

Die Funktion des Erhabenen  
in G. E. Lessings Ästhetik  
des »Laokoon«





Christopher Philipp Weber

Die Funktion des Erhabenen  
in G. E. Lessings Ästhetik  
des »Laokoon«

Wehrhahn Verlag

Die vorliegende Untersuchung ist die umgearbeitete und erweiterte Fassung einer Dissertation, die im Juli 2019 am Institut für Neuere deutsche Literatur- und Medienwissenschaft der FernUniversität in Hagen (Professor Dr. M. Niehaus und Professor Dr. U. C. Steiner) eingereicht wurde.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2021

Wehrhahn Verlag

[www.wehrhahn-verlag.de](http://www.wehrhahn-verlag.de)

Layout: Wehrhahn Verlag

Umschlagabbildung: Foto von Christopher Philipp Weber

Druck und Bindung: Sowa, Piaseczno

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISBN 978-3-86525-790-1

## Inhaltverzeichnis

Einleitung	9
1. Problemsicht	9
2. Forschungsstand zur Problemsicht	13
3. Fragestellung	18
4. Problemaufriss und Forschungswert:	26
a) Erstes »Laokoon«-Problem: das Übersetzungskonzept zwischen den Künsten	27
b) Zweites »Laokoon«-Problem: mediale und inhaltliche Ambivalenz	32
c) Forschungswert	39
5. Skizze der Untersuchungsschritte der Kapitel I bis V	41
I. G. E. Lessings Grenzziehung zu J. J. Winckelmanns erhabenem Schmerzausdruck	52
I.1 Laokoon als gräzisiertes Motiv in aufklärerischen Kunsttheorien	62
I.2 Winckelmanns Enthusiasmuskonzept der kontemplativen Schönheit der bildenden Künste	74
I.2.1 Winckelmanns erhabene Schönheit durch Kontemplation	76
I.2.2 Der erhabene Enthusiasmus der Kunstbeschreibung gemäß der Allegorese des hermeneutisch ›fruchtbaren Moments‹	82
I.2.3 Das Unermesslich-Erhabene der ›schönsten Darstellung beim Schmerzausdruck‹ der Plastik	89
I.3 Lessings Strategie kunstmedialer Übersetzung als Angelpunkt der Kritik (die Kunstübersetzungsthese)	99
I.3.1 Die Frage nach Laokoons Tragik im aufklärerischen Horizont: Bewunderung oder Abschreckung?	101
I.3.2 Lessings ›prägnanter Moment‹: das Schrecklich-Erhabene in den Grenzen literarischer Katharsis zwecks Mitleid	111
I.3.3 Winckelmanns Schrecklich-Erhabenes als Sujet des Enthusiasmus: eine Grenzverletzung des Schönen in der Bildhauerei?	120
I.4 Fazit	124

II.	Die Stellung von Lessings ›mimetischem Illusionismus‹ zum Erhabenen	129
II.1	Das Wesen der Imitatio statt ut pictura poesis als Illusionsprinzip	136
II.1.1	Imitatio als Mimesis	143
II.1.2	Auswahl des mimetischen Gegenstandes entsprechend den mimetischen Mitteln	151
II.1.3	Der ›prägnante Moment‹ des poetischen Illusionismus	159
II.2	Fragen der Vereinbarkeit des Erhabenen mit dem Konzept des Illusionismus (die Erhabenheitsnutzenthese)	170
II.2.1	Die Herausforderung poetischer Schönheit durch das Dynamisch-Erhabene	174
II.2.2	Lessings ›poetische Gemälde‹ als Möglichkeit zum Unermesslich-Erhabenen	179
II.2.3	Der Paragone als ›Querelle‹-Frage zu Epos und Drama	188
II.3	Fazit	195
III.	Das Enthusiasmuskonzept des Unermesslich-Erhabenen für ›prägnante Momente‹ ›schöner Körper‹ in der Poesie (die Analytik des Erhabenen)	199
III.1	Von statischer Anschaulichkeit zur Unanschaulichkeit unendlicher Räume	206
III.1.1	Das Desiderat erhabener Wirkung und der heuristische Perspektivebegriff	210
III.1.2	Lessings Lektüren lieblicher und erhabener Natur in A. v. Hallers »Die Alpen« und E. C. v. Kleists »Der Frühling«	224
III.1.3	J. Miltons und F. G. Klopstocks ›Weltallpoesie‹ als Paradigma einer Stil­kategorie ›hymnischen Sprechens‹	236
III.2	Fiktionalisierungen einer enthusiastierenden Wirkung körperlicher Schönheit	245
III.2.1	Topoi der Schilderung körperlicher Schönheit: Pygmalion und Ekphrase	246
III.2.2	Shaftesburys Naturhymnus nach dem Enthusiasmusbegriff	251

III.2.3 Lessings Enthusiasmuskonzept für körperliche Schönheit (die narratologische Stil­kategorie des Erhabenen)	258
III.3 Fazit	265
IV. Die Funktionalisierung des Erhabenen zur Integration des Hässlichen in die Ästhetik	270
IV.1 Das Statisch-Hässliche und Dynamisch-Erhabene ›plotinischer Hässlichkeit‹ (die Analytik des Hässlichen)	278
IV.1.1 Der Übergang des Statisch-Schönen zu erstaunlichem Makel und Lächerlichkeit	282
IV.1.2 Zur Dramaturgie des Statisch-Hässlichen und Dynamisch-Erhabenen	288
IV.2 Lessings Analyse des Schreckens	294
IV.2.1 Das Schrecklich-Erhabene als Sekundäraffekt der Abschreckungstragödie	297
IV.2.2 Eine Affektbühne des erhabenen Verbrechens im bürgerlichen Trauerspiel?	309
IV.2.3 Schreckensarten	318
IV.3 Das Mitgefühl beim Grässlichen zur ästhetischen Inkorporierung des Hässlichen (die Analytik des Ekels)	325
IV.3.1 Der poetische Genuss des Sinnlich-Hässlichen	330
IV.3.2 Lessings Integration des Statisch-Hässlichen in die Ästhetik	339
IV.4 Fazit	350
V. Elemente einer Dramaturgie des Erhabenen (zur Theorie und Praxis von Schrecken, Schmerz und Ekel)	356
V.1 Der Ekel des »Ugolino«	360
V.2 »Emilia Galotti« als neue Merope des Schreckens?	372
V.2.1 Die ›komplexe Handlung‹ als Spiel der Rettungen vor dem Familiengräuel	377
V.2.2 Die Moralisierung von Charakter und Hamartia	383
V.2.3 Warum stirbt Emilia am 5. Akt?	391

