

Lessings „Laokoon“ und Herders Kritik — Poesie, Malerei und Musik —

Takao TSUNEKAWA

1

Die vielzitierten Zentralthesen im 16. Kapitel von „Laokoon“ lauten:

„Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerey zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerey.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.“⁽¹⁾

Diesen Thesen stellt Lessing in dem unmittelbar davorstehenden Kapitel ein illustrierendes Beispiel einer sprachlich dargestellten Handlung voran, den Bogenschießenden Pandarus im vierten Buche der Ilias: „Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles, ist jeder Augenblick gemahlt . . . Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten wohlbesiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, ziehet die Senne mit samt dem Pfeile unten an den Einschnitte zurück, die Senne nahet sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeils dem Bogen, der grosse geründete Bogen schlägt tönend auseinander, die Senne schwirret, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele“⁽²⁾

Lessings These, Poesie habe ausschließlich aufeinander folgende Gegenstände darzustellen, weil die Sprache aus aufeinander folgenden Zeichen besteht, war für seine Zeitgenossen wie Moses Mendelssohn und Herder mehr als fragwürdig. Ihr Einwand lautete: sprachliche Zeichen ließen sich nicht mit malerischen gleichsetzen. Diese seien natürliche Zeichen, die selber nebeneinander liegend nur nebeneinander existierende Gegenstände darstellen können. Hingegen seien jene wirkürliche Zeichen, die, obwohl sie aufeinander folgen, nicht nur aufeinander folgende Handlungen sondern auch nebeneinander existierende Gegenstände darzustellen imstande sind.⁽³⁾

Daraufhin schreibt Herder in seinen „Kritischen Wäldern“: „welche Proportion ist in dem Successiven der Töne und in dem Successiven der Gegenstände, die sie schildert? Wie weit halten diese einen Schritt? Wie kann man auch nur an Ver-

gleichung denken? Und wie weit weniger eins aus dem andern zu schließen? — Und wenn sie auch denn Successionen schilderte, warum müssen diese Successionen Handlung sein?“⁴⁾ Andererseits bemerkt Herder, was Lessing von aufeinander folgenden Zeichen sagt, treffe eher für die Musik zu, denn Töne seien aufeinander folgende natürliche Zeichen, die nur aufeinander folgende Gebilde darstellen können.

Diese Argumente Herders wären durchaus als wohlbegründet gelten zu lassen, obwohl seine Laokoonkritik als ganzes, wie es mir scheint, auch wiederum problematisch ist. Aber bevor ich näher darauf eingehe, möchte ich mich zunächst mit der Frage beschäftigen, warum Lessing sich veranlaßt sah, Poesie und Malerei einmal richtig auseinanderzuhalten.

2

Bis in die Zeit von Lessing hinein war es in ästhetischen Theorien üblich, der Malerei vor der Poesie den Vorrang zu geben.

Todorov schreibt in seinen „Théories du symbole“, daß diese Tendenz bis Leonard da Vinci zurückreicht, und zitiert aus dessen „Traité de la peinture“: „Nous dirons donc avec raison que, dans le domaine des fictions, il y a entre peinture et poésie la même différence qu’entre un corps et l’ombre dérivée, ou même plus grande, car l’ombre de ce corps passe au moins par la vue pour accéder au sens commun, alors que sa forme imaginée (= en poésie) ne passe nullement par elle mais se produit dans l’oeil intérieur.“⁵⁾ Weiterhin erörtert Todorov l’abbé Dubos’ „Réflexions critiques sur la poésie et la peinture“, die ein halbes Jahrhundert vor „Laokoon“ geschrieben wurden, und stellt fest, „. . . il result pour Dubos une triple supériorité de la peinture. D’abord, comme l’avait déjà remarqué Léonard, les choses représentées possèdent une présence supérieure; ce qui se prolonge, comme chez Léonard encore, en un éloge de la vision par opposition à l’ouïe (la poésie pour Dubos est un art auditif): „on peut dire poétiquement parlant que l’oeil est plus près de l’âme que l’oreille“ . . . Deuxièmement—ce n’est qu’une conséquence de l’affirmation précédente—, la peinture agit sur les hommes plus directement, plus fortement que la poésie. Troisièmement, l’une est compréhensible pour tous, indépendamment de leur nationalité ou éducation, alors que l’autre ne l’est pas: la malédiction de Babel joue en défaveur de la poésie.“⁶⁾

Die Probleme, die sich aus dem Vorrang der Malerei ergeben haben, sind u.a. in der Vorrede von „Laokoon“ an der Stelle ersichtlich, wo sich Lessing mißbilligend über „die neuesten Kunstrichter“ äußert, die den Unterschied zwischen Malerei und Poesie nicht richtig einzuschätzen weiß, und „aus jener Uebereinstimmung der Malerey und Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerey; bald lassen sie die Malerey die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles was der einen Recht ist, soll auch der andern vergönnt seyn; alles was in der einen gefällt oder mißfällt, soll nothwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urtheile, wenn sie, in den Werken des

Dichters und Mahlers über einerley Vorwurf, die darinn bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nach dem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerey haben, zur Last legen.“⁷⁾

Demgemäß macht Lessing in seiner Abhandlung zwei solcher „Kunstrichter“ zum Gegenstand einer ausführlichen Kritik; je vier Kapitel widmet er den beiden, zum einen dem Engländer Spence, dessen „Polymetis“, erschienen 1747, den Untertitel trägt, „an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the antien Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another“.⁸⁾ und zum andern dem französischen Grafen Caylus, der in seinen 1757 erschienenen „Tableaux tirés de l’Ilade, de l’Odysée d’Homere et de l’Eneide de Virgile, avec des observations generales sur le Costume“ versuchte, Maler auf Szenen in den Homerischen Epen aufmerksam zu machen, die seiner Meinung nach ausgezeichnete Sujets für sie abgeben würden. Von diesem letzteren zitiert Lessing eine charakteristische Stelle, an der man recht klar erkennen kann, wie damals der Vorrang der Malerei aussah: „On est toujours convenu, que plus un Poeme fournissoit d’images et d’actions, plus il avoit de superiorité en Poesie. Cette reflexion m’avoit conduit à penser que le calcul des differens Tableaux, qu’offrent les Poemes, pouvoit servir à comparer le merite respectif des Poemes et des Poetes. Le nombre et le genre des Tableaux que presentent ces grands ouvrages, auroient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du merite de ces Poemes et du Genie de leurs Auteurs.“⁹⁾

Lessing wollte die poetische Darstellung vom Prinzip von *ut pictura poesis* befreien, um ihr eigenes neu bestimmen zu können.

