

Ästhetisch vorbildlich und ethisch fragwürdig. Lessings *Laokoon*

Ins Kloster mit dem, der es von uns lernen will,
was schön ist!¹

Zwölf Jahre nachdem Winckelmanns *Gedanken* erschienen sind, beschäftigt sich auch Lessing ausgiebig mit der Laokoonskulptur.² 1766 veröffentlicht er *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*.³ Die vierundzwanzig in der Schrift zusammengestellten Aufsätze, die der Autor selbst als »mehr unordentliche Collektanea zu einem Buche, als ein Buch« (*Laokoon*, Vorrede, 15) bezeichnet,⁴ doch »an systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt kei-

1 Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*. – Stuttgart: Reclam 1994, 10. Das sagt der Maler Conti zum Prinzen, als er ihm das von ihm gemalte Portrait der Gräfin Orsina zeigt.

2 Ausführlich zur Entstehungsgeschichte des *Laokoon*: Monika Fick: »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«; in: dies.: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000. Die Autorin beschreibt hier, dass Winckelmann und auch Winckelmanns späte Schrift *Die Geschichte der Kunst des Altertums* eine weit größere Wirkung auf Lessing gehabt haben, als der im *Laokoon* zugestehet (vgl.: *Lessing-Handbuch*, 216 und 218ff.)

3 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* herausgegeben von Wilfried Barner. – Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2007. Im Folgenden im Text mit *Laokoon*, Stück und Seitenangabe zitiert.

4 »Die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Ästhetik und der Philosophie der Engländer (Harris, Burke, Richardson, Spence), der Franzosen (Batteux, Calys, Diderot, Dubos), der Deutschen (Baumgarten, Mendelssohn, Mengs und vor allem Winckelmann), bewirkt eine methodisch offene, immer wieder abschweifende ästhetische Betrachtungsweise.« Monika Schrader: *Laokoon* – »eine vollkommene Regel der

nen Mangel» (ebd.), drehen sich dabei um eine Grenzziehung zwischen den einzelnen Künsten, für die Winckelmann Lessing als Vorlage dient. Gezielt verfolgt er in seiner Argumentation zwei Stränge: Zum einen will Lessing entgegen Winckelmann das künstlerische Primat der Poesie begründen, denn Winckelmann, dessen Interesse vorwiegend der bildenden Kunst gilt, was bei ihm in erster Linie Bildhauerei, in zweiter Malerei und in dritter Architektur meint, grenzt diese in den *Gedanken* ab von der Poesie, die er mehr nebenbei behandelt;⁵ und zum anderen will er Winckelmanns Schilderung der Griechen umdeuten, und bereitet so die Figur des menschlichen Helden vor, die erst in der Dramentheorie der *Hamburgischen Dramaturgie* 1767 ausformuliert wird.

Als Beispiel für beide seine Vorsätze dient Lessing die berühmte Laokoonskulptur, von der auch er sagt, dass Laokoon nicht schreit, sondern seufzt. Die Begründung ist jedoch eine andere und leitet sich ab aus der im *Laokoon* entwickelten Zeichentheorie. Wie Winckelmann will Lessing beweisen, dass sich die einzelnen Künste stark voneinander unterscheiden und jede ihr eigenes Gebiet hat. Anders allerdings als Winckelmann sieht Lessing die höchste Kunst nicht in der Bildhauerei verwirklicht, sondern in der Dichtung. Im *Laokoon* will er nun dessen Primatsetzung umkehren und beweisen, dass die Poesie der Vorstellung ein weit reicheres Feld eröffnen kann, als die der Malerei, unter der Lessing alle bildenden Künste zusammenfasst (vgl.: *Laokoon*, Vorrede, 16).

Der Hauptunterschied zwischen Malerei und Poesie wird in der Zeichentheorie deutlich. Sie wird in diesem Kapitel im Mittelpunkt stehen, da sie auf einen Subjektbegriff hindeutet, der wesentlich nicht nur auf der Fähigkeit zur Vernunft beruht, sondern der Vernunft eine andere geistige Fähigkeit zur Seite stellt: die der intuitiven Erkenntnis. Die Zeichentheorie dient bei Lessing im Kern zu zwei Dingen: erstens zu einer Grenzziehung zwischen den Künsten und zweitens zur Erläuterung dessen, was die einzelnen Künste beherrschen: Durch die Unterschiedlichkeit der verwendeten Zeichen haben sie unterschiedliche Schwächen und Stärken. Daraus ergibt sich eine Rangfolge der Künste: Lessing argumentiert auf den Primatwechsel vom Bild zur Poesie hin, um den dann mit den unterschiedlichen Möglichkeiten und Leistungen der Künste gegen Winckelmann

Kunst». Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe. Band 42 aus der Reihe: Robert Theis/Jean-Christophe Goddard/Günter Zöllner, begründet und herausgegeben von Jean Ecole: *Europae Memoria. Studien und Texte zur Geschichte der europäischen Ideen.* – Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2005, 52.

5 Lessing wehrt sich damit gleichzeitig gegen eine Vermischung der Künste. Zum Kontext der zeitgenössischen Ästhetik: Monika Fick: *Lessing-Handbuch*, 226f.

begründen zu können. In einem zweiten Schritt werde ich auf die ethischen Konsequenzen der ästhetischen Theorie eingehen und anhand seiner Griechenargumentation gegen Winckelmann deutlich machen, dass Lessings Zeichentheorie auf einen anderen Subjektbegriff hinausläuft als auf den des bloßen Vernunftsubjekts. Im dritten Abschnitt zeige ich anhand eines Beispiels, wie die ästhetischen Konsequenzen der Zeichentheorie mit Lessings ethischen Forderungen zusammenspielen: hier wird der Laokoon in Skulptur und Poesie im Mittelpunkt stehen.

GRENZZIEHUNG ZWISCHEN DEN KÜNSTEN UND DIE GRENZEN DER KÜNSTE

Während Malerei die Kunst ist, »welche Körper auf Flächen nachahmet« (*Laokoon*, II. Stück, 22) und so »Figuren und Farben in dem Raume« (*Laokoon*, XVI. Stück, 116) zeigt, bedient sich die Dichtung anderer Mittel. Sie besteht aus »artikulierte[n] Töne[n] in der Zeit« (ebd.), die mit aufeinanderfolgenden Zeichen aufeinanderfolgende Gegenstände beschreibt. Ein Bild zeigt also die räumliche Anordnung der Dinge auf eine selbst räumliche Weise. Es hält einen Moment fest, der in aller Detailtreue die eingefangene Situation wiedergibt. Eine Erzählung schildert nicht den Moment, sondern den Fortlauf einer Handlung. Ihr Metier ist die Zeit, in ihr bewegt sie sich, in ihr lässt sie die Dinge aufeinanderfolgen. Durch diese Abfolge wird manches vorstellbar, was durch die bloße Darstellung in der bildenden Kunst verdeckt bliebe, denn in den Handlungsabläufen werden Informationen mitgeliefert, die eigentlich Unsichtbares verständlich machen.

