

Études Germaniques

*G.E. Lessing, F. Nietzsche,
S. Lagerlöf, E. Jünger...*



KLINCKSIECK

Publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique

Etudes Germaniques

70^e année

Juillet-septembre 2015

Numéro 3

G.E. Lessing, F. Nietzsche,
S. Lagerlöf, E. Jünger...

SOMMAIRE

ARTICLES

- Carolin BOHN : Lektüren des *fruchtbaren Augenblicks*. Zu Lessings Darstellungstheorie 379
- Boris Roman GIBHARDT : Schönheit und Ekel. Zu Lessings “unklassischer” Materialität der Künste im *Laokoon* 393
- Christoph SCHMÄLZLE : Inszeniertes Antikenstudium. Lessings *Laokoon* und die Laokoon-Gruppe im Vatikan 409

VARIA

- André ROUSSEAU : Un nouveau manuscrit gothique découvert à Bologne (*Codex Bononiensis*) 431
- Rony KLEIN : L'esthétique de Nietzsche. Au croisement de l'identité allemande 451
- Günther SCHEIDL : Wiener Familiengeschichten. Drei Romane im Vergleich 473

NOTES ET DOCUMENTS

- Annie BOURGUIGNON : Ethischer Optimismus und Demokratie bei Selma Lagerlöf 493
- Helmuth KIESEL : Anmerkungen zum Charakter von Ernst Jüngers Kriegsbuch *In Stahlgewittern* aus Anlaß des Erscheinens der Historisch-kritischen Ausgabe 503

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Spiel von Frauen. Ehre und Schande. Erfurter Moralität. Bd. 1 : *Text*. Herausgegeben von Hans-Gert Roloff. Bibliothek seltener Texte in Studienausgabe

ben 1 (J.-M. Valentin), p. 517. — Peter RAUSCHER, Martin SCHEUTZ (Hrsg.), *Stimme der ewigen Verlierer? Aufstände, Revolten und Revolutionen in den österreichischen Ländern (ca. 1450-1815)* (L. Dedryvère), p. 517. — Andreas BEYER et Jean-Marie VALENTIN (dir.), *Lessing, la critique et les arts* (J. Mondot), p. 518. — Heinz RÖLLEKE, « *Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist* ». *Quellen und Studien zu Goethes Faust* (R.-M. Pille), p. 519. — Rolf WINTERMEYER, *Lichtenberg, Wittgenstein et la question du sujet* (N. Poirier), p. 520. — Francine MAIER, *Les Métamorphoses du dieu Bonheur. Heiner Müller, Bertolt Brecht et l'écriture de fragment* (G. Thiériot), p. 521. — Gertrud Maria RÖSCH (Hrsg.), *Fakten und Fiktionen. Werklexikon der deutschsprachigen Schlüsselliteratur 1900-2010* (J.-M. Valentin), p. 522. — Elena AGAZZI, Erhard SCHÜTZ (Hrsg.), *Handbuch Nachkriegskultur. Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)* (J.-M. Valentin), p. 523. — Werner BESCH, *Luther und die deutsche Sprache. 500 Jahre deutsche Sprachgeschichte im Lichte der neueren Forschung* (F. Hartweg), p. 524.

NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES

Gisbert BIERBÜSSE, *Grimmelshausens 'Teutscher Michel'*, p. 527. — Yosho TOMISHIGE, Soichiro ITODA (Hrsg.), *Aufführungsdiskurse im 18. Jahrhundert*, p. 527. — Thomas Oliver BEEBEE (ed.), *German as World Literature*, p. 528. — Adam MÜLLER, *Douze discours sur l'éloquence et son déclin en Allemagne*, p. 528. — Max FRISCH – Ludwig HOHL, p. 529.

OUVRAGES REÇUS 531

À NOS LECTEURS

La première partie du présent cahier contient, en langue allemande, trois études, revues et développées, publiées originellement en français dans le volume *Lessing, la critique et les arts* (Paris, MSH / Centre allemand d'histoire de l'art, 2014), sous la direction d'A. Beyer et J.-M. Valentin.

Le Colloque, organisé à l'hôtel Lully les 17 et 18 novembre 2011, avait pour point de départ les traductions françaises commentées de la *Dramaturgie de Hambourg* (2010) et de *Laocoon* (2011) parues aux Éditions Klincksieck.

Les Comités de lecture et de rédaction

Schönheit und Ekel. Zu Lessings “unklassischer” Materialität der Künste im *Laokoon*

Lessing’s esthetic theory of (com)passion has to be seen with regard to his « material » vision of the arts: The effects that visual and poetic arts have to produce since antiquity don’t follow from a preconceived norm, but from the artist’s sensual conscience of his material. Thus, the marble’s beauty suggests coldness and death, words and speech suggest movement and life. In this manner, Lessing contrasts Winckelmann’s idea about the Ancient’s aspiration to idealism with a theory of “material” imagination. In order to encourage passion, the Ancients did represent the abhorrent and ugly, but only until the moment when beauty prevails over other sensual expressions of life and death, because aesthetic pleasure cannot arise from beauty itself. Thus, Lessing challenges classicism and anticipates Romanticism as can be shown by referring to Goethe, Delacroix, Byron and Baudelaire.

L’esthétique lessingienne de la (com)passion peut également être lue comme une esthétique de la matérialité de l’art : les effets différents que doivent produire l’art visuel et l’art poétique depuis l’Antiquité ne résultent pas d’une norme préconçue, mais d’une conscience sensuelle des effets différents des matières artistiques comme la relation entre froideur, mort et beauté du marbre par rapport au mouvement et à l’énergie de la parole. Ainsi, Lessing oppose à l’idée winckelmanienne, selon laquelle les Anciens auraient voulu réaliser l’idéal du beau, une poétique de l’imagination « matérielle » : afin d’encourager la passion, ils ont tout à fait représenté ce qui est repoussant, laid, dégoûtant, pour équilibrer justement le moment délicat où le beau y prend le dessus sur d’autres expressions sensuelles de la vie et de la mort. Car le plaisir esthétique ne peut se fonder sur l’idéal du beau seul. Ainsi, Lessing se révèle précurseur du « non-classique » et du Romantisme, ce qui sera démontré par rapport à Goethe, Delacroix, Byron, Baudelaire et d’autres.

