

1 Einleitung

1.1 Problematik, Erkenntnisinteresse und Struktur

Der sogenannte klassische Laokoon-Diskurs kreist um die antike Marmorgruppe Laokoon (Abb. 1), die im Jahr 1506 in einem Weinberg nahe San Pietro in Vincoli gefunden und danach im Statuenhof des Belvederes im Vatikan aufgestellt wurde. Die von den Bildhauern Agesandros, Athanodoros und Polydoros gefertigte Laokoon-Gruppe¹ wurde im 18. Jahrhundert nicht nur als ein zeitlos gültiges, normsetzendes Muster der antiken Kunst betrachtet, sondern als Kunst überhaupt. Diese moderne Antiken-Verehrung begann mit einem Kommentar Johann Joachim Winckelmanns: „Laocoön war den Künstlern im alten Rom eben das, was er uns ist; des Polyclets Regel; eine vollkommene Regel der Kunst.“² Seine Ansicht verbreitete sich schnell und wurde in den deutschen Literaten- und Künstlerkreisen des 18. Jahrhunderts weithin akzeptiert. Heute ist es möglich, die rhodische Skulptur entsprechend zu würdigen, ohne der übertriebenen Bewunderung des 18. Jahrhunderts anheimzufallen: Die Marmor-Gruppe ist, so fasst es Margarete Bieber treffend zusammen, ein spätes Beispiel für den hellenistischen Barock in einer Epoche, die bereits übergangsweise zur klassizistischen Tendenz der Augustus-Ära gehört.³ Dieser Rezeptionswandel hat sich jedoch nicht selbstverständlich vollzogen, besonders wenn man berücksichtigt, wie leidenschaftlich und idealistisch einmal über das Kunstwerk debattiert wurde; damals ging es nicht nur

¹ Zur Rezeptionsgeschichte der Marmorgruppe vgl. Margarete Bieber, *Laocoön. The Influence of the Group since its Rediscovery*, Detroit 1967; Michael Hertl, *Laokoon. Ausdruck des Schmerzes durch zwei Jahrtausende*, München 1968; Hellmut Sichtermann, *Laokoon: Einführung*, Stuttgart 1964.

² Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*. In: Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer, Norbert Miller (Hrsg.), *Frühklassizismus: Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse* (Bibliothek der Kunsliteratur; Band II), Frankfurt a. M. 1995, S. 14.

³ Vgl. dazu Margarete Bieber, *Laocoön. The Influence of the Group since its Rediscovery*, New York 1942, S. 19.

um die immanente künstlerische Aussagekraft des Werkes, sondern auch gewissermaßen um das zeitgenössische Nationalbewusstsein der Menschen, die auf der Suche nach ihrer geistigen Heimat und Zukunft waren. Der Laokoon-Diskurs hat daher auch einen kunstpädagogischen Sinn. In diesem Zusammenhang ist für die vorliegende Untersuchung besonders die Frage interessant, inwiefern die theoretische Thematisierung Einfluss auf die zeitgenössische künstlerische Praxis ausübt, also wie das Geschriebene die reale Kunstgeschichte beeinflusst.

Der Streit um die Laokoon-Skulptur dauerte Jahrhunderte und ist durch die vielfältigen Interpretationen der Skulptur eng mit der Emanzipationsgeschichte der visuellen Kunst, vor allem mit dem historischen Emanzipations- und Entfaltungsprozess des menschlichen „Anschauens“, verbunden. Richard Brilliant zufolge bestand das Thema Laokoon bereits im 18. Jahrhundert aus „mehr Text als Skulptur“.⁴ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erreichte die Debatte einen Höhepunkt, bei deren Ausformung Johann Joachim Winckelmann (*Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, 1755), Gotthold Ephraim Lessing (*Laokoon oder über der Grenzen der Mahlerey und Poesie*, 1766) und Johann Wolfgang von Goethe (*Über Laokoon*, 1797) entscheidende Rollen spielten.⁵ Vor allem diese drei Schriftsteller werden als Symbolfiguren der Epoche des deutschen Klassizismus, also der Zeit von etwa 1755 (Winckel-

⁴ Richard Brilliant, *My Laocoön. Alternative Claims in the Interpretation of Artworks*, Berkeley [u. a.] 2000, S. 96.

