

Der Preis für Geisteswissenschaften 2007 wurde Herrn Martin Dönike, Berlin, für sein Buch „Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806“ verliehen.

„Marmor in Bewegung“ – Die „Nachahmung des Gewaltigen“ als Herausforderung für die Ästhetik des Weimarer Klassizismus*

MARTIN DÖNIKE



Martin Dönike, wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Humboldt-Universität zu Berlin, Sonderforschungsbereich 644 „Transformationen der Antike“, Träger des Preises für Geisteswissenschaften 2007

I.

Im März 1789 befand sich der Weimarer Generalsuperintendent Johann Gottfried Herder seit fast einem halben Jahr in Rom, jenem Ort, wohin zu reisen er schon seit frühester Jugend eine große Sehnsucht empfunden hatte. Anders als erhofft, sollte sich der Aufenthalt in der Stadt, in der Goethe nur kurz zuvor seine „Wiedergeburt“ erlebt hatte, für Herder als eine einzige Enttäuschung erweisen.²

Die Gründe für Herders Unzufriedenheit in Italien sind zahlreich: Nicht nur hatte er sich bereits kurz nach seiner Ankunft mit seinen beiden Reisebegleitern Sophie von Seckendorff und Johann Friedrich Hugo von Dalberg zerstritten; nicht nur gestaltete sich die Suche nach einer geeigneten Unterkunft äußerst kompliziert; und nicht nur hatte er sich von seiner Frau die falschen, einem in Rom weilenden „Weimarer Bischof“ nicht angemessenen Kleider einpacken lassen² – auch das Wetter wollte nicht mitspielen. An seinem Unmut über „Kälte und Regen“, die so schnell miteinander wechselten, „daß der Körper gar zu keiner Bestandheit“³ komme, konnte auch der an sich schla-

* Der vorliegende Text gibt den von mir am 1. Februar 2008 in Göttingen gehaltenen Kurzvortrag unverändert, ergänzt nur um den Anmerkungsteil, wieder.

¹ Vgl. das Nachwort in: Johann Gottfried Herder, Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788–1789, hg. von Albert Meier und Heide Hollmer, München 1988, S. 623–645.

gende Einwand nichts ändern, der sich in einem Brief des Malers Friedrich Bury an Goethe findet: „Herder Schümpft über den hiesigen winter, und sagt Italienisches Wetter, und wir machen Ihm begreiflich daß es Teutsches Wetter ist.“⁴ Dass die zur selben Zeit ebenfalls in Rom weilende Weimarer Herzogin Anna Amalia dem „erbärmlichen Winter“ zum Trotz „gesund, vergnügt und guter Laune“ war, machte die Sache für Herder natürlich nicht besser.⁵

Doch waren es nicht nur solche eher kurios zu nennenden Widrigkeiten, die Herder in Rom zu schaffen machten. Zu seiner Unzufriedenheit maßgeblich beigetragen haben auch die – im wahrsten Sinne des Wortes – haarsträubenden Ansichten, mit denen er sich auf einem Gebiet konfrontiert sah, das er eigentlich für sakrosankt hielt: Gemeint sind die Kunst der Antike und das ästhetische Ideal, das mit ihr seit den Zeiten Johann Joachim Winckelmanns und Gotthold Ephraim Lessings verknüpft war.

II.

Von Goethe war Herder auf den damals nicht einmal dreißigjährigen Aloys Hirt hingewiesen worden, der seit 1782 in Rom lebte, dort seinen Lebensunterhalt als Fremdenführer verdiente und bisweilen auch den einen oder andern Beitrag in Wielands „Teutschem Merkur“ plazieren konnte.⁶

Herder absolvierte nicht nur den von Hirt angebotenen einmonatigen antiquarischen „Kursus“, sondern ließ sich auch später immer wieder von ihm durch römische Museen, Palazzi und Sammlungen führen. Mit der Zeit

² Herder an seine Frau Caroline, 8. Oktober 1788 (zitiert nach: Herder, *Italienische Reise* (wie Anm. 1), S. 151; zum Kleiderproblem vgl. auch ebd., S. 132f., 175f., 187).