Laokoon und kein Ende : Goethe und Lessing

In seinem Werk *Der Sammler und die Seinigen* beschreibt Goethe anhand einer Reihe von Kunstliebhabern, dass sich die sinnliche Erfahrung der Kunst fern der Theorie angesichts der divergenten Formen des

* Dr. habil. Boris Roman GIBHARDT, Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bielefeld, Fakultät für Geschichtswissenschaft, Philosophie und Theologie, Postfach 10 01 31, D-33501 BIELEFELD ; mail : Boris_roman.gibhardt@uni-bielefeld.de

Schönen und ihren vielseitigen Wirkungen auf keine Übereinkunft stützen kann.¹ Der Begriff des Kunstschönen, um den sich Goethe in der Folge Winckelmanns in einer Reihe von Anläufen seit Jahren bemüht hatte, wird als problematisch entlarvt. Nicht nur das Talent der meisten Künstler ist von charakteristischen « Vereinseitigungen » geprägt, wie es heißt. Auch das ästhetische Urteil, mit dem der Kenner angesichts dieser schwer zu beurteilenden künstlerischen Mannigfaltigkeit dem allgemeinen Dilettantismus des rein individuellen Geschmacksurteils begegnen muss, ist der Verschiedenheit der Temperamente unterworfen und nicht allgemeingültig. Übereinkunft darüber, was Schönheit sei, lässt sich unter diesen Umständen nicht einmal für die Kunst der Antike erzielen. Dies hatten in der Praxis auch die Weimarer Preisaufgaben erwiesen, die mit ihren Vorgaben, welche der antiken Bildgegenstände für junge Künstler geeignet waren, bald scheitern sollten.² Der Roman eröffnet bereits das weniger feste Format des Kunstgesprächs, wenn nicht Streitgesprächs, in welchem die klassizistische Linie, obschon klar in der Position des Sammlers und Gastgebers erkennbar, durch einen Gast herausgefordert wird, der wiederum bei der Gelegenheit seiner Klassizismus-Schelte auch gleich Lessings Kunsttheorie attackiert – in nicht ganz stichhaltiger Weise, wie sich zeigen wird. Dessen These, « daß die Alten nur das Schöne gebildet », lehnt er ab, da in diesen « leeren Formeln » die Vielseitigkeit der antiken Formen verschwiegen werde :

Treten Sie vor den Laokoon, und sehen Sie die Natur in voller Empörung und Verzweiflung, den letzten erstickenden Schmerz, krampfartige Spannung, wüthende Zuckung, die Wirkung eines ätzenden Gifts, heftige Gährung, stockenden Umlauf, erstickende Pressung, und paralitischen Tod.³

Angesichts dieser extremen, nahezu naturalistischen, im Vokabular der Zeit « charakteristischen » Deutung, die weniger mit Lessings als mit Winckelmanns Statuenbeschreibung bricht, droht auch diesem Gespräch über die Kunst der Eklat, statt, wie es dem Sammler ganz kantianisch vorschwebt, das ästhetische Empfindungsvermögen durch gesellige « Mitteilung und Empfänglichkeit » zu steigern. Denn für den Sammler ist das Charakteristische des Laokoon nur eine Art « Skelett », dem die « Anmut » des Ausdrucks als « Hülle » entgegenwirkt, um die « Schönheit » hervorzubringen. Mit indirektem Bezug zu Lessing nennt er als Beispiel einer solchen Synthese die Darstellung des antiken Todesgenius mit

1. Johann Wolfgang von Goethe : *Der Sammler und die Seinigen*, hrsg. v. Carie Asman, Dresden 1997. Vgl. zur Orientierung das Nachwort der Herausgeberin sowie Matthias Buschmeier : *Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit. Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft*, Tübingen 2007, und Johannes Grave : *Der ideale Kunstkörper*. *Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen 2006, S. 355-363.

2. Vgl. J. W. v. Goethe : « Über die Gegenstände der bildenden Kunst », in : *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Karl Richter [« Münchener Ausgabe »], Bd. 6.2., S. 27-68; Walther Scheidig : *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805*, Weimar 1958.

3. Goethe : *Der Sammler* (Anm. 1), S. 61.

gesenkter Fackel. Denn in ihr sei das charakteristisch Schreckliche des Stoffes, das « abscheuliche » Skelett, zur « Würde » geläutert.⁴ Das « Unedle, Schmutzige, Barbarische » der « wahren » Antike belegt der Gast dagegen vor allem an der Laokoon-Gruppe. Gerade der Laokoon ist für Goethe aber, zumindest in seinem gleichnamigen *Propyläen*-Beitrag, dasjenige Kunstwerk, das die im *Sammler*-Roman konstatierten Vereinseitigungen überwindet und, indem es auf diese Weise auch den « ganzen » Menschen im Betrachter anruft,⁵ auch ein ästhetisches Urteil erfordert, dass dieser Einheit in der Mannigfaltigkeit gerecht wird.

Dass nun kurz darauf der « ganze » Mensch durch die vielen Einzelmeinungen des Kunstgesprächs ersetzt wird, scheint dennoch ganz in Lessings Sinn gedacht zu sein, so sehr der Gast auch gerade gegen Lessing und Winckelmanns ‚Entleerung‘ des antiken Schönheitsbegriffs zu Felde zieht. Denn Goethe hebt später Lessings Kunst des « Unterscheiden[s] » hervor, seinen Sinn für « Widersprüche und Zweifel », während er selbst – darin eher Winckelmann folgend – lieber nur die « gefundenen Resultate » ausspreche.⁶ Hieraus erhellt, warum sich Goethe in seinem Laokoon-Beitrag nicht auf Lessings weitschweifiges Differenzierungsvermögen einlassen wollte. Goethe bescheinigt dieser kritischen Form aber respektvoll genau das, was der Gast an Lessings Kunsturteil vermisst: « Charakter ».⁷ Die Vielgestalt möglicher Kunsterfahrungen, auf die Lessing sich in seiner als « Spaziergang » ausgegebenen spielerischen Form der Kritik einlässt, spiegelt sich, wenn nicht in Goethes *Laokoon*-Aufsatz, so doch in der *Sammler*-Novelle formal wider, als offenem, tendenziell unendlichem Gespräch über die Wirkung von Kunst. In diesem Sinn hätte der Gast gerade in Lessing ebenso einen Gewährsmann seiner eigenen Theorie wie einen Widersacher finden können, während der Klassizismus Goethescher Prägung, wie sich zeigen wird, Lessings Autorität, anders als im Fall Winckelmanns, kaum für sich verbuchen konnte und wollte. Erst indem Lessing die Wirkung der Kunst erforscht und ihr Abgründiges zu Tage bringt, kann Goethe sie später in seinem Aufsatz zur « Anschauung » als ästhetischer Bildung befördern – aber nicht ohne mit dem *Sammler*-Roman wieder ein Fragezeichen hinter die

4. Dass sich diese Vorstellung des Schönen in der aktuellen Kunst seiner Zeit kaum noch verwirklichen ließ, musste Goethe hingegen klar sein, wie sein Interesse etwa an den Versuchen Jacques-Louis Davids zeigt, Charakteristisches und Symbolisches im revolutionären Ereignisbild zu verbinden. Davids Darstellung des toten Revolutionsmartyrers Joseph Bara als ‚totem‘ Genius (der Revolution) statt Todesgenius etwa steigert durch die Betonung der Unschuld, Kindlichkeit und Androgynität des Opfers nicht nur das Charakteristische und Grausame der Szene, sondern zugleich deren Symbolik. Jacques-Louis David, Joseph Barra, 1794, huile sur toile, 119 x 156 cm, Musée Calvet, Avignon.

5. Goethe: *Der Sammler* (Anm. 1), S. 74.

6. Gespräch mit Eckermann, 11. Apr. 1827.

7. « Ein Mann wie Lessing täte uns not. Denn wodurch ist dieser so groß als durch seinen Charakter, durch sein Festhalten! – So kluge, so gebildete Menschen gibt es viele, aber wo ist ein solcher Charakter! » (Gespräch mit Eckermann, 15. Okt. 1825).