V.2.4 Lessings ›Querelle‹ mit Corneilles Abeschreckungs- und Märtyrertragödie	402
V.3 Das Mitgefühl aus der Schmerzanalyse von »Philoktet«	408
V.4 Zur Dramaturgie von Furcht und Mitleid, Schrecken und Mitgefühl	418
V.5 Fazit	430
Glossar (zur in der Studie verwendeten Begrifflichkeit)	435
Literaturverzeichnis	453



# Einleitung

## 1. Problemsicht

Was hält G. E. Lessings »Laokoon« (1766) im Innersten zusammen? Der titelgebende Laokoon-Mythos erinnert an die Auseinandersetzung mit J. J. Winkelmann, ob die Laokoon-Gruppe Erhabenheit ausstrahle oder Mitleid erwecke. Der Titelzusatz »Über die Grenzen der Malerei und Poesie« leitet zur kunsttheoretischen Frage nach der den verschiedenen Künsten zeichentheoretisch adäquaten und im Wettstreit miteinander zu ermittelnden besten Nachahmung des Schönen über. Der Untertitel (»Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte«) nimmt sich angesichts von Lessings philologischer Akribie bei mäandernden altertumswissenschaftlichen Exkursen wie eine *Captatio Benevolentiae* aus, nährte gleichwohl den Verdacht einer »unsystematischen Ästhetik«. <sup>1</sup> – Wie anderen Klassikern ist auch dem »Laokoon« beschieden, mit der Metapher des Steinbruchs belegt werden zu können, aus dem jeder das herausbricht, wozu ihn sein interpretatives Interesse drängt. Denn seine zeichentheoretischen Hauptaussagen sind scheinbar plan operationalisiert und genügen kontextlos sich selbst. Wenn J. G. Herder den »Laokoon« richtig charakterisierte, als er ihn im Nachruf auf Lessing 1781 zum »philosophische[n] Kunstwerk« <sup>2</sup> nobilitierte, dann hat die philologische Frage nach dem thematischen Zentrum, das die verschiedenen Perspektiven eint, an Aktualität nichts verloren: Wie in einer Zentralperspektive aus den verschiedenen Linienführungen auf benannte Fluchtpunkte der Titelaspekte der Umriss einer Systematik des »Laokoon« entstände, ist bildlich gesprochen die Frage der Studie.

Die Fluchtpunkte lassen sich wie folgt dechiffrieren: Am visuellen Schönheitsideal der bildenden Künste hält Lessing auch für die Literatur fest. Für das literarische Medium gelte eine semiotische Vermeidungsregel, weil willkürliche (und

1 In den zeitgenössischen Rezensionen wird der unsystematische Eindruck des »Laokoon« zunächst als gewollter, aufklärerischer Schreibstil Lessings gewürdigt, so z. B. bei C. Garve (1769), S. 329: »Sein Buch wird eine Erzählung seiner eigenen Veränderungen«, die zur Überprüfung und zum Selbstdenken einlädt.

2 J. G. Herder (1993), Bd., 2, S. 697.

sukzessive) Sprachzeichen die Imitatio eines im Kern doch visuell unterlegten (Statisch-)Schönen (des Körpers) kaum leisten könnten. Dieses semiotische Axiom (a) mündet in eine Aporie, da Lessing es positiviert: Schönheit übersetzt er in die Literatur (verkürzt gesagt) als Spannung, woraus das Problem der rezeptionsästhetischen Ambivalenz nicht-schöner Inhalte entsteht (b). – Lessings Lösungsweg für das mediale und inhaltliche Problem kann als hier in Frage stehende Systematik rekonstruiert werden: Der Wettstreit der Künste um die beste Imitatio des Schönen wird nicht nur entlang semiotischer Grenzziehungen zwischen Bild- und Wort-Kunst ausgetragen, sondern dieser Paragone dient auch als Methode zur Erkundung von semiotischen Grenzgängen der Künste zur wechselseitigen Übersetzung des Schönen (Übersetzungsthese zwischen den Künsten).<sup>3</sup> Das Mit-

