



NORBERT CHRISTIAN WOLF

**"Fruchtbarer Augenblick" – "prägnanter Moment":
Zur medienspezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie
in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe)**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Hg. von Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhard u. Wolfgang Riedel. Würzburg. Königshausen & Neumann 2002, S. 373–404.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/wolf_augenblick.pdf>

Eingestellt am 15.08.2005.

Autor

Prof. Dr. Norbert Christian Wolf
Freie Universität Berlin
FB Philosophie und Geisteswissenschaften
Institut für Deutsche und Niederländische Philologie
Habelschwerdter Allee 45
14195 Berlin

Emailadresse: ncwolf@germanistik.fu-berlin.de

Homepage:

<http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/scripte/ps/ps_read.cgi?personalseite=ncwolf>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Norbert Christian Wolf: „Fruchtbarer Augenblick“ – „prägnanter Moment“: Zur medienspezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe) (15.08.2005). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/wolf_augenblick.pdf>
(Datum Ihres letzten Besuches).

NORBERT CHRISTIAN WOLF

**"Fruchtbarer Augenblick" – "prägnanter Moment":
Zur medienspezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie
in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe)**

Als 'prägnanten Moment' bezeichnet Hans-Jürgen Schings in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* die Waldszene mit der schönen Amazone, "ein Ereignis, das wie keines sonst die Geheimnisse von Wilhelms Lebenspfaden im Bilde zusammenzieht".¹ Tatsächlich kondensiert sich Wilhelms Eindruck von Natalie am Ende der ersten Begegnung (4. Buch, 6. Kapitel) in einer bis an die Grenzen der klassischen Ökonomie getriebenen Intensität: Der Blick des verletzt und hilflos am Boden liegenden Wilhelm auf das Gesicht der aufrecht stehenden, 'mit Strahlen umgebenen' Amazone, deren forciert ikonische Darstellung im immer heller 'glänzenden Licht' den 'prägnanten Moment' auch in das Gedächtnis des Lesers nachgerade einbrennt,² gemahnt an einschlägige Vorbilder aus der bildenden Kunst – etwa an die ikonographische Tradition der christlichen Mariendarstellungen. Des Erzählers kaum noch metaphorisch zu nennende Bezeichnung Nataliens als "Heilige" tut ein übriges, diesen "Eindruck" aus dem ruhigen Gang der sonst so lakonischen 'klassischen' Narration zu isolieren. Es handelt sich angesichts der unmittelbar darauf einsetzenden Bewußtlosigkeit Wilhelms – das 'Hinsinken' des ohnehin bereits körperlich "hingestreckten Jünglings" (MA 5, 225) – um einen punktuellen Augenblick im sukzessiven epischen Geschehen, der als "organisierende Mitte" dem nach Goethes Rückkehr aus Italien völlig neu konzipierten Romanprojekt "durch 'Symmetrie' und 'Gegenstellungen' klassische Gesetze erobert und dergestalt ein 'verwickeltes Werk faßlich' macht".³ Seine analytischen Kategorien für diesen Befund, insbesondere die Vorstellung des "höchsten darzustellenden Moment[s]" (MA 4.2, 74), entnimmt Schings dem zuerst 1798 in Goethes *Propyläen* erschienenen Aufsatz *Über Laokoon*, der allerdings gar keine eigentliche Literaturtheorie entwirft und auch die literarischen Quellen des Laokoon-Stoffes (Vergils *Aeneis*, 2. Buch) nur eines cursorischen Blickes würdigt. Es ist überhaupt kein literarisches Beispiel, das Goethe hier zum Ausgangs- und Zielpunkt anspruchsvollster ästhetischer Reflexionen wählt. Ihr Gegenstand ist viel-

¹ Hans-Jürgen Schings: Wilhelm Meisters schöne Amazone. In: JbDSG 29 (1985), S. 141-206, hier S. 144.

² Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 20 Bde. in 32 Teilbänden. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder u. Edith Zehm. München, Wien 1985-1998. Bd. 5: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Hg. v. Hans-Jürgen Schings. München, Wien 1988, S. 226; im fortlaufenden Text zitiert: MA mit Band- und Seitenangabe.

³ Schings: Wilhelm Meisters schöne Amazone, S. 142, mit Bezug auf MA 4.2, 77; vgl. auch MA 5, 755.

mehr die berühmte antike Statuengruppe, deren vollständigen Gipsabguß Goethe zuerst 1769 (sowie 1771) als zwanzigjähriger Student im Mannheimer Antikensaal sah (vgl. MA 16, 535-537) und die er später während seines Rom-Aufenthaltes im Original bewundern konnte. Die "bei Gelegenheit dieses trefflichen Kunstwerks" angestellten Betrachtungen Goethes gehen in ihrem kunsttheoretischen und kunstdidaktischen Anspruch freilich weit über den engeren Rahmen der singulären Plastik hinaus:

Wenn man von einem trefflichen Kunstwerke sprechen will, so ist es fast nötig von der ganzen Kunst zu reden, denn es enthält sie ganz, und jeder kann, soviel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besondern Fall entwickeln (MA 4.2, 73).

Goethe versucht in seiner Laokoon-Interpretation, auf dem Weg des 'Anschauens'⁴ eines 'besonderen' Kunstwerks zur Erkenntnis maßgeblicher 'allgemeiner' Prinzipien klassischer Kunst zu gelangen. In diesem Sinn hatte er bereits in seinem zwei Jahre zuvor entworfenen Aufsatz *Baukunst* (1795) betont, "daß einiges, was ich sagen werde allen Künsten gemein ist" (MA 4.2, 53; vgl. MA 8.1, 30). Geht es ihm dabei nun um eine (zumindest partielle) Rücknahme der von Lessing im *Laokoon* etablierten gattungstheoretischen Grenzen zwischen Malerei und Poesie? Scheinbar in diese Richtung deutet ein Kapitel aus dem historischen Teil der *Farbenlehre* (1810), das mit der bezeichnenden Überschrift *Konfession des Verfassers* versehen ist:

Da mir [...], so wohl in Absicht auf die Konzeption eines würdigen Gegenstandes als auf die Komposition und Ausbildung der einzelnen Teile, so wie was die Technik des rhythmischen und prosaischen Styls betraf, nichts Brauchbares, weder von den Lehrstühlen noch aus den Büchern entgegenkam, indem ich manches Falsche zwar zu verabscheuen, das Rechte aber nicht zu erkennen wußte und deshalb selbst wieder auf falsche Wege geriet; so suchte ich mir außerhalb der Dichtkunst eine Stelle, auf welcher ich zu irgend einer Vergleichung gelangen, und dasjenige was mich in der Nähe verwirrte, aus einer gewissen Entfernung übersehen und beurteilen könnte. Diesen Zweck zu erreichen, konnte ich mich nirgends besser hinwenden als zur bildenden Kunst. (MA 10, 903)

Hier fand Goethe eine von der eigenen erfolgreichen Praxis weniger belastete Disziplin vor, in der die aus innerer Distanzlosigkeit resultierenden theoretischen Defizite

⁴ Das wahrnehmungstheoretische Konzept des klassischen Goethe ist trotz aller Empiriefreundlichkeit nicht gleichzusetzen mit dem induktiven Verfahren, sondern folgt der (spinozistischen) Erkenntnisgattung der 'scientia intuitiva', die von der 'Anschauung' eines Ganzen als solchem zum Besonderen bzw. zu den einzelnen Teilen voranzuschreiten anstrebt, wie die methodische Vorgehensweise im weiteren Verlauf des Essays, ja bereits die Logik des unmittelbaren Folgesatzes bezeugt: "deswegen sei hier auch etwas Allgemeines vorausgeschickt" (MA 4.2, 73); mehr dazu in Vf.: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789*. Tübingen 2001, S. 411-416, 443-467 u. 512-524; zu Goethes Kritik an der "Induction" vgl. *Goethes Werke*. Weimarer Ausgabe. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie v. Sachsen. Abt. I-IV. Weimar 1887-1919; 3 Nachtragsbände zu Abt. IV. Hg. v. Paul Raabe. München 1990, Abt. II, Bd. 11, S. 309f.; im fortlaufenden Text zitiert: WA mit Abteilungs-, Band- und Seitenangabe.

des literarischen Schaffens kompensierbar schienen: "Je weniger also mir eine natürliche Anlage zur bildenden Kunst geworden war, desto mehr sah ich mich nach Gesetzen und Regeln um" (MA 10, 904). Diese konnte der Dichter dann wiederum in seiner poetischen Praxis verwerten, wie er Schiller am 8. April 1797 angesichts des eben fertiggestellten Versepos *Hermann und Dorothea* berichtet:

Diejenigen Vorteile, deren ich mich in meinem letzten Gedichte bediente, habe ich alle von der bildenden Kunst gelernt. Denn bei einem gleichzeitigen, sinnlich vor Augen stehenden Werke ist das überflüssige weit auffallender als bei einem das in der Sukzession vor den Augen des Geistes vorbeigeht. Auf dem Theater würde man große Vorteile davon spüren. (MA 8.1, 325)

Aus der knappen brieflichen Mitteilung wird deutlich, daß Goethe die eigene literarische Umsetzung der postulierten ästhetischen Vorzüge klassischer Ökonomie und Plastizität auf sein Studium der bildenden Kunst zurückführt, ohne dabei aber auf Lessings zeichentheoretisch hergeleitete Mediendifferenzierung zwischen Malerei und Poesie zu verzichten. Im Gegenteil: Er rekurriert sogar ausdrücklich auf sie, wenn er den literaturästhetisch verwertbaren besonderen didaktischen Effekt des Kunststudiums hervorhebt. Auch die *Einleitung* in die *Propyläen* (1798) hält in diesem Sinne recht apodiktisch fest:

Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben. Die Künste selbst, so wie ihre Arten, sind unter einander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich in einander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen, und sie aufs möglichste zu isolieren wisse. (MA 6.2, 20)

Es scheint, als spräche Goethe sich hier für eine rigorose Einhaltung der Gattungsgrenzen aus. Doch nicht allein der Verweis auf die Verwandtschaft der Künste untereinander, auf ihre "Neigung, sich zu vereinigen, ja sich in einander zu verlieren", sondern auch der direkt folgende lakonische Satz lassen starken Zweifel daran aufkommen, ob das so kategorisch gemeint sein kann: "Man hat bemerkt, daß alle bildende Kunst zur Malerei, alle Poesie zum Drama strebe, und es kann uns diese Erfahrung künftig zu wichtigen Betrachtungen Anlaß geben." Um eine gezielte Bekämpfung jenes angeblich in der Natur der Sache liegenden 'Strebens' der verschiedenen Künste kann es Goethe in seiner spezifischen Anverwandlung der Lessingschen Mediendifferenzierung also offenbar nicht gehen. Worum aber dann? Wenn ihm zufolge "die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers" darin besteht, "daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen, und sie aufs möglichste zu isolieren wisse", dann verfolgt er mit seinem Postulat allem Anschein nach ein ganz anders geartetes Projekt: Es geht ihm zunächst um die Konstitution und Sicherung der

fundamentalsten Gattungsgrundlagen der verschiedenen Künste, was erkenntnislogisch voraussetzt, "Poesie und bildende Kunst, als verwandt und getrennt, zu beobachten und zu beurteilen." (MA 6.2, 536) Erst das gefestigte Wissen um die kategorialen Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen ihnen – eine 'wahre unterscheidende Erkenntnis' (MA 15, 530) – erlaubt ihren reflektierten morphologischen Vergleich⁵ und damit auch einen fruchtbaren wechselseitigen Austausch. So sind für Goethe etwa bildhafte Anleihen der Literatur an den bildenden Künsten durchaus legitim – wie der Blick auf seine 'sinnbildliche' poetische Praxis, auf seine literarische Inszenierung 'prägnanter Momente' zeigt –, solange dabei gewährleistet bleibt, daß sie auf einer prinzipiellen Anerkennung der unterschiedlichen Gattungsvoraussetzungen beruhen. Worin diese nun aber in Goethes Konzeption tatsächlich bestehen⁶ und inwiefern er das zeichentheoretisch begründete Gattungskonzept Lessings übernimmt oder modifiziert, ist angemessen nur zu diskutieren, wenn man den unterschiedlichen epistemologischen und kunsttheoretischen Rahmen berücksichtigt, innerhalb dessen die beiden Autoren argumentieren. Die folgenden Überlegungen werden versuchen, diese Fragen zu klären, indem sie die theoretischen Begründungsverhältnisse sowie die ästhetischen Konsequenzen der jeweiligen Konzeption vom 'prägnanten Moment' in den zentralen Beiträgen zur Laokoon-Debatte⁷ noch einmal mustern, um sie einander direkt gegenüberstellen zu können.

Im III. Kapitel seines *Laokoon: oder über die Grenzen von Malerei und Poesie* (1766) berichtet Lessing von der (auf die antike Kunsttheorie zurückführbaren) Vorstellung, "daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde". Gegen dieses Theorem, das er insbesondere der zeitgenössischen Kunst und Kunsttheorie zuschreibt, wendet er sich mit allem Nachdruck: Der bildende Künstler – so meint er – müsse "in dem Ausdrucke Maß halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen".⁸ Lessing verrät mit dieser forcierten Depotenzierung des 'Ausdrucks' als höchstem Ziel der Kunst, die er übrigens mit seinem sonstigen Kontrahenten Winckelmann teilt,⁹ eine zutiefst klassizistische

⁵ Dazu Vf.: *Streitbare Ästhetik*, S. 438-443.

