

Meisterwerk knapp verpasst?

Susanne Muth (Hg.)
Laokoon. Auf der Suche nach einem Meisterwerk. Begleitbuch zu einer Ausstellung von Studierenden und Dozenten des Winckelmann-Instituts der Humboldt-Universität zu Berlin und des SFB 644 „Transformationen der Antike“. Rahden/Westf., Verlag Marie Leidorf 2017. 502 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-86757-019-0. € 39,80

Die Laokoon-Gruppe wirft immer wieder Fragen auf, die den kriminalistischen Spürsinn herausfordern: Schreit der troianische Priester, wie Vergil in der *Aeneis* erzählt, oder zeigt die Skulptur einen zugunsten der Schönheit gedämpften Schmerz? Ist die Marmor-Gruppe ein Original der frühen Kaiserzeit oder die Kopie einer hellenistischen Bronze? Warum war der rechte Arm des Vaters über Jahrhunderte falsch ergänzt? Bis heute lohnen die Brüche und Fehlstellen der Gruppe ein näheres Hinsehen: Wie genau sind die von Schlangen umwundenen Arme des Vaters und des jüngeren Sohns zu vervollständigen? Wird Laokoon in die Seite gebissen, wie man seit jeher angenommen hat, oder greift die Schlange ihn von oben an?

Derart gegenläufige Deutungen beleben das Kunstgespräch und prägen die Konjunkturen der Rezeptionsgeschichte. Vor allem aber stehen sie für ernsthafte Forschungsdiskussionen, auf die es kaum endgültige Antworten geben kann. Denn ungeachtet des beispiellosen Ruhms, den die Laokoon-Gruppe seit ihrer Entdeckung am 14. Januar 1506 in Rom erlangt hat, bleibt sie für die Archäologie eine Herausforderung. Einer stilgeschichtlichen Datierung hat sich das Kunstwerk lange entzogen. Erst der Vergleich mit der 1957 entdeckten Skylla-Gruppe aus Sperlonga, die eine Signatur

der von Plinius d. Ä. erwähnten Laokoon-Künstler trägt, gab der Forschung neue Impulse. Im Unterschied zu anderen kanonischen Antiken ist der Laokoon ein ‚kopienloses‘ Werk, von dem keinerlei Repliken oder Varianten überliefert sind. Auch ikonographisch steht das Sujet – mit Ausnahme weniger, vorrangig römischer Zeugnisse der Flächenkunst – in der antiken Kunst isoliert da. Man kann die Entdeckung der Laokoon-Gruppe daher als die „Geburt eines Meisterwerks“ bezeichnen, dessen sprichwörtliche Omnipräsenz ein genuin neuzeitliches Phänomen ist (vgl. Christoph Schmälzle, *Laokoon in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 2018, Bd. 1, 71–109).

AUF DER SUCHE NACH DEM ANTIKEN ‚ORIGINAL‘

Bereits in einem 2005 publizierten Vortrag abstrahiert die Archäologin Susanne Muth konsequent vom Ballast des Nachruhs und macht sich auf die „Suche nach der dem Werk eigenen Meisterschaft, der wahren Meisterschaft des Laokoon“. An die Stelle einer an Lessing geschulten Mitleidsästhetik, die in der Tat den Blick auf das Werk und seine Rezeption verdeckt, tritt die Wiedergewinnung antiker Sichtweisen, nämlich sowohl der „Perspektive eines antiken Betrachters: Wie wirkte auf ihn die Statuengruppe?“ als auch der „Perspektive der Bildhauer: Wie gelang es ihnen, diese Wirkung zu erzielen?“ Diese zweifache Fragestellung verlangt einerseits nach der exakten Rekonstruktion der dargestellten Handlung, andererseits nach einem vertieften Verständnis der Faktur, insbesondere mit Blick auf die Schlangen und die Zusammenfügung der Gruppe aus mehreren Teilen (Muth, Laokoon, in: *Meisterwerke der antiken Kunst*, hg. v. Luca Giuliani, München 2005, 72–93, hier 75).