⁵ Als Grundtexte wurden gewählt: Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, in: *Frühklassizismus: Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heine, hrsg. von Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer und Norbert Miller*, Frankfurt a. M. 1995, S. 9–50. (im Folgenden mit der Sigle „FK“ abgekürzt); Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: *Werke und Briefe: in zwölf Bänden 5/2: Werke, 1766–1769*, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1990, S. 11–206. (im Folgenden mit der Sigle „LW“ abgekürzt); Johann Wolfgang von Goethe, *Über Laokoon*, in: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in vierzig Bänden, Ästhetische Schriften I: I. Abteilung, Bd. 18: Ästhetische Schriften, 1771–1805*, hrsg. von Friedmar Apel, Frankfurt a. M. 1998, S. 489–500. (im Folgenden mit der Sigle „FA“ abgekürzt).

manns *Gedanken über die Nachahmung*) bis etwa 1830 (Goethes letztes Bekenntnis zu Claude Lorrain in *Landschaftliche Malerei*),⁶ angesehen.

Ziel und Aufgabe ihres Diskurses in dieser Epoche war es vor allem, das unterschätzte Bildliche vom konventionell die führende Rolle spielenden Textlichen zu befreien. Ihre Anschauung stimmt mit der Kontroverse über die Ut-pictura-poesis-Doktrin – oder geläufiger: der Beziehung zwischen Bild und Text – überein. Ebendiese Beiträge zur Entdeckung der Anschauung und Differenzierung zwischen der bildenden und poetischen Kunst stehen im Zentrum des ersten Teils der Untersuchung.

Der Grund für die Auswahl des Zeitraums und des Gegenstands für den ersten Teil der Untersuchung liegt darin, dass die genannten Autoren den Laokoon-Diskurs im Kontext der deutschen klassischen Ästhetik leiteten: Winckelmann gilt als Begründer der Disziplinen Kunstgeschichte und wissenschaftliche Archäologie und war darüber hinaus auch der Erste im Bereich der europäischen Geistesgeschichte, der den unabhängigen Wert der „Anschauung“ und der bildenden Kunst anerkannte und propagierte. Seine Schriften über die Kunst des Altertums markieren den ersten Schritt hin zur Theorie, dass sich die bildende Kunst bewusst vom „erzählerischen“ Wirkungsbereich befreit. Dabei spielt auch Lessing durch seine Begrenzung der poetischen und bildenden Kunst eine entscheidende Rolle, da er es war, der die Laokoon-Skulptur als zentralen Gegenstand der Debatte auswählte und den aufklärerischen Zeitgeist in den Diskurs einführte. Nach Lessing erreichte die Weimarer Klassik den Höhepunkt ihrer kulturgeschichtlichen Entwicklung – nicht zuletzt im Bereich der bildenden Kunst. Neben einer Reihe Initiativen, mit denen er den Wert der klassischen Kunst propagierte, griff Goethe auf den Laokoon-Diskurs zurück, um seine einzigartige klassische Kunstananschauung sowie die eng damit verbundenen ästhetischen Gedanken seiner optischen und naturwissenschaftlichen

⁶ Zur Definition der Epoche des deutschen Klassizismus vgl. Helmut Pfotenauer, Markus Bernauer, Norbert Miller (Hrsg.), *Frühklassizismus: Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse* (Bibliothek der Kunstschriftsteller; Band II), Frankfurt a. M. 1995, S. 325.

Forschung zu demonstrieren. Der „Augenmensch“ Goethe schilderte einen neuen Ansatzpunkt zur Definition des „Anschauens“, der sogar die Jahrhunderte bis in die Moderne überdauerte. Die Ansicht, die Laokoon-Gruppe sei ein Beispiel für hemmungsloses barockes Pathos, änderte sich im 18. Jahrhundert schlagartig und wurde fortan zum Inbegriff der idealen Schönheitsvision im klassischen Sinne, die große Seelenkräfte und die variable Expressivität zugleich darstellte. Dieser Begriffswandel vollzog sich deutlich unter dem Einfluss der drei großen klassischen Schriftsteller.

