

FEDERICO VERCELLONE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO)

»WARUM SCHREIT LAOKOON NICHT?«
ZUR GESCHICHTE EINER ALTEN FRAGE¹

1. *Expressivität und Moderne*

Die Beschäftigung mit der im Titel genannten Frage »Warum schreit Laokoon nicht?« bedeutet in verschiedenen Hinsichten, sich einem Thema zuzuwenden, das eng mit dem »modernen« Schicksal der Kunst zusammenhängt. Was bedeutet dieser Ausspruch? Bekanntlich begann die Frage mit Lessing, der die Vergil'sche Beschreibung mit der entsprechenden Skulpturengruppe verglich. Doch darauf kommen wir noch zurück.

Zunächst fragen wir uns – abgesehen von Lessing –, was wäre, wenn Laokoon sprechen würde. Er wäre in diesem Fall keine poetische und mythologische Person mehr, die im Rahmen einer Skulpturengruppe figuriert. Er wäre ein reales Individuum, wenn man unter »real« so etwas wie »psychologisch konnotiert« verstehen kann und will. Die Frage der Expressivität im Bereich der Ästhetik hat wesentlich mit dem zu tun, was auf verschiedenen Ebenen als *nominalistische Entwicklung der Moderne* bezeichnet werden kann. Denn die Expressivität spielt auf eine psychologische Neigung der Kunst an, die sich der Universalität der klassischen Form entzieht.

Was also heißt in diesem Bereich »Nominalismus«, dem dann das Adjektiv »ästhetisch« hinzugefügt werden muss? Konkret ist damit gemeint, dass die unzeitliche Universalität der Schönheit in den psychologischen und individuellen Zügen eine Subjektivität ausprägt, die in ihrem hic et nunc eben nichts mit der Unzeitlichkeit des Ideals zu tun hat. Dies aber heißt, dass das Ideal

1 Für die italienische Version siehe Vercellone 2006: 99-114.

gezwungen ist, sich mit der empirischen Individualität zu konfrontieren, die ihrerseits, aufgrund des Vergleichs mit dem, was sie überragt, ihren eigenen ursprünglichen Mangel anzeigt.

Um es mit einer Metonymie zu sagen: Nicht mehr der aus der poetisch-mythologischen Erzählung stammende Laokoon steht hier als namensgebender Held im Vordergrund, sondern das junge Mädchen von Vermeer, das mit entrückter Aufmerksamkeit Milch aus einem Krug in eine Schüssel gießt. Könnte *dies* denn jemals das Ideal sein? Tritt damit nicht eher das Alltägliche, das den Prunk des Ideals abgelegt hat, in den Vordergrund? Geradeso als würde die neue Wertorientierung den Augenblick an die Stelle der Ewigkeit setzen. Das heißt, die einzelne Individualität erhebt den Anspruch auf Ewigkeit und nicht umgekehrt.

Auch wenn dies nicht die typische Dimension der Moderne schlechthin ist, so handelt es sich doch zumindest um einen der zentralen Aspekte, der zur Definition ihres Ortes beiträgt. Im Übrigen könnte das Dilemma nicht älter sein, denn es ist sogar kosmogonisch und betrifft die Frage nach dem Sinn des Seins seit seinen Anfängen, welcher der gesamten Bedeutungssphäre vorausgeht und sie in gewisser Weise errichtet. Wo soll man ansetzen? Beim Allgemeinen oder beim Besonderen? Wie bildet sich Bedeutung und wie richtet sich der Blick auf die Welt? Müssen wir von der Welt ausgehen und versuchen, das Endliche als ein Moment zu fassen, welches das Unendliche dialektisch macht, es begrenzt und auf das Maß zurückführt (Platon, *Philebos*)? Oder müssen wir die umgekehrte Perspektive einnehmen, die das Unendliche auf der Grundlage der empirischen und sinnlichen endlichen Gegebenheit konzipiert, sodass jeder Blick auf das Unzeitliche vom Ort der endlichen Subjektivität und ihrer unendlichen Relativität abhängt? Mit einer Formel, die in ihrer Allgemeinheit sicher gewagt, aber vielleicht verständnisfördernd ist, könnte man sagen, dass das Alte (jedenfalls im nostalgischen Blick der Neuen) von der Dimension der Form und des Maßes geprägt ist, die das Unendliche seiner Macht beraubt und die Ewigkeit mit der Zeit verbindet, während das Neue durch den Vorrang der Unendlichkeit gegenüber der Endlichkeit gekennzeichnet ist, das heißt durch einen Zugang zur Ewigkeit, der allein aufgrund der Unbeständigkeit des Augenblicks erfolgt. Es ist der drohende Akosmismus.