Der Berliner Sonderforschungsbereich „Transformationen der Antike“ bot Gelegenheit, diese Überlegungen in einem größeren Kontext zu vertiefen. Zweifellos war das ‚Statuenpuzzle‘ der beschädigten, nicht ganz vollständig überlieferten

**Abb. 1 Antikes Teilstück.
Torso des Laokoon als
Gipsabguss aus dem Besitz
des Winckelmann-Instituts
(Muth 2017, Tafel 10)**

Laokoon-Gruppe für die Renaissance eine produktive Herausforderung. Hier setzen Susanne Muth und Luca Giuliani mit ihrer These an: „Dieses schon in der Antike gefeierte ‚Meisterwerk‘ bestand bei seiner Auffindung zunächst aus mehreren Fragmenten, die im Vatikan zusammengefügt, gesockelt und ergänzt wurden. Dabei entstand ein neues Werk, das sich mit Fug und Recht als eines der Hauptwerke der Skulptur des frühen 16. Jahrhunderts ansprechen lässt.“ Aus der Wertung der restaurierten Laokoon-Gruppe als ‚Transformation‘ antiker Fragmente ergibt sich der Wunsch, das ‚Original‘ zu rekonstruieren, auch wenn die Differenzen zwischen den beiden Lao-

koon-Varianten nicht so gravierend sind, wie die knackige Formulierung im Antragstext nahelegt (vgl. https://www.archaeologie.hu-berlin.de/de/lehrbereich_klarcho/winckelmann/projekte/dasteilprojekt-b10-des-sfb-644).

Voraussetzung für dieses Vorhaben waren die 2013 aus Berufungsmitteln angeschafften Abgüsse der Einzelteile der Laokoon-Gruppe. Die wenig bekannten Abformungen entstanden zwischen 1957 und 1960 im Rahmen der vollständigen Zerlegung und (Ent-)Restaurierung des Laokoon un-



ter der Leitung von Filippo Magi. Erst sie ermöglichen den Nachvollzug der Schwierigkeiten, vor denen die antiken Bildhauer und ihre modernen Nachfolger bei der Zusammenfügung der vielgliedrigen Skulptur zu einem scheinbar nahtlosen Ganzen standen. Magi war es auch, der den originalen rechten Arm des Laokoon wieder ansetzte, den Ludwig Pollak zwar bereits 1905 publiziert hatte, dessen Zugehörigkeit zur vatikanischen Gruppe aber lange umstritten war. In Kooperation mit der Beuth Hochschule für Technik Berlin wur-



Abb. 2 Digitales Modell. Einzelteile der Laokoon-Gruppe nach den Gipsabgüssen aus dem Besitz des Winckelmann-Instituts (Muth 2017, S. 139, Abb. 12)

den die einzelnen Blöcke in ein digitales 3D-Modell überführt. Das innovative Verfahren bot nicht nur neue Möglichkeiten der Visualisierung (bis hin zum 3D-Druck), sondern erleichterte den Umgang mit den Stücken generell, da sich deren Positionierung ohne Rücksicht auf das Gewicht der Gipse erproben ließ. Zum Abschluss der Forschungen entstand eine durch zwei Projektseminare vorbereitete Ausstellung in den Räumen des Winckelmann-Instituts.

EIN VIELSCHICHTIGES BUCHPROJEKT

Der Sammelband *Laokoon. Auf der Suche nach einem Meisterwerk* ist sowohl Begleitbuch der von 2016 bis 2018 gezeigten Ausstellung wie Resümee der im SFB seit 2013 geleisteten Forschung. Die Gliederung des Buchs spiegelt die schon in Muths Aufsatz von 2005 angelegten Grundlinien: Die Kapitel zur „Geschichte der transformierten Statuengruppe“ und zu den „Variationen der Aneignung“ behandeln die Rezeption der Laokoon-Gruppe „ab 1506“. Im Mittelpunkt aber steht die „Geschichte der antiken Statuengruppe“, d. h. die archäologische Rekonstruktion des Werks und seiner Bedeutung „vor 1506“. Ein finaler Werkstattbericht „Hinter den Kulissen der Ausstellung“ informiert über die studentische Projektarbeit und die He-

