

LETTERATURA TEDESCA 5 (2 LS)

Insegn. Specialistico, LS in Lingue e Letterature Moderne e Compare

SSD L-LIN/13 – CFU 6: ore 36

P. Kofler

OBIETTIVI FORMATIVI

Il corso si propone di indagare il rapporto tra letteratura e arti figurative, tra segni verbali e segni iconici nel Settecento tedesco.

PROGRAMMA

Lecture del “Laocoonte”: Winckelmann, Lessing, Heinse, Hirt, Goethe

Bibliografia

- Helmut Pfotenhauer (a cura di): *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Frankfurt M., 1995.
- Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon*. Stuttgart, Reclam, 1986.
- Wilhelm Heinse: *Ardinghello und die glückseligen Inseln*. Stuttgart, Reclam, 1975.
- Aloys Hirt: *Laokoon*. In: *Die Horen*, 3. Jg., 10. Stück 1997, Darmstadt, 1959, pp. 1-26.
- Johann Wolfgang Goethe: *Über Laokoon*, in: Id., *Ästhetische Schriften 1771-1805*, a cura di Friedmar Apel, Frankfurt M., 1998, pp. 489-500.

MODALITÀ D'ESAME

L'esame è orale e dovrà essere sostenuto in lingua tedesca.

Bibliografia:

- Adam, Wolfgang: *Der „herrliche Verbrecher“: Die Deutung der Laokoongruppe in Heinses Roman „Ardinghello“*. In: *Forschungen und Funde: Festschrift für Bernhard Neutsch*, hrsg. v. Fritz Kritzinger. Innsbruck 1980, S. 17-30.
- Alt, Peter-André, Alexander Košenina, Hartmut Reinhardt u. Wolfgang Riedel (Hgg.): *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*. Würzburg 2002.
- Althaus, Horst: *Laokoon. Stoff und Form*. 2., erw. Auflage. Tübingen, Basel 2000.
- Andreae, Bernard: *Laokoon und die Gründung Roms*. Mainz 1988.
- Apel, Friedmar: *Der lebendige Blick. Goethes Kunstanschauung*. In: *Goethe und die Kunst*, hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt M. 1994, S. 571-578.
- Baxmann, Inge, Michael Franz u. Wolfgang Schäffner (Hgg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*. Berlin 2000.
- Boehm, Gottfried, Helmut Pfotenhauer (Hgg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995.
- Breithaupt, Fritz: *Das Indiz. Lessings und Goethes Laokoon-Texte und die Narrativität der Bilder*. In: *Ästhetik des Comic*, hrsg. v. Michael Hein, Michael Hüners u. Torsten Michaelsen. Berlin 2002, S. 37-49.
- Buch, Hans Christoph: *Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*. München 1972.
- Campe, Rüdiger: *Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*. In: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar 1997, S. 208-225.

- Cometa, Michele: *Die Tragödie des Laokoon. Drama und Skulptur bei Goethe*. In: *Goethes Rückblick auf die Antike. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums Rom 1998*, hrsg. v. Bernd Witte u. Mauro Ponzi. Berlin 1999, S. 132-160.
- Cometa, Michele: *La voluttà del dolore. Il Laocoonte nell'Ardinghello di Heinse*. In: *Cultura tedesca* 19 (2002), S. 47-66.
- Dieckmann, Herbert: *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*. In: H.R. Jauss (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München 1968, S. 271-317.
- Gebauer, Gunter (Hg.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*. Stuttgart 1984.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B.: *Medium – Prozess - Illusion. Zur rationalen Rekonstruktion der Zeichenlehre Lessings im LAOKOON*. In: Ders.: *Kommunikation als ästhetisches Problem*. Tübingen 1984, S. 203-240.
- Hoesterey, Ingeborg: *Laokoon und Modernität. Eine Rettung*. In: *Lessing Yearbook* 15 (1983), S. 165-176.
- Jacobs, Carol: *The Critical Performance of Lessing's Laokoon*. In: *Modern Language Notes* 102 (1987), S. 483-521.
- Koebner, Thomas: *Verteidigung der Bildbeschreibung. Fragmente zu einem anderen Laokoon*. In: Ders.: *Zurück zur Natur. Ideen der Aufklärung und ihre Nachwirkung*. Heidelberg 1993, S. 201-226.
- Krieger, Murray: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore, London 1992.
- Kruft, Hanno-Walter: *Metamorphosen des Laokoon. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschmacks*. In: *Pantheon* 42 (1984), S. 3-11.
- Lenz, Christian: *Goethes Kunstbeschreibung – erläutert an dem Aufsatz „Über Laokoon“*. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, hrsg. v. Gottfried Boehm u. Helmut Pfotenhauer. München 1995, S. 341-355.
- Manner, Boris Roland: *Laokoon – oder die Grenzen des Schmerzes*. In: *Sprache und Pathos. Zur Affektwirklichkeit als Grund des Wortes*, hrsg. v. Ekkehard Blattmann, Susanne Granzer, Simone Hauke u. Rolf Kühn. Freiburg, München 2001, S. 269-285.
- Maßberg, Andreas: *Der Laokoonstreit Winckelmanns und Lessings. Zwischen Bildung und Einbildung, oder: Vom Erwachsenwerden des Rezipienten*. In: *Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne*, hrsg. v. Ralph Köhnen. Frankfurt M. u.a. 1996, S. 15-36.
- Mitchell, W. J. T. [Thomas]: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, London 1986.
- Mülder-Bach, Inka: *Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings Laokoon*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66 (1992), S. 1-30.
- Nisbet, Hugh Barr: *Laocoön in Germany: The Reception of the Group since Winckelmann*. In: *Oxford German Studies* 10 (1979), S. 22-63.
- Osterkamp, Ernst: *Nachwort*. In: Johann Wolfgang Goethe: *Über Laokoon (1798)*. Nachdruck der Ausgabe 1896 in: *Goethes Werke*. Weimarer Ausgabe. I Abteilung, 47. Band. Stuttgart, Weimar 1997, S. 1-34.
- Pfotenhauer, Helmut u.a. (Hrsg.): *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Frankfurt M. 1995.
- Rickels, Laurence A.: *Wilhelm Heinse's Critique of Enlightenment Semiotics*. In: *Papers in the History of Linguistics*, hrsg. v. Hans Arrsleff u. Louis G. Kelly. Amsterdam u.a. 1987, S. 365-375.
- Schmälzle, Christoph (Hrsg.): *Marmor in Bewegung. Ansichten der Laokoon-Gruppe*. Frankfurt M., Basel 2006.