3

Lessing beginnt seine Abhandlung mit der Kritik an Winckelmanns Interpretation der Laokoon Statue.

Winckelmann sieht „edle Einfalt und stille Größe“ der griechischen Seele darin, daß der durch Schlangen geplagte Laokoon beim heftigen Schmerz nicht schreit, denn an seinem kaum geöffneten Mund sei nur „ein ängstliches und beklemmtes Seufzen“ zu erkennen.

Dem gegenüber argumentiert Lessing:

Zum einen bestehe in der griechischen Kultur die ästhetische Konvention, die in der Schönheit „das höchste Gesetz der bildenden Künste“¹⁰⁾ erblickte. Inkompatibel mit dieser Konvention sei, darstellen zu wollen, „Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maaßes von Schönheit fähig sind“ Auf die Laokoon Statue angewendet besagt das: „er (der Künstler) mußte Schreyen in

Seufzen mildern; nicht weil das Schreyen eine unedle Seele verräth, sondern weil es das Gesicht auf eine eckelhafte Weise verstellt. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf und urtheile . . . Die bloße weite Oefnung des Mundes, . . . ist in der Mahlerey ein Fleck und in der Bildhauerey eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut.“⁽¹¹⁾

Zum andern ließe sich die Erklärung, warum Laokoon nicht schreien soll, von dem Kunstprinzip ableiten, das, anders als die ästhetische Konvention einer bestimmten Kultur, für die bildenden Künste überhaupt gilt. Dabei definiert er diese interessanterweise zeitlich, d.h. durch die Zeit des Dargestellten und des Betrachters.

Die Zeit des Dargestellten, nämlich der Augenblick, den ein Künstler zum Gegenstand der Darstellung macht, „kann nicht fruchtbar genug gewählt werden.“⁽¹²⁾ Unfruchtbar sei gerade die höchste Stufe der Leidenschaften sowie der körperlichen Schmerzen, weil sie der Einbildungskraft keinen Spielraum läßt: „Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreyen hören; wenn er aber schreyet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt“.

Was die Zeit des Betrachters anbelangt, hebt Lessing die Tatsache hervor, daß Kunstwerke „gemacht sind, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden“, mit andern Worten, daß ein einziger Augenblick „durch die Kunst eine unveränderliche Dauer erhält“ Und daraus zieht er den Schluß, daß für bildende Künste alle jene Gegenstände nicht geeignet sind, die „plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden“ und nur einen Augenblick da sind. Zu diesen „transitorischen“ Gegenständen, wie er sie nennt, gehört sowohl das Porträt des lachenden La Mettrie, von dem er bemerkt „Betrachtet ihn öftrer, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen^{13,14)}“, als auch Laokoons Schreien: „Wenn also auch der geduldigste standhafteste Mann schreyet, so schreyet er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbare Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreyen zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde.“⁽¹⁵⁾

Lessing faßt diese Argumentationen wie folgt zusammen: „Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrücke des körperlichen Schmerzes Maaß halten müßten, und finde, daß sie allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben nothwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind.“⁽¹⁶⁾

Daß Laokoon nicht schreit, liegt also nicht, wie Winckelmann meint, an der Eigenart der griechischen Seele, sondern an dem einer Kunstgattung immanenten Prinzip. Das würde heißen, das Kunstwerk von der seelischen Verfassung des schaffenden Subjekts loszulösen und das Dargestellte aus den objektiven Bedingungen der Darstellung her zu verstehen.

Der oben zitierten Zusammenfassung fügt Lessing hinzu, daß jegliche der Argumentationen, die nur für bildende Künste gelten, „sich schwerlich auf die Poesie anwenden laßen dürfte“ In dieser kann Laokoon mit gutem Recht schreien, und

der Vergilsche Vers: „clamores horrendos ad sidere tollit“ ist als „ein erhabener Zug für das Gehör zu bezeichnen“.

Lessing bemüht sich, zu beweisen, indem er zahlreiche Beispiele aus Homer und Sophokles anführt, „daß Schreyen bey Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann.“⁽¹⁷⁾ Griechische Helden sind, wie er meint, nicht nur Helden, sie werden dadurch auch Menschen, daß sie den Schmerz offen bekunden: „Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen“⁽¹⁸⁾.

Andererseits attackiert Lessing den Stoizismus römischer Art: „Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am aller wenigsten aber an der, die er in dem zweyten Buche seiner Tusculanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramet. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes.“⁽¹⁹⁾

Aber: „ein Theater ist keine Arena.“ Für Lessing befinden sich Gladiatorenspiele, um strukturalistisch zu reden, im Verhältnis der opposition gegen die Tragödie; diese bezieht das Mitleid ein, das Äußerungen des körperlichen Schmerzes erwecken, während es jene ausschließen. Er nennt die Personen der Senecaschen Tragödien „Klopfechter im Cothurne“ und bemerkt, „daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursach gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles.“⁽²⁰⁾

Führt man diesen Gedanken Lessings einen Schritt weiter, so könnte man sagen, daß es auf Barbarei hinausläuft, edele Einfalt und stille Größe ohne Bezug auf ein bestimmtes Kunstprinzip zu hypostasieren, zumal wenn man körperliche Schmerzen nicht zu ihrem Recht kommen läßt. Als Barbaren stuft Lessing denn auch „Vorältern“ der Europäer ein, die in der leidenden Tapferkeit größer gewesen seien als in der tätigen.