Dies hat mit dem Kontrast zwischen der Form und dem Unförmigen, dem Schönen und Erhabenen, dem Ewigen und der Zeit, mit der Expressivität, der Kontingenz der Gefühlssituation und der unerschütterlichen Endgültigkeit der klassischen Form zu tun und, wie wir sehen werden, auch mit dem mythischen Schweigen des Laokoon.

2. Die Schweigsamkeit des Laokoon

Wenn man sich die *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-74) von Johann Georg Sulzer ansieht, kann man feststellen, dass das Wort *hässlich* darin nicht vorkommt und dass der Apollo von Belvedere als Modell der Schönheit der Laokoon-Gruppe zur Seite gestellt wird. Ein klassisches Modell neben einem hellenistischen also. Dies kann nicht überraschen, wenn man die unausgesprochene Voraussetzung einer solchen Haltung erfasst, die der Zeit von den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* bis zu Hegels Ästhetik – Lessing, Wackenroder, Goethe, Schelling, Schopenhauer und andere einbeziehend – eigen war.² Doch das Thema hat zahlreiche Implikationen. Das Interesse einer Reflexion über die Laokoon-Gruppe lässt sich in folgender Frage resümieren: Kann das wiederkehrende Hervortreten der oben angedeuteten Verurteilung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts oder zumindest starker Vorbehalte ihr gegenüber bei allen vorgenannten Autoren als eine Art Indikator für die Haltung gedeutet werden, die gegenüber dem als »modern« zu Bezeichnenden eingenommen wurde bzw. einzunehmen ist? Dieser denkbar vieldeutige Ausdruck umschließt bekanntlich eine ganze Reihe von Momenten, die alle durch das undefinierbare Paradigma des Neuen und Jetzigen verbunden sind, wobei »neu« oft auch die Akzeptanz des Hässlichen bedeutet, das auch das Unförmige und

2 Diese Namen sind lediglich eine Auswahl und ich beanspruche damit keine Vollständigkeit. Für einen vollständigen Überblick über die Beschreibungen des Laokoon mit kritischem Apparat siehe: Cometa 1991. Zur Entwicklung der philologischen und kunstgeschichtlichen Untersuchungen zum Laokoon vgl. Settis 1999. Für einen ausführlichen Querschnitt zur Idee der »Moderne« vgl. vor allem Verra 1998: 280-289, mit umfangreicher Bibliografie.

manchmal sogar die Öffnung für das Erhabene meint.³ Um jedoch wenigstens teilweise den Verlockungen und Vieldeutigkeiten, die der Idee des »Modernen« innewohnen, zu entgehen, möchte ich vorausschicken, dass der Bezugspunkt in unserem Zusammenhang ganz und gar Teil des oben angedeuteten Weges – durch Hegel repräsentiert – ist, demzufolge die Bestimmung der Kunst nach der Französischen Revolution ihre fernen Wurzeln im Christentum hat. Die ganze Kunst des christlichen Abendlandes kann daher als »romantisch« definiert werden.⁴ Das heißt, dass diese Kunst charakteristischerweise nicht nur um einen Helden kreist, der arm an Mitteln ist, sodass er paradoxerweise genau in seiner Abkehr vom Göttlichen, in seiner Kenosis, dargestellt und geliebt wird (was ihm sein besonderes Charisma verleiht). Es heißt vielmehr auch, dass wir es mit einem expressiven Helden zu tun haben, der einer tragisch einzelnen Leidenschaft geweiht ist, die nicht mehr stumm ist, wie es die des Laokoon war. Mit der Leidenschaft tritt auch die Individualität in ihrem ebenso einzigartigen wie unfassbaren Charakter hervor.

