



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Marie-Christin Wilm, „Laokoons Leiden. Oder über eine Grenze ästhetischer Erfahrung bei Winckelmann, Lessing und Lenz“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/wilm.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Laokoons Leiden. Oder über eine Grenze ästhetischer Erfahrung bei Winckelmann, Lessing und Lenz

Marie-Christin Wilm
marie-christin.wilm@web.de

1. Zur Leidenstoleranz ästhetischer Erfahrung

[1] Es scheint, als würde die lebhafteste Debatte über Laokoon, die im Deutschland der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als eine für die Kontinuitäten und Verschiebungen innerhalb der Ästhetik zwischen Aufklärung und Klassik paradigmatische geführt wurde, in der gegenwärtigen Forschung kaum weniger lebhaft diskutiert.¹ Insbesondere Lessings Schrift *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, die entschieden dazu beitrug, daß die Auseinandersetzung mit der antiken Großplastik auch und gerade für die poetologischen Entwürfe ab 1766 maßgeblich wurde,² ist in den vergangenen Jahrzehnten zum Gegenstand kontroverser Positionierungen geworden.³

¹ Stellvertretend sei hier auf den neusten Forschungsbeitrag und seine Bibliographie verwiesen: Monika Schrader, *Laokoon - "eine vollkommene Regel der Kunst"*. *Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe*, Hildesheim u. a. 2005.

² Vgl. entsprechende poetologische Überlegungen etwa bei Herder (*Erstes kritisches Wäldchen*, 1769; *Über den Ursprung der Sprache*, 1773), Schiller (*Über das Pathetische*, 1793), Hirt (*Laokoon*, 1797), Goethe (*Über Laokoon*, 1798).

³ Während etwa Wellbery in seiner großen *Laokoon*-Studie Lessing zum Vollender einer Aufklärungsästhetik macht, deren Selbstverständnis sich vom „analogon rationis“ (Baumgarten) zum Analogon intuitiver göttlicher Erkenntnis wandle, betont Knodt die Progressivität der Lessingschen Position im *Laokoon*, die sie an der subversiven Bedeutung der Kategorie der Einbildungskraft (in ihrer Funktion als Erschafferin von Welt) festmache. Vgl. David E. Wellbery, *Lessings Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge 1984; Eva M. Knodt, *„Negative Philosophie“ und dialogische Kritik. Zur Struktur poetischer Theorie bei Lessing und Herder*, Tübingen 1988. Einen orientierenden Überblick über die neueren ideengeschichtlichen und semiotischen

[2] Ein zentraler Punkt innerhalb der übergreifenden Einordnung Lessings in den zeitgenössischen ästhetischen Kontext ist jene berühmte gattungstheoretische Grenzbestimmung, die seiner *Laokoon*-Abhandlung den Namen gibt: Zwar seien sowohl Malerei als auch Poesie nachahmende Künste, doch müßten sie gänzlich verschiedene Mittel (Zeichen) gebrauchen, um ihr Ziel, die Bewegung der Einbildungskraft zum Zwecke einer Erkenntnis des Ganzen, zu erreichen. Statt einer beschreibenden Literatur, die dem *ut-pictura-poesis*-Prinzip folge,⁴ sei daher eine Dichtung zu fordern, die ihrem eigenen Prinzip (der Zeitlichkeit) gemäß, „Handlungen“ als den „eigentliche(n) Gegenstand der Poesie“ anerkenne.⁵

[3] Verglichen mit diesem umfassenden Entwurf einer Medienspezifizierung der Künste⁶ wird einer anderen Grenzziehung, die Lessing zu Beginn seiner Abhandlung präsentiert, weniger Beachtung geschenkt: Es ist die Frage nach dem Leiden Laokoons, deren Beantwortung bereits Schiller mit Blick auf Lessings Behandlung der Laokoon-Szene bei Vergil einklagt. Dieser hätte sich ausschließlich bemüht, „die Gränzen der poetischen und mahlerischen Darstellung [...] anschaulich zu machen“, nicht aber darum, „den Begriff des Pathetischen daraus zu entwickeln“.⁷

[4] Allgemein formuliert geht es um die Frage nach dem Stellenwert des Leidens für die Rezeption von Kunst, die im folgenden allerdings nicht anhand des Bedingungsverhältnisses einer Ästhetik des Schönen vom Leiden,⁸ sondern aus der Perspektive der Leidenstoleranz ästhetischer Erfahrung beleuchtet werden soll. Zu fragen ist, wieviel Leid(en) in einem Kunstwerk toleriert werden kann, ohne daß die Wahrnehmung dieses Leid(en)s die ästhetische Erfahrung zunichte macht. Wo liegt die Toleranzgrenze für die bildliche oder literarische Darstellung von Leid(en), jenseits derer keine ästhetische Erfahrung mehr möglich ist, etwa weil sich die Lust an der Betrachtung, die – wie die Rede vom Vergnügen an tragischen Gegenständen nahelegt – zur ästhetischen Erfahrung gehört, angesichts des dargestellten Leid(en)s nicht einstellen will? Zur Debatte steht also nichts weniger als die Reichweite ästhetischer Erfahrung, und zwar zunächst historisch, insofern die Frage nach der Leidenstoleranz nicht abstrakt, sondern mit konkretem Bezug auf die entsprechenden Thesen von Winckelmann, Lessing und Lenz

Ansätze bietet Monika Fick, *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar 2000, bes. 228-232.

⁴ Die Maxime, daß die Dichtung „wie ein Gemälde“ schaffen solle, stützt sich auf Vers 361 aus Horazens *De arte Poetica*, wird aber aus ihrem ursprünglichen Argumentationskontext – auch in der Dichtkunst gebe es, wie in der Malerei, Werke, die „zehnmal betrachtet“ gefallen (also von wahrer Schönheit sind) und solche, die den „Scharfsinn des Richters fürchten“, weil sie nur bei der ersten Betrachtung überzeugen können (vgl. V. 361-365, zitiert nach Quintus Horatius Flaccus, *Ars Poetica/Die Dichtkunst, Lateinisch/ Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer*, Stuttgart 1972, 27) – gelöst und zur generellen Forderung erhoben. Als poetologisches Fundament dient die Metapher vom *poetischen Gemälde* in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (etwa den Schweizern, vgl. Johann Jacob Bodmer, *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde der Dichter*, 1741).

⁵ Vgl. die entsprechenden Nachweise in Abschnitt 3.

⁶ Die Frage nach dem Verhältnis der einzelnen Künste zum übergreifenden Konzept einer ästhetischen Erfahrung wird aktuell auch auf Basis der kognitivistischen Erkenntnisse der Neurobiologie diskutiert, vgl. etwa die Studie Kreislers, deren Thesen in einer neurobiologischen Begründung der Homologie der Künste münden: Imke Kreiser, *Laokoon im einundzwanzigsten Jahrhundert oder die Neurobiologie der Ästhetik*, Bochum 2002.

⁷ Friedrich Schiller, *Über das Pathetische* (1793), in: *Schillers Werke. Nationalausgabe* (= NA), begr. v. Julius Petersen [...], hrsg. Norbert Oellers, Weimar 1943ff., Bd. XX, 207.

⁸ So das Ergebnis der Studie Richters, die die ästhetische Funktionalisierung körperlichen Leidens am Beispiel des Laokoon-Paradigmas mit dem Ergebnis untersucht, „that the pain of the body is at the center of the aesthetics of beauty, and that the desires of this aesthetics are responsible for the infliction of the pain it seeks to hide“, vgl. Simon Richter, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain*, Detroit 1992, 190.

zu diskutieren ist. Am Beispiel ihrer Laokoon-Lektüren, die in poetologischer Hinsicht drei verschiedene Entwürfe präsentieren, unter welchen Bedingungen (der Begrenzung oder Entgrenzung der Künste) dargestelltes Leid ästhetisch erfahrbar ist, öffnet sich der Blick für eine Reihe historischer Grenzbestimmungen ästhetischer Erfahrung. Zugleich aber kommen auch systematische Aspekte der Reichweite des Konzeptes ästhetischer Erfahrung zur Sprache, da gerade das Maß der Leidenstoleranz die jeweilige Grenzlinie zwischen ästhetischer Erfahrung und anderen (vor allem leiblichen, aber auch religiösen) Erfahrungsformen markiert.⁹

[5] Hingegen ist in den Theorieangeboten Winckelmanns, Lessings und Lenzens keine (klare) Grenzziehung zwischen ästhetischer und epistemischer Erfahrung zu vermuten, da alle drei Entwürfe zwischen Baumgartens Begründung der *Aesthetica* (1752/58) als Wissenschaft sinnlicher Erkenntnis¹⁰ und Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) entstehen. Ästhetische Erfahrung wird also einerseits nicht (mehr) wie in der Wolfschen Schule als eine minderwertige, sondern als „analogon rationis“, d.h. als eine vollwertige Erkenntnisform gefaßt¹¹ und andererseits (noch) nicht mit Kant als Geschmacksurteil über die subjektiven Erkenntnisvermögen des Rezipienten.¹²

[6] Und es ist insbesondere die Frage nach den Möglichkeiten ästhetischer Erfahrung im Anblick des Leid(en)s, in der sich der grundlegende Unterschied zwischen einer auf das erkannte Objekt und einer auf das erkennende Subjekt gerichteten Ästhetik grundsätzlich widerspiegelt: Ist nach Kant zu fragen, wie *durch* die Darstellung von Leiden ästhetische Erfahrung (als subjektives Lustempfinden) zu denken ist,¹³ so muß vor Kant gefragt werden, wie ästhetische

⁹ Thesen zur Bestimmung der „Reichweite“ ästhetischer Erfahrung liefert auch Seel, der ausgehend von einer als Präsenzerfahrung gefaßten ästhetischen Erfahrung deren „besondere Reichweite“ als „Bewußtsein der Offenheit von Gegenwart“ definiert, Martin Seel, „Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung“, in: Gert Mattenklott (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrungen im Vergleich*, Hamburg 2004, 81.

¹⁰ Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica* (1750-58), vgl. zur Problemlage: Arbogast Schmitt, „Die Entgrenzung der Künste durch ihre Ästhetisierung bei Baumgarten“, in: Mattenklott (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung*, 55-71. Gerade Baumgartens Bestimmung der ästhetischen Wahrnehmung als alternativer Erkenntnisform macht die Ästhetik seiner Epoche für die aktuelle Diskussion um das Potential ästhetischer Erfahrung so aufschlußreich. Als Beispiel für die zahlreichen wahrnehmungsästhetisch orientierten Ansätze der Gegenwart vgl. Gernot Böhme, *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001. Zu den Eigenschaften, die den Begriff „ästhetische Erfahrung“ im Ausgang von Baumgarten und im Hinblick auf die gegenwärtige philosophische Ästhetik bestimmen können, vgl. Christoph Menke, „Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion. Zu Genese und Dialektik der Ästhetik“, in: Andrea Kern, Ruth Sonderegger (Hrsg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt/M. 2002, 19-48. Zu Baumgartens Philosophie des sinnlichen Erkennens als Bezugspunkt der aktuellen Kulturwissenschaften vgl. Steffen W. Groß, *Felix aestheticus - Die Ästhetik als Lehre vom Menschen. Zum 250. Jahrestag des Erscheinens von Alexander Gottlieb Baumgartens „Aesthetica“*, Würzburg 2001.

¹¹ Baumgarten definiert in seiner *Aesthetica* bekanntlich sinnliche Erkenntnis als eine der Vernunftserkenntnis gleichgeordnete Erkenntnis, die dem Menschen notwendig sei, weil das sinnliche Leben durch logische Zergliederung nur unzureichend erkannt werde (vgl. § 560).