Beide, Malerei und Poesie, bedienen sich dabei sowohl natürlicher als auch willkürlicher Zeichen, wie Lessing in einem Brief an Friedrich Nicolai im Mai 1769 erläutert, in dem er auf eine negative Rezension seines *Laokoons* eingeht. Lessing betont hier, dass das Ziel beider Künste der Gebrauch der natürlichen Zeichen ist. Für die Malerei gilt, dass sie durch den Gebrauch willkürlicher Zeichen an Vollkommenheit verliert: »wie hingegen die Poesie sich um so mehr ihrer Vollkommenheit nähert, je mehr sie ihre willkürlichen Zeichen den natürlichen näher bringt.«⁶

6 Brief an Friedrich Nicolai, Hamburg, d. 26. Mai 1769; aus: Agnieszka Ciolek-Józwiak: »Gotthold Ephraim Lessings Briefe, 1760-1769. Texte und Erläuterungen«; in: Ulrich Müller/Franz Hundsnurscher/Cornelius Sommer (Hg.): *Stuttgarter Arbeiten*

Die Unterscheidung zwischen natürlichen und willkürlichen Zeichen ist Anfang des 18. Jahrhunderts dabei gebräuchlich.⁷ Willkürliche sind solche Zeichen, die mit der Natur der durch sie bezeichneten Sache nichts zu tun haben, sondern eben willkürliche zu ihrer Bezeichnung oder zu ihrem Ausdruck gewählt wurden, wie zum Beispiel Töne, Buchstaben oder Hieroglyphen. Natürlich hingegen sind jene Zeichen, die in einer Verbindung zum Bezeichneten stehen, also eine Ähnlichkeit aufweisen oder eine Kausalität herstellen, wie Tränen als Zeichen von Trauer.⁸ Zunächst scheint so die Poesie der Malerei gegenüber im Nachteil zu sein, da die Zeichen, derer sie sich bedient, weiter entfernt vom Bezeichneten sind als das Gemalte. Doch der Vorteil ist schnell aufgebraucht, denn die Malerei verschwendet ihre natürlichen Zeichen an willkürliche Dinge wie Kostüme oder körperlichen Ausdruck: »es sind doch *natürliche* Zeichen von willkürlichen Dingen, welche unmöglich eben das allgemeine Verständnis, eben die geschwinde und schnelle Wirkung haben können, als *natürliche* Zeichen von *natürlichen* Dingen.«⁹

Die willkürlichen Zeichen der Poesie hingegen wenden sich an die Vorstellungskraft des Zuhörers, und zwar nicht nur an die sinnliche, die das eigentliche Gebiet der Ästhetik ist, sondern auch an die intuitive, die etwas Göttliches hat. Sie ist der bloßen Verandesleistung des Menschen überlegen, da sie fähig ist, die Dinge und Zusammenhänge hinter den Zeichen zu entdecken. Obwohl die Künste sich, nach Lessing, darum bemühen, den Zuschauer in die sinnliche Beobachtung dessen zu ziehen, was nicht anwesend ist – und das gilt dabei für Malerei und Poesie gleichermaßen – ist die Poesie der Malerei überlegen, da sie aufgrund der Beschaffenheit ihrer Zeichen einen höheren Abstraktionsgrad erlaubt, der eine intuitive Erkenntnis ermöglicht. Die Dichtung beschreitet damit den Weg der »Entsinnlichung«, wie Monika Fick zusammenfasst. In *Lessing's Laocoön: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*¹⁰ beschreibt David Wellbery die willkürlichen Zeichen als auf den zweiten Blick den natürlichen überlegen. Denn die bildenden Künste sind zu sehr an das Abgebildete gebun-

zur Germanistik. Nr. 441. – Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz/Akademischer Verlag 2007, 84f.

7 Sie geht zurück auf Jean-Baptiste Dubos *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* von 1719 (vgl. : Monika Fick : *Lessing-Handbuch*, 225).

8 Vgl.: Monika Fick: *Lessing-Handbuch*, 225.

9 Brief an Friedrich Nicolai, Hamburg, d. 26. Mai 1769, 84f.

10 David Wellbery: *Lessing's Laocoön: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. – Cambridge: Cambridge University Press 1984. Im Folgenden im Text mit LL und Seitenzahl zitiert. Die häufigen Kursivsetzungen sind im Originaltext enthalten.

den: »*Lessing does recognize a degree of materiality in the plastic arts and he sees in it the determining factor of their limitation.*« (LL, 117) Im Gegensatz dazu begreift Wellbery die willkürlichen Zeichen, derer sich die Sprache bedient, als konstitutiv von dieser Beschränkung befreit, sie rufen sinnliche Eindrücke hervor, ohne sie mit natürlichen Zeichen zu provozieren: »*Art is located between presence and absence; it is the imaginative presence-to-mind of an existentially absent object [...] the advantage of poetry is that the task of rendering the object existentially absent has already been accomplished by language.*« (LL, 134)¹¹ Damit hat die Sprache einen entscheidenden Vorteil. Sie bleibt nicht verhaftet im bloß Weltlich-Sinnlichen, das die Vorstellungskraft des Betrachters stärker bindet; sie braucht keine Symbole, wie sie teilweise in der Malerei zu finden sind, um über sich hinauszudeuten. Sprache richtet sich an »*an intuitive cognition of the represented object.*« (LL, 181) Durch die Willkürlichkeit der Zeichen wird der Zuhörer in seine eigene Vorstellung gezogen, jede weltliche Begrenzung dieser Vorstellung fällt damit weg.

In dieser unweltlichen Sinnlichkeit verblasst das Zeichen selbst, es bleibt die Anschauung des nicht-präsenten Objekts, die zu einer intuitiven Erkenntnis des selben führt und damit die Verstandesleistung überschreitet. In diesem Schritt passiert innerhalb der willkürlichen Zeichen etwas, das Wellbery als das Auftauchen einer formalen Natürlichkeit, »*formal naturalness*« (LL, 202) bezeichnet. Damit drehen sich die willkürlichen Zeichen um: Sie bezeichnen nun viel direkter, als die natürlichen der Malerei es jemals getan hätten, das Betrachtete und werden so natürlicher als die natürlichen. Als Sprache distanziert und befreit sich die Poesie durch die willkürlichen Zeichen von der wirklich wahrgenommenen

11 Wellbery kritisiert an diesem Text einige Jahre später, dass er zu sehr damit beschäftigt war, Lessings Theorie zu rekonstruieren, als die, wie ihm 1990 schien, wichtige Frage zu stellen, ob es eine Theorie der Kunst überhaupt geben kann. Dieser Frage widmet er sich in seinem Aufsatz »*The Pathos of Theory: Laokoon Revisited*«, erschienen in: Ingeborg Hoesterey/Ulrich Weistein: *Intertextuality: German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century*. – Columbia: Camden House 1993, 47-63. Wellbery kommt hier noch einmal auf seine *Laokoon*-Lektüre zurück unter dem Aspekt des Ringens um eine Grenze – Grenze dabei als etwas betrachtet, das erst erarbeitet werden muss. In diesem Erarbeiten gewinnt die Theorie die Oberhand: sie untergräbt um ihrer selbst Willen die Autorität der Regel der Schönheit. Die Schönheit ist dabei nicht die mütterliche Seite der körperlichen Schönheit, sondern die väterliche Seite der künstlerischen Bildung hin zur Schönheit: zum schönen, menschlichen, moralischen Subjekt, vgl. 56f. Siehe dazu auch Fußnote 33.

