

Vortrag Universität Tokyo, Philosophische Fakultät (Lehrstuhl für Ästhetik), 21. Oktober 2013

Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon*. Zu den Anfängen der Ästhetik in Deutschland

Friedrich VOLLHARDT

Gotthold Ephraim Lessings kunsttheoretische Hauptschrift ist unvollendet geblieben. Der Fragmentcharakter hat die Wirkung des *Laokoon* jedoch kaum beeinträchtigt, der Text gehört zu den meistzitierten Abhandlungen aus der voridealistischen Periode der Ästhetik. Ein Grund für dieses Interesse ist unschwer auszumachen: An keinem anderen Werk aus der Mitte des 18. Jahrhunderts läßt sich so deutlich ein Wandel in der Kunstbetrachtung ablesen. Die Entwicklungen, die sich hier vollziehen und im Werk Lessings verdichten, lassen sich nach zwei Richtungen hin unterscheiden und beobachten, ohne daß der Ästhetik-Geschichte dabei ein (zu) einfaches Schema unterlegt wird. Blickt der Historiker vom *Laokoon* aus zurück, erhält Lessings Schrift eine Schlüsselstellung innerhalb der Debatten der Frühen Neuzeit; sie erscheint als Gipfelpunkt jener Reflexionen, die mit den Vorgaben der Tradition das Verhältnis von Kunstformen und ästhetischer Erfahrung genauer zu durchdenken versuchten. Kehrt man die Blickrichtung um, wird der bestimmende Einfluß erkennbar, den die von Lessing vorgeschlagenen Differenzierungen und Begriffsanalysen auf die nachfolgende philosophische Ästhetik und die Programmschriften der Weimarer Klassik ausgeübt haben. Die im *Laokoon* und in den unveröffentlichten Paralipomena entwickelten Überlegungen stehen am Beginn einer Theoriebildung, in der die Wirkung von Kunst nicht mehr auf ein Konzept der Nachahmung der Natur zurückgeführt wird, sondern auf die Vorstellungstätigkeit des Rezipienten; der Bezug auf die Subjektivität des Menschen wird zum Ansatzpunkt für die Erklärung der ästhetischen Grundbegriffe.

Die epochale Bedeutung der Schrift ist bereits von den Zeitgenossen erkannt worden. Johann Wolfgang Goethe hat in seinen autobiographischen Aufzeichnungen dafür eine treffende Formulierung gefunden, die zu Recht immer wieder zitiert wird: „Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings *Laokoon* auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange mißverstandene: *ut pictura poesis*, war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt [...]“. Die von Lessing getroffene Unterscheidung wirkte wie ein „Blitz“, der „alle bisherige anleitende und urteilende Kritik“ beseitigte: „wir hielten uns von allem Übel erlöst [...]“. Nach der Befreiung aus den Konventionen verstärkte sich das Bedürfnis, mit Hilfe eines veränderten Begriffsrepertoires neue Theoriegrundlagen zu schaffen. Goethe spricht hier auch in eigener Sache, da er bei aller Hochschätzung Lessings in der sich anschließenden *Laokoon*-Debatte gegen diesen argumentiert hat. Gleichwohl verrät sein Rückblick etwas über die Begeisterung, die das Erscheinen des Buches ausgelöst haben muß. Die Abstraktionskraft des Autors und der systematische Anspruch seiner Untersuchung werden hierfür als Gründe genannt – die Forschung des 20. Jahrhunderts sollte diese unter dem Stichwort ‚Semiotik‘ zusammenfassen –, nicht jedoch die Originalität der Ausführungen. In der Eigenperspektive der Epoche erschienen die von Lessing behandelten Probleme mehr als bekannt, die von ihm gewählten

Leitkonzepte und die zur Lösung vorgeschlagenen Grenzbestimmungen waren in den Jahrzehnten zuvor bereits diskutiert worden. Doch diese Ergebnisse hat Lessing nicht einfach übernommen; er hat sie reorganisiert und auf die neue, durch Johann Joachim Winckelmann eingeführte Sprache und Methode der Kunstbeschreibung bezogen.