¹² Vgl. Kants *Analytik des Schönen* in der *Kritik der Urteilskraft*, die mit folgender Feststellung beginnt: „Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann.“ Zitiert nach: Immanuel Kant, *Werkausgabe in zwölf Bänden*, hrsg. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1974, 115 (A4).

¹³ Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 2. Buch (Analytik des Erhabenen, §§ 23-29).

Erfahrung (als sinnliche Erkenntnis eines Vollkommenen)¹⁴ trotz der Darstellung von Leiden gedacht werden kann.

[7] Lenz allerdings, so meine These, sprengt dieses ästhetikgeschichtliche Schema, indem er bereits vor der *Kritik der Urteilskraft*, jedoch bezeichnenderweise nach seinem Studium bei Kant, ein Konzept ästhetischer Erfahrung präsentiert, das auf einer Maximierung des dargestellten Leidens basiert, während Winckelmann und Lessing jeweils für eine Reduzierung des Leidens (zugunsten der Vollkommenheit der Darstellung) plädieren. Die Markierung dieser Differenz begründet die Beschränkung auf die hier präsentierten Laokoon-Deutungen.

[8] Um die Besonderheit der Lenzschen Position aufzeigen zu können, die ich als eine *Poetik des Leidens*¹⁵ bezeichnen möchte, sind zuvor die an der Idee des Erhabenen bzw. am Mitleidstheorem ausgerichteten Ansätze Winckelmanns und Lessings zu skizzieren und zwar explizit unter dem Aspekt ästhetischer Grenzerfahrung.¹⁶ Von hieraus gesehen lassen sich exemplarisch die beiden breiten Deutungsströme aufzeigen, die die Diskussion um die Leidensproblematik (nicht nur im 18. Jahrhundert) vorantreiben. Zu ergänzen wäre diese Darstellung in einem weiteren Schritt durch die verschiedenen Stadien der Laokoon-Rezeption Herders, die sowohl sprachtheoretisch als auch sensualistisch neuen Deutungsansätzen den Weg bereiten.¹⁷ Wird die Leidenstoleranz ästhetischer Erfahrung in Herders erstem seiner *Kritischen Wälder* (1769), welches er „Herrn Lessings Laokoon“ widmet, noch sehr gering eingeschätzt, da die Darstellung körperlichen Schmerzes zur Erzeugung von „Illusion“ als des „Hauptzweckes“ der Kunst nichts beitragen könne, weil die Empfindung körperlicher Schmerzen „allemaal Natur, und niemals Nachahmung“ sei, so daß der Rezipient körperliche Schmerzen auch nicht anders als körperlich wahrnehme,¹⁸ so beurteilt Herder im Zusammenhang mit seiner Sprachursprungsthese die Leidensdarstellung im *Philoktet* durchaus als positiv.¹⁹ Auf die nicht zuletzt wohl biographischen Gründe dieser Verschie-

¹⁴ Vgl. Baumgarten, *Aesthetica* (§ 14): Wird Vollkommenheit – als Erkenntnis der Wahrheit eines Dinges – sinnlich wahrgenommen, so zeigt sie sich als Schönheit.

¹⁵ Die grundlegende Bedeutung der Leidens-thematik für die Lenzsche Poetik ist in der Forschung bisher nicht erkannt worden, sie stellt ein zentrales Thema meiner Dissertation dar, die ich im Sommersemester 2006 dem FB Germanistik der FU Berlin vorlegen werde.

¹⁶ Die hier vorgelegten (an der Frage nach der Grenze ästhetischer Erfahrung angesichts des Leidens) ausgerichteten Analysen sind in zwei Richtungen von ebenfalls auf die Leidens-thematik konzentrierten Forschungsansätzen abzugrenzen: Zum einen von Richters Fragestellung (vgl. Anm. 8), zum anderen von Mayers Untersuchung der Darstellungsmöglichkeiten und der poetologischen Bedeutung der Grenze zwischen Leben und Tod am Beispiel der Laokoon-Rezeption, vgl. Mathias Mayer, *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis*, Freiburg im Breisgau 1997, bes. 2. Teil: „Der Tod des Laokoon und die Auferstehung der Dichtung – Beitrag zu einer Poetik des Todes“ (149-313).

¹⁷ Grundlegend zum Verständnis der Herderschen Ästhetik: Marion Heinz, *Sensualistischer Idealismus. Untersuchungen zur Erkenntnistheorie des jungen Herder (1763-1778)*, Hamburg 1994.

¹⁸ Herder, *Kritische Wälder* (Erstes Wäldchen), SWS III, 45 u. 48. Vgl. auch: „Ob der in Zuckung Liegende, winselnde Mann Philoktet sei, geht mich nicht an: er ist ein Tier, wie ich: er ist ein Mensch: der menschliche Schmerz erschüttert mein Nervengebäude, wie wenn ich ein sterbendes Tier, einen röchelnden Toten, ein gemartertes Wesen sehe, das wie ich fühlet. Und wo ist nun dieser Eindruck auch nur im kleinsten Maße vergnugend, angenehm? Er ist peinlich [...]“, zitiert nach: Johann Gottfried Herder, *Werke in zehn Bänden* (Herder, BDK), Bd. 2, hrsg. Gunter E. Grimm, Frankfurt/M. 1993, 101.

¹⁹ Vgl. z.B. den Anfang der Herderschen Schrift *Über den Ursprung der Sprache* (1772), worin der Ausdruck der „schmerzhaften Empfindungen“ durch den Schrei als natürliche und allen Lebewesen eigene „Sprache der Empfindung“ sowie als Ausgangspunkt aller menschlichen Sprachen am Beispiel des leidenden Philoktet interpretiert wird: „Schon als Tier hat der Mensch Sprache. Alle heftigen und die heftigsten unter den heftigen, die schmerzhaften Empfindungen seines Körpers, alle starke Leidenschaften seiner Seele äußern sich unmittelbar in Geschrei, in Töne, in wilde, unartikulierte Laute. Ein leidendes Tier sowohl, als der Held Philoktet, wenn es der Schmerz anfällt, wird

bung sowie auf eine Darstellung der Herderschen Historisierung der Pathoskonzeptionen soll hier jedoch aus Platzgründen nur verwiesen werden, zumal die Frage nach der Leidenstoleranz ästhetischer Erfahrung nicht im Zentrum des Herderschen Interesses steht.²⁰

[9] Ganz anders verhält sich dies bei Lenz, der in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts neben Goethe, Herder und Klinger die sog. Sturm-und-Drang-Bewegung maßgeblich prägt. Seine Ästhetik erfährt nicht nur durch eine pietistische Erziehung und das Studium bei Kant, sondern auch durch seine Straßburger Freundschaft mit Herder entscheidende Impulse.²¹ Für Lenz selbst wird die Frage nach der Leidenstoleranz ästhetischer Erfahrung ab 1773 zur Kernfrage, so daß seine diesbezüglichen poetologischen Überlegungen hier nicht fehlen dürfen. Um so weniger als die Position Lenzens – soweit ich sehe – in der Laokoon-Debatte noch nicht zur Kenntnis genommen wurden, was wohl darauf zurückzuführen ist, daß sich bei Lenz keine ausführliche Auseinandersetzung mit dieser Figur findet, nur innerhalb eines Vergleiches mit der Werther-Figur Goethes kommt Lenz auf Laokoon zu sprechen.²² Doch sollte diese anscheinende Marginalität nicht darüber hinwegtäuschen, daß gerade in diesem Vergleich eine spezi-fische Deutung des Laokoons zutage tritt, die sich einerseits über das *Werther*-Verständnis Lenzens erschließt und andererseits seine These zu den Möglichkeiten ästhetischer Erfahrung im Anblick des Leidens deutlich konturiert.

2. „Der Ausdruck einer so großen Seele“ (Winckelmann)

[10] Am 14. Januar 1506 wird eine antike Skulptur aus Marmor²³ wiederentdeckt und als jene Laokoon-Gruppe identifiziert, die Plinius der Ältere (23-79 n. Chr.) allen anderen Kunstwerken vorzuziehen empfiehlt.²⁴ Das nachhaltig wirkende Diktum einer herausgehobenen Bedeutung dieser Skulptur für die bildende Kunst

wimmern! wird ächzen! und wäre es gleich verlassen, auf einer wüsten Insel, ohne Anblick, Spur und Hoffnung eines hilfreichen Nebengeschöpfes – Es ist, als obs freier atmete, indem es dem brennenden, geängstigten Hauche Luft giebt: es ist, als obs einen Teil seines Schmerzes ver-seufzte, und aus dem leeren Luftraum wenigstens neue Kräfte zum Verschmerzen in sich zöge, indem es die tauben Winde mit Ächzen füllet. So wenig hat uns die Natur, als abgesonderte Steinfelsen, als egoistische Monaden geschaffen!“ (Herder, BDK Bd. 1, 697f.). Schließlich formuliert Herder am Beispiel der Skulptur seine Theorie einer Dreiteilung ästhetischer Erfahrung, wonach die von Lessing präferierte binäre Unterscheidung von simultaner und sukzessiver Wahrnehmung durch den Tastsinn zu ergänzen ist, vgl. seine ab 1768 entstehende Studie zur *Plastik* (1778).

²⁰ Vgl. zum Wandel der Philoktetedeutung Herders: Rüdiger Singer, „*Nachgesang*“. *Ein Konzept Herders, entwickelt an Ossian, der popular ballad und der frühen Kunstballade*, erscheint voraussichtlich Würzburg 2005 (insb. Kap. B 3.3.2.). Zu Herderschen These von Individualität und Historizität von Empfindungen vgl. *Erstes Kritisches Wäldchen* (SWS III, 12ff. u. 19), sowie Schrader 2005, 89f.

²¹ Maßgebliche Denkfiguren Herders finden daher im Abschnitt über Lenz doch noch ihren Platz.

²² Vgl. Lenz, *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers* (1774/75), in: Jacob Michael Reinhold Lenz, *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. Sigrid Damm, Leipzig 1987 (= WuB), Bd. 2, 673-690; die Laokoon-Stelle findet sich im 8. Brief. Ein zweiter Bezug auf Laokoon findet sich im Lenzschen Aufsatz „Das Hochburger Schloss“ (vgl. WuB II, S. 754), die ebenfalls im Kontext einer Lenzschen *Poetik des Leidens* zu deuten ist, was hier aus Platzgründen unterbleiben muß.

²³ Nach Andreae handelt es sich bei der bereits im Juni des gleichen Jahres (1506) im Vatikan aufgestellten Laokoon-Gruppe um eine römische Marmorkopie aus der Zeit des Kaisers Tiberius (14-37 n. Chr.) nach einem hellenistischen Bronzeoriginal (um 140 v. Chr.) aus Pergamon. Vgl. Bernard Andreae, *Laokoon und die Kunst von Pergamon. Die Hybris der Giganten*, Frankfurt/M. 1991. Vgl. aber auch die kritischen Einwände zu Andreaes (stilistischer) Einordnung der Skulptur von Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999.

²⁴ Vgl. Plinius der Ältere, *Naturgeschichte (Historia Naturalis)*, Buch 36, Kapitel 37: „[...] sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii.“

macht sich rund 1700 Jahre später Winckelmann (1717-1768) zu eigen, wenn er einleitend in seinen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) konstatiert: „Laokoon war den Künstlern im alten Rom eben das, was er uns ist [...] eine vollkommene Regel der Kunst“ (GN, 4).²⁵ Im Kontext seiner These, daß sich zum einen – aufgrund einer Reihe äußerer Umstände wie Klima, Wohlstand und Sitten – gerade im antiken Griechenland „die schöne Natur unverhüllet zum großen Unterrichte der Künstler“ gezeigt hätte (GN, 8) und die griechischen Künstler dadurch zum anderen ange-regt worden wären, „sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Teile als ganze Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur erheben sollten“, so daß schließlich ihr „Urbild“ der Schönheit „eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur“ war (GN, 10),²⁶ im Kontext dieser These also spricht Winckelmann der Laokoon-Gruppe eine paradigmatische Bedeutung zu: „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden“ (GN, 20).

