dafür getan zu haben, hat zwei Ursachen: zum ersten ist der »Geist der Freiheit aus der Welt gewichen« (GKA, 319) und zum zweiten behindern der »aufgeklärte Aberglaube und die christliche Lehre« (ebd.) eine erneute Blütezeit. Hadrian regiert in einer aufklärerischen, umstürzlerischen Zeit, in der das Ganze aus dem

13 »Er [Perikles] suchte Reichtum und Überfluß in Athen herrschen zu machen durch eine allgemeine Beschäftigung aller Menschen: er baute Tempel, Schauplätze, Wasserleitungen und Häfen, und in Auszierung derselben ging er bis zur Verschwendug [...]. Damals fing die Kunst an, gleichsam Leben zu bekommen, und Plinius sagt, daß die Bildhauerei sowohl als die Malerei jetzt angefangen.« (GKA, 265)

Blick gerät und sich die neue Gelehrsamkeit in »unnützen Kleinigkeiten« (ebd.) verliert.¹⁴

Zunächst scheint es, als verstünde Winckelmann unter Freiheit lediglich die Abwesenheit tyrannischer Herrschaft oder politischer Unterdrückung. Ein freies Subjekt ist vorerst eines, das durch äußere Macht nicht daran gehindert wird, frei zu denken: also, alles zu denken, was es möchte, ohne dafür Bestrafung fürchten zu müssen. In der Beschreibung der Laokoonskulptur wird dieser Begriff der Freiheit dann ausgebaut. Freiheit bedeutet hier, einen persönlichen, sittlichen Sieg davonzutragen.¹⁵

Die Beschreibung der Laokoongruppe hat sich dabei vom frühen Werk der *Gedanken* – wahrscheinlich durch die Erfahrungen, die Winckelmann in Rom mit antiken Kunstwerken gesammelt hat – in der *Geschichte der Kunst des Altertums* verändert. Luca Giuliani sieht damit Winckelmanns Theorie selbst ins Wanken geraten: seiner Meinung nach widerspricht die späte Beschreibung Winckelmanns früher Deutung. Giuliani diagnostiziert eine begriffliche Verschiebung zwischen den beiden Büchern: »Einander diametral entgegengesetzt sind die schöne Seele, die allezeit ruhig bleibt, und der schmerzliche Affekt, der mit seinem Aufruhr der Seele Gewalt antut«,¹⁶ beschreibt er die beiden dominierenden Gegenpole in den *Gedanken*. Diese verschöben sich in der *Geschichte der Kunst des Altertums* zu der Opposition von »Schönheit und Ausdruck«.¹⁷ Tatsächlich steht in der Beschreibung der Laokoongruppe von 1755 die Betonung von Seele und Schmerz im Vordergrund. Winckelmann beschreibt, wie die Seele bei allem Leiden nicht nur im Gesicht sichtbar gemacht wird, sondern sich

14 Dass auch Hegel die Kunst des Christentums als eine ganz andere als die der Antike sieht und welche Bedeutung der Begriff von Subjektivität hierfür hat, wird sich im Kapitel über Hegels Laokoon-Deutung in Bezug auf den Umgang mit Schmerz in der Kunst zeigen.

15 Winckelmanns Beschreibungen des freien, demokratischen Griechenlands hatten unmittelbare Auswirkungen auf die Wahrnehmung seiner eigenen Zeit. Ähnlich erklärt auch Holtzhauer Goethes Winckelmann-Faszination: »Goethe und seine Zeitgenossen, vor allem auch Winckelmann selbst, der die erstickende Luft preußischer Despotie und die lakaienthafte Lebensweise an Adelssitzen und Fürstenhöfen sein halbes Leben lang ertragen mußte, sahen in der griechischen Welt das Vorbild einer freien, demokratischen Gesellschaftsordnung.« Helmut Holtzhauer: »Einleitung«; in: Johann Wolfgang Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen*, 9-42, 30.

16 Luca Giuliani: »Winckelmanns Laokoon«, 308.

17 Ebd.

auch in Laokoons ganzer Körperhaltung ausdrückt, denn der »Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung.« (*Gedanken*, 20) »Schmerz des Körpers« und »Größe der Seele« sind »gleichsam abgewogen« (ebd.), beides findet in der Skulptur seine Darstellung, ohne sie zu dominieren. »Der Leidende ist seinem Leiden gewachsen,«¹⁸ beschreibt Horst Althaus die Winckelmann-Interpretation der Skulptur und fährt wie folgt fort: »Keineswegs aber ist das Gesicht hier der Spiegel der Seele, der die Heftigkeit des Leidens anzeigt.« Der Schmerz ist als der unterdrückte präsent, das, was Althaus die »Differenz von Schmerz und Schmerzgeständnis«¹⁹ nennt, ist dargestellt: und zwar ist genau die Differenz hier in Marmor gemeißelt, da sowohl der unglaubliche Schmerz im Körper sichtbar wird als auch das zurückhaltende Schmerzgeständnis im Gesicht. Der Schmerz muss dabei zurückgehalten dargestellt werden, da beispielsweise ein zu einem Schrei verzogener Mund den Blick auf die schöne Seele verstellen würde: »Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern« (*Gedanken*, 21).