- Schmeling, Manfred u. Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*. Würzburg 1999.
- Schmitz-Emans, Monika: *Der Augenblick und das Transitorische: Lessings Medienästhetik und ihre Bedeutung für die literarische Bildinterpretation*. In: Dies.: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Würzburg 1999, S. 39-42.
- Schrader, Monika: *Laokoon – „eine vollkommene Regel der Kunst“*. *Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe*. Hildesheim, Zürich, New York 2005.
- Settis, Salvatore: *Laocoonte. Fama e stile*. Roma 2006.
- Terras, Rita: *Lessing und Heinse. Zur Wirkungsgeschichte des Laokoon*. In: *Lessing Yearbook 2* (1970), S. 56-89.
- Voßkamp, Wilhelm: *Goethes „Über Laokoon“ oder die Verzeitlichung der Wahrnehmung als Literatur*. In: *Spuren, Lektüren* (2005), S. 243-257.
- Wagner, Peter (Hg.): *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Inermediality*. Berlin, New York 1996.
- Wellbery, David E.: *Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation*. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt darstellen?* Frankfurt M. 1994, S. 175-204.
- Wellbery, David E.: *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge u.a. 1984.
- Wellbery, David E.: *The Pathos of Theory: Laokoon Revisited*. In: *Intertextuality: German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century*, hrsg. v. Ingeborg Hoesterey u. Ulrich Weisstein. Columbia 1993, S. 47-63.
- Willems, Gottfried: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen 1989.
- Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Stuttgart 1969.

Laokoon:

Helmut Pfotenhauer [u.a.] (Hrsg.): *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Frankfurt M. 1995:

- In neuester Zeit ist die archäologische Beurteilung der *Laokoon-Gruppe* umstritten. Nach Bernard Andreae (*Laokoon und die Gründung Roms*. Mainz 1988) handelt es sich um eine Marmor-Replik der Kopisten Athenodoros, Agesandros und Polydoros aus Rhodos für Kaiser Tiberius (4-37 n. Chr.) nach einer hellenistischen Bronze-Gruppe, die um 140 v. Chr. entstanden ist. Nach Salvatore Settis (*Laocoonte. Fama e stile*. Roma 1999) ist die Gruppe der genannten Künstler ein originales Werk aus claudisch-neronischer Zeit.
- Die Gruppe ist nicht aus einem Marmorblock gearbeitet, wie Plinius angibt, sondern aus acht Einzelteilen. Dem Vater fehlt der rechte Arm, dem rechten (vom Vater aus gesehen) Sohn ebenfalls; außerdem fehlt die rechte Hand des linken Sohnes. Der linke Sohn war ursprünglich nicht mit der übrigen Gruppe auf einem Sockel verbunden.
- Gleich nach der Auffindung der Gruppe am 14. Januar 1506 muss sie bereits restauriert worden sein; dabei wurde sie aus mehreren Einzelstücken zusammengesetzt und auf eine neue Basis gestellt. Vor 1525 fertigte Baccio Bandinelli im Auftrag Papst Leos X. für Franz I. eine Marmor-Replik (Florenz, Uffizien). Diese wurde Vorbild für die Ergänzung der *Laokoon-Gruppe* durch Giovanni Montorsoli, deren Ausführung

ihm von Michelangelo, nach einem Auftrag Papst Clemens' VII., 1532 übertragen worden war (nicht vor 1540 ausgeführt). Der rechte emporgestreckte Arm des Vaters wurde dabei aus Stuck ergänzt, ebenso der rechte Arm des rechten Sohnes. Diese Fassung blieb bis zur Restaurierung 1957-60 bestehen, bei der dann der 1905 aufgefundene Originalarm des Vaters wieder angesetzt wurde.

- Bereits vor der Wiederauffindung war die *Laokoon-Gruppe* hochberühmt. Man kannte die einschlägige Stelle aus der *Historia naturalis* XXXVI 37. Seit Giuliano da Sangallo noch am Fundort spontan die *Laokoon-Gruppe* als das von Plinius gerühmte Werk identifizierte, wurde Plinius' Bericht bis heute dahingehend interpretiert, dass diese Gruppe allen anderen Werken der Malerei und Plastik vorzuziehen sei.
- Julius II. erwarb die *Laokoon-Gruppe* sogleich nach ihrer Entdeckung. Dieser Papst beauftragte den späteren Kardinal Jacopo Sadoleto (1477-1547) mit einem lateinischsprachigen Festgedicht anlässlich der Aufstellung des *Laokoon* im Vatikan am 1.6.1506.

Ludovico Rebaudo: *I restauri del „Laocoonte“*. In: Salvatore Settis: *Laocoonte. Fama e stile*. Roma 2006, S. 229-256:

- Quando fu scoperto il *Laocoonte* era quasi integro. Mancavano solo il braccio di Laocoonte, quello del figlio minore, le dita della mano destra del maggiore, alcune parti secondarie. Contrariamente a quanto si crede, era conservata la testa del serpente che morde il padre al fianco.
- La sequenza tradizionale dei restauri: 1) *Ricostruzione provvisoria del braccio di Laocoonte in cera da parte di Baccio Bandinelli*. Durante l'esecuzione di una copia in marmo commissionata da Leone X a Baccio Bandinelli e destinata al re di Francia Francesco I, lo scultore ricostruisce provvisoriamente in cera il braccio del padre per provare la soluzione da usare nella copia. L'intervento viene concordemente datato intorno al 1525. 2) *Restauro di Giovanni Angelo Montorsoli*. Clemente VII affida il restauro delle statue del Belvedere ad uno degli allievi di Michelangelo, il fiorentino Giovanni Montorsoli. Questo restauro risalirebbe al 1532-33. Il nuovo braccio è più semplice di quello attribuito al Bandinelli, e sembra maggiormente teso verso l'alto, come a sottolineare l'opposizione di Laocoonte al destino di morte decretato dagli dei. Un particolare importante è che il braccio non era di marmo ma di terracotta. Dalle fonti risulta con certezza che il braccio assomigliava più ad un abbozzo che ad un'opera conclusa. 3) *Esecuzione del braccio non finito "di Michelangelo"*. Verso il 1720 compare in Belvedere un braccio incompiuto di marmo destinato al *Laocoonte*. Il braccio è piegato e avvolto dalle spire del serpente, ma esso non viene mai messo in opera. L'autore è sconosciuto. Una tradizione di museo attestata dall'inizio del Settecento lo attribuisce a Michelangelo. Il braccio piegato, la spira del serpente avvolta su se stessa, la mano rovesciata all'indietro stanno a significare la vanità dello sforzo di Laocoonte. 4) *Restauro di Agostino Cornacchini*. I restauri cinquecenteschi restarono al loro posto per circa duecento anni. Una serie di riproduzioni ci permette di seguirne le vicende dalla metà del XVI all'inizio del XVIII secolo. Viaggiatori ed eruditi settecenteschi riferiscono che lo scultore pistoiese Agostino Cornacchini, attivo a Roma dal 1712 al 1756, esegue delle nuove braccia per i figli. La data dell'intervento è fissata ipoteticamente agli anni 1725-27. Il suo fu un intervento di piccolo cabotaggio, che metteva riparo alle ingiurie del tempo, rifacendo le parti cadute: il piede del figlio minore, la testa del serpente, la mano del figlio maggiore, e naturalmente la mano del minore. Il gruppo che esce dalle mani del Cornacchini è quasi identico a quello cinquecentesco. Nella primavera del 1798 il *Laocoonte* prese la strada di Parigi, dove giunse privo di restauri. Il *Laocoonte* patetico, con le braccia protese verso l'alto che esce dalle mani dei restauratori vaticani nel 1816 è destinato a

rimanere per lungo tempo “il” *Laocoonte*. 5) *Il ripristino del Magi*. Nel 1957 il gruppo viene ripristinato “filologicamente” da Filippo Magi, che cura la ricollocazione del braccio originale fortunatamente ritrovato da Ludwig Pollack nel 1905 nella bottega di uno scalpellino di Roma. Nella stessa occasione vengono rimosse la maggior parte delle integrazioni moderne. È questa la situazione attuale del gruppo.