4

Bemerkenswert ist, daß Lessing einerseits sich bemüht, Poesie und Malerei voneinander zu trennen, andererseits aber in seiner Erörterung der Poesie dem Malerischen verpflichtet bleibt.

Die Schönheit ist bei ihm nicht nur „das höchste Gesetz der bildenden Künste“ sondern auch der Poesie. Das ist ersichtlich eben an der Stelle, wo er das Häßliche erörtert, um ihm in die Poesie Einlaß zu gewähren.

Räumliche Gegenstände zu schildern, schöne wie häßliche, ist der Poesie nicht gegeben, denn sie kann von ihnen nur schwache abgeblaßte Bilder vermitteln. Aber gerade das kommt dem Häßlichen in der Poesie zugute, wie es Lessing an dem Beispiel eines der Homerischen Helden, des mißgestalteten Thersites erläutert: „Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Er-

scheinung körperlicher Unvollkommenheit wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar.“²²¹)

Lessing nimmt das Häßliche in die Poesie auf, weil sie es nicht anders als abgeschwächt darstellen kann, so daß es unser Gefühl für Schönheit nicht verletzt. Bei ihm gilt also das Gesetz der Schönheit auch für die Poesie.

Außerdem darf das Häßliche auch in der Poesie nicht selbständig wirken, sondern verbunden mit anderen Elementen, „als Ingrediens“, dazu dienen, „vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken“ Diese sind einerseits das Lächerliche, als unschädliche Häßlichkeit, andererseits das Schreckliche, als schädliche.

Analog wird das Ekelhafte in der Poesie behandelt, das wiederum nur als Ingrediens da sein soll, und das entweder das Lächerliche verstärkt oder, mit dem Schrecklichen vermischt, zum Gräßlichen wird. Ins besondere hebt Lessing hervor, daß das Ekelhafte ein wichtiges Mittel sei, das Schreckliche des Hungers darzustellen, denn die äußerste Hungersnot läßt sich am besten ausdrücken, „durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders eckeln Dinge, . . . mit welchen der Magen befriediget werden müßen.“²²²)

Für die Malerei hingegen, daran hält Lessing fest, ist das Häßliche kein Gegenstand der Darstellung: „(die Häßlichkeit der Formen) beleidiget unser Gesicht, widersteht unserem Geschmacke an Ordnung und Uebereinstimmung, und erwecket Abscheu . . . Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu seyn aufhört, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahiren, und uns bloß an der Kunst des Mahlers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Ueberlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.“²²³)

Zwar nimmt Lessing neue Tendenz der Malerei seiner Zeit wahr, die einen Realismus anstrebt und die Schönheit nicht mehr als das höchste Gesetz erkennt: „die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Theil ist. Wahrheit und Ausdruck sey ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müße sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben.“²²⁴) Aber Lessing nimmt Distanz von dieser neuen Tendenz, indem er das oben erwähnte Kunstprinzip aufstellt, das auf der Zeit des Dargestellten und des Betrachters basiert.

Eher befürwortet Lessing die griechische Kulturpolitik, die die Darstellung des Häßlichen in bildenden Künsten gesetzlich verboten habe: „Wir lachen, wenn wir hören, daß bey den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müßen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig; und es wird

Tyranny, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maaße er jede Art desselben verstatten will.²⁶⁵⁾

Lessing, der für Wissenschaften volle Freiheit beansprucht, schränkt sie für die Künste ein, mit einer etwas verblüffenden Begründung, denn er sieht in diesen nur entbehrliches Vergnügen.²⁶⁾

Aber wie steht es bei ihm um die Poesie?

Es könnte sein, daß Lessing genau so wie den Wissenschaften auch der Poesie die volle Freiheit zusprechen, und sie zu einem Realismus bringen wollte, von dem er die Malerei fernhielt. Seine Argumentation, das Häßliche sei insofern poesiefähig, als es durch sprachliche Darstellung abgeschwächt werde, wäre dann als ein Vorwand zu interpretieren, um der Poesie ein Alibi zu verschaffen, daß sie gegen das Gesetz der Schönheit nicht verstoße und im althergebrachten Sinne Kunst bleibe, selbst dann, wenn sie nicht nur das Häßliche sondern auch das Lächerliche, das Schreckliche und das Gräßliche ins Spiel bringt.²⁷⁾

Lessing ist auch darin dem Malerischen verpflichtet, daß er die sprachliche Darstellung der Handlung poetisches Gemälde nennt.

Er unterscheidet das poetische Gemälde von dem „materiellen“, das ein Maler malt: „Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist.“²⁸⁾ Ein Maler würde kaum imstande sein, den bogenschießenden Pandarus darzustellen, weil seine Mittel, Figuren und Farben, nicht geeignet sind, das Nacheinander einer Handlung wiederzugeben. Andererseits ist ein materielles Gemälde nicht in ein poetisches übertragbar. Die Szene „der ratpflegenden und trinkenden Götter“²⁹⁾ aus Homer, die ein ausgezeichneter Stoff für einen Maler sein könnte, würde kaum etwas für einen Dichter ergeben; in der Illiade findet man darüber denn auch, wie Lessing feststellt, nur vier trockne Zeilen.