Regelbemühungen des *Laokoon*-Aufsatzes und der *Propyläen* allgemein zu setzen. Lessing wird also gerade nicht hinsichtlich seiner Argumente für den Klassizismus in Beschlag genommen, « so Not uns [ein Mann wie Lessing täte] », aber im Vexierspiel der Referenzen ist er gegenwärtig, wenn um 1800 die Frage nach der Vielseitigkeit der Wirkung von Kunst neu gestellt wird. Insbesondere die Divergenz der ästhetischen Urteile des Gastes und des Sammlers – und darin teilweise vermittelt, des Altertumsforschers Ludwig Aloys Hirt, dessen anti-idealistischer Laokoon-Deutung die Rede des Gastes nachgebildet ist, und Goethes⁸ – bestätigt im Echo der Auseinandersetzung Winckelmanns und Lessings, dass die Laokoon-Gruppe der Januskopf der klassizistischen Wirkungsästhetik ist.

Dass die Schwierigkeit, die Laokoon-Gruppe, dieses herausragende Beispiel antiker Kunst, zugleich zum Fundament der klassischen Kunsttheorie zu erheben, in ihrer Sinnlichkeit liegt, hatte Goethe in seinem Aufsatz zum Anlass genommen, das Werk der vielen gelehrten historischen und ikonographischen Hinweise Lessings ganz zu entkleiden.⁹ Dabei hatte Lessing gerade der Sinnlichkeit, genauer der Materialität der Skulpturengruppe, seine entschiedene Aufmerksamkeit geliehen: Gerade, weil die divergenten Sinnlichkeiten, die sich aus dem Anblick, dem Kontext und dem Mythos ergaben, in die Vielstimmigkeit führten, erschien Lessings Ansatz dem klassischen Denken und Fühlen als zu zersetzt und demjenigen Hirts als zu unentschieden. Worauf Lessing als Philologe, Dramatiker und Denker der bildenden Künste aber zielte, war die Frage der Wirkungsästhetik, die sich aus der Übersetzung des Stoffs aus der Dichtung in die Kunst ergab – ein komparatistischer, künstervergleichender Ansatz, den seine Nachfolger in dieser Form erst deutlich nach der klassizistischen Harmonisierung und Hirts naturalistischer Zuspitzung wieder aufgegriffen haben, wie am Ende ein Blick auf die Romantik zeigen soll.

Materialität der Künste diesseits klassischer Idealisierung

Lessing bringt seine Wirkungsästhetik mit einer Materialästhetik zur Deckung: Nur in der Differenz der künstlerischen Notationsformen erklären sich die Wirkungen, die jeweils eine bestimmte Eigenschaft des künstlerischen Materials ins Licht setzen: Es sind gerade die intensivsten

8. Vgl. hierzu Inka Mülder-Bach: « Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz *Über Laokoon* », in: *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Inge Baxmann, Michael Franz, Wolfgang Schäffner, Berlin 2000, S. 465-479.

9. « [...] Laokoon ein bloßer Name; von seiner Priesterschaft, von seinem trojanischen Nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beiwesen haben ihn die Künstler entkleidet, er ist nichts von allem, wozu ihn die Fabel macht, es ist ein Vater mit zwei Söhnen [...] », *Über Laokoon*, MA, Bd. 4.2., S. 73-88, S. 78.

Affekte, die am vordringlichsten bezeugen, worin die Eigengesetzlichkeit des jeweiligen Ausdrucksmaterials im Vergleich zu einem anderen liegt. Anders als in Winckelmanns Beschreibung der Bebevedere-Statuen, darunter die Laokoon-Gruppe, die die körperliche Materialerfahrung in Angesicht des Werks dennoch mit dem literarisch-mythischem Imaginären überblendet,¹⁰ entdeckt Lessing, dass das Material der bildenden Kunst schon für sich ein Konkretes und ein Imaginäres haben kann, das die Form des Werks bestimmt.¹¹ Ein und derselbe Gegenstand, etwa der Schmerz des Helden, wie in den Mythen des Laokoon und des Philoktet, führt in den Künsten zu einem jeweils verschiedenen Ausdruck.¹² Diese Differenz, in der die Kunst über sich selbst reflektiert, ist der eigentliche Gegenstand einer künstlerischen Darstellung. Angesichts dieser Materialität der Ausdrucksformen, in der das spezifisch Bildliche und spezifisch Poetische zu sich selbst kommt, sind moralische und kulturelle Argumente, wie Winckelmann sie vorbringt, für Lessing zweitrangig. Erst aus diesem Widerständigen der Kunst, der Materialität der Ausdrucksformen, bemisst sich für Lessing zugleich ihr Reiz. Lessing entwickelt nun in der *Laokoon*-Schrift das System der Wirkungsweisen gerade vom Ende des Geschmacksurteils aus, dem im klassischen Sinn aller ästhetischen Lust widerstrebenden Ekel – und beruft sich auf die Laokoon-Gruppe. Damit hat er Anteil an der antiklassischen, romantischen und schließlich modernen Abschaffung der « schönen » Künste, die für Lessing, den Denker des « Widerspruchs » laut Goethe, so schön niemals waren, wie es die Klassizisten von Winckelmann bis zu Goethes Sammler behaupten.

Lessing legt zwar zunächst die bildenden Künste, wie der « Gast » kritisiert, auf die Darstellung der Schönheit als sinnlicher Präsenz im Raum fest, während die Dichtung Schönheit nur als zeitlich zerstückelte evozieren, also nicht eigentlich nachahmen kann.¹³ Aber aus der für die bildenden Künste im Gegensatz zur Poesie konstatierten Einschränkung auf den Raum erwächst eine materielle Eigengesetzlichkeit, die Lessing

10. Johann Joachim Winckelmann : « Statuenbeschreibungen », in : *Frühklassizismus. Position und Opposition*, hrsg. v. Helmut Pfotenhauer u. Norbert Miller, Frankfurt a.M. 1995, S. 179

11. « Die bildenden Künste insbesondere [...] sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischt », Gotthold Ephraim Lessing : *Laokoon : Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, hrsg. v. Wilfried Barner, Frankfurt a.M. 2007, S. 25.

12. Vgl. Lessings Unterscheidung von Artist und Dichter ebd., S. 63f. Auf verschiedenem Weg können beide zu einem ähnlichen Ergebnis gelangen. Vgl. zum Schmerz Simon Richter : *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain*, Detroit 1992; Franca Sinopoli : « La représentation de la douleur, contradiction du classicisme chez Lessing et chez Schiller », in : *Théories et débats esthétiques au 18^e siècle*, hrsg. v. Elisabeth Décultot, Paris 2001, S. 281-288.