[11] Beschreibt Winckelmann zuvor die Schönheit griechischer Statuen als Nachahmungen der „vorzügliche(n) Schönheit ihrer [der Griechen] Körper“ (GN, 8), so demonstriert der Hinweis auf Laokoon, daß sich sein Schönheitsbegriff nicht in der äußeren Form erschöpft; vielmehr läßt sich im Hinblick auf die Meeresmeta-pher von einer Tiefen- und einer Oberflächenstruktur des Schönen bei Winckelmann sprechen, wobei der „Ausdruck“ Laokoons beide Ebenen vereinigt: Der wütenden, aufgewühlten Oberfläche des Meeres ist die Darstellung der „heftigsten Leiden“ eines Mannes zuzuordnen, der sich und seine Söhne von gif-tigen Riesenschlangen gefesselt bzw. gebissen sieht. Der ruhigen Tiefe des Mee-res hingegen soll die „Größe der Seele“ Laokoons entsprechen, die es ihm ermögliche, dieses Leiden (des Schmerzes, des bevorstehenden Todes, der Angst und Bedrängnis seiner Söhne) zu ertragen. Beide einander widerstrebenden Ebe-nen bilden zusammen erst jenes „vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke“, dessen auf Gegensätzlichkeit basierendes Gleichgewicht oft ver-kannt wird.²⁷ In Bezug auf Laokoon heißt es: „Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke aus-geteilet, und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können“ (GN, 20).

²⁵ Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart 1982 (im Text nachgewiesen als GN).

²⁶ Auf diese Weise und durch das „von den Thebanern ihren Künstlern vorgeschriebene Gesetz, die Natur bei Strafe aufs beste nachzuahmen“, werden die griechischen Kunstwerke für Winckelmann zur „reinsten Quelle der Kunst“, die ihm für die der Natur wie der Schönheit entfremdeten Moderne (vgl. 14) ebenso verbindlich wie vorbildlich scheint: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten [...]“ (4), insbesondere im Hinblick auf die Proportionen der darzustellenden Schönheit: „Könnte auch die Nachahmung der Natur dem Künstler alles geben, so würde gewiß die Richtigkeit der Kontur durch sie nicht zu erhalten sein; diese muß von den Griechen allein erlernt werden“ (15).

²⁷ Zu erinnern bleibt, daß die im ästhetischen Diskurs zur Formel erstarrten Beschreibungen „edle Einfalt“ und „stille Größe“ jeweils Gegensätze – überspitzt gesagt: jeweils Charakteristika des Schönen (*Einfalt* bzw. *still*) und des Erhabenen (*edel* bzw. *Größe*) – vereinigen und gerade hieraus ihre Dynamik gewinnen.

[12] In der Sophokleischen Tragödie, die Winckelmann hier vergleichend heranzieht, werden die Leiden des griechischen Helden Philoktet dargestellt.²⁸ Der Vergleich zwischen der Leidensdarstellung der Laokoon-Gruppe und der des Philoktet liegt nahe und spielt vor allem bei Lessing eine Rolle (vgl. 3.2.). Winckelmann deutet das Leiden des Philoktet als ebenso gemäßigt wie das des Laokoon,²⁹ nicht, weil er die These vertritt, daß die dargestellten Helden nur gemäßigte Schmerzen erlitten, sondern weil sich in ihrem „Ausdruck“ des Schmerzes zugleich mit dem Leiden der geistige Widerstand gegen dieses Leid zeige. Auf Seiten der Rezipienten führe gerade diese das Leiden sublimierende Seelengröße zu dem Wunsch, eigene Schmerzen ebenso heldenhaft ertragen zu können. Für Winckelmann bewirkt die Erkenntnis des Kunstwerkes also Mitleid und Bewunderung als Kennzeichen ästhetischer Erfahrung. Dem Leiden wird hierbei die Qualität der Mitleidserregung zugeschrieben („sein Elend gehet uns bis an die Seele“), während das erhabene Aushalten des Schmerzes als Qualität der Bewunderungswürdigkeit ausgezeichnet wird („aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können“). Die gleichzeitige Erregung beider Affekte wird auf Seiten des Kunstwerks durch die spezifische Art der Leidensdarstellung garantiert: „[...] dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebet kein schreckliches Geschrei, wie Vergil von seinem Laokoon singet: Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen“ (GN, 20).

[13] Die Leidensdarstellung, so bleibt festzuhalten, ist also im Hinblick auf die zu erzielende Wirkung einerseits erforderlich, da ohne sie weder Mitleid noch Bewunderung einsetzen. Um aber der „Ausdruck einer so großen Seele“ (GN, 20) sein zu können, gibt es eine genau definierte Toleranzgrenze der Leidensdarstellung: Laokoon darf seufzen, aber nicht schreien, denn nur durch eine Relativierung, die in der dargestellten Überwindung des Schmerzes liegt, bleibt Winckelmann zufolge erkennbar, daß der Held über sein Leiden erhaben ist.

²⁸ Dieser wird auf dem Weg nach Troja aufgrund seiner übelriechenden und bis zu Ohnmachtsanfällen schmerzenden Wunde von seinen Mitstreitern auf der Insel Lemnos ausgesetzt. Die dramatische Handlung setzt ein, als Neoptolemos Philoktet unter dem Vorwand aufsucht, ihn zurück nach Griechenland zu bringen. Hinter diesem Versprechen steckt allerdings eine List des Odysseus, der – einem Seherspruch folgend – den Bogen des Philoktet rauben will, um mit seiner Hilfe Troja besiegen zu können. Entscheidend für den Handlungsverlauf ist (u.a.) die Wirkung, die das hilflose Leiden Philoktets auf Neoptolemos macht.

²⁹ Ganz anders als zeitgleich Diderot, der – im Zusammenhang mit seiner Kritik der Forderung nach darzustellender „Wohlanständigkeit, diese(r) Feindin des Genies und aller großen Wirkungen“ – gerade die Darstellung von Philoktets unbeherrschtem Leiden lobend hervorhebt: „Ich will unsern Franzosen unablässig zurufen: die Wahrheit! die Natur! die Alten! Sophokles! Philoktet! Der Dichter hat ihn vor dem Eingang seiner Höhle liegend, und mit zerrissenen Lumpen bedeckt auf der Bühne gezeigt. Er läßt ihn sich herumwälzen. Er läßt ihn einen Anfall von Schmerzen bekommen. Er läßt ihn schreien. Er läßt ihn unartikulierte Töne von sich geben. [...] Unser Geschmack müßte sehr verderbt sein, wenn uns dieser Anblick nicht weit mehr rührte, als der Anblick einer reichgekleideten, ausgeschmückten Person“, vgl. Diderot, *Entretiens sur le fils naturel* (1757, zitiert nach der Übersetzung Lessings von 1760), in: Lessing, *Das Theater des Herrn Diderot*, hrsg. Wolfgang Stellmacher, Leipzig 1981, 130).

3. „Unser Mitleiden ist [nicht] allezeit dem Leiden gleichmäßig“ (Lessing)

[14] Daß sich die große Seele des Laokoon durch einen zurückgehaltenen Schrei ausdrücke, macht Lessing (1729-1781) in seiner Schrift *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766)³⁰ zum Ausgangspunkt seiner Kritik an der Winckelmannschen Interpretation: Mit Blick auf andere prominente Leidensdarstellungen der Antike (des Sophokles Philoktet,³¹ die Laokoon-Figur bei Vergil,³² die implizite Erlaubnis Agamemnons, daß die Griechen vor Troja weinen dürfen³³) stellt Lessing fest, daß der Grieche „sich keiner der menschlichen Schwachheiten“ geschämt habe: Er habe „seine Schmerzen und seinen Kummer“ frei geäußert und doch hätte ihn keins seiner Leiden „auf dem Weg nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurück(ge)halten“ (L I, 14f.). Dies vorausgesetzt, bleibt die Winckelmannsche Erklärung, weshalb die Darstellung von Laokoons Leiden so zurückhaltend sei, für Lessing unbefriedigend, obwohl er dessen Deutung (der dargestellten Unterdrückung des Schreies) teilt: „Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindungen körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkgangsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum demohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter abgeht, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrücket“ (L I, 16).

[15] Diesen Grund sieht Lessing im fundamentalen Unterschied der Verfahrensarten,³⁴ die die Künste zum Zwecke der Nachahmung (und damit unmittelbar zusammenhängend: zur Erreichung ihres Wirkungszweckes) anwenden müssen.

³⁰ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, hrsg. Kurt Wölfel, Frankfurt/M. 1988 (im Text nachgewiesen als L mit Angabe der Kapitelnummer).

³¹ Vgl. die entsprechenden Ausführungen in Abschnitt 2.

³² Vergil schildert in seinem Epos *Aeneis* (19. v. Chr.), das den Weg Aeneas aus dem zerstörten Troja bis zu den Kämpfen in Latium, die zur Gründung Roms führen, beschreibt, in einem Rückblick (2. Kapitel) die letzte Phase der Belagerung Trojas durch die Griechen, in welcher Laokoon mit seiner Warnung vor dem hölzernen Pferd (V. 49: *quidquid it est, timeo Danaos et dona ferentis* / „Was es auch sei, ich fürchte die Danaer, selbst wenn sie schenken“) eine zentrale Rolle spielt. Ausführlich wird nachfolgend (V. 201ff.) dargestellt, wie während eines am Strand stattfindenden Stieropfers, das Laokoon als Priester Neptuns vollzieht, zunächst seine zwei Söhne und dann auch er selbst von einem aus dem Meere auftauchenden Schlangenpaar angegriffen werden. Die Schilderung seines aussichtslosen Kampfs mündet in der Beschreibung seines Schreies, der dem des verwundeten Opfertieres gleiche.

³³ Lessing leitet diese Erlaubnis, die sich in der *Ilias* nicht findet, aus ihrem Gegenteil ab: König Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen. Daß Homer ein entsprechendes Verbot auf griechischer Seite nicht ausspreche, deutet Lessing als Anzeichen folgender Dichterintention: „Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse“ (L I, 15).

³⁴ Vgl. L XVI, 104: „Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zum Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen. [Gegenstände, die nebeneinander existieren heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.] Gegenstände, die aufeinander folgen, heißen Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie“. Zur semiotischen Ebene des Lessingschen Ansatzes vgl. Gunter Gebauer, *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984.

3.1. Bildnerische Leidensdarstellungen

[16] Da in der Antike das „höchste Gesetz der bildenden Künste“ die Schönheit gewesen sei (L II, 20), sei auch das Ziel des Künstlers angesichts der Laokoon-Skulptur die „höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes“ (L II, 23), gewesen: „Dieser [der Schmerz], in all seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener [der Schönheit] nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern, nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe“ (L II, 23).

[17] Dieses Fehlen der Schönheit, die im Falle einer schreienden Schmerzensfigur zu konstatieren wäre, ist Lessing zufolge nicht nur ein gewisser Mangel an einer vollkommenen Vorstellung, sondern verfehle zugleich *gänzlich* die ihm (im Schönheitsfalle) eigentümliche Wirkung auf den Betrachter: So, wie sie erschaffen wurde, war die Laokoon-Skulptur „eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet [abwendet], weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne das die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann“ (L II, 23).