Lessing erklärt, warum er das poetische Gemälde Gemälde nennt; es ist von dem materiellen streng zu unterscheiden, aber „jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte, heißt mahlerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, deßen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren laßen.“³⁰⁾

Lessings Ansicht der Poesie ist insofern durch das Malerische bestimmt, als er Illusion, oder Täuschung, wie es anderorts heißt, für eines ihrer wesentlichen Momente ansieht.³¹⁾

Weiterhin liest man: „Aber der Dichter soll immer mahlen“³²⁾, an der Stelle nämlich, wo Lessing Haller kritisiert, der in seinen „Alpen“ Kräuter und Blumen naturgetreu aber nicht besonders bildkräftig schildert.

Lessing gibt zu, daß ein Dichter nicht nur Handlungen sondern auch körperliche Gegenstände wiedergeben kann. Das sei aber nur unter der Bedingung möglich, daß er durch einen „Kunstgriff“ das Nebeneinander des Gegenstandes dem Nacheinander

der Darstellung anpasst. Er führt auch hier Homer als Beispiel an, der den bogenschießenden Pandarus geschildert hat, aber auch seinen Bogen. Wenn er aber dies tut, „wird er dieses Bild (des Bogens) in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Theile deßselben, die wir in der Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich auf einander folgen, und mit dem Fluße der Rede gleichsam Schritt halten zu laßen . . . einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl poliret, und an beyden Spitzen mit Goldblech beschlagen . . . Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht mahlen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus deßen Hörnern der Bogen gemacht worden; Padarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, polieret sie, beschlägt sie . . .“⁽³³⁾

Bei Homer finden sich, Lessing zufolge, viele solche Kunstgriffe; er malt den Wagen der Juno, indem er ihn durch Hebe Stück für Stück zusammensetzen läßt, oder die Kleidung von Agamemnon, indem er uns vorführt, wie er sich anzieht.

6

Daß Lessing in seinem Versuch, die Eigenart der Poesie zu bestimmen, noch an das Malerische anknüpft, ist eines der Probleme, die Herder Anlaß zur Kritik gegeben haben.

In den „Kritischen Wäldern“ argumentiert Herder gegen Lessings Thesen über den Bogen des Pandarus: „Wenn Homer uns Bogen des Pandarus malen will und uns erst auf die Jagd des Steinbocks führet, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden, und uns erst den Felsen zeigt, wo ihn Pandarus erlegt, und nun erst die Hörner des Steinbocks längelang ausmißt; nun erst sie in Arbeit gibt, nun erst uns jeder Arbeit des Künstlers zuschauen läßt — wer kann sagen, Homer habe das Successive seiner Beschreibung der Natur des Koexistenten gleichsam näherbringen und die Teile des Bogens mit dem Flusse der Rede Schritt halten lassen! Statt daß sie durch diese Homerische Manier näher zusammenkommen sollten, sehe ich sie sich weiter hinaus zerstreuen; unter vielen andren fremden Zügen (Jagd, Steinbock, Ort des Erhaschens, Ort der Verwundung, Lager des gefällten Steinbocks, Werkstätte des Künstlers) liegen sie versteckt; und hätte Homer mit seiner Geschichte des Bogens darauf gezweckt, um mir nachher mit einmal alle Teile des Bogens anschaulich zu geben, so hätte er eben den schlechtesten Weg genommen. Meine Phantasie wenigstens hat sich der Geschichte überlassen, dem Pandarus einen Bogen zu zimmern; aber ihn sich nachher in allen seinen Teilen auf einmal zu denken, die fremden Züge in der Geschichte erst wegzulassen — welche Mühe! welche Absonderung!“⁽³⁴⁾

Lessings These, daß Homer in das Nacheinander der Rede das Nebeneinander des körperlichen Gegenstandes transponiert habe, um diesen zu schildern, bestreitet Herder und meint: „Seine (Homers) ganze Manier zeigt, daß er nicht fortschreite,

um uns, es sei, wovon es sei, ein Bild des Ganzen durch Succession zu geben; sondern er schreitet durch die Teile, weil ihm an dem Bilde des Ganzen ganz und gar nicht lag.“⁽⁸⁵⁾

Herder sieht das Wesen der Poesie nicht in dem Nacheinander der Rede; dies sei die Eigenschaft der Rede überhaupt und habe mit dem Spezifischen der Poesie wenig zu tun.

Er definiert die Poesie durch den Begriff der Kraft: „die Poesie wirkt durch Kraft. — Durch Kraft, die einmal den Worten beiwohnt, durch Kraft, die zwar durch das Ohr geht, aber unmittelbar auf die Seele wirkt. Diese Kraft ist das Wesen der Poesie, nicht aber das Koexistente oder die Succession.“⁽⁸⁶⁾

Davon ausgehend schlägt er eine andere Interpretation der Homerischen Darstellung von Pandarus' Bogen vor: „... höre ich die Geschichte des Bogens, nicht damit mir diese statt Gemälde sei, sondern um einen Begriff von seiner Stärke, von der Macht seiner Arme, mithin von der Kraft seiner Sehne, seines Pfeils, seines Schusses zum voraus in mich zu pflanzen. Wenn nun Pandarus den Bogen vornimmt, die Sehne anlegt, den Pfeil ansetzt — abdrückt! — wehe dem Menelaus, den der Pfeil eines solchen Bogens trifft, wir kennen seine Stärke. Hr. L. kann also nicht sagen, es sei Homerem mit seiner Geschichte des Bogens um sein Bild und bloß um sein Bild zu thun gewesen. Um nichts minder als hierum; die Stärke, die Kraft des Bogens war seine Sache: sie und nicht die Gestalt des Bogens gehört zur Geschichte.“⁽⁸⁷⁾

Die Kraft, so wie sie Herder meint, ist anscheinend beides in einem: die Kraft von Pandarus und seinem Bogen, und die Kraft der Homerischen Versen, die auf uns wirken, indem sie jene darstellen.