Im ersten Teil dieser Arbeit wird die Absicht verfolgt, die offensichtliche wirkungsgeschichtliche Linie des Laokoon-Diskurses in den Schriften der drei Autoren zu untersuchen und die Wechselwirkung und Rückbezüge zwischen ihren Gedanken aufzudecken. Dadurch soll eine tiefere Einsicht in den klassischen Diskurs über das Thema *Laokoon* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlangt werden, der den Beginn der Entdeckung und Befreiung des visuellen Werts im Zeitalter der Aufklärung markiert. Dies führt zum zweiten Teil der Untersuchung, der sich mit der weiteren Entwicklung des Laokoon-Diskurses in der Kunstgeschichte bis ins 19. Jahrhundert hinein beschäftigen wird. Hier sollen repräsentative Beispiele aus verschiedenen Bereichen der Kunstgeschichte vorgestellt werden, die aus unterschiedlichen Perspektiven veranschaulichen, wie sich die im Laokoon-Diskurs gestellte Frage nach der klassischen Kunst wandelte und schließlich relativiert wurde: Im klassischen Diskurs wurde das Motiv Laokoon immer den entsprechenden literarischen Texten untergeordnet, indem die Skulptur mit wenigen Ausnahmen als ein Instrument zur Förderung einer bestimmten ästhetischen Konzeption diente, die mit der zeitgenössischen bildenden Kunst entweder übereinstimmte oder ihr widersprach. Diese Situation änderte sich nach dem Ende des 18. Jahrhunderts allmählich, besonders durch die Entstehung und Entwicklung der modernen Wissenschaft und Gesellschaft. Das Kunstideal mit dem Vorbild der Antike war auf einmal überholt, und es wurde gegen den veralteten klassizistischen Antikenbegriff, der sozusagen schon von den Dichtern und Künstlern im Laokoon-Diskurs des 18. Jahrhunderts hervorgebracht worden war, polemisiert. Im folgenden Jahrhundert entstanden immer

mehr Gegenströmungen gegen die einseitig klassizistische Doktrin der „stillen Größe“ der antiken Kunst. So schrieb Aby Warburg 1920:

„Die klassisch-veredelte, antike Götterwelt ist uns seit Winckelmann freilich so sehr als Symbol, der Antike überhaupt eingeprägt, daß wir ganz vergessen, daß sie eine Neuschöpfung der gelehrten humanistischen Kultur ist; diese ‚olympische‘ Seite der Antike mußte ja erst der althergebrachten ‚dämonischen‘ abgerungen werden; denn als kosmische Dämonen gehörten die antiken Götter ununterbrochen seit dem Ausgang des Altertums zu den religiösen Mächten des christlichen Europa und bedingten dessen praktische Lebensgestaltung so entscheidend [...].“⁷

Die einst von Gelehrten und anderen Autoritäten aufgestellten Maximen – und dies gilt auch für das Laokoon-Thema – wurden mit der Zeit immer mehr zur Fessel, die mit neuen Werten und Standards durchbrochen werden musste. Das künstlerische Leben der altgriechischen Laokoon-Skulptur in der Geschichte der visuellen Kultur geht weit über die Restaurierung und Reproduktion der Skulptur selbst hinaus. Leonard Barkan stellt dazu fest: „[...] from the time of its discovery it inserts itself into the visual imagination and becomes the basis for new image making.“⁸ Diese Bemerkung weist auf die Tatsache hin, dass die neueren Interpretationen des Laokoon-Motivs zunehmend vom originalen, eigentlich zu interpretierenden Objekt losgelöst sind. Die Anmerkung des schottischen Archäologen Alexander Stuart Murray aus dem 19. Jahrhundert ist in diesem Zusammenhang besonders bedeutsam: „In both cases [Farnese bull and Laocoön] the fable supplies an explanation, but a work of art should, to be successful, in its principal effect be independent of all explanation that would limit it to a particular place or time.“⁹

⁷ Aby Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, in: *Gesammelte Schriften. Bd. II. Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, hrsg. von der Bibliothek Warburg, Berlin 1969, S. 491.

⁸ Leonard Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven [u.a.] 1999, S. 11.