[18] Genau besehen ist also nicht, wie Lessing im Einleitungskapitel seiner Schrift erklärt, „unser Mitleiden [...] allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessierende Gegenstand äußert“ (L I, 16). Zwar plädiert Lessing im Kontext der anthropologischen Frage nach dem Umgang der Griechen mit ihren Gefühlen durchaus für die Darstellung auch starker „körperliche(r) Schmerzen“ auf der Bühne,³⁵ da alles „Stoische [...] untheatralisch“ sei,³⁶ doch wird anhand seiner Forderung nach einem angemessenen Verhältnis zwischen Darstellung des Leidens und Schönheit der Figur jetzt deutlich, daß die Kunst der Mitleidserregung doch komplexer ist, als es zunächst den Anschein hat. Hinzu kommt, daß Lessing zur Beurteilung der antiken Skulptur einen zweiten und zwar diesmal einen am modernen Kunstverständnis gewonnenen Maßstab einführt: War in der Antike das „höchste Gesetz der bildenden Künste“ die Schönheit, so habe die Kunst „in neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen“ erhalten: „Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Teil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz [...]“ (L III, 25).

[19] Diese Entgrenzung der Kunst hat zugleich Folgen für die Leidensdarstellung, doch ist ein grenzenlos leidender Laokoon Lessing zufolge auch in neuern Zeiten nicht darstellbar. Denn auch der bildende Künstler der Moderne – obgleich der Verpflichtung zur Schönheit ledig – dürfe seiner Skulptur nicht jeden beliebigen Ausdruck geben. Dies läge an einer von historischen Gegebenheiten unabhängigen gattungsspezifischen Tatsache: Die bildende Kunst insgesamt könne

³⁵ Lessings verweist in diesem Zusammenhang auf den Umstand, „daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Altertume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Teil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet noch der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien“ (L I, 15f.). Darüber hinaus, so vermutet Lessing, sei auch die verlorengegangene Laokoon-Tragödie des Sophokles dieser theatralischen Maxime der Leidensdarstellung gefolgt (L I, 16).

³⁶ L I, 16. Die (von Winckelmann geforderte) Bewunderung des Helden Laokoon sei demnach ein „kalter Affekt, dessen untätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft“ ausschließe. Lessings abwertende Einschätzung des Affektes der Bewunderung prägt bereits seine Beiträge zum *Briefwechsel über das Trauerspiel* (1755/56).

von der „immer veränderlichen Natur“ nur „einen einzigen Augenblick“ zeigen und sei daher darauf angewiesen, daß dieser Augenblick so „fruchtbar“ wie möglich ausfallen müsse, und das Kriterium, diese Fruchtbarkeit zu beurteilen, sei seine Wirkung auf die Einbildungskraft: Ihr müsse während der Betrachtung „freies Spiel“ gelassen werden, was nur möglich sei, wenn sie sich mehr „hinzu denken könne[...]“ als gezeigt werde (L III, 25f.).³⁷ Es dürfe also nie das Maximum eines Affektes – Lessing nennt es „die höchste Staffel desselben“ – bildnerisch dargestellt werden, denn „dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden“ (L III, 26).

[20] Auch wenn der antike Bildhauer (1.) nicht das antike Gesetz der Schönheitspriorität gehabt hätte, so hätte er doch (2.) aus dem überzeitlichen Grund der speziellen Gesetzmäßigkeit der Gattung keinen schreienden Laokoon präsentieren dürfen, weil nur ein seufzender der Einbildungskraft die Freiheit ließe, ihn „schreien (zu) hören“, „wenn er aber schreiet, so kann sie (die Einbildungskraft) von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressanteren Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot“ (L III, 26).

[21] Und noch durch ein weiteres Argument bekräftigt Lessing die von ihm gezogene Grenze innerhalb derer eine Leidensdarstellung zum Auslöser einer ästhetischen Erfahrung werden könne: Zu beachten sei (3.) die ebenfalls gattungsspezifische „Dauer“ bildnerischer Kunstwerke. Die darstellungsbedingte Verlängerung ad infinitum, die ein einziger Augenblick in der Bildhauerei oder Malerei erfahre, führe dazu, daß alle „transitorisch(en)“ Erscheinungen, die zumindest theoretisch „plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden“ können, als Gegenstände der bildnerischen Nachahmung ungeeignet seien, da „alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, [...] durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen (erhalten), daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder grauet“ (L III, 26).³⁸

[22] Transitorisch beispielsweise sei das Schreien (Laokoons), denn in der Realität lasse der „heftige Schmerz, welcher das Schreien auspresse [...], [...] entweder bald nach, oder zerstöre[...] das leidende Subjekt“; in der bildenden Kunst aber würde ein in Stein gemeißelter Schrei nicht enden wollen und der Zuschauer nähme diesen als Symbol „weibische(n) Unvermögen(s)“ und „kindischer Unleidlichkeit“ (L III, 26).

³⁷ Ebenso gilt umgekehrt: „Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glaube“. Jener Lessing zufolge in der bildenden Kunst zu wählende prägnante Moment veranlaßt Goethe (und nachfolgend Schiller), sich mit Lessings *Laokoon*-Abhandlung intensiv zu beschäftigen. Im Verlauf des Jahres 1797 wird der prägnante Moment zu einer entscheidenden Kategorie der klassischen Poetik. Zu den Bezügen vgl. Norbert Christian Wolf, „'Fruchtbarer Augenblick' – ‚Prägnanter Moment‘. Zur medien-spezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe)“, in: Peter-André Alt u.a. (Hrsg.), *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. (Festschrift für Hans-Jürgen Schings)*, Würzburg 2002.

³⁸ Daß das Ekelhafte und Häßliche kein Gegenstand der Malerei, wohl aber der Poesie sein könne, letzteres allerdings auch nur als Teil gemischter Empfindungen, erörtert Lessing in den Kapiteln L XXIII-XXV. Zur Thematisierung des ‚Eckels‘ in der Ästhetik ab 1750, vgl. Winfried Menninghaus: *Ekel. Geschichte und Theorie einer starken Empfindung*, Frankfurt/M. 1999.

3.2. Poetische Leidensdarstellungen

[23] Ganz andere Grenzen allerdings zieht Lessing im Falle poetischer Leidensschilderungen. Da die Einbildungskraft angesichts der Dichtung als (relativ) frei begriffen wird³⁹ und zudem die dieser Gattung gemäße Ausdehnung in der Zeit⁴⁰ eine Schilderung ermöglicht, in der ein Mensch in wechselnden Zuständen oder Tätigkeiten bzw. aus verschiedenen Perspektiven wahrgenommen werden kann, sei hier auch extremes Leiden beschreibbar: „Virgils Laokoon schreiet, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dies allein hören wir in seinem Schreien; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen“ (L IV, 29).

[24] Der Schrei des Laokoon werde in der Dichtkunst zum sinnlichen Garanten seines Leidens, der für die Einbildungskraft um so bedeutsamer sei, als die Beschreibung des leidenden Körpers, wie alle Körperbeschreibungen, keinen entscheidenden Anteil an der Poesie haben sollten.⁴¹

[25] Die Schilderung des leidenden, schreienden Laokoons in Vergils Epos befindet sich also durchaus innerhalb der Grenzen der Möglichkeit ästhetischer Erfahrung durch poetische Leidensdarstellung. Anders aber und durchaus problematisch sieht die Frage nach der Darstellbarkeit des Leidens in der Tragödie, genauer gesagt, auf der Bühne aus: Dort nämlich „glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören, wir hören und sehen wirklich schreien“ (L IV, 30). Durch die reale Präsentation eines (vermeintlich) Leidenden aber werde nicht etwa jenes Mitleid gesteigert, welches der Rezipient bei der bloßen Schilderung des Leidens empfinde, sondern der Mensch empfinde vielmehr von Natur aus diese „so laute(n) und heftige(n) Äußerungen des Schmerzes“ als eine Beleidigung für „unsere Augen und Ohren“ (L IV, 30). Und, als würde diese anthropologische Gewißheit die Darstellungsmöglichkeiten von theatralischem Leiden noch nicht genug begrenzen, fügt Lessing seinen Beobachtungen noch eine weitere anthropologische Konstante hinzu: „Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Übel erwecken“ (L IV, 30).

³⁹ Während die Einbildungskraft des Betrachters durch Darstellungen der bildenden Künste leicht in ihrer Bewegungsfreiheit einzuschränken sei, wie es sich anhand der Leidensdarstellungen zeige (L III), gewähre die Dichtkunst der Einbildungskraft einen großen Spielraum, worauf Lessing beispielsweise mit Blick auf die Bedeutung der Bekleidung Laokoons hinweist: „Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Vergil, oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr (der Einbildungskraft) an jedem Teile seines Körpers einmal so sichtbar, wie das andere“; der Erschaffer der Skulptur hingegen habe Laokoon nackt, ja sogar ohne Priesterbinde zeigen müssen, um der Einbildungskraft des Betrachters den Ausdruck des Leidens vermitteln zu können (L V, 51).

⁴⁰ Vgl. L XV-XVIII.

⁴¹ Vgl. L IV, 28: „Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern: so ist so viel unstrittig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Person zu interessieren weiß“. Zu Lessings Ablehnung der beschreibenden Poesie und seinem Vorschlag, zur Kennzeichnung der gattungsspezifischen Aufgabe die Rede vom poetischen Gemälde durch die Rede von der „poetischen Phantasie“ zu ersetzen (XIV, Zitat 102, Anm.) vgl. besonders auch die Kap. XX-XXII.

[26] Erneut zeigt sich hier, daß Lessings eingangs aufgestelltes Postulat, „unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessierende Gegenstand äußert“ (L I, 16), eben nur unter bestimmten Umständen gilt, die er zunächst (wie dargestellt) entlang der Gattungsdifferenzen formuliert und nun durch die binnendifferenzielle Berücksichtigung der Leidensdarstellung auf der Bühne ergänzt. Seine am Vermögen der Einbildungskraft ausgerichtete Begründung der gattungsspezifischen Bedingungen, unter welchen das Mitleiden des Betrachters aktiviert werde – in der bildenden Kunst ein schönheitsverträgliches Leiden (Antike) bzw. eine Leidensquantität, die der Einbildungskraft freies Spiel läßt, und eine auf Dauer ausgerichtete Leidensqualität (Antike und Moderne) versus einer Leidensintensität in der Poesie – gerät im Hinblick auf das Theater in Gefahr, ihre Geltung zu verlieren. In Lessings Worten: Das „Drama“ müsse, weil es „für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt“ sei, nicht (nur) nach den Gesetzen der Poesie beurteilt werden, sondern sich „an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten“ (L IV, 30). Dies bedeutet, wie wir gesehen haben, eine weitaus engere Grenze für Leidensdarstellungen, als sie etwa beim Epos gezogen wird. Hinzu kommt, daß Lessing hier eine weitere, gattungsunabhängige Differenzierung einführt: Auch die Art des Leidens (körperliches und/oder seelisches) entscheidet über Mitleid oder Achselzucken.⁴²

[27] Beide Argumente (Gattungsgesetze und Art des Leidens) scheinen dafür zu sprechen, daß ein auf der Bühne körperlich leidender Held, wie etwa der Sophokleische Philoktet, kein vorteilhafter Charakter für eine Tragödie sein kann. Lessing nun greift diese naheliegende Konsequenz selbst auf, wenn auch nur, um sie anschließend zu entkräften: „Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibt Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. [...] Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen“ (L IV, 31).