13. Lessing, *Laokoon* (Anm. 11), S. 26 (« Und dieses festgesetzt, folget notwendig, daß alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen »).

mit dem « unendlichen » « schwereren » « Ausdruck in Marmor »¹⁴ und mit der « Verstrickung » belegt, die das einzelne Werk für die ganze Einbildungskraft herstellen muss.¹⁵ Diese ins Material « verstrickte » Schönheit tritt nun scheinbar in einen Kontrast zur Maxime, dass das Kunstwerk der Imagination nicht schon durch die Schwere des Materials Grenzen setzen soll : « Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt ».¹⁶ Tatsächlich hat jedes Material, und sei es noch so « schwer », zugleich sein eigenes Imaginäres – in diesem Verständnis gerät die « Verstrickung » ins Materielle keineswegs zu Lasten der bildenden Künste. Was Gombrich und Wellbery ansatzweise als Herabstufung der bildenden Künste gelesen haben,¹⁷ ist vielmehr als Sensibilität zu werten, die Lessing für die Wirkung der spezifisch bildnerischen Materialität entwickelt. Das « materielle Gemälde » erfüllt den Raum mit einer Präsenz, die sonst nur das Wirklichkeitsgefühl der realen Natur hervorruft, gibt sich aber in ihrer Dauer und Erstarrung als kunstvoll Geformtes zu erkennen, wo die lebendige Natur nach Veränderung ihres Zustands strebt.

Lessings Thesen zum Imaginären des Materials der Künste sind oft so allgemeingültig formuliert, dass es erlaubt sein mag, eine Probe aufs Exempel zu versuchen. Eine zu Lessings Zeit berühmte Statue von Houdon kann, wengleich der Kritiker sie nicht erwähnt, diese Materialität exemplarisch veranschaulichen : *L'Hiver*, auch *La Frileuse* genannt.¹⁸ Das Charakteristische des an der Kälte leidenden fast nackten weiblichen Körpers und die Anmut der in der geschwungenen Kontur ‚reizenden‘, dabei kindlich-unschuldigen Figur verbinden sich hier zur Schönheit, wie es dem Goetheschen Sammler vorschwebt. Doch damit erschöpft sich die Wirkung nicht. Der kalte Marmor suggeriert in seinem Materialwert eine Unwiderruflichkeit, die mit aller Hoffnung auf Überwindung jenes Zustands kontrastiert, den der mitfühlende Betrachter aufgrund des vorgestellten Gegenstands empfinden muss. Diese Kälte der Kunst ist, anders als die der Natur, unüberwindbar. Der Marmor, aus dem das Gesicht die Blässe erhält, ist Natur und Darstellung in einem, ganz wie in der Vereisung des Wassers die Versteinerung der Figur wiederkehrt. In der Einheit von Zeichen und Bezeichnetem, die in der Materialität entsteht, entspringt die Schönheit. In der Poesie als sukzessiver und daher lebendiger Kunst entspricht ihr laut Lessing der « Reiz », der, anders als « Schönheit », mit einer Bewegung der Körperglieder assoziiert wird und seinerseits im Zeichenmaterial eine Eigenschaft des Bezeichneten

14. Ebd., S. 78, 98.

15. Ebd., S. 98, 129.

16. Ebd., S. 32.

17. David E. Wellbery : *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge 1984, S. 161 ; Ernst H. Gombrich : « Lessing », in : *Proceedings of the British Academy*, 42, 1957, S. 133-156, S. 140.

18. Jean-Antoine Houdon, *La Frileuse*, 1783, Marmor, Musée Fabre, Montpellier.

nachahmt.¹⁹ Entspricht das Werk nicht seinem Material, « so erkalte unsere Begierde, gerührt zu werden [...] ».²⁰ Kälte des Marmors, Hitze der « Rührung » und « Begierde » : Tod und Schönheit gehören für Lessing in der bildenden Kunst zueinander, ganz wie « Reiz » und « Leben » in der Dichtung. Die Wirkung des Schönen wird in Lessings Materialästhetik der Rührung nicht aus einem kulturellen Ideal hergeleitet, sondern aus den sinnlichen Bedingungen der Darstellungsmittel des jeweiligen Werks selbst.

Wenn die bildende Kunst aufgrund ihrer Darstellungsmittel das Privileg hat, die Schönheit der Natur unmittelbar nachzuahmen und daher Schönheit täuschend echt als zweite Natur zu erschaffen, weil sie den natürlichen Sehvorgang imitiert und mit natürlichen Zeichen operiert, so gilt dieses Vermögen nicht weniger für die Hässlichkeit der Natur. Während sie, analog zur Schönheit, in der poetischen Schilderung aufgrund ihrer sukzessiven Zeitlichkeit neutralisiert wird, also « Häßlichkeit zu seyn aufhöret » und dadurch dem Dichter « brauchbar » zur Produktion von Effekten werden kann, bleibt in der bildlich-räumlichen Nachahmung das Hässliche unverändert bestehen. Denn das Bild, so Dieter Mersch aus einer aktuellen Medienperspektive, kann nicht *nicht* zeigen. Was die Kunst verneint, muss sie mit darstellen.²¹ Lessing etabliert daher im Einvernehmen mit Winckelmann und dem späteren Goetheschen Sammler, « daß bey den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sey » (Kap. II), gelangt aber zu dieser Einschätzung durch sein Studium der künstespezifischen Wirkungsweise, nicht durch normative Erwägungen.

« ein ekler Gegenstand [...], um so viel rührender » : Die notwendige Beschädigung des Schönen

Das Ideal der Schönheit erfüllt der klassische Statuenkörper. Dieser « produziert » aber, so Winfried Menninghaus, diese Sichtbarkeit des Schönen gerade, indem er etwas unsichtbar macht » : Alter, Körperöffnungen, Adern.²² Die Unmöglichkeit, *nicht* zu zeigen, führt zur « Invisibilisierung » dessen, was nicht gezeigt werden soll, weil es die Schönheit stört und doch negativ erhalten bleibt, um Kunst und

19. Lessing : *Laokoon* (Anm. 11), S. 156.

20. Ebd., S. 99f.

21. Dieter Mersch (Hrsg.) : *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*, München 2003, S. 34 (Einleitung). Vgl. Lessing : « Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen ; sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben : bei ihr ist alles sichtbar ; und auf einerlei Art sichtbar », Lessing : *Laokoon* (Anm. 11), S. 102.

22. Winfried Menninghaus : *Ekel. Theorie einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M. 1999, S. 16.

Natur zu differenzieren. Konnte der Künstler, so noch Winckelmanns Legitimation des alle Schönheitsgebote bedrohenden Schmerzensmotivs des Laokoon, die Natur des Leidens auch nicht in einen Ausdruck des Schönen umformen, ohne den Nachahmungswert zu verringern, so gelang es ihm doch, den Körper bedeutender darzustellen, indem er ihn im höchsten Grad der Anspannung erhält. Der geöffnete Mund des Laokoon aber, dem der Schrei der Qual nur gerade so nicht entfährt, ist das *pièce de résistance* dieser Deutung. Dass, wie Hirt später meint, der Körper gar keines Schreies mehr fähig ist, ist ihr Gegenpol; dazwischen liegt Lessings argumentatives Unbehagen an Winckelmanns Entschärfung. Sie geht für Lessing an der Materialität vorbei. Die « Hülle », von der Goethes Sammler als Bedingung der über das Charakteristische hinausgehenden Schönheit spricht, ist im wie auch immer geöffneten Schmerzensmund demoliert. Nur weil das Ungestaltete, Amorphe der Geschlossenheit des Eindrucks zuwiderläuft, « tut » die Öffnung die « widrigste Wirkung », wie Lessing befindet.²³ Der Laokoon – ein Verewigen des Sterbens analog zum schönen Frieren der « Frileuse »? Wo in der Natur das Grässliche dennoch Hoffnung auf Überwindung dieses Zustands zulässt, ruft es im dauerenden Bildwerk nur Ekel hervor. Denn in der Kunstwahrnehmung ist das Mitleid an die Schönheit gebunden, während es im Ekel erlischt, so Lessings rezeptionsästhetische Begründung. Doch die ästhetische Lust, die der Mitleidende empfindet, kann sich niemals auf Schönheit allein gründen, so Lessings entscheidendes Argument, sondern sie bedarf des Schrecklichen, das sie bedroht, wenn nicht des Grässlichen, das sie vernichtet, als bedürfe Schönheit – und hier ahnt man die Divergenz zu Winckelmann und Goethe – der Dramatisierung: die der Schönheit in Gefahr oder gar der gestörten Schönheit *als* schöne Gefahr für den Betrachter, dessen zunächst unbeteiligtes Gemüt auf diese Weise in Bewegung versetzt werden soll.²⁴