Bernard Andreae: *Laokoon und die Gründung Roms*. Mainz 1988:

- Im Jahre 1905, also gerade recht zur Vierhundertjahrfeier der Entdeckung des *Laokoon*, hatte der deutsche Privatgelehrte, Antiquar und Kunsthändler Ludwig Pollack in einer Sitzung des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom einen rechten gebeugten Arm bekannt gemacht, den er bei einem römischen Marmorhandwerker gefunden hatte. Da der Arm jedoch eine rötliche Färbung hatte, glaubte Pollack den „Arm eines Laokoon“, das heißt, das Fragment einer antiken Wiederholung der berühmten Gruppe gefunden zu haben. Aber er hatte keinen Zweifel, dass man das Bewegungsmotiv des Vaters mit Hilfe dieses Armes richtig ergänzen konnte. Verschiedene Künstler und Archäologen hatten schon die von Giovanni Montorsoli zugunsten des barock hochgereckten Armes verworfene richtige Beugung in Vorschlag gebracht, aber nun erst schien der materielle Beweis erbracht. Filippo Magi nahm den Montorsoli-Arm ab, der mit seiner pathetischen Gebärde des Hochreckens und des gewaltigen Kampfes mit der Schlange seit 1534 das Bild der Gruppe bestimmt hatte.

Ernst Osterkamp: *Nachwort*. In: Johann Wolfgang Goethe: *Über Laokoon (1798)*. Nachdruck der Ausgabe 1896 in: Goethes Werke. Weimarer Ausgabe. I Abteilung, 47. Band. Stuttgart, Weimar 1997, S. 1-34:

- Im Auftrag von Papst Clemens VII. hatte Fra Giovanantonio Montorsoli die Figur des Laokoon 1532 um das Pathosmotiv des ausdrucksvoll schräg nach oben ausgestreckten rechten Arm ergänzt. In dieser expressiven Gestalt trat die Skulptur dem Besucher des Belvederehofs bis zur Mitte des 20. Jh.s vor Augen. Montorsolis Ergänzung veränderte den Sinngehalt der Gruppe nicht unwesentlich, weil sie Laokoon noch die Kraft verlieh, sich die Schlange vom Leibe zu halten und sich damit seines Schicksals zu erwehren. Erst mit der Entdeckung des originalen antiken Arms durch Ludwig Pollack im Jahre 1905 und dessen Anfügung an die Figur des Laokoon im Jahre 1957 wurde diese pathetische Gebärde zurückgenommen; der angewinkelte Arm gibt dem Betrachter nun auf den ersten Blick zu erkennen, dass Laokoon den Kampf gegen sein Schicksal verloren hat.

Salvatore Settis: *Laocoonte. Fama e stile*. Roma 2006:

- La statua del *Laocoonte* è da un lato l’immobile, „artistica“, decorativa *Pathosformel*, disponibile alla citazione e perciò anche alla metafora, allo scherzo, all’ironia; ma quella formula conserva intatto il suo nucleo profondo di autenticità, di dolore non solo esibito ma consumato, di spasimo sulla soglia della morte. È insomma sì una formula del pathos, ma sospesa a metà fra la cristallizzazione dell’arte e i tormenti anche troppo autentici della vita.
- Un ponte è sospeso tra l’originaria creazione del *Laocoonte* col suo contesto storico e stilistico e lo statuto di quel gruppo scultoreo oggi, con tutto ciò che vi è di sedimentato sopra non solo di imitazioni e parodie e allusioni, ma più ancora di interpretazioni, descrizioni, letture. Noi siamo fatalmente a questo estremo del ponte, eppure tentiamo ancora di avvicinarci il più possibile all’altro estremo. Cercando Laocoonte, districandone, dietro la fama, lo stile.

- Della statua che per noi è “il” Laocoonte non c’è, in tutte le fonti antiche, che una sola menzione (Plinio il Vecchio).
- Il *Laocoonte* è oggi variamente datato dagli specialisti: gli estremi (per la scultura che vediamo o per il suo supposto originale in bronzo) oscillano in uno spazio di circa due secoli, dalla metà del II secolo a.C. alla metà del I secolo d.C., se non dopo ancora.
- Una data del *Laocoonte* vaticano può essere proposta su base stilistica oppure su base documentaria.
- Gli scultori del *Laocoonte* sono, credo, databili con precisione: la loro consociazione di bottega può essere cominciata a Rodi (ma di ciò non ci sono prove) e trasferirsi in Italia certamente dopo il 42 a.C. Il *Laocoonte* dovette essere prodotto non a Rodi, ma in una bottega sul suolo italiano: una sua datazione “intorno al 40-20 a.C.” ha un saldissimo ancoraggio documentario.
- Ma quali fossero le coordinate di stile e di significato del *Laocoonte* nel momento della sua creazione ci è impossibile dirlo.

Ekphrasis:

Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer: *Einleitung: Wege der Beschreibung*. In: Dies.: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, S. 9-19:

- Bilder und Sprache galten von alters her als verwandt. Die Bilder, so hieß es, brauchten die Sprache, um ihr Bedeutungspotential ganz zu entbinden; und die Sprache musste, um ihrer Überzeugungskraft willen, anschaulich sein, musste bildhaft die Phantasie anregen. Das stumme Bild und die blinde Sprache hatten im jeweils anderen Medium ihre Ergänzung. Die Frage des Transfers vom einen ins andere schien daher unproblematisch. Der Name der Ekphrasis stand für diese Gleichung von Bild und Wort, er meinte anschauliche Beschreibung allgemein, später dann besonders die Beschreibung der Bilder.
- Seit dem 18. Jahrhunderts verlor die Beziehung ihre Selbstverständlichkeit, besonders durch das Selbstbewusstsein einer zunehmend als autonom aufgefassten Kunst. Die Eigenheit der Künste interessierte mehr als ihre Verwandtschaft untereinander, ihre Vergleichbarkeit. Lessings *Laokoon* ist dafür ein prominentes Beispiel. In dem Maße, in dem die Unterschiede der Künste, die bis dahin in einem geregelten Wettstreit, genannt Paragone, ausgetragen wurden, nunmehr sich verfestigten, wurde ihr wechselseitiger Bezug überhaupt zum Problem. Tendenziell schwächte sich der gemeinsame Referenzpunkt der Künste ab, der in Mythen, religiösen Stoffen, historischen Ereignissen, in Ausdrucksmodi, Topoi und Gattungen Verbindlichkeit beansprucht hatte.