Welt, in der die Malerei verhaftet bleibt¹² und ermöglicht so eine nähere Be- trachtung, die gleichzeitig für eine größere Künstlichkeit – für eine größere Kunst steht. Die intuitive Erkenntnis ist damit wesentlich gebunden an die Sprache – und doch erschöpft sie sich prägnanter Weise in ihr nicht. Die Sprache weist in der intuitiven Erkenntnis über sich selbst hinaus: der Leser versteht et- was, das hinter der Sprache liegt. Damit wird die intuitive Erkenntnis ganz klar in den Raum der geistigen Fähigkeiten gelegt. Sie bezieht sich nicht auf ein un- deutliches Bauchgefühl oder eine dumpfe Ahnung: im Gegenteil, die intuitive Erkenntnis ist eine klare Erkenntnis, die intellektuell ist, ohne sich in der Sprache zu erschöpfen. Sie beschränkt sich auch nicht auf das gesprochene Wort, sondern wird angereichert – besonders wenn Lessing dann später über das Thea- ter spricht – durch Gestik und Mimik des Schauspielers. Sie ist ein Verständnis von Handlung und Charakteren, das sprachlich im Stück nicht explizit wird, sondern implizit bleibt. Sie ist ganz wesentlich für Lessings Theorie von Furcht und Mitleid, die im Kapitel 3.1. anhand seiner *Philoktet*-Deutung in der *Hamburgischen Dramaturgie* ausgeführt wird.

Interessant am Aufbau der Zeichentheorie ist dabei, wie Wellbery feststellt, dass Lessing beide Künste, die Malerei und die Poesie, unter dem gleichen Aspekt befragt und einordnet: »the unity of painting and poetry is that both are mimetic arts.« (LL, 103) Damit hat er implizit die Regeln, die für die Malerei gel- ten, auch angewandt auf die Poesie und so herausgestellt, dass die Poesie ei- gentlich die bessere Malerei ist: »As narrative, it provides a sort of moving, ideal painting, the illusion of a developing action.« (LL, 227)¹³ Ob der angestrebte Pri- matwechsel von der Malerei zur Dichtung so überzeugend gelingt, bleibt dabei fragwürdig. Lessing begründet ihn mit der Überlegenheit der willkürlichen Zei- chen gegenüber den natürlichen. Wellberys Argument aber, dass er damit implizit die Poesie der Malerei unterstellt, überzeugt vor allem unter dem Aspekt

12 »As verbal discourse, that is, as communication via arbitrary signs, poetry has elimi- nated the restricting effects of wordliness (e.g. dense syntax, materiality, restriction to perceptual contents, full determinateness of content units, existential presence) charac- teristic of the plastic arts.« (LL, 201)

13 Später, so Wellbery, verändert sich die ästhetische Theorie Lessings. Die Dichtung, als bisher höchste Kunst, wird überholt durch das Theater, das durch seine körperliche Präsenz ein ganz anderes Verhältnis hat zu willkürlichen und natürlichen Zeichen. In der Handlung werden hier die Zeichen zu natürlichen: »The poem no longer tries to embody a reality from which it is separate, as in narrative. Perfect mimesis is not the imitation of an object or action, it is the action itself.« (LL, 227)

der Lessingschen Bewertung: Da die oberste Kategorie die sinnliche Anschauung ist, erscheint die bildende Kunst als eine Art Ursprungskunst, die durch die Poesie weiterentwickelt und zu ihrer Blüte getrieben wird. Zwar arbeitet die Dichtung dabei mit anderen Zeichen, diese simulieren aber im Endeffekt nur die Wirkung der natürlichen Zeichen und überbieten sie gleichzeitig in dieser Simulation selbst. Die Poesie ist damit zwar den bildenden Künsten überlegen, wird aber an Kriterien gemessen, die sie nicht selbst festgelegt und geprägt hat, sondern die sich aus Malerei und Bildhauerei ableiten. In dieser Hinsicht ist sie den anderen Künsten, die regelsetzend verstanden zu sein scheinen, nachgeordnet. Während Skulpturen und Gemälde so nach ihren eigenen Maßstäben beurteilt werden, müssen sich Gedichte und Prosa nach fremden Maßstäben richten. Ihre Eigenheit bilden sie nur vor dem Hintergrund der bestehenden anderen, die insofern eine größere Eigenständigkeit besitzen.

Für Lessing ist dieser Punkt allerdings abschließend geklärt: den Primatwechsel versteht er als vollzogen, die Dichtung der bildenden Kunst als haus-hoch überlegen. Denn sie kann Dinge, Situationen und Gefühle zur Darstellung bringen, die die Mittel von Malerei und Bildhauerei überschreiten. Dichtung ist in der Lage, Zeitfolgen (Handlungen), komplexe Sinnverläufe (mehrere Handlungen in einem Plot), so wie Hässliches und Furchterregendes zur ästhetischen Anschauung zu bringen. Bei all dem bewahrt sie aufgrund ihrer zeichentheoretischen Beschaffenheit größere Distanz, als es die bildenden Künste können und ermöglicht so ein größeres Vergnügen (und größeren Nutzen) in der Rezeption durch die Zuschauenden.

Die Wahrung der Distanz ist dabei ein ganz wesentlicher Punkt: die intuitive Erkenntnis stellt sich nicht in der einfachen Identifikation mit dem Helden ein, sondern im Perspektivenwechsel: in der Identifikation aus der Distanz, in der ich Gemeinsamkeiten mit dem dargestellten Helden erkenne. Diese gesteigerte Fähigkeit der Distanzierung gründet sich darin, dass die Poesie abstrakter ist als die bildende Kunst. In der Poesie können Handlungsabfolgen erzählt werden, ein Bericht kann eine lange Zeitspanne umfassen, gewisse Sachen auslassen, auf andere größeren Wert legen und sie ausführlicher berichten. Das »moving painting« bewegt sich in der Zeit und ermöglicht damit die Vorstellung, die die willkürlichen Zeichen zu natürlichen werden lässt. In diesem Prozess findet eine Versinnlichung statt, die niemals so sinnlich wird, dass sie Ekel oder Abscheu hervorruft (d.h. wenn sie so sinnlich wird, ist es schlechte Dichtung). Vor dem inneren Auge des Betrachters entsteht also eine Anschauung, die als sinnlich begriffen wird, die aber weniger präsent ist als zum Beispiel eine Skulptur. Die Sinnlichkeit vergeht in der Zeit, ihre bewegten Bilder entstehen und verschwinden und entsinnlichen so gleichzeitig das Gezeigte. Damit wird die Dichtung

dazu fähig, auch Unangenehmes zu thematisieren, da es nicht als Standbild vor dem Auge des Betrachters stehen bleibt, sondern in der Zeit seinen eigenen Augenblick hat, um dann zu vergehen und neuen Geschehnissen Platz zu machen.