- 3 Die Einzelkapitel vorliegender Studie werden an der konkreten Argumentation des »Laokoon« belegen, dass die Grenzüberschreitung im Paragone Lessings Methode ist, um neue Ausdrucksmittel auch in der Literatur zu finden. Zumindest in der Folgeschrift zum im »Laokoon« angesprochenen Motiv der euphemistischen Todesdarstellung in den bildenden Künsten, in »Wie die Alten den Tod gebildet« (1769), tritt die vom Paragone ausgehende ästhetische Extrapolation als Argumentationsfigur der methodischen Übersetzung zwischen den Künsten explizit auf, vgl. G. E. Lessing (1970–1979), Bd. 6, S. 444 f. – Schon der Titel »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie« gibt die Absicht zur Grenzüberschreitung doppeldeutig preis: Verhandelt werden nicht nur die im Laokoon-Motiv niedergelegten Grenzen, sondern auch »über« die von anderen gezogenen Grenzen, ob es sich also um eine legitime Grenzziehung handelt. Dabei verlaufen die Grenzen nicht allein zwischen den Künsten, was eine konfrontative Stellung im Paragone suggerieren könnte, sondern sie erwachsen jeder Kunst genuin je für ihr eigenes Gebiet. Wenn also der Titelzusatz beim Worte genommen wird, stellt sich im Kontext der *ut pictura poesis*-Kritik zwanglos ein doppeldeutiger Sinn zur Grenzziehung ein: Falls nämlich die bestehenden Grenzen bezweifelbar sind und das Kriterium zur Grenzziehung infrage gestellt wird, dann geht es sowohl um Grenzüberschreitungen der Künste (bzw. um eine Erweiterung künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten) als auch um gezielte Grenzübertritte zwischen den Künsten. – Die sogenannten Paralipomena, Lessings nachgelassene Materialsammlung zum »Laokoon« und zu den projektierten weiteren zwei Teilen, lassen sich in die Vorstudien und Entwürfe der Nr. 1–17 von 1762/63 bis 1765 einteilen, die in den »Laokoon« eingingen, vgl. die editorische Anmerkung ebd., S. 988. – Für den 2. Teil, den Lessing Nicolai am 13.4.1769 ankündigt (der danach am 5.6.1769 fragt), legte er 1766 die Nr. 19–22 an, die die »niederer Gattungen« der Malerei und Poesie behandeln: »[D]aß es [aus dem »Laokoon«, Anm. d. Verf.] noch gar nicht folgt, daß der Künstler auch das gethan haben muß, was aus den Regeln seiner Kunst sich ergibt [...],« teilt Karl Lessing seinem Bruder am 11.11.1769 bezüglich eines weiteren Klärungsbedarfs mit, der sich aus dem »Laokoon« ergäbe (vgl. Karl Lessing in K. Lachmann u. F. Muncker (1904), Bd. 17, S. 328). – Die auf den 3. Teil bezogenen Nummern 23–28 (von 1766) zielten auf »die dramatische Poesie, die die höchste, ja die einzige Poesie ist«, die Lessing (ebd., S. 291) gegenüber Nicolai am 26.5.1769 exponiert, worauf auch der Übergang zwischen Malerei und Dichtkunst in der Nr. 27 zum »Pantomimus« hindeutet.

tel dafür ist das Erhabene, das für erweiterte Ausdrucksmöglichkeiten einer literarischen Ästhetik funktionalisiert wird. Es ersetzt beim Verstoß gegen die a) semiotische oder b) inhaltliche Regel von Schönheit ihre an sich angenehme durch eine je nachdem noch akzeptable bis berücksichtigende, ja sinnbetäubend erschütternde, jedenfalls berührende Rezeptionswirkung (Nutzhypothese des Erhabenen). – Diese Thesen mögen womöglich überraschen: Verweist der Paragone die Malerei nicht auf die Ränge? Polemisiert Lessing nicht gerade gegen Winckelmanns klassizistische Erhabenheit ›edler Einfalt, stiller Größe?‹

Allein aus der Quellenlage, dass das Wort »erhaben« im »Laokoon« so gut wie ausschließlich bei der Stoizismuskritik an Winckelmann Verwendung findet, mag sich eine Begründungspflicht ergeben, ihm überhaupt eine bevorzugte Stellung einzuräumen. Allerdings entkräftete bereits R. Meyer-Kalkus (1995) den Einwand, dass der »Laokoon« das Erhabene auf der Textoberfläche so gut wie beschweige (was schon für die Paralipomena nicht mehr zutrifft).<sup>4</sup> Zur Widerlegung fügt sich der Hinweis, dass eigentlich nur die eingeschliffene Lesart eines Entweder-Oder die Gleichzeitigkeit von Lessings Kritik und der daraus hervorgehenden Aneignung des Erhabenen ausschließt. Wie rasch sich der festgefügte Lehrsatz, Lessing verbanne das Erhabene, als Dogma auf tönernen Füßen entpuppt, vermag bloß eine knappe Aufzählung zu veranschaulichen: So setzt der »Laokoon« gezielt an Winckelmanns erhabenem Schmerzausdruck an, gerade um ihn ästhetisch zu entwickeln. So bringt Lessing Bewunderung und Abschreckung des Trauerspielbriefs als Wirkung des Erhabenen ein. So verläuft Lessings Analytik des Hässlichen (der Kapitel XXII bis XXV) entlang dem Schrecklich-Erhabenen. – Schon diese unangestrebte Reihung belegt kein Verdikt über das Erhabene, sondern ein beredtes Schweigen Lessings, der wegen seiner Winckelmann-Polemik gegenüber der Begrifflichkeit des Erhabenen befangen war, sie in der Sache gleichwohl entfaltete.

Ein Erhabenes jenseits der ›Grenzen der Malerei und Poesie‹, also bei Grenzübertritten, wird durch das zum Titelzusatz eingerückte Plutarch-Motto zu je nach Kunst differierenden Regeln der *Imitatio* hintersinnig verborgen angekündigt: »Durch den Stoff und die Arten der Nachahmung unterscheiden sie sich«<sup>5</sup>, bildende Künste und Poesie. Hierbei schien Lessings Intention, die von alters her seit Simonides verkrustete Bedeutung von *ut pictura poesis* als ›spre-

4 Vgl. R. Meyer-Kalkus (1995), S. 90.

5 Vgl. G. E. Lessing (2012), S. 291.

chender Malerei und malender Dichtung aufzubrechen, selbsterklärend zu sein. Infolge dieser klischeehaften Sinnzuweisung vor der Folie des Paragone im »Laokoon« wurden weitere Bedeutungsschichten aus dem Kontext des Zitats verschüttet.<sup>6</sup> – Während die gesichtete Forschungsliteratur zumeist nur die im »Laokoon« ausformulierte Kritik Plutarchs an *ut pictura poesis* mitvollzog,<sup>7</sup> entging ihr die Inhaltskomponente des Mottos: Der ›Stoff‹ des Sittlicherhabenen folgt im Plutarch-Essay dialektisch aus der *Imitatio*. Für die *Imitatio* (bzw. für die Bestimmung der ›Arten der Nachahmung‹ durch die Wirkung) müssten zur Leidenschaftsweckung »Leidenschaften und Personen«, also Handlungsmotive, Taten und emotionale Reaktionen ausgesucht werden. ›Stoff‹ bezeichnet dann einen dem Medium der Literatur adäquaten Blickwinkel auf die ein Ereignis begleitenden Leidenschaften. Und das zutiefst bewegende, das pathetische Geschehen exemplifiziert Plutarch an Kriegsschlachten. Das Kriegssujet ist wie kaum ein zweites mit dem Sittlicherhabenen des »unerschütterlichen Muth[es] zum Kampfe« und »entsprechenden Ruhm[es]« verquickt.<sup>8</sup> Der Stoff habe ›erschütternd und ergreifend‹ zu sein, wofür die von Plutarch herangezogene