Daran ist aber problematisch, daß es sich fast als unmöglich erweist, weiter klarzustellen, was eigentlich Kraft ist.

Diese Schwierigkeit macht sich bemerkbar, wenn man die obige Interpretation Herders einige Zeile weiterliest. Da heißt es: „sie (die Kraft) und keine andere Eigenschaft soll hier energisch mitwirken, daß wir, wenn nachher Pandarus abdrückt, wenn nachher die Senne schwirrt, der Pfeil trifft — um so mehr den Pfeil empfinden.“ Die Kraft kann somit nur empfunden werden, und das würde bedeuten, daß sie sich weder erkennen noch analysieren läßt.

Dasselbe gilt auch, wenn von dem Wagen von Juno die Rede ist, den Homer durch Hebe Stück für Stück zusammensetzen läßt: „Bei jedem Teile sollen wir ausrufen: Prächtigt! göttlich! königlich! — ist dies, ist dieser Begriff sinnlich vollkommen in der Seele: das Ganze mit seinen Teilen war nicht mein Bild, das mag ein Kutscher lernen. — Der Wagen ist zusammen, die Energie also vollendet; ich rufe nochmals aus: Prächtigt! göttlich! königlich! und lasse Juno und Minerva kutschieren.“⁽⁸⁸⁾ Aber so ausgerufene Prädikate wären schwerlich als „Begriff“ zu bezeichnen, sie bezeugen durch ihre Unbeholfenheit eher die Schwierigkeit, die Kraft konkret zu explizieren.

Herder ist insofern konsequenter als Lessing, als er die Eigenart der Homerischen Epen, und damit der Poesie, völlig unabhängig von dem Malerischen zu bestimmen

versucht, aber dafür mußte er den Preis zahlen, daß der Begriff der Kraft, mit dem er das Wesen der Poesie definiert, dieses ins Unbestimmte hineinzieht.

7

Eingehender zu betrachten ist, wie der Begriff der Kraft in Herders Denken über die Poesie funktioniert.

Kraft wirkt ihm zufolge sowohl im Raume als auch in der Zeit.

Kraft wirkt im Raume, denn „sie bringt . . . jeden Gegenstand gleichsam sichtlich vor die Seele, d.i. sie nimmt so viel Merkmale zusammen, um mit einmal den Eindruck zu machen, der Phantasie ihn vor Augen zu führen, sie mit dem Anblicke zu täuschen.“³⁹⁾

Und Herder stellt daraufhin fest, „daß das erste Wesentliche der Poesie wirklich eine Art von Malerei, sinnliche Vorstellung sei“ Man sieht also, daß er bereit ist, das Malerische in die Poesie einzubeziehen, — und daß dieses dem „poetischen Gemälde“ Lessings zum Verwechseln ähnlich ist.

Herder hat gegen Lessing argumentiert, daß die Homerische Darstellung von Bogen des Pandarus und Wagen der Juno nicht als Beschreibung der körperlichen Gegenstände zu interpretieren sei, aber er wirft andererseits Lessing vor, er wolle alles Malerische aus der Poesie verweisen, indem er deren Wesen durch Nacheinander der Rede bestimme: „Ich zittre vor dem Blutbade, den die Sätze: ‚Handlungen sind die eigentlichen Gegenstände der Poesie, Poesie schildert Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen: jede Sache nur mit einem Zuge u.s.w.‘, unter alten und neuen Poeten anrichten müssen. Von Tyrtäus bis Gleim und von Gleim wieder nach Anakreon zurück, von Ossian zu Milton und von Klopstock zu Vergil wird aufgeräumt — schreckliche Lücke!“⁴⁰⁾ Und weiter heißt es: „auch ich hasse nichts so sehr als tote, stillstehende Schilderungssucht, insonderheit wenn sie Seiten, Blätter, Gedichte einnimmt; aber nicht mit dem tödlichen Hasse, um jedes einzelne ausführliche Gemälde, wenn es auch koexistent geschildert würde, zu verbannen . . . und denn auch nicht aus dem nämlichen Grunde, weil die Poesie in succesiven Tönen schildert, oder weil Homer dies und jenes macht und nicht macht — um deswillen nicht.“⁴¹⁾

Aber man könnte mit gutem Recht Herder fragen, wodurch man die ‚koexistent geschildert(en)‘ Gemälde, die er in die Poesie einzulassen gedenkt, von ‚tote(n), stillstehende(n)‘ Schilderungen unterscheiden kann. Seine Antwort würde lauten, jene seien von Kraft beseelt, und diese nicht. Aber von dem Begriff der Kraft ließen sich nur schwer konkrete Charakteristika ableiten, die solche Bilder auszeichnen, die von Kraft zeugen.

Kraft wirkt in der Zeit, „indem sie durch die Schnelligkeit, durch das Gehen und Kommen ihrer Vorstellungen auf die Seele wirkt und in der Abwechslung teils, teils in dem Ganzen, das sie durch die Zeitfolge erbauet, energisch wirkt.“⁴²⁾ Den Terminus: energisch — er ist auch an den vorher zitierten Stellen vorgekommen — gebraucht Herder eigentlich in Bezug auf Musik. Und in eine Analogie zu dieser bringt er die Poesie, indem er fortfährt: „daß sie (die Kraft) einer Abwechslung und

gleichsam Melodie der Vorstellungen und eines Ganzen fähig sei, dessen Teile sich nach und nach äußern, dessen Vollkommenheit also energisieret — dies macht sie zu einer Musik der Seele, wie sie die Griechen nannten“ Das würde heißen, daß sich Vorstellungen einzelner Gegenstände zum ganzen eines poetischen Textes wie einzelne Töne zu einer Melodie verhalten.