[28] Während sich Lessing einerseits auf das Genie beruft, das gleichsam der Kunst die Regel gebe, erfolgt seine anschließende detaillierte Bestätigung der Regel ganz auf Kosten der Möglichkeiten der Leidensdarstellung. Einige seiner Argumente möchte ich unter diesem Aspekt der Reduzierung des darzustellenden Leidens herausgreifen:

[29] 1. Sophokles habe bei der Wahl des körperlichen Leidens eine Wunde als Zeichen eines „göttlichen Strafgerichtes“ gewählt, so daß es ihm möglich war, einen (künstlichen) Krankheitsverlauf darzustellen, in welchem jeder „stärkere[...] Anfall von Schmerzen [...] seine gesetzte Zeit“ hatte, gefolgt von einem „betäubenden Schlaf“ (L IV, 31). Dieser, so ist zu ergänzen, ermöglicht nicht nur Philoktet sich von seinem Leiden, sondern auch dem Zuschauer sich von der Leidensdarstellung zu erholen.

[30] 2. Da Sophokles gewußt habe, daß körperliche Leiden „nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen“, habe der Dichter „andere[...] Übel“ ergänzt: „Diese Übel waren, völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchem man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzt ist“ (L IV, 32). Kommen Einsamkeit und körperliche Hilflosigkeit zusammen, so „sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann [...] und jeder flüchtige Gedanke,

⁴² Auf diese Weise nämlich, so Lessing, würde auf das (bloß) körperliche Leiden eines sonst wohlversorgten und mit Freunden umgebenen Menschen reagiert werden: „unstreitig, wir werden Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld“ (L IV, 34).

mit dem wir uns an seine Stelle denken, erregt Schaudern und Entsetzten. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzet mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet" (L IV, 34).

[31] Diese geforderte Kombination von körperlichem und seelischem Leiden dient hier in erster Linie einer Maximierung des Mitleids. Die durch die Hinzunahme des Gefühls der Verzweiflung noch gesteigerte Mitleidserregung⁴³ scheint dabei der Lessingschen Maxime aus dem *Briefwechsel über das Trauerspiel* (1756/57) zu folgen, wonach der „mitleidigste Mensch der beste Mensch sei“.⁴⁴

[32] 3. Daß der im *Laokoon* geforderten Mitleidmaximierung auch im Falle Philoktets eine Reduzierung des darzustellenden Leidens einhergehen soll, Leid und Mitleid sich also keineswegs proportional zueinander verhalten müssen,⁴⁵ zeigt das dritte Argument, welches den moralischen Aspekt der Leidensdarstellung zur Sprache bringt. In Auseinandersetzung mit Adam Smith, der in seiner *Theory of moral sentiments* (1761) behauptete, der Betrachter würde einen körperlich Leidenden verachten, wenn dieser heftig schreie, vertritt Lessing die These, daß dies einerseits dann nicht der Fall sei, wenn es zum ersten Mal geschehe und andererseits niemals eintrete, „wenn wir sehen, daß der Leidende alles mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; [...] wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert" (L IV, 36).

[33] Diese Art der Leidenspräsentation, die Lessing nachfolgend auf die „moralische Größe" der Griechen zurückführt (L IV, 36), zeichne den Sophokleischen Philoktet (wie überhaupt die tragischen Helden Griechenlands aus), weshalb der (griechische) Zuschauer dieses Schreien nicht nur ertragen könne, sondern auch Mitleid empfinde.⁴⁶ Hatte Lessing es in seiner Auseinandersetzung mit Winckel-

⁴³ Anders wird Lessing das Verhältnis von Verzweiflung und Mitleid in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767/68) fassen: Hier wird im Anschluß an das Mitleidsverständnis der Aristotelischen Poetik nicht für eine Maximierung, sondern für ein ausgeglichenes Maß an Mitleid plädiert (vgl. 78. Stück). Dieses werde nur dann erzeugt, wenn die Figuren das ihnen zugefügte Leid durch einen Fehler/Irrtum (αμα τια) verdienten, nicht aber wenn die Leidenden völlig unschuldig seien (vgl. auch Aristoteles, *Poetik*, Kap. 13). In diesem Fall nämlich entstehe im Rezipienten nicht „Mitleid“, sondern „Verzweiflung“, vgl. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* (79. Stück), in: Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden* (= Lessing, BDK), Bd. VI, hrsg. Klaus Bohnen, 577).

⁴⁴ Vgl. Lessing berühmte Formulierung (an Nicolai im November 1756): „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegtste“, sowie seine Begründung, das Mitleiden der Bewunderung vorzuziehen (am 28. des Monats an Mendelssohn): Um etwas bewundern zu können, brauche man eine „deutliche Erkenntnis der Vollkommenheit“ des zu Bewundernden, eine Erkenntnis also, die vermutlich nur bei wenigen vorausgesetzt werden könne. „Das Mitleiden hingegen bessert unmittelbar; bessert, ohne daß wir selbst etwas dazu beitragen dürfen; bessert den Mann von Verstande sowohl als den Dummkopf“, vgl. Lessing, Mendelssohn, Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, in: Lessing, BDK, Bd. III, hrsg. Conrad Wiedemann, 671 u. 683.

⁴⁵ Käte Hamburger vertritt in ihren Überlegungen zur Struktur des Mitleids sogar die These, daß Leiden und Mitleid sich nahezu ausschließen: Die Etymologie des deutschen Wortes Mitleid/Mitleiden verdecke „die Einsicht, daß, wenn wir *mit* einem Menschen leiden, der Fall des Mitleids nicht mehr gegeben ist“, vgl. Käte Hamburger, *Das Mitleid*, Stuttgart 1985, insb. 65-69 (Zitat 69) sowie Hamburgers These zur Distanzstruktur des Mitleids (106-109). Eine breite historisch-systematische Erörterung des durchaus nicht nur christlichen Phänomens des Mit-Leidens liefert Joachim Koffler, *Mit-Leid. Geschichte und Problematik eines ethischen Grundwortes*, Würzburg 2001.

⁴⁶ Vgl. L IV, 37. Den umgekehrten Wirkungszweck hätten die Römer mit ihren Gladiatorenkämpfen verfolgt: Dem Fechter kam es zu, „alles mit Anstand zu tun und zu leiden. Von ihm mußte kein klägliches Laut gehört, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein

mann abgelehnt, *in* Laokoons Leidensmiene *zugleich* den Ausdruck einer „so großen Seele“ zu sehen, so schreibt er nun der Bühne die Mittel zu, *neben* dem Leiden des Philoktet auch dessen erhabene Fassung zu zeigen: „Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden“ (L IV, 38).⁴⁷

[34] 4. Zum Ausgangspunkt des letzten Argumentes, das Lessing anführt, um seine These von der (notwendigen Reduzierung der) Leidensdarstellung auf der Bühne zu begründen, wählt er das Verhältnis zwischen dem Mitleid, das ein Leidender beim Zuschauer erregen könne, und dem Gefühl, das ihm die anderen *personae dramatis* entgegenbrächten: „Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu tun haben? Sollen sie sich in hohem Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fälle zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen“ (L IV, 38).

[35] Um diesem Dilemma auszuweichen, habe Sophokles seine Tragödie so eingerichtet, daß „wir nicht so viel Mitleiden für ihn [Philoktet] empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheint“ (L IV, 38). Dies sei ihm durch die Ausstattung der Nebenfiguren mit eigenen Interessen gelungen, denn durch diese werde ihr Denken und Handeln nicht nur durch das Leiden des Philoktets bestimmt, sondern auch und vor allem durch ihre eigenen Zielsetzungen. Der Zuschauer achte „daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veränderungen [...], die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, sei es so schwach oder so stark es will, entstehet, oder entstehen sollte“ (L IV, 38f.).

[36] Als Beispiel dient Lessing die Figur des Neoptolemos, der von Odysseus zu Intrigue überredet wird: Angesichts des unverstellten Leidens Philoktets kehre auch dieser zu seiner Natur zurück und bekenne seine böse Absicht. Das im Schrei dargestellte Leiden wird hier als „Kunstgriff [...]“ akzeptiert: Sophokles verbinde das „Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte“ mit einem „andern Affekt“, wie dem der „Menschlichkeit“ Neoptolemos, wodurch der Schrei künstlerisch gleichsam gerechtfertigt sei (L IV, 39).

[37] Insgesamt also sind die im 4. Kapitel der Lessingschen Schrift skizzierten Grenzen, innerhalb derer sich die theatralische Darstellung des Leidens bewegen muß, wenn sie das Mitleiden des Zuschauers als eine ästhetische Erfahrung evozieren soll, wesentlich enger als die der sonstigen poetischen Leidensdarstellungen. Gemeinsam aber ist allen Leidensdarstellungen (also sowohl den bildnerischen, als den poetischen im allgemeinen und den theatralischen im besonderen), daß sie nur in ihrer Funktion der Mitleidserregung als Teil der ästhetischen Erfahrungen von Lessing betrachtet werden.⁴⁸ Ziel der ästhetischen Erfahrung, insbesondere der durch die Tragödie evozierten, ist nicht die Wahrnehmung des leidenden Helden an sich, sondern die Erzeugung des Mitleids im Zuschauer.

Tod die Zuschauer ergötzen sollte: so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lernen. Die geringste Äußerung desselben hätte Mitleiden erweckt [...]“ (L IV, 37).

⁴⁷ Lessing charakterisiert das im Leiden heldenhafte Handeln Philoktets wie folgt: „Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Tränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigsten Absichten brauchen lassen möchte“ (L IV, 37).

⁴⁸ Daß der Zweck der Leidensdarstellung auch ein durchaus anderer sein könnte, wird beispielsweise in den Barock-Poetiken deutlich: Hier steht das dargestellte Leiden z.B. als Warnung vor dem wechselhaften Glück, als Erinnerung an den Tod (*memento mori*) und für das Leiden Christi und die damit einhergehende Erlösung der Welt.

Erstaunlicherweise bleibt aber die Funktion, die das erzeugte Mitleid im anthropologischen Haushalt des Menschen erfüllen soll, im *Laokoon* unbestimmt. Zwar wird ausdrücklich davon gesprochen, daß das Mitleid „die einzige Absicht der tragischen Bühne“ sei (L IV, 37), und wie gezeigt werden konnte, dreht sich Lessings gesamte Argumentation (also nicht nur bezüglich der tragischen Kunst) um die Mitleidsmaximierung, doch die euphorischen Bekenntnisse zur Wirkung des Mitleids auf die menschliche Tugend, die insbesondere die Lessingschen Beiträge zum Briefwechsel über das Trauerspiel prägen, fehlen. Eine präzise Bestimmung des Mitleids als Teil eines anthropologischen Gesamtkonzeptes ist daher anhand der *Laokoon*-Schrift nicht zu leisten.⁴⁹

[38] Hinsichtlich der Leidensfrage bleibt anzumerken, daß Lessing auch in der *Hamburgischen Dramaturgie* für eine Leidensreduzierung plädiert. Nichts anderes nämlich ist sein Hinweis darauf, daß der Dichter verpflichtet sei, mit seinen wenigen Ausschnitten, die er dem Zuschauer präsentiere, einen „Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers“ zu geben.⁵⁰ Gefordert werde daher (unter Verweis auf die Aristotelische Unterscheidung von ελεος/Mitleid und μισογον/Gräßliches),⁵¹ auch in einer Tragödie auf bestimmte Formen der Leidensdarstellung zu verzichten, etwa auf die Zeichnung des „Unglück(s) ganz guter, ganz unschuldiger Personen“, wie es beispielsweise die Kinder seien, die als legitime Thronnachfolger von dem blutrünstigen Richard III. in Christian Felix Weißes gleichnamigen Trauerspiel (1759/65) umgebracht würden: Was haben, so fragt Lessing, diese „kleinen wimmernden Schlachtopfer“ getan? „Wer wird leugnen, daß sie unsern ganzen Jammer verdienen? Aber ist dieser Jammer, der mich mit Schaudern an die Schicksale der Menschen denken läßt, dem Murren wider die Vorsehung sich zugesellet, und Verzweiflung von weitem nachschleicht, ist dieser Jammer – ich will nicht fragen Mitleid? – Er heiße wie er wolle – Aber ist er das, was eine nachahmende Kunst erwecken sollte?“⁵²