Gottfried Boehm: *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*. In: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hgg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, S. 23-40:

- *Enargeia*, ein Leitbegriff der Rhetorik, meint Klarheit, Deutlichkeit, Anschaulichkeit, auch im Sinne des Durchblicks. Cicero übersetzte ihn deshalb mit *perspicuitas* oder anderen wahrnehmungs- bzw. bildbezogenen Begriffen wie: *inlustratio*, bzw. *illustratio* (ins Licht rücken) bzw. *evidentia* (vor Augen stehen). Evident ist, nach Quintilian, eine Darstellung dann, „quam si rebus ipsis intersimus“: als wären wir bei den Dingen (oder Vorgängen) selbst zugegen. Hier meldet sich die realitätssetzende Norm der *imitatio*: die Ekphrasis verschafft Erfahrungen von hoher Intensität, in denen der Leser mit dem geschilderten Sachverhalt dicht zusammenrückt. Die Kraft

- des Textes, derlei zu leisten, sah die Rhetorik in seiner Fähigkeit, visuelle Bilder zu evozieren, den Hörer zum Zuschauer zu machen.
- Dies bedeutet, dass die Ekphrasis die Zeigefähigkeit der Sprache aktiviert. Es sind Zeige-Handlungen, die bereits das Verbum *phrazein* meint, das sich in der verstärkten Form des *ekphrazein* zu einem Zeigen steigert, das völlige Deutlichkeit erzielt. Auch den lateinischen Übersetzungen (*perspicuitas, inlustratio, evidentia*) liegen Weisen des Zeigens zugrunde, die sich als Durchsicht schaffen, ins Licht rücken, vor Augen stellen, umschreiben ließen. Im Zeigen konvergiert die bildgebende Leistung der Sprache mit der ursprünglichen Leistung des Bildes, hier lässt sich die Voraussetzung bestimmen, vermöge derer die Ekphrasen hoffen konnten, mit Worten das Bild zu treffen.
 - Die Rolle der Deixis (Zeigen) im Haushalt der menschlichen Sinnesvermögen ist nicht wirklich klar. Ihren Anteil an der Ausprägung der Kultur (von Sprache, Theorie, aber auch Mimus und Tanz) haben besonders die philosophische Anthropologie, die historische Erkenntnistheorie und die Phänomenologie untersucht. Wer zeigt, unterbricht sich in seinem eigenen Tun, er wendet sich einem Anderen zu, dem etwas gezeigt werden kann, unterbricht aber auch den unbestimmten Horizont der jeweiligen Situation. Wer zeigt, hebt etwas heraus, macht es sichtbar, indem er es in seiner anschaulichen Einbettung isoliert. Die zeigende Gebärde repräsentiert einen Fernsinn, sie weist hin, ohne *greifen* zu müssen. Sie hat, im ursprünglichen Sinn, eine theoretische Potenz und Orientierung, sie zielt auf etwas, schafft dem Blick eine neue Bahn, tut, was sie tut mit einer eigentümlich betonten Aufmerksamkeit. Die Erkenntnis öffnende Kraft der Deixis wird am deutlichsten daran, dass der *gezeigte* Gegenstand *sich* zeigt. Er wird „als solcher“ (als er selbst) erkennbar. Das Zeigen, so stumm es geschehen mag, baut einen Erkenntnisraum auf, dessen wesentliches Kennzeichen Distanz (Intentionalität) ist. Damit sind Hinweise genug gegeben, wie das Zeigen die Welt der Sprache, jeder, auch der bildenden Darstellung, trägt bzw. fundiert. Es partizipiert an dem, was *Enargeia* (die Maxime der Ekphrasis) bezeichnete.
 - Auch sprachgeschichtlich lässt sich die Rolle der Deixis bestätigen. Die meisten indogermanischen Verben des Sagens und des Zeigens besitzen eine gemeinsame Wurzel. Sie heißt: *dik*, im Sanskrit: *dic* (= aufweisen, sehen lassen), im Altgriechischen: *deiknymi* (= ich zeige), im Lateinischen: *dico* = ich sage, im Gotischen: *gateihan* – anzeigen, verkündigen, sagen, im Althochdeutschen: *zeigon* (= zeigen) finden wir sie wieder.

Fritz Graf: *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*. In: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hgg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, S. 143-155:

- Das Wort Ekphrasis als solches, in seiner präzisen griechischen Bedeutung gefasst, weist erst einmal auf eine Vorgehensweise hin: *Ekphrasis* ist der Akt des *ekphrazein*, und das wiederum ist eine Weiterbildung zu *phrazein*, „zeigen, bekannt, deutlich machen“ – das Präverb *ek-* „aus“ meint hier ein Tun, das ohne Rest an sein Ziel gelangt. Ekphrasis ist mithin ein „völlig und restlos deutlich Machen“. Freilich kommen Substantiv und Verb schon im Griechischen praktisch nur als Fachwort der Rhetorik vor.
- In der griechischen Tradition der Rhetorik hat Ekphrasis ihren festen Platz unter den *Progymnasmata*, den „Anfängerübungen“ – elementaren Übungen, die den angehenden Rhetor in seine Kunst einführen. Wenn man überhaupt von Gattung reden will, muss man den Begriff der Gattung erst einmal sehr eingeschränkt verwenden: Ekphrasis ist ein Unterort der Textgattung „Übungstexte“. In der gesamten antiken

Rhetorik wird Ekphrasis außerordentlich weit gefasst: es ist jede Beschreibung. Bildbeschreibung bildet darin keine Sonderkategorie.