Vor dem inneren Auge des Lesers oder Zuhörers bleibt der Held wandelbar, Hässlichkeit wird so nicht zu einem feststehenden Bild, sondern vergeht in der Aktion. Sie macht deswegen einen weniger großen Eindruck, weil sie weniger sinnlich ist, als eine bildliche Darstellung es wäre. Sie ist ein Gedanke, der von einem nächsten gefolgt wird und in ihrer Reihenfolge, in ihrem Zusammenhang gewinnen sie für den Leser an Bedeutung, nicht in ihrer einzelnen Präsenz. Die Vorstellungskraft ist in der Dichtung viel mehr in Bewegung, als sie es in der Rezeption eines Bildes oder einer Skulptur ist. Sie ist es auch, die die Verwandlung von willkürlichen in natürliche Zeichen mitvollzieht. Der Prozess der Verwandlung lebt allein von ihrer Beweglichkeit, von der Nicht-Festgelegtheit. Die Hauptfigur kann immer wieder neu und immer wieder anders angeschaut werden, entsteht in jedem Augenblick der fortlaufenden Handlung erneut. Um den Unterschied zu verdeutlichen, möchte ich ein Beispiel verwenden, das Lessing benutzt, um die Gleichrangigkeit der Darstellung von Schönheit in Malerei und Dichtung zu zeigen: die Figur der Helena. Lessing schildert im XXII. Stück wie Homer Helenas Schönheit veranschaulicht, indem er nicht den Fehler macht, sie zu beschreiben, sondern ihre Wirkung auf die anwesenden und von ihr entzückten Greisen darlegt. Dem Zuhörer wird so deutlich, dass eine außerordentliche Schönheit den Raum betrifft, ohne diese genau zu bezeichnen. In die Entzücktheit der Greisen kann jeder die höchste Schönheit hineinlegen.

Der »eigentliche Gegenstand der Poesie« (*Laokoon*, XVI. Stück, 116) ist für Lessing deswegen auch nicht die Beschreibung, sondern die Handlung. Ziel des Dichters ist es dabei nicht, sich seinem Leser gegenüber bloß verständlich auszudrücken, sondern »er 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.« (*Laokoon*, XVII. Stück, 124) Hinter der Vorstellung verschwinden also Zeichen und Worte und nur das imaginierte Objekt bleibt vor dem inneren Auge des Zuschauers in einer Deutlichkeit stehen, die die Malerei nicht erreichen kann und die Wellbery mit der intuitiven Erkenntnis zu beschreiben versucht. Lessing geht es hier nicht um eine detailgetreue Wirklichkeitsabbildung, sondern um eine Erkenntnis, die spezifisch ästhetisch ist und sich auf Wesen und Zusammenhänge der in der ästhetischen Betrachtung befindlichen Objekte richtet. Der genau beschreibende Dichter würde nur »viel Imagination ohne allen Nutzen« (*Laokoon*, XVIII. Stück, 30) verschwenden.

Für die Kunst überhaupt gilt, darauf macht Monika Schrader aufmerksam, im Unterschied zu Winckelmann, dass hier nicht das Ideal sichtbar werden soll, sondern die wahre Empfindung.¹⁴ Der Begriff »wahre Empfindung« würde dabei falsch verstanden, begriffe man ihn als Ausdruck für ein körperliches Geschehen. Lessing geht es nicht um ein sinnliches Erlebnis, er versteht unter Empfindung einen geistigen Akt: die wahre Empfindung ist eine intellektuelle Leistung, die aber auch im Begriff Vernunftleistung nicht aufgeht. Sie stellt sich ein durch die intuitive Erkenntnis: Im Kunstgenuss werden die Empfindungen, die Affekte geschult und von ihrer Körperlichkeit entbunden.

Die Empfindungen regen sich dabei in der Vorstellung des Rezipienten. Die Aufgabe des Kunstwerks ist es, das Vorstellungsvermögen möglichst reichhaltig zu beflügeln. Das kann sowohl durch ein gelungenes Bild passieren, denn die Malerei »allein, [kann] körperliche Schönheit nachahmen« (*Laokoon*, XX. Stück, 144) als auch durch eine gelungene Andeutung in der Poesie, durch die »Schönheit in Bewegung« (*Laokoon*, XXI. Stück, 155), den Reiz. Der fällt in den Fachbereich des Dichters. Das Aufblitzen eines Lächelns, das Sichtbarwerden eines Grübchens, die Bewegung des Gewandes – all das lässt sich, so Lessing, in der Malerei nicht zeigen.

Genauso wie die Schönheit muss auch die Hässlichkeit mit einem Blick erfassbar sein. Da aber das Hässliche in der Kunst abgemildert werden muss, kann es, anders als die Schönheit, Thema in der Poesie sein. Denn durch die schrittweise Schilderung geht das Abstoßende daran verloren und zurück bleibt nur ein Eindruck des Hässlichen. Dieser bewirkt eine vermischte Empfindung. Als Beispiele dafür führt Lessing das Lächerliche und das Schreckliche an (vgl. *Laokoon*, XXIII. Stück). So wie aber die Malerei prädestiniert dafür ist, Schönheit zu zeigen, so kann sie die gleichen handwerklichen Mittel auch nutzen, um Hässlichkeit darzustellen, aber: »die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken« (*Laokoon*, XXIV. Stück, 169).

Die zeichentheoretischen Möglichkeiten der einzelnen Künste zeigen, so Lessing: die Poesie ist der Malerei überlegen. Sie ist die »weitere Kunst« (*Laokoon*, VIII. Stück, 79), sie kann Schönheiten zeigen, die die Malerei nicht zeigen kann, denn der Dichter hat dem Maler und dem Bildhauer eines voraus: er kann negative Züge mit positiven mischen, er kann den wütenden Gott mit verzerrtem Gesicht beschreiben oder dem Bacchus Hörner aufsetzen,¹⁵ ohne das gesamte

14 Vgl.: Monika Schrader: *Laokoon* – »eine vollkommene Regel der Kunst«, 59.

15 Die aus der Antike erhaltenen Bacchusskulpturen mit Hörnern erklärt Lessing damit, dass sie zur Verehrung im Tempel dienten und die Hörner als Ausdruck des Charakters vom Künstler nicht weggelassen werden konnten.

Bild damit zu dominieren und ins Hässliche zu ziehen. Vielmehr entwirft er mit diesen Beschreibungen ein Rund-Um-Bild, in dem er »zwei Erscheinungen in eine« (Laokoon, VIII. Stück, 83) bringt und so die Vorstellung des Lesers zusätzlich beflügelt. Ein weiterer poetischer Vorzug ist, dass in der Dichtung Wesen beschrieben werden können, die unsichtbar sind, während in der Malerei alles sichtbar gemacht werden muss, sogar auf »einerlei Art sichtbar« (Laokoon, XII. Stück, 102). Unsichtbares lässt sich in der sinnlichen Abbildung schlichtweg nicht darstellen, Versuche scheitern an Verwirrung und Unverständlichkeit. All diese zeichentheoretischen Vorteile begründen den Primatwechsel weg von der Malerei, hin zur Poesie. Mit ihren willkürlichen Zeichen, die sich im Verlaufe des Vorstellungsprozesses in natürliche Zeichen verwandeln und so die Worte hinter der Betrachtung des ästhetischen Objekts verschwinden lassen, richtet sie sich an mehr als die bloße sinnliche Vorstellungskraft oder verstandesmäßige Erkenntnis: die Poesie will die intuitive Erkenntnis der Ganzheitlichkeit, des Zusammenhangs ermöglichen, die, eigentlich göttlich, durch nichts anderes als durch die Kunst erreicht werden kann.