³ Herder an Caroline, 27. Dezember 1788 (ebd., S. 291).

⁴ Bury an Goethe, 3. Januar 1789 (zitiert nach: Friedrich Bury, *Briefe aus Italien an Goethe und Anna Amalia*, hg. von Martin Dönike, Göttingen 2007, S. 37).

⁵ Vgl. Herder an Goethe, 27. Dezember 1788 (zit. nach Herder, *Italienische Reise* (wie Anm. 1), S. 292). Als tatsächlich schwerwiegendes Problem nicht unerwähnt bleiben soll, dass sein eigens aus Weimar mitgereister Diener in Rom so ernsthaft erkrankte, dass Herder um dessen Leben fürchten musste (ebd., S. 138 und 149f.). Zum Italienaufenthalt Anna Amalias von 1788–1790 siehe: Joachim Berger, *Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739–1807). Denk- und Handlungsräume einer „aufgeklärten“ Herzogin*, Heidelberg 2003, S. 550–588.

⁶ Goethe an Herder, 5. Juni 1788 (?): „Wenn Ihr einen Antiquar braucht, wie Ihr denn einen braucht, so nehmt einen Deutschen, der *Hirt* heißt. Er ist ein Pedante, weiß aber viel und wird jedem Fremden nützlich sein. Er nimmt des Tages mit einem Zechin vorlieb. Wenn Ihr ihm mehr gebt, so wird er dankbar sein. Er ist übrigens ein durchaus redlicher Mensch“ (zitiert nach: Herder, *Italienische Reise*, (wie Anm. 1), S. 10). Zu Hirts Tätigkeit als Fremdenführer siehe: Adelheid Müller, „*Docendo discimus*“ . . . durch das Lehren lernen wir. Aloys Hirts Jahre als Cicerone in Rom, in: Aloys Hirt, *Archäologe, Historiker, Kunstkenner*, hg. von Claudia Sedlarz, Hannover 2004, S. 15–68.

jedoch häuften sich in seinen Briefen die Klagen über den „sonderbaren“, „hölzerne[n] Mensch[en]“, den „leeren Topf“ und die „klingende Schelle“, bis Herder schließlich seinem seit langem angestauten Unwillen gegenüber seiner Frau mit der folgenden Tirade Luft machen sollte:

„Hirt zeigt sich von Tag zu Tage mehr als einen Phantasten. Er hat neulich eine Abhandlung über den Laokoon vorgelesen, darin er mit solcher stolzen Keckheit auf Winkelmann u. Lessing losgeht, u. überhaupt die ganze Kunst so grobsinnig behandelt, daß er mein Innres ganz von sich entfernt hat. Er ist ein Kohlstrunk u. wird ein Kohlstrunk bleiben.“⁷

Wie sich dem Zitat entnehmen lässt, hatte Hirt eine Interpretation der antiken, bereits von Plinius als Meisterwerk gepriesenen Laokoon-Gruppe (Abbildung 1) vorgetragen, in der er sich gegen die kanonischen Deutungen wandte, die Winckelmann und Lessing ungefähr eine Generation zuvor vorgelegt hatten.⁸ Stark vereinfacht, lassen sich diese wie folgt zusammenfassen: Erblickte Winckelmann in der berühmten, den Todeskampf des trojanischen Priesters Laokoon und beider Söhne darstellenden Gruppe ein Musterbeispiel für die „edle Einfalt und stille Größe“ griechischer Kunst,⁹ so entwickelte Lessing an derselben Gruppe seine Überzeugung, „daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste“ gewesen sei.¹⁰ Winckelmanns ethischer Konzeption eines stoischen Laokoon, der noch im heftigsten Schmerz seine seelische Ruhe bewahrt, stellte Lessing die grundsätzliche Unterscheidung zwischen Poesie und bildender Kunst entgegen: Während dem Dichter die Darstellung eines mit verzerrem Gesicht schreienden Helden durchaus erlaubt sei, sehe sich der bildende Künstler „bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket.“¹¹ Bei allen Differenzen waren sich beide, Winckelmann und Lessing, jedoch darin einig, dass „der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wut

⁷ Herder an Caroline, 7. März 1789 (zitiert nach Herder, *Italienische Reise* (wie Anm. 1), S. 369). Die zitierten Klagen über Hirt ebd., S. 187, 188, 212.