- *Enargeia* ist das Schlüsselwort der Ekphrasis, bezeichnet ihre spezifische Eigenschaft: das Wort lässt sich als „Klarheit“, „Deutlichkeit“, insbesondere aber „Anschaulichkeit“ verstehen. *Enargeia* ist die Kraft des Textes, visuelle Bilder zu schaffen, den Hörer zum Zuschauer zu machen. Quintilian geht in den *Institutiones* mehrmals auf den Begriff der *Enargeia* ein. Schlüsselstelle ist seine Definition in Inst. 6,2 – in einem Kapitel, das die Erregung der Gefühlswirkungen (*affectus*) behandelt. Hier führt er als Quintessenz seiner langen eigenen Erfahrung aus, dass Gefühle in den Zuhörern nur dann wirksam erregt werden könnten, wenn der Redner selber von ihnen gepackt sei – womit sich dann die Frage stellt, wie das zu geschehen habe. Gefühle, so antwortet Quintilian, würden dann erregt, wenn man die *phantasiai* oder, wie er latinisiert, *visiones* – also, provisorisch, „die Bilder abwesender Dinge“ – so im Geiste sehe, wie wenn sie anwesend wären: um die entsprechenden Gefühle zu empfinden, müssten wir mithin nur solche *visiones* in uns evozieren. „Daraus ergibt sich die *Enargeia* ..., die nicht in erster Linie zu reden, sondern das Geschehene anschaulich vorzuführen scheint – und ihr folgen die Gefühle so, als wären wir bei den Vorgängen selbst zugegen“.
- *Enargeia* ist mithin die Eigenschaft der Rede, Vergangenes – oder allgemeiner: nicht Gegenwärtiges – innerlich präsent zu machen und dabei scheinbar den Wortcharakter des Textes aufzuheben: das eben meint die Formel „aus Zuhörern Zuschauer machen“: an die Stelle der äußeren tritt die innere Schau.
- Die Fähigkeit der Wortkunstwerke, Bilder zu schaffen, hat ihre Geschichte. Dichtung und Bildkunst wurden in der griechischen Kultur immer wieder miteinander in Beziehung gesetzt; dem Dichter Simonides im späten 6. Jh. v. Chr. schrieben die Späteren den Ausspruch zu, ein Bild sei schweigende Dichtung, die Dichtung sprechende Bildkunst, und Horazens *ut pictura poesis* (*Ars poetica* V. 361), geäußert in einem Kontext des strikten, in keiner Form die Genera bewertenden Vergleichs, wurde zur Formel, mit der die Renaissance den Wettstreit der Künste einfiel.

Murray Krieger: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore, London 1992:

- To look into *ekphrasis* is to look into the illusionary representation of the unrepresentable, even while that representation is allowed to masquerade as a natural sign, as if it could be an adequate substitute for its object.
- What is being described in *ekphrasis* is both a miracle [Wunder] and a mirage [Mirage, Fata Morgana, Blendwerk]: a miracle because a sequence of actions filled with before and after such as language alone can trace seems frozen into an instant's vision, but a mirage because only the illusion of such an impossible picture can be suggested by the poem's words.
- We may see it as the poem's miracle, and that seeing is our mirage. This peculiar – and paradoxical – jointly produced experience of *ekphrasis* allows it to function as the consummate example of the verbal art.
- I see *ekphrasis* as the most extreme and telling instance of the visual and spatial potential of the literary medium.

Peter Wagner: *Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)*. In: Ders. (Hg.): *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin, New York 1996, S. 1-40:

- The image is both powerful and helpless in the sense that it cannot represent its form of representation but merely contains it as a trace that is frequently overlooked by the observer. To a reader, it will initially always be more attractive than a text; and yet in

order to mean something it needs mendacious and/or distorting words: a title, an epigraph, a signature, an ekphrasis.

- Given the undeniable power of visual representation, it should be no surprise to learn that Western culture has sought to limit that power through an exegetical and, indeed, ekphrastic tradition which translates the pictorial into the readable, thus controlling and encircling it with words. The human terror or fear in front of and of the image has found expression, on the one hand, in the ekphrastic fear cast in words and, on the other hand, in both philosophical discourse and the response of iconoclastic observers destroying or disfiguring what they consider dangerous visual representations.
- Plato extends his distrust of artists to the use of colour in general, whether it is paint on canvas or the use of colour in rhetoric or make-up: cosmetics, rhetoric and paint(ing) are potentially dangerous (because they serve as means of seduction) and must be held in check.
- [Auch Wagner spricht von] the nature (or concept) and paradoxical work of ekphrasis, a performance that promises to make the silent image speak even while silencing the unspoken (and, perhaps, unspeakable) or imposing verbal rhetoric (a kind of painting, in Plato's view) upon the image.
- [Andererseits:] We should begin to *read* images, that is to study, not words in paintings but their semiotic and rhetorical structure. Inspired by semiotics and discourse analysis, a new ekphrasis will have to consider the visual image as sign, as discursive work that comes from and returns into society.
- Insisting on the unity of the sister arts and not on their difference, we can study their common rhetorical structure.

Winckelmann:

Ludwig Uhlig: *Nachwort*. In: Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Stuttgart 1969, S. 147-156:

- Johann Joachim Winckelmann gab den Anstoß zu einer geistigen Bewegung, die aus der Mitte des 18. Jh.s bis in unsere Zeit hineinreicht. Sein Bild vom Griechentum gab der klassischen Dichtung Goethes und Schillers ihr Ideal und der Geschichtsphilosophie von Herder bis Hegel ihren Orientierungspunkt.
- Entscheidend wurde in Winckelmanns Seehausener Zeit (1748-54), als er Bibliothekar des Reichsgrafen von Bünau war, die Nähe Dresdens, das unter August dem Starken (1694-1733) und seinem Sohn zu einem Zentrum spätbarocker Kultur in Deutschland geworden war. Bei Besuchen der Gemäldegalerie mit ihrem Reichtum an italienischen und niederländischen Kunstwerken des 16. und 17. Jh.s und im Umgang mit Malern, später auch in der Antikensammlung fand Winckelmann den Weg zur Kunst.
- Im Umkreis der katholischen Hofgesellschaft lernte er einflussreiche Gönner kennen, die dem belesenen Humanisten Unterstützung für eine Reise nach Rom anboten und ihm dort eine Anstellung in Aussicht stellten. Die Voraussetzung dafür war Winckelmanns Übertritt zur katholischen Kirche, der im Juni 1754 erfolgte. Im Herbst quittierte er den Dienst bei Bünau und siedelte, in Erwartung der Reise nach Rom, nach Dresden über. Hier zog ihn der Maler Adam Friedrich Oeser in sein Haus und leitete ihn im Zeichnen an. Später war auch Goethe in Leipzig Oesers Schüler.
- Hier entstanden im Frühjahr 1755 die *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*. Die Schrift erschien mit einer Widmung an den König und drei Kupferstichen Oesers; sie wurde in fünfzig Exemplaren gedruckt und hatte sofort so großen Erfolg, dass sogar Abschriften davon

angefertigt wurden. Noch in Dresden schrieb Winckelmann das *Sendschreiben über die Gedancken von der Nachahmung ...*, in dem er, die Einwände der antiquarischen und Kunstgelehrsamkeit vorwegnehmend und ironisierend, sein eigenes Werk unter der Maske eines anonymen Kritikers angreift, und die *Erläuterungen der Gedanken von der Nachahmung ...*, worin die Thesen des Werkes neu aufgegriffen und mit ausführlichen Belegen gegen das *Sendschreiben* verteidigt werden – beide wurden der zweiten Auflage von 1756 als Anhang beigegeben.