Unter allzu heftigen Gefühlsregungen würde die Darstellung der schönen Seele verschwimmen, sie würde überlagert durch den Moment. Denn was in der Skulptur sichtbar gemacht werden soll, ist nicht nur die ideale Schönheit, sondern auch der ideale Charakter. Genauso wenig, wie Warzen oder Narben mit gemalt werden, kann das kurzfristige Unterliegen im Schrei Eingang in die Bildhauerkunst finden. Zwar drückt die Seele sich auch in heftigen Leidenschaften aus, ihre Größe hat sie aber nur im »Stande der Einheit, im Stande der Ruhe.« (*Gedanken*, 21) Doch Winckelmann schickt dieser Beschreibung noch einen Satz nach, dem meiner Meinung nach große Bedeutung zukommt. Er schreibt: »[I]n dieser Ruhe muß die Seele durch Züge, die ihr und keiner andern Seele eigen sind, bezeichnet werden, um sie ruhig, aber zugleich wirksam, stille, aber nicht gleichgültig oder schlafbrig zu bilden.« (*Gedanken*, 21) Der Seele zum Ausdruck verhelfen also eindeutig Schmerz und Angst im Angesicht des Todes, sowie der leidenschaftliche, mutige, wenn auch hoffnungslose Widerstand gegen die Schlangen. Denn das ist es, was Laokoon ausmacht: Sein Vater-Sein, sein Besonnen-Sein, sein Nicht-Aufgeben. Sie sind dabei nicht als individuelle Eigenschaften Laokoons zu sehen, sondern durchaus als ideale Eigenschaften der idealisierten Mythengestalt des trojanischen Helden. Nichtsdestotrotz kennzeichnen sie aber Laokoon *als* Laokoon, machen ihn menschlich und heben ihn aus der Allgemeinheit als Besonderen hervor, lassen sich das allgemeine Vater-Sein,

18 Horst Althaus: *Laokoon. Stoff und Form*, 18.

19 Ebd.

Besonnen-Sein, Nicht-Aufgeben als Besonderes in ihm manifestieren. Laokoon steht so der Allgemeinheit nicht als ein Anderes gegenüber, sondern als eine Individualisierung von allgemeinen Eigenschaften. Winckelmanns Subjekt ist noch nicht das abgegrenzte, sondern die Individuation des Zugrundeliegenden: die Idee der Seele wird im Ideal der Kunst sichtbar.

Nicht umsonst betont Winckelmann den »schmerzlich eingezogenen Unterleib« (*Gedanken*, 20) und das heftige Leiden, das sich auch im Gesicht des trojanischen Priesters widerspiegelt. Der Begriff Leidenschaft ist hier bei Winckelmann ambivalent sowohl positiv als auch negativ konnotiert: zum einen ist sie das, was unterdrückt werden muss, da ein zu starker leidenschaftlicher Ausdruck zu Lasten des Ausdrucks der schönen Seele ginge, zum anderen aber ist sie gleichzeitig Ausdruck der schönen Seele selbst: denn die schöne Seele zeigt sich im Widerstand, nicht im Ertragen oder gleichgültiger Erdverlassenheit. Und der Widerstand wiederum manifestiert sich schon in der frühen Beschreibung auch im Körper. Schönheit und Leidenschaft stehen so schon 1755 nicht in einfacher Opposition zueinander, da der Begriff der Leidenschaft nicht einfach negativ belegt ist, sondern gleichermaßen eine positive Konnotation hat, die die Erhabenheit der Laokoongruppe erst ermöglicht.

Diese Wechselbeziehung vertieft sich in der *Geschichte der Kunst des Altertums* dann noch einmal und zwar auf beiden Ebenen: der ästhetischen und der ethischen. Die Begriffe haben sich dabei, wie von Giuliani festgestellt, verschoben: Der Fokus rückt weg von der schönen Seele, die als eigenständiger Begriff in der Kunstdtheorie von 1764 kaum noch eine Rolle spielt, hin zur Schönheit. Auch für das, was ihm neun Jahre zuvor die Leidenschaften am Kunstwerk erklärt haben, hat Winckelmann in seinem späteren Werk einen ästhetisierteren Begriff gefunden: den des Ausdrucks. Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich nun die neue Laokoongbeschreibung. Bevor ich mich näher mit ihr beschäftige, möchte ich zunächst ausführlich auf die begrifflichen Verschiebungen in der *Geschichte der Kunst des Altertums* eingehen.

DAS ERSTE THEMA DER KUNST: DIE SCHÖNHEIT

Winckelmann leitet seine Kapitel über die Schönheit ein mit der etwas entmutigenden Feststellung, dass »leichter [...] von der Schönheit gesagt werden [kann], was sie nicht ist, als was sie ist.« (GKA, 123) Das bedeutet nun nicht, dass Schönheit für Winckelmann ein reines Geschmacksurteil wäre.²⁰ Im Gegenteil,

20 »[E]s ist also die Schönheit verschieden von der Gefälligkeit« (GKA, 129).