⁶ Vgl. auch Wilhelm Voßkamp: *Goethes Klassizismus im Zeichen der Diskussion des Verhältnisses von Poesie und bildender Kunst um 1800*. In: Bernd Witte, Mauro Ponzi (Hg.): *Goethes Rückblick auf die Antike. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums Rom 1998*. Berlin 1999, S. 113-121.

⁷ Vgl. dazu Horst Althaus: *Laokoon. Stoff und Form*. Bern, München 1968; dort auch Hinweise zur älteren Forschungsliteratur. Ferner: Eva M. Knodt: "Negative Philosophie" und dialogische Kritik. *Zur Struktur poetischer Theorie bei Lessing und Herder*. Tübingen 1988; Peter J. Burgard: *Idioms of Uncertainty. Goethe and the Essay*. University Park, Pennsylvania 1992, S. 159-189; Reinhart Meyer-Kalkus: *Schreit Laokoon? Zur Diskussion pathetisch-erhabener Darstellungsformen im 18. Jahrhundert*. In: Gérard Rault (Hg.): *Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert*. Rennes 1995, S. 67-110. Den neuesten Überblick (allerdings ohne Behandlung des Herderschen Beitrags) gibt Ernst Osterkamp: *Nachwort*. In: J. W. Goethe: *Über Laokoon*. Nachdruck d. Ausgabe 1896 (WA, I. Abt., 47. Bd.) Stuttgart, Weimar 1998, S. 1-34.

⁸ Gotthold Ephraim Lessing: *Werke*. In Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert v. Schirnding u. Jörg Schönert hg. v. Herbert G. Göpfert. Bd. 6: *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*. Bearbeitet v. Albert v. Schirnding. München 1974, S. 25; im fortlaufenden Text zitiert: LW mit Band- und Seitenangabe.

⁹ Im Zusammenhang der Gattungsdiskussion einschlägig ist etwa folgende Stelle aus der *Geschichte*

Gesinnung.¹⁰ Damit einher geht allerdings auch eine Depotenzierung des 'höchsten Punktes der Handlung' als nicht fruchtbar – und das in auffallendem Unterschied nicht nur zu seinen Vorläufern Winckelmann¹¹ und Diderot,¹² sondern auch noch zu Goethes bereits erwähnter späterer Vorstellung vom "höchsten darzustellenden Moment". Wie ist das zu erklären? Hier ist ein Blick auf die argumentativen Begründungsverhältnisse vonnöten. Anders als später der Weimarer Klassiker deduziert Lessing seine Funktionsbestimmung des 'fruchtbaren Augenblicks' (so seine bezeichnende Verdeutschung des 'prägnanten Moments') ausschließlich aus den "materiellen Schranken der Kunst":

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholter maßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, 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. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. (LW 6, 25f.)

Lessing argumentiert hier wirkungsästhetisch und setzt die grundlegende zeichentheoretisch hergeleitete Mediendifferenzierung des XVI. Kapitels gleichsam schon voraus: Der Zweck von Werken der bildenden Kunst liegt in ihrer Betrachtung. Damit eine solche zur Steigerung der Wirkung lange und wiederholt stattfindet, damit also die (unausgesprochene) Spannung zwischen dem im Raum dargestellten punktu-

der Kunst des Altertums (1764), die überdies ein zentrales Theorem Lessings vorwegnimmt: "In Vorstellung der Helden ist dem Künstler weniger als dem Dichter erlaubt: dieser kann sie malen nach ihren Zeiten, wo die Leidenschaften nicht [...] geschwächt waren [...]. Jener aber, da er das Schönste in den schönsten Bildungen wählen muß, ist auf einen gewissen Grad des Ausdrucks der Leidenschaften eingeschränkt, die der Bildung nicht nachteilig werden soll." Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (unveränd. Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Wien 1934). Darmstadt 1993, S. 166.

¹⁰ Dazu die weitgehend überholte Arbeit von Ferdinand Denk: *Das Kunstschöne und Charakteristische von Winckelmann bis Friedrich Schlegel*. München 1925, bes. S. 11-13; brauchbarer: Eudo C. Mason: *Schönheit, Ausdruck und Charakter im ästhetischen Denken des 18. Jahrhunderts*. In: Maria Bindschedler, Paul Zinsli (Hg.), *Geschichte – Deutung – Kritik. Literaturwissenschaftliche Beiträge dargebracht zum 65. Geburtstag Werner Kohlschmidts*. Bern 1969, S. 91-108, hier S. 92-95.

¹¹ In einer Pointierung seiner frühen 'stoisch-heroischen' Laokoon-Beschreibung aus den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) begründet Winckelmann in seinem Hauptwerk das "Wunder" der antiken Statuengruppe mit dem Höhepunkt des dargestellten Schmerzes: "da, wohin der größte Schmerz gelegt ist, zeigt sich auch die größte Schönheit." (*Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 325) Daraus läßt sich schließen, daß der Augenblick des höchsten Schmerzes auch der vom Künstler darzustellende Moment ist; vgl. Althaus: *Laokoon*, S. 17.

¹² Vgl. bereits dessen *Encyclopédie*-Artikel *Composition* (1754): "le peintre n'a qu'un instant presque indivisible; c'est à cet instant que tous les mouvements de sa *composition* doivent se rapporter [...]. On peut distinguer dans chaque action une multitude d'instantants différents, entre lesquels il y aurait de la maladresse à ne pas choisir le plus intéressant; c'est, selon la nature du sujet, ou l'instant le plus pathétique, ou le plus gai ou le plus comique". Diderot: *Œuvres*. Hg. v. Laurent Versini. T. 4: *Esthétique – théâtre*. Paris 1996, S. 120f.

ellen bildkünstlerischen Ausschnitt und dessen notwendig in der Zeit angesiedelter Betrachtung¹³ den Wahrnehmungsvorgang kontinuierlich und kumulativ anreizt,¹⁴ bedarf es einer produktiven Beteiligung der Einbildungskraft des Betrachters. Mehr noch: Die Wesensbestimmung des 'Fruchtbaren' besteht gerade in der Gewährleistung eines solchen 'freien Spiels' der produktiven Einbildungskraft, die – hier greift Lessing auf seinen unmittelbaren Anreger Mendelssohn¹⁵ zurück und entwickelt dessen rationalistische Zeichentheorie im eigenen Sinne weiter¹⁶ – auf die bildkünstlerische Verbindung von "Schönheit und Schmerz" notwendig mit identifikatorischem "Mitleid" reagiert (LW 6, 23).¹⁷ Wenn "das süße Gefühl des Mitleids" beim Betrachter nun Sinn und Zweck der künstlerischen Bildung von "Schönheit" ist, dann depotenziert Lessing damit das konkrete materielle Kunstwerk letztlich zu einem bloßen Vehikel. Zugleich folgert er aus seiner semiotischen Konzeption der bildenden Kunst eine jeweils höchst unterschiedliche darstellerische Brauchbarkeit der verschiedenen punktuellen Momente einer Handlung:

In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist [...] kein Augenblick der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächeren Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot. (LW 6, 26)

¹³ Was Lessing nicht ausführt, erläutert – freilich ohne jeden Bezug zu Lessing – Vilém Flusser: Die kodifizierte Welt. In: V. F.: Medienkultur. Hg. v. Stefan Bollmann. Frankfurt a. M. 1997, S. 21-28: Bei bildender – flächiger oder räumlicher – Kunst muß der Betrachter als produktive Wahrnehmungsleistung "Synchronizität diachronisieren"; sie verlangt nach dem ersten Überblick zur genaueren Erfassung des 'szenischen Charakters' der Darstellung eine 'wandernde Analyse' des Auges, also eine "Diachronisierung der Synchronizität" (S. 24). Demgegenüber steht die synthetisierende Leistung des Lesers: "Erst am Ende der Zeile hat man die Botschaft empfangen und muß versuchen, sie zusammenzufassen [...]. Lineare Codes fordern eine Synchronisation ihrer Diachronizität." (S. 25f.)

¹⁴ Vgl. dazu Inka Mülder-Bach: Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings *Laokoon*. In: DVjs 66 (1992), S. 1-30, bes. S. 27-29.

¹⁵ Vgl. Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften (1757); unter dem späteren Titel *Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (1761) abgedruckt in Moses Mendelssohn: Ästhetische Schriften in Auswahl. Hg. v. Otto F. Best, S. 173-197, hier S. 185f. Zum philosophiegeschichtlichen Kontext der Argumentation vgl. Mülder-Bach: Bild und Bewegung, S. 8f. u. 26.

¹⁶ Und das trotz aller medienästhetischen Differenzierung durchaus analog zur eigenen Konzeption des rührenden 'bürgerlichen' Trauerspiels; vgl. zu letzterer sowie zur einschlägigen Debatte zwischen Lessing und Mendelssohn Hans-Jürgen Schings: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München 1980, S. 34-45.

¹⁷ Seine anti-stoische Gesinnung verrät Lessing bereits im I. Kapitel (LW 6, 16). Mehr dazu bei Meyer-Kalkus: Schreit Laokoon?, S. 90-92; David E. Wellbery: Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): Was heißt darstellen? Frankfurt a. M. 1994, S. 175-204, hier S. 191-193; erweiterte dt. Fassung von ders.: The Pathos of Theory: *Laokoon* Revisited. In: Ingeborg Hoesterey, Ulrich Weisstein (Hg.): Intertextuality: German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century. Columbia, SC 1993, S. 47-63, hier S. 53-55.

Der 'höchste Moment' einer bildkünstlerisch dargestellten Handlung ist der wirkungsästhetischen Argumentation Lessings zufolge zum Anreiz der Einbildungskraft am schlechtesten geeignet, denn sie könne ihn nicht mehr durch eigene Produktivität übersteigen. Daß diese Argumentation bei näherem Hinsehen nicht so zwingend ist, wie sie es für ihren Autor zu sein scheint, spielt im gegenwärtigen Zusammenhang keine Rolle. Von zentralem Interesse ist dagegen die bereits erwähnte ontologische Depotenziierung des konkreten künstlerischen Gegenstands und des durch ihn ausgelösten 'sinnlichen Eindrucks'. Offenbar hat dieser sowie gerade auch sein materieller Auslöser – eben das konkrete physische Kunstwerk – in Lessings wahrnehmungstheoretischem Modell ausschließlich die Funktion, die subjektive Einbildungskraft des Betrachters anzuregen.¹⁸ Und nur wenn sie dabei auch veranlaßt wird, mindestens "eine Stufe höher" zu "steigen", handelt es sich um eine legitime künstlerische (Re)Präsentation.

Eine weitere Differenzierung erfährt Lessings Konzeption des 'fruchtbaren Augenblicks' durch den normativen Ausschluß alles eminent Transitorischen aus dem Bereich des bildkünstlerisch Darstellbaren:

Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder grauet. (LW 6, 26)

Wiederum ist es die unausgesprochene Spannung zwischen dem im Raum dargestellten punktuellen bildkünstlerischen Ausschnitt und dessen notwendig in der Zeit angesiedelter Wahrnehmung, anhand derer Lessing ein dezisives Kriterium für die jeweilige darstellerische Eignung der verschiedenen punktuellen Augenblicke einer Handlung entwickelt. Um allerdings die transitorischen Momente einer Handlung tatsächlich wirkungsvoll aus dem Bereich des bildkünstlerisch Darstellbaren verbannen zu können, rekurriert er zudem auf das keineswegs selbstverständliche, unhinterfragte (mimetische) Kriterium der Natürlichkeit: Nur "Erscheinungen" mit 'natürlichem Ansehen' bilden einen erlaubten Gegenstand der "Verlängerung" durch die Kunst und damit auch ein wünschenswertes Objekt der "wiederholten Erblickung". Diese These ist wohl ein Relikt von Lessings ursprünglich geplanter Argumentation auf der Basis der tradierten semiotischen Unterscheidung zwischen 'natürlichen' und 'willkürlichen' Zeichen, denen die bildende Kunst respektive die Poesie hätte zuge-

¹⁸ Vgl. dazu und zu den philosophiegeschichtlichen Hintergründen David E. Wellbery: *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge 1984, S. 116 u. passim. Die nicht zu vernachlässigende Rolle des "Angeschaute[n]" im "Prozeß einer wechselseitigen Steigerung von 'sehen' und 'hinzudenken'" und damit in Lessings Konzept der "Anschauung" insgesamt

ordnet werden sollen.¹⁹ Seine normative Setzung des Illusionsgebots als implizite Voraussetzung der Argumentation erlaubt es Lessing dabei, das traditionelle Theorem einer schönen Darstellbarkeit des Häßlichen schließlich generell – zumindest für den Bereich der bildenden Kunst – zu verwerfen. Im weiteren Verlauf der Beweisführung offenbart er noch eine zusätzliche implizite, durchaus voraussetzungsreiche Grundlage seines ästhetischen Denkens: Unabdingbar für den Anreiz der produktiven Einbildungskraft des Betrachters durch die Kunst ist dessen Teilhabe an einem allgemein geteilten Fundus kulturellen Wissens – etwa der antiken Mythologie –, der es ihm erst ermöglicht, den 'sinnlichen Eindruck' des konkreten bildnerischen Kunstwerks und damit des künstlerisch gestalteten 'fruchtbaren Augenblicks' vor dem Hintergrund der ihm jeweils zugrundeliegenden (in ihrem Verlauf allgemein bekannten) Fabel imaginativ zu 'übersteigen' (vgl. LW 6, 27).