- Die Vorbildlichkeit der griechischen Kunst wird von Winckelmann begründet mit einer begeisterten Schilderung des antiken Griechenland, dessen Menschen sich unter günstigen klimatischen und geographischen Verhältnissen zur Schönheit und Vollkommenheit entwickeln konnten. Die griechische Kunst sei jedoch über die Naturschönheit hinaus gegangen und habe ein göttlich erhabenes Ideal entworfen. Das Kennzeichen dieser idealen Schönheit sei „ein edle Einfalt, und eine stille Größe“. Diese vielzitierten Worte, die zu Recht als Kernstück der klassizistischen Kunstlehre gelten, hatten zu ihrer Zeit eine polemische Spitze, die sich gegen den gerade in Sachsen noch herrschenden Barock mit seinen leidenschaftlich bewegten Bildern und Statuen richtete. Unter den neueren Künstlern wird demgegenüber Raffael als treuer Schüler der Griechen hervorgehoben.
- Gegen die Forderung nach einfacher Naturnachahmung stellt Winckelmann die nach der Idealisierung der Schönheit; gegen die Betonung des Kolorits in der Malerei hebt er die Bedeutung der Zeichnung – analog zur Kontur in der Plastik – hervor; gegen die Kritiker, die von einem Bild lediglich die „Belustigung der Augen“, den rein optischen Reiz erwarten, weist er auf die „ernsthafte Schönheit“, die längerer Betrachtung und Überlegung standhält.
- Das Stilideal, das so vorgestellt wird, erhält seine volle Bedeutung erst dadurch, dass es als Ausdruck eines idealen Menschenbildes verstanden wird: die „große und gesetzte Seele“, die aus dem Kunstwerk spricht, muss auch im Künstler selbst und im Menschen überhaupt leben, in ihr erkennt Winckelmann den „wahren Charakter der Alten“. Dieses Ethos fand auch die erhoffte „Nachahmung“ (in dem gemeinten Sinn, der die bloße technische Imitation weit übersteigt), insbesondere in der deutschen Klassik und durch sie in neuere Zeiten hinein.
- Als Winckelmann am 18. November 1755 in Rom ankam, war er entschlossen, selbstständig und frei von beruflichen Verpflichtungen zu bleiben und mit der sächsische Pension hauszuhalten. Für seine Studien fand er hier ein weites Feld. Erst an diesem Ort, in der unmittelbaren Gegenwart der antiken Kunstwerke, gewann sein Idealbild Realität und Leben. Wie stark das Erlebnis der sinnlichen Anschauung auf ihn wirkte und wie es ihn reifen ließ, zeigen die wiederholt überarbeiteten Beschreibungen des Torso und des Apollo von Belvedere mit ihrer Genauigkeit und dem „hohen Stil“ ihrer Sprache.
- Das Hauptwerk seiner römischen Zeit und seines Lebens wurde die *Geschichte der Kunst des Alterthums* [erschieden Ende 1763 mit der Jahresangabe 1764]. Winckelmann lieferte hier neben der Geschichte auch den „Versuch eines Lehrgebäudes“ der Kunst. Nicht nur wegen der überragenden Sachkenntnis des Autors war dieses Werk einzigartig in seiner Zeit. Statt, wie bisher üblich, chronologische Aufzählungen von Künstlern zu geben, machte Winckelmann den Stil ganzer Völker, zumal der Griechen, zu seinem Gegenstand, stellte ihn in seiner Abhängigkeit von der Lebensform der betreffenden Nationen dar und verfolgte ihn durch seinen historischen Wandel vom ersten Wachstum über die Blüte bis zum Verfall.
- Winckelmanns Wirken in Rom als Oberaufseher der Antiken verschaffte ihm in Deutschland ein unangefochtenes Ansehen. Reisende, darunter Fürsten und Prinzen, suchten ihn auf und ließen sich von ihm führen und unterweisen.

Helmut Pfotenhauer: *Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte*. In: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hgg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, S. 313-340.

- Die Kunstbeschreibung unterliegt in der Mitte des 18. Jh.s einigen einschneidenden Wandlungen. Sie wird nachdrücklicher als je zuvor ästhetisch und sie wird mehr denn je geschichtsbewusst. Die Ästhetisierung der Kunst, der sprachliche Nachvollzug in der Beschreibung Rechnung zu tragen hat, will die Absonderung des Schönen vom Guten und Wahren. Dieses Schöne soll sich als eigengesetzlich, als autonom erweisen lassen und nicht mehr nur Vehikel sein für außerästhetische, begriffliche oder moralische Gehalte. Und dem Eigenen der Kunst, dem Individuellen der Werke, wächst auch die Dimension der Zeit zu: Es wird als Besonderheit des Vergangenen tendenziell fremd und will durch neue Anstrengungen des Verstehens, der Hermeneutik, in die Gegenwart herübergerettet werden.
- In dem Maße aber, in dem dies Eigene und das Befremdliche und nicht allzeit Verfügbare daran ins Bewusstsein tritt, stellt sich die Frage nach der Möglichkeit sprachlicher Aneignung. Ist ein System selbstbezoglicher Zeichen, eine auf Sichtbarkeit hin strukturierte eigene Kunstwelt, der Beschreibungssprache, also einer Annäherung in einem anderen Medium, überhaupt zugänglich? Und ist das Frühere, und wenn ja, unter welchen Bedingungen, überhaupt zu vergegenwärtigen?
- Daraus zieht die Kunstbeschreibung die Konsequenz, selbst künstlerisch sein zu müssen, um im Transfer von der Augenwelt in die Sprachwelt das spezifisch Ästhetische zu bewahren. Die Beschreibungen mobilisieren die eigenen literarischen Potentiale, sie werden narrativ und psychologisch; aus dem Bild wird eine Geschichte, aus dem stillgestellten Moment visueller Darstellung wird bewegtes, handlungsträchtiges Seelenleben. Kunstbeschreibung gerät zur Beschreibungskunst.
- Je historischer die Kunstauffassung, desto bemühter die einführende Aktualisierung, die Gleichsetzung mit dem Werk und seinem Künstler – oder aber – desto nachdrücklicher die Alternative, das Begreifen der Distanz durch objektivierende Kategorien wie Stilgeschichte oder die Rekonstruktion des Früheren durch die Kritik der Überlieferung. Auch dafür steht der Name Winckelmann; Kunstbeschreibung wird bei ihm zur wissenschaftlichen Kunstgeschichte.