⁹ Ale

Im geistigen und ästhetischen Zusammenhang lässt sich noch ein weiteres zentrales Thema im Laokoon-Diskurs über die Jahrhunderte hinweg verfolgen: Wenn man die gemeinsamen Grundgedanken Winckelmanns, Lessings und Goethes zusammenfassend als „Klassizismus“ bezeichnet, fällt auf, wie tiefgreifend die künstlerischen Resultate im auf sie folgenden Jahrhundert von ihren Intentionen abwichen. Der Laokoon-Diskurs wurde ernsthaft geführt und war einflussreich, offenbar aber nur im akademischen Kontext. Wie reagierte die zeitgenössische Kunstpraxis auf den wichtigsten ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts und darauf, wie dies aus unterschiedlichen bis zum gegensätzlichen Ausgangspunkt zu jenem Diskurs beitrug? Das Schwergewicht bei der Beantwortung dieser Frage liegt auf den Jahren zwischen 1755 und 1872, also auf der Zeit zwischen dem Beginn der ästhetischen Polemik über *Laokoon* (mit Winckelmanns *Gedanken*) und dem Anfang der Moderne¹⁰ (mit *Die Welt- und Kaiserstädtische* des Karikaturisten Wilhelm Scholz), wobei das zu untersuchende Problemfeld auf die Zeit während und unmittelbar nach dem Höhepunkt der ästhetischen Diskussion um die Laokoon-Skulptur in Deutschland begrenzt ist. Die ausgewählten Gegenstände der „Kunstpraxis“ sind dabei auf die Malerei beziehungsweise die Bildkunst beschränkt, da sich die Form der Laokoon-Skulptur allmählich zu einem zweidimensionalen Image (Aufriss der Skulptur) mit ikonografischer Bedeutung entwickelte.

Begonnen werden soll mit der Vorstellung des konventionellen Laokoon-Bildes des 18. Jahrhunderts, das den großen Einfluss Winckelmanns widerspiegelt und sich in folgenden Darstellungen findet: in der Laokoon-Illustration in Denis Diderots Enzyklopädie, der von Domenico De Rossis reproduzierten Laokoon-Bildtafel, der in Bernard de Montfaucons ikonographischem Werk gesammelte Laokoon-Abbildung. Ein besonders bedeutendes Werk ist die Bildtafel I in William Hogarths theoretischer Arbeit *The Analysis of Beauty*, auf der die

¹⁰ Da der Begriff der „Modernen Kunst“ eine relativ unscharfe Bezeichnung ist, wird hier die Zeitbeschränkung allgemein mit dem Oberbegriff der „Moderne“ gleichgesetzt, also mit der Zeit seit den kulturellen, literarischen und künstlerischen Entwicklungen seit zirka 1870. Zum Begriff der „Moderne“ vgl. u.a. David Britt, *Modern Art: Impressionism to Post-Modernism*, London 2007.

Laokoon-Gruppe sowie eine Reihe anderer alt-griechischer Skulpturen dargestellt werden, um die Prinzipien der klassischen Schönheit aus der praktischen Perspektive eines Künstlers zu zeigen

Als zweites Beispiel wird die Laokoon-Bildtafel des englischen Malers und Dichters William Blake gewählt, die um 1826 entstand, kurz vor seinem Tod. Blake hat sich im Laufe seines Lebens mehrmals mit dem Laokoon-Motiv beschäftigt. Anders als seine frühen Zeichnungen, die grundsätzlich die traditionelle Darstellungsweise der Laokoon-Gruppe verfolgen, konzentriert er sich mit dieser Bildtafel auf seine späteren ästhetischen Gedanken in Verbindung mit seiner Dichtung. Die collageähnliche Laokoon-Tafel stellt in diesem zeitlichen Kontext einen experimentellen Versuch dar.

Darauf erfolgte noch ein weiterer Versuch aus der naturwissenschaftlichen Perspektive, um die klassische Ästhetik zu überdenken. Dieses als „Laokoon-Braue“ bezeichnete Bild stammt aus Guillaume-Benjamin-Amand Duchennes elektrophysiologischer Analyse des menschlichen Gefühlsausdrucks, deren Erstdruck 1856 veröffentlicht wurde und die 1862 nochmals als Faksimile-Druck erschien. Er verwendete eine elektrophysiologische Untersuchungs- sowie eine fotografische Aufzeichnungsmethode, um Laokoons Gesichtsausdruck wiederherzustellen. Damit nahm er einen eigenen Standpunkt in der Diskussion ein, besonders was Lessings Frage angeht, ob Laokoons Gesicht einen schreien- den oder seufzenden Ausdruck besitzt. Duchennes ästhetische Gedanken waren grundsätzlich eine Fortsetzung von Winckelmanns Ideen, er führte aber das Ergebnis der modernen Naturwissenschaft und Technik in den Diskurs ein. Diese Forschungsmethode wurde auch von Charles Darwin akzeptiert und auf dem Gebiet der naturwissenschaftlichen Forschung im Laufe der Zeit stets weiterentwickelt.