MIT DEN GRIECHEN GEGEN WINCKELMANN

Die Zeichentheorie untermauert dabei aber auch ein anderes Argument Lessings. Er will Winckelmanns kultursoziologische Behauptungen über das Zusammenspiel der heldenhaften Griechen und der schönen Kunst umkehren. Unter seiner Feder wird so in Windeseile aus den tapferen, beherrschten, fröhlichen, ehrenwerten Griechen, die in ihrer Vorbildlichkeit auch immer ein klein wenig dumm wirken, ein Volk von tränenüberströmten und schreienden, leidenschaftlichen Kämpfern und Kriegern, die sich hart aber herzlich durchs Leben schlagen, und in ihrer neuen, empfindsamen Vorbildlichkeit noch immer etwas dumm wirken. Lessings Polemik gründet dabei nicht in einem wirklichen Interesse an historischen Tatsachen, vielmehr begründet es sich in seiner Auffassung von Ästhetik, die der Winkelmanns widerspricht. Die Frage ist dabei, ob eine Skulptur überhaupt die Möglichkeiten bietet, einen moralischen Anspruch zu formulieren. Während Winckelmann das klar bejaht, verwirft Lessing diese Aussage kategorisch. Getarnt unter alphilologischen Betrachtungen, die sich an Lessings Vergil- und Homer-Lektüren entlang hängeln und dort vorwiegend Helden finden, die sich ihrer Tränen nie schämen und sich trotzdem durch Tapferkeit und Mut auszeichnen, verficht Lessing die ästhetische Überlegenheit der Poesie gegenüber der Malerei auch hier unbeirrt.

Winckelmann sieht den standhaltenden Griechen, der aus ethischen Grundsätzen sein Leiden schweigend erträgt und damit seine schöne Seele offenbart.¹⁶ Eine schöne Seele attestiert auch Lessing den Griechen, im Gegensatz zu den Vorfahren der Deutschen: »Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldeniums.« (*Laokoon*, I. Stück, 19f.) Dieses affektunterdrückende Verhalten kann zwar Bewunderung wecken, doch die »ist ein kalter Affekt« (*Laokoon*, I. Stück, 21), der nur zu »untätige[m] Staunen« (ebd.) führt. Derjenige aber, der dem Kunstwerk untätig gegenüber bleibt, verpasst zweierlei: zum einen die wärmende Leidenschaft und zum anderen die erkenntnisreiche Vorstellung. Deshalb kommt Lessing zu dem Schluss: »Alles Stoische ist untheatralisch« (*Laokoon*, I. Stück, 21). Das ist der Knackpunkt von Lessings Winckelmannkritik: »in the elevation of noble simplicity and quiet grandeur in the face of suffering to the level of an ethical-anthropological ideal Lessing smells the rat of stoicism, which is to say, of a courtly-aristocratic value-system.«¹⁷ Was Lessing dabei Winckelmann eigentlich vorwirft, ist die Ungleichheit, die hier hereinkommt: den »hierarchical response of *admiration*«,¹⁸ die den dargestellten Helden unerreichbar macht.

Diesem kalten Affekt der Bewunderung will Lessing nun den warmen des Mitleids entgegenstellen. Der ist im Gegensatz dazu »horizontal and identificatory, is, in fact, nothing other than the immediate coming-to-awareness within me of my solidarity with human kind.«¹⁹ Die Skulptur ist aber aufgrund ihrer Zeichenbeschaffenheit – und da stimmen Lessing und Winckelmann überein – nicht dazu in der Lage, Laokoon als Schreienden darzustellen. Die bildenden Künste, schließt Lessing, sind somit nicht das geeignete Medium, eine schöne Seele zu zeigen: »The painter's eye is amoral. It judges the world according to external

16 Im Folgenden bildet dabei, wenn sie nicht ausdrücklich gekennzeichnet ist, nicht meine Winckelmann-Interpretation die Basis für die Aufarbeitung von Lessings Argumentation, sondern seine eigene, die, wie ich weiter unten auseinandersetzen werde, an einigen Stellen meiner Ansicht nach zu kurz greift.

17 David Wellbery: »*Laokoon* Revisited«, 53.

18 Ebd.

19 Ebd. Wellbery weiter: »I need not recall here that sympathy, be it as the *pitié* of Rousseau or the moral sense of Hutcheson, is the central anthropological value of the Enlightenment and that its function is precisely to guarantee, within the realm of nature and without the intervention of an arbitrary act of sovereignty, the possibility of an ethical human community.«

beauty and ugliness and is unable to penetrate to the inner qualities of men.« (LL, 163) Winckelmanns entscheidender Fehler in Lessings Augen ist diese Verwechslung zwischen Können und Aufgaben der Künste. »Winckelmann takes the physical beauty of the statue out of its properly aesthetic sphere and transforms it under the terms noble simplicity and quiet grandeur, into a norm of spiritual attitude«, beschreibt Wellbery die unterschiedlichen Vorgehensweisen und Lessings Kritik daran: »Lessing cannot accept this move because physical beauty is for him a supreme value only within the narrowly circumscribed limits of the plastic arts.« (LL, 164)

Die Gefühlsäußerung hingegen ist in der Poesie möglich, sie reißt den Beobachter mit sich, zieht ihn in ihren Bann. Denn im Schrei geschieht »der leidenden Natur ihr Recht« (*Laokoon*, 9), die Hingabe an den Schmerz und seinen Ausdruck tut dem Charakter keinen Abbruch: »Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes.« (*Laokoon*, 9). Dieses Fortgerissenwerden ist dabei nicht als sinnliches zu verstehen, sondern als in der durch die willkürlichen Zeichen ermöglichten Abstraktheit, die dem Ekel vorbeugt, geschehendes. In dem Moment, in dem die Worte hinter der Vorstellung verblassen, wird der Schrei zu einem natürlichen Ausdruck, der für Lessing beinhaltet, seine Menschlichkeit zu akzeptieren, wie der antike Grieche es vorbildlich vorlebte: »Er fühlte und furchte sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von der Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten.« (*Laokoon*, I. Stück, 20)²⁰ Diese Entzinnlichung ermöglicht erst die Distanz, in der das Mitleid, das im zweiten Lessing-Kapitel im Mittelpunkt stehen soll, erwachen kann. Moraleische Wirkung kann damit wesentlich besser durch die Poesie als durch die bildende Kunst erzielt werden.