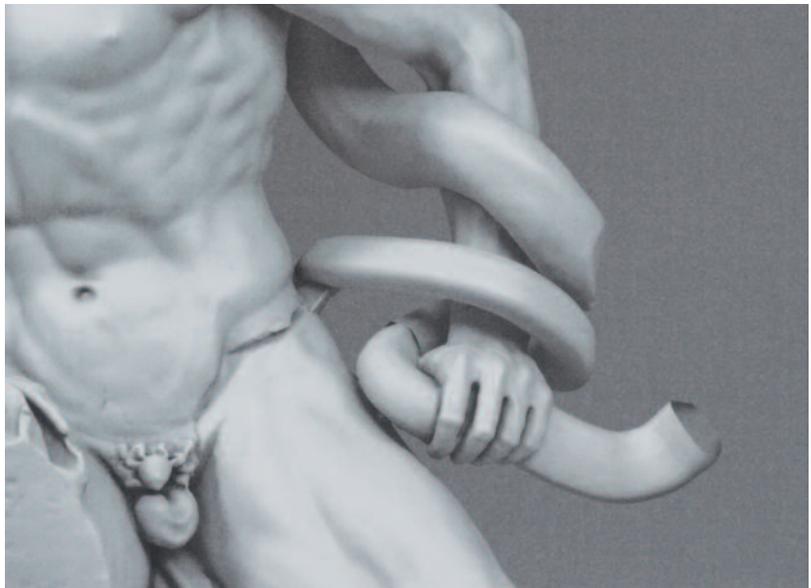
erausforderungen, die sich bei der 3D-Modellierung stellten. Die Bildregie im Buch betont die Alleinstellungsmerkmale des Berliner Projekts: Titelmotiv ist der Block mit dem Torso des Vaters (Abb. 1). Auch die anderen neu erworbenen Abgüsse der von Magi zerlegten Laokoon-Gruppe werden prominent in Szene gesetzt. Dabei soll die quasi-provisorische Aufstellung auf einfachen Holzgestellen und Paletten an das ‚Statuenpuzzle‘ erinnern, das die Renaissance-Künstler lösen mussten, um den Fund dauerhaft im Vatikan zeigen zu können. Visuell prägender noch als die Gipse sind deren digitale Modelle in verschiedenen Ansichten und Konstellationen. Hier spielt der Computer seine Stärken als heuristisches Instrument aus. Vor allem die an Explosionszeichnungen geschulten Visualisierungen der ‚gesprengten‘ Skulptur sind ebenso instruktiv wie einprägsam (Abb. 2).

Der Band, der dem SFB, der Ausstellung und den Studienprojekten gerecht werden will, ist zwangsläufig von einer gewissen Heterogenität. Um das Hauptnarrativ, also die von der Herausgeberin verfolgte Forschungsfrage, gruppieren sich die Beiträge von Studenten und wissenschaftlichen Mitarbeitern, die nicht durchgehend dieselbe Qualität haben und sich zum Teil überschneiden. Ungeachtet vieler Einsichten im Detail ersetzt die Publikation nicht die etablierten Überblickswerke wie die Ausstellungskataloge *Laocoon-Te. Alle Origini dei Musei Vaticani* (Rom 2006) und *Towards a New Laocoon* (Leeds 2007) oder Aufsatzsammlungen wie *Laocoon in Lombardia* (Mailand

Abb. 3 Digitale Rekonstruktion. Ergänzungsvorschläge für den Verlauf der oberen Schlange (Muth 2017, S. 320, Abb. 42B und S. 473, Abb. 8)



2007), *Il Laocoonte dei Musei Vaticani* (Mailand 2007) und *Laokoon in Literatur und Kunst* (Berlin/New York 2009). Parallel zur Hand haben sollte man zudem das Standardwerk zur Restaurierungsgeschichte von Ludovico Rebaudo *Il braccio mancante* (Triest 2007), die von Muth kritisch beurteilte Studie *Die Laokoon-Gruppe. Archäologische Rekonstruktionen und künstlerische Ergänzungen* von Maria Wiggen (Mainz 2011) und die Edition der frühen Schriftquellen, die Sonia Maffei zu Salvatore Settis' *Laocoonte. Fama e stile* (Rom 1999) beige-steuert hat.