[39] Dieser abschließende Verweis auf die nachahmende Funktion der Tragödie gibt den Grund an, weshalb eine Leidensreduzierung in der Kunst unumgänglich sei: Wenn die Tragödie Nachahmung einer Handlung sein soll (wie es nicht nur in der *Hamburgischen Dramaturgie*, sondern auch im *Laokoon* heißt),⁵³ und der Plan dieser Handlung das (sinnvolle) Ganze der göttlichen Schöpfung repräsentieren soll,⁵⁴ so darf der Dichter nichts nachahmen, was (aus dem Zusammenhang der übergreifenden göttlichen Ordnung gerissen) wie „blindes Geschick und Grausamkeit scheint“. An die „verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse“ wie es ein Leiden Unschuldiger wäre will Lessing „so wenig, wie möglich, erinnert werden“, so wenig, daß der Dichter hier sogar das

⁴⁹ Zum Lessingschen Mitleidsbegriff insgesamt vgl. Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt/M. 1940. Zur Verortung der Lessingschen Position innerhalb der zeitgenössischen Diskussion des Mitleidsbegriffes vgl. Hans-Jürgen Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München 1980. Detaillierte Analyse des Lessingschen Mitleidskonzeptes und der Differenzen, die den Briefwechsel und die Hamburgische Dramaturgie hinsichtlich der Mitleidsfrage voneinander trennen, bieten in neuerer Zeit Thomas Dreßler, *Dramaturgie der Menschheit – Lessing*, Stuttgart 1996 und Eun-Ae Kim, *Lessings Tragödientheorie im Licht der neueren Aristotelesforschung*, Würzburg 2002.

⁵⁰ Lessing, BDK, Bd. VI, 577 (*Hamburgische Dramaturgie*, 79. Stück).

⁵¹ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, 13. Kapitel, sowie Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, insbes. 82. Stück.

⁵² Lessing, BDK, Bd. VI, 576 (*Hamburgische Dramaturgie*, 79. Stück).

⁵³ Vgl. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 79. Stück sowie L XV.

⁵⁴ Zur Kategorie des Ganzen, die – wie auch Schrader herausstellt – ebenfalls im *Laokoon* zentral ist, vgl. Schrader, *Laokoon*, 67 u. 82.

Mittel der Zensur fordert: „Weg mit ihnen (mit solchen verwirrenden Beispielen) von der Bühne! weg, wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen!“⁵⁵

[40] Das Lessingsche Gebot zur Leidensreduzierung in der Kunst gibt sich hier als das zu erkennen, was es seiner Struktur nach ist: als kunst-gemäßes Äquivalent jenes Aspekts der Theodizee-Argumentation, der das Leiden der Welt als Teil einer übergreifenden und sinnvollen Ordnung Gottes rechtfertigt. Auf der Grundlage dieser Engführung zwischen Leidensthematik und Theodizee im 79. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* ist meines Erachtens aber auch die Komposition des *Laokoon* neu zu bewerten:⁵⁶ Die Leidensthematisierung in den Anfangspassagen, die hier als konsequente Forderung nach Leidensrelativierung (im Sinne einer Reduzierung des darzustellenden Leidens) identifiziert werden konnte, und die Grenzbestimmung von Malerei und Dichtkunst, die die Handlung als „eigentliche(n) Gegenstand der Poesie“ (L XVI, 104) expliziert, hängen vor dem Hintergrund, daß ästhetische Erfahrung als eine sinnliche Erfahrung des Vollkommenen definiert wird (vgl. L IV, 28), unmittelbar zusammen: Soll eine einzelne Tragödie das Ganze der Schöpfung sinnlich erfahrbar machen, so hat das Leiden in ihr nur einen relativen, aber keinen absoluten Platz.⁵⁷

4. Zwischensumme

[41] Anhand der Debatte um die Laokoon-Deutung im 18. Jahrhundert lassen sich zunächst jene beiden Wege benennen, die bei der Beantwortung der Frage nach den Grenzen der Darstellbarkeit des Leidens (seit der Antike) beschränkt werden: In beiden Fällen geht es darum, wie die Betrachtung des Leidens erträglich gestaltet werden kann, um trotz des leidenden und damit als unansehnlich oder gräßlich empfundenen Gegenstands eine ästhetische Erfahrung zu ermöglichen. Entweder wird dem sinnlichen Leiden Laokoons ein Ausdruck übersinnlichen Widerstands gegen dieses Leiden beigeordnet, der im Zuschauer das Gefühl des Erhabenen erzeugt (dies ist die Lösung Winckelmanns und – unter Kantischem Vorzeichen – Schillers),⁵⁸ oder aber die Art der Darstellung des sinnlichen

⁵⁵ Lessing, BDK, Bd. VI, 578 (*Hamburgische Dramaturgie*, 79. Stück).

⁵⁶ Zumeist wird Lessings (mit Kap. XVI einsetzende) Grenzbestimmung zwischen Malerei und Bildhauerkunst als ein „Neuansatz“ (so Wilfried Barner, in: Lessing, BDK, Bd. V/2, 662) gewertet, der es zu erlauben scheint, auf die Herausarbeitung des inhaltlichen Zusammenhangs beider Teile (der Laokoon-Deutung und der Bestimmung der Gattungsgrenzen) zu verzichten. Symptomatisch etwa die Feststellung Schneiders, daß Lessing, nachdem er sich noch wundere, weshalb die Kunstrichter die Differenzen in der Leidensdarstellung zwischen der Laokoon-Skulptur und der Vergilschen Schilderung nicht bemerkt hätten, nun „auf ein ganz anderes Thema zu sprechen komme“ (nämlich auf die gattungsbedingten Unterschiede zwischen Malerei und Poesie). Nach einem näheren Zusammenhang zwischen Leidensdarstellung und Dichtungsverständnis (etwa durch die Vorstellung einer die Schöpfung repräsentierenden Ganzheit der Handlung wie sie Lessing im 79. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* entwickelt) fragt Schneider nicht, vgl. Norbert Schneider, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*, Stuttgart 1996, 37.

⁵⁷ Vgl. hierzu auch das 82. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*.

⁵⁸ Während Schiller bis 1792 die Gattung Tragödie (mit Lessing) als Nachahmung einer mitleidserregenden Handlung definiert (*Über die tragische Kunst* 1792, die Tragödiendefinition NA XX, 164), beschäftigt er sich während seiner Kantlektüre (zu Beginn der 90er Jahre) zunehmend mit dem Gefühl des Erhabenen und den Möglichkeiten seiner Evozierung durch die tragische Kunst (gefaßt unter dem Stichwort des Pathetischerhabenen), wovon vor allem die Aufsätze *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische* (beide 1793) zeugen. Allerdings geht er hierbei noch davon aus, daß nicht nur die „leidende Natur“, sondern auch die „moralische Selbstständigkeit im Leiden“ auf der Bühne gezeigt werden müsse, um auch im Zuschauer „die innre Gemüthsfreyheit ins Bewußtseyn zu rufen“ (vgl. insbes. die entsprechende Formulierung der „beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst“, in: Schiller, *Vom Erhabenen*, NA XX, 195). Eine im strengen Sinne die Kantischen Überlegungen auf die Kunst transformierende Theorie einer von der moralischen Größe des

Leidens darf, wie bei Lessing, ein gewisses Maß nicht übersteigen, um mitleids-erregend zu bleiben und die ästhetische Erfahrung eines vollkommenen Ganzen nicht zu gefährden.⁵⁹

5. „Laokoon mit allen Ausdrücken seines Schmerzens“ (Lenz)

[42] Neben den beiden benannten Interpretationssträngen, die das Leiden Laokoons durch die dargestellte Überwindung des Schmerzes bzw. durch eine Reduzierung des dargestellten Leidens zu relativieren suchen, vertritt Jacob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), der im Rahmen der Forschung zur Laokoon-Debatte des 18. Jahrhunderts bisher keine Beachtung gefunden hat, eine weitere Möglichkeit der Leidensrelativierung, die in der Reflexion des Rezipienten auf das dargestellte Leiden liegt und die es im folgenden abschließend zu skizzieren gilt.⁶⁰

[43] In seiner vom christlichen Leidensethos ebenso stark wie von Kants Idealismus⁶¹ und Herders Sensualismus beeinflussten Poetik fordert Lenz keine Überwindung oder Reduzierung des Leidens auf der Darstellungsebene, sondern im Gegenteil ein Maximum an Darstellung (unschuldigen!) Leidens:⁶² „Das hohe tragische von heut – ahndet ihr nicht. Geht in die Geschichte, seht einen emporsteigenden Halbgott auf der letzten Staffel seiner Größe gleiten oder einen wohlthätigen Gott schimpflich sterben. Die Leiden der griechischen Helden sind für uns bürgerlich, die Leiden unserer sollten sich einer verkannten und dulden-den Gottheit nähern“ (PG, 57).⁶³

[44] Die durch das Erhabenheits- wie durch das Mitleidskonzept historisch beantwortete Frage nach der Grenze ästhetischer Erfahrung, die es in der Leidensdarstellung zu beachten gelte, wird im Lenzschen Konzept, so meine These, erneut virulent: Wie ist eine ästhetische Erfahrung angesichts eines Kunstwerkes zu

dargestellten Helden durchgängig und vollständig unabhängig evozierten Erfahrung des Erhabenen im Zuschauer legt Schiller erst in seiner Schrift *Über das Erhabene* (EA 1801) vor.

⁵⁹ Die prominenten antiken Texte, in deren Traditionslinien die beiden Positionen letztlich gestellt werden können, sind (bedingt): 1. Pseudo-Longins *Vom Erhabenen*, vgl. den Aspekt des Aufschwungs der Seele ($\psi\upsilon\chi\eta$) durch wahrhaft Erhabenes ($\text{υπο ταληθους υψους}$) in Kap. 7,2 sowie den Hinweis auf den erhabenen Charakter echten Pathos' (in Kap. 8,4 bzw. Kap. 9-15); 2. Aristoteles' *Poetik*, vgl. seine Differenzbestimmung zwischen Schrecklichem ($\mu\iota\alpha\ \omicron\upsilon\upsilon$) und Mitleidsserregendem ($\epsilon\lambda\epsilon\iota\upsilon\upsilon\upsilon\upsilon$) in Kap. 13. Einführend: Manfred Fuhrmann, *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles, Horaz, ‚Longin‘*, Darmstadt²1992.

⁶⁰ Da Lenz seine von mir zusammenfassend als *Poetik des Leidens* bezeichneten Überlegungen erst im Verlauf der Jahre 1773/1774 entwickelt, kann zur Darstellung dieser nur auf Schriften ab 1773 zurückgegriffen werden. Seine frühe Tragödientheorie, die noch mit der traditionellen Entgegensetzung von Freiheit und Leiden operiert, spielt in meinen folgenden Ausführungen (außer zu Vergleichszwecken) keine Rolle. Daher greife ich auch nur bedingt auf die Lenzschen *Anmerkungen übers Theater* zurück, die zwar erst 1774 erscheinen, zum Großteil aber bereits in den Jahren 1771-1772 entstehen).