20 Solch südeuropäische Heldenmütigkeit findet sich auch noch im Jahr 2008, wie die Geschehnisse rund um die Vertrauensabstimmung des italienischen Ministerpräsidenten Romano Prodi im Senat zeigen: »Die Vertrauensdebatte im Senat wurde von einem schweren Zwischenfall überschattet: Stefano Cusumano aus der Partei des Ex-Justizministers hatte es gewagt, trotz Mastellas Vorgaben dem Regierungschef das Vertrauen zuzusichern. Da stürzte sein Fraktionschef auf ihn zu, spuckte ihm ins Gesicht, beschimpfte ihn als ›Schwuler! Verräter! Hanswurst!‹, und machte mit der Hand das Zeichen einer Pistole. Cusumano brach in Tränen aus und fiel in Ohnmacht. Zum Zeitpunkt der Abstimmung indes war er wieder auf den Beinen und votierte für Prodi.« (Paul Kreiner: »Berlusconi ante portas«; *Tagesspiegel*, 25. Januar 2008, 64. Jahrgang)

Doch nicht nur ästhetisch grenzt sich Lessing hier von Winckelmann ab, er vertritt auch ein anderes moralisches Ideal. Bei ihm zeichnet sich nicht der gleichmütig ertragende Stoiker aus, sondern der menschliche Held: mutig kann auch der sein, der Gefühle zulässt und seine Menschlichkeit nicht unterdrückt: »der gesittete Griechen [kann] zugleich weinen und tapfer« (*Laokoon*, I. Stück, 21) sein. Lessings Liebe zu den Griechen stützt sich damit auf andere Argumente als die Winckelmanns. Bei beiden haben sie Vorbildcharakter, aber aus ganz unterschiedlichen Gründen. Während für Winckelmann das Aushalten des Schmerzes und das Halten der Contenance im Vordergrund stehen, weist Lessing all das als Oberflächlichkeiten zurück. Für ihn sind die Griechen gerade deshalb vorbildlich, weil sie einen Umgang mit Schmerz und Leid gefunden haben, der dem Menschsein entspricht: Schmerz und Leid werden nicht aus dem Leben verdrängt, sondern als Teil des Lebens angenommen. Sie sind nichts mehr, wofür man sich schämen muss, im Gegenteil, sie können zur Quelle von Kraft und Mut werden. Ihr Ertragen gereicht den Einzelnen zur Ehre und lässt ihre Taten noch größer erscheinen. Das Große an ihnen ist dabei, dass es Taten sind, die aus dem Leben selbst kommen, nicht aus einer heldenhaft-göttlichen Geschichte, in der Handlungen ohnehin keine Konsequenzen für das Leben haben. Hier ist die Handlung eingebettet in die Lebensgeschichte des Helden – und gerade durch das Schmerzhafte dieser Geschichte gewinnt sie.

EIN BEISPIEL: LAOKOON

Trotz dieser Argumentation sieht auch Lessing den Laokoon in der Skulptur nicht schreien, sondern seufzen. Diese Abmilderung des Schreis ist dabei ästhetisch gefordert, nicht ethisch. Ein schreiender Laokoon hätte als Skulptur schlichtweg nicht ausgesehen, meint Lessing: »man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden«. (*Laokoon*, II. Stück, 29) Der Grund für Laokoons Schweigen ist nicht, wie bei Winckelmann, ethisch motiviert, sondern ästhetisch: das »auf ekelhafte Weise« (ebd.) verstellte Gesicht ist nicht zumutbar.²¹ Denn der Ekel haftet am Zuschau-

21 Für Schopenhauer liegt hier Lessings Schwäche: nicht die Hässlichkeit ist es, die eine schreiende Laokoonskulptur verbieten würde, sondern die Stummheit, das verkennt Lessing, der mit seiner Affektenlehre eigentlich sehr aufgeschlossen für dieses Argument sein müsste: »Ich kann nicht umhin, mich zu verwundern, daß so nachdenkende

er, er ist das genaue Gegenteil der Schönheit, er ist eine »non-sublatable (›unaufhebbare‹) sensation, and it is for this reason that objects that arouse in us the response of disgust cannot be rendered in beautiful representations, for beauty is, [...] the ›Aufhebung‹ (sublation) of sensuousness«.²² Das heißt in der Folge, dass das Mitleid, das meine Identifikation mit dem anderen fördert, im Ekel verkehrt wird in eine Nicht-Identifikation: dabei erkenne ich mich immer noch im anderen wieder, was die Situation noch verschlimmert, denn dann führt der Ekel zu einer »non-identity with myself.«²³

und scharfsichtige Männer mühsam unzulängliche Gründe aus der Ferne herbeiziehen, psychologische, ja physiologische Argumente ergreifen, um eine Sache zu erklären, deren Grund ganz nahe liegt und dem Unbefangenen gleich offenbar ist, – und besonders daß Lessing, welcher der richtigen Erkenntnis so nahe kam, dennoch den eigentlichen Punkt keineswegs getroffen hat. Vor aller psychologischen und physiologischen Untersuchung, ob Laokoon in seiner Lage schreien wird oder nicht, welches ich übrigens ganz und gar bejahren würde, ist in Hinsicht auf die Gruppe zu entscheiden, daß das Schreien in ihr nicht dargestellt werden durfte, allein aus dem Grunde, weil die Darstellung desselben gänzlich außer dem Gebiete der Skulptur liegt. Man konnte nicht aus Marmor einen schreienden Laokoon hervorbringen, sondern nur einen den Mund aufreibenden und zu schreien sich fruchtlos bemügenden, einen Laokoon, dem die Stimme im Halse stecken geblieben, vox faucibus haesit. Das Wesen, und folglich auch die Wirkung des Schreiens auf den Zuschauer, liegt ganz allein im Laut, nicht im Mundaufsperrnen.« Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Drittes Buch, §46, 303f.

22 David Wellbery: »Laokoon Revisited«, 54f.

23 Ebd. Wellbery geht sogar noch weiter und liest in Lessings Abneigung gegen den weitgeöffneten Mund eines schreienden Laokoons die Abneigung gegen die Mutter, die uns geboren hat, hinein. Wellbery zeigt damit nicht nur eine Frauenfeindlichkeit der Aufklärung, sondern auch die ganze Körperfeindlichkeit derjenigen, die sich aus dem Geiste geboren betrachten wollen: »Ekel – that response which blocks my ›Mitleid‹ and thereby makes it impossible for me to intend myself as human subject, as species subject – is horror vis-a-vis my natural birth. [...] The Father and his sons, extricating themselves from the material-sensuous constriction of the repulsive, the poisonous, the sin-laden, and establishing themselves as beautiful subjects, as subjects of humanity grounded in ›Mitleid‹: is this perhaps the drama that Lessing sees in the Laokoon statue? Is the Mother the ›ekelhafte Schlange‹ (repulsive snake) who, in bearing me, threatens to choke and strangle me? And ›die bloße weite Öffnung des Mundes‹: is it perhaps the scream – the Mother's scream, the infant's scream – of natural birth?« 56f.