Winckelmann hat die visuelle Erfahrung in die Ordnung des Wissens seiner Zeit eingeführt und eine spezielle Beschreibungssprache entwickelt. Damit uns die Antike in der Betrachtung wieder zugänglich wird – künstlerische Nachahmung kann das nicht leisten –, muß das Original wahrgenommen werden, wie fragmentarisch es uns auch überliefert sein mag. Wie der Philologe stellt der Kunstkritiker dabei Statuen desselben Themas, derselben Zeit oder desselben Stils zusammen, um daraus eine ideale Form, eine Norm abzuleiten, nach deren Maß andere Erscheinungen dann beurteilt werden können. Einen solchen ‚Kanon‘ hatte Winckelmann im Hof des Belvedere in Rom bereits vorgefunden, ein exquisites Statuenprogramm, in das die 1506 entdeckte Laokoongruppe integriert worden war.

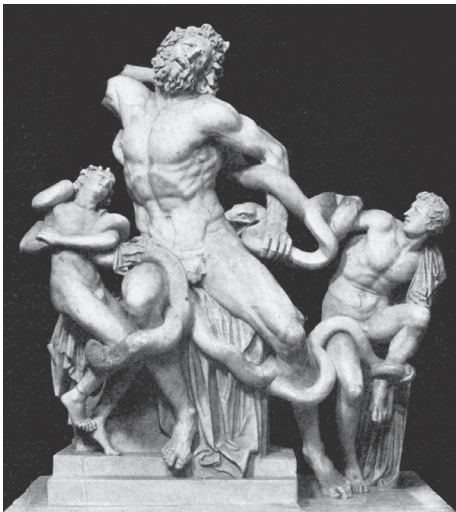
Lessing hat sich erst nach einer Reihe von Entwürfen dazu entschlossen, seine Abhandlung *über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* mit dem Titel *Laokoon* zu versehen. In einem fortgeschrittenen Stadium der Arbeit ist ihm bewußt geworden, daß er das Interesse seiner Leser am ehesten durch die Infragestellung jener Deutung erregen konnte, die Winckelmann der Skulptur gegeben hatte. Was in Lessings *Laokoon* einer kritischen Prüfung unterzogen wird, sind die Gründe und die „Allgemeinheit der Regel“, die Winckelmann für seine berühmte, auf die griechische Skulptur bezogene Formel von der ‚edelen Einfalt und stillen Größe‘ einführt.

In Zweifel gezogen wird die Deutung der Figurengruppe im Sinne der stoischen Morallehre: Lessing konfrontiert sie mit einer alternativen wirkungsästhetischen Auslegung. Er verfolgt dabei das Ziel, die Gestaltungsmöglichkeiten der Literatur im Vergleich zu denen der bildenden Kunst aufzuwerten; darauf deuten auch die Entwürfe zu den nicht vollendeten Teilen des



Werkes hin. Hier gewinnt die Schrift ihren Gegenwartsbezug, da gleich im ersten Kapitel der „mißbilligende Seitenblick“ moniert wird, den Winckelmann in seinen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* (1755) auf Vergils poetische Laokoon-Darstellung wirft.

Die Entwicklung der ästhetischen Theorien bis hin zu Lessing läßt sich dabei an der Auslegung der Formel *ut pictura poësis* und ihrer engen Verknüpfung mit dem Prinzip der Naturnachahmung verfolgen: Wo allgemein nach der mimetischen Illusionsbildung oder im Detail nach den auf der Nachahmung der Natur beruhenden Wirkungsmechanismen gefragt wird, sucht man Aufschluß im



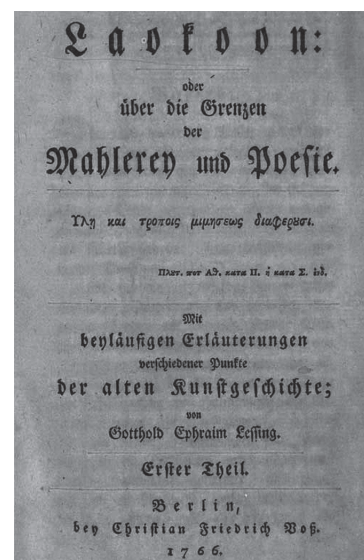
Vergleich der Künste, in deren Nähe oder Konkurrenz zueinander. Dabei ist zu beachten, daß der Aristotelische Begriff der Mimesis durch die italienische Kommentarliteratur des 16. Jahrhunderts eine semiotische Umdeutung erfahren hat; er wurde nun als ein zeichenhaftes Konzept verstanden und verwandelte sich in eine Poetik der Repräsentation.