Vor diesem Hintergrund sei es gestattet, ein ungewöhnliches Vorgehen zu wählen und die Geschichte von ihrem Höhepunkt aus, das heißt ansetzend bei der *Leidensgeschichte* aufzurollen, die Hegel der Darstellungsweise des Schmerzes im Laokoon entgegensetzt:

Es ist *Gott*, der leidet, insofern er Mensch ist, in dieser bestimmten Schranke ist, und so zeigt sich der Schmerz nicht nur als menschlicher Schmerz über menschliches Schicksal, sondern es ist ein ungeheures Leiden, die Empfindung unendlicher Negativität, aber in menschlicher Gestalt, als subjektive Empfindung; und doch tritt, indem es Gott ist, der leidet, wiederum die Milderung, Herabsetzung seines Leidens ein, das nicht zum Ausbruch der Verzweiflung, nicht zu Verzerrung und Gräßlichkeit kommen kann. Dieser Ausdruck von *Seelenleiden* ist besonders in mehreren italienischen Meistern eine ganz originelle Schöpfung. Der Schmerz ist in den unteren Teilen des Gesichts nur Ernst, nicht wie im Laokoon ein Verziehen der Muskeln, das auf ein

3 Hier kann nicht näher auf diese Aspekte eingegangen werden, die überdies für unseren Zusammenhang nicht von Belang sind, da sie insbesondere die nachhegelschen Ästhetiken betreffen, die über unseren Überblick hinausgehen. Vgl. dazu Vercellone 1999, insbes. Kap. II.

4 Einen allgemeinen Überblick zu der Frage bietet Pöggeler 1999.

Schreien könnte gedeutet werden, aber in Augen und Stirne sind es Wellen, Stürme des *Seelenleidens*, die gleichsam sich übereinander herwälzen (Ä, XV: 50).

Die Alternative, auf die Hegel hier eingeht, betrifft auf der einen Seite ein subjektives, individuelles Leiden, selbst wenn es in der Figur Christi ausgedrückt wird; andererseits die entschieden antipsychologische ideale Dimension, die mit der Betrachtung der Laokoon-Gruppe verbunden ist und die sich – um eine Diskussion aufzugreifen, die Hegel gut kannte, wie weiter oben im Text zu sehen ist – der Darstellung eines allzu subjektiven Pathos gerade entzieht.⁵ Im Übrigen leidet die Subjektivität des Laokoon in Hegels Augen unter einer gewissen Leere. Es handelt sich um ein »starrs Beisichsein« (Ä, XV: 43). Sicher, fügt Hegel hinzu, ist die Gruppe bemerkenswert, weil es darin gelingt, dass »der Adel der Schönheit erhalten und zur Grimasse, Verzerrung und Verrenkung auch nicht in der entferntesten Weise fortgegangen ist« (Ä, XIV: 434). Dennoch schmälert Hegel durch seinen historischen Blick ein oft uneingeschränkt positives Urteil:

5 Im dritten Kapitel des dritten Teils über *Die verschiedenen Arten der Darstellung und des Materials und die geschichtlichen Entwicklungsstufen der Skulptur* schreibt Hegel: »Von sonstigen bekannten Werken will ich nur noch der Gruppe des Laokoon Erwähnung tun. Sie ist vor vierzig oder fünfzig Jahren ein Gegenstand vieler Untersuchungen und weitläufigen Besprechens gewesen. Besonders wurde es als ein wichtiger Umstand angesehen, ob Vergil seine Beschreibung dieser Szene nach dem Skulpturenwerk oder der Künstler sein Werk nach der Vergilischen Schilderung gemacht habe, ob ferner Laokoon schreie und ob es sich überhaupt schicke, in der Skulptur einen Schrei ausdrücken zu wollen, und dergleichen mehr. Mit solchen psychologischen Wichtigkeiten hat man sich ehemals herumgetrieben, weil die Winkelmannsche Anregung und der echte Kunstsinn noch nicht durchgedrungen waren« (Ä, XIV: 434). Aber auch für Hegel, der die jüngeren Entwicklungen der Diskussion übersehen zu wollen scheint, ist es jedoch nicht irrelevant, zu entscheiden, ob und warum der Laokoon nicht schreit oder jedenfalls die individuellsten und sozusagen fast idiosynkratischen Züge seines Leidens nicht vertieft: »Das Wesentlichste, was bei dieser Gruppe in Betracht kommt, ist, daß bei dem hohen Schmerz, der hohen Wahrheit, dem krampfhaften Zusammenziehen des Körpers, dem Bäumen aller Muskeln dennoch der Adel der Schönheit erhalten und zur Grimasse, Verzerrung und Verrenkung auch nicht in der entferntesten Weise fortgegangen ist« (ebd.).

Dabei gehört das ganze Werk aber ohne Zweifel dem Geiste des Stoffes, der Künstlichkeit der Anordnung, dem Verständnis der Stellung und der Art der Ausarbeitung nach einer späteren Epoche an, welche die einfache Schönheit und Lebendigkeit schon durch ein gesuchtes Hervorkehren der Kenntnisse im Baue und der Muskulatur des menschlichen Körpers zu überbieten trachtet und durch eine allzu verfeinerte Zierlichkeit der Bearbeitung zu gefallen sucht. Der Schritt von der Unbefangenheit und Größe der Kunst zur Manier ist hier schon getan. (Ä, XIV: 434 f.)

So zeigt sich in diesem Rahmen der wahre Kern der Sache. Die unterdrückte Expressivität des Laokoon verhindert das Hervortreten der Subjektivität in ihrer Eigentümlichkeit und zutiefst individuellen Qualität, ohne dass die Skulptur jedoch noch die Lebendigkeit der klassischen Epoche und der mythologischen Vorstellungswelt zur Zeit ihrer größten Blüte verkörpern würde. Von Christus lässt sich dagegen nicht das Gleiche behaupten. Sein göttlicher Inhalt verringert sich in der tragischen Entleerung der Kenosis und lässt den menschlichen Inhalt zum Vorschein kommen, sodass dadurch auch die Darstellung des Menschlichen in seiner Eigentümlichkeit in den Vordergrund treten kann. Doch genau dies wird zum Teil das Problem sein: zu wissen, was *legitimerweise* auf die Entleerung der Figur der Göttlichkeit und sozusagen auf den Untergang ihrer Idealität folgt.

Wir kommen damit zum anderen Pol der Diskussion, nämlich zum Urteil der Ästhetik der deutschen Klassik. Im Rahmen dieses Urteils steht das Vorbild des Laokoon dem Negativmodell der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gegenüber. Dieser Weg verdient ein Stück weit verfolgt zu werden, weil die beiden Modelle mit Recht als Gegensatzpaar aufgefasst werden können: Wo das eine verherrlicht wird, geht das andere einer *diminutio* entgegen. Diejenigen, die sich an eine – um es mit einem für eine rein theoretische Frage vielleicht nicht ganz passenden Ausdruck zu sagen – positive Bewertung der »idealen« Schönheit der Laokoon-Gruppe halten, äußern gleichzeitig negative Urteile über die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts und umgekehrt.