Indem Lessing dem griechischen Helden daher dezidiert zugesteht, als Ausdruck seines Leidens zu schreien, lässt er Winckelmanns Laokoon-Tabu bröckeln. Damit das Schreckliche des Inhalts dennoch die schöne Wirkung nicht verfehlt, gibt Winckelmann schon für den Gegenstand selbst, nämlich Laokoons Leiden, die Wirkung als geringer aus: Der Held sei über den Schmerz erhaben. Doch nach Lessing folgt der Künstler, statt männliche antike Tugend zu zelebrieren, nur der Parenthyrsis-Regel, also einem formalen ästhetischen Grundsatz, der aus der spezifischen Wirkung

23. « Die bloße weite Öffnung des Mundes, – bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden, – ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut », Lessing: *Laokoon* (Anm. 11), S. 29.

24. Lessings Beispiel ist der Schmerz des Marsyas bei Ovid: « Wer kann die Strafe des Marsyas, beim Ovid, sich ohne Empfindung des Ekels denken? [...] Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? », Lessing, *Laokoon* (Anm. 11), S. 177f.

der bildnerischen Darstellungsmittel resultiert. Das Bewusstsein von der Differenz der Künste wäre demnach die Ursache, dass die natürlichen Zeichen in den bildlichen Zeichen wiederkehren und deshalb in ihrer Wirkung kalkuliert werden, nicht die Moral. Moses Mendelssohn, der sich ebenfalls dieses ästhetischen Problems annahm, sekundiert : « Die Empfindungen des Ekels sind allezeit Natur, niemals Nachahmung. »²⁵ Ekel, wie er in kritischem Bezug auf Batteux' *Les Arts réduits à un même principe* ausführt, gehöre nicht zu den Vorstellungen, die, obschon in der Natur unangenehm, in der Nachahmung Wohlgefallen erregen, wie es im Fall von Zorn und Mitleid möglich wäre. Für Lessing ist Mendelssohns Erwidern auf Batteux deshalb aufschlussreich, weil sie bedeuten würde, dass ab bestimmten Graden der Empfindung die Kunst aufhört, Kunst zu sein.²⁶ Was Ekel hervorruft, ist wirklich vorhanden, statt nur in der Einbildungskraft als Vorstellung gegenwärtig zu sein.²⁷

Ohne Mendelssohns These von der Kunstferne des Ekels direkt zu widersprechen, führt Lessing philologisch den Beweis herbei, dass das « Grässliche » – eine Vorstufe des « Ekelhaften » – ein bewusster Bestandteil antiker Dichtung und Plastik ist.²⁸ (Und eben dieser Beweisführung hatte sich Goethe mit der List, nur die Sinnlichkeit des Werks gelten zu lassen, nicht ohne Reduktionismus entzogen.) Was aus dem Imaginären der Darstellung erwächst, muss dabei nicht eigens dargestellt werden, um gleichwohl zu wirken, wie gerade der Extrempunkt des Ekels zeigt : « [...] je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. »²⁹ Der Ekel, weit mehr als das Hässliche, macht also Anspruch, als ästhetisches Vermögen, wenn nicht des Geschmacksurteils, so doch als Manifestation des « Sich Aufdrängens », also als Wirkungsweise, ernst genommen zu werden. Denn das kantische « Sich Aufdrängens » ist in überpointierter Form die Eigenschaft, die nach Lessing der bildenden Kunst in ihrer natürlich-stofflichen « Schwere » und Präsenz schon materiell zukommt. Im körperlich Widerstrebenden behauptet die Materialität der Kunst also nicht weniger ihr Eigenrecht als im Artifiziiellen der Schönheit. Diese Eigenschaft theoretisch zu reduzieren, wie Winckelmann in seiner Klima- und Kulturlehre verfährt, oder den Kanon auf erotisch anmutige, zum « fühlenden » Betrachten einladenden Werken aus Pygmalions « bildendem Träume » einzuschränken, wie Herder wenig später in seiner *Plastik*, verfälscht in Lessings Sinn das Vermögen der Künste, das sich am Widerstrebenden bewähren

25. Moses Mendelssohn : *Briefe, die neueste Litteratur betreffend*, 1760, 82. Brief, S. 102.

26. Zumal Mendelssohn herausfordernd notiert : « Ich will nicht hoffen, daß Sie so delicat sein werden, eine Untersuchung von dieser Art zu scheuen », ebd., S. 97.

27. Menninghaus : *Ekel* (Anm. 22), S. 312.

28. Lessing widmet diesem Thema ein ganzes Kapitel, vgl. Lessing, *Laokoon* (Anm. 11), Kap. XXV, S. 172ff.

29. Ebd., S. 174.

muss. Lessing versucht, das Widerstrebende nicht aus moralischen Ideen heraus – etwa aus dem Impuls des Abschreckens, wie ihn Sulzer in seiner *Theorie der schönen Künste* anführt –, sondern ästhetisch zu bewältigen. Das Erhabene ist hier überschritten, denn das Ekelhafte « nötig » nicht allein, wie Kant vom Erhabenen sagt, sich auf eine *Idee* einzulassen, wo die Philosophie dies uns nur « ansinnt »;³⁰ es « nötig » vielmehr gleichsam materiell, als Vomitiv, und macht die Idee unzugänglich.³¹ Mendelssohn und Lessing geben indessen zu bedenken, dass das Ekelhafte in Verbindung mit dem Schrecklichen und Grässlichen durchaus ein Erhabenes ergeben könne. Das Ekelhafte kann, so Mendelssohn,³² die Wirkung des Entsetzlichen steigern, so lange es als Effekt nicht die Aufmerksamkeit vom eigentlichen künstlerischen Material – dem Ausdruck in Worten, in Marmor, etc. – ablenkt und auf sich allein zieht.³³ Je nach künstlerischem Vermögen, wie Mendelssohn am Beispiel Shakespeare konstatiert, kann das Unwahrscheinliche wie auch das Entsetzliche gesteigert werden, ohne dass das Ekelhafte oder Grässliche in wirklichen Ekel, in wirkliches Grauen übergeht.³⁴ Der offene Mund des Laokoon gefährdet die Unversehrtheit der Haut, die das Hauptausdrucksmittel der Plastik ist, und doch verweigert sich der Laokoon-Künstler der letzten Konsequenz dieser Regel, indem er zeigt, was er nicht zeigen darf und das Ergebnis dennoch das Schöne, Lebendige ist, nicht das Abjekte, Tote. Diese Pointierung des « fruchtbaren Augenblicks », der hier nur noch gerade so dem Verstand etwas hinzuzudenken übriglässt, ist die « Delikatesse », in der sich im Sinne Mendelssohns Ekel und Schönheit nahe kommen, um den Betrachter auch emotional in einen ästhetischen Prozess zu verwickeln.