Das wachsende Interesse an den Zeichenkonzeptionen stellte die Geltung des Imitatioprinzips in Frage. In den mehrere Bände umfassenden *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (1719) von Jean-Baptiste Du Bos (Dubos) wird die schon in der Spätantike getroffene Unterscheidung zwischen natürlichen und künstlichen Zeichen erläutert, wobei Dubos auf die Überlegenheit der Malerei schließt; die *Ut pictura poesis*-Doktrin bildet dabei noch ganz selbstverständlich den Rahmen der Theoriebildung, obwohl hier bereits ein Interesse an Fragen der semiotischen Grundlegung (Produzent, Werk, Rezipient) besteht. Eine strenge Grenzbestimmung wird jedoch nicht vorgenommen. Erst Lessing sollte aus der Differenz von Sprach- und Bildzeichen die Unterschiedenheit der Künste ableiten und deren systematische Trennung begründen, worin die Zeitgenossen sofort die große Bedeutung des *Laokoon*-Essays erkannten.

Die Argumentation nimmt ihren Ausgang von dem umstrittenen Imitatiobegriff, um dann zwei kategoriale Unterscheidungen einzuführen:

Wenn es wahr ist, daß die Malerei 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 Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen



Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

(Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe. Hg. v. Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam 2012, S. 115.)

Raum und Zeit, Körper im simultanen Ensemble (Malerei) und sukzessive Handlungsverläufe (Dichtung): mit diesen elementaren Begriffspaaren werden den Künsten ihre Gegenstände zugeordnet. Dem entsprechen die je verschiedenen „Mittel, oder Zeichen“, die „ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen“: eben die unserer Erfahrungswelt nahen Media der Malerei im Unterschied zu den auf Konvention beruhenden sprachlichen Verständigungsmitteln der Poesie. In der Forschung ist darauf hingewiesen worden, daß die so einprägsamen Gegenüberstellungen von Raum / Körper versus Zeit / Handlung einerseits; jene von natürlichen versus willkürlichen Zeichen andererseits epistemisch nicht gleichrangig sind, was den Inhalt der Rubriken betrifft: die erste Differenz läßt sich rein deskriptiv erfassen, während bei der zweiten eine Wertung hinzutritt, da uns die natürlichen Zeichen, wie eigens betont wird, zu einer unmittelbarer Illusionsbildung verhelfen. Diesen Nachteil kann die Poesie indes leicht ausgleichen, verfügt sie doch, wie es bereits in der *Vorrede* heißt, über Sprache, also „eine ganz weite Sphäre“ von realen und imaginierten Gegenständen, und dazu über die Möglichkeit der Abstraktion.

Nach diesen lehrbuchgerechten Erläuterungen beeilt sich Lessing hinzuzufügen, daß er „diese trockene Schlußkette“ bereits an der Praxis geprüft habe. Sein Kronzeuge ist Homer, welcher nichts anderes schildere „als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelnen Dinge malet er nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, [...] wo es ihm um das bloße Bild zu tun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen [...]“. Die zur Illustration angefügten Interpretationen, die nicht nur den Rest des sechzehnten Kapitels ausfüllen, sondern große Teile des Werkes einnehmen, können hier nur andeutungsweise durch zwei Bemerkungen charakterisiert werden, eine methodologische und eine textphilologische: (1) Wie entsteht der Eindruck einer in sich geschlossenen Handlung? Von Mendelssohn war Lessing darauf aufmerksam gemacht worden, daß sein Begriff der Handlung zu unspezifisch sei, da er eigentlich das meine, was man unter einer Bewegung verstehe, die einzelne Sequenzen schlüssig miteinander verbinde und auf ein Ziel hinführe. Es sind also nicht die sprachlichen Zeichen in ihrer bloßen Abfolge, sondern es ist die Lösung, der Höhepunkt der Erzählung, auf den sich das Interesse des mit- und nachkonstruierenden Lesers richtet. Wie Lessings Textanalysen zeigen – vor allem jene, die dem griechischen Epos gewidmet sind –, setzt er diesen teleologischen Handlungsbegriff voraus, ohne ihn zu explizieren, da er sich dadurch zu weit von der gerade eingeführten Grundvorstellung der zeitlichen Sukzession entfernt hätte.