Um der Frage näher auf den Grund zu gehen, setzen wir bei der berühmten Stelle aus Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* an, die Lessing inspiriert hat und der sich eine ganze Schar von Kommentatoren zugewandt hat. Auf

dieser vielzitierten Seite, mit der die Zeit der Deutschen Klassik anbricht, wird die Haltung Laokoons mit einem Meer verglichen, das an der Oberfläche tobt und in der Tiefe ruhig bleibt. Seltsamerweise entspricht das Bild nicht genau dem, was es ausdrücken will, das heißt der Idee einer Beherrschtheit der Gesichtszüge, die über die schmerzlichsten Qualen hinausgeht. Dennoch lässt sich unschwer erkennen, was Winckelmann aller Wahrscheinlichkeit nach im Sinn hat, nämlich die Idee eines Ausgleichs der Spannungen, der das Entstehen der Form bedeutet. Anders gesagt: Wo es den Kräften gelingt, sich in ein und dieselbe Richtung zu bewegen, entsteht die Form (und wo dies nicht geschieht – könnten wir hinzufügen – ergibt sich hingegen der unkontrollierbare Konflikt, den Nietzsche »Wille zur Macht« nennen wird):

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

Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebet kein schreckliches Geschrei, wie Vergil von seinem Laokoon singet: Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadoletto beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilet, und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können. (Winckelmann 1755: 20)

Einige Seiten vorher hatte Winckelmann unter anderem hervorgehoben, dass die Griechen keine entstellenden Krankheiten kannten (Winckelmann 1755: 7). Aus einer Feststellung dieser Art lässt sich unschwer eine Haltung ablesen, die dem Realismus der Darstellung wenig abzugewinnen weiß. Bestätigt wird dies etwas weiter im Text, wo eines der Signalzeichen des hier

vorgeschlagenen Weges auftaucht, nämlich die (selbstredend negative) Stellungnahme zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Winckelmann entwickelt diesen Aspekt und verteidigt die Gründe der Idealisierung gegenüber einer nachahmenden Kunst, die die Züge der Wirklichkeit wiederzugeben versucht:

Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammlet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringet sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Kopie, ein Porträt machen; es ist der Weg zu holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben. (Winckelmann 1755: 13)

Gehen wir nun zur Betrachtung des lessingschen *Laokoon* weiter, so können wir den zuvor deutlich gewordenen roten Faden kaum übersehen. Auch hier begegnet uns der Gedanke einer tiefen Ablehnung der realistischen, expressiven Darstellung, welche die Kunst von der Schönheit löst, um sie stattdessen zum Zufälligen und schließlich zum Banalen hinzuführen, dem keine tatsächliche Bedeutung innewohnt:

Es gibt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. [...] Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, *nicht, wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern, wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.*

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenehmen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herab setzen. [...] Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil

der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann. (Lessing 1766: 22, 25)

Die Ablehnung eines expressiven Status des Bildes und die Vorstellung, dass *Expressivität* einfach bloß Entstellung und Untergang der Form im vollendeten Sinne meint, könnte schon hier nicht deutlicher sein. Wenn wir nun zum *Laokoon* zurückkehren, wird Lessing diesbezüglich ganz und gar explizit (auch was die flämische Malerei anbelangt):

»Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will«, sagt ein alter Epigrammatist über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: »Sei so ungestalten wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen; so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht in so fern es dich vorstellt, sondern in so fern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß.«

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreikus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, lebte in der verächtlichsten Armut. Und Pyreikus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätte, Esel und Küchenkräuter, mit allem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten, und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen, des Kotmalers; obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufzog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Wert zu Hülfe zu kommen. (Lessing 1766: 19 f.)

Gehen wir zu Goethe weiter, so sehen wir, dass die Frage sich in seinen Augen im Sinne einer Definition des Augenblicks der Schönheit in Verbindung mit der Bewegung der Formen darstellt, ohne dass die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts in diesem Zusammenhang Erwähnung finden würde. Auf dieser Grundlage wird die hellenistische Gruppe im Rahmen der Skulptur in den Rang der höchsten Schönheit erhoben:

Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen 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 Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe nachts bei der Fackel sieht. (Goethe 1798: 60)