Herder meint, es sei für die Poesie unerläßlich, daß die Kraft sowohl zeitlich als räumlich wirkt. „Keines von beiden, allein genommen, ist ihr (der Kraft) ganzes Wesen. Nicht die Energie, das Musikalische in ihr; denn dies kann nicht stattfinden, wenn nicht das Sinnliche ihrer Vorstellungen, das sie der Seele vormalet, vorausgesetzt wird. Nicht aber das Malerische in ihr; denn sie wirkt energisch, eben in dem Nacheinander bauet sie den Begriff vom sinnlich vollkommenen Ganzen in die Seele; nur beides zusammengenommen, kann ich sagen, das Wesen der Poesie ist Kraft, die aus dem Raum (Gegenstände, die sie sinnlich macht) in der Zeit (durch eine Folge vieler Teile zu einem poetischen Ganzen) wirkt: kurz also sinnlich vollkommene Rede.“⁴³⁾

Aber man sieht, daß die beiden Wirkungen der Kraft in ihrem Verhältnis zueinander ungleich sind; der zeitlichen ist die räumliche untergeordnet, da diese nichts weiter als Voraussetzung für jene ist; durch diese werden Vorstellungen hervorgebracht, wie einzelne Töne, durch jene die Melodie, d.i. das Ganze eines poetischen Textes. Wie vorhin steht die Poesie im Zeichen der Musik.

Interessant ist, daß Lessing, der das Wesen der Poesie im Nacheinander der Rede erblickte, in seiner Theorie der Poesie weitgehend dem Malerischen verpflichtet bleibt, während Herder die Poesie an die Musik, die Kunst des Nacheinanders par excellence, heranbringt, obwohl er dem Nacheinander der Rede keine große Bedeutung beimißt, und das Wesen der Poesie durch den Begriff der Kraft zu bestimmen bestrebt ist.

Auf der Landkarte der Kunst hat sich der Ort der Poesie verschoben; diese, von Lessing „ältere Schwester der Malerey“⁴⁴⁾ genannt, ist bei Herder als der Musik verwandt angesehen. Daß die Poesie jedes Mal in Bezug auf andere Kunst behandelt wird, ist aber recht merkwürdig.

Die Konsequenz davon, daß die Poesie in die Nachbarschaft zur Musik gebracht ist, würde erst in der Zeit der Romantik voll erkennbar sein.

8

Lessing geht, bei der Aufstellung seiner These, Poesie könne prinzipiell nur Handlungen darstellen, die in der Zeit aufeinander folgen, vom Standpunkt des Rezipienten aus. Das ist ersichtlich an der Stelle, wo er erörtert, warum der Poesie nicht gegeben ist, körperliche Gegenstände zu schildern. „Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wiße uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bey

dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergeßen haben. Dennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden. Dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Theile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtniße zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!⁴⁴⁵⁾

In dem Sinne würde es nicht verfehlt sein, zu sagen, daß Lessings Fragestellung dahin lautete, unter welchen Bedingungen man poetische Texte herstellen kann, die der Auffassungsfähigkeit der Rezipienten am besten entsprechen.⁴⁶⁾

Bei Herder gewinnt die Eigenart der jeweiligen Schaffenden zentrale Bedeutung, weil es naheliegt, die Kraft, die einem poetischen Text innewohnt, auf den Autor zurückzuführen. Herder spricht denn auch von dem „Ton Homers“, den Lessing mit seiner Theorie verfehlt habe: „In jedem Zuge ihres (der epischen Handlung) Werdens muß Energie, der Zweck Homers, liegen; mit jeder andern Hypothese von Kunstgriffen, von Einkleidungen, um das Koexistente der Schilderung zu vermeiden, komme ich aus dem Tone Homers. Ich weiß, daß dieser Vorwurf groß sei, daß kein größeres Hindernis der Kraft eines Dichters gelegt werden könne, als nicht in seinem Tone zu lesen; allein deswegen nehme ich meinen Vorwurf nicht zurück“⁴⁷⁾ Herder hält also den Ton des Dichters, d.i. die Eigenart des Schaffenden, für das Wichtigste, dem gerecht zu werden Aufgabe eines Kritikers ist.

Lessing nimmt poetische Texte als signifiants und für ihre signifiés interessiert er sich nur wenig. Wenn er behauptet, Handlungen seien der eigentliche Gegenstand der poetischen Darstellung, so deshalb, weil als signifiants nur solche poetische Texte am besten funktionieren, die dem Wahrnehmungsprozeß der Rezipienten gemäß sind. Aber Fragen nach den signifiés der Handlungen, ob sie etwa Psychologie des Menschen zum Ausdruck bringen oder gesellschaftliche Realität, bleiben bei ihm offen.

Herder beschäftigt sich dagegen eher mit signifiés: der Eigenart des einzelnen Autors, die er aus poetischen Texten abzulesen versucht. Daran liegt es, daß er gegen Ende seiner Abhandlung Typen der griechischen Poesie skizziert, deren jedem er jeweils einen repräsentativen Dichter zuordnet: „Nun aber ist Homer nicht der einzige Dichter . . . Ein Sänger (*μελοποιος*) und ein lyrischer Maler (*ειδοποιος*), Anakreon und Pindar, stehe also gegen den Geschichtsdichter (*εποποιος*) Homer . . . Homer dichtet erzählend . . . Anakreon schwebt zwischen Gesang und Erzählung . . . Pindar hat ein großes lyrisches Gemälde, ein labyrinthisches Odengebäude im Sinne . . .“ Und sein Fazit hiervon lautet: „Kann jeder seinen Zweck auf seine Art erreichen, mir sein Ganzes vollkommen darstellen, mich in dieser Anschauung täuschen — was will ich mehr?“⁴⁸⁾