(2) Auch die Klassische Philologie hat die Entwürfe aus dem Nachlaß untersucht, um die Auswahl von Lessings Homer-Beispielen und deren Auslegung genauer einschätzen zu können. In den Paralipomena erwähnt Lessing nämlich neben den fortschreitenden Handlungen auch die Mittel von

Gleichnis und Metapher, mit denen die Poesie als natürliche Zeichen auf das eigentlich Gemeinte verweisen kann und so ihr Manko gegenüber der Malerei auszugleichen versteht. Dagegen können die von Lessing angeführten Bilder der homerischen Schildbeschreibung und deren Deutung – von den Zeitgenossen bewunderte Zeugnisse alttumswissenschaftlicher Gelehrtheit – die ihnen zugedachte Belegfunktion für die Sukzessionsregel gerade nicht erfüllen, gleichwohl aber prägnante Momente darstellen, die Schlüsselsituationen der Haupthandlung gleichnishaft spiegeln.

*

Das Stichwort ‚Prägnanz‘ führt noch einmal auf die Malerei zurück. Diese kann ebenfalls Handlungen nachahmen, sobald sie in „ihren coexistierenden Compositionen“, wie es in Kapitel XVI heißt, jenen Augenblick trifft, der in der Lage ist, „das Vorhergehende und Folgende“ eines Geschehens begreiflich zu machen. Dieser Moment markiert die Grenze zwischen zwei entgegengesetzten Verläufen und ist daher in gewisser Weise zeitenthoben. Zweifellos hat Lessing diesem die kreative und imaginative Tätigkeit bestimmenden Moment höchste Bedeutung beigemessen, er gehört zu den Zentralbegriffen seiner Kunst- und Literaturtheorie. Auch dieses Konzept hat er bei anderen Autoren vorgefunden, hinzuweisen ist etwa auf den Earl of Shaftesbury und erneut Moses Mendelssohn; aber er hat für die wirklichkeitsüberschreitende Kraft einer solchen expressiven Konstellation eine Formel gefunden, die sich vom Zeitgespräch löst und auf das Vokabular der idealistischen Ästhetik vorausweist: „so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick [...] nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können.“

Natürlich ist hier an die „Spontaneität im Spiele der Erkenntnisvermögen“ zu denken, wie sie Immanuel Kant am Ende der Einleitung zur *Kritik der Urteilskraft* beschrieben und im Rahmen seiner Lehre von der „ästhetischen Idee“ genauer bestimmt hat. Herr Kollege Otabe hat in einer *Kleinen Ideengeschichte der Ästhetik*, die im Jahr 2010 im *Internationalen Jahrbuch für Hermeneutik* publiziert wurde, den Zusammenhang wie folgt beschrieben, ich zitiere:

der Künstler geht zwar von einem bestimmten Begriff aus, aber begnügt sich nicht damit, ihn verstandesmäßig zu versinnlichen, sondern stellt einen reicheren Stoff dar, als es der Verstand dabei gedacht hat. Die vom Künstler hervorgebrachte Vorstellung der Einbildungskraft läßt also „mehr denken [...], als man in einem durch Worte bestimmten Begriff ausdrücken kann“. Es kann keinen Begriff geben, der ihr „adäquat sein kann“. D.h., sie ist zu reichhaltig für den Verstand, um sie sprachlich zu bestimmen.

Diese treffende Beschreibung läßt sofort erkennen, daß bei Kant die Freiheit, die für die Tätigkeit der Einbildungskraft charakteristisch ist, anders bestimmt wird als bei Lessing: Die Freiheit des Spiels ist nicht die (relative) Unabhängigkeit von der sinnlich wahrgenommenen Materie, sondern Unabhängigkeit vom Begriff, ich zitiere Kant:

Geist, in ästhetischer Bedeutung, heißt das belebende Prinzip im Gemüte. Dasjenige aber,

wodurch dieses Prinzip die Seele belebt, der Stoff, den es dazu anwendet, ist das, was die Gemütskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt, d. i. in ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stärkt.