- 6 Plutarch diskutiert im Essay »Ob die Athener im Kriege oder in der Weisheit berühmter waren?«, dem das Zitat entstammt, die platonische Frage nach der Rangfolge von Abbildungen der Wirklichkeit im Vergleich zu den Urhebern der geschichtlichen Wirklichkeit, den Feldherren und Politikern, vgl. ders. (2012), S. 603. Damit überträgt Plutarch ein in der Antike seit Sallust konsensiertes Modell der Rangfolge zwischen praktischen und theoretischen Techniken zur Weltaneignung auf einen Paragone der Künste zur Wirklichkeitsabbildung, vgl. A. Wolkenhauer (2013), S. 155 u. 169 f.
- 7 Plutarch zufolge bestünde für Simonides der Vergleichspunkt von *ut pictura poesis* darin, dass sich Malerei und historisierende Prosa auf dieselbe Begebenheit bezögen, nur der zeitliche Bezug differiere: Die Malerei vergegenwärtige sie, während der Geschichtsschreiber sie als vergangen erzähle und beschreibe. In diesem Unterschied der Lebendigkeit fällt aber für Plutarch die Literatur gegenüber der Malerei ab, was offenbar an ihren verschiedenen Mitteln läge, ›Farbe und Gestalt‹ gegen ›Worte und Redensarten‹. Deshalb seien ›Stoff und Art der Nachahmung‹ verschieden, sodass der Nachteil der Literatur gegenüber der Lebendigkeit der Malerei ausgeglichen werden müsse. Denn beide müssten denselben Zweck erreichen, »Leidenschaften und Personen im [Sprach] Bilde wiederzugeben«, vgl. Plutarch (2012), S. 604.
- 8 Vgl. ebd., S. 604. – Vielleicht besteht eine biografische Parallele zu Lessings beruflicher Situation als Gouvernementssekretär des Generalleutnants B. F. von Tauentzien in Breslau: In die letzte Phase des Siebenjährigen Krieges fallen die ersten Entwürfe zum »Laokoon« 1763. Auf dessen kriegerische Metaphorik im Entstehungskontext des Krieges machte J. Robert (2013a), S. 27 f. aufmerksam. Symptomatisch allein nimmt sich der agonale Titelmythos aus, der den Wendepunkt des Kampfes um Troja, das Trojanische Pferd als Opfergabe misszuverstehen, plausibilisiert, oder die Grenzüberschreitung oder Grenzüberschreitung des Untertitels.

Geschichtsschreibung Thukydides' wider Kriegsgräuelt und Präventivkrieg (im »Peloponnesischen Krieg«) steht. Die Affektvergegenwärtigung des Sittlichen realisiert die Grenzüberschreitung zum quasi bis zur Zeugenschaft verlebendigten Bild des Geschehens, was potenziell in der auf Leidenschaftsentfaltung angelegten Imitatio ruht.

## 2. Forschungsstand zur Problemsicht

Dass der »Laokoon« eine differenzierte Haltung zum Erhabenen einnimmt, die in einer ersten Annäherung als produktive, wenngleich verdeckte Aneignung bestimmt werden kann, findet in der (gesichteten) älteren Lessingforschung so gut wie keinen Eingang. Von Darstellungen des »Laokoon« aus dem 19. Jh. hebt sich allein G. E. Guhrauer (1853) mit assoziativen Schlussfolgerungen zum Erhabenen in Lessings Paralipomena ab.<sup>9</sup> Allerdings spürt Guhrauer dem Erhabenen nur in Lessings rhetorischer Vorgabe des Paragone gegen die bildenden Künste nach, ohne hinter diese Fassade der Rhetorik<sup>10</sup> zu blicken:

Im Zusammenhange mit diesen Bedingungen poetischer Wirkung [beim Hässlichen und Ekelhaften, Anm. d. Verf.] steht eine andere Eigenschaft der Poesie, wodurch sie einen entschiedenen Vorzug vor der Malerei einnimmt, welche Lessing aber im Laokoon viel zu kurz angedeutet hat, obschon es in den voranstehenden Bemerkungen über das Verhältniß des Schrecklichen und Gräßlichen zum Schönen indirekt schon enthalten ist, ich meine das Erhabene [das Lessing bei Vergils Laokoon im Epos »Aeneis« sieht, Anm. d. Verf.], im Unterschiede zum Schönen. [...] Wie hier das Schöne durch das Erhabene gewissermaßen ersetzt und aufgewogen wird, so wird [...] an einem der wesentlichsten Vorzüge der Malerei vor der Poesie eine erhebliche Schranke nachgewiesen.<sup>11</sup>

In den Gedankeneinfall, dass das Erhabene in dem »Verhältniß des Schrecklichen und Gräßlichen zum Schönen indirekt schon enthalten ist«, könnte mehr hineingelesen werden, als geschrieben steht: Wollte Lessing das (Schrecklich-)Erhabene des Laokoon in Vergils Epos funktional auf andere literarische Gattungen übertragen? Aber mehr als das grelle Schlaglicht eines Geistesblitzes,

- 9 G. E. Guhrauers ((1853), S. 62) Kritik richtet sich gegen Lessings Auffassung, dass die Malerei kein Naturerhabenes ausgestalten könne und er deren Dynamisch-Erhabenes in Mimik und Gestik nicht bedachte.
- 10 H. Blümner ((1876), S. 62) jedoch vermerkte irritiert, »[...] wie er [Lessing, Anm. d. Verf.] denn überhaupt im ersten Band des Laokoon nicht dazu kommt, die Grenzen beider Künste gegen einander festzustellen.«
- 11 Guhrauer (1853), S. 52.