Wie nicht erst durch die vorstehenden Ausführungen deutlich geworden sein sollte, sind mediale Unterschiede – die "notwendigen Schranken und Bedürfnisse[]" (LW 6, 28) der jeweiligen Kunstform – für Lessings zeichentheoretisch fundierte Gattungstheorie von zentraler Bedeutung. Ein Beispiel hierfür ist im IV. Kapitel des *Laokoon* die Diskussion um die Relevanz des singulären Augenblicks für die ihrer Natur nach in der Zeit angesiedelte Dichtung:

Nichts nötiget [...] den Dichter sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzeln Eindruck verlieret, und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt tut. (LW 6, 29)

Die der Poesie zugrunde liegende Zeichenordnung der zeitlichen Sukzession bestimmt also nicht allein des Dichters Auswahl der darzustellenden Momente einer Handlung,²⁰ sondern erteilt ihm überdies eine Lizenz zur künstlerischen Verarbeitung von transitorischen Augenblicken einschließlich der vorübergehenden Erscheinungsform von "Häßlichkeit", deren Gestaltung Lessing dem auf die räumliche Koexistenz von Zeichen angewiesenen bildenden Künstler generell und kategorisch verwehrt.²¹ Jede literarisch dargestellte Handlung, ja selbst die bisweilen unumgängliche poetische Darstellung "eine[s] einzeln[en] körperlichen Gegenstand[s]" besteht legi-

betont dagegen Müller-Bach: Bild und Bewegung, S. 27 u. 29.

¹⁹ Vgl. Müller-Bach: Bild und Bewegung, S. 9f. u. 14f. (bes. Anm. 49); über die Gründe für Lessings Abkehr von diesem noch deutlich rationalistischen Vorhaben spekuliert Müller-Bach ebd., S. 19-23; vgl. dagegen Tzvetan Todorov: Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert. G. E. Lessing: *Laokoon*. In: Gunter Gebauer (Hg.): Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik. Stuttgart 1984, S. 9-22, bes. S. 14 ff.

²⁰ Vgl. dazu im V. Kapitel Lessings Analyse von Vergils *Aeneis*, II, V. 212-217 (LW 6, 46-47).

²¹ Im VIII. Kapitel nennt er als Beispiel die unterschiedliche Darstellbarkeit verschiedener Augenblicke aus den mythologischen "Handlungen" der Venus (LW 6, 71f.); zum spezifischen Problem der künstlerischen Darstellbarkeit des Häßlichen vgl. die Kap. XXIII u. XXIV (LW 6, 148-156).

timerweise aus einer "Folge von Augenblicken", "in deren jedem er anders erscheint, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehn." (LW 6, 104f.) Am Beispiel von Homers poetischer Gestaltung "eines öffentlichen Rechtshandels" in der *Ilias* führt Lessing die praktischen darstellerischen Konsequenzen seiner zeichentheoretisch hergeleiteten Mediendifferenzierung im XIX. Kapitel des *Laokoon* noch einmal plastisch vor Augen:

Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu Nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urteilspruches [sic], oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll, und nicht gänzlich verunglücken will, anders tun, als daß er sich gleichfalls seiner eigentümlichen Vorteile bedient? Und welches sind diese? Die Freiheit sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeigt, sondern auch das, was uns dieser nur kann erraten lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermögen allein, kömmt der Dichter dem Künstler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdenn am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist (LW 6, 124f.).

Wie der zuletzt zitierte Satz bestätigt, ist es allein die Wirkung auf den Rezipienten, anhand derer sich für Lessing ein intermedialer Vergleich zwischen konkreten Werken der bildenden Kunst und der Dichtung allenfalls sinnvoll bewerkstelligen läßt. Seine Aufteilung der künstlerischen Gegenstandsbereiche unter den beiden Großgattungen ist in ihrer phänomenalen Ausschließlichkeit trotz mancher "Nachsicht" (LW 6, 116) gegenüber kleineren Verstößen auffallend rigoros. Das hat nun entscheidende Konsequenzen für den Stellenwert einzelner Momente in der jeweiligen künstlerischen Gestaltung: Während der Maler überhaupt "nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen" kann und "daher den prägnantesten wählen" muß, "aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird" (LW 6, 103), sind in der prozessualen Dichtung punktuelle 'fruchtbare' Augenblicke gar nicht nötig. Einen 'prägnanter Moment', wie ihn Goethe in der Waldszene des *Wilhelm Meister* gestaltet hat, sieht Lessings Poetik überhaupt nicht vor.

Im Anschluß an Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755)²² hatte Mendelssohn die bildkünstlerische Adaption des Laokoon-Stoffes gegenüber ihrer literarischen Bearbeitung in deutlicher Analogie zur eigenen heroisch-erhabenen Tragödienauffassung höher taxiert;²³ Lessing vertritt aus den genannten Gründen die gegenteilige

²² Vgl. Johann Joachim Winckelmann: Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe. Hg. v. Walther Rehm. Mit einer Einleitung v. Hellmut Sichtermann. Berlin 1968, S. 43.

²³ Vgl. den Brief Mendelssohns an Lessing vom Dezember 1756, worin er zu Laokoon, "den Virgil poetisch entworfen, und ein griechischer Künstler in Marmor gehauen hat", (mit Blick auf Winkel-

Ansicht: Der Dichter könne "zeigen, was uns der Künstler zeigt", aber "auch das, was uns dieser nur kann erraten lassen". Wenn er dieses (angeblich exklusive) "Vermögen" bei aller scheinbaren Neutralität als besondere "Freiheit" der Dichtung gegenüber der bildenden Kunst enthusiastisch feiert,²⁴ dann erweist sich der deutsche Aufklärer als konsequenter Erbe der die gesamte abendländische Kulturtradition durchziehenden "Kampfansagen der Texte gegen die Bilder".²⁵ Dieser von der jüdischen Prophetie und der griechischen Philosophie – insbesondere von Platon – infolge des medienhistorischen "Umbruch[s]" vom Bild zur Schrift wirkmächtig begonnene Kampf mündete historisch im 19. Jahrhundert schließlich in einen gesamt-kulturellen "Sieg der Texte über die Bilder" – eine Entwicklung auch zum geschichtlichen Denken, die dem Medientheoretiker Vilém Flusser zufolge erst in der jüngsten Zeit durch eine weitere Medienrevolution und die damit einhergehende "'Krise der Werte'" beendet worden ist. Nun haben sich aber schon lange vorher nicht alle Denker uneingeschränkt mit der herkömmlichen Bevorzugung der Texte vor den Bildern abgefunden: Ein eminenten Vertreter dieser bilderfreundlichen kunsttheoretischen Tradition ist ironischerweise gerade einer der prominentesten Dichter: gemeint ist Goethe.

Goethes Aufsatz *Über Laokoon* entstand im Jahr 1797.²⁶ Anlaß seiner Niederschrift war ein Besuch des Kunsthistorikers und Archäologen Aloys Hirt – eines Bekannten aus römischen Tagen – in der ersten Julihälfte.²⁷ Besonderes Interesse erweckte Hirt mit einem unveröffentlichten Essay über Laokoon, den Goethe am 5. Juli an Schiller sandte, der ihn seinerseits mit der erklärten Absicht in die *Horen* aufnehmen wollte, daß Goethe und sein Kunstfreund Meyer "den Faden um so bequemer aufnehmen können und das Publikum auch schon mehr vorbereitet finden" (MA 8.1, 372). Nach Goethes Vermittlung erschien Hirts *Laokoon* dann tatsächlich in Schillers Zeitschrift.²⁸

Der Archäologe, der sich in der deutlichen Nachfolge Winckelmanns immer

manns Deutung) ausführt: "Jener drückt den Schmerz vortrefflich aus, dieser hingegen läßt ihn den Schmerz gewissermaßen besiegen, und übertrifft den Dichter um desto mehr, je mehr das bloße mitleidige Gefühl, einem mit Bewunderung und Ehrfurcht untermengten Mitleiden nachzusetzen ist." Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in 12 Bdn. Hg. v. Wilfried Barner u.a. Bd. 11/1: Briefe von und an Lessing 1743-1770. Hg. v. Helmuth Kiesel unter Mitwirkung v. Georg Braungart u. Klaus Fischer. Frankfurt a. M. 1987, S. 141. Zu Mendelssohns Tragödientheorie vgl. Schings: Poetik des Mitleids, S. 34-36.

²⁴ Lessings relative Geringschätzung der bildenden Kunst bemerkte erstmals Ernst H. Gombrich: Lessing. In: Proceedings of the British Academy 42 (1957), S. 133-156, hier S. 140. Mehr dazu in Wellbery: Lessing's *Laocoon*, S. 161; ders.: Das Gesetz der Schönheit, S. 188-190.

²⁵ Die folgenden Ausführungen und Zitate beziehen sich auf Flusser: Die kodifizierte Welt, S. 24-28.

²⁶ Goethes frühe Stellungnahme zur Laokoon-Debatte in den *Ephemerides* (1770) behandle ich (v.a. hinsichtlich der Kategorien Schönheit und Häßlichkeit) in Vf.: Streitbare Ästhetik, S. 215-219; vgl. ebd., S. 219-222, zur späteren retuschierenden Darstellung in *Dichtung und Wahrheit*.

²⁷ Vgl. dazu den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, 1.7.-8.7.1797 (MA 8.1, 368-374), sowie Goethes Brief an Johann Heinrich Meyer, 14.7.1797 (WA IV, 12, 189f.).

²⁸ Aloys Hirt: Laokoon. In: Die Horen 3/10 (1797), S. 1-26; eine Antwort auf Goethes Hirt mittlerweile bekannte Einwände findet sich in ders.: Nachtrag über Laokoon. In: Die Horen 3/12 (1797), S. 19-28.

wieder auf sein eigenes "unmittelbares Anschauen und anhaltendes Beobachten der Kunstwerke selbst" beruft,²⁹ ohne aber in des Vorgängers unwissenschaftlichen Enthusiasmus verfallen zu wollen (4, 8), behandelt im ersten Teil seines Aufsatzes den "Ausdruck Laokoon's, und den – aus diesem allein erkennbaren – Moment, welchen die drei Künstler zu ihrer Darstellung wählten" (6). Gegen Lessings und Winckelmanns Deutung gelangt er über eine genaue Autopsie der Plastik zum Ergebnis, daß "der Künstler dabei weder Reflexion auf die stille Größe, noch auf die – den Ausdruck mildernde – Schönheit genommen, sondern vielmehr den Moment des höchsten Grades von Ausdruck zu seiner Wahl gemacht" habe (7). Dargestellt sei deshalb – so die Argumentation gegen Lessing – der "Moment der höchsten Anstrengung, welche dem mechanischen Baue des menschlichen Körpers möglich ist" (11). Welchem Augenblick des sukzessiven Handlungsverlaufs ist dieser Moment aber entnommen? Während Lessing die bildkünstlerische Darstellung des Laokoonstoffes vor dem Höhe- und Umschlagspunkt der Handlung angesiedelt hatte, vertritt Hirt als entschiedener Vertreter einer angeblich antiken Doktrin der "Karakteristik" (12, 23)³⁰ gerade das Gegenteil:

Kein Schmerz, kein Widerstreben, kein Entsetzen kann den Ausdruck schrecklicher Mahlen: Laokoon schreiet nicht, weil er nicht mehr schreien kann. Der Streit mit den Ungeheuern beginnt nicht, er endet: kein Seufzen erpreßt sich aus der Brust, es ist der erstikende Schmerz, der die Lippen des Mundes umzieht, und der letzte Lebenshauch scheint darauf fortzuschweben. Das Krampfartige, die höchste Spannung, die wüthendsten Zukungen zeigen sich in allen Gliedern. Der Kampf hat die äußersten Kräfte des Elenden erschöpft: nicht der Biß der Schlange tödtet ihn langsam, mächtiger schon als das Gift wirkte das Entsetzen, das kraftlose Widerstreben, der Anblick seiner ohne Rettung verlorenen Kinder. Das Geblüt, welches mit voller Empörung gegen die äußern Theile dringt, und alle Gefäße schwellen machet, stoket den Umlauf, und verhindert das Einathmen der Luft: die Lunge, durch die Häufung und gedrängte Circulation des Blutes wird immer gedehnter; das äzende Gift von dem Bisse der Schlange hilft die heftige Gährung beschleunigen; eine erstikende Pressung betäubt das Gehirn, und ein Schlagfluß scheineth den Tod plözlich zu bewirken. (8f.)

Für Laokoon, den das Gift bereits lähmt und dessen Söhnen jede Rettung verwehrt ist, besteht demnach keine Hoffnung mehr. Die Künstler haben mithin "das höchste und letzte Anstrengen sich convulsisch windender Kräfte" als "Moment der Darstellung" gewählt, "ein schon betäubtes Gehirn, einen Mund, den der erstikende

²⁹ Hirt: Laokoon, S. 5; vgl. S. 7f.: "Nur eine anhaltende Uebung und fortgesetztes Vergleichen der Kunstwerke unter sich und mit der Natur vermag es das Auge nach und nach zu berichtigen."

³⁰ Genauer erläutert Hirt selbst in: Versuch über das Kunstschöne. In: Die Horen 3/7 (1797), S. 1-37. Dazu jetzt auch Jürgen Schönwälder: Ideal und Charakter. Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800. München 1995, S. 143-152; Alessandro Costazza: Das 'Charakteristische' ist das 'Idealische'. Über die Quellen einer umstrittenen Kategorie der italienischen und deutschen Ästhetik zwischen Aufklärung, Klassik und Romantik. In: Norbert Bachleitner, Alfred Noe, Hans-Gert Roloff (Hg.): Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur. Festschrift für Alberto Martino. Amsterdam, Atlanta, GA 1997, S. 463-490; ders.: Das 'Charakteristische' als ästhetische Kategorie der deutschen Klassik. Eine Diskussion zwischen Hirt, Fernow und Goethe nach 200 Jahren. In: JbDSG 42 (1998), S. 64-94.