Nun behaupte ich, dieses Prinzip sei nichts anderes als das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen; unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft die viel zu | denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. *Begriff*, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. – Man sieht leicht, daß sie das Gegenstück (Pendant) von einer *Vernunftidee* sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine *Anschauung* (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann.

(Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hg. v. Heiner F. Klemme. Hamburg: Felix Meiner 2001. S. 201f.)

Trotz der Übereinstimmungen sowohl in Wortwahl als auch der grundsätzlichen Ausrichtung sind hinsichtlich der Charakterisierung der Kunstrezeption als freiem Spiel entscheidende Differenzen zwischen dem *Laokoon* und der *Kritik der Urteilskraft* zu vermerken: Das freie Spiel wird von Lessing letztlich wahrnehmungspsychologisch bestimmt. Es besteht wesentlich in der imaginativen Vergegenwärtigung einer entweder durch natürliche oder willkürliche Zeichen angedeuteten, anschaulich-lebendigen Handlung, deren Wahrnehmung entsprechende affektive Reaktionen, allen voran das Mitleid hervorruft. Je geringer die Festlegungen durch die Zeichen, desto freier ist die Einbildungskraft im ‚Ausmalen‘ des Bezeichneten.

Das freie Spiel Kants ist dagegen das Spiel der *Deutungsversuche*. Die dieses Spiel auszeichnende Freiheit ist die Unabhängigkeit vom Begriff, die im Falle des Kunstschönen durch die in ihm enthaltene »Gedankenfülle« bedingt ist. Es ist nicht möglich, den Sinn, die Aussageabsicht eines gelungenen Kunstwerks eindeutig und unproblematisch begrifflich festzustellen, weil in ihm *als* gelungenem Kunstwerk die Darstellung des eigentlich nicht Darstellbaren geglückt ist.

Ich fasse zusammen. – Überblickt man die Argumentation des sechzehnten Kapitels des *Laokoon*, dann zeigt sich, daß von der Kritik an zeitgenössischen Konzepten im Namen der Illusion bis zu den Deutungen der *Ilias*-Verse eine mehrstufige Argumentation durchlaufen wird: Lessing übernimmt bestimmte Prämissen der Imitatio-Lehren und reformuliert diese unter formalen Gesichtspunkten in einem zeichentheoretischen Schema. Die Medienästhetik bildet jedoch keineswegs den Abschluß seiner Überlegungen, die sich immer wieder auf die nur andeutungsweisen Schilderungen, die Leerstellen richten; ihre Ausfüllung durch den Leser oder Betrachter erfordert einen kommunikativen Akt, der das Werk erst als Ganzes realisiert und zur Wirkung kommen läßt. Durch die Kombination von Nachahmungs-, Medien- und Wirkungsästhetik zerfällt die Abhandlung jedoch nicht in einzelne Teile, sondern organisiert diese um die Frage nach dem inneren Bezugspunkt der Einbildungskraft oder, anders formuliert, in der Suche nach dem Wesen der Imagination, die – etwas Pathos ist hier kaum zu vermeiden – das unsichtbare Zentrum von Lessings Kunsttheorie und Poetik bildet.

*

Nicht ohne Grund hat Lessing auf die von Plinius überlieferten Künstler-Legenden zurückgegriffen, um seine Überlegungen zum Verhältnis von Natur und Kunst zu illustrieren. Die antiken Anekdoten waren so bekannt, daß sich der Leser ganz auf die Akzentsetzung des modernen Interpreten konzentrieren oder darüber nachdenken konnte, warum bei der Nacherzählung ein bestimmtes Motiv übergangen wurde.

Eine dieser Geschichten beschreibt den Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios, die sich im Verismus der künstlerischen Darstellung gegenseitig zu übertreffen versuchen. Während Zeuxis Weintrauben so naturgetreu malt, daß Vögel angelockt werden, gelingt seinem Konkurrenten die perfekte Abbildung eines Vorhangs, der das Gemälde verhüllt und um dessen Entfernung Zeuxis bittet; für diesen Illusionseffekt erkennt er den Preis seinem Gegner zu, „weil er selbst zwar die Vögel, Parrhasios aber ihn als Künstler habe täuschen können.“¹ Seit der Wiederentdeckung der *Naturalis historia* im 15. Jahrhundert gehörte diese Episode zum festen Inventar der Kunstliteratur, die sich mit den Fragen von Täuschung und Simulation, Überwindung der Natur und Autoreflexivität der Kunst befaßte. In der Renaissance wurde dabei die gelingende Illusionsbildung als schöpferische Prozessualität verstanden, die sich an den intelligiblen Strukturen der Natur orientiert und deren innere ‚rationes‘ zum Ausdruck bringt.