Es wäre nicht unberechtigt, in Herders Laokoonkritik Keime des romantischen Geistes zu sehen. Denn die Tendenzen, die sich hier bemerkbar machen, sind diejenigen, die sich in der Zeit der Romantik voll entwickeln würden: die Affinität der

Poesie mit der Musik statt mit der Malerei, Hineinverlegen der signifiés der poetischen Texte in die Eigenart des Autors. Dies letztere ist insofern problematisch, als es dazu verführt, poetische Texte ausschließlich in Hinblick auf den Autor zu lesen, und dadurch die Perspektive verbaut, signifiés anderer Art zu erkennen, wie z.B. Implikationen der geschichtlichen und gesellschaftlichen Realitäten. Da wir heute wissen, daß solche Art und Weise der Poesieinterpretation die Entwicklung der Literaturkritik nicht nur günstig beeinflußt hat, können wir mit gutem Grund einmal über Herder auf Lessing zurückkommen, um neu von ihm zu lernen; es besteht die Aussicht, aus seinen weiteren Schriften zu erschließen, nicht nur wie er über die Poesie als signifiants gedacht hat, sondern auch über ihre signifiés.

Anmerkungen

- 1) Laokoon, herausgegeben und erläutert von Hugo Blümner, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1880, S. 250–251.
Diese Zentralthesen waren, wie Blümner feststellt, „zum Theil schon vor Lessing aufgestellt.“ (S. 593).
Blümner stellt in seiner Einleitung eine umfangreiche und detaillierte Geschichte der zahlreichen ästhetischen Theoremen dar, die Lessing in „Laokoon“ übernommen und weiterentwickelt hat.
- 2) Laokoon, S. 249.
- 3) Todorov meint, Lessing habe den ersten Schritt dazu gemacht, die Sprache der Poesie als „signes motivés“ zu interpretieren, d. h. als notwendige Zeichen, die auf willkürlichen Zeichen gebaut sind.
Théorie du symbole, Editions du Seuil, Paris, 1977, S. 173 ff.
Man könnte von signes motivés sprechen, wenn es der Poesie gelingt, „ihre willkürliche Zeichen zu natürlichen zu erheben.“ Vgl. Otto Haßelbeck, Illusion und Fiktion, Wilhelm Fink Verlag, München, 1979, S. 118.
- 4) Herders Werke, herausgegeben von Theodor Matthias, Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien (Meyers Klassiker=Ausgaben), I. Band, S. 263–264.
- 5) Todorov, S. 162.
- 6) *ibid.* S. 162–163.
- 7) Laokoon, S. 147.
- 8) Donald T. Siebert, Jr., Laokoon and Polymetis: Lessing's Treatment of Joseph Spence, stellt fest, daß Lessing Spence in manchen Fällen Unrecht tut. Lessing Yearbook III, 1971, Max Hueber Verlag, S. 71 ff.
- 9) Laokoon, S. 246.
- 10) *ibid.* S. 159.
- 11) *ibid.* S. 162.
- 12) *ibid.* S. 165.
- 13) *ibid.* S. 166.
- 14) Blümner zitiert aus Didrots „Essai sur la peinture“: „ein Portrait darf eine traurige, finstre, melancholische, ernste Miene zeigen, weil diese Zustände permanent sind; aber ein Portrait, welches lacht, ist ohne Adel, selbst oft ohne Wahrheit, und deshalb eine Dummheit (une sottise). Das Lachen ist vorübergehend (passager); man lacht gelegentlich, aber man lacht nicht beständig.“ *ibid.* S. 49.
- 15) *ibid.* S. 166.
Daß Lessing die höchste Stufe der Leidenschaften und Schmerzen aus der Malerei verwiesen hat, darin erblickt Elida Maria Szarota einen „der kräftigsten Schläge, der gegen die Barock-