Schmerz umzieht und bleichet – ein Athemloses Bäumen der Brust, und Einzwängen des Unterleibes – das Ersticken und der Tod folgt plötzlich." (10)

Es überrascht nicht, daß Goethe mit dieser Deutung der Laokoon-Gruppe gewisse Schwierigkeiten hatte. Seinem Korrespondenten Schiller teilt er am 5. Juli mit, Hirt habe in seinem Aufsatz über Laokoon "gar vielfach recht und doch fällt er im Ganzen zu kurz, da er nicht einsieht daß Lessings, Winkelmanns und seine, ja noch mehrere Enunciationen zusammen, erst die Kunst begrenzen. Indessen ist es recht gut wie er aufs charakteristische und pathetische auch in den bildenden Künsten dringt." Der "Hirtische Aufsatz" sei jedenfalls eine "Veranlassung", ja "gute Vorbereitung" für eine neue eigene Arbeit zur antiken Statuengruppe, die Goethe in der Folge ankündigt (MA 8.1, 371). Schon der übernächste Brief an Schiller vom 8. Juli führt den angekündigten "flüchtigen Aufsatz" im Anhang. Goethe hat die Erstfassung seines Essays *Über Laokoon* also in nur wenigen Tagen geschrieben, ihn allerdings erst am 7. Juni 1798 endgültig für den Druck "in Ordnung" gebracht (WA III, 2, 210). Der These Hirts, "die Schöpfer des Laokoon hätten [...] den höchsten pathetischen Ausdruck angestrebt",³¹ setzt er hier einen eigenen, neuen Begriff des 'Pathos' entgegen, der sich mit den Winckelmannschen Zentralbegriffen 'Anmut' und 'Schönheit' als "müheles vereinbar" erweist.³² Doch nicht diese zugleich verdeckte Spitze gegen Schillers Lehre vom Pathetisch-Erhabenen,³³ sondern die Diskussion um den 'prägnanten Moment' bildet den Gegenstand der vorliegenden Überlegungen.

Der Aufsatz *Über Laokoon* ist zwar Goethes zentraler Text zur bildkünstlerischen Problematik des *punctum temporis*, zu dem "eigentlichen Lebenspunct des [D]argestellten" (WA IV, 12, 189). Während aber die Rede vom "Augenblick" und mehr noch vom "Moment" tatsächlich den gesamten Text durchzieht, kommen die Begriffe 'fruchtbar' oder 'prägnant' darin überhaupt nicht vor. Dennoch widmen sich Goethes Reflexionen gerade auch der spätestens seit Lessing ins Zentrum der theoretischen Debatte gerückten Frage nach dem 'prägnanten Augenblick' oder 'prägnanten Moment', wie er meist formuliert.³⁴ Ausdrücklich bestätigt wird das durch seine Zusammenfassung des eigenen Textes in der Selbstanzeige der *Propyläen* vom April 1799: Nachdem er dort "Winkelmann und Lessing, zwei den Teutschen nie genug verehrte[n] Männer[n]", die angemessene Referenz erwiesen hat, vertritt Goethe nämlich selbst die Lessingsche These, daß "der bildende Künstler in einem isolierten Werke nur einen einzigen Moment darstellen kann" und daher "denselben so prägnant als möglich zu nehmen hat" (MA 6.2, 132f.). Die direkt an den Wortlaut Lessings gemahnende Formulierung belegt ebenso wie die unmittelbar darauf folgende Feststellung, daß die einzelnen Teile des Kunstwerks "alle neben einander

³¹ Osterkamp: Nachwort, S. 26.

³² Vgl. Meyer-Kalkus: Schreit Laokoon?, S. 104.

³³ Vgl. Althaus: Laokoon, S. 94f.

³⁴ Vgl. folgende Briefstellen: WA IV, 16, 371; WA IV, 21, 79; WA IV, 23, 310; WA IV, 24, 119; WA IV, 29, 60; WA IV, 33, 233; WA IV, 41, 160; WA IV, 42, 72; WA IV, 43, 225; WA IV, 46, 111; WA IV, 47, 220.

stehen", den – für jeden gebildeten Zeitgenossen offensichtlichen – intertextuellen Bezug. Bedeutet dies, daß Goethe auch Lessings spezifische Konzeption des 'fruchtbaren Augenblicks' unbesehen übernimmt?

Im Aufsatz *Über Laokoon* stellt Goethe nach einleitenden Worten der eigentlichen Statuenbeschreibung eine knappe Auflistung zentraler Prinzipien der klassischen Ästhetik voran. Zu den notwendigen "Bedingungen, welche wir von einem hohen Kunstwerke fordern", zählt er dabei im *Ideal* betitelten Unterpunkt "den höchsten darzustellenden Moment", den der Künstler "finden" müsse, um seinen Gegenstand "aus seiner beschränkten Wirklichkeit herauszuheben, und ihm in einer idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben." (MA 4.2, 74) Deutlich wird schon in dieser knappen Formulierung die gegenüber Lessing und Hirt völlig neue Perspektive, unter welcher der klassische Goethe die Problematik der jeweils unterschiedlichen darstellerischen Brauchbarkeit verschiedener punktueller Momente einer Handlung angeht. Eine Voraussetzung seiner Argumentation ist die radikale Ablehnung des noch vom 'Charakteristiker' Hirt vertretenen³⁵ "modernen Wahn[s], daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse" (MA 4.2, 77), und damit auch der vorklassischen Illusionserwartung insgesamt;³⁶ an ihre Stelle tritt eine sich ihrer Eigenwertigkeit bewußte, autonome Kunst, die "durch gewählte Ordnung der Teile" sich selbst "als solche" anzeigt und nicht in der wirklichen, sondern in einer anderen, eben "idealen Welt" zuhause ist. Sinnlich wahrnehmbare Gegenstände werden dort zwar nicht in eine unkörperliche Ideensphäre transzendiert, müssen aber gerade in ihrer materiellen Konkretion dem Kriterium höchster *innerer* Vollkommenheit entsprechen. Mit Goethes eigenen Worten aus der kommentierten Teilübersetzung von *Diderots Versuch über die Malerei* (1798/99):

Die Kunst übernimmt nicht mit der Natur, in ihrer Breite und Tiefe, zu wetteifern, sie hält sich an die Oberfläche der natürlichen Erscheinungen; aber sie hat ihre eigene Tiefe, ihre eigene Gewalt; sie fixiert die höchsten Momente dieser oberflächlichen Erscheinungen, indem sie das Gesetzliche darin anerkennt, die Vollkommenheit der zweckmäßigen Proportion, den Gipfel der Schönheit, die Würde der Bedeutung, die Höhe der Leidenschaft. (MA 7, 527)

In auffallender Differenz zu Lessing erklärt es Goethe – hier strukturell (aber nicht inhaltlich) in Übereinstimmung mit Diderot und noch mit Hirt – zur vornehmsten Aufgabe bildender Kunst, die "höchsten Momente" der sichtbaren "Oberfläche" natürlicher Erscheinungen zu fixieren; von der Einbildungskraft des Betrachters ist hingegen bezeichnenderweise gar nicht die Rede. Statt dessen wird "das Gesetzliche" der "oberflächlichen Erscheinungen" zum dezisiven Kriterium, also eine in der

³⁵ Vgl. Hirt: *Laokoon*, S. 23f.: "Wahrheit, als das erste Requisitum der Charakteristik muß also in jedem Kunstwerk herrschen. Sie bleibt und ist das Grundgesetz des Schönen, wie des Guten. [...] Kunstschönheit bei den Alten war [...] nichts anders als der Innbegriff der wahren Charakteristik sowohl der Formen, als des Ausdrukes."

³⁶ Vgl. Mülder-Bach: *Bild und Bewegung*, S. 2f. u. 29f.; zur 'klassischen' Differenzierung zwischen Kunst und Natur Vf.: *Streitbare Ästhetik*, S. 419-438.

objektiven Natur der darzustellenden Gegenstände begründete Eigenschaft, deren 'Anerkennung' durch den bildenden Künstler als Voraussetzung jeder adäquaten künstlerischen Darstellung gilt. Immer wieder weist Goethe deshalb in seiner Laokoon-Interpretation darauf hin, "daß mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden hier auf der höchsten Stufe dargestellt sei" (MA 4.2, 83) und daß die künstlerisch gestaltete "Handlung" mithin selbst "gegenwärtig auf dem höchsten Punkt steht"; es sei gerade ein "großer Vorzug dieses Kunstwerks", daß es den "Gipfel des vorgestellten Augenblicks" zeige (MA 4.2, 85).

Goethe vollzieht Lessings "Trennung des Augenblicks höchster ästhetischer Wirkung vom Augenblick höchster affektiver Erregung"³⁷ also offensichtlich nicht mit – und das wohl nicht zuletzt deshalb, weil er jede analytische Dissoziation von Werk und Wirkung prinzipiell ablehnt. Seine explizite Warnung: "nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über" (MA 4.2, 83; vgl. auch MA 6.2, 132), steht für seine grundsätzliche Skepsis gegenüber der als latent trügerisch verstandenen Einbildungskraft und mithin auch gegenüber jeder wirkungsästhetischen Begründung von Kunsttheorie generell. Dementsprechend erklärt er in der Laokoon-Gruppe die "Stellung des Vaters" keineswegs aus wirkungsästhetischen Rücksichten auf den Betrachter, sondern ausschließlich immanent, "aus physischer Ursache" (MA 4.2, 73), wie es schon im vorausgeschickten Inhaltsüberblick zum Aufsatz heißt. Es ist daher nur konsequent, wenn er in seiner Antwort auf Lessings *Laokoon* dessen "Aufwertung der Einbildungskraft" und "imaginative Steigerung der Anschauung"³⁸ offen konterkariert. Die "Anschauung" bildender Kunst muß sich in seinem an Spinozas 'scientia intuitiva' geschultem Verständnis weitestgehend rein halten von projektiver Phantasie und produktiver Einbildungskraft. Ein Künstler, der das nicht berücksichtigt, vollziehe "eine falsche Anwendung der Poesie auf bildende Kunst", hält er in dem am 13. Oktober 1797 diktierten, zu Lebzeiten unveröffentlichten Essay *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* recht apodiktisch fest: "Der bildende Künstler soll dichten aber nicht poetisieren das heißt nicht wie der Dichter der bei seinen Arbeiten eigentlich die Einbildungskraft rege machen muß, bei sinnlicher Darstellung auch für die Einbildungskraft arbeiten." (MA 4.2, 124; vgl. MA 6.2, 19) In diesen Worten zeichnet sich eine Gattungsunterscheidung ab, die von Lessings zeichentheoretischen, zugleich wirkungsästhetischen Überlegungen erheblich differiert und von einer spezifisch kunsttheoretischen Tradition herrührt.³⁹ Die durch eine stärkere sinnliche Gegenwart geprägte bildende Kunst darf demnach im Unterschied zur Dichtung ge-

³⁷ So Müller-Bach: Bild und Bewegung, S. 25.

³⁸ Ebd., S. 29.

³⁹ Vgl. Todorov: Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert, S. 10, wo auf Leonardo da Vincis *Trattato della pittura* (postum), Roger de Piles' *Cours de peinture par principes* (1708) sowie auf Abbé Dubos' *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) verwiesen wird, die alle die vergleichsweise größere Gegenwärtigkeit der Malerei und ihre daraus resultierende Überlegenheit verfechten. Zumindest Leonardo und Dubos waren Goethe zur Zeit der *Propyläen* bekannt: vgl. Zweiter römischer Aufenthalt, 9.2.1788 (MA 15, 609 u. 1186f.); Brief an Schiller, 8.-19.10.1794 (MA 8.1, 30); Vf.: Streitbare Ästhetik, S. 28.

rade *nicht* an die produktive Einbildungskraft des Betrachters appellieren. Wenn Goethe unmittelbar darauf als Beispiel anführt: "Die meisten Arbeiten von Heinrich Füßli [sic] sündigen von dieser Seite", dann verweist das auf seine zwei Monate zuvor – am 9. August 1797 – niedergeschriebene, doch ebenfalls erst aus dem Nachlaß publizierte Skizze *Über Heinrich Füeslis Arbeiten*, deren gattungstheoretische Implikationen hier direkt anschließen:

Die Sujets die er wählt sind sämtlich abenteuerlich und entweder tragisch oder humoristisch die ersten wirken auf Einbildungskraft und Gefühl die zweiten auf Einbildungskraft und Geist. Die sinnliche Darstellung braucht in beiden Fällen nur als Vehikel. Kein echtes Kunstwerk soll auf Einbildungskraft wirken wollen das ist Sache der Poesie. Bei Füeslis [sic] sind Poesie und Malerei immer im Streit und sie lassen den Zuschauer niemals zum ruhigen Genuß kommen; man schätzt ihn als Dichter, und als bildender Künstler macht er den Zuschauer immer ungeduldig. (MA 4.2, 89)

Die konkrete Sinnlichkeit des physischen Kunstwerks soll dieser Argumentation zufolge keineswegs – wie etwa in Lessings Konzept – bloß Vehikel, sondern muß zentraler Endzweck der künstlerischen Gestaltung sein. Nur der Poesie, nicht aber der bildenden Kunst schreibt Goethe die Aufgabe zu, auf die subjektive Einbildungskraft des Betrachters zu wirken und solcherart das materielle künstlerische Medium zu transzendieren: während die Schrift bloß repräsentierender Träger eines außer ihm liegenden Anderen ist, beansprucht das sich in seiner Körperlichkeit selbst präsentierende Kunstwerk absoluten künstlerischen Eigenwert und ist deshalb – insbesondere als dreidimensionale Plastik – die ikonische Reinform autonomer Kunst.⁴⁰ Unter der Hand verabschiedet Goethe damit die traditionelle philosophische Bevorzugung der Texte vor den Bildern, der sich Lessing noch angeschlossen und die er auch theoretisch untermauert hatte. Bezeichnend ist in diesem Kontext Goethes eigentümlich akzentuierende Wiedergabe des "herrlichen Gedankens" der Lessingschen Mediendifferenzierung im 8. Buch (1812) von *Dichtung und Wahrheit*:

Der bildende Künstler sollte sich innerhalb der Grenzen des Schönen halten, wenn dem redenden, der die Bedeutung jeder Art nicht entbehren kann, auch darüber hinauszuschweifen vergönnt wäre. Jener arbeitet für den äußeren Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird, dieser für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem Häßlichen noch abfinden mag. (MA 16, 341)

Goethe legt hier in seinem scheinbar bloß referierenden Rückblick auf Lessings *Laokoon* dem Vorgänger *in aestheticis* ganz offensichtlich eigene Gedanken in den Mund, wie ein Blick auf tatsächlich Goethesche Postulate bestätigt: "Der plastische Künstler hält sich zunächst an die physische Erscheinung, der Dichter läßt in seinen Werken auch das Unsichtbare, Geist, Gefühl, Sitten und Phantasie, doch immer auch nach seiner Weise gestaltet, auftreten." (MA 6.2, 494) Erst vor diesem Hintergrund wird ersichtlich, warum Goethe im Aufsatz *Über Laokoon* so kategorisch festsetzt:

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 485.