das ästhetische Urteil ist ein dem moralischen Urteil ähnliches, eines, das Streit hervorrufen kann und eines, bei dem die eine Partei Recht behält. Um zu zeigen, was schön ist, beruft der Historiker Winckelmann sich zunächst auf das, was er an den Skulpturen erkennen und erklären kann: die Proportionen. Schön ist, was regelmäßige Züge hat und dessen Maße zueinander in einem angemessenen Verhältnis stehen. Nur so kann das Werk den Betrachter durch seine Form betören. Obwohl die Frage der Schönheit immer streitbar bleibt, ist sie alles andere als beliebig. So kann man erlernen, das Schöne zu sehen: Durch die stete Beobachtung lernt das Auge die Schönheit hinter den Dingen zu sehen und in der Nachbildung sichtbar zu machen, »ihr Urbild war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur.« (*Gedanken*, 10). Das ideale Kunstwerk zeigt so eine fast übernatürliche und makellose Schönheit, eine »gewisse idealische Schönheit[...] derselben, die [...] gemacht« (*Gedanken*, 5) ist. In dieser Überhöhung der Natur verfolgt Winckelmann klar Platons Gedankengang von der Abbildung der Ideen in der Welt: dabei stellt der Künstler nicht die bloßen Abbilder der Ideen in der Welt nach, wie Ueding betont, »sondern die in ihnen zwar zur Erscheinung gelangende, doch nur dem Verstande vollkommen zugängliche Idee des Schönen, und das kann gar nicht durch eine Kopie der Natur geschehen, sondern durch eine vervollkommnende Nachahmung (*perfectio*), deren Maßstab nicht die Natur selber, sondern nur ihr geistiges, der Idee sehr viel näheres Urbild sein kann.«²¹ Eben diese *gemachte* Schönheit macht den Vorzug der griechischen Werke vor der Natur aus. Der nun, der die Griechen nachahmt, gewinnt die Fähigkeit, Schönheit zu entdecken, naturgemäß schneller als derjenige, der die Natur nachahmt.

Was Schönheit wirklich bedeutet, kann nicht aus dem Allgemeinen abgeleitet werden, sondern muss aus lauter einzelnen Beobachtungen des Besonderen zusammengesetzt werden, »wahrscheinliche Schlüsse« (GKA, 129) werden gezogen. Nicht aus dem Allgemeinen abgeleitet, meint dabei: nicht die Beine, die die meisten Mädchen haben, sind die schönsten, sondern die Beine, die am ehesten der Idee des Beins bzw. dem idealen Bein nahekommen. Denn in diesem Bein wird der allgemeine Gedanke des perfekten Beins sichtbar: die Allgemeinheit als Ideal lässt sich so nicht im Durchschnitt durch alle Beine erkennen,

21 Gert Ueding: »Von der Rhetorik zur Ästhetik. Winckelmanns Begriff des Schönen«; in: Gérard Raulet (Hg.): *Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert*. – Rennes: Philia 1995, 49. In diesem Zusammentreffen von platonischer Metaphysik und pragmatischer Kunsttheorie sieht er eine neuzeitliche Ästhetik entstehen, denn, so Ueding weiter, die Perfektion der Natur kann nur durch die künstlerisch geplante Tätigkeit gelingen.

sondern in den Beinen, in denen das ideale Bein aufscheint. Das Urteil über das Schöne ist so aufgebaut, dass es seiner Form nach einen Allgemeinheitsanspruch erhebt und deswegen streitbar ist. Dass es trotz dieser allgemeinen Form, die Anspruch auf Objektivität erhebt, nicht gelingen kann, den einen vom eigenen Urteil zu überzeugen, liegt daran, dass die Urteile inhaltlich mit der individuellen Lebensgeschichte (Herkunft, Kunstkenntnis) verwoben sind. Das Kunstwerk kann also von zwei Menschen unterschiedlich wahrgenommen werden/empfunden werden und diese Empfindung kann dann noch einmal unterschiedlich beurteilt werden.

Schönheit ist dabei immer eine Chiffre, die für eine göttliche Idee steht, die durch die Unvollkommenheiten der Natur zu uns hindurch strahlt. »Die Weisen, welche den Ursachen des allgemeinen Schönen nachgedacht haben, [...] haben dasselbe in der vollkommenen Übereinstimmung des Geschöpfes mit dessen Absichten und der Teile unter sich und mit dem Ganzen gesetzt.« (GKA, 129f.) Hier findet sich, weitgehend unbenannt allerdings, die schöne Seele wieder: sie ist das Göttliche, das im Menschen sichtbar wird, wenn er mit sich und seiner Umwelt im Einklang ist. Winckelmann betont jedoch sogleich, wie schwierig es diese Bestimmungen machen, die Schönheit zu greifen: »Da dieses aber gleichbedeutend ist mit der Vollkommenheit, für welche die Menschheit kein fähiges Gefäß sein kann, so bleibt unser Begriff von der allgemeinen Schönheit unbestimmt und bildet sich in uns durch einzelne Kenntnisse« (GKA, 130). Das, was so durch die Sinne empfangen wird, muss nun durch den Verstand geordnet und katalogisiert werden, so dass sich aus den vielen Besonderen die eine »höchste Idee menschlicher Schönheit« (ebd.) bilden kann. Die höchste Schönheit liegt dabei in Gott. Je mehr nun die Begriffe der menschlichen Schönheit mit der göttlichen Schönheit übereinstimmen, je vollkommener werden sie: »Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur.« (ebd.) Diese im göttlichen Verstand entworfene Kreatur stellt Winckelmann sich dabei als »einfach, ununterbrochen und in dieser Einheit mannigfaltig« (ebd.) vor, wodurch sie harmonisch und angenehm ist. Nur was im Ganzen sofort erkannt werden kann, kann auch seine ganze Größe offenbaren, es wird durch einen Blick begreiflich und entfaltet so seine Wirkung: »unser Geist wird durch die Fassung desselben erweitert und zugleich mit erhaben.« (ebd.) In dieser einfältigen Einheit soll das Kunstwerk gleichermaßen unerschöpflich sein und immer wieder neues Interesse wecken.