Für Kunstwerke kann es also keine allgemeinverbindlichen Regeln geben; das große Kunstwerk setzt seine Regeln offenbar selbst. Lessings Divagation über diese sogenannten « eklen Gegenstände » setzt sich fort in Ovids Schilderung der Schändung des Marsyas durch Apoll, Achilles' Erschlagung des Thersites, der Schleifung und Entstellung Hektors bei Homer, der Körperverstümmelung bei wilden Völkern, in Darstellungen von zerquetschten Leibern, von Kannibalismus bei Ovid und Dante bis hin zum Geruch der Leiche des Lazarus. Mendelssohn hatte in den *Literaturbriefen* die Suite der Schreckensbilder bereits mit Bildzitaten zerfleischter und gekochter Gliedmaßen und dem Werk der Furien, Erinnyen und Harpyien eröffnet. Was Winckelmann und Goethes Sammler als Extreme, die nur in untergeordneten Werken vorkämen, abtun und was Herder tabuisiert, stößt hier in die « verleugnete Mitte » der Ästhetik vor, als « materia », « matrix », « Martyrium » und womöglich

30. Menninghaus : *Ekel* (Anm. 22), S. 181.

31. Ebd.

32. Mendelssohn : *Briefe* (Anm. 25), 83. Brief, S. 106.

33. Ebd., 84. Brief, S. 109.

34. Ebd., S. 113.

« mater » des Schönen.³⁵ Obwohl Lessing umgeht, sich über den Laokoon direkt zu äußern, hätte er doch kaum stärker Winckelmanns Diktum vom Laokoon als Paradigma der Schönheit und Einfalt attackieren können, als seine « delikate » Nähe zu den Formen des Schrecklichen, Hässlichen und Abjekten so deutlich hervortreten zu lassen.

Dieser im *Laokoon* zwischen erhabenem Ideal des Helden und grauerweckender *danse macabre* des Sterbens situierte sichtbar vorgestellte Widerstreit der Affekte, der bei jedem Betrachter neu einsetzt, ist für Lessing das eigentliche Thema der Laokoon-Gruppe. « Daß bey den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sey », wie es zu Beginn heißt, ist damit relativiert zugunsten der genuin künstlerischen Eigenschaft, das bis zum Widerstrebenden Lebendige vorzutäuschen. Die höchsten Affekte hat die Kunst zwar zu vermeiden, aber wozu sie fähig ist, will Lessing nicht unterschlagen. Das Vermögen der Kunst, zu täuschen, bringt das Kunstschöne nur hervor, um es zugleich auch zu bedrohen. Dies ist nicht nur eine Frage des Gegenstands, sondern der Materialität. Wo Ekel erregt wird, macht sich eine gefährliche Unmittelbarkeit spürbar, die stets *auch* den « allerdarkelsten Sinnen » entspricht³⁶ – erst in deren Einbeziehung ist das Subjekt der Rezeption der « ganze Mensch », den Goethe im *Sammler*-Roman und in seinem Aufsatz für harmonischere Zwecke reservieren sollte.

Der Eindruck des Schönen bedarf im lebendig Vorgestellten eines widerstrebenden Moments, das indes, anders als in Hirts « charakteristischer » Deutung, nicht im Sujet allein begründet ist. Lessing hätte dem Goetheschen Gast längst Recht gegeben, dass die Antike zahlreiche Formen des Grässlichen dargestellt hat – nur erschöpfen sie sich nicht in diesem thematischen Naturalismus. Sondern die Wirkung des Rezipienten ist es, die Widerstrebendes enthalten muss und dadurch den Verstand in fortwährender Tätigkeit erhält, ohne ihn entweder überhaupt nicht oder aber bis zum Ekel zu affizieren. Als Abwehrreaktion zeigt der Ekel am stärksten, dass das Endliche am unangenehmsten berührt, während das Unabschließbare als « Anti-Vomitiv » und Apotropaion der Sättigung und der als dem Tod zugehörnden erfahrenen Endlichkeit entgegenwirkt, so dass sich die ästhetische Befriedigung nicht erfüllt.³⁷ Spürt Herder in Adern und Knorpeln die Nähe des Todes, so ist Philoktets unschließbare Wunde, ist Laokoons widerstrebende Mundöffnung für Lessing die Gewissheit des noch wirkenden Lebens – eine fast schon moderne Wendung, denkt man an Bacons Ästhetik des Mundes.³⁸ Den Ekel zu

35. Menninghaus : *Ekel* (Anm. 22), S. 75.

36. Mendelssohn : *Briefe* (Anm. 25), S. 97.

37. Menninghaus, S. 50.

38. « Ich mag sozusagen das Glitzern und die Farbe, die aus dem Mund kommt, und ich habe immer irgendwie gehofft, den Mund so malen zu können, wie Monet einen Sonnenuntergang gemalt hat », David Sylvester : *Gespräche mit Francis Bacon*, München 1982, S. 82. Bacons Umdeutung mag den modernen Gegenpol zur klassischen Angst vor

verhindern, doch alle ästhetischen Grenzbereiche bis dahin auszuloten – dies ist Lessings Plädoyer. Marsyas‘ « zuckenden Eingeweide », Hektors Leiche im « geronnenen Blut » – « ein ekler Gegenstand », so Lessing, « aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender ».³⁹

Auslotungen des ästhetischen Abgrunds nach Lessing

Indem Lessing und Mendelssohn den Diskurs über den Ekel als ästhetischen zulassen, wo der Klassizismus ein Tabu statuiert, haben sie über die Zeit hinweg Anteil an der erst nach 1800 einsetzenden künstlerischen Bewältigung dessen, was sie als ästhetische Wiederkehr der « dunklen Sinne »⁴⁰ im Vokabular der Künste beschrieben haben. Carstens versinnbildlicht im geöffneten Mund der Parze Athropos den Abgrund des Schicksals. Aus der Körperöffnung entströmt hier, fast in Freuds Sinn, das Unheimliche, dem die Psyche ausgesetzt ist wie das Schicksal dem Mythos.⁴¹ Freuds Psychoanalyse in gewisser Weise zu Lessing in Bezug zu setzen, macht auch deshalb Sinn, weil er mit der Vorstellung brechen wird, dass der Ekel eine Reaktion auf einen unmittelbaren Auslöser darstellt. Ekel ist vielmehr schon beim ersten Auftreten ein spätes Echo eines traumatischen Erlebnisses, das seinerseits gar keinen Ekel hervorgerufen hat, im Kurzschluss der Erinnerung aber als ekelhaft verworfen wird.⁴² Das Wirken der « dunklen Sinne » nicht zuletzt im Mythos zu parallelisieren, verbindet Lessings Darstellungstheorie mit der Erkundung des Unbewussten. In der Kunst, die sich im Sinne Lessings dem Traumatischen öffnet, erkennt bereits um 1800 in gewisser Weise Friedrich Schlegel die Umsetzung einer modernen Psychologie, die aus der Verbindung von Kunst und Wissenschaft erwachse. Dem Roman als deren neue Form entspricht in der Kunst eine Naturalismus und Imagination verbindende Wirkungsästhetik, wenn Schlegel gerade die Katastrophe schlechthin, den Abgrund der Französischen Revolution und der Terreur mit dem ästhetischen Paradigma der Arabeske kontrastreich kurzschließt.⁴³