Doch bei Schelling, der Goethes Aufsatz gut kannte, tritt die Alternative zwischen der Schönheit des *Laokoon* und dem Misstrauen gegenüber der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts erneut hervor oder lässt sich zumindest rekonstruieren. Wenigstens äußert er sich in der *Philosophie der Kunst* in diesem Sinne. In § 124 geht Schelling auf den »allerälteste[n] Styl« ein und schon hier ist eine Kritik an der Expressivität im Bereich der Skulptur zu erkennen:

Der allerälteste Stil war, wie Winckelmann sagt, in der Zeichnung nachdrücklich aber hart, mächtig aber ohne Grazie, und so, daß der starke Ausdruck die Schönheit verminderte. (Schelling 1966 [1859]: 253)

Weiter unten äußert Schelling dagegen eine Wertschätzung der *Laokoon-Gruppe*, die inzwischen als traditionell bezeichnet werden kann und die sich unter anderem auf den zitierten Aufsatz Goethes aus den *Propyläen* stützt:

Ein vollkommenes Beispiel der Verbindung der hohen und geistigen Schönheit, in welcher keine Leidenschaft, sondern nur Größe der Seele erscheint, mit der sinnlichen Anmuth, ist die *Gruppe des Laokoon*. Winckelmann hat in Ansehung derselben vorzüglich auf die in ihr herrschende Mäßigung des Ausdrucks aufmerksam gemacht. Goethe in einem Aufsatz der *Propyläen* hat gezeigt, daß sie ebenso ausgezeichnet ist von Seiten einer gewissen sinnlichen Anmuth, die sie im Einzelnen und im Ganzen hat. (Schelling 1966 [1859]: 257 f.)

Werfen wir dagegen einen Blick auf die der Malerei gewidmeten Paragraphen der *Philosophie der Kunst* und suchen darin nach Schellings Urteil über die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, so finden wir – nicht gerade überraschend – ein negatives Urteil vor, das mit dem der Schönheit entgegenstehenden »allzu Wahren« dieser Malerei zusammenhängt. Eine Kritik an

der Akribie und der übermäßigen Liebe fürs Detail in dieser Art von Malerei prägt Schellings Betrachtung. Das Wahrscheinliche in der Malerei, das sich an den Einzelheiten festhält, setzt einen mikrologischen Blick an die Stelle des künstlerischen Ideals und führt damit eine grundlegende Dissonanz ein, welche die mit dem Schönheitsideal verbundene tief kontemplative Haltung verzerrt:

[...] wenn aber die Kleidung etwa zum Zweck gemacht wird, so kann man in denselben Fall kommen, wie jener Maler, der von dem Apelles, den er um sein Urtheil wegen eines Gemäldes der Helena, das er verfertigt, gefragt hatte, zur Antwort bekam: Weil du sie nicht schön zu machen wußtest, hast du sie wenigstens reich machen wollen. Noch näher an das Wesentliche sich anschließend, aber insofern nur noch störender für Darstellung desselben, ist die Beobachtung der Kleinigkeiten der Gestalt, der Haut, der Haare u. s. w. Von dieser Art sind vorzüglich die Arbeiten einiger niederländischer Meister. Sie sind wie für den Geruch gearbeitet, denn man muß, um dasjenige, wodurch sie gefallen wollen, zu erkennen, sie dem Gesichte so nahe bringen als Blumen. Ihre Sorgfalt ging auf strenge Nachahmung des Allerkleinsten, sie scheuten sich das geringste Härchen anders zu legen, als man es fand, um dem schärfsten Auge, ja wenn es möglich gewesen wäre, selbst den Vergrößerungsgläsern das Unmerklichste in der Natur, alle Poren der Haut, alle Nuancen der Barthaare vorzulegen. Eine solche Kunstfertigkeit könnte etwa zu Insektenmalerei zuträglich und dem Phylister oder Naturbeschreiber erwünscht sein. (Schelling 1966 [1859]: 170 f.)