Diese produktionsästhetische Seite der Nachahmung und die eingesetzten Gestaltungsmittel sind für Lessing von untergeordnetem Interesse. Eben das zeigt die von ihm gewählte Zeuxis-Anekdote, die ebenfalls auf Plinius zurückgeht, ich zitiere Lessing:

„Zeuxis, erzählt man, malte einen Knaben, welcher Trauben trug, und in diesen war die Kunst der Natur so nahe gekommen, daß die Vögel darnach flogen. [...] Ich habe, sagte er, die Trauben besser gemalt als den Knaben; denn hätte ich auch diesen gehörig vollendet, so hätten sich die Vögel vor ihm scheuen müssen.“ Daraufhin verteidigt Lessing den Künstler gegen sich selbst, indem er eine psychologische Unterscheidung einführt: „Tierische Augen sind schwerer zu täuschen als menschliche; sie sehn nichts, als was sie sehen; uns hingegen verführet die Einbildung, daß wir auch das zu sehen glauben, was wir nicht sehen.“ Da ein Gemälde keine schnellen Handlungsabläufe wiedergeben kann, werden alle Figuren erst durch den „Zusatz“ unserer Imagination lebendig, „die Kunst tut nichts als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt“. Lessing geht es erkennbar nur um diesen Zusatz, der unserer Einbildungskraft dadurch ein freies Spiel ermöglicht, daß wir Evidenz problematisieren und uns – anders als die nach den reifen Weintrauben pickenden Vögel – von der wirklichkeitsnahen Darstellung und der sinnlichen Präsenz des Bildes unabhängig wissen: „Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“

(Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe. Hg. v. Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam 2012, S. 245.)

¹ Gaius Plinius Secundus: *Naturkunde*. Buch XXXV. Hg. von Roderich König. Köln 1978, S. 55.

Um das zu erreichen, muß der ein Beobachtungsverhältnis schaffende Künstler jenen „einzigen Augenblick“ der ästhetischen Wirkung treffen und dabei die „höchste Staffel“ des Affekts vermeiden, um der Imagination ein freies Spiel zu ermöglichen: „Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören [...]“. Der Betrachter soll sich von dem Vorgefundenen lösen, latente Motive erschließen und eigene Vorstellungen erzeugen, wobei seiner produktiven Freiheit allerdings Grenzen gesetzt sind, da er dem ins Bild gebrachten Mythos keine neue, selbsterdachte Fassung geben kann; der fragliche Augenblick ist nämlich dann am „prägnantesten“ gewählt, wenn aus ihm, wie bereits erläutert (Kap. XVI), auch „das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird“. Lessings Analyse deckt auf, wie komplex der Wahrnehmungsvorgang des Rezipienten ist. Und sie macht zugleich darauf aufmerksam, daß dort, wo es scheinbar nur um die Vollkommenheit der Naturnachahmung und eine der Täuschung dienende Gegenstandsrepräsentation geht, de facto immer auch eine Vergegenwärtigung von ganz anderer Art ins Werk gesetzt wird, selbst dann – das lehrt die Plinius-Episode –, wenn sie gar nicht das Ziel einer artikulierten künstlerischen Absicht gewesen sein sollte. Für die Hervorbringung einer ästhetischen Illusion ist also nicht die Beherrschung des künstlerischen Materials entscheidend, sondern die beim Betrachter ausgelöste Wirkung, seine subjektive Reaktion. Das läßt sich an der Schilderung körperlicher Schönheit in der Poesie besonders eindrucksvoll zeigen.