"Die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen ergreifen, der Schrecken erweckt, dahingegen Poesie sich an solche hält, die Furcht und Mitleiden erregen." (MA 4.2, 86) Zwar scheint diese Formulierung bloß Lessings zeichentheoretische Mediendifferenzierung aufzunehmen, doch geht sie in ihrer ausschließenden Affektzuweisung tatsächlich weit darüber hinaus: Während Goethe den durch eine 'physische Erscheinung' unmittelbar ausgelösten 'Schrecken' der bildenden Kunst zuordnet, sind 'Furcht und Mitleid' – für Lessing *die* zentralen Wirkungspotentiale sämtlicher Künste – ihm zufolge projektive Empfindungen, die auf identifikatorischer Phantasie bzw. produktiver Einbildungskraft beruhen und als Wirkungspotentiale deshalb allein der Poesie angehören.⁴¹ Es ist also konsequent, daß Goethe in seinem abschließenden "Wort über das Verhältnis des Gegenstandes zur Poesie" entschieden bezweifelt, ob der Laokoon-Stoff, der den Zuhörer "durch die abenteuerliche und ekelhafte Geschichte erschreckt" und dessen Urteils- und Einbildungskraft als "rhetorisches Argument" tendenziell außer Kraft setzt (statt sie anzuregen), "an sich ein poetischer Gegenstand sei" (MA 4.2, 87f.). Ein wesentlicher Punkt der spezifisch Goetheschen Gattungsunterscheidung ist mit dieser gleichgewichtigen Differenzierung und Einschränkung der Aufgaben- und Zuständigkeitsbereiche von bildender Kunst respektive Dichtung benannt.⁴²

Zugleich geht daraus hervor, daß die an die "physische Erscheinung" gebundene, autonome Kunst nur durch eine genaue Autopsie ihrer jeweiligen materiellen Erscheinungsform annähernd "erkannt" werden kann⁴³ – ein weiterer "Hauptsatz" der Ausführungen Goethes, dem sich auch die Gegenstandswahl des bildenden Künstlers unterzuordnen hat: "Die vorteilhaftesten Gegenstände sind die sich durch ihr sinnliches Dasein selbst bestimmen lassen." (MA 4.2, 121; vgl. MA 4.2, 78) Damit der Laokoon-Stoff für die "Bildhauerkunst" ein solcher Gegenstand, damit seine Darstellung eine "tragische Idylle" werden kann, haben ihn die Künstler "von allem poetischen und mythologischen Beiwesen", "von allem, wozu ihn die Fabel macht", radikal "entkleidet" (MA 4.2, 78-81). In gewisser Weise vorbereitet findet sich Goethes immanente und antimythologische Deutung etwa durch Wilhelm Heineses – allerdings anticlassizistisch-naturalistische – Interpretation der Laokoon-Gruppe "als Naturtrauerspiel für das ganze menschliche Geschlecht".⁴⁴ Während Lessing in der

⁴¹ Die Ausschließlichkeit dieser Zuweisung wird in der konkreten Deutung der Laokoon-Gruppe als 'gemeißelte Poesie', die sämtliche Affektbereiche in sich vereinigt, freilich wieder aufgehoben; vgl. unten.

⁴² Vgl. dazu Voßkamp: Goethes Klassizismus, S. 119.

⁴³ Dichtung und Wahrheit, 11. Buch, legt bereits dem jungen Goethe angesichts der Laokoon-Gruppe in den Mund, "daß jedes Einzelne dieser großen versammelten Masse faßlich, ein jeder Gegenstand natürlich und in sich selbst bedeutend sei." (MA 16, 536)

⁴⁴ Wilhelm Heine: Ardinghello und die glückseligen Inseln. Kritische Studienausgabe. Hg. v. Max L. Baeumer. Stuttgart 1975, S. 241; ohne Rücksicht auf den mythologischen Hintergrund resümiert Heine das bildkünstlerische Sujet bereits 1787 folgendermaßen: "ein Vater, der bei Rettung seiner Kinder umkömmt". Vgl. dazu und zum Kontext Michele Cometa: Die Tragödie des Laokoon. Drama und Skulptur bei Goethe. In: Bernd Witte, Mauro Ponzi (Hg.): Goethes Rückblick auf die Antike. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums Rom 1998. Berlin 1999, S. 132-160, hier S. 136-141.

Nachfolge Winckelmanns das einzelne Kunstwerk immer vor dem Hintergrund eines allgemein geteilten Fundus kulturellen Wissens – insbesondere der antiken Mythologie – verstanden hatte, welcher es ihm erst ermöglichte, den konkreten 'fruchtbaren Augenblick' anhand der zugrundeliegenden konventionalisierten Fabel zu deuten, kritisiert Goethe scharf die "unter Gelehrten" übliche "entschiedene Neigung bei Kunstwerken zu mythisieren, zu allegorisieren, und sie durch allerlei Art von fremden Deutungen zu überkleiden." (MA 6.2, 132f.)⁴⁵ Sein Argument gegen die herkömmliche Behauptung, daß auch der jüngere Sohn des Laokoon von einer Schlange "gebissen sei", ist denkbar einfach: "Hiervon sieht man nichts in der Gruppe!" (MA 6.2, 133f.) Dementsprechend verfährt die eigene symbolische⁴⁶ Interpretation der Laokoon-Plastik "ohne Rückgriff auf den Mythos und ohne Bezugnahme auf eine besondere literarische Quelle";⁴⁷ sie entspricht in ihrer Performanz somit dem klassischen Postulat einer auch stofflichen Autonomie. Selbst daß sich die Argumentation des Essays *Über Laokoon* an einigen Stellen auffallend an physiologischen Denkmustern orientiert, wie immer wieder bemerkt worden ist, hat seine Grundlage in Goethes Forderung nach radikaler ästhetischer Immanenz: "der Künstler hat uns eine sinnliche Wirkung dargestellt, er zeigt uns auch die sinnliche Ursache." (MA 4.2, 82 u. 78; vgl. MA 6.2, 134). Was bei Winckelmann vorgezeichnet war und von Hirt maßgeblich weiterentwickelt wurde,⁴⁸ gerät hier zu einem zentralen argumentativen Paradigma.

Welche Konsequenzen hat der beschriebene Ausschluß der Einbildungskraft aus dem Wirkungsbereich der bildenden Kunst nun für Goethes Konzeption des 'prägnanten Moments'? Während für Lessing die kardinale Funktion des 'fruchtbaren Augenblicks' gerade im Anreiz der produktiven Einbildungskraft des Betrachters lag und mithin auch die unterschiedliche Eignung darstellbarer Sujets bestimmte, entscheidet sich für Goethe die bildkünstlerische Qualität der Auswahl eines darzustellenden Moments und damit auch des gesamten Gegenstands am Kriterium der inneren 'Bewegung' bzw. 'Lebendigkeit':

Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz hernach muß jeder Teil genötigt

⁴⁵ Freilich hat Winckelmann Goethe zufolge "Großes geleistet", "indem er die griechischen Kunstwerke auf mythologischen Grund und Boden zurückführte" (MA 6.2, 132) – doch sieht er diese Leistung bereits historisch und lehnt sie als methodische Vorgabe ab.

⁴⁶ Zur Differenz Allegorie / Symbol im einschlägigen Kontext vgl. MA 4.2, 123f. Daß Goethes Interpretation der Laokoon-Gruppe allegorisch sei, behauptet hingegen Simon Jan Richter: *The End of Laocoön: Pain and Allegory in Goethe's "Über Laokoon"*. In: *Goethe-Yearbook* 6 (1992), S. 123-141.

⁴⁷ Osterkamp: Nachwort, S. 20. Dagegen hatte sich Hirt: *Laokoon*, S. 2, zumindest cursorisch auf den Mythos sowie auf die Deutungstradition der Plastik seit Plinius' Erwähnung bezogen.

⁴⁸ Vgl. Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung*, S. 43; ders.: *Geschichte der Kunst*, S. 324f.; dazu Althaus: *Laokoon*, S. 19 u. 21f. Expliziter noch Hirt: *Laokoon*, S. 23, der zur "Karakteristik der Bewegung und des Ausdruckes" in einer Vorwegnahme des Goetheschen Diktums feststellt: "Beide verhielten sich erstlich nach der verleitenden Ursache, und zweitens nach dem physischen und moralischen Charakter des dargestellten Objects. Die Regel der alten Kunst hierin war, wie die Ursache, so die Wirkung." Mehr dazu ebd., S. 17.

sein, diese Lage zu verlassen, dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein. (MA 4.2, 81; vgl. MA 18.2, 323)

Wie bereits diese knappen Worte zeigen, konzipiert Goethe den 'prägnanten Moment' – im flagranten Unterschied zu Lessings 'fruchtbarem Augenblick' – als notwendig transitorisch. Er zieht damit eine Konsequenz aus Herders Lessing-Kritik im *Ersten kritischen Wäldchen* (1769), das ganz grundsätzlich festgehalten hatte: "Jeder Zustand in der Welt ist [...] mehr oder minder transitorisch."⁴⁹ Angesichts dieser Erkenntnis wäre eine 'intransitorische' Konzeption des 'fruchtbaren Augenblicks' in der bildenden Kunst strenggenommen – so Herder – gar nicht vorstellbar:

In der Natur ist Alles übergehend, Leidenschaft der Seele und Empfindung des Körpers: Tätigkeit der Seele und Bewegung des Körpers: jeder Zustand der wandelbaren endlichen Natur. Hat nun die Kunst nur einen Augenblick, in den Alles eingeschlossen werden soll: so wird jeder veränderliche Zustand der Natur durch sie unnatürlich verewigt, und so hört mit diesem Grundsatz alle Nachahmung der Natur durch Kunst auf. (133)

Doch selbst, wenn man Lessings Grundsatz nicht "metaphysisch", sondern "im sinnlichen Verstande, nach der Erscheinung unsrer Augen" nehme (131f.), habe er als ästhetische *Maxime fatale* Konsequenzen: "Mit ihm wird die Kunst tot und entseelt gemacht, sie wird in jene faule Ruhe versenket, die nur den Klosterheiligen der mittlern Zeit gefallen könnte: sie verliert alle Seele ihres Ausdrucks." (133) 'Ausdruck' (bzw. 'Charakter') steht bei Herder für 'Lebendigkeit': "Soll die Kunst nichts Vorübergehendes zu ihrem Anblicke wählen: so verliert sie ihr Leben." (60) Genau um dieses "Leben" der Kunst ist es aber Goethe zu tun. Die 'Lebendigkeit' der Plastik ist für ihn allerdings – hier auch in einem gewissen Gegensatz zu Herder – keine imaginative Zutat einer produktiven Einbildungskraft des Betrachters,⁵⁰ sondern findet sich dem Kunstwerk selbst materialiter – als *intentio operis* – eingeschrieben: Jeder, der die Laokoon-Gruppe so anschaut, wie sie objektiv angeschaut zu werden verlangt, *muß* die 'wirkliche Bewegung' wahrnehmen, was 'Millionen Anschauer' stets aufs neue erleben können. Eine punktuelle Betrachtung, die dem räumlich dargestellten punktuellen Augenblick wahrnehmungstechnisch entspricht, keinesfalls aber eine – für den Newton-Gegner Goethe als Vorstellung unerträgliche – "optische Manipulation",⁵¹ kann dem noch ungeübten Betrachter dabei auf die Sprünge helfen:

Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossnen Augen, davor, man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich

⁴⁹ Johann Gottfried Herder: Werke in 10 Bdn. Hg. v. Günter Arnold u.a. Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781. Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M. 1993, S. 134.

⁵⁰ Zur Rolle der Einbildungskraft in Herders Konzeption des 'ewigen Augenblicks' vgl. ebd., S. 136-139.