⁶¹ Zur Lenzschen Kant-Rezeption vgl. grundlegend die Studie von Bert Kasties, *J.M.R. Lenz unter dem Einfluß des frühkritischen Kant. Ein Beitrag zur Neubestimmung des Sturm und Drang*, Berlin, New York 2003.

⁶² Dieser dem Vorverständnis der Sturm-und-Drang-Epoche auf den ersten Blick eher gegenläufige Aspekt der Lenzschen Poetik ist in der Forschung bisher kaum zur Kenntnis genommen worden, auch dort nicht, wo die christliche Religion als für die Ästhetik Lenzens grundlegend anerkannt und herausgearbeitet wird, vgl. etwa die sonst vorzügliche Untersuchung von Uwe Hayer, *Das Genie und die Transzendenz. Untersuchungen zur konzeptionellen Einheit theologischer und ästhetischer Reflexionen bei J.M.R. Lenz*, Frankfurt/M. 1995. Selbst im einschlägigen Aufsatz zu der im folgenden zitierten Passage wird der Leidensbegriff nicht explizit gemacht, vgl. Egon Menz, „Das ‚hohe Tragische von heut‘“, in: Inge Stephan, Hans-Gerd Winter (Hrsg.), *‚Unaufhörlich Lenz gelesen ...‘. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz*, Stuttgart, Weimar 1994, 181-194.

⁶³ Lenz, *Pandämonium Germanikum. Eine Skizze* (1775), synoptische Ausgabe beider Handschriften, hrsg. Matthias Luserke, Christoph Weiß, St. Ingbert 1993 (im Text nachgewiesen als PG).

denken, das den Rezipienten mit einem Höchstmaß an dargestelltem Leiden konfrontiert?

5.1. Leidensmaximierung

[45] Grundlegend für die Lenzsche Forderung nach der Darstellung von leidenden Helden, die „sich einer verkannten und dulddenden Gottheit nähern“ (PG, 57), ist zweierlei. Zum einen ein genuines Verständnis des Leidensbegriffes, auf das zurückzukommen sein wird, zum anderen die strikte Trennung zwischen antiker und moderner Tragödie, die aus der für Lenz notwendigen Unterscheidung von Heidentum und Christentum resultiert. Notwendig sei diese Differenzierung, weil aus den verschiedenen Religionen verschiedene Kunstauffassungen folgten: So war das Theater der Griechen Lenz zufolge „Gottesdienst, die furchtbare Gewalt des Schicksals anzuerkennen, vor seinem blinden Despotismus hinzuzittern“; das Leiden der griechischen Helden sei daher die Furcht vor den Göttern gewesen, die Furcht, ihrer Willkür ausgeliefert zu sein (ATH, 667).⁶⁴ Wenn Lenz im *Pandämonium Germanikum* formuliert, daß das Leiden der griechischen Helden „für uns bürgerlich“ (PG, 57) sei, so meint es genau dies: Angst vor dem Despotismus der Machthaber (auf Erden). Für die Moderne aber, und die Moderne beginnt für Lenz mit Jesus Christus, ist der Glaube die „Heldentugend des Gottseligen“ (ML, 545),⁶⁵ und das Leiden des modernen Helden soll im Zeichen der Passion Christi stehen (vgl. PG, 57).

[46] Daß die Tragödie dennoch keine religiöse, sondern eine ästhetische Erfahrung evoziert, hängt zunächst mit der Diesseitigkeit des Lenzschen Christusverständnis zusammen. Zwar ist der Sohn Gottes für Lenz kein Mensch, sondern ein Gott,⁶⁶ doch liefere sich dieser in vollkommener Demut dem höchsten Ausmaß⁶⁷ menschlichen Leidens aus: „Er handelte – er veränderte seine Lage – aber immer tiefer hinab, bis er mit dem tiefsten beschloß, *schimpflicher Tod*. [...] Christ, wie unerkant ist diene göttliche Gestalt unter den Menschen, deine niedrige, verachtete, zertretene Knechtgestalt – unter keiner andern konnte ein Gott erscheinen. [...] Alle Märtyrer sind eines rühmlichen Todes gestorben, Christus allein eines schändlichen“ (NuG, 622f.).

[47] Vergleichspunkt zwischen christlich-mythischem Geschehen und Tragödienhandlung ist für Lenz nicht die Rechtfertigung der Welt im Kreuzestod Christi, sondern der menschliche Leidensweg des Gottessohnes, der „lebte um zu leiden und zu sterben“ (NuG, 622). Nicht Mitleid und Rechtfertigung des Leidens (wie in Lessings Tragödientheodizee oder im Märtyrerdrama), sondern das Leiden selbst soll ästhetisch erfahren, d. h. für Lenz zunächst sinnlich erkannt werden, und zwar als „vollkommen gegenwärtig und anschaulich“ (ATH, 647), wobei sich eine solche Erkenntnis prinzipiell eben erst dann als eine „poetische“ auszeichne, wenn es dem Dichter gelinge, von seinem individuellen Standpunkt aus den

⁶⁴ Lenz, *Anmerkungen übers Theater* (1774), in WuB II, 625-671 (im Text nachgewiesen als ATH).

⁶⁵ Lenz, *Meinungen eines Laien, den Geistlichen zugeeignet* (1773), in: WuB II, 526-564 (im Text nachgewiesen als: ML).

⁶⁶ Vgl. Lenz, *Über die Natur unsers Geistes. Eine Predigt über den Prophetenspruch: Ich will meinen Geist ausgießen über alles Fleisch vom Laien* (1773/74), in: WuB II, 619-624 (im Text nachgewiesen als NuG): „Seine [Christi] Gefühle müssen unaussprechlich gewesen sein, er hatte sich in einen Standpunkt gestellt das Elend einer ganzen Welt auf sich zu konzentrieren und durchzuschauen. Aber das konnte auch nur ein Gott“ (622).

⁶⁷ Vgl. Lenz, *Über die Natur unsers Geistes*: „Das allerhöchste Leiden ist Geringschätzung. Nicht höher kann das Leiden irgend eines sterblichen Menschen steigen als das Leiden Christi da er als ein gefährlicher Mensch angesehen eingezogen und gestraft wurde und man doch nicht mehr als dreißig Silberlinge auf seinen Kopf setzte“ (624).

„Gegenstand zurückzuspiegeln“ (ATH, 648). Wie Lessing, so macht Lenz an dieser Stelle der *Anmerkungen übers Theater* deutlich, erkennt auch er die Forderung nach Nachahmung der schönen Natur nicht mehr als Gesetz der modernen Kunst an.⁶⁸ Anders als Lessing aber macht Lenz nicht das Mitleid des Zuschauers zum Maßstab der Leidenstoleranz ästhetischer Erfahrung. Während Lessing daher trotz seiner Ablehnung des Schönheitspostulats für die Moderne bei seiner Forderung nach Leidensreduzierung zugunsten der Mitleidserregung bleibt, steht der Lenzschen Forderung nach extensiver Leidensdarstellung auch von poetologischer Seite nichts im Wege.

[48] Die Darstellung eines maximalen Leidens ist aber nur der erste produktionsästhetische Schritt der Lenzschen Ästhetik, ergänzt wird dieser durch einen zweiten rezeptionsästhetischen, der wiederum zweigeteilt ist. Denn das Lenzsche Konzept ästhetischer Erfahrung erschöpft sich nicht in der sinnlichen Wahrnehmung des dargestellten Leidens, sondern basiert darauf, daß der Betrachter im denkenden(!) Nachvollzug dieser Leidenswahrnehmung seine eigene Freiheit zu erkennen vermag. Wie ist das zu verstehen?

5.2. Leiden als *conditio sine qua non* menschlicher Freiheit

[49] Die Neukonzeption des Lenzschen Freiheits- und Leidenskonzept hängt unmittelbar mit einer Verschiebung des Begriffsverständnisses zusammen, die sich 1773/74 in der Schrift *Über die Natur unsers Geistes* manifestiert: Stellt Lenz zuvor (beispielsweise in seiner Rezension zu Goethes *Götz von Berlichingen*)⁶⁹ das *freie Handeln* des Helden den bloßen Empfindungen und dem bloßen Wissen gegenüber, weil diese „doch nur ein *Leiden*, doch nur ein *aufgeschobener Tod* sind“ (GvB, 638), so wertet er das Leiden (als unangenehmste Empfindung) in seiner Predigt *Über die Natur unsers Geistes* entschieden auf. Bezeichnenderweise geschieht dies innerhalb der Lenzschen Antwort auf die Frage, wie menschliche Freiheit bestimmt werden könne.

[50] Letztere, so Lenz, zeige sich zunächst im Denken, das er als „allerunabhängigste Handlung unsrer Seele“ definiert (NuG, 620). Allerdings sei mit dieser Freiheit nicht der „Trost der Stoiker“ gemeint, die fälschlicherweise glaubten, „ihre Independenz auf den höchsten Punkt getrieben zu haben“, indem sie „ihre Seele (gegen die Empfindungen) stumpf machen und einschläfern“ (NuG, 620f.). Den unangenehmen Empfindungen, so setzt Lenz dagegen, könne sich der Mensch nicht entziehen, „ohne Wüste und Leere in der Seele zu haben und der Zustand der Streit ist marterhafter als die unangenehmen Empfindungen selbst“ (NuG, 621).⁷⁰ Statt also auf dem Wege der Unterdrückung der empfindsamen Natur des Menschen Freiheit gewinnen zu wollen, sei der Begriff des Denkens anders zu fassen: „Denken heißt nicht vertauben – es heißt, seine unangenehmen Empfindungen mit aller ihrer Gewalt wüten lassen und Stärke genug in sich fühlen, die Natur dieser Empfindungen zu untersuchen und *sich so* über sie hin-

⁶⁸ Namentlich richtet sich Lenz in diesem Zusammenhang (vgl. ATH, 649) gegen die Position Charles Batteux': „Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die schöne Natur zu nennen belieben, was aber mit ihrer Erlaubnis nichts als die verfehlte Natur ist. Er nimmt Standpunkt – und dann muß er so verbinden“ (648; Hervorhebung: Lenz).

⁶⁹ Vgl. Lenz, *Über Götz von Berlichingen* (1773), in: WuB II, 636-641 (im Text nachgewiesen als GvB).

⁷⁰ Dieses sensualistische Argument findet sich ebenso in der ersten Fassung der Herderschen Schrift *Vom Erkennen und Empfinden* (1774): Setze sich die Seele nicht mit den ihr gebotenen Reizen auseinander, so ziehe sie sich in eine „Wüste“ zurück, „wo ihre göttliche Kraft lähmet und erblindet“, vgl. SWS VIII, 194.

auszusetzen. Diese Empfindungen mit vergangenen zusammenzuhalten, gegeneinander abzuwägen zu ordnen und zu übersehen. Da erst kann man sagen, man fühle sich“ (NuG, 621; Hervorhebung: Lenz).