dem geöffneten Mund darstellen. Was ihn mit Lessings Frage indessen gegen den Klassizismus verbindet, ist das Interesse an der « Erscheinung » (ebd.) und ihrer durch das Material erzielten Wirkung, vor dem eine zu kommunizierende Botschaft und Symbolik ganz zurückzustehen habe. Vgl. zu Bacon Karl Heinz Bohrer : « Ästhetik und Gewalt als Bedingungsverhältnis. Jenseits anthropologischer Begründungen », in : ders. : *Die Grenzen des Ästhetischen*, München-Wien 1998, S. 138-159.

39. Lessing : *Laokoon* (Anm. 11), S. 177.

40. Ebd., S.172.

41. Harald Tausch : « Carstens und Homer », in : *Wiedergeburt griechischer Götter und Helden*, hrsg. v. Max Kunze, Mainz 1999, S. 260-267.

42. Sigmund Freud : *Hemmung, Symptom und Angst*, Frankfurt a.M. 2006.; ders. : « Das Unheimliche », in : *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Anna Freud, London 1947, Bd. 12, S. 230-268.

43. Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. II, hrsg. v. Hans Eichner, München 1967, S. 198.

Was Lessings Poetik mit bestimmten Strömungen der europäischen Romantik und ihrem Interesse an der Darstellung von Hässlichkeit und Schmerz verbindet, ist seine tabulose, darin unklassizistische Lektüre der antiken Quellen und seine Abneigung gegen die « Kunstrichter ». Auf diese Weise trägt Lessing zu einer neuen Wirkungsästhetik im 19. Jahrhundert bei. Bei allem Gebot der Affektminderung kann der Künstler, so Lessing, das Schreckliche nämlich nicht immer ohne das Ekelhafte darstellen : « Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen steht. »⁴⁴ So wie er das Ekelregende unsichtbar machen muss, muss er zugleich Unsichtbares sichtbar machen, durch Ekelhaftes. Dies ist der Fall des Hungers. Der Künstler kann « das Schreckliche des Hungers »⁴⁵ zu seiner Evokation beim Betrachter nur über den Effekt des Ekels darstellen : Dies zeigt in der Romantik beispielhaft Géricaults Gemälde *Radeau de la Méduse*,⁴⁶ das in der Tat die Darstellung des ‚unsichtbaren‘ Hungers wagt, und zwar über den ‚sichtbaren‘ Kannibalismus. Auch ergibt sich im Vergleich der Künste eine Unterscheidung der Darstellungsmittel hinsichtlich ihrer Wirkungsweise. Géricaults Bild stellt, statt nur einen Mythos zu verlebendigen, eine wirkliche Begebenheit, gleichsam die Natur, mit der Macht der natürlichen Zeichen auf Dauer, während Byrons zur gleichen Zeit entstandenen Verse über den « schrecklichen » Kannibalismus der Schiffbrüchigen in *Don Juan*, zumindest nach Lessings Idee der Sukzession, durch ihre Einbindung in die Zeitlichkeit der Lektüre in ihrer Drastik gemildert werden.⁴⁷ Erst das Bild, das in seiner materiellen Gegenwart und mit der « Schwere » seines Zeichenmaterials perpetuell ans Schreckliche erinnert, begründet das Trauma, dessen Bewältigung in Schönheit es als künstlerisches zugleich für sich reserviert. In der Materialität, dem Ausreizen seines Täuschungsvermögens, gibt das Bild die Affektmilderung preis und beharrt im schönen Arrangement der schrecklichen Leiber – im Kontrast der exponierten Muskelkraft und des Umschlagens des Lebenswillens in Kannibalismus – umso mehr darauf, das Kunstschöne formal vorzustellen, wo es dem Inhalt widerstrebt.⁴⁸

44. Lessing : *Laokoon* (Anm. 11), S. 178.

45. Ebd.

46. Théodore Géricault : *Le Radeau de la Méduse*, Öl/Lw., 1818-1819, 4,9 m x 7,2 m, Paris, Musée du Louvre.

47. George Gordon Byron : *Don Juan. Canto I & II* [1819], Oxford u. New York, 1991, Vers 72 : « The seventh day, and no wind – the burning sun / Blister'd and scorch'd, and stagnant on the sea, / They lay like carcasses ; and hope was non, / [...] savagely They glared upon each other – all was done, / Water, and wine, and food, - and you might see / The longings of the cannibal arise / (Although they spoke not) in their wolfish eyes. »

48. Vgl. weiterführend Albert Alhadeff : *The Raft of the Medusa. Géricault, Art, and Race*, München-Berlin-New York 1988, Stefan Germer : « Peurs plaisantes : Géricault et l'inquiétante étrangeté à l'aube du XXe [sic] siècle », in : *Géricault. La folie d'un monde*,

Das Beispiel mag verdeutlichen, was Lessing bereits an der Laokoon-Gruppe interessierte : die unmittelbare, durch die Sinnlichkeit des visuellen Zeichenmaterials bedingte, unkontrollierbare Wirkung der malerischen und vor allem plastischen Darstellung. Um schöne Kinder hervorzubringen, so Lessings weitere Synthese von Schönheit und « dunklen Sinnen », hätten die Mütter der griechischen Helden während ihrer Schwangerschaft die Statuen von Apoll, Bacchus und Herkules ausgiebig betrachtet. Doch im Traum erschien ihnen nicht der Gott, sondern die Schlange, die als göttliches Attribut die Statuen zierte. Die Schlange aber, die Laokoons Kinder tötet, weil er sich nicht zur Lüge über das Trojanische Pferd verführen lassen wollte, ist schon in der Antike ein Symbol der Täuschung, ja der « ehebrecherischen Phantasie ». Nicht die Schönheit des betrachteten Kunstwerks, sondern die libertinistische Phantasie, die die Statuen bei den Betrachterinnen erregt, wäre dann für die Schönheit der Söhne verantwortlich.⁴⁹ Lessing entlarvt hier das kantisch-klassizistische Tabu, das die imaginäre dionysische Wirkmacht des Kunstwerks unterschlägt. Gerade die so reale Materialität der bildenden Kunst überschreitet den Raum hin ins Imaginäre, um unbewusst von der Einbildungskraft Besitz zu ergreifen. Mit der Schlange, dem kaum wahrgenommenen Attribut und Parergon an den Rändern des Zentrums von Antlitz und handelndem Körper, kehrt der mythische Kontext in gleichsam natürlichen Zeichen in die Gegenwart zurück, und sei es im Traum, in den auf diese Weise die Materialität noch hineinreicht.