Einheit und Einfalt scheinen dabei nicht nur für das Kunstwerk selbst wichtig zu sein, sondern auch für seine Entstehung. Nicht unbegründet sieht Winckel-

mann den Untergang der griechischen Kunst im Überfluss, der das Werk unüberblickbar macht. Der Überfluss bezeichnet damit nicht nur einen künstlerischen Stil, sondern ist bei Winckelmann auch zeithistorisch zu verstehen. Die Kunst geht unter, als die Grenzen zwischen Freund und Feind zu verwischen beginnen: unter der Herrschaft anderer Völker. Es ist nicht nur die mangelnde Freiheit, die die Künstler behindert, es ist auch die fehlende Opposition: das Nationalgefühl zerbricht nach dem Tod von Alexander dem Großen nach und nach. Winckelmann beklagt, dass die Künstler auswandern, ihre Heimat verlassen, ihre Werke und ihre Kunstmöglichkeiten in den Dienst anderer Völker und Herrscher stellen. Die Kunst geht mit etwas anderem verloren: mit der Einheit des griechischen Volkes. Das wird noch einmal deutlicher, wenn Winckelmann betont, dass trotz aller Bemühungen Kaiser Hadrians die Kunst zu keiner neuen Blüte finden konnte, da sie sich in überflüssiger Gelehrsamkeit und dem neu aufgekommenen christlichen Glauben verliert. Historisch und sittlich gesehen ist das Ganze der Welt für die Künstler zu diesen Umbruchszeiten nicht mehr zu überblicken – das Ganze verschwindet damit auch aus den Werken. Denn eine uneinheitliche Welt kann nicht mehr einheitlich dargestellt werden.

Leider geht Winckelmann auf die sich spätestens an dieser Stelle erhebenden Frage, ob er seine Zeit nun wieder als einheitliche Welt betrachtet, nicht ein. Sicher ist, dass er eine einheitliche Darstellung, ein Zurück zur Einfachheit, für möglich hält. In Anbetracht seiner Lebensgeschichte als weltoffener Reisender und oft eher versteckt Homosexueller im katholischen Rom, ist davon auszugehen, dass Winckelmann die Ambivalenzen in sittlichen Vorstellungen mehr als gut kennt. Wie also ist eine einfache und einheitliche Darstellung möglich? Eine Verständnishilfe könnte eine Perspektivenverschiebung sein: sehen wir als Mittelpunkt der Theorie nicht das künstlerische Ideal, sondern, was Winckelmann uns durch die stete Aufforderung zur Nachahmung selbst nahelegt, die künstlerische Tätigkeit, und damit die Bedeutung, die Kunst für menschliches Leben hat, zeigt sich, dass er in den antiken Werken eine menschliche Fähigkeit findet, die nicht abhängig war von einer einzigartigen historischen Konstellation: die Fähigkeit, von der Wirklichkeit abstrahieren zu können und das Ideal hinter dem Realen zu sehen. Dazu ist es notwendig, auch in uneinheitlichen Strukturen Einheit und Einfachheit finden und schaffen zu können. Diese Fähigkeit wird sowohl in der künstlerischen Tätigkeit selbst als auch im Urteil über das Kunstwerk geschult. Kunst, so lese ich Winckelmann, ist eine Weise, sich die Welt sinnlich und vernünftig zu erschließen: eine Weise, in der Welt frei zu werden, indem ich mich von der kruden Realität mit dem Blick hinter die Kulissen befreie. Das stoische Element darin ist, dass der Mensch sich nicht Gefangennehmen lässt von der Wirklichkeit sondern sich über diese transzendent – bei Win-

ckelmann freilich dann in einer christlichen Gerichtetheit. Im Maßhalten macht sich der Einzelne nicht zum Maß aller Dinge. Diese menschliche Fähigkeit, die Winckelmann entdeckt, ist dabei keine rein vernünftige, sondern auch eine sinnlich-empfindsame.

DAS ZWEITE THEMA DER KUNST: DER AUSDRUCK

Wie wichtig diese sensualistische Seite an Winckelmanns Theorie ist, wird deutlich mit Blick auf den Grundsatz der Unbezeichnung. Unter diesem Begriff verbirgt sich die Ungreifbarkeit der künstlerischen Werke, sie stellen allgemeine Formen dar, bieten einer Wiedererkennung nur im Großen, nicht im Partikularen Raum.²² Das entspricht dem menschlichen Wesen, das eine »eingepflanzte Neigung und Begierde [hat], sich über die Materie in die geistige Sphäre der Begriffe zu erheben, und dessen wahre Zufriedenheit ist die Hervorbringung neuer und verfeinerter Ideen.« (GKA, 135) Deshalb liegt die hohe Schönheit nicht in der Porträtzeichnung, sondern im schönen Gesicht, das der Künstler aus der Beobachtung von vielen selbst erdacht hat, in ihm spiegelt sich die hohe Schönheit wider, die eben die Natur überbietet und Gott gleich sein will.