- und Kirchenkunst geführt wurde.“ Analog interpretiert sie Lessings Ablehnung des Transitorischen und meint, daß er damit „den ganzen Rokokostil, den Louis XV-Stil, treffen will.“
- 16) Laokoon, S. 168.
Ingeborg Hoesterey referiert von einer interessanten Laokoonrezeption: Lessings Denkweise, von dem Prinzip der jeweiligen Kunstgattung her das von ihr Dargestellte zu verstehen, habe Clement Greenberg, Theoretiker der abstrakten Malerei, in seinem Aufsatz „Toward a Newer Laokoon“ übernommen, der auf New York School maßgebenden Einfluß hatte.
Laokoon und Modernität — Eine Rettung, Lessing Jahrbuch XV, Wayne University Press, Detroit, edition text+kritik, München, 1983, S. 165.
- 17) Laokoon, S. 154.
- 18) *ibid.* S. 152.
- 19) *ibid.* S. 177–178.
- 20) *ibid.* S. 178–179.
Diese Senecakritik Lessings hat nach Wilfried Barner historische Hintergründe: „Der während des 18. Jahrhunderts in Deutschland sich vollziehende, ebenso faszinierende wie verhängnisvolle Vorgang der Herauslösung des Griechentums aus den ‚Fesseln‘ seiner romanischen Vermittlung, die Stilisierung der Griechen zum Urbild von Originalität und Humanität, und Degradierung der Römer zu dekadenten Imitatoren . . .“
Barner bemerkt, daß Seneca ebensowenig wie Lessing Gladiatorenspiele akzeptiert habe, und zitiert aus den „Epistulae morales“ die Stelle, wo Seneca „seinen Freund Lucilius vor den Gefahren des Zirkus warnt: jedesmal, wenn er die Kämpfe besuche, kehre er grausamer und unmenschlicher zurück, crudelior et inhumanior.“
Lessing habe Winckelmanns Ansicht übernommen, die Barner wie folgt zusammenfaßt: „Das klassische Griechentum also hatte, in seiner Menschlichkeit, keine Gladiatorenspiele gekannt, von Rom erst kam das Übel.“
Barner stellt andererseits fest, daß sich Lessing öfters sehr intensiv mit Seneca beschäftigt habe.
Wilfried Barner, Produktive Rezeption — Lessing und die Tragödien Senecas, C. H. Beck, München, 1973, S. 89–90.
- 21) Laokoon, S. 304. .
- 22) *ibid.* S. 319.
- 23) *ibid.* S. 310.
- 24) *ibid.* S. 164.
- 25) *ibid.* S. 157–158.
- 26) Ein Versuch, diese Äußerung Lessings zu entschuldigen: „aber das ist nur gleichsam ein Sich-Versprechen, herrührend von der pedantischen Terminologie des zeitgenössischen ästhetischen Orakelwesens, aus der sich Lessings eigene Sprache erst herausarbeiten mußte. Wie Lessings eigene Sprache sich hoch über das Diktum vom entbehrlichen Vergnügen als dem Endzweck der Künste erhebt, beweist nicht nur jede Zeile seines kritischen Werkes, sondern beweist mit großartiger Schlagkraft gerade die unmittelbar hier folgende Nutzenanwendung.“
Paul Rilla, Lessing und sein Zeitalter, Aufbau, Berlin, 1960, S. 122.
- 27) Kurt May vertritt die Auffassung, die Schönheit sei bei Lessing das oberste Gesetz der Poesie, aber nicht im Sinne der Formschönheit; „Daß für Lessing Schönheit nicht nur in reinen Formverhältnissen bestanden haben kann, beweist einmal die Tatsache, daß er auch nicht den geringsten Versuch macht, das Gesetz der Formschönheit, mit einer Veränderung des Formbegriffs etwa, so daß er auch auf sukzessive Gebilde ausgedehnt würde, auch auf die Dichtung zu übertragen, die ja doch dem Schönheitsgesetz, wenn auch mit Einschränkungen, ebenso unterliegt, und so eine Lehre von der Form des Geistigschönen zu begründen.“
Lessings und Herders kunsttheoretische Gedanken in ihrem Zusammenhang, Germanische Studien, Heft 25, Berlin, 1923, S. 24.
- 28) Laokoon, S. 247.
Hiervon ein interessantes Beispiel, das Blümner aus Diderots „Lettre sur les sourds et muets“

zitiert: „Diderot bespricht dann . . . jene Stelle der Aeneis (I, 126), wo Neptun sein Haupt aus den Wellen erhebt:

sensit Neptunus et imis

stagna refusa vadis graviter commotus, et alto
prospiciens summa placidum caput extulit unda,

und fragt: ‚Wie kommt es, daß der Maler diesen Moment nicht darstellen kann? Warum würde, da der Gott dann wie ein enthaupteter Mensch erschiene (qu’un homme décollé, besser: sein Kopf wie der eines Enthaupteten), sein im Gedicht so majestätisches Haupt auf den Wellen im Gemälde einen schlechten Eindruck machen? Wie kommt es, daß das, was unserer Einbildungskraft gefällt, unsern Augen mißfällt? Ist die schöne Natur für den Dichter und den Maler nicht ein und dieselbe?“ *ibid.* S. 46–47.

29) *ibid.*, S. 244.

30) *ibid.* S. 248.

31) Über den Begriff der Illusion in „Laokoon“ meint Otto Haßelbeck: „Das Vokabular der visuellen Wahrnehmung herrscht weithin auch in den Reden über die literarische Illusion, da das Phänomen der ‚Illusion . . . sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen‘ (VI, 100). Auch die literarische Illusion wird gleichsam optisch nach Maßgabe eines Porträts oder Stillebens begriffen, mit Herder zu sprechen: ‚werkmäßig, daß ich in der Beschreibung das Ding erkenne‘.“ Illusion und Fiktion, Wilhelm Fink, München, 1979, S. 114.

32) Laokoon, S. 259.

33) *ibid.* S. 257–258.

34) Herder, S. 267.

35) Blümner hält diese Kritik Herders für unangemessen: Lessing habe zwar angenommen, daß es Homer nur um das Bild des Bogens zu tun ist. „Aber auch hier sagt er (Lessing) nicht, daß der Dichter etwa die Absicht habe, uns ein malerisches Bild des Bogens durch seine Schilderung vor Augen zu führen; auch hier betont er es, daß Homer die Geschichte des Bogens, daß er Handlung anstatt Beschreibung giebt.“

Laokoon, S. 613.

36) Herder, S. 257.

37) *ibid.* S. 269.

38) *ibid.* S. 271.

39) *ibid.* S. 258.

40) *ibid.* S. 276.

41) *ibid.* S. 278.

42) *ibid.* S. 258.

43) *ibid.* S. 258–259.

44) Laokoon, S. 216.

45) *ibid.* S. 259–260.

46) Solche Denkweise Lessings zeigt sich auch darin, daß er in seiner Dramaturgie, wie Horst S. Daemmrich erörtert, mehr Gewicht auf die psychologische Wahrscheinlichkeit legt als auf die Übereinstimmung mit historischen Ereignissen; „Der Grad der Anschauungsimmersion wird erhöht, wenn die Motive menschlichen Verhaltens so dargestellt sind, daß sie der Zuschauer als psychologisch ‚wahr‘, d.h. als echt, lebensnah und überzeugend empfindet.“ Man könnte mit Daemmrich sagen: „Möglicherweise kommt dem Menschen als Aufnehmendem . . . in Lessings Theorie überhaupt eine größere Bedeutung zu als die Frage der Nachahmung.“

Illusion: Möglichkeiten und Grenzen eines Begriffs, Lessing Yearbook I, Max Hueber, München, 1969, S. 88.

47) Herder, S. 272.

48) *ibid.* S. 273.