⁵¹ So Müller-Bach: Bild und Bewegung, S. 30, die "in Goethes scheinbar klassischer Betrachtung Züge des Phantastischen" wahrnimmt.

möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe Nachts bei der Fackel sieht. (MA 4.2, 81)

Die Bilder des 'fixierten Blitzes' und der 'versteinerten Welle' zeigen, daß Goethe die wahrgenommene 'Bewegung' nicht als produktive Zugabe des Betrachters, vielmehr als im notgedrungen statischen und koexistierenden bildkünstlerischen Gegenstand selbst angelegte Qualität versteht. Auch der abschließend zitierte Hinweis auf die "Wirkung" der (damals modischen) nächtlichen Statuenbetrachtung bei Fackelbeleuchtung steht keineswegs für Goethes Ansinnen, "'wirkliche' Bewegung als artifizielles Produkt eines physiologisch manipulierten Sehens [zu] erzeugen."⁵² Dies belegt ein Blick auf Johann Heinrich Meyers einschlägigen Aufsatz *Über das Betrachten der Statuen bei der Fackel*, den Goethe damals ebenfalls für die *Propyläen* vorgesehen hatte, schließlich aber erst im *Zweiten römischen Aufenthalt* veröffentlichte (und sich so zu eigen machte): Die "Vorteile der Fackelbeleuchtung" – so heißt es dort – bestehen v.a. darin, daß jedes Stück "einzeln abgeschlossen von allen übrigen betrachtet, und die Aufmerksamkeit des Beschauers [...] lediglich auf dasselbe gerichtet" werden kann; "dann erscheinen in dem gewaltigen wirksamen Fackellicht alle zarten Nüancen der Arbeit weit deutlicher, alle störenden Widerscheine [sic] (zumal glänzend polierten Statuen beschwerlich) hören auf, die Schatten werden entschiedener, die beleuchteten Teile treten heller hervor" (MA 15, 524). Ziel des Fackellichts ist also keine physiologische Manipulation der Wahrnehmung, sondern im Gegenteil die Ermöglichung eines rezeptiven Erfassens sämtlicher (durch die ungünstige Aufstellung in den zeitgenössischen Museen häufig unsichtbarer⁵³) "Nüancen der Arbeit" – und damit deren möglichst objektive 'Anschauung'. Die Beleuchtung durch Wachsfackeln empfiehlt sich insbesondere bei der Ansicht solcher "Monumente", die "bloß verkümmertes Tageslicht erhalten, [...] indem alsdann Höhen und Tiefen und Übergang der Teile in einander richtiger erkannt werden" (MA 15, 525). Nach dem bloß punktuellen ersten Blick auf die 'lebendige' Statue ermöglicht deren 'anhaltende Betrachtung'⁵⁴ bei flackerndem Fackellicht eine ganze Serie unterschiedlicher Einzelwahrnehmungen; ein und dasselbe Kunstwerk bzw. seine verschiedenen Teile können somit vom Betrachter gleichsam aus verschiedenen Gesichtspunkten aufgenommen werden.

Inwiefern aber ist nun für Goethe die "Wirkung" von 'Lebendigkeit' in der Plastik selbst objektiv angelegt? Er erläutert das in seiner Beschreibung der Hauptfigur der Laokoon-Gruppe:

Um die Stellung des Vaters sowohl im ganzen als nach allen Teilen des Körpers, zu erklären, scheint es mir am vorteilhaftesten, das augenblickliche Gefühl der Wunde als die Hauptursache der ganzen Bewegung anzugeben. Die Schlange hat

⁵² Ebd., S. 2.

⁵³ Vgl. dazu Meyers weitere Ausführungen, die direkt auf die Laokoon-Gruppe verweisen (MA 15, 524).

⁵⁴ Vgl. dazu Vf.: *Streitbare Ästhetik*, S. 449-467.

nicht gebissen, sondern sie beißt, und zwar in den weichen Teil des Körpers, über und etwas hinter der Hüfte. Die Stellung des restaurierten Kopfes der Schlange hat den eigentlichen Biß nie recht angegeben, glücklicherweise haben sich noch die Reste der beiden Kinnladen, an dem hintern Teil der Statue erhalten [...]! Die Schlange bringt dem unglücklichen Manne eine Wunde an dem Teile bei, wo der Mensch gegen jeden Reiz sehr empfindlich ist, wo sogar ein geringer Kitzel jene Bewegung hervorbringt, welche wir hier durch die Wunde bewirkt sehen: der Körper flieht auf die entgegengesetzte Seite, der Leib zieht sich ein, die Schulter drängt sich herunter, die Brust tritt hervor, der Kopf senkt sich nach der berührten Seite; da sich nun noch in den Füßen, die gefesselt, und in den Armen, die ringend sind, der Überrest der vorhergehenden Situation oder Handlung zeigt, so entsteht eine Zusammenwirkung von Streben und Fliehen, von Wirken und Leiden, von Anstrengen und Nachgeben, die vielleicht unter keiner andern Bedingung möglich wäre. (MA 4.2, 82)

Der "Überrest der vorhergehenden Situation oder Handlung" ist der Statue also im Augenblick des Schlangenbisses selbst eingeschrieben und folglich ihre 'Lebendigkeit' keineswegs ein bloßer Effekt der produktiven Einbildungskraft eines individuellen Betrachters. Auch Hirt hatte solcherart die dargestellte "Bewegung" im Kunstwerk selbst angesiedelt.⁵⁵ Goethes objektivistische Interpretation der Stellung des Vaters gemahnt mit ihrem Verweis auf die materielle Beschaffenheit der Plastik zudem an die zweite Laokoon-Beschreibung Winckelmanns, der zur Untermauerung seiner These "kein Teil ist in Ruhe" die auf der Skulptur sichtbaren "Meißelstriche" der Skulpteure angeführt hatte.⁵⁶ Zugleich bezeichnet die Vorstellung einer notwendig transitorischen "Zusammenwirkung" zweier gegensätzlicher Zustände genau den konzeptionellen Kern von Goethes Definition des 'prägnanten Moments' in der bildenden Kunst:

[D]er höchste pathetische Ausdruck, den sie darstellen kann, schwebt über dem Übergange eines Zustandes in den andern. Man sehe ein lebhaftes Kind, das, mit aller Energie und Lust des Lebens rennt, springt und sich ergötzt, dann aber etwa unverhofft von einem Gespielen hart getroffen oder sonst physisch oder moralisch heftig verletzt wird; diese neue Empfindung teilt sich wie ein elektrischer Schlag allen Gliedern mit, und ein solcher Übersprung ist im höchsten Sinne pathetisch, es ist ein Gegensatz, von dem man ohne Erfahrung keinen Begriff hat. Hier wirkt nun offenbar der geistige sowohl als der physische Mensch. Bleibt alsdann bei einem solchem [sic] Übergange noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande, so entsteht der herrlichste Gegenstand für die bildende Kunst, wie beim Laokoon der Fall ist, wo Streben und Leiden in Einem Augenblick vereinigt sind. (MA 4.2, 83)

Wirklich 'prägnant' ist Goethe zufolge ein Moment für die bildkünstlerische Darstellung also dann, wenn er den zentralen Umschlagspunkt einer Handlung markiert bzw. wenn er darin einen 'doppelten Zustand' des dargestellten Menschen 'ausdrückt'.⁵⁷ Der punktuelle Übergang "eines Zustandes in den anderen" erlaube nämlich eine

⁵⁵ Vgl. Hirt: Laokoon, S. 13: "Jede Figur hat die Bewegung, welche ihr in den gegebenen Umständen zukommt".

⁵⁶ Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums, S. 325.

⁵⁷ Vgl. MA 4.2, 83: "So würde z.B. Eurydice, die im Moment, da sie mit gesammelten Blumen fröh-

räumliche Darstellung, die das Nebeneinander höchst widersprüchlicher Affekte "in Einem Augenblick vereinigt". Während Lessing denjenigen Augenblick einer Handlung als den "prägnantesten" verstanden hatte, "aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird" – d.h. dessen Vergangenheit und Zukunft die produktive Einbildungskraft des Betrachters möglichst nachvollziehbar (re)konstruieren kann –, ist für Goethe die "deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande" dem dargestellten Augenblick ebenso wie die Spur des folgenden Zustands⁵⁸ gleichsam inkorporiert. Hierin besteht die Spezifik seiner klassischen Konzeption des bildkünstlerischen 'prägnanten Moments', die freilich nicht so voraussetzungslos ist, als es den Anschein haben mag. Wenngleich dabei nicht *expressis verbis* vom 'prägnanten Moment' die Rede war, hatte sich schon Diderot besonders für solche künstlerischen Gegenstände interessiert, die eine "Zusammenwirkung von Streben und Fliehen, von Wirken und Leiden, von Anstrengen und Nachgeben" zeigen. So hält er in seinem *Encyclopédie*-Artikel *Composition* (1754) zum notwendig punktuellen Augenblick der bildkünstlerischen Darstellung fest:

Il y a pourtant des occasions où la présence d'un instant n'est pas incompatible avec des traces d'un instant passé: des larmes de douleur couvrent quelquefois un visage dont la joie commence à s'emparer. Un peintre habile saisit un visage dans l'instant du passage de l'âme d'une passion à une autre, et fait un chef-d'œuvre. Telle est Marie de Médicis dans la galerie du Luxembourg; Rubens l'a peinte de manière que la joie d'avoir mis au monde un fils n'a point effacé l'impression des douleurs de l'enfancement. De ces deux passions contraires, l'une est présente et l'autre n'est pas absente.⁵⁹

Die simultane Darstellung zweier konträrer Zustände eines Menschen, die im Punkt des seelischen Umschlags von einem zum anderen fixiert werden können, war also bereits Gegenstand der ästhetischen Reflexionen Diderots, der daraus sogar ein regelrechtes Kriterium ästhetischer Qualität machte:

Comme il est rare que notre âme soit dans une assiette ferme et déterminée, et qu'il s'y fait presque toujours un combat de différents intérêts opposés, ce n'est pas assez que de savoir rendre une passion simple; tous les instants délicats sont perdus pour celui qui ne porte son talent que jusque-là: il ne sortira de son pinceau aucune de ces figures qu'on n'a jamais assez vues, et dans lesquelles on aperçoit sans cesse de nouvelles finesses, à mesure qu'on les considère: ses caractères seront trop décidés pour donner ce plaisir; ils frapperont plus au premier coup d'œil, mais ils rappelleront moins.⁶⁰

Erst die Darstellung eines 'doppelten Zustands' erlaubt es dem Künstler demnach, ein

lich über die Wiese geht, von einer getretenen Schlange in die Ferse gebissen wird, eine sehr pathetische Statue machen, wenn [...] durch die Richtung aller Glieder und das Schwanken der Falten, der doppelte Zustand des fröhlichen Vorschreitens und des schmerzlichen Anhaltens ausgedrückt werden könnte."

⁵⁸ Vgl. dazu die Formulierung in Goethes Brief an Johann Heinrich Meyer, 6.12.1803: "Es ist jetzt ein sehr prägnanter Moment, der weit hinaus deutet" (WA IV, 16, 371).

⁵⁹ Diderot: *Œuvres*, Bd. 4, S. 122.

⁶⁰ Ebd.

Werk zu schaffen, dessen innere Vielfalt eine anhaltende und dennoch stets von neuem überraschende Betrachtung erheischt. Selbst wenn Goethe diese Passagen aus Diderots *Encyclopédie* nicht gekannt haben sollte, waren ihm bei der Arbeit am Aufsatz *Über Laokoon* mit Sicherheit die *Essais sur la peinture* bekannt, deren erste französische Buchausgabe (1795) er 1796 erworben und sogleich gelesen hatte; im fünftem Kapitel konnte er dort Entsprechendes finden.⁶¹ Die Parallelen zwischen Diderots und Goethes Überlegungen sind jedenfalls offensichtlich. Bezeichnend ist dabei allenfalls, daß der Franzose zur Veranschaulichung seiner Theorie des 'doppelten Zustandes' meist Szenen anführt, in denen ein Handlungsumschwung vom Schmerz zur Freude stattfindet, während Goethes Beispiele stets die Peripetie eines fröhlichen in einen schmerzlichen Zustand beschreiben; doch verdankt sich diese Differenz wohl in erster Linie dem Umstand, daß Goethe im Zusammenhang der Laokoon-Debatte v.a. auf 'pathetische' Gegenstände achtete.