»[w]ie hier das Schöne durch das Erhabene gewissermaßen ersetzt und aufgewogen« wird, worin also die Funktion des Erhabenen besteht, flackert kaum auf.<sup>12</sup> – Guhrauers »Laokoon«-Kommentierung bezeichnet den Punkt der größten Annäherung (der gesichteten Forschungsliteratur) an das mit vorliegender Studie abgesteckte Feld. Wie fern Guhrauer jedoch dem Thema des Erhabenen im »Laokoon« im Grunde genommen stand, ist am Urteil ablesbar, dass es »[...] Lessing aber im Laokoon viel zu kurz angedeutet hat«<sup>13</sup>. Guhrauer widmete seinem originären Einfall, »das Schöne durch das Erhabene zu ersetzen«, keine weiteren Nachforschungen. Und wohl weil er den Gedanken als eigenen aus- und ihn Lessing absprach, fand seine Erwähnung des Erhabenen rund 150 Jahre lang auch kaum Anklang in der Lessing-Philologie. Zaghafte änderte sich das erst mit dem in der Forschung in den 1980er Jahren erstarkten Interesse am Erhabenen (vgl. 4b), das seitdem öfter mit Lessing wie bei R. Meyer-Kalkus zusammengebracht wird.

Für die forschungsgeschichtliche Relevanz der Rekonstruktion der Systematik des »Laokoon« (anhand der Kunstübersetzungs- und Erhabenheitsnutzen-These) spricht das Symptom verdienstvoller Untersuchungen der jüngeren Lessing-Philologie zu einzelnen Themenbereichen. Die Polyperspektivität des »Laokoon« holten Spezialuntersuchungen zwar ein, die aber kaum befriedigende Synthesen zum Kernbereich aufstellten. Durch diese Untersuchungsart wich die neuere Lessing-Philologie dem Problem, dass kein Zentrum aufgefunden werden konnte, vielmehr aus. So zeitigte sie Erkenntnisse im Detail wie z. B. zu Lessings Winckelmann-Polemik bei H. Althaus (1968/ 2000); gleichwohl führte sie ebenfalls zur Konzentration auf die Winckelmann behandelnden Anfangs- und Endkapitel des »Laokoon« (I–VI und XXVI–XXIX). Die »mittleren Partien«, also zwei Drittel des »Laokoon«, würden sich Althaus zufolge »von dem im Titel bezeichneten Thema abwende[n]«<sup>14</sup>. Mögen Vermittlungsversuche, wie etwa dass Lessing aus Respekt vor Winckelmann die exemplarische Diskussion an einschlägiger englischer und französischer Literatur zum Thema (v. a. an J.

12 Dass mehr ein unfreiwilliges Licht von der Wendung ausging, erhellt aus Guhrauers ((1853), S. 53) Unverständnis bei einer Paraphrase zum Paragone, die zudem noch schief gerät: Denn das Erhabene der Poesie ersetzt ein behauptetes »Schönes der Malerei« bei einem naturerhabenen Motiv nicht einfach, weil es als Sujet wohl kaum schön ist, sondern die Wirkung des Schönen wird durch die des Erhabenen substituiert, vgl. III.2.3.

13 Ebd.

14 H. Althaus (2000), S. 39.

Spence und Comte de Caylus) vertiefte, auch zum Verständnis beitragen. Der Eindruck unverbundener Ergebnisse hält trotzdem bis in manche Forschung neueren Datums hinein an. Paradigmatisch und in gewisser Hinsicht symbolisch für diese Forschungsstufe (der 1970er Jahre) sind die keineswegs gehaltenen Methodologie-Diskussionen, die durchaus Wesentliches von Lessings aufklärerischem Selbstverständnis treffen. Jedoch tendieren sie zur beliebigen Andemonstration an den »Laokoon«, weil sie auch in anderen Schriften Lessings »Stolz[es] auf Empirie-Nähe«<sup>15</sup> (W. Barner) hätten finden können.<sup>16</sup>

Die von W. Barner eingebrachte literaturgeschichtliche Methode der Kontextualisierung von Themenkomplexen im Werk konzentrierte sich auf Lessings Wirkungsästhetik. Infolgedessen wurde der »Laokoon« als Verlängerung des Trauerspielbriefs und Vorbereitung auf die Mitleidstheorie der »Hamburgischen Dramaturgie« gelesen. Diese Perspektivierung auf die Mitleidsdramaturgie brachte eine Abschirmungsthese vor dem Erhabenen hervor: Lessing habe es auf die Bewunderung der klassizistischen Aufklärungstragödie eingengt, mithin sei der »Laokoon« eine Reminiszenz des Trauerspielbriefs. Darüber versäumt die Lessing-Philologie in weiten Teilen bis heute, den »Laokoon« auf den inhaltlichen Konnex der Dramaturgie zum Erhabenen, nämlich zu Faszination und Schrecken, zu befragen. Falls von der Abschirmungsthese zur Mitleidsdramaturgie abgesehen wird, dann erscheint es nicht überspannt, die Funktion des Erhabenen im dramaturgischen Kontext (jenseits der gleichsam zum blinden Fleck gewordenen, poetologisch eingespielten Leistung des Gesinnungserhabenen für das Mitleid) ergebnisoffen analysieren zu wollen. – D. h. anstelle der Abschirmungs- wird eine Nutzenthesen des Erhabenen favorisiert.

Das Verdienst semiotischer Perspektivierungen im Gefolge des von D. E. Wellberys (1984) angestoßenen »Linguistic turn« in der Lessing-Philologie bestand darin, ein Kerngebiet des »Laokoon«, seine Zeichentheorie, eingekreist zu haben: Handlungsabläufe entsprächen einem semiotisch-linearen »Geist der Poesie« (L. P. Jr. Wessell (1987)) bzw. ihrem Mittel, den in der Zeitfolge sukzessiven Sprachzeichen, die bei diesem Sujet zu illusionieren vermöchten. Der punktgenaue Verortungswille mancher sich anschließender Forschungs-

15 W. Barner u. a. (1998), S. 242.

16 Barners (ebd., S. 237 f. u. 241 f.) themenzentrierter Querschnitt durch Lessings Werk steht dabei auf einem anderen Blatt. Zwar weist Barner im »Laokoon« eines der »Lebensthemen« Lessings (ebd., S. 240) nach, erklärt die Abhandlung aber nicht umgekehrt zum Angelpunkt dafür.