Zu erlernen, die Schönheit zu erkennen, ist eine Wissenschaft für sich, wie Winckelmann eindrucksvoll in *Die Geschichte der Kunst des Altertums* unter Beweis stellt. Er legt genau die Proportionen fest, in denen der Fuß zum Oberschenkel oder der Oberkörper mit Kopf zum unteren Körper zu stehen hat.²³ Der Künstler muss deshalb nicht nur ein geschultes Auge haben, die Schönheit zu sehen, er muss auch ein Meister seines Handwerks sein. Winckelmann untersucht die Skulpturen genau auf Fehlstellungen, die dann der Schönheit, auch wenn sie nicht auf den ersten Blick zu entdecken sind, abträglich bleiben: »denn wenn das Ohr nicht mit der Nase gleichsteht, wie es sein sollte, [...], so ist dieses

22 »Nach diesem Begriff soll die Schönheit sein wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Teilen geläutert ist.« (GKA, 131)

23 Als Beispiel seiner Kennerschaft und Akribie, hier die Proportionen des Kopfes: »Ebenso hat das Gesicht drei Teile, nämlich dreimal die Länge der Nase; aber der Kopf hat nicht vier Nasen, wie einige sehr irrig lehren wollen. Der obere Teil des Kopfs, nämlich die Höhe von dem Haarwuchse an bis auf den Wirbel, senkrecht genommen, hat nur drei Vierteile von der Länge der Nase, das ist, es verhält sich dieses Teil zu der Nase wie neun zu zwölf.« (GKA, 149)

ein Fehler, welcher nicht zu entschuldigen ist.« (GKA, 149)²⁴ Obwohl seine späte Schrift auch einen lehrreichen Charakter für junge Bildhauer und Künstler haben soll, ist sie dennoch keine Anleitung, Schönes zu schaffen. Denn Schönheit ist immer mehr als das, was beschrieben werden kann. Schönheit hat bei Winckelmann immer ein unerklärliches Geheimnis, in dem ihr Wesen verborgen bleibt: »Denn die Schönheit ist eines von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört.« (GKA, 124)

Aus diesem Begriff der Schönheit entwickelt sich nun ein anderer: der des Ausdrucks. Er kommt dort ins Spiel, wo das Menschliche in die Kunst kommt. Denn die Griechen, so Winckelmann, verstanden nun, in ihren Helden-Skulpturen an die Grenze des Göttlichen zu gehen, ohne diese dabei zu überschreiten und den Menschen zum Gott zu stilisieren. Ein Beispiel für solch eine gelungene Skulptur eines menschlichen Helden ist der Laokoon, den Winckelmann als eine »durch das Ideal erhöhte Natur« (GKA, 141) beschreibt: »Die Regung dieser Muskeln ist am Laokoon über die Wahrheit bis zur Möglichkeit getrieben, und sie liegen wie Hügel, welche sich ineinander schließen, um die höchste Anstrengung der Kräfte im Leiden und Widerstreben auszudrücken« (ebd.) An diesem Beispiel wird deutlich, warum die hohe Schönheit nicht allein Thema der Kunst sein kann. Denn sie entspricht dem Menschen nicht, ist eben erhaben und göttlich,²⁵ um aber den Menschen idealisiert darzustellen, muss noch etwas anderes Eingang in die Werke finden: Da »in der menschlichen Natur zwischen dem Schmerze und dem Vergnügen auch nach dem Epicurus kein mittlerer Stand ist und die Leidenschaften die Winde sind, die in dem Meere des Lebens unser Schiff treiben« (GKA, 131), ist das zweite große Thema der Kunst Handlung und Leidenschaft, was Winckelmann unter den Begriff Ausdruck bringt: »Der Ausdruck ist eine Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustandes unserer

24 Dennoch rät Winckelmann dem Betrachter: »Suche nicht die Mängel und Unvollkommenheiten in Werken der Kunst zu entdecken, bevor du das Schöne erkennen und finden gelernt.« (GKA, 159)

25 Winckelmann ist insofern ungenau in seiner Laokoon-Beschreibung und in der Trennung von Erhabenheit und Schönheit, als das er den Laokoon einmal ausdrücklich nicht als erhaben bezeichnet (im Vergleich mit Apoll, vgl.: GKA, 134), aber nur wenig später von der »natürlichen Erhabenheit« (GKA, 141) der Laokoonskulptur und anderer ähnlicher Heldendarstellungen der Antike spricht. Möglicherweise liegt der Unterschied in der Beifügung des Adjektivs »natürlich« – ausgeführt wird diese immanente Unterscheidung im Begriff des Erhabenen jedoch nicht.

Seele und unseres Körpers und der Leidenschaften sowohl als der Handlungen.« (GKA, 144)²⁶ Beides bringt Bewegung in den Körper und damit Veränderung. Je mehr Veränderung sich in einer Darstellung findet, desto nachteiliger ist das für die Schönheit. Denn die Stille ist der Zustand, in dem die Schönheit am deutlichsten hervortritt. Unberührt von Empfindungen bleiben aber eben nur die Götter und selbst die können nicht anders als in menschlicher Gestalt vorgestellt werden. Auch wenn ihre Bilder meistenteils ungerührt und unbetroffen erscheinen, ist in vielen noch der Hauch von Handlung oder Leidenschaft zu sehen.²⁷ Bei der Heldendarstellung muss nun der Ausdruck so gewählt werden, dass er »eines weisen Mannes gemäß« (GKA, 145) ist.