Die naheliegende Anregung Goethes durch Diderot in der Frage des 'doppelten Zustands' ist allerdings keineswegs zwingend. Eine gewisse Präfiguration der skizzierten Konzeption des dem Kunstwerk selbst eingeschriebenen 'pathetischen' Umschlagspunktes findet sich bereits in seinem eigenen frühen *Laokoon*-Fragment (1774?), worin es in deutlicher Analogie zur später postulierten Gleichzeitigkeit von "Streben und Leiden" heißt: "Furcht und Streben sind herrlich mit einander verbunden. Man schaue den übertriebenen Stirn Drang des Knaben[.] Man schaue die über der Stirn vorstrebende Locke. Es ist Angst in dem Munde[.] Aber feste Angst. Teilnehmende gegenwärtige Angst." (MA 1.2, 490) Entsprechend berichtet Goethe später im Rückblick über seine Entdeckung des 'doppelten Zustands' bei der frühen Laokoon-Betrachtung: "Die ganze so gewaltsame als kunstreiche Stellung des Hauptkörpers war aus zwei Anlässen zusammengesetzt, aus dem Streben gegen die Schlangen, und aus dem Fliehn vor dem augenblicklichen Biß." (MA 16, 536) Doch selbst wenn sich der klassische Goethe tatsächlich von Diderots Überlegungen in seine eigenen Intentionen bestätigt gesehen hätte, geht er – und das ist hier entscheidend – in seinen ästhetischen Folgerungen erheblich weiter als der eine Generation ältere Franzose: Ihm zufolge wird der 'doppelte Zustand' des Vaters in der Laokoon-Gruppe nämlich durch "eine doppelte Handlung" aller drei "höchst mannigfaltig beschäftigt[en]" Figuren ergänzt (MA 4.2, 84), durch eine gleichsam theatrale "Inszenierung" mithin, "in der jede Figur, der Vater wie die beiden Söhne, gleichzeitig Schauspieler und Zuschauer ist."⁶² Auch diese Vorwegnahme ihrer Wirkung durch die Plastik selbst, die es Goethe erlaubt, das "Werk" als "abge-

⁶¹ Vgl. ebd., S. 496f. Genauerer zu diesem punktuellen Augenblick des 'doppelten Zustands' führt Diderot in der Folge aus: "Chaque action a plusieurs instants; mais je l'ai dit et je le répète, l'artiste n'en a qu'un dont la durée est celle d'un coup d'œil. Cependant, comme sur un visage où régnait la douleur et où l'on a fait poindre la joie, je retrouverai la passion présente confondue parmi les vestiges de la passion qui passe, il peut aussi rester au moment que le peintre a choisi, soit dans les attitudes, soit dans les caractères, soit dans les actions, des traces subsistantes du moment qui a précédé." (S. 498f.)

⁶² So Cometa: Die Tragödie des Laokoon, S. 159. In gewisser Weise vorbereitet ist Goethes Konzept einer darstellerischen Integration von "Beobachter, Zeuge und Teilnehmer" im "Werk" selbst (MA 4.2, 84) durch Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums, S. 324f.

geschlossen" zu begreifen (MA 4.2, 84), trägt dazu bei, "daß kein Augenblick gefunden werden kann, der diesem an Kunstwert gleich sei"; es gebe – so die werkästhetisch verfahrenende 'klassische' Argumentation – für den bildenden Künstler bei der Darstellung des Laokoon-Stoffes überhaupt "nur Einen Moment des höchsten Interesse":

wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos gemacht ist, wenn der andere zwar wehrhaft aber verletzt ist, und dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrigbleibt. In dem ersten Falle ist der jüngere Sohn, im zweiten der Vater, im dritten der ältere Sohn. Man versuche noch einen andern Fall zu finden! man suche die Rollen anders, als sie hier ausgeteilt sind, zu verteilen! Denken wir nun die Handlung vom Anfang herauf [...], so werden wir, wenn wir die nächstfolgenden und fernern Momente bedenken, sogleich gewahr werden, daß sich die ganze Gruppe verändern muß [...]. Der jüngste Sohn wird entweder von der umwindenden Schlange erstickt, oder, wenn er sie reizen sollte, in seinem völlig hilflosen Zustande noch gebissen. [...] Was den Vater betrifft, so wird er entweder von der Schlange noch an andern Teilen gebissen, wodurch die ganze Lage seines Körpers sich verändern muß, und die ersten Bisse für den Zuschauer [...] verloren gehen [...]; oder die Schlange kann auch sich umwenden und den ältesten Sohn anfallen, dieser wird alsdann auf sich selbst zurückgeführt, die Begebenheit verliert ihren Teilnehmer, der letzte Schein von Hoffnung ist aus der Gruppe verschwunden, es ist keine tragische, es ist eine grausame Vorstellung. Der Vater, der jetzt in seiner Größe und in seinem Leiden auf sich ruht, [...] würde teilnehmende Nebenfigur. (MA 4.2, 85f.)⁶³

Goethe beschreibt hier die Aufteilung dreier unterschiedlicher chronologischer Momente der sukzessiven Handlung auf die drei Figuren der Statuengruppe: der jüngere Sohn repräsentiert die Vergangenheit, der Vater die Gegenwart und der ältere Sohn die (potentielle) Zukunft.⁶⁴ Er macht sich dabei Diderots Einsicht zunutze: "Un système d'êtres un peu composé ne change pas tout à la fois"⁶⁵ – doch geht er in seinen Folgerungen entschieden weiter: "Die Gruppe verkörpert und 'ver-räumlicht' sozusagen den 'punctum temporis', den jedes Werk repräsentieren muß."⁶⁶ Mit anderen Worten: Ein einziger Augenblick begreift in sich simultan die drei wesentlichen sukzessiven Momente der dargestellten Handlung:

Der Mensch hat bei eignen und fremden Leiden nur drei Empfindungen, Furcht, Schrecken, und Mitleiden, das bange Voraussehen eines sich annähernden Übels, das unerwartete Gewahrwerden gegenwärtigen Leidens und die Teilnahme am dauernden oder vergangenen, alle drei werden durch dieses Kunstwerk dargestellt und erregt und zwar in den gehörigsten Abstufungen. [...] Bei der Gruppe des Laokoons

⁶³ Daß die einer möglichen anderen Auswahl des gestalteten Zeitpunkts aus der Handlung entsprechenden Zustände des jüngeren Sohne notwendig "unerträglich" seien, "weil sie ein letztes sind, das nicht dargestellt werden soll", verweist auf die normative Grundlage von Goethes klassischer Ästhetik.

⁶⁴ Den "stufenweise unterschiedene[n] Zustand der drei Figuren", deren Zusammenspiel die Einheit eines "Ganzen aus je unterschiedlichen, gestuften Teilen" erzeuge, erwähnt bereits Christian Lenz: Goethes Kunstbeschreibung – erläutert an dem Aufsatz "Über Laokoon". In: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München 1995, S. 341-355, hier S. 345f.

⁶⁵ Diderot: Œuvres, Bd. 4, S. 499.

⁶⁶ Cometa: Die Tragödie des Laokoon, S. 159.

erregt das Leiden des Vaters Schrecken und zwar im höchsten Grad, an ihm hat die Bildhauerkunst ihr Höchstes getan; allein, teils um den Zirkel aller menschlichen Empfindungen zu durchlaufen, teils um den heftigen Eindruck des Schreckens zu mildern, erregt sie Mitleiden für den Zustand des jüngern Sohns, und Furcht für den ältern, indem sie für diesen auch noch Hoffnung übrigläßt. So brachten die Künstler, durch Mannigfaltigkeit, ein gewisses Gleichgewicht in ihre Arbeit, milderten und erhöhten Wirkung durch Wirkungen, und vollendeten sowohl ein geistiges als ein sinnliches Ganze. (MA 4.2, 86)

Die durch das singuläre Kunstwerk dargestellten menschlichen Zustände umfassen auf erschöpfende Weise sämtliche "Empfindungen" des Menschen "bei eignen und fremden Leiden": Furcht, Schrecken und Mitleid. Allein schon aus dieser Gedankenfigur geht unweigerlich hervor, daß die genannten Affekte wenig mit Lessings rein wirkungsästhetischen Kategorien – dort insbesondere mit dem Mitleid – zu tun haben. Wenn die "Bildhauerkunst" bei Goethe "Mitleiden für den Zustand des jüngeren Sohns" erregt, dann hat das dieselbe werkästhetische Funktion wie die von ihr beim Betrachter ebenso ausgelöste "Furcht für den ältern", welche "auch noch Hoffnung übrig läßt", wie er gegen Hirt ausdrücklich betont: Sie erzielt damit nämlich "ein gewisses Gleichgewicht in ihrer Arbeit", also eine innere, durch vermittelnden Ausgleich der unterschiedlichen darstellerischen Elemente bewirkte harmonische "Geschlossenheit" (MA 4.2, 73), die auf das später formulierte Gesetz der 'verheimlichten Symmetrie' (MA 15, 542) vorausweist. Das hohe "Kunstwerk" verstehe es – so Goethes wiederum augenscheinlich gegen Hirt gerichtete Argumentation –, "die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen Natur, in der Kunstmachung, zu mäßigen und zu bändigen" (MA 4.2, 86f.). Auffallenderweise aber werden seiner Deutung zufolge alle drei genannten Empfindungen (trotz der oben zitierten ausschließenden Gattungszuordnung) von einem *einzig* großen Werk der bildenden Kunst "dargestellt und erregt" – eine bei strenger Auslegung der Goetheschen Gattungstheorie geradezu paradoxe Vorstellung, die, wenn man die daraus resultierende Kompetenzerweiterung bildender Kunst dennoch ernst nimmt, wiederum dazu angetan ist, Lessings wertende Medienhierarchie zu konterkarieren.

Die Analyse der Funktion des 'prägnanten Moments' in Goethes Aufsatz *Über Laokoon* belegt im Vergleich zu Lessings Gattungstheorie eine deutliche Aufwertung der bildenden Kunst: Während dort der Dichter sowohl zeigen kann, "was uns der Künstler zeigt", aber "auch das, was uns dieser nur kann erraten lassen", kann der bildende Künstler bei Goethe *selbst* zeigen, was ihm noch von Lessing verwehrt worden war: gemeint ist die darstellerische Kategorie der 'Lebendigkeit', der 'Bewegung'. Und während Lessing laut Goethe "das Verfahren des Poeten von dem Verfahren des bildenden Künstlers scharf zu sondern begann" (MA 6.2, 132), setzt dieser das, was jener bloß "begann", auf einem anderem, neuen Niveau fort. Damit einher geht die Restitution einer ontologischen Gleichrangigkeit der verschiedenen Künste, wenn nicht sogar eine tendenzielle Bevorzugung der bildenden Kunst.⁶⁷

⁶⁷ Bereits Heinses Laokoon-Beschreibung hatte Cometa zufolge darauf abgezielt, "die Wichtigkeit der

Goethes 'klassische' Medien- und Gattungsdifferenzierung, welche die ontologische Wiederaufwertung der bildenden Kunst nachdrücklich betreibt, setzt folglich die von Flusser als topisch diagnostizierten "Kampfansagen der Texte gegen die Bilder" außer Kraft. Der Dichter stellt sich somit gegen die von Lessing vertretene bilderfeindliche Tradition und bereitet der zweiten abendländischen Medienrevolution gewissermaßen den Boden. Seine vergleichende Gattungstheorie ist auch in ihrer relativen (praktischen, nicht theoretischen) Konzilianz gegenüber medialen Überschneidungen gar nicht so altbacken, als es auf den ersten Blick vielleicht scheinen mag. Wenn nämlich Roland Barthes fast zweihundert Jahre später in seiner Theorie der *theatralischen* und *filmischen* 'Darstellung' den "*prägnanten Augenblick*" als "entscheidenden, absolut konkreten und abstrakten Augenblick" bezeichnet, nämlich als "Hieroglyphe", "aus der sich auf einen Blick [...] die Gegenwart, die Vergangenheit und die Zukunft herauslesen lassen, das heißt der historische Sinn der dargestellten Geste",⁶⁸ dann bezieht er sich weniger auf Lessings Begriffsverwendung, wie er irrtümlich meint, sondern eher auf diejenige der Weimarer Klassik, die dem 'prägnanten Moment' auch in den Medien der Sukzession eine wichtige Funktion zugeschrieben hat: So meint Schiller, der 'prägnante Moment' sei in der Dichtung "vollkommen durch seine Qualifikation zu einer durchgängig bestimmten Darstellung [einer Handlung] zu erklären" (MA 8.1, 419), so daß "alles was zur Vollständigkeit derselben gehört, natürlich ja in gewissem Sinn notwendig darin liegt, daraus hervor geht" (MA 8.1, 429).⁶⁹ Auf ähnliche Weise benutzt auch Goethe 'prägnante Momente' in der Poesie. Seine ästhetische Theorie erarbeitet er allerdings im Gebiet der bildenden Kunst, ohne sie freilich in ihren Implikationen darauf zu beschränken; bestätigt wird das durch Schiller selbst, der im Kontext seiner poetologischen Diskussion des 'prägnanten Moments' mit Blick auf Goethes Laokoon-Aufsatz hervorhebt, "wieviele bedeutende fruchtbare Ideen, die Organisation ästhetischer Werke betreffend, er leitet" (MA 8.1, 430).

Veranschaulichen läßt sich Goethes spezifisch poetische Verwendung 'prägnanter Momente' in einem abschließenden Blick auf die eingangs erwähnte Waldszene aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: Wiederholt operiert der Erzähler hier mit motivischen Anleihen aus der bildenden Kunst, wie Schings etwa anhand des Antiochos-Stratonike-Gemäldes dargelegt hat.⁷⁰ Goethes 'sinbildliche' (aber nicht allego-

Literatur im Gegensatz zur Größe des Marmors" zu demonstrieren (ebd., S. 137). Denn während man die "Statuen vom ersten Range der alten Kunst [...] in Versen und Prosa bis zum Ekel beschrieben" habe, sei "kein Leonhardt da Vinci, kein Michelangelo, kein Raffael [...] mehr aufgestanden. Anstatt das Licht zum Wegweiser zu wählen, hat man sich die Augen daran verblendet." Heinse: Ardinghello, S. 236.

⁶⁸ Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein. [1973] In: R. B.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt a. M. 1990, S. 94-102, hier S. 97.

⁶⁹ Genaueres dazu in Wolfgang Grohmann: Prägnanter Moment und punctum saliens. Zwei Begriffe aus Schillers Werkstatt. In: Acta Germanica 7 (1972), S. 59-76.