Die Stärke der bildenden Kunst ist es, die Schönheit des einzelnen Augenblicks und des einzelnen Körpers ansichtig werden zu lassen, eine Handlung kann sie nur andeuten, indem die Körper auf eine bestimmte Weise angeordnet werden. Aufgrund dieser Einschränkung muss die Malerei den *fruchtbarsten Augenblick* der Handlung wählen, weil dieser am meisten über die Handlung selbst erzählt und so der Vorstellung den größten Spielraum gibt: »Mit der Konzeption des fruchtbaren Augenblicks entwirft Lessing Regeln der Affektdarstellung in der bildenden Kunst«, schreibt Monika Schrader, wobei nicht die Schönheit das leitende Kriterium ist, sondern die »Funktion der Kunst als Affektbildung«.²⁴ Der fruchtbare Augenblick zeichnet sich dann auch dadurch aus, dass er viel Spielraum für die Einbildungskraft lässt: »Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.« (*Laokoon*, III. Stück, 32) Bei einem aufgerissenen Mund nun ist der fruchtbare Moment verstrichen. Es gibt keine Steigerung mehr, hier wird der größte Schmerz durchlitten, das Gesicht kann sich nicht noch mehr verzerrn: »Wenn Laokoon also seufzt, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreit, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressanter Zustand zu erblicken.« (*Laokoon*, III. Stück, 32)

Durch das Bannen eines so vergänglichen Moments geschieht aber nach Lessing noch etwas anderes: der Moment selbst wird lächerlich: der Schrei wird zu »weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit« (*Laokoon*, III. Stück, 33) – und damit: unerträglich. Maler oder Bildhauer arbeiten in einer ausdrucksbeschränkten Kunst, die ihnen bestimmte Formen aufnötigt und bestimmte Motive diktiert. Freier ist da, so Lessing, der Poet. Er ist nicht beschränkt auf einen Moment, sondern kann jede Handlung von Anfang bis Ende erzählen, ja sogar verschiedene Handlungen ineinander verknüpfen. In der *Aeneis* ist es Vergil deswegen möglich gewesen, aufs Schrecklichste Laokoons Schreien zu beschreiben, denn der Leser kennt Laokoon bereits als »den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater« (*Laokoon*, IV. Stück, 36). Laokoons Schrei bekommt, eingebettet in seine Lebensgeschichte und verknüpft mit dem Schicksal Trojas, einen anderen Klang: »Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Cha-

24 Monika Schrader: *Laokoon – »eine vollkommene Regel der Kunst«*, 77f. Dieser Punkt ist essentiell für Lessings ganze Kunstkonzepion: »Die differenten Strukturmerkmale der Künste sind sowohl unter dem Aspekt ästhetischer Motivierung verglichen, wie unter dem anthropologischen Gesichtspunkt der durch die ästhetischen Strukturen jeweils erzeugten ›Vollkommenheit‹ von Vorstellungen und Empfindungen.« Ebd., 69.

rakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden.« (*Laokoon*, IV. Stück, 36)

Die Laokoongruppe jedoch trifft nach Lessings Meinung genau diesen fruchtbaren Augenblick. Sie verrät nicht zu viel und zeigt nicht zu wenig: »Ärme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur so wohl als an den Nebenfiguren, in völliger Tätigkeit, und da am meisten beschäftigt, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.« (*Laokoon*, V. Stück, 55f.) Vater und Söhne sind in Bewegung, sie leisten Widerstand und versuchen, ihr Schicksal noch einmal abzuwenden. In der Skulptur ist diese Szene dabei ganz anders beschrieben als in der *Aeneis*, wie Lessing zur Untermauerung seiner Zeichentheorie zeigt: »Virgil lässt die Schlangen doppelt um den Leib und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn hinausragen. Bis medium amplexi, bis collo squamea circum / Terga dati, superant capite et cervicibus altis.« (*Laokoon*, V. Stück, 56)²⁵ Laokoon verschwindet in dieser Beschreibung nahezu unter den Schlangen, dennoch spornt sie das Vorstellungsvermögen der Zuhörer an, lässt die Szene vor ihrem inneren Auge lebendig werden. Ein vollkommen von Schlangen umwundener und bedeckter Laokoon wäre in der Skulptur hingegen ein Grauen. Denn der Schmerz, der ja das Mitleid erregen soll, würde so unsichtbar bleiben. Damit das möglich wird, muss der Oberkörper des Priesters frei bleiben, die Muskeln müssen sichtbar sein, die völlige Umwindung durch die Schlangen jedoch »würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben sein.« (*Laokoon*, V. Stück, 56) In der Skulptur sind die Schlangenkörper perfekt platziert. Indem sie sich um die Beine winden, verdecken sie das wesentliche Muskelspiel nicht, erregen aber zugleich »die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nemlichen Zustandes sehr vorteilhaft ist.« (*Laokoon*, V. Stück, 57)

Die Wahl des Augenblicks ist auch ausschlaggebend für das Interesse, das der Betrachter dem Kunstwerk entgegenbringen wird. Wie Winckelmann verlangt Lessing, dass es mit »dem ersten Blicke« (*Laokoon*, XI. Stück, 99) erfassbar sein muss, da in diesem Moment die größte Wirkung von ihm ausgeht. Ein Bild oder eine Skulptur, die auf den ersten Blick nicht reizvoll wirkt und längeres Hinsehen oder Nachdenken erfordert, wirkt, so Lessing, auf den Be-

25 »[S]chon haben zweimal sie ihn in der Mitte umschlungen, zweimal um seinen Hals die schuppigen Rücken gewunden und ragen empor über ihn mit ihren Köpfen und gestreckten Nacken.« (*Aeneis*, 2. Buch, V. 215)

trchter »erkaltend« (*Laokoon*, XI. Stück, 100). Der Künstler bleibt unverständlich und aus Rache verhärtet sich der Rezipient gegen den Ausdruck des Kunstwerks, wird unempfindlich gegen jegliche Rührung. Die einzige Rettung für das schwerverständliche Werk wäre nun die Schönheit, denn diese könnte den Betrachter wieder versöhnen oder zumindest zu einem eingehenderen Studium reizen. Ist sie aber auch noch, wie Lessing schreibt, »dem Ausdrucke aufgeopfert« (ebd.), wird er nicht mehr länger verweilen: »was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.« (ebd.)

Während Winckelmann in seiner Laokoonbeschreibung vorauszusetzen scheint, dass die Geschichte des trojanischen Priesters bekannt ist, setzt Lessing das nicht voraus: Vom Publikum kann nicht erwartet werden, dass es so »gelehrt sein soll, wie der Kenner [es] aus seinen Büchern ist« (*Laokoon*, XI. Stück, 100). Das Kunstwerk muss für sich selbst sprechen und kann sich nur auf seine eigene Wirkung verlassen. Diese unterschiedlichen Ansprüche lassen sich darauf zurückführen, dass Winckelmann und Lessing unterschiedliche Publiki vor Augen hatten, als sie ihre Theorien verfassten. Während Winckelmann ohnehin nur für eine Gelehrtenwelt arbeitet, der die Statuen und Skulpturen zu seiner Zeit einzig zugänglich sind, wendet sich Lessing bewusst mit aufklärerischem Interesse einem größeren Kreis zu, bei dem nicht von einer umfassenden Vorbildung auf geistesgeschichtlichem Gebiet auszugehen ist. Gemeinsam bleibt beiden Theoretikern jedoch eines: Sie betrachten Kunst beide als Lehrmittel für die ethisch-ästhetische Erziehung. Bei beiden Betrachtungen steht dabei der Umgang mit dem Schmerz im Mittelpunkt. Sowohl Winckelmann als auch Lessing machen eines deutlich: Der Schmerz berührt den Betrachter mehr, als es die Schönheit tätet. Denn er zeigt etwas, das den Betrachter in seiner Eigenschaft als Mensch anspricht: er zeigt etwas Menschliches. Die Schmerzdarstellung berührt uns, weil sie das Leben in seiner Zerbrechlichkeit zeigt: den Lauf des Lebens, dieses Auf und Ab mit Schicksalsschlägen und erfüllten Wünschen, mit enttäuschten Hoffnungen und ungeahnten Möglichkeiten.