literatur, dieses Kerngebiet im berühmt-berüchtigten ›Semiotik-Kapitel XVI‹ gefunden zu haben, bildet die Perspektivenvielfalt des ›ganzen Laokoon‹ sicherlich nicht ab, wie Wellbery (2017) jüngst selbst ausdrücklich einräumte.<sup>17</sup> Die Blickverengung auf die methodologische Funktion der Zeichentheorie für den Paragone trübt den ideengeschichtlichen Kontext des aufklärerischen Feldes der *Imitatio* ein:<sup>18</sup> So erinnerten G. Willems (1989), P.-A. Alt (1995) und I. Mülder-Bach (1998) daran, dass die Sprachzeichen dem Zweck eines über sie hinwegtäuschenden ›mimetischen Illusionismus‹ dienten.<sup>19</sup> Und dieser Kern von Lessings Kunsttheorie soll hinsichtlich evozierbarer empfindungspsychologischer Substitute des Erhabenen für mediale und inhaltliche Ambivalenz unter der Bedingung ästhetischer Illusion analysiert werden.<sup>20</sup>

Mit der Ablösung einer naturgetreuen *Imitatio* durch eine ästhetische Illusionierung schuf Lessing ein Mittel, um Grenzgänge, mediale Überschreitungen zwischen Bild und Wort, zu erkunden.<sup>21</sup> Der Befund mag angesichts

17 Vgl. D. E. Wellbery (2017), S. 82.

18 Dafür spricht allein die unbefriedigende Verortung der ideengeschichtlichen Stellung von Lessings Semiotik zum rationalistischen Repräsentationsparadigma: So widersprach Wellbery in seiner psychoanalytisch inspirierten Dekonstruktion ein Jahrzehnt später (1994) seiner ursprünglichen These (von 1984), dass Lessing mittels des Wolffschen Sprachnominalismus einer Vergegenwärtigung mentaler Inhalte durch willkürliche Zeichen die rhetorischen Poetologien des Rationalismus vollendet habe. Zwar unterstrich Wellbery erneut, dass Lessing die materielle Sinnlichkeit der bildenden Künste durch das immaterielle Sprachzeichen habe verdrängen wollen, aber nicht, um das Paradigma naturgetreuer Nachahmung obsolet erscheinen zu lassen, sondern aus einer unbewussten, christologisch gespeisten Verdrängung der Sinnlichkeit. Den von Wellbery dafür psychoanalytisch ausgedeuteten Motivkomplex der Männer-/Väter- und Frauen-/Mütter-Bilder im ›Laokoon‹ konkretisierte S. Gustafson ((2018), S. 60 f. u. 62 f.) auf philologischer Ebene.

19 Vgl. G. Willems (1989), S. 208, P.-A. Alt (1995), S. 461 und I. Mülder-Bach (1998), S. 116.

20 Zur Erleichterung des Verständnisses der Terminologie sei auf das Glossar A am Ende der Arbeit verwiesen.

21 Insofern ist ungewiss, ob G. Gebauers ((1984), S. 144) Anmerkung zur Möglichkeit der Malerei zur ›zeitlichen Prozessualität‹ (wie z. B. beim Motiv der Verwitterung) tatsächlich eine Lessing'sche Grenzziehung trifft. – Auch in der ›Lessing-Zeit‹ entdeckt T. Koebner ((1989), S. 8) »Vermischungstendenzen in der künstlerischen Praxis«, deren »Verschränkung der Künste als besondere Herausforderung« der Gegenwart zu verstehen sei. – Materialästhetische Lizenzen für Grenzübertritte der Malerei des Kubismus und von G. Steins poetischen Experimenten (wie auch Vorwegnahmen Konkreter Poesie und des Expressionismus) um die Jahrhundertwende (zum 20. Jh.) analysiert D. Scheunemann (1989) detailliert (im von Koebner herausgegebenen Essay-Kompodium). Überzeugend ist die gesuchte Verwischung der Grenzen von Malerei und Literatur bei der Kunstavantgarde (am Beispiel von P. Picasso, G. Braque, G. Stein und Apollinaire)



eines poststrukturalistischen Common sense zu Lessings angeblich antiquierter Grenzziehung zwischen den Zeichen perplex anmuten.<sup>22</sup> Aber dass vorliegender Studie keine Projektion auf Lessings Textur des »Laokoon«-Korpus<sup>23</sup> unterläuft, wird die immanente Interpretation erweisen: Lessing vermaß keine Grenzen, um sie zu ziehen, sondern das besorgte ein überzeitliches Interpretationsklischee, das sich seit der semiotischen Wende eines ›Linguistic turn‹ der 1980er Jahre wieder einmal verjüngte. Stattdessen stellen Lessings semiotisch rückgebundene Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten Experimente dar, um das Erhabene für eine literarische Ästhetik fruchtbar zu machen: Zum einen wird eine Verbindung zu stilistischer Erhabenheit für statische Sujets hergestellt, zum anderen die integrative Leistung des Erhabenen (über die gesinnungserhabene Funktionalisierung im Drama hinaus) für das Hässliche ermittelt. – Dementsprechend präskribiert Lessings semiotische Axiomatik eine Methode für Übersetzungen zwischen den Künsten, wofür das Erhabene als Mittel fungiert.

herausgearbeitet, als die Malerei auf die Sinnfrage naturalistischer Abbildung durch die neue, technische Kunst der Fotografie und die Literatur auf die Sinnfrage illusionierender Handlungserzählung durch den Film antworten mussten (vgl. ebd., S. 63 u. 92). So korrespondiert der Aufhebung der Zentralperspektive im Kubismus (vgl. ebd., S. 68) die Zeitaufhebung in diskontinuierlichen Texten (vgl. ebd., S. 76), so der ›kubistischen Typographie‹ im Gemälde (vgl. ebd., S. 87) das lyrische Klangarrangement (vgl. ebd., S. 69) und so der fragmentierten, auf die Zeitungswirklichkeit anspielenden Collage die polyvalente ›Kompilation des Heterogenen‹ aus Alltagsgesprächen in der Poesie (vgl. ebd., S. 87 ff.).