Hier ist deutlich, wie ethische und ästhetische Forderungen zusammenlaufen. Denn Winckelmann integriert hier einen ethischen Begriff wie Weisheit in seine ästhetische Theorie. Dadurch gewinnt der Begriff eine neue Dimension, wie Barbara Neymeyr betont: »Weisheit« akzentuiert er in seinen Ausführungen zum Laokoon ästhetisch: als Sensorium für Maß und Mitte, das Extreme zu vermeiden hilft und dadurch Kunst in klassischer Harmonie ermöglicht.«²⁸ Die Leidenschaft darf die Darstellung nicht dominieren, sondern muss als Aufwallung unterdrückt werden, vom »Feuer [dürfen] nur die Funken« (GKA, 146) sichtbar sein. Diese Formulierung hat sich schon in den *Gedanken* angekündigt: Die Leidenschaft und der Schmerz werden gebraucht, um einen Hintergrund zu bilden, von dem die schöne Seele oder hier Geist und Charakter sich widerständlerisch abheben können. Viel ausformulierter als noch in den Gedanken ist aber hier, dass auch die Leidenschaft, ja schon die Fähigkeit, Schmerz zu empfinden, eben nicht göttlich gleichgültig über dem menschlichen Körper und Leben zu stehen, Teil der Wirkung des Kunstwerks sind. Nur bekommen sie in der *Geschichte der Kunst des Altertums* eine andere ästhetische Wirkung zugesprochen: sie gehen nicht mehr ein in die Schönheit, sondern bekommen ihre eigene ästhetische Kategorie: die des Ausdrucks. Doch der ist kein bloßer Gegenspieler der

26 Deswegen sieht Barbara Neymeyr in *Die Geschichte der Kunst des Altertums* ein Abrücken von der stoischen Lehre der *Gedanken*: Mit dem Begriff »Ausdruck« bricht Winckelmann den antiken Diskurs auf. Vgl.: Barbara Neymeyr: »Laokoon als Prototyp stoischer Schmerzbewältigung«, 359. Ausführlich arbeitet sie die Unterschiede in den verschiedenen Laokooninterpretationen dort in Fußnote 42 heraus.

27 Winckelmann schreibt dabei den einzelnen Leidenschaften bestimmt Körperteile zu, um sie so zu bannen und nicht Besitz von der ganzen Gestalt ergreifen zu lassen. Der Zorn sitzt beispielsweise in der Nase, während die Verachtung ihren Platz in den Lippen, genau in der Hebung der Unterlippe, hat (vgl.: GKA, 145).

28 Barbara Neymeyr: »Laokoon als Prototyp stoischer Schmerzbewältigung«, 355.

schönen Elemente im Kunstwerk, er ermöglicht gleichzeitig die Schönheit, indem er ihre Quelle, die Winckelmann mühevoll in seinem historischen Teil der *Geschichte der Kunst des Altertums* als Freiheit freigelegt hat, im Kunstwerk darstellt und die gleichzeitig die ethische Komponente der Theorie ist.

Abbildung 3: »Apollo von Belvedere«, Museo Pio-Clementino, Octagon, Apollo Hall



Dadurch, dass der Mensch hier Eingang in die Kunst findet, bereitet Winckelmann den Boden für die ethischen Ansprüche, die er mit den ästhetischen verknüpft sieht. Von den unberührbaren Göttern und Heroen, wie dem *Apollo vom Belvedere* (Abb. 3) oder dem *Torso vom Belvedere* (Abb. 4), den Winckelmann für eine Herkules-Darstellung hält, kann der Mensch nichts lernen.

Abbildung 4: »Torso vom Belvedere«, Vatikanische Museen, Rom



Die Haltung, die Winckelmann als ideale dem Leben gegenüber sieht, kann nur aus dem menschlichen Leben selbst kommen. Deswegen benötigt er menschliche Helden wie den Laokoon, dem er Größe angesichts des unermesslichen Leides von den Zügen ablesen kann. Dieses Understatement im Ausdruck dient nicht nur dazu, einer unangemessenen Veränderung von Gesicht und Körper vorzubeugen, sondern gleichzeitig weckt es das Interesse des Betrachters, indem es seinen Geist zu forschen reizt und nicht alles auf einmal offenbart. Der Dichter kann dabei weitergehen als der Zeichner oder Bildhauer, da bei der Abbildung alles zum Abgebildeten passen muss, während im Geschriebenen die Form eine nachgeordnete Rolle spielt, weil es mehr an der Einordnung in historische und kulturelle Aspekte orientiert ist. Laokoon liefert für den gemäßigten Aus-

druck deshalb ein gutes Beispiel, da in seinem Körper Leidenschaft und Schmerz bis aufs Höchste herausgearbeitet sind (»alle Teile des Körpers sind leidend und angestrengt ausgedrückt« (GKA, 146)), diese Not aber nicht seinen Gesichtsausdruck dominiert.²⁹ Der zeigt den »geprüfte[n] Geist eines großen Mannes, der mit der Not ringt und den Ausbruch der Empfindung einhalten und unterdrücken will« (GKA, 146f).

Gelungen ist die Laokoonskulptur aber vor allem deshalb, weil sie Freiheit ausdrückt. Freiheit, so hat Winckelmann, wie ich weiter oben ausgeführt habe, in seiner Kunstgeschichte erklärt, ist die Quelle der Kunst. So wie sich die Beschreibung des Laokoon liest, ist sie aber nicht nur Ursprung, sondern auch Ziel der Kunst: denn was hier dargestellt wird, ist eine Befreiung. Die ethische Komponente wird so wesentlich verstrickt mit dem Begriff der Schönheit: Denn was der Betrachter am Laokoon sieht, ist für Winckelmann nicht nur der sterbende Priester, dessen Körper vom Schmerz beherrscht wird, der Betrachter sieht auch den Sieg des sittlichen Mannes über den Schmerz, der sich nur im *Ausdruck* Darstellung in der Kunst verschaffen kann. Dieser Sieg ist dabei kein bloßer Sieg über die Natur, sondern ein Sieg im Kampf des menschlichen Lebens. Er geht über alle Wahrscheinlichkeit, ja sogar über die Wahrheit hinaus, zum Wunderbaren und lässt die Skulptur wie ein »erhabenes Heldengedicht« (GKA, 310) erscheinen.