⁸ Ein einführender Überblick über die Laokoon-Debatte bei: Horst Althaus, *Laokoon. Stoff und Form*, 2. erw. Auflage, Tübingen und Basel 2000, zu Winckelmann und Lessing hier S. 11–60, zu Herder S. 61–79. Zu der Gruppe aus archäologischer und aus kunsthistorischer Perspektive: Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Rom 1999.

⁹ Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Meisterwerke in Mahlerey und Bildhauer-Kunst* [1755], in: *Frühklassizismus. Position und Opposition*: Winckelmann, Mengs, Heinse, hg. von Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer und Norbert Miller, Frankfurt a. M. 1995, S. 9–50, hier S. 30–32. Vgl. auch seine Äußerungen in der 1764 erschienenen „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (abgedruckt ebd., S. 190f.)

¹⁰ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766], in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. von Wilfried Barner u. a., Bd. 5.2: *Werke 1766–1769*, Frankfurt a. M. 1990, S. 11–206, hier S. 26.

¹¹ Ebd., S. 22.

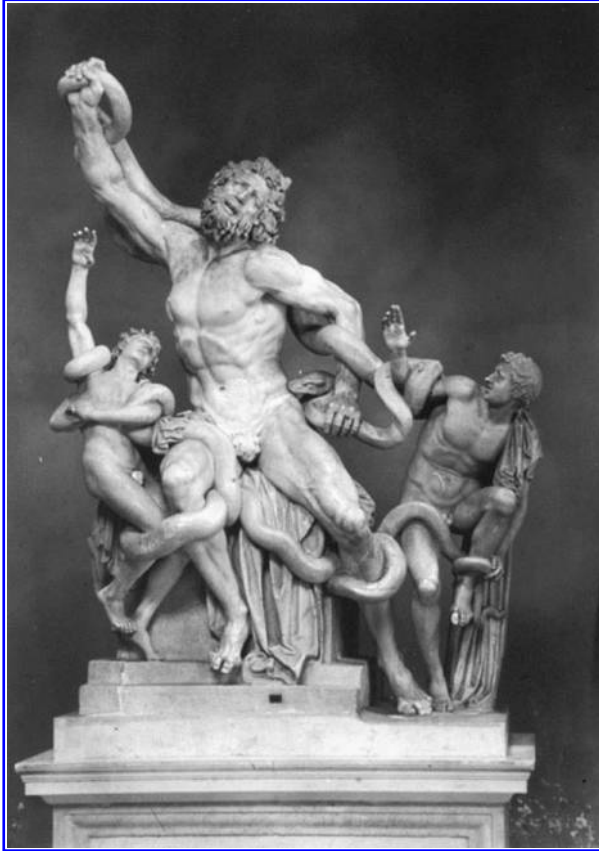


Abbildung 1: Laokoon-Gruppe. 2. Jh. v. Chr. oder 1. Jh. n. Chr., Höhe 240 cm, Rom, Vatikan, Cortile del Belvedere

nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte,¹² dass also – mit anderen Worten – der Affektausdruck in der künstlerischen Darstellung beruhigt bzw. gemildert sei. Diesen Deutungen also hatte Hirt widersprochen. Genauerem Aufschluss über die von Herder kritisierte „stolze Keckheit“ gibt indes erst ein Brief an Goethe, in dem Hirt den Vorfall aus seiner Perspektive schildert:

„Ich habe meine Bemerkungen über den Laokoon geschrieben, [. . .]. Allein sie wollen nicht gefallen, und besonders Herdern nicht. Ich finde mich damit in keiner kleinen Verlegenheit. Die erste *Question* betrifft den Moment der Vorstellung; Meine Mei-

¹² Ebd., S. 18.