- 22 Vgl. A. Lifschitz' u. M. Squires ((2017), S. 47 ff.) Forschungsreferat zur poststrukturalistischen »Laokoon«-Rezeption und zum Ausblick, dass ›postmoderne‹ Theoriebildungen infolge diskontinuierlicher Texte der Neuen Medien einen erneuten Kritikscharb ausüben würden, vgl. ebd., S. 49. – Bei seinen Überlegungen dazu, dass sich Bild- und Sprachzeichen nicht grundlegend unterschieden, erwähnt J. Trabant kursorisch Lessings Bemerkung zur ›wechselseitigen Nachsicht‹ von ›zwei billigen freundschaftlichen Nachbarn‹ im »Laokoon«, d. i. Malerei und Poesie, ohne sie näher an Lessings ästhetischem Konzept zu konkretisieren, vgl. Trabant (2017), S. 346 u. 351.
- 23 Darunter werden der »Laokoon«, die Paralipomena, die »Antiquarischen Briefe«, die »Kollektaneen«, »Wie die Alten den Tod gebildet« und die auf den Themenkomplex bezugnehmenden Briefwechsel verstanden.

### 3. Fragestellung

Entsprechend dem Zwischenergebnis wird eine alternative Synthetisierungsmöglichkeit aus der Relation der Zeichentheorie zum Erhabenheitsdiskurs vorgeschlagen. Damit soll den hier fokussierten Inhaltsaspekten des »Laokoon«, dem dialektischen Verhältnis des Schönen, Erhabenen und Hässlichen zum literarischen Medium, Genüge getan werden. Lessings literarisches Konzept hält am Schönen (der bildenden Künste) und an seinem angenehmen Rezeptionseindruck in mediumsspezifischer Ausprägung der Literatur wie bei ›Wort-handlungen‹ (des Dramas) fest: Anstelle angenehmer träten vermischte Empfindungen auf. Weil das Erhabene der Schönheitsvorstellung zuarbeiten soll, wird es durch mediale Ambivalenz herausgefordert und muss inhaltlich selbst herausfordern, um zum Hässlichen vermitteln zu können, damit dessen rezeptionsästhetischer Gehalt unter erträglicher Gestalt auftritt.

Vor dem inhaltlichen sei mit dem medialen Problem des Schönen begonnen: Die facettenreichen Ausleuchtungen der Umbruchszeit (im 18. Jh.) im Umgang mit dem ›Nicht-Mehr-Schönen‹ in den Künsten (H. Diekmann)<sup>24</sup> – so kann die Forschung mittlerweile operationalisierte Provisorien wie die Ästhetik des Erhabenen, des Hässlichen oder des Ekels proklamieren<sup>25</sup> – bündelte J. Jakob zur Problemdefinition: Die zeitgenössische Literatur hing einer vom Visuellen und dann vor allem von körperlicher Schönheit geprägten Kunstbestimmung an.<sup>26</sup>

24 Vgl. H. Diekmann (1968), S. 271.

25 Die Provisorien wurden durch Forschungen zum Erhabenen seitens C. Zelles (1987) und zum Ekel seitens W. Menninghaus' (1999) sozusagen ausgegründet; K. Rosenkranz (1853) stieß die erste Systematisierung der Analyse des Hässlichen an. Neuerdings erlebt das Hässliche eine Forschungsrenaissance durch W. Lukas' (2005) Untersuchungen zum »erhabenen Verbrechen« in Aufklärungstragödien, wobei keine Verbindung zu Senecas ›Ästhetik des Hässlichen‹ bzw. einer ›Bühne der Wut‹ gezogen wird, obwohl intertextuelle Motive mancher Aufklärungsdramen bis hin zu Adaptionen von Seneca-Stücken wie bei C. F. Weißes »Atreus und Thyestes« offenkundig sind.

26 J. Jakob (2007 u. 2013) hat das Problem des Schönen in der Literatur in der Aufklärungsforschung profiliert und schließt damit an Diekmann ((1968), S. 271) an, für den die Behandlung des Hässlichen »im ästhetischen Denken« des 18. Jhs. ein Problem mit einer »Definition des Schönen« voraussetzt. – Die nicht-mehr-schöne entstand aus der noch-nicht-hässlichen Kunst infolge eines problematisch gewordenen Verhältnisses der literarischen Rhetorik zur Schönheit: Einerseits zerbrach die in Barockpoetologien selbstverständlich vorausgesetzte rhetorische Affektbrücke, vgl. R. Campe (1990), S. 121. Andererseits verkomplizierte die vermögenspsychologische Durchleuchtung im Zuge der »Aufwertung der Einbildungskraft« erst tendenziell, dann nachdrücklich die Vorstellung von ›Sprachbildern‹. Sie wurden von den bildenden Künsten entflochten, indem erneut ihre entmaterialisierten, eben nicht visuellen Komponenten in der Einbildungskraft vin-

Falls poetische mit körperlicher Schönheit nur noch im Vergleichspunkt der angenehmen Empfindung konvergiert, dann fragt sich, ob Stoffe, die gleichgültig lassen, weil sie sich medial sperren, überhaupt schön sind, paradoxerweise selbst wenn ein schöner Inhalt literarisiert wird. Dafür zieht Lessing Beispiele langatmiger, blasser Schilderungen schöner Körper heran. Sofern es sich so schon bei für den Schönheitsbegriff paradigmatischer körperlicher Schönheit verhält, dann erst recht angesichts der Statik beim Naturerhabenen, was Lessing an unanschaulicher Naturlyrik exemplifiziert. Dabei könnte das Naturerhabene, falle es auch gegenüber der Interessantheit menschlicher Konflikte ab, gemäß seiner emotionalen Wirkung in der Realität für eine literarische Darstellung statischer Sujets interessant sein. Es könnte nämlich Lizenzen für Grenzübertritte einräumen, die heuristisch zu nutzen wären.