Der archäologische Fokus auf die Wiedergewinnung eines ‚verlorenen‘ Originals und dessen Transformation im 16. Jahrhundert, aber auch die verschiedenen Wissensstände der Autoren bringen es mit sich, dass hartnäckige Irrtümer der Rezeptionsgeschichte reproduziert werden. So folgt die Orientierung der Laokoon-Forschung an der Kunst der italienischen Renaissance und den Texten der deutschen Klassik nicht aus der Sache, sondern aus dem Kanon der tonangebenden Disziplinen. Weder in der Frühen Neuzeit noch im

19. Jahrhundert erlahmt das Interesse an der Gruppe; das zu bearbeitende Terrain transzendiert bloß Fachgrenzen und Sprachen. Insbesondere der Diskurs der Kunstakademien ist ein versunkener Kontinent, dessen Ausläufer bis an die Grenzen der Moderne reichen. Dagegen wird die Präferenz der Neo-Klassizisten für Affektdämpfung, Ekelvermeidung und Mitleid meist überbewertet und verstellt den Blick dafür, dass die Laokoon-Gruppe jahrhundertlang – nicht zuletzt auch in der religiösen Bildrhetorik der Gegenre-

formation – gerade für ihr brutal zugespitztes Pathos geschätzt wurde. Die in dem Band mehrfach erwähnten Verschlüsse im Belvedere-Hof dienten primär dem Witterungsschutz und bewirkten keine nachhaltige, religiös motivierte *damnatio memoriae*, die erst mit der Errichtung des Museo Pio-Clementino und Winckelmanns Ankunft in Rom wieder aufgehoben wurde. Ein derartiger Effekt ist allenfalls punktuell unter Pius V. nachweisbar.

DER BISS IN DEN HALS

Die Neukartierung der von der Forschung vernachlässigten Phasen des Nachlebens der Laokoon-Gruppe ist ohnehin nicht Muths Projekt. Im Mittelpunkt stehen vielmehr die Rekonstruktion der Handlungsmotive und ein Vorschlag für die Ergänzung der oberen Schlange. Nach traditioneller Lesart verläuft diese von Laokoons verlorenem Arm, der lange falsch ergänzt war, zum rechten Arm des älteren Sohns. Dort wendet sie sich zurück und holt zum Biss in Laokoons Flanke aus, wobei ihr Kopf nur in einer Anstückung des 16. Jahrhunderts überliefert ist. Die Frage, ob die kleine Bruchstelle an Laokoons Rumpf von den Kinnladen der Schlange herrührt, wie Goethe meinte, oder von einem Puntello, der den gewundenen Leib des Reptils abstützte, ist nicht neu. Mit ihrem Plädoyer für eine Umkehr der Bewegungsrichtung der Schlange schließt Muth an Überlegungen an, die vor ihr schon Paul Åström (1968/70), Roland Hampe (1972) und Erika Simon (1984) angestellt haben, während die Mehrheit der Forschung weiter an der etablierten Version festhielt oder – wie Georg Daltrop (1982), Bernard Andreae (1988) und Christian Kunze (2002) – der These explizit widersprach. Auch Magi entschied sich bei der (Ent-)Restaurierung der Laokoon-Gruppe dafür, den frühneuzeitlichen Schlangenkopf an Ort und Stelle zu belassen.

Ikongraphisch ist der Biss auf Hüfthöhe die erklärungsbedürftige Ausnahme und nicht der Angriff von oben. Dieser entspricht der erfahrungsgesättigten Schilderung in der *Aeneis* und stellt generell das ästhetisch ergiebigeres Motiv dar, zumal sich die Schlange und ihr Opfer hier (wie bei den Laokoon-Malereien aus Pompei) auf Au-

genhöhe begegnen. Entsprechend findet sich die alternative Laufrichtung der Schlange bei vielen Adaptionen der Laokoon-Gruppe seit dem 16. Jahrhundert, von Vincenzo de' Rossis Marmor-Version bis zu Adriaen de Vries' Bronze-Laokoon, von Tizians *Affenlaokoon* bis zu Johann Jakob Thourneysers Tafel in Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie*.