nung ist der lessingschen entgegen, daß ich nicht einen gemilderten, sondern den höchsten Ausdruck wahrnehme. Zweitens: daß nicht die stillen Ruhe, der gemilderte Ausdruck und überhaupt diese Art von Schönheit, das erste Grundgesetz der bildenden Künste sey, sondern Bedeutung, Charakteristik, Wahrheit. – Meine Sache ist allerdings sehr Choquant besonders wider Lessing, Winkelmann und die kritischen Wälder von Herder selbst; aber da ich nichts anderes that, als die häufigen Monumente nebeneinander stellen, und den Gesichtspunkt anzeigen, unter welchem alle Werke der Alten zusammenlaufen, so weiß ich nicht, was ich machen soll.“¹³

Hirts Brief an Goethe enthält in nuce das ästhetische Programm, mit dem er – daran lässt Hirt keinen Zweifel – die bis dahin anerkannten Ansichten vom Wesen der antiken Kunst aushebeln wollte: An die Stelle der Beruhigung und Milderung setzt er die ungeschönte „Wahrheit“ der Darstellung, die von ihm mit dem Begriff der „Charakteristik“ bzw. des „Charakteristischen“ bezeichnet wird.¹⁴ Sein Hinweis darauf, dass er „nichts anderes“ getan habe, als die hinlänglich bekannten „Monumente nebeneinander [zu] stellen“, gibt zugleich einen Hinweis auf seine methodische Herangehensweise, die der abstrakten Theorie den empirischen Befund entgegensetzt.

Was die von Hirt in seinem Brief an Goethe skizzierten und von Herder so vehement kritisierten „Bemerkungen über den Laokoon“ so bedeutend macht, ist indes die Tatsache, dass sie am Anfang einer Entwicklung stehen, die einige Jahre später zu einer Grenzerweiterung der klassizistischen Ästhetik führen sollte, einer Grenzerweiterung, die maßgeblich von Goethe und den mit ihm verbundenen „Weimarischen Kunstfreunden“ Johann Heinrich Meyer und Friedrich Schiller betrieben wurde.¹⁵ Spätestens seit 1797, als Hirts Laokoon-Aufsatz ausgerechnet in Schillers „Horen“ erschien, konnte die Präsenz von expressivem Pathos und ungemildeter Ausdrucks- und Bewegungsdarstellung in der antiken Kunst nicht mehr – wie es etwa Herder fast zehn Jahre zuvor noch versucht hatte – geleugnet werden: „Alles in der ganzen Figur“, heißt es dort nicht ohne Bewusstsein für die effektiv gesetzte Pointe,

„verkündet einen Moment der Darstellung, aber nicht einen gemilderten, nicht ein Seufzen, nicht ein Schreien, nicht einen hilfefeulenden Blick zu den Göttern – sondern

¹³ Hirt an Goethe, 4. April 1789 (zitiert nach: Zur Nachgeschichte der italienischen Reise. Goethes Briefwechsel mit Freunden und Kunstgenossen in Italien 1788–1790, hg. von Otto Harnack, Weimar 1890, S. 163f.). Herders „Kritische Wälder“, in denen er Winkelmann gegen die Kritik Lessings verteidigte, waren 1769 erschienen.

¹⁴ Zu Hirts Ästhetik des „Charakteristischen“ siehe Harald Tausch, Das vermessene Charakteristische. Zu Aloys Hirts römischer Ästhetik, in: Aloys Hirt (wie Anm.), S. 69–103.