Der Laokoon-Mythos in der antiken Literatur:

Vergil, *Aeneis* II 221-227 (29-19 v.Chr. Ü.: Volker Ebersbach). Leipzig 1982:

Laokoon, durch das Los zum Priester des Neptun erwählt, opferte gerade einen mächtigen Stier vor den festlichen Altären. Da aber – mich schaudert, es zu erzählen – gleiten von Tenedos her zwei Schlangen, in weiten Bögen durch die ruhige See sich windend, übers Meer und streben gemeinsam dem Strand zu. Ihre Hälse recken sich steil aus den Fluten, und blutrot ragen ihre Kämme aus den Wellen. Der übrige Teil schleift im Meer hintennach, und in ungeheurem Umfang krümmt sich der Rücken. Gischt braust schäumend auf. Schon haben sie das Land erreicht und lecken sich, die brennenden Augen in Blut und Feuer schwimmend, die zischelnden Mäuler mit zuckenden Zungen. Bei diesem Anblick streben wir schreckensbleich auseinander. In unbeirrbarem Zug streben sie auf Laokoon zu. Und zuerst umflucht jede Schlange einen der beiden jungen Körper seiner Söhne und weidet sich an dem Biß in die armen Glieder. Dann erfassen sie auch ihn selbst, der ihnen zu Hilfe eilt und Waffen bringt, und schnüren ihn ein in langer Spirale; und schon haben sie zweimal seine Hüften umwunden, zweimal sich mit ihren schuppigen Rücken ihm um den Hals gelegt und überragen ihn, Haupt und Nacken emporgereckt. Unterdessen müht er sich ab, mit den Händen die Knoten zu entwirren, die priesterlichen Binden mit Geifer und schwarzem Gift getränkt, und zugleich schreit er grauenhaft zu den Gestirnen wie der Stier, der verwundet vom Altar flieht, und das Beil, das ihn nicht richtig traf, vom Nacken schüttelt. Doch glatt entschlüpfen die beiden Schlangen auf den Tempelhügel und streben zur Burg der grimmigen Tritonis, wo sie sich zu Füßen der Göttin unter der Rundung ihres Schildes verbergen.

Gaius Julius Hyginus (63 v.Chr. – 14 n.Chr.), nach 28 v.Chr. Präfekt der Palatinischen Bibliothek bei gleichzeitiger Lehrtätigkeit. Seine Werke sind verloren. Hyginus hatte auch einen Kommentar zu Vergil geschrieben, aus dem Heinse die Version der Laokoon-Geschichte wörtlich überträgt (Vergil, *Aeneis* II 199-231):

Lesen wir [...], was von seiner [Laokoons] Geschichte aufgezeichnet steht im Hygin. / „Laokoon“, erzählt dieser, „war ein Sohn des Akötes, Bruders des Anchises und Priester des Apollo. Da er wider dessen Willen heuratete und Kinder zeugte und ihn alsdann das Los traf, dass er dem Neptun am Gestade opfern sollte, sandte Apollo bei der Gelegenheit von Tenedos her durch die Fluten des Meers zwei Drachen, damit sie seine Söhne Antiphos und Thymbräos umbrächten. Laokoon wollte denselben Hülfe leisten, wurde aber selbst umflochten und getötet. Welches die Phrygier deswegen geschehen zu sein glaubten, weil er einen Spieß in das Trojanische Pferd warf.“ (Wilhelm Heinse: *Ardinghello und die glückseligen Inseln*. Stuttgart, Reclam, 1975, S. 239)

Servius (um 400 n.Chr.), lateinischer Grammatiker und Kommentator der Werke Vergils:

Servius gibt jedoch die bessere Erklärung und sagt, es sei deswegen geschehen, *weil er seine Frau aus Unenthaltbarkeit im Tempel des Apollo beschlafen habe*. (Wilhelm Heinse: *Ardinghello und die glückseligen Inseln*. Stuttgart, Reclam, 1975, S. 239)

Jacopo Sadoletto widmete 1506 der soeben aufgefundenen Marmorgruppe das lateinische Gedicht *De Laocoontis statua*, in dem die Schmerzensäußerungen des Laokoon als Stöhnen und keuchendes Murmeln beschrieben werden:

„Seht aus dem aufgehäuften Erdreich und aus den ungeheuren Eingeweiden der Ruine hat der Tag nach langer Zeit den Laokoon zurückgebracht, der einst am Kaiserhof stand und auch dein Haus, o Titus, schmückte. Als ein Abbild göttlicher Kunst, weil selbst das gelehrte Altertum kein vollkommeneres kannte, besucht es abermals, dem Dunkel entstiegen, die hochragenden Mauern des auferstandenen Rom. Worüber rede ich als erstes und mit dem höchsten Lob? Über den unglücklichen Vater und die beiden Kinder? Oder etwa über die grässlich anzusehenden, sich windenden und ineinander verschlungenen Schlangen? Oder über die Schweife oder den Ingrimme der Drachen? Oder über die Wunden und die lebenserlösenden Schmerzen im sterbenden Marmor? Hier schreckt die empfindende Seele zurück, und auch noch entfernt vom Standbild erschüttert ein nicht geringes, von Schauer durchsetztes Erbarmen die Herzen. Ein Schlangenpaar zieht sich in heftigen Windungen in weitem Kreis zusammen, sie schweiften in verschlungenen Kreisen umher und fesseln schließlich die drei Körper mit zahllosen Umschlingungen. Nur mit Mühe vermögen die Augen die Kraft aufzubringen, das grausame Verderben und den schrecklichen Untergang anzuschauen. Eine der Schlangen zuckt und greift den Laokoon an, umschlingt ihn am ganzen Leibe, von unten und oben, und schlägt ihm endlich ungestüm die Zähne in den Unterleib. Der Körper weicht vor der Fessel zurück, die Glieder winden sich, und die Seite krümmt sich zurück vor der empfängenen Wunde. Vom heftigen Schmerz und von der grausamen Zerfleischung angetrieben, stößt jener ein ungeheures Ächzen aus und stemmt sich, um die blutigen Zähne wegzureißen, sträubend mit aller Kraft mit der linken Hand gegen den Rücken der Echse. Die Sehnen spannen sich an, und vergeblich setzt er ihr unter Aufbietung aller Kraft die geballte Stärke des ganzen Körpers entgegen. Fast schon erliegt er dem Wüten, und von der Wunde geschwächt wird sein Schnauben zum bloßen Gemurmel. Die Schlange aber gleitet in vielfältigen Windungen immer wieder hin und her und fesselt ihm unten mit festgezogenem Knoten die Knie. Die Waden geben nach, der Schenkel schwillt durch die abschnürenden Umwindungen, durch die Unterbrechung des Pulsschlages schwellen die lebensnotwendigen Ader, und die bläulichen Venen füllen sich mit dunklem Blut. Nicht weniger wütet dieselbe rohe Gewalt gegen die Söhne, würgt sie in reißender Umschlingung und zerfleischt die Mitleid erregenden Glieder. Und schon ist die blutige Brust des einen zerfressen, der, indem er mit versagender Stimme den Vater zu Hilfe ruft, nur noch aufrecht gehalten wird durch den umschlingenden Bogen und durch die feste Umwindung. Der andere, dem bisher noch kein Biss den Körper verletzte, schickt sich gerade an, sich mit erhobenem Fuß vom Schlangenschweif loszureißen, als er beim Anblick des unglücklichen Vaters schaudert, so erstarrt – und nunmehr hält doppelte Furcht den ungeheuren Tränenstrom zurück. Folglich, ihr großartigen Künstler, die ihr, in fortdauerndem Ruhm erstrahlend, ein solch bedeutendes Werk erschaffen habt (wiewohl auch bessere Taten einen unsterblichen Namen erheischen und es freistand, manch bedeutenderes Talent künftiger Ruhme zu überliefern), war es ausgezeichnet, dass ihr gleichwohl, wo sich auch immer Gelegenheit zu verdienstvoller Tat bot, diese sogleich ergriffet und euch zum höchsten Gipfel emporschwangt. Wir sehen, dass ihr den leblosen Stein herrlich mit lebendigen Gestalten beseelt habt, dass ihr dem atmenden Marmor lebenswarme Sinne eingepflanzt habt, und wir sehen Bewegung, Wut und Schmerz, und wir vermeinen gar das Stöhnen zu hören. Einst pries euch das herrliche Rhodos; unendlich lange Zeit schief der Ruhm eurer Kunst, den Rom nun von neuem in günstigem Lichte erschaut und enthusiastisch preist. Der Ruhm des altherwürdigen Kunstwerks ist zu neuem Leben erwacht. Wieviel vortrefflicher ist es also doch, sein Geschick durch Talent oder durch Mühsal ewig fort dauern zu lassen, als voller Aufgeblasenheit Reichtümer und nichtigen Prunk zu mehren.“