⁷⁰ Vgl. Schings: Wilhelm Meisters schöne Amazone, S. 191f.; ders.: Symbolik des Glücks. Zu Wilhelm Meisters Bildergeschichte. In: Ulrich Goebel, Wolodymyr T. Zyla (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe. One Hundred and Fifty Years of Continuing Vitality. Lubbock, Texas 1984, S. 157-177, hier 165f.

risch-emblematische) literarische Verfahrensweise prägt sogar die narrative Mikrostruktur; so bildet sich im 5. Kapitel des 4. Buchs, das vom Raubüberfall auf die reisende Theatergesellschaft sowie den unmittelbaren Folgen berichtet, folgendes Tableau um den schußverletzten Wilhelm, der sich nach dem Erwachen aus der Bewußtlosigkeit "in Philinens Schoß" wiederfindet: "Sie saß auf dem Rasen, hatte den Kopf des vor ihr ausgestreckten Jünglings leise an sich gedrückt, und ihm in ihren Armen, so viel sie konnte, ein sanftes Lager bereitet. Mignon kniete mit zerstreuten blutigen Haaren an seinen Füßen, und umfaßte sie mit vielen Tränen." (MA 5, 222) Die Beschreibung zeugt von Goethes Bemühen um größtmögliche narrative Plastizität. Fast könnte man meinen, es handle sich bei dieser von allen Mitreisenden verlassenen "wunderliche[n] Gruppe" (MA 5, 223) ikonographisch um die charakteristische Figurenkonstellation einer pietà:⁷¹ ähnlich wie der tote Christus steht hier der verletzte Wilhelm vor der Wiedererweckung zu einem neuen, anderen Leben. Tatsächlich zitiert Goethe aber eine entsprechende Szene aus Tassos *Gerusalemme liberata*.⁷² Noch zu Beginn des 6. Kapitels, nach der Ankunft der auf einem Schimmel reitenden Natalie, hat sich an dieser Figurenkonstellation vorderhand wenig geändert: Nach wie vor befindet sich Wilhelm "in dem Schoße der leichtfertigen Samariterin", doch wird diese ungewöhnliche "Lage" des Romanhelden jetzt ironisch durch die Erzählermitteilung perspektiviert, daß sie der "schöne[n] Amazone [...] höchst sonderbar vorzukommen schien" (MA 5, 224). Wilhelms Epiphanie-Erlebnis – der 'prägnante Moment' – kündigt sich an, denn der "leichtfertigen Samariterin" und ihrer distanzlosen Nähe zu Wilhelm wird die auf Dezenz und Distanz bedachte "schöne Amazone" gegenübergestellt: Zu jener, die dem Verletzten gleich eilfertig ihren Schoß zum Lager dargeboten hat und auf Nataliens Frage nach der Natur ihres Verhältnisses mit einem "Ton, der Wilhelmen höchst zuwider war", antwortet, er sei "nur ein guter Freund", bildet diese mit ihren "sanften, hohen, stillen, teilnehmenden Gesichtszüge[n]" einen scharfen Kontrast: "er glaubte nie etwas edleres noch liebenswürdigeres gesehen zu haben. Ein weiter Mannsüberrock verbarg ihm ihre Gestalt" (MA 5, 224). Des Erzählers Betonung der auch körperlichen Distanz erfolgt hier schon allein durch den knappen Hinweis auf Nataliens Kleidung, die keine körperliche Konturen preisgibt und darüber hinaus ausdrücklich 'männlich' konnotiert ist, also Abstand markiert, wohingegen Wilhelms erste Begegnung mit Philine sogleich die zwischen beiden von Beginn an obwaltende körperbetonte Erotik bezeichnet hat: "Sie hatte eine schwarze Mantille über ein weißes Negligee geworfen, das, eben weil es nicht ganz reinlich war, ihr ein häusliches und bequemes Ansehen gab; ihr kurzes Röckchen ließ die niedrigsten Füße von der Welt sehen." (MA 5, 91f.) Neben dem recht konkreten Blick auf körperliche Details – und zwar bezeichnenderweise nicht auf das Gesicht Philines, sondern auf ihre in "leichten Pantöffelchen mit hohen Absätzen" steckenden Füße – fungiert dabei auch die vom Erzähler eigens erwähnte Verunreinigung des Negligees als Verbildlichung einer – aus der

⁷¹ Vgl. dagegen Schings: Wilhelm Meisters schöne Amazone, S. 191.

⁷² Vgl. ebd., S. 189f.

Perspektive Nataliens – 'unreinen' Gesinnung. Ein edles und liebenswürdiges Gesicht steht gegen niedliche Füße, und Wilhelm Meister wird sich im weiteren Verlauf des Romans zum Mißvergnügen vieler 'nicht-klassischer' Leser⁷³ und Interpreten zunehmend für das erste und immer weniger für letztere interessieren.

Im Gegensatz etwa zur schwärmerischen Mignon, die Wilhelms blutende Wunde (nach dem Muster von Tassos Erminia angesichts der Verwundung Tancredis⁷⁴) vergeblich mit ihren Haaren zu stillen versucht und damit einen von Anbeginn zum Scheitern verurteilten Akt recht unreflektierter *caritas* an den Tag gelegt hatte (vgl. MA 5, 223), beweist Natalie sofort höchste Geistesgegenwart: Sie "fragte, mit menschenfreundlicher Teilnahme, nach allen Umständen des Unfalls, der die Reisenden betroffen hatte, besonders aber nach den Wunden des hingestreckten Jünglings", die sie sofort behandeln läßt. Ihrer geistigen Klarheit und Hilfsbereitschaft korrespondiert ihre körperliche Dezenz bei der ärztlichen Untersuchung Wilhelms: "es schien, als könnte sie sich nicht von dem Anblick des Verwundeten losreißen, und als fürchtete sie zugleich den Wohlstand zu verletzen, wenn sie stehen bliebe, zu der Zeit, da man ihn, wiewohl mit Mühe, zu entkleiden anfang." (MA 5, 224f.) Immer wieder erleichtert die Narration des Romans dem Leser durch ihre Progression in parallelgeführten "Gegensätzen und Stufengängen" die "Einsicht in die Verhältnisse" – ganz nach dem 'klassischen' ästhetischen Postulat aus Goethes Laokoon-Beschreibung: "Durch [...] Symmetrie und durch Gegenstellungen wurden in leisen Abweichungen die höchsten Kontraste möglich." (MA 4.2, 77) Die direkte Konfrontation der zentralen weiblichen Figuren der Waldszene ist dafür vielleicht das schlagendste Beispiel: "Philine war indessen aufgestanden, um der gnädigen Dame die Hand zu küssen. Als sie neben einander standen, glaubte unser Freund nie einen solchen Abstand gesehn zu haben. Philine war ihm noch nie in einem so ungünstigen Lichte erschienen. Sie sollte, wie es ihm vorkam, sich jener edlen Natur nicht nahen, noch weniger sie berühren." (MA 5, 225) Die letztzitierte Passage bereitet den "höchsten darzustellenden Moment" des Romans auf kontrastive Weise vor. Es ist gerade die Licht-Metapher, also wiederum eine narrative Anleihe aus der bildenden Kunst, anhand derer die fundamentalen Differenzen zwischen den beiden weiblichen Romanfiguren dargestellt werden: Das 'ungünstige Licht', in welchem Philine dem verletzten Wilhelm erscheint, bildet die metaphorische Kontrastfolie für das 'glänzende Licht', das sich über das 'ganze Bild' Natalies verbreitet:

Wilhelm, den der heilsame Blick ihrer Augen bisher fest gehalten hatte, war nun, als der Überrock fiel, von ihrer schönen Gestalt überrascht. Sie trat näher herzu, und legte den Rock sanft über ihn. In diesem Augenblicke, da er den Mund öffnen und einige Worte des Dankes stammeln wollte, wirkte der lebhafte Eindruck ihrer Gegenwart so sonderbar auf seine schon angegriffenen Sinne, daß es ihm auf einmal vorkam, als sei ihr Haupt mit Strahlen umgeben, und über ihr ganzes Bild verbreite sich nach und nach ein glänzendes Licht. Der Chirurgus berührte ihn eben

⁷³ Vgl. etwa das Gedicht *Écrit en marge de 'Wilhelm Meister'* – eine Apotheose der sinnlichen Erotik Philines. Paul Verlaine: Poetische Werke. Frz. u. dt. Übertragen v. Sigmar Löffler. Frankfurt a. M. 1994, S. 520-523.

⁷⁴ Gerusalemme liberata, XIX, 112f.; vgl. Schings: Wilhelm Meisters schöne Amazone, S. 190f.

unsanfter, indem er die Kugel, welche in der Wunde stak, herauszuziehen Anstalt machte. Die Heilige verschwand vor den Augen des Hinsinkenden; er verlor alles Bewußtsein, und als er wieder zu sich kam, waren Reiter und Wagen, die Schöne samt ihren Begleitern verschwunden. (MA 5, 226)

Der Ausschnitt ist zweifelsohne ein hochpathetischer 'prägnanter Moment', denn er bezeichnet nicht nur einen zentralen Umschlagspunkt in der Makrostruktur der Romanhandlung, sondern in seiner Mikrostruktur zugleich einen 'doppelten Zustand' des Helden: Dessen aus dem Anblick der "Heiligen" entspringende, in die höchste Intensität gesteigerte Freude wird vom augenblicklichen Schmerz unterbrochen, den der operative Eingriff des Chirurgen auslöst; auch hier sind also "Streben und Leiden in Einem Augenblick vereinigt". Genaueres hat Schings in seiner eingangs erwähnten Studie erläutert, in der er auch auf die 'moderne', 'romantische' Dimension zu sprechen kommt, die Goethe dem 'klassischen' Konzept in seiner narrativen Umsetzung verleiht.⁷⁵ Durchaus analog zum Wirkungsbereich des Lessingschen 'fruchtbaren Augenblicks' ist das bildhafte Ereignis nämlich ein eminenter Anreiz für Wilhelms Einbildungskraft – und damit auch für die des Lesers; eine ästhetische Funktion, die dem 'prägnanten Moment' in der bildenden Kunst ausdrücklich verwehrt geblieben war.

Daß es sich um den zentralen 'prägnanten Moment' des Romans handelt, wird auch durch Wilhelms 'unaufhörliche' spätere Vergegenwärtigung dieser "Begebenheit", "welche einen unauslöschlichen Eindruck auf sein Gemüt gemacht hatte", bestätigt. "Alle seine Jugendträume knüpften sich an dieses Bild." (MA 5, 233) Ein punktueller Augenblick erlangt durch seine 'tausendmalige Wiederholung' Ewigkeit – ganz nach dem Muster des von Herder beschriebenen "eine[n] ewige[n] Augenblick[s] der bildenden Kunst":

Wenn die Wirkung der Kunst ein *Werk* ist, zu Einem, aber gleichsam ewigen Anschauen gebildet: so muß dieser Eine Anblick auch so viel Schönes für das Auge, und so viel Fruchtbare für die Einbildungskraft enthalten, als er enthalten kann. Daher kommt das Unendliche und Unermeßliche in dieser bildenden Kunst, das sie vor allen anderen Künsten des Schönen voraus hat: nämlich ein höchstes Ideal der Schönheit für das Auge, und für die Phantasie die stille Ruhe des griechischen Ausdrucks: denn beide sind die Mittel, uns in den Armen einer ewigen Entzückung, und in dem Abgrunde eines langen seligen Anblicks zu erhalten.⁷⁶

Goethe selbst sieht in der von Herder angesprochenen 'stillen Ruhe des griechischen Ausdrucks' eine zentrale anthropologische Errungenschaft der klassischen Antike, ja "das Wundersamste des Altertums" überhaupt: Voraussetzung für die künstlerische Darstellung eines prägnanten "Augenblick[s] des Glücks und der Behaglichkeit" ist ihm nämlich "die Gesundheit [...] des Moments", wie er noch am 19. Oktober 1829 an Zelter schreibt: "der Augenblick müsse prägnant und sich selbst genug sein um ein würdiger Einschnitt in Zeit und Ewigkeit [zu] werden." (MA 20.2, 1266) Gefei

⁷⁵ Vgl. Schings: Wilhelm Meisters schöne Amazone, S. 188f.

⁷⁶ Erstes kritisches Wäldchen; Herder: Werke, Bd. 2, S. 136f.; vgl. Althaus: Laokoon, S. 68f.

wird hier "das Glück antikischer Gegenwärtigkeit", das Goethe dem 'modernen', sehnsüchtigen und ewig unzufriedenen Gegenwartsverlust eines Faust als Kontrastfolie entgegensetzt.⁷⁷ Die gleichsam statuenhafte Prägnanz des glücklichen Moments verweist in ihrer inneren Selbstgenügsamkeit auf die zentrale Gedankenfigur der 'klassischen' Kunstautonomie. In seiner literarischen Praxis transferiert Goethe diese Konzeption des 'ewigen Augenblicks' nun von den bildenden Kunst in die Poesie, die ihm zufolge allein an die Phantasie und Einbildungskraft des Rezipienten appellieren darf. Zu diesem Zweck kann sie sich bildlicher Anleihen bedienen und solcherart durch narrative Verdichtungen den Fortgang des linearen Erzählstrangs nach dem 'klassischen' Gebot der "sinnlichen Kunstgesetze[]" strukturieren: "Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung etc." (MA 4.2, 74). Genau in dieser symbolischen poetischen Bildlichkeit besteht eine der wesentlichen erzähltechnischen Innovationen der Weimarer Klassik.

⁷⁷ So Hans-Jürgen Schings: "Gesundheit des Moments" oder Winckelmann und Faust. In: Perspektiven der Philosophie. Neues Jahrbuch 23 (1997), S. 387-397, Zit. S. 388; mehr dazu in ders.: Fausts Verzweiflung. In: Goethe-Jahrbuch 115 (1998), S. 97-123.