¹⁵ Neben den Genannten werden auch Carl Ludwig Fernow und Friedrich August Wolf, die beide Beiträge zu Goethes 1805 erschienenem Werk „Winkelmann und sein Jahrhundert“ lieferten, zu den Weimarischen Kunstfreunden (auch: „W. K. F.“) gezählt.

das höchste und letzte Anstrengen sich convulsivisch windender Kräfte, ein schon betäubtes Gehirn, einen Mund, den der erstikende Schmerz umzieht und bleichet – ein Athemloses Bäumen der Brust, und Einzwängen des Unterleibes – das Ersticken und der Tod folgt plötzlich. –¹⁶

Auch wenn Hirts Beschreibung des Laokoon rhetorisch inszeniert und an einigen Stellen stark überzeichnet ist, so wird sie der grausamen Darstellung doch gerechter als seine beiden Vorgänger:¹⁷ Die radikale Verschiebung des Blickwinkels lässt ihn das zeitgenössische Bild der antiken Kunst als eine kulturelle Konstruktion entschlüsseln, die allein auf der Grundlage von Grenzziehungen und Ausblendungen entstehen konnte und deren Objektbindung sich einem eminenten Deutungswillen verdankt. Die von Winckelmann und Lessing mit großem Aufwand aus der antiken Kunst ausgegrenzte „Nachahmung des Gewaltigen“¹⁸ kehrte damit ins Zentrum der ästhetischen Diskussion zurück.

III.

Das besondere Interesse, auf das die Thesen Hirts bei den Weimarerischen Kunstfreunden trafen, lässt sich aus dem Umstand erklären, dass diese etwa zur gleichen Zeit ebenfalls an die Grenzen der Kunstlehren Winckelmanns und Lessings gestoßen waren: Während sich der in Italien weilende Meyer Gedanken über das Problem der „tragischen Gegenstände“ in der bildenden

¹⁶ Aloys Hirt, Laokoon, in: Die Horen 12 (1797), 10. Stück, S. 1–26 (Reprint Darmstadt 1959, S. 931–956), hier S. 10/940. Im 12. Stück der „Horen“ ließ Hirt einen „Nachtrag über Laokoon“ folgen, in dem er auf Goethes Beschreibung der Gruppe Bezug nimmt.

¹⁷ Zur Wirkungsintention der Laokoon-Gruppe vgl. Luca Giuliani: Winckelmanns Laokoon. Von der befristeten Eigenmächtigkeit des Kommentars, in: Commentaries – Kommentare, hg. von Glenn W. Most, Göttingen 1999, S. 296–322, hier S. 311: „Winckelmanns These vom Ausgleich zwischen Schönheit und Ausdruck steht und fällt mit der Annahme, daß der Laokoon-Gruppe ein *gedämpfter* Ausdruck eigen sei. Charakteristisch für diese [...] ist jedoch gerade das Gegenteil: Die Absicht der antiken Künstler zielt nicht auf Dämpfung, sondern auf Steigerung von Pathos. In immer neuen Variationen suchte man den Ausdruck von Not, Schmerz und Verzweiflung auf die Spitze zu treiben.“

¹⁸ Die Formulierung geht auf Winckelmann zurück, der in seiner „Geschichte der Kunst des Alterthums“, ein Diktum Platons (rep. 10, 604e) paraphrasierend, davon spricht, dass das „Gewaltsame“ (verstanden als das körperlich wie auch seelisch heftig Bewegte) einfacher nachzuahmen sei als der von ihm als vorbildlich erklärte „Ausdruck einer bedeutenden und redenden Stille“ (Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764, S. 229f.). Lessing folgt dieser Begrifflichkeit, wenn er in seinem Laokoon-Aufsatz von 1766 schreibt: „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 ruhigen Stand umschreiben, verloren gehen“ (Lessing, Laokoon (wie Anm. 10), S. 26).

Kunst machte, diskutierten Goethe und Schiller in Jena und Weimar über „epische und dramatische Dichtung“, wobei natürlich der Tragödientheorie des Aristoteles eine besondere Bedeutung zukam. Angesichts der unübersehbaren Krise, in welche auch die Kunstpraxis um 1800 geraten war,¹⁹ ging es ihnen allerdings nicht allein um ihre eigene Dichtung, sondern viel allgemeiner um eine grundlegende Reform der klassizistischen Kunstlehre, in die einerseits die Überlegungen Hirts zur Ausdrucksdarstellung in der antiken Kunst wie andererseits auch der legitime Ausdruckswille der zeitgenössischen Künstler eingehen sollten.