Gotthold Ephraim Lessing: *Werke 1766-1769*, hrsg. v. Wilfried Barner. Frankfurt M. 1990.

- Paralip., S. 219: „Poesie und Malerei, beide sind nachahmende Künste, beider Endzweck ist, von ihren Vorwürfen die lebhaftesten sinnlichsten Vorstellungen in und zu erwecken. Sie haben folglich alle die Regeln gemein, die aus dem Begriffe der Nachahmung, aus diesem Endzwecke entspringen.“
- XXIV, S. 169: Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener, gehören ihr alle sichtbaren Gegenstände zu: als diese, schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.“
- XXIV, S. 171 f.: „In der Poesie [...] verlieret die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexistierenden Teile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen, und wirket nicht viel schwächer, als in der Natur selbst.“
- XVII, S. 124: Der Poet „will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, dass wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewusst zu sein aufhören.“
- VI, S. 61: „[...] was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön.“
- Paralip., S. 296: „Den Schranken der bildenden Künste zu Folge, sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der Bewegung welche sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unsrer Einbildung; die Kunst tut nichts als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt.“
- Paralip., S. 296 f.: „Tierische Augen sind schwerer zu täuschen als menschliche; sie sehn nichts, als was sie sehen; uns hingegen verführet die Einbildung daß wir auch das zu sehen glauben, was wir nicht sehen.“
- XXI, S. 155: „[...] da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben“.
- Vorrede, S. 14: „Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, dass die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet.“
- Vorrede, S. 15: Erst die „Aftercritik“ habe „in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeuge“.
- Paralip., S. 254: „Es ist wahr beide [Bildhauer und Dichter] und beider Künste haben viel Ähnlichkeit. Aber auch viel Unähnliches.“
- XIX, S. 140: „[...] ihre [des Dichters und des Malers] Werke werden einander alsdenn am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist“.
- XVIII, S. 130: „Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstaten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu tun genötiget siehet, friedlich von beiden Teilen compensieret: so auch die Malerei und Poesie.“

Wilhelm Heinse: *Die Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlass*, hrsg. v. Markus Bernauer u.a.
1. Bd.: *Aufzeichnungen 1768-1783*. München, Wien 2003.

- S. 304 f.: „W.[inckelmann] setzt den Laokoon in diese Zeit wegen seiner Vollk[ommenheit] Empfindsamliche Beschreibung, ohne Gefühl vom Geist des Künstlers, gezwungene Empfindeleyen besonders über Kopf und Augen.“ Gemeint ist die *Laokoon*-Beschreibung in der *Geschichte der Kunst des Altertums*.
- S. 611 f.: „[...] keine Uebel gefallen, die nicht zum besten eines großen ganzen gehören, auch in der Nachahmung. Wenn der Löwe ein Pferd zerreißt, so sieht man, dass das edle Thier sich nicht anders erhalten kann; wenn er aber einen tapfern Menschen zerreißt so peinigt uns dieß, dass dieser so dumm war; er ist von der Natur gemacht über ihn zu herrschen, u das Wohl des Ganzen erheischt nicht. [...] So müssten beym Laocoon ganz nothwendig die Schlangen die Hauptsache seyn, wenn es Naturbegebenheit seyn sollte. Dann wär es aber grässlich, einen so vollkommenen Mann u noch dazu die unschuldigen Kinder von ihnen aufgeessen oder getödtet zu sehen. [...] Laokoon, ist am gütigsten ausgelegt weiter nichts, als eine göttliche Hinrichtung eines verruchten Wollüstlings, samt seinen in Zügellosigkeit erzeugten Bälgen, im Tempel des Apollo; und der Künstler fand dabey Gelegenheit, die höchste Kunst im Nackenden zu zeigen, Ausdruck von Schmerz u Gift durch den Körper in schönen Formen; wir verabscheuen oder bemitleiden, je nachdem wir von eignem inneren Gehalt sind, den armen Sünder, und weiden unsern Geist u vergrößern unsre Erkenntniß an dem natürlichen Ausdruck eines menschlichen Körpers bey einer äußerst seltenen Scene.“
- S. 737: „Es ist komisch, dass man gerade beym Laokoon hat beweisen wollen, dass die Griechen alles ins schöne gearbeitet haben; als ob ein Körper von Gift durchwüthet u angeschwollen so reizend wäre!“
- [S. 758-761 u. 770-772]
- S. 900: „Der Laokoon bleibt deßwegen das höchste Kunstwerk, weil das gefühl des Schmerzes durch den ganzen Körper so sichtbar ausgedrückt ist, so weich u warm u meisterhaft, u in so schönen Formen; u so natürlich mit den Schlangen. Die Seite u das Bein links ist ein Wunderwerk. Hier ist nicht bloß Gesichtsausdruck.“
- [S. 905-907]
- S. 908: „Im Laokoon ist mehr Gefühl, es hat ihn gewiß ein Mann gemacht, der viel Leiden erduldet, er gleicht einer Tragödie von Sophokles, oder Euripides“.
- S. 915: „Laokoon ist offenbar ein Werk von Ausdruck und die Schönheit muß ihm deßwegen untergeordnet seyn.“
- - S. 922: „Ich weiß nicht, ob die Gruppe Laokoons wirklich so schön ist, als man sie macht; mir kömmt sie immer je mehr u mehr ich sie betrachte gekünstelt vor, und wie eine Tanzmeisterstellung, als ob die Schlangen abgerichtet wären, die eine oben herein durch die Arme, u die andere zwischen den Beinen hinauf zu fahren, u den Vater mit den zwey Söhnchen zu einem marmornen Sonnenfächer gleichsam zu flechten; und damit er einen Stiel hat, so muß der Papa auf dem Altar sitzen. Im Gesichte kann ich die Erhabenheit auch noch nicht so überschwenglich finden; und in den Gesichtern der zwey Buben ist ohne dieß Grimaße, u keine wahre Natur.“
- [S. 947-948]