Das mediale Problem des Schönen in der Literatur lässt sich zu folgender Frage konkretisieren: Welche Anstöße erhält die Literatur aus dem zur Exploration umgedeuteten Paragone? Wie kann das Erhabene das Statisch-Schöne medial übersetzen? Diese mediale Schwierigkeit stellt sich, wenngleich mit anderer Akzentsetzung generell bei statischer Ambivalenz ein: Denn selbst wenn das Erhabene das mediale Problem des Schönen lösen und folglich eigentlich auch statische Ambivalenz medial ermöglichen können sollte, verkehrt es sich dabei insbesondere bei statischer Hässlichkeit zum Inhaltsproblem. Vollumfänglich trifft dies für die Literaturgattung des Dramas zu: Zwar entfällt die mediale Schwierigkeit mit statischer Ambivalenz, weil die Bühnensituation Bild und Wort synthetisiert, aber nur unter Inkaufnahme der inhaltlichen Eigenschaft, vermehrt widrige Empfindungen zu evozieren. – Im dramatischen Nachgang zum »Laokoon«, in »Emilia Galotti« (1772), verleiht Lessing mit dem medialen Grenzübertritt zwischen den Künsten<sup>27</sup> auch dem Desiderat der innerhalb der Literatur legitimen

diziert wurden. Ein Beispiel dafür gibt F. Hutchesons Deutung der Einbildungskraft als begriffliches Filter im Anschluss an die antike Stoa, wonach der Affekt auch eine Überzeugung anstößt, dass ein Eindruck mit der Wirklichkeit übereinstimmt, um entsprechende Handlungen zu antizipieren, vgl. auch F. Buddensiek (2012), S. 78.

- 27 Dass der Paragone des »Laokoon« in den Hofmalerszenen des 1. Aktes von »Emilia Galotti« fortgesetzt wird, soll nicht heißen, dass »Emilia Galotti« darüber hinaus durchgängig eine Veranschaulichung des Zeichenregimes des »Laokoon« ist. So verweist L. B. Tang ((2015), S. 157 f. u. 162 f.) z. B. auf passagenweise »traumhaft-flüchtige[n] Bilder[n]« aus »Semantik und Phonetik«, die eine Stimmung statt Handlung einfingen, was sich »einer bloßen Übertragung« eines literarischen Handlungsparadigmas entzöge.

und akzeptablen inhaltlichen Grenzüberschreitung Ausdruck: Die Schönheit von Emilias Portrait verblasst in der ostentativen Ohnmacht ihrer Beschreibung seitens des Hofmalers Conti (in I/4).<sup>28</sup> Dabei weckt und unterhält das Portrait zum einen das Interesse am Fortgang der Worthandlung, woraus sich zum anderen der katastrophale Handlungsverlauf der Tragödie aus den Launen des Prinzen entspinnt.<sup>29</sup> »Emilias« Binnenpoetologie des 1. Aktes spiegelt bezüglich des rezeptionsästhetischen Anteils eine der Dramengattung inhärente Schwierigkeit wider: Die zugleich Bild und Wort aufführende Bühne ruft ein Spezialproblem des Erhabenen auf, nämlich die affektive Erschütterung. So wie Emilias Schönheit, zu der ihr Portrait medial und inhaltlich kongruent ist, die Katastrophe einleitet, fragt sich, ob poetische Schönheit, die sich als Interesse an der Handlung bis zu einer unerträglichen, zerreißenen Spannung aufbaut, letztlich überreizt wird, weil sie statt angenehmer Empfindungen des Schönen nicht nur ambivalente, sondern gar widrige Empfindungen verabreicht.<sup>30</sup> – Gilt also die Funktionalisierung des Erhabenen für alle Grenzüberschreitungen zu dynamisch-ambivalenten Sujets? Folglich steht zur Debatte, ob die literarische Ästhetik dem Erhabenen

- 28 Contis Beschreibung der Schönheit Emilias (vgl. G. E. Lessing (1970–1979), Bd. 2, S. 134: »[...] Dieser Kopf, dieses Antlitz, diese Stirn, diese Augen, diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, diese Brust, dieser Wuchs, dieser ganze Bau, sind, von der Zeit an, mein einziges Studium der weiblichen Schönheit gewesen. [...]«) ist eine ironische Reminiszenz auf die Kritik an der »Schilderungssucht« im »Laokoon«, die keine bestimmte Vorstellung von Schönheit zu erwecken vermag (vgl. III). Ironisiert sind Contis blässen Worte auch, weil sie das dem Publikum sichtbare Portrait Emilias auf der Bühne beschreiben.
- 29 Der Motivkomplex des Portraits erfüllt S. Baumbachs ((2015), S. 68) Konzept eines »medusamorphic text«: Emilias erhabene Schönheit fasziniert den Prinzen so sehr, dass das Portrait gleichsam einen versteinernen Medusenblick zurückwirft. Den Prinzen ereilen real die »großen, hervorragenden, stieren, starren Medusenaugen der Gräfin« Orsina, die der Prinz im Portrait seiner abgelegten Mätresse durch die Kunst »redlich« kaschiert sieht (Lessing (1970–1979), Bd. 2, S. 132). An die Stelle der aus der Lebenswirklichkeit hervor gehenden Phantasie der Medusenaugen tritt nun der verhexende, imaginaire Medusenblick der Kunst von Emilias Portrait, das zum Anstoß für die aus der Faszination des Prinzen folgenden Schrecken der Tragödie wird. Die semiotische Fragestellung geht – ganz wie im »Laokoon« auf theoretischer Ebene – folgerichtig zum Thema des Erhabenen über: Die der Faszination eigene Anziehung des Unermesslich-Erhabenen-Schönen des Bildes kippt zum abstoßenden Schrecken des Handlungsverlaufs im Drama um.
- 30 In »Emilia Galotti« fällt der Zuschauer über die väterliche Opferung der Tochter erstaunt aus der Illusion, bevor ihn das Entsetzen darüber vollends packen könnte; so schaudert er nur ob des Familiengräuels zurück. Diese Lesart widerspricht einer zeitweise weite Kreise ziehenden Debatte um eine Gattungsverfehlung dieses Dramas als Tragödie, vgl. W. Barner u. a. (1998), S. 215 f. – Vgl. zur Ermittlung, warum Emilia sterben muss bzw. ob Lessing das Gattungssystem des Dramas zur Diskussion stellen wollte, V.2.