Winckelmann will Schmerz und Leidenschaft nicht aus der Kunst verbannen. Das die menschlichen, ausdrucksstarken Skulpturen dabei weniger erhaben sind als die Götterbilder, tut ihnen künstlerisch keinen Abbruch. Laokoon steht für diese menschliche Darstellung: das, was Winckelmann an ihm bewundert, ist gerade der Ausdruck. Der Ausdruck des höchsten Schmerzes ist wesentlich für das, was das Kunstwerk ausmacht: das Aushalten dieses Schmerzes: der mit »Stärke bewaffnete Geist« (GKA, 277) zeigt sich eben durch die »Zurückhaltung des Ausbruchs der Empfindung« (ebd.), zeigt sich darin, dass Laokoon versucht, den »Schmerz in sich zu fassen und zu verschließen« (ebd.). Er behält dabei, so beschreibt Winckelmann ihn weiter, nicht endgültig die Oberhand, das Großartige an der Skulptur ist vielmehr die Sichtbarkeit des Schmerzes: der »Mund ist voll Wehmut«, in der Oberlippe ist dieser »mit Schmerz gemischt«, in den Zügen um die Nase sieht er »Unmut, wie über ein unverdientes, unwürdiges Leiden« (ebd.),

29 Ähnlich auch in den *Gedanken* beschrieben: »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 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« (*Gedanken*, 20).

die gewölbte Stirn macht den »Streit zwischen Schmerz und Widerstand« sichtbar. Und Winckelmanns Fazit ist: »da, wohin der größte Schmerz verlegt ist, zeigt sich auch die größte Schönheit.« (GKA, 278).

Genau an dieser Stelle sieht Giuliani die Winckelmannsche Theorie kippen, denn auch für ihn wird hier deutlich, dass Schönheit und Schmerz »in ihrer höchsten Steigerung wenn nicht identisch, so doch immerhin kompatibel« zu sein scheinen, obwohl »Schönheit und Schmerz doch Gegenpole« sein sollten: »je stärker der Ausdruck, so hieß es, desto nachteiliger sei es für die Schönheit; und nun sollen der größte Schmerz und die größte Schönheit zusammenfallen?«³⁰ Ich zeige hingegen, dass gerade diese Wahrnehmung des Kunstwerks nicht die systematischen Prämissen Winckelmanns unterwandert, sondern dass die Begriffe schon in der frühen Schrift und viel ausformulierter in der späten in einer fruchtbaren Wechselwirkung stehen, die erst die beeindruckende Wirkung der Laokoongruppe erklären.

NUR DIE FUNKEN UND DOCH DAS FEUER

In der Rezeptionsgeschichte hingegen werden meist nur die affekthemmenden Theorieteile behandelt – über die Rolle, die Körper und Leidenschaften zukommen, schweigen sich die meisten Interpreten aus. So auch Giuliani selbst, der Winckelmanns Laokoon-Beschreibung in den Gegensatz zur Laokoonrezeption bis Mitte des 18. Jahrhundert stellt: »Im Gesicht des Laokoon hat er etwas gesehen was so keiner vor ihm gesehen hatte: nicht mehr den höchsten Schmerz, nicht mehr die Angst um die Kinder, nicht mehr die Ermattung des Sterbenden, sondern die Selbstbeherrschung einer großen Seele.«³¹ Es soll unbestritten bleiben, dass die Laokoonskulptur bis zu Winckelmann vorwiegend als Bild des Leides gesehen und kommentiert wurde und eine Umdeutung erst durch Winckelmann selbst erfolgt.³² Die Texte zeigen aber, dass diese Reduktion der Theorie auf die Selbstbeherrschung, auf den Sieg des Geistes über die Natur, viel zu kurz greift und Winckelmann als Theoretiker nicht gerecht wird. Denn sie ver-

30 Luca Giuliani: »Winckelmanns Laokoon«, 315.

31 Luca Giuliani: »Winckelmanns Laokoon«, 304.

32 Vgl.: Schmälzle: »Bis 1755 war das Meisterwerk im Belvedere dafür berühmt, daß es den Schmerz auf kanonische Weise zur Anschauung bringt. Seit 1755 steht nicht mehr der Affektausdruck, sondern die Affektkontrolle im Vordergrund. Der Laokoon, von dem Winckelmann [...] spricht, interessiert uns nicht aufgrund seines Leidens, sondern aufgrund seiner Selbstbeherrschung.« Christof Schmälzle: *Marmor in Bewegung*, 11.

schweigen, dass diese Selbstbeherrschung nur vor dem Hintergrund des Leides wirklich wird: den Laokoon nur als selbstbeherrschten zu sehen ist genauso verkürzt, wie Abraham nur als gottesfürchtig und nicht als liebenden Vater zu beschreiben. Bei beiden Figuren gewinnen die Attribute gottesfürchtig und selbstbeherrscht ja nur ihre Kraft aus dem Opfer, das erbracht wird, bzw. erbracht werden soll.