Winckelmanns Interesse daran, die schöne Seele sichtbar werden zu lassen, beruht darauf, dass er so hinter die Alltäglichkeit schauen kann und das ist einzig in der Kunst möglich. Winckelmann entdeckt in der alltäglichen Welt lauter verschobene und verloren gegangene Ideale (der Schönheit und der Tugend), die im künstlerischen Prozess sichtbar und damit erlebbar gemacht werden können. Er sieht so eine Welt hinter der Welt, die besser ist als unser Alltag und uns deswegen durch genaues Betrachten und Studium zum Vorbild für die unsere gereichen sollte. Damit zielt er nicht ab auf eine triviale Angleichung, einer Nachahmung in der Wirklichkeit, damit eröffnet er vielmehr Handlungs- und Verhaltensperspektiven, die einen anderen Umgang mit dem alltäglichen unvoll-

kommenen Leben ermöglichen. Die Theorie ist nicht so naiv, wie sie auf den ersten Blick scheinen mag. Denn sie unterstellt der Kunst eine spezifische Leistung, sieht in ihr eine besondere Reflexionsform. Künstlerische Tätigkeit und Kunstgenuss bieten eine neue Reflexionsmöglichkeit. Erst aus ihnen heraus können Schönheitsideale und vorbildliche Umgangsweisen entdeckt werden. Kunst ist der bessere Spiegel der Wirklichkeit, in dem das, was im Alltag verzerrt ist, klar und strukturiert wird. Der Reflexionsschritt ist dabei das Gewahrwerden des Umstands, dass das, was der Betrachter sieht, ein entzerrtes, ideales Bild der Wirklichkeit ist. Diese Erkenntnis wird bei Winckelmann dann nicht weiter reflektiert, es wird nicht in Frage gestellt, *was* da genau gezeigt wird und welchen Bezug es zur Wirklichkeit hat. Kunst bei Winckelmann leitet den Betrachter also nicht dazu an, anhand des Erlebten über sich selbst frei nachzudenken, sondern bietet die Erkenntnis einer angemessenen Verhaltensweise zur Übernahme an.

Lessings Subjektbegriff wird im dritten Kapitel noch ausführlicher anhand des menschlichen Helden und der *Hamburgischen Dramaturgie* behandelt, doch schon im *Laokoon* wird deutlich, dass Kunst für Lessing mehr ist, als eine bloße Vorbildlichkeit, die ohne weitere Reflexion ins eigene Leben übernommen werden kann. In allererster Linie ist Kunst hier eine Erkenntnisform: in der Kunst, vorrangig natürlich in der Dichtung, wird die intuitive Erkenntnis ermöglicht, die etwas Göttliches hat, da sie Wesen und Zusammenhänge der Dinge sichtbar werden lässt. *Intuitiv* ist diese Erkenntnis dabei, weil sie nicht rein vernunftgemäß arbeitet, sondern über die gewöhnliche Vernunftleistung hinausreicht, indem sie uns mehr als intellektuell berührt. In der Einleitung schreibe ich, dass die intuitive Erkenntnis eine leibliche Erfahrung ist, dass mein Herzschlag hoch geht, wenn ich im Theater sitze: Lessing wäre diese Deutung zu sinnlich. Intuitive Erkenntnis versteht er als etwas Entzinnliches, eine leibliche Involvierung des Zuschauers würde er zurückweisen. Der Begriff der intuitiven Erkenntnis ist hier also zunächst in abgeschwächter Form sichtbar, sichtbar aber dennoch, weil er verweist auf eine nicht-vernünftige, nicht-sprachliche Erkenntnis, die in der Distanz zur Sinnlichkeit eines Kunstwerks auftaucht. Das ästhetische Ideal, das Lessing vorschwebt, ist bei aller Abstraktheit, bei aller formalen Gebundenheit keines, das sich durch eine rein vernunftgemäße Leistung entdecken ließe. Er argumentiert gezielt hin auf eine spezifisch ästhetische Erkenntnis, die auf mehr als nur Schönheit zielt. Der Gegenstand dieser Erkenntnis ist dabei – und das ist das Besondere und Herausragende an Lessing – das Leben selbst, das heldenhafte Geschichten erzählt, ohne den Schmerz zu vergessen. Lessing entgöttlicht die Kunst und setzt damit Winckelmanns Gedanken fort. Beide sehen im Laokoon einen Menschenhelden, der Schönheit, Anmut und Stärke bewahrt im Angesicht des Unterganges. Hier geht es nicht um einen antiken Gott, für den auch der

Schmerz, der Tod letztendlich doch nur Spiel ist und der damit zu seiner eigenen Betroffenheit eine göttliche Distanz hat, hier geht es um einen Menschen, der zu seinem Körper und zur eigenen Erfahrung des Schmerzes zunächst mal keine Distanz hat und sich diese erst erarbeiten muss. Und dass für Winckelmann die Skulptur, für Lessing die Dichtung genau das einfängt, macht die Kunst zum Objekt der Erkenntnis und zum Vorbild. Die Vorbildhaftigkeit beruht, so verstehe ich beide, auf der Verletzlichkeit des Menschen. Es kommt darauf an, dass Anmut, Schönheit, Würde *im Angesicht* von etwas behalten werden, in Laokoons Fall im Angesicht des Todes. Nicht die Tatsache allein, dass er schön, würdevoll und anmutig ist, verleiht ihm seine künstlerische Wirkung, sondern er ist schön, würdevoll und anmutig vor dem Hintergrund von Schmerz und Tod – und damit vor dem Hintergrund seines menschlichen Lebens. Durch diese Anbindung an das Leben gewinnt die Kunst eine Dimension, die das »bloß Schöne«, das unser Auge erfreuen würde, überschreitet und uns in unserem Lebensvollzug anspricht.

Wie sich dieser Prozess in der *Hamburgischen Dramaturgie* erweitert und verändert, soll eine der leitenden Fragen im Kapitel 3.1. sein. In diesem Kapitel habe ich gezeigt, warum Laokoon in der Laokoonskulptur bei Lessing nicht schreit. Ein geöffneter Mund, ein panischer Gesichtsausdruck wären der Skulptur unangemessen, argumentiert Lessing. Sie würden Ekel erregen und die Affekte des Betrachters erkalten lassen, bis er sich schließlich angewidert abwendet. Wurde in Winckelmanns Argumentation die ästhetische Grundannahme ethisch untermauert, wird hier Winckelmanns ethische Forderung ästhetisch zurückgewiesen: ein schreiender Laokoon ist künstlerisch wünschenswert, da er eine hohe ästhetische Wirkung erlangen kann, kann aber nur in der Dichtung zur Darstellung kommen, nicht in der bildenden Kunst.

Laokoon seufzt: weil er nicht schreien *soll*.