Das literarische Ergebnis der zwischen Goethe, Meyer und Schiller geführten Diskussionen stellen die Aufsätze und Abhandlungen dar, die in der von Goethe zwischen 1798 und 1800 herausgegebenen Kunstzeitschrift „Propyläen“ erschienen. Zu nennen sind hier vor allem Goethes Aufsatz „Über Laokoon“, Meyers Abhandlungen „Über die Gegenstände der bildenden Kunst, Rafaels Werke besonders im Vatikan und Niobe mit ihren Kindern“, Schillers Schreiben „An den Herausgeber der Propyläen“ sowie nicht zuletzt die kleine Schrift „Der Sammler und die Seinigen“, in der Goethe sich in Form eines fiktiven Briefwechsels explizit mit den Thesen Hirts auseinandersetzt.²⁰

Eine genauere Analyse dieser Texte wie auch der von den Weimarischen Kunstfreunden zwischen 1799 und 1805 ausgeschriebenen Preisaufgaben für bildende Künstler vermag zu zeigen, dass das „Gewaltsame“ in den „Propyläen“ nicht etwa als ein Hemmnis, sondern genau genommen als der Motor funktioniert, der die Weimarer Theoriebildung antreibt.²¹ Mit anderen Worten: Nicht das Schöne, sondern das „Gewaltsame“ stellte die große Herausforderung für die klassizistische Ästhetik dar, die neue Antworten auf die alten Frage nach der Vermittelbarkeit von Schönheit und Ausdruck zu finden hatte. In dem Maße, wie sie das Widerstrebende zu integrieren versuchte, wurde diese Kunsttheorie einerseits komplexer, erweiterte andererseits aber auch ihre Grenzen und legitimierte damit ein

¹⁹ Dazu grundlegend Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

²⁰ *Propyläen. Eine periodische Schrift*. Herausgegeben von Johann Wolfgang von Goethe [1798–1800]. Einführung und Anhang von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Stuttgart 1965.

²¹ Siehe hierzu ausführlich: Vf., *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806*, Berlin und New York 2005, S. 85–292. Zu den Weimarer Preisaufgaben vgl. Walter Scheidig, *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805*, Weimar 1958; Ernst Osterkamp, „Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit“. *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805*, in: *Goethe und die Kunst* (Ausstellungskatalog Frankfurt a. M. und Weimar 1994), hg. von Sabine Schulze, Ostfildern 1994, S. 310–322.

weitaus breiteres Spektrum der Ausdrucksdarstellung als noch bei Winkelmann und Lessing.

IV.

Dass die Weimarer Kunsttheorie gleichwohl – trotz aller Grenzerweiterungen – weiterhin dem klassizistischen Ideal des Maßes, der Grenze und der Ordnung verbunden blieb und sich dadurch bisweilen selbst im Wege stand, zeigen zwei Werke, die am Ende des von mir betrachteten Zeitraums stehen: 1806, ein Jahr nach Schillers Tod, veröffentlichte der kurz zuvor zu den Weimarischen Kunstfreunden hinzugestoßene Carl Ludwig Fernow zwei Monographien, die mit Asmus Jakob Carstens (1754–1798) und Antonio Canova (1757–1822) zwei zeitgenössischen klassizistischen Künstlern gewidmet waren. Beide Bücher gelten heute – und das macht sie so bedeutsam – als die ersten modernen Künstlermonographien in deutscher Sprache.²²

Obgleich Carstens und Canova, wie zahlreiche ihrer Altersgenossen, ein deutliches Interesse an der „Nachahmung des Gewaltigen“ zeigten, vermochte Fernow mit diesem Tatbestand nur umzugehen, indem er ihn abschwächte und ausblendete oder aber vehement kritisierte. Fernow scheut sich nicht, Bildschöpfungen seines Freundes Carstens zu unterschlagen, die sich seiner Vorstellung von Ruhe und Schönheit nicht fügen wollen. Im Gegenzug beschreibt er dafür en détail die übertrieben „gewaltsamen“ Werke Canovas, um auf diese Weise die künstlerische Unzulänglichkeit des damals in ganz Europa erfolgreichen, seiner Meinung nach jedoch maßlos überschätzten italienischen Bildhauers zu erweisen.²³