Das letzte Kapitel des zweiten Teils konzentriert sich auf das karikierte Laokoon-Motiv in einem Zeitalter, in dem die klassische Ästhetik nicht mehr geschätzt wurde. Das Urbild solcher Karikaturen geht auf die Zeichnung *Affenlaokoon* von Tizian im 16. Jahrhundert zurück, auf der ein griechisch-mythologisches Thema in Form eines „Pasticcios“ bezie-

hungsweise einer Parodie dargestellt ist. Mit der Erfindung der Drucktechnik und der Verbreitung eines öffentlichen Mediums erlebte die neue populäre Kunst – die Karikatur im 19. Jahrhundert – eine Blüte, darunter nicht zuletzt die immer wieder erscheinenden Werke rund um das Laokoon-Thema: die Karikatur *Michel als Laokoon im Kampf mit der Diplomatie* aus der Zeitschrift Fliegende Blätter im Jahr 1848, *Imitiert von Laokoon-Gruppe* des französischen Malers Honoré Daumier im Jahr 1868 und *Der welt- und kaiserstädtische Laokoon* von Wilhelm Scholz aus der politisch-satirischen Zeitschrift *Kladderadatsch* im Jahr 1872. Obwohl die Zeitspanne hier bis 1872 reicht, konzentriert sich das letzte Kapitel vorwiegend auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, als die menschliche Geschichte auf verschiedenen Gebieten einen Wandel erlebte und durch die Krise der klassischen Ästhetik der Geist der Moderne allmählich geboren wurde.

Die Laokoon-Gruppe stellt einen exemplarischen Fall dafür dar, dass die Rezeption eines Kunstwerkes nicht nur verbal, sondern auch visuell erfolgt, und zwar vor allem durch sich wiederholende Neuformulierungen des ikonischen Bildes, sei es gezeichnet, graviert, skulptiert oder fotografiert. Die Diskussion der ausgewählten Kunstwerke, die im zweiten Teil dieser Untersuchung näher beleuchtet werden, konzentriert sich auf die Beantwortung der debattierten Fragen im Verlauf des klassischen Laokoon-Diskurses, wie zum Beispiel die Fragen nach der klassischen Ästhetik oder nach der Beziehung zwischen Wort und Bild, während die anderen Bedeutungen und Interpretationen der Skulptur *Laokoon*, wie etwa die Restauration eines Kunstwerks oder der Ausdruck des menschlichen Pathos, vernachlässigt werden müssen, um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen. Diese Themenbereiche wurden bereits vielfach in der kunstwissenschaftlichen Forschung diskutiert¹¹ und würden vom eigentlichen Thema wegführen.

¹¹ Es sei hier nur auf ein paar Beispiele verwiesen: Irving Babbitt, *The new Laokoon. An Essay on the confusion of the Arts*, New York 1910, ist eine Untersuchung über die Form der Künste aus einer rein ästhetischen Perspektive; Micheal Hertl, *Laokoon: Ausdruck des Schmerzens durch zwei Jahrtausende*, München 1968, nimmt die relevanten Kunstwerke zum Thema Laokoon seit der Römer-Zeit in den Blick, etwa das Laokoon-Gemälde im Hause des Menander in Pompeji bis hin zu der Laokoon-Variation in moderner Kunst

Das Motiv des Laokoon ist auch heute noch im Bereich der modernen Kunst ein beliebtes Thema. Die Diskussion verlagerte sich in den letzten Jahrzehnten allerdings auf die Felder der visuellen Kommunikation, der Semiotik, der Bild-Anthropologie und der Rezeptionsästhetik. Trotz der großen Anzahl der Kunstwerke, die den Namen Laokoon in ihrem Titel enthalten, handelt es sich dabei selten um die originale antike Skulptur oder den ursprünglichen griechischen Mythos; diese Arbeiten verhandeln vielmehr den aktuellen Zeitgeist. Mit dieser Untersuchung soll eine Entfaltungslinie der Aufwertung des Betrachtens beziehungsweise der sinnlichen Erfahrung aufgedeckt werden, die für die Geschichte der Kunst insgesamt konstitutiv ist.