So mag es zutreffen, dass die Alten « nur » das Schöne dargestellt haben ; allein der Schönheitsbegriff Lessings ist, wie sich hier zeigt, nicht mit dem des Klassizismus zu verwechseln, weil er für das Imaginäre offen ist, das dem Tugendgebot des Guten und Wahren entgegensteht. Das Unsittliche, Aufreizende, Grauenregende darf zwar auch nach Lessing nicht dargestellt werden, aber nichts verhindert, dass es sich an jenen Leerstellen der bewussten Wahrnehmung einstellt, an denen der groteske Körper sich als ebenso lebendig wie künstlich übersteigert zu erkennen gibt, wie im geöffneten Mund des Laokoon. Wie im gleichsam Bösen der « ehebrecherischen Fantasie » oder, im Rückblick auf das Beispiel der *Frileuse*, im Tod der kalten Marmorfiguren, entsteht, fern

hrsg. v. Bruno Chenique u. Sylvie Ramond, Ausst.-Kat., Lyon, Musée des Beaux-Arts, Paris 2006, S. 15-31.

49. Lessing : *Laokoon* (Anm. 11), S. 25. Es ist hier nicht der Ort, die eventuelle Misygnie von Lessings Beispiel zu diskutieren. Entscheidend ist vielmehr der « unbewusste » Wahrnehmungsmodus, den Lessing in der sinnlichen Darstellung sondiert : « Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des Tieres. So rette ich den Traum, und gebe die Auslegung Preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war », S. 25f. Vgl. zum Schlangemotiv sehr erhellend Carol Jacobs : « The critical performance of Lessings's Laokoon », in : *Modern Language Notes*, 102, No. 3, 1987, S. 483-521, 511.

klassisch-normativen Einheitsdenkens von Ursache und Wirkung, der Effekt des Schönen und Guten erst durch diesen « fruchtbaren Moment » des Kontrasts, der unwillkürlich das Ideal vor Augen stellt, gerade weil das Kunstwerk in seiner Materialität das Ideale noch nicht oder nicht vollständig realisiert.⁵⁰

Ein letztes Beispiel sei hier zitiert :

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
 Ce beau matin d'été si doux :
 Au détour d'un sentier une charogne infâme
 Sur un lit semé de cailloux,
 Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
 Brûlante et suant les poisons,
 Ouvrait d'une façon nonchablante et cynique
 Son ventre plein d'exhalaisons [...]
 Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
 À cette horrible infection,
 Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
 Vous, mon ange et ma passion!⁵¹

Wie Lessing es für das Bild fordert, vermeidet der Dichter dieser Verse den höchsten Affekt, den Tod, aber nur dadurch, das er noch das Tote als überbordendes Lebendiges vorstellt, als Tummelplatz der Würmer als Äquivalent der Laster. Baudelaires Gedicht aus den *Fleurs du Mal* zeigt, dass sich erst im Abscheulichen das Schöne, das darin wiederkehrt, fassen lässt. Die Inversion der Schönheit, ihre Vergänglichkeit und Todesverstrickung, ist zugleich ihr eigentliches Gesetz. Erst im revoltierenden Anblick kommt es zum Vorschein. Die metaphorische Angleichung von Aas, Geliebter und eigenem Körper ist in Lessings Sinn nur dichtertisch möglich. Nur sie kann den Ekel als Empfindung auflösen, indem sie die vorgestellte Ähnlichkeit zugleich als poetisches Verfahren der Metapher reflektiert.⁵² Das Bewusstsein der kunstspezifischen Ausdrucksmittel ist hier zum Höchsten gesteigert. Indem Darstellung und Dargestelltes niemals zur Deckung kommen, arbeitet sich das Lebendige der Dichtung

50. Vgl. die Ausformulierung dieser Poetik auch bei Mendelssohn : « Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde sich zu rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Freyheit sich bald bey dem vergnüglichen, bald bey dem widrigen Theile einer Leidenschaft zu verweilen, und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist, als das lauterste Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Achtsamkeit auf sich selber, um dieses vielfältig beobachtet zu haben, und woher käme es denn sonst, daß dem Zornigen sein Zorn, und dem Traurigen sein Unmuth lieber ist, als alle freudige Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenkt? », Mendelssohn : *Briefe* (Anm. 25), 82. Brief, S. 103.

51. Charles Baudelaire : « Une charogne », in : *Les Fleurs du mal*, Paris 1856, S. 66-68.

52. Vgl. ausführlich Menninghaus : *Ekel* (Anm. 22), S. 199, 208ff.

am Tödlichen ihres Gegenstands empor. Im unendlichen Gespräch Goethes, in der unabschließbaren Kritik Lessings ist als ästhetisches *Problem* antizipiert, was bei Géricault und Baudelaire, um nur diese zu nennen, ein *Ideal* des autonomen Imaginären begründen wird. So ist denn, nachdem Lessing immerhin die klassische, von Winckelmann befestigte Selbstverständlichkeit erschüttert hat, dass Laokoon *nicht* schreit, für die modernen Erben eines romantischen Christentums bald selbstverständlich, *dass* er schreit – und dass es, in der Weiterentwicklung von Lessings Wirkungsästhetik des Leidens und Mitleidens zur romantischen Identifikation, keine Erlösung geben kann, weil Laokoons Schmerz der unsere ist, wie Barbey d’Aurevilly sagt :

Nous te connaissons, Laocoon ! N’es-tu pas encore plus terriblement sculpté dans notre propre chair que dans l’airain des plus forts sculpteurs ? Ne sommes-nous donc pas tous des Laocoons dans la vie ? [...] N’avons-nous pas tous nos serpents sortant de la mer bleue et nous saisissant, – comme toi, Laocoon ! – au moment d’un beau sacrifice, au pied joyeux de quelque autel ?⁵³

53. Jules Barbey d’Aurevilly : « Rythmes oubliés » [1857], in : *Œuvres romanesques complètes*, hrsg. v. Jacques Petit, Paris 1964, Bd. 2, S. 1224.

*G.E. Lessing, F. Nietzsche,
S. Lagerlöf, E. Jünger...*

Carolin BOHN : Lektüren des <i>fruchtbaren Augenblicks</i> . Zu Lessings Darstellungstheorie	379
Boris Roman GIBHARDT : Schönheit und Ekel. Zu Lessings "unklassischer" Materialität der Künste im <i>Laokoon</i>	393
Christoph SCHMÄLZLE : Inszeniertes Antikenstudium. Lessings <i>Laokoon</i> und die Laokoon-Gruppe im Vatikan	409

Varia

André ROUSSEAU : Un nouveau manuscrit gotique découvert à Bologne (<i>Codex Bononiensis</i>).....	431
Rony KLEIN : L'esthétique de Nietzsche. Au croisement de l'identité allemande	451
Günther SCHEIDL : Wiener Familiengeschichten. Drei Romane im Vergleich	473

Notes et documents

Annie BOURGUIGNON : Ethischer Optimismus und Demokratie bei Selma Lagerlöf	493
Helmuth KIESEL : Anmerkungen zum Charakter von Ernst Jüngers Kriegsbuch <i>In Stahlgewittern</i> aus Anlaß des Erscheinens der Historisch-kritischen Ausgabe.....	503

Couverture : Laokoon-Gruppe, Rom, Vatikanische Museen (Römische Marmokopie aus der Zeit des Tiberius nach einem hellenistischen Bronzeoriginal aus Pergamon (droits réservés).