Denn hier geht es nicht um die Vergegenwärtigung eines einnehmenden Körpers in der Weise, wie der bildende Künstler etwas zur Anschauung bringt (und damit entsprechende Regungen hervorruft), sondern um die Umkehrung dieses Vorgangs: „Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisieret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann?“ Wir nehmen die Schönheit nur imaginativ wahr, vergleichbar einem „Nachbild“, das sich mit den durch die literarische Schilderung erregten, das heißt sprachlich vermittelten Empfindungen einstellt. Daneben gibt es noch ein zweites Verfahren, um Schönheit zu evozieren, nämlich durch die Verwandlung in einen „Reiz“, der diese in „Bewegung“ versetzt, kurz „ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht [...]“.

Damit grenzt sich Lessing einerseits gegenüber Winckelmann und seiner Formel von der ‚stillen Größe‘ ab, andererseits nähert er sich den dynamischen Bestimmungen der Schönheit, wie sie in der englischen Philosophie der Zeit zu finden waren: Schönheit wird nicht mehr als Eigenschaft des Objekts, sondern als subjektive Empfindung aufgefaßt, womit die Wende zur ›modernen‹ Ästhetik markiert ist. Lessings verstreute, in sich nicht immer konsistente Äußerungen zum Transitorischen in der Kunst sind bereits von den Zeitgenossen lebhaft diskutiert und kritisiert worden, vor allem im Blick auf die bildenden Künste. Dabei ist die Modernität seines literarischen Schönheitsbegriffs übersehen worden, der sich an das sprachliche Medium bindet, ja erst im Text eine Wahrnehmung des Vorübergehenden erzeugt und eine Bewegung zwischen Präsenz und Entzug hervorbringt, aus der in der Ästhetik der Moderne dann eine eigene Reflexionsfigur der Schönheit werden sollte.

Poesie und Malerei stimmen allerdings darin überein, daß sie beim Rezipienten sinnliche Vorstellungen zu erwecken versuchen, mehr noch: Augenblicke einer vollständigen ästhetischen Illusion herstellen können. Insofern will auch der Dichter „malen“, das heißt „die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir [...] uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören.“ Für die willkürlichen Zeichen der Dichtkunst eröffnet sich dabei ein weit größerer

Raum der Gestaltung, eine vom Widerstand des Materials entlastete Freiheit der Darstellung, die selbst das für die sinnliche Wahrnehmung Unsichtbare einschließt: „Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch.“ Die Erzeugung von Illusion ist für die Dichtung jedoch keine nur der Unterhaltung dienende Angelegenheit oder gar Selbstzweck. An der eben zitierten Stelle, an der Lessing die Vorstellungskraft unseres ‚inneren Auges‘ beschreibt, hält er zugleich fest, daß es keineswegs gleichgültig sei, durch welchen Gegenstand wir getäuscht werden: „Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen?“ Eine rhetorische Frage, die sich auf die innere Beziehung von Ethik und Ästhetik richtet. Ich komme zum Schluß:

Im *Laokoon* hat Lessing auch nach den Kriterien gefragt, mit denen der Vorrang einer Kunst ethisch zu begründen ist. Entscheidend ist der durch die Formgebung erzielte Ausdruck, wie man an der von Winckelmann beschriebenen Skulptur sehen kann, ich zitiere noch einmal aus dem *Laokoon*:

Denn 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, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die stoische Unempfindlichkeit ist für Lessing dagegen „untheatralisch“, die Bewunderung des heroisch ertragenen Schmerzes nur „ein kalter Affekt“. Deutlicher kann der Widerspruch gegen die Feier der ‚edlen Einfalt und stillen Größe‘ nicht formuliert werden. Das Urteil trifft dabei nicht das Marmorbild, sondern ein Mißverständnis, das durch die moderne klassizistische Auslegung erzeugt wird. In der Wirkungsästhetik, genauer: in der auf das Mitleid gegründeten Ethik hat Lessing das Argument ausgeführt, das er in dem 1756/57 geführten Briefwechsel über das Trauerspiel nur im Ansatz entwickelt hat. Für Lessing diene die Kunstwahrnehmung der moralischen Selbstverständigung: Die Schmerzen Laokoons und die Klage Philoktets machen beide zu „menschlichen Helden“, an deren Schicksal wir Anteil nehmen, ohne das Werk vorschnell in einen Schuld-Strafe-Konnex einzubinden und damit die unmittelbare Wirkung aufzuheben – das ist „das Höchste, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunst nachahmen kann.“