Interessanterweise setzt sich diese Alternative in Bezug auf das Urteil über die holländische Kunst – mit Ausnahme Hegels – auch noch viel später fort, nicht nur bei Schopenhauer (was im Grunde nicht überrascht) sondern auch im Kontext des französischen Positivismus. Doch lassen wir Letzteren beiseite und beschränken wir uns auf das Gebiet der Deutschen Klassik und ihrer Erben. Bei Schopenhauer finden wir freilich keine idealisierende Begründung dafür, warum Laokoon nicht schreit. Dennoch bleibt die Tatsache bestehen, dass auch er Lessings Anregung aufgreift, wenn er meint, die Handlung des Schreiens könne nicht dargestellt werden, aus dem einfachen Grund, dass der Ausdruck des Schreies vollkommen über den Bereich der Skulptur hinausgehe.

Im Übrigen lässt auch Schopenhauer Laokoon nicht nur schweigen, weil eine Skulpturengruppe nach Lessing nichts anderes tun könnte. Entsprechend einem Weg, den wir hier wie eine

Art – freilich nicht einförmigen, aber dennoch bedeutsamen – roten Faden verfolgt haben, der den Geschmack einer Epoche enthüllt, lässt vielmehr auch er nicht wenige Vorbehalte gegenüber der holländischen Malerei durchblicken, etwa gegenüber den Stillleben, insofern sie sinnliche Reize wie zum Beispiel den Appetit wachrufen können.

Doch sollten wir abschließend kurz auf Hegels Urteil über die holländische Kunst zu sprechen kommen, dem, wie wir gesehen haben, eine mindestens einschränkende Wertschätzung des *Laokoon* entspricht. In den *Vorlesungen über die Ästhetik* kehrt sich die negative Haltung seitens des Klassizismus nämlich vollständig um. Das holländische Volk, schreibt Hegel, ist ein protestantisches Volk und nur der Protestantismus war imstande, die Prosa der Welt aufzuwerten. Außerdem hat das holländische Volk sich unabhängig zu machen und eine Art bürgerliches Ethos zu schaffen gewusst, das die Darstellung eines sehr schlichten Alltags, fern von der Feierlichkeit des klassischen Modells, unterstützt. Auf dieser Grundlage kann Hegel fast triumphierend über die holländische Kunst feststellen: »Es ist ein Triumph der Kunst über die Vergänglichkeit, in welchem das Substantielle gleichsam betrogen wird um seine Macht über das Zufällige und Flüchtige« (Ä, XIV: 227).

Übersetzung aus dem Italienischen von Leonie Schröder

Literatur:

- Cometa, Michele (Hg.) 1991: *Laocoonte. Storia di una mitologia estetica*, Palermo: Aesthetica.
- Goethe, Johann Wolfgang von 1798: Über Laokoon. In: Trunz, Erich/Schrimpf, Hans Joachim (Hg.) 1953: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 12: *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*, Hamburg: Christian Wegner Verlag.
- Lessing, Gotthold Ephraim 1766: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Rilla, Paul (Hg.) 1955: *Gesammelte Werke*. Bd. 5: *Antiquarische Schriften*, Berlin: Aufbau-Verlag.
- Pöggeler, Otto 1999: *Hegel und die Romantik*, Neuausgabe, München: Fink.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 1966 [1859]: *Philosophie der Kunst*. Unveränderter reprographischer Nachdruck der aus dem

handschriftlichen Nachlass herausgegebenen Ausgabe von 1859, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Settis, Salvatore 1999: *Laocoonte. Forma e stile*, Roma: Donzelli.

Vercellone, Federico 1999: *Estetica dell'Ottocento*, Bologna: il Mulino.

Vercellone, Federico 2006: *Morfologie del Moderno*, Genova: Il Melangolo.

Verra, Valerio 1998: *Modernità*, in *Enciclopedia del Novecento*, Bd. XI. Supplemento II. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 280-289.

Winckelmann, Johann Joachim 1755: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildbauerkunst*. In: Uhlig, Ludwig (Hg.) 1969: *Reclams Universalbibliothek*, Stuttgart: Reclam.