Dass indes auch Carstens' Kunst „gewaltsame“ Tendenzen keineswegs fremd waren, belegt u. a. eine Zeichnung, die von seinem Biographen Fernow schlichtweg totgeschwiegen wurde (Abbildung 2): Auf einem bräunlichen, ca. 24 × 27 cm messenden Blatt ist die Tragödie des sterbenden Laokoon von Carstens mit wenigen schwarzen Kreidestrichen skizziert. Spiegelbildlich zu der Figur im vatikanischen Belvedere ist sein rechter Arm nach oben und sein linkes Bein nach unten ausgestreckt. Indem er,

²² So bereits Herbert von Einem in: Neue deutsche Biographie, hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 5 (1961), S. 99.

²³ Zu nennen sind hier u. a. die Skulpturengruppen „Herakles und Lichas“ (1795–1815, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), „Kreugas und Damoxenos“ (1795–1801 bzw. 1795–1806, Rom, Vatikan, Cortile del Belvedere) sowie „Theseus und der Kentaur“ (1805–1819, Wien, Kunsthistorisches Museum), darüber hinaus Reliefs wie „Der Tod des Priamos“ (1792/93, Possagno, Gipsoteca) und „Der rasende Herakles tötet seine Kinder“ (1803/04, Possagno, Gipsoteca).



Abbildung 2: Asmus Jakob Carstens: Laokoon. Schwarze Kreide auf bräunlichem Papier, 1798 (?), 24,2 × 27,6 cm, Weimar, Klassik Stiftung, Goethe-Nationalmuseum

anders als die Skulptur, sein rechtes Bein zur Brust zieht und mit der linken Hand zu seiner Fessel greift, ist Carstens' Laokoon aus dem Gleichgewicht geraten und müsste im nächsten Moment notwendig stürzen. Vor ihm sitzt einer seiner beiden bereits zu Boden gesunkenen Söhne, das rechte Bein angezogen, das linke ausgestreckt, der Oberkörper vornüber gesackt; hinter ihm ist dessen ebenfalls schon am Boden liegender Bruder schemenhaft zu erkennen. Eingefügt sind die drei massigen Körper in eine schlichte, durch die ausgestreckten Extremitäten gebildete Dreieckskomposition, die auf den ersten Blick stabilisierend wirkt, in ihrem verworrenen Ineinander von Armen, Beinen und Schlangenleib jedoch zu kollabieren droht. In all ihrer Statik, so ließe sich die Beschreibung zusammenfassen, ist die Gruppe somit ebenso instabil wie hochbewegt.

Mit der wohl in seinen letzten Lebensjahren entstandenen Darstellung eines sterbend zu Boden sinkenden Laokoon zeigt Carstens nun aber genau das, was Hirt ungefähr zur gleichen Zeit in seinem Laokoon-Aufsatz beschrieben, Fernow und Goethe jedoch als ein prinzipiell unerträgliches, nicht darzustellendes „letztes“ abgelehnt hatten: „ein Athemloses Bäumen der Brust, und Einzwängen des Unterleibes – das Ersticken und der Tod

folgt plötzlich. –²⁴ Zwar war Goethe Hirt darin gefolgt, dass die Laokoon-Gruppe ein hohes Maß an Ausdruck und Leidenschaft zeige, ja er hatte sogar vom „Marmor in Bewegung“ gesprochen.²⁵ Hinsichtlich des darzustellenden Moments jedoch war er überzeugt, dass es bei einem Kunstwerk wie dem Laokoon „nur Einen Moment des höchsten Interesse[s]“ gebe, nämlich „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.“²⁶ Die Darstellung der „nächstfolgenden und fernerer Momente“ dagegen würde zwangsläufig „unerträglich“, „ekelhaft“ und „grausam“ wirken:

„Der jüngste Sohn wird entweder von der umwindenden Schlange erstickt, oder, wenn er sie reizen sollte, in seinem völlig hilflosen Zustande, noch gebissen. Beide Fälle sind unerträglich, weil sie ein letztes sind, das nicht dargestellt werden soll. Was den Vater betrifft, so wird er entweder von der Schlange noch an andern Teilen gebissen, wodurch die ganze Lage seines Körpers sich verändern muß, und die ersten Bisse für den Zuschauer entweder verloren gehen, oder wenn sie angezeigt werden sollten, ekelhaft sein würden; oder die Schlange kann auch sich umwenden, und den ältesten Sohn anfallen, dieser wird alsdann auf sich selbst zurückgeführt, die Begebenheit verliert ihren Teilnehmer, der letzte Schein von Hoffnung ist aus der Gruppe verschwunden, es ist keine tragische, es ist eine grausame Vorstellung.“²⁷

Goethe hätte Carstens' Laokoon-Zeichnung also eigentlich auf das schärfste verurteilen müssen. Gleichwohl hat er – und das ist bemerkenswert – das Blatt für seine eigene Kunstsammlung erworben und eine Durchzeichnung desselben den herzoglichen Kunstsammlungen zukommen lassen.²⁸

V.

Eine einfache und konsistente Antwort auf die grundsätzliche Frage, inwieweit Schönheit mit Pathos, Ausdruck und Bewegung in einem Kunstwerk zu vereinen sei, hat somit auch die Weimarer Klassik nicht gefunden. Zwar

²⁴ Hirt, Laokoon (wie Anm. 16), S. 10/940.

²⁵ Goethe, Johann Wolfgang, Über Laokoon [1797], in: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter u. a., Bd. 4.2: Wirkungen der Französischen Revolution 1791–1797, München 1986, S. 73–88, hier S. 81.

²⁶ Ebd., S. 85.

²⁷ Ebd., S. 85f.

²⁸ Vgl. Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar. Bestandskatalog der Kunstsammlungen zu Weimar bearb., von Renate Barth, Bestandskatalog der Stiftung Weimarer Klassik, bearb. von Margarete Oppel, Schleswig 1992, Kat.-Nr. 42, S. 210, und Kat.-Nr. 163, S. 186. Zu Goethe als Kunstsammler siehe jetzt: Johannes Grave, Der „ideale Kunstkörper“. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen, Göttingen 2006.

gelang es Goethe und Meyer etwa beim Laokoon oder der die Tötung einer ganzen Familie darstellenden Niobiden-Gruppe,²⁹ das „Gewaltsame“ zumindest in ihren Beschreibungen zu bändigen. An diesen beiden antiken Skulpturen und der griechischen Vasenmalerei, an den Werken Raffaels im Vatikan und der Malerei des französischen Neoklassizismus sowie nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit Hirts „Charakteristik“ entwickelten sie eine eigene Ästhetik des „Gewaltsamen“, wobei sie den allzu restriktiven Frühklassizismus Winckelmanns und Lessings entgrenzten und differenzierten. Wie das Beispiel Fernows zeigt, hatte ihre Bereitschaft zur Akzeptanz des „Gewaltsamen“ in der bildenden Kunst aber auch ihre Grenzen. Die Tatsache, dass Goethe Carstens' Laokoon-Zeichnung für seine Privatsammlung ankaufte, legt andererseits jedoch nahe, dass er das, was er in der Theorie glaubte ablehnen zu müssen, nämlich die ungeschönte und ungemilderte „Nachahmung des Gewaltsamen“, in der künstlerischen Praxis durchaus zu schätzen wußte.

²⁹ Dem Mythos zufolge hatte Niobe sich über die Göttin Leto (lat. Latona) gestellt, da diese nur zwei, sie selbst dagegen zwölf, nach anderen Berichten sogar vierzehn oder gar dreißig Kinder ihr eigen nennen konnte. Zur Strafe für diese Demütigung ihrer Mutter rächten sich Apollon und Artemis/Diana an der Nachkommenschaft der Niobe. Die berühmte, 1583 in Rom entdeckte Gruppe (Ende 4. Jh. v. Chr. oder hellenistisch) befindet sich seit 1775 in den Florentiner Uffizien.