Das Berliner Projekt versucht, die Frage nach der ‚richtigen‘ Deutung der Gruppe durch eine lückenlose archäologische Beweisführung zu entscheiden. Zentrale methodische Vorannahme dabei ist die Privilegierung des materiellen Befunds gegenüber anderen Quellen. Dieser Befund liegt primär in Gestalt der Abgüsse vor, die Magi Mitte des 20. Jahrhunderts abnehmen ließ. Als Referenz fungiert die Bronzekopie der Laokoon-Gruppe ohne Ergänzungen, die Francesco Primaticcio 1540 für François I^{er} angefertigt hat. Auf dieser Grundlage modelliert Muth Schritt für Schritt ihren Vorschlag für eine neue, digitale Rekonstruktion des antiken Meisterwerks (*Abb. 3*). Bisher vernachlässigte Aspekte wie die antiken Dübellöcher oder der variable Durchmesser der Schlangenleiber kommen ebenso zum Zug wie eine gründliche Untersuchung von Laokoons Muskelbild im Sinn einer „funktionellen Bewegungsanalyse“ (331).

Eine Lücke lässt das Verfahren indes: Für die knapp dreieinhalb Jahrzehnte vor 1540 sind auf diesem Weg keine gesicherten Erkenntnisse zu gewinnen. Der Zustand der Laokoon-Gruppe im Moment des Fundes, also vor ihrer Aufstellung im Vatikan und vor der Anbringung moderner Ergänzungen, kann nur näherungsweise erschlossen werden. Unberücksichtigt bleibt bei Muth auch die schwere Beschädigung, die der Rumpf des Laokoon auf dem Rücktransport von Paris 1815 erfuhr, als der Block auf dem Colle del Moncenisio vom Wagen rutschte und zerbrach – und zwar just an der für die Frage nach dem Schlangenbiss entscheidenden Stelle. Misslich ist ferner, dass der erhobene Arm des Laokoon meist pauschal mit der 1532 datierten Ergänzung des Michelangelo-Schülers Montorsoli identifiziert wird, obgleich die historischen Aufnahmen aus dem 19. Jahrhundert eine spätere Version zeigen, bei der die Schlange

Abb. 4 Digitale Rekonstruktion. Eine „mögliche kolorierte Fassung“ der vollständig ergänzten Laokoon-Gruppe (Muth 2017, Tafel 24)

nicht mehr in einer langen Schlaufe verläuft, sondern einen kreisrunden Bogen beschreibt. Die Geschichte dieser Varianten ist Teil des Restaurierungsdiskurses; aus dem Vergleich der Renaissance-Ergänzungen mit dem Girardon-Arm oder den Agostino Cornacchini zugeschriebenen Anstückungen ließen sich hermeneutisch durchaus Funken schlagen.



VOM WERT DER QUELLEN

Abweichend von der Forschungsstradition betonen Muth und Giuliani die Unzuverlässigkeit der Bilder und Texte aus der Zeit unmittelbar nach dem Fund der Laokoon-Gruppe. Die Radikalität der Autopsie lässt die Gipse und das 3D-Modell mehr gelten als die Überlieferung auf Papier. So heißt es über die frühesten Darstellungen der Gruppe: „[...] es wäre absurd, ihnen den Anspruch auf glaubwürdige Berichterstattung zu unterstellen“ (138). Die Abwertung der an sich validen Quellen irritiert, folgt aber zwingend aus der bisherigen Argumentation: Denn selbst die vor der Aufstellung im Belvedere entstandene sog. Düsseldorfer Zeichnung, bei der die Blöcke mit Keilen und Klötzchen unterlegt sind, zeigt den Kopf der Schlange auf Hüfthöhe – wie es im Übrigen alle visuellen Zeugnisse aus der Zeit vor 1540 tun. Übereinstimmend schildern auch Giovanni de’ Cavalcanti in einem Brief vom 14. Februar 1506 und Jacopo Sadoletto in seiner Dichtung *De Laocoontis statua* den Biss in die Seite als zentrales Motiv der

Skulptur. Den rechten Arm sowohl des Vaters als auch des jüngeren Sohns notiert Cavalcanti dagegen als fehlend.