1.2 Methodische Ansätze

Es erscheint nicht angebracht, der Untersuchung eine bestimmte Kunsthypothese zugrunde zu legen; sinnvoll anwendbar ist vielmehr eine kunstgeschichtliche Vorgehensweise, die das Kunstwerk und die Literatur in der Forschung gleichermaßen für wichtig erachtet. In diesem Sinne ist die methodische Idee Georg Dehios in seiner Erwiderung zur Vorrede der fünfbändigen *Geschichte der deutschen Kunst* (Berlin 1887) hier am besten anzuwenden: In erster Linie muss die Entwicklung jedes Kunstuweiges aus sich selbst, das heißt aus den jeweiligen künstlerischen und technischen Voraussetzungen heraus, erfasst werden. Es gibt aber noch eine zweite, höhere Ebene der Betrachtung, „auf de[r] die Einzelkunst nur als Ausfluss eines einheitlichen künstlerischen Gesamtbewusstseins, und dieses wiederum nur beschlossen in dem geistig-materiellen Gesamtzustande der jeweiligen Epoche erscheint“.¹²

bei Wilhelm Neufeld, *Laokoon und seine Söhne* (1962); Dorothee Gall/Anja Wolkenhauer (Hrsg.), *Laokoon in Literatur und Kunst*, Berlin 2009, vereinigt Studien aus der Klassischen Philologie, Renaissance-Forschung, Archäologie, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, um umfassend darzustellen, wie das Motiv *Laokoon* seit der Antike in den verschiedenen Epochen und Disziplinen in Literatur und Kunst gestaltet und interpretiert wurde.

¹² Georg Dehio, *Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte*, in: *Historische Zeitschrift* 100 (1908), H. 3, S. 473–485, hier S. 474.

Die Rezeption des Themas „Laokoon“ im klassischen ästhetischen Diskurs ist primär durch zwei „Versionen“ der Skulptur determiniert: durch die heute in den vatikanischen Museen aufgestellte plastische Marmorgruppe und durch die literarische Darstellung im zweiten Buch des Vergil'schen Epos *Aeneis*.¹³ Hier soll vor allem die erste Version mit den zwei Arten der Erweiterung der Skulptur in den Blick genommen werden: einerseits mit den künstlerisch-theoretischen sowie ästhetischen Thematisierungen des Werkes, die in Form von Text erscheinen, andererseits mit neu geschaffenen oder reproduzierten Werken auf der Basis der originalen rhodischen Skulptur, die vor allem in bildlicher Form auftreten. Wie schon erwähnt, sind das Verhältnis zwischen der bildenden Kunst und der Poesie, die Emanzipation des Anschauens im textlichen Kontext sowie die Konfrontation mit Informationen durch Bilder Gegenstand dieser Untersuchung, die aber weder als rein ästhetische Betrachtung noch als eine einfache Stiluntersuchung zu verstehen ist. Vielmehr fokussiert sie sich auf die Frage, wie der Laokoon-Diskurs dazu beigetragen hat (oder beizutragen versuchte), das Anschauen als eine neue Kognitionsweise zu erkennen. In diesem Sinne ist es notwendig, eingangs die verschiedenen methodischen Ansätze aus dem Studium der Kunst, der Geschichte, der Literatur sowie der Philologie zu beleuchten. Im Folgenden sollen jedoch nur die drei wichtigsten Ansätze vorgestellt werden.

1.2.1 Die Bild-Text-Beziehung

Im ersten Teil der Untersuchung werden die Schriften der drei genannten Autoren als Entwürfe bestimmter künstlerischer Stile oder Kunstprojekte betrachtet, um die repräsentativen Kunstgedanken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland und ihre Beziehung zum Musterwerk, der Laokoon-Gruppe, sowie zu deren zahlreichen Abkömmlingen im Bereich der bildenden Kunst zu analysieren und schließlich die Wechselwirkung zwischen Bild und Text aufzuzeigen. In der Forschung ist die Annahme einer gewissen Wechselbeziehung

¹³ Die Laokoon-Szene ist im zweiten Buch der *Aeneis* auf den Seiten 40–55 und 199–231 zu finden; siehe: Vergilius Maro, Publius, *Aeneis: Lateinisch-Deutsch*, hrsg. und übersetzt von Johannes Götte, Darmstadt 1988, S. 50–53 und 60 f.