Denn nur wo das menschliche Leiden sichtbar ist, kann Winckelmann den ethischen Anspruch, der für ihn in beiden Schriften eindeutig verknüpft ist mit der Kunst, deutlich machen: der Laokoon ist »nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewusste Stärke des Geistes gegen denselben [den Schmerz] zu sammeln sucht« (GKA, 277). Nicht nur der Schmerz manifestiert sich im Körper, auch der Widerstand dagegen wird sichtbar – in der Anspannung der Muskeln, in der Wölbung der Stirn, in der Selbstbeherrschung, die sich den Schrei verbietet und nur ein »ängstliches und beklemmtes Seufzen« (*Gedanken*, 20) ausstößt. Althaus betont an dieser späten Interpretation den »innigen Verkehr zwischen Körper und Seele [...], der sich im Spiel der Muskeln und der Bewegung der Nerven zu erkennen gibt.³³ Laokoon stirbt nicht widerstandslos, sein Kampf gegen die Schlangen ist leidenschaftlich und das drückt sich auch aus in der Skulptur. Nur hat die Leidenschaft, die Wut nicht die Oberhand gewonnen, der Künstler gab ihm, wie Winckelmann in den *Gedanken* schreibt »um das Bezeichnende und das Edle der Seele in eins zu vereinigen, eine Aktion, die dem Stande der Ruhe in solchem Schmerze der nächste war.« (*Gedanken*, 21) Laokoon – der besonnene Priester, der nicht voreilig in Jubel ausbricht, der Skepsis und kühlen Verstand zeigt, auch in der Extrem situation des jahrelangen Krieges und der Belagerung, bewahrt auch Ruhe im eigenen Tod: »Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können.« (*Gedanken*, 20)

Wären Schmerz und Leidenschaft nicht sichtbar in der Skulptur, würde Laokoons Sieg genauso wenig sichtbar sein für den Betrachter. Seine Leistung wird nur deutlich vor dem Hintergrund seines Schmerzes. Seine Haltung ist damit beispielhaft: bewusst lässt Laokoon sich nicht besiegen von den Widrigkeiten des Lebens, auch wenn er schon lange besiegt ist. Was sagt Winckelmann mit seinem Leitsatz der edlen Einfalt und stillen Größe nun aus? Er propagiert damit keinen empfindungslosen, weltfremden Geistesmenschen, der vom Leben nicht mehr berührbar ist, wie er beispielsweise von Lessing zu kurz interpretiert wird, sondern, wie ich gezeigt habe, das Gegenteil: er zeigt einen Menschen, der den

33 Horst Althaus: *Laokoon. Stoff und Form*, 28.

Schmerzen, den Ungerechtigkeiten, den Leidenschaften und Stürmen des Lebens bis ins Letzte ausgeliefert ist – bis ins Letzte, denn Winckelmann sieht das tödliche Gift der Schlange schon in Laokoons linker Seite lähmend wirken (vgl.: GKA, 277) – bis in den Tod ist er ausgeliefert und widersteht dem Übermanntwerden mit einer Haltung: mit der Haltung des Widerstands, die sich Form gibt in edler Einfalt und stiller Größe.

Das Subjekt, das sichtbar wird in Winckelmanns Kunsttheorie ist so eines, das fest im Leben steht, das angreifbar ist, gerade weil es nicht nur Geist ist, sondern auch Leidenschaft und Körper. Beide Elemente machen dabei den Subjektbegriff Winckelmanns konstitutiv aus. Dabei führt er keine durchgängige Opposition zwischen Natur und Geist oder Seele und Körper ein, alle Begriffe bleiben bei ihm offen, ergänzen sich wechselseitig: Leidenschaft kann genauso die Seele sichtbar machen, wie sie selbst im Körper sichtbar wird. Sie ist damit ein Medium der Sichtbarmachung der Seele im Körper. Das gleiche gilt aber auch für die Unterdrückung der Leidenschaft, die für eine gesetzte Seele und einen großen Geist spricht.

Winckelmann geht damit nicht von einem rein rationalen Subjekt aus, sondern von einem, bei dem Emotion und Empfindung konstitutiv ist auch für seine Urteilsform: *Weil* wir verstehen und empfinden, dass Laokoon Schmerzen und Verzweiflung leidet, macht das Kunstwerk einen Eindruck auf uns. Es soll, so Winckelmann, sowohl unser Verstehen, unsere moralische Haltung vorbildlich prägen, als auch unsere Empfindung sensibilisieren. Ethisches und ästhetisches Urteil gleichermaßen beruhen so auf einer Verstandes- und Empfindungsleistung. Die Seele des Menschen, die im Kunstwerk ansichtig wird und um deren Sichtbarmachung es Winckelmann geht, weil in ihr die Vorbildlichkeit liegt, da sie es ist, die die Haltung zum weltlichen Leben prägt, ist auch nicht im mindesten nur intellektualistisch und rational besetzt: gerade im Ungreifbaren der Seele liegt die Mischung aus Geist und Empfindung. Was wir am Laokoon bewundern, ist nicht nur seine geistige Haltung gegenüber dem Schmerz, sondern, dass diese Haltung eben *nicht* losgelöst ist von der körper-leiblichen Schmerz- und Leid erfahrung, sondern *in* ihr steht. Sie ist, dass gerade wird an der Skulptur deutlich, eine Haltung nicht *gegenüber* dem Körper, sondern eine Haltung *des* Körpers: der schmerzlich eingezogene Unterleib, die zerfurchte Stirn, die angespannten Muskeln, der nur leicht geöffnete Mund: die widerständlerische Seele, die um die Nichtigkeit des Jetzt (Christentum) und des Einen (Antike) weiß, zeigt sich im Körper der Skulptur. In dem einmaligen Zusammenspiel, das Winckelmann anhand der Laokoongruppe beschreibt, wird seine ästhetische Grundannahme, dass Laokoon seufzt, ethisch untermauert.

Laokoon seufzt: weil er nicht schreien will.