Die Relativierung der Quellen scheint den Widerspruch aufzulösen: Nach Muth schildern die Augenzeugen nicht, was sie sahen, sondern formulieren bloß einen innovativen „Rekonstruktionsvorschlag“ (110). Diesem zunächst in Beschreibungen und Zeichnungen etablierten Muster folgt dann der materielle Befund. Dabei genügt die Hinzufügung des ‚erdichteten‘ Schlangenkopfs, um das Werk besser lesbar zu machen: „Ein kleiner Eingriff mit einer großen Wirkung. Julius II. wird froh gewesen sein“ (146). Dass ein mit Vergil übereinstimmender Angriff der Schlange von oben in diesem Kontext nicht erwogen wurde, irritiert. Zugleich fehlt ein materielles Indiz, das die einhellige Lokalisierung des Bisses am Rumpf erklären würde. Ein Konsens der aktuellen Forschung ist in dieser Frage nicht absehbar. Allerdings wurde auch die Zugehörigkeit des Pol-

lak'schen Arms zur vatikanischen Gruppe erst nach einem halben Jahrhundert allgemein anerkannt.

Der Band kulminiert in zunehmend freien Rekonstruktionsvorschlägen. Große Farbtafeln zeigen das digitale Laokoon-Modell in einem fiktiven Innenraum bei Fackelschein, wie ihn schon Goethe in seinem Aufsatz von 1798 zur Beleuchtung empfohlen hat, sowie in zwei kolorierten Fassungen, bei denen die Schlangen zur besseren Unterscheidung verschiedenfarbig sind. Obwohl naturwissenschaftliche Befunde zur Polychromie fehlen, macht die Darstellung der Laokoon-Gruppe auf Sandboden unter freiem Himmel großen Eindruck (Abb. 4). Das Motiv fügt sich gut in den Trend zur rechnergestützten Visualisierung komplexer Befunde mit Popularisierungspotential ein. Das Pergamon-Panorama von Yadegar Asisi hat hier 2011 Maßstäbe gesetzt.

Zurückzuweisen ist die Annahme, erst die ‚verfälschende‘ Rekonstruktion der Frühen Neuzeit habe dem Laokoon seine Drastik genommen und ihn unter den Vorzeichen des Christentums rezipierbar gemacht (vgl. 37f.). Denn wie kaum ein anderes ‚Meisterwerk‘ verweigert sich die Gruppe einer eindeutigen Semantisierung – nicht zuletzt, weil sie ambivalente Formprinzipien in sich vereint. Vielmehr belegt die Existenz divergierender Deutungen ihren Klassiker-Status. Dabei ist die Laokoon-Forschung – wie das Beispiel Winkelmanns und Lessings zeigt – immer wieder auch ein Lehrstück selektiver Wahrnehmung.

DR. CHRISTOPH SCHMÄLZLE
 Klassik Stiftung Weimar,
 Stabsreferat Forschung,
 Platz der Demokratie 4, 99423 Weimar,
christoph.schmaelzle@klassik-stiftung.de

The Genius loci of Naples reconsidered

Frank Fehrenbach and
 Joris van Gastel (ed.)

**Nature and the Arts in Early
 Modern Naples.** (Naturbilder/
 Images of Nature, vol. 7).

Berlin/Boston,

De Gruyter 2020. 285 p., ill.

ISBN 978-3-11-072048-8. € 68,95

The connections between nature and the arts in early modern Europe are the object of a multifaceted field of research; they have been explored by scholars in many ways and within different disciplines of the humanities. Sometimes, art is directly described in terms related to nature – one speaks of naturalistic painting, or praises a sculptor as practicing a

particularly natural way of artmaking; more interestingly, perhaps, the discussion is often “triangulated” through the addition of science to the equation. Scholars have frequently sought to compare scientific and artistic approaches to nature, initially mostly in rather abstract ways assuming some *Zeitgeist* common, say, to seventeenth-century artists and their contemporaries who launched what came to be known, somewhat reductively, as the Scientific Revolution. In recent times, though, the link is made more and more through concrete social networks and discursive structures; this research angle does not necessarily mean the absolute need to establish strict biographical links between artists and practitioners of science, but it does work via the implementation of complex and innovative sociological and epistemological models that seek to explain how different milieus of knowledge and of representation were enmeshed together in the fabric of early modern societies.