[51] Lenz definiert den Vorgang des Denkens, den er als einen Prozeß der Selbstbewußtwerdung beschreibt, als einen unmittelbar und fortgesetzt auf die (unangenehmen) Empfindungen reflektierenden.⁷¹ Sein Begriff des Denkens bezeichnet nicht, wie später der Begriff der Vernunft in Kants *Kritik der Urteilskraft* jenes Vermögen, das sich über das sinnlich-unendliche oder sinnlich-übermächtige ins Reich des Geistes erhebt,⁷² sondern befindet sich in einem fortgesetzten Dialog mit den Empfindungen: Auf diese Weise „lernt“ die Seele nach und nach das „Verhältnis der Dinge zu sich selber“, ein Prozeß, der ihr nicht möglich wäre, würde sie sich über die Sinnlichkeit erheben und sich ins Reich der Vernunft flüchten. Lenz betont den dialogischen und prozessualen Charakter des Denkens ausdrücklich, indem er „Gebrauch und Anwendung dieser Dinge (z.B. des Leidens) zur Verbesserung ihres (der Seele) äußeren Zustandes“ begreift. Und genau in dieser Denk-Bewegung liege die menschliche Freiheit begründet: „So gründet sich all unsre Existenz auf die Menge den Umfang die Wahrheit unsrer Gefühle und Erfahrungen, und auf die Stärke mit der wir sie ausgehalten, das heißt über sie gedacht haben oder welches einerlei ist, uns ihrer bewußt geworden sind“ (alle Zitate dieses Absatzes: NuG, 621f.).

[52] In gesteigerter, aber vom Ansatz her gleichartiger Weise beschreibt Lenz anschließend menschliche Freiheit durch Handeln: „Unsere Unabhängigkeit zeigt sich aber noch mehr im *Handeln* als im Denken, denn beim Denken nehme ich meine Lage mein Verhältnis mein Gefühl wie *sie sind*, beim Handeln aber verändere ich sie *wie es mir gefällt*. Um vollkommen selbständig zu sein, muß ich also viel gehandelt, das heißt meine Empfindungen und Erfahrungen oft verändert haben“ (NuG, 622).

[53] Ein Vergleich dieser Passage mit der Beschreibung des Lebens Christi – „Er handelte - er veränderte seine Lage“ (s. 5.1.) – macht klar, wie radikal Lenz von seinem in *Über die Natur unsers Geistes* entwickelten Konzept her äußerstes Leiden und menschliche Freiheit zusammendenken kann. Zugleich wird von hier aus auch verständlich, weshalb das Leiden als Synonym für die unangenehmsten Empfindungen auch in der Lenzschen Poetik einen so immensen Stellenwert erhält.

5.3. Ästhetische Erfahrung als Reflexionserfahrung

[54] Wird das Leiden auf der Bühne oder im Roman dargestellt, so kann der dialogische Denkprozeß über das Leiden im Betrachter einsetzen, ohne daß jener – wie im realen Leben – Gefahr liefe, im eigenen Leiden ohne Reflexion zu verharren, d.h. den dialogischen Prozeß zwischen Leiden und Denken möglicherweise

⁷¹ Die erkenntnistheoretischen Überlegungen, die diesen Annahmen Lenzens zugrunde liegen, sind sicher von Herder beeinflusst, insofern Lenz mit Herder eine unmittelbare Verknüpfung von Gefühl und Reflexion annimmt, doch gibt es bei ihm im Gegensatz zu Herder keine Theorie der einzelnen Empfindungen. Nicht zuletzt aus diesem Grund ist meines Erachtens eine weitere Quelle der Lenzschen These in der Auseinandersetzung mit der Kantischen Philosophie zu sehen, und zwar in der Form, wie er sie zwischen 1768-1771 in Königsberg kennenlernt. Die Schrift *Über die Natur unsers Geistes* ist dabei maßgeblich vom Kapitel der „empirischen Psychologie“ aus der *Metaphysik*-Vorlesung (nach L1) beeinflusst, die Kant in den 70er Jahren (nach Baumgarten) liest. Hierin reflektiert (der in den 60er Jahren stark empiristisch geprägte) Kant ebenfalls über die Empfindungen als Ausgangspunkt des Denkens, vgl. Kant, Akademieausgabe XXVIII,1 (Berlin 1968), *Vorlesungen über Metaphysik und Rationaltheologie*.

⁷² Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 25-29 (aus der *Analytik des Erhabenen*).

nie aufzunehmen oder vorzeitig abubrechen. Mit Blick auf diese Gefahr nämlich wird das von Lenz in *Über die Natur unsers Geistes* entwickelte Konzept der realen Leidensreflexion ausgerechnet an Christus exemplifiziert: Aufgrund eines Maximums an Leiden mit einem Maximum an Denken, Handeln und damit an Freiheit zu reagieren, ist eben doch vor allem Sache eines Gottes, wenn auch in Menschengestalt.

[55] Gelingt es allerdings, durch Bücher oder Theateraufführungen Erfahrungen auf ästhetischem Wege zu sammeln, so muß der Rezipient eben selbst kein Held sein und kann doch durch die Leidensdarstellung dazu angeregt werden, über das Leiden zu reflektieren. Ästhetische Erfahrung wird demnach als Reflexionserfahrung bestimmt, woraus sich auch erklärt, weshalb der Begriff des Mitleids, obgleich zeitgenössisch als unmittelbar wirkender Affekt hoch dotiert, in der Lenzschen Ästhetik keine Rolle spielt.⁷³ Statt dessen sieht Lenz in seinen *Briefen über die Moralität der Leiden des jungen Werthers* (1774/75) die Reflexion des Dargestellten als Schlüssel der ästhetischen Erfahrung und begründet dies gattungsspezifisch: Der Poesie sei die Bewegung der Reflexion bereits eingeschrieben, eben weil sie „sich dadurch von allen Künsten und Wissenschaften zu unterscheiden (scheint), daß sie [...] alles scharf durchdacht, durchforscht, *durchschaut* – und dann in *getreuer* Nachahmung zum andernmal wieder hervorgebracht“ hat (ATH, 649). Daher könne es auch nur der Poesie gelingen, die Leiden(schaften), die der Dichter bereits reflexiv aufgearbeitet hat, völlig sinnlich erfahr- und anschaulich zu präsentieren.⁷⁴

[56] In dieser Reflexionserfahrung nun liegt Lenz zufolge die Qualität des Goetheschen Romans, wie der Vorzug aller Dichtung: „Eben darin besteht Werthers Verdienst daß er uns mit Leidenschaften und Empfindungen bekannt macht, die jeder in sich dunkel fühlt, die er aber nicht mit Namen zu nennen weiß. Darin besteht das Verdienst *jedes Dichters*“ (W, 6. Br., 682).⁷⁵

[57] Hier, im 6. Brief seiner Rezension, stellt Lenz zunächst fest, daß der *Werther* für „junge[...] Leute“ geschrieben sei, „ohne Nachdenken und Erfahrungen“, die von Natur aus bereit seien, „sich in den ersten besten Abgrund der Leidenschaft hineinzustürzen, möge er hinausführen, wohin er wolle“ (W, 6. Br., 681). Diesen jungen Leuten sei die Werther-Figur ähnlich, so daß sowohl ihr Herz durch seine Leidenschaften „gerührt“ werde als auch ihre eigenen Leidenschaften anhand der

⁷³ Die Ablehnung einer ästhetischen Funktionalisierung des Mitleids geht bei Lenz so weit, daß er bei seiner Wiedergabe der Aristotelischen Tragödiendefinition den Katharsis-Halbsatz verschweigt (vgl. ATH, 650). Auszuschließen ist die von Klaue nahegelegte Annahme, diese signifikante Auslassung habe ihren Grund lediglich in der von Lenz benutzten Ausgabe der Aristoteles-Übersetzung von Antonio Riccoboni (1579), da sich die Katharsisformel sehr wohl an Ort und Stelle bei Riccoboni findet! Vgl. Magnus Klaue, „Zur Aristoteles-Rezeption in Lenz“ „Anmerkungen übers Theater““, *Lenz-Jahrbuch* 8/9 (1998/1999). Anzunehmen ist vielmehr, daß sich Lenz in der (wie oben ausgeführt reflexionstheoretisch begründeten) Ablehnung eines theatralisch erzeugten Mitleids durch Rousseau bestärken läßt, mit dem er sich seit seinem Studium bei Kant intensiv auseinandersetzt. Vgl. Rousseau, *Lettre à D'Alembert* (1758).

⁷⁴ Daher ist meines Erachtens der These Rectors, die Lenzsche Poetik ziele auf „eine tendenzielle Überschreitung des Fiktionscharakters des Dramas [...], auf die Erschaffung einer zweiten Wirklichkeit“ nicht zu halten, da es gerade der Fiktionscharakter ist, der die zur Leidensreflexion notwendige Distanzstruktur garantiert. Vgl. Martin Rector, „Lenz und Lessing. Diskontinuitäten der Dramentheorie“, in: Dieter Fratzke, Wolfgang Albrecht (Hrsg.), *Lessing und die Literaturrevolten nach 1770*, Kamenz 1999, 68.

⁷⁵ Lenz, *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers* (1774/75), in: WuB II, 673- 690 (im Text nachgewiesen als W mit Briefnummer). Der Titel der Lenzschen Rezeption deutet nicht darauf hin, daß Lenz hier eine moralische Lesart des Goetheschen Romans vorschlägt, sondern verweist kritisch darauf, daß *Die Leiden des jungen Werther* zumeist unter moralischem Maßstab besprochen wurden. Hiergegen wendet sich Lenz mit seiner Theorie einer reflexiven Auseinandersetzung des Rezipienten mit den dargestellten Leiden(schaften).

Wertherschen und seines Umgangs mit diesen reflektiert werden könnten (vgl. W, 6. Br., 681f.). Während die die Reflexion ermöglichende Distanzerfahrung durch den prinzipiellen ästhetischen Charakter der Dichtung zu realisieren ist (s.o.), muß also zugleich eine inhaltliche Naherfahrung vorliegen, durch die die Rührung garantiert werden kann.

[58] Wie dies vorzustellen sei, führt Lenz im achten Brief aus, nachdem er im siebenten Brief deutlich macht, daß die Leidenschaftlichkeit Werthers keinesfalls ein Laster darstelle, sondern vielmehr die „Gleichgültigkeit gegen alles was schön und fürtrefflich ist, [...] das einzige Laster auf der Welt“ (W, 7. Br., 682) sei. Anschließend kommt Lenz dann zum argumentativen Kern seiner Verteidigung des Romans, gegen den Vorwurf, es handle sich hierbei um „eine subtile Verteidigung des Selbstmordes“ (W, 2. Br., 675); zugleich liefert er im folgenden einen dezidierten Beitrag zu seiner *Poetik des Leidens*.

[59] Daß Lenz selbst diesen Brief als einen solchen Beitrag versteht, läßt er außer Zweifel: „Also auch ein Gespräch über die Leiden –“, ruft er seinem (fiktiven) Briefpartner zu, „und (also ein Gespräch) das mich als ihren (der Leiden) so eifrigen Anhänger und Verteidiger derselben auf einmal bekehren soll“ (W, 8. Br., 683). Statt sich allerdings bekehren zu lassen und in die Furcht vor den schädlichen Folgen der Wertherschen Leiden mit einzustimmen, liefert Lenz eine Situationsbeschreibung des Goetheschen Helden in wechselnden Kostümen jener großen (dem Tode geweihten) Leidensmänner, deren Genealogie er von Werther bis auf Christus, Laokoon und den gefesselten Prometheus zurückführt: „Da steht (Werther als) der Laokoon mit allen Ausdrücken seines Schmerzens, seiner Göttin gegenüber, von der er sehr klare Ideen hat und sie sich nicht klärer zu machen braucht noch vermögend ist, da steht er (als gefesselter Prometheus) am Felsen seiner Pflicht angenagelt und weint seinen Schmerz gen Himmel aus, bis er des langsamen Todes endlich stirbt, der im Rat der Götter für ihn beschlossen war. Welcher Tollkopf, der seinen Schmerz *ganz zu fühlen* im Stande ist, wird noch lüstern sein, ihm nachzuahmen, wird wenn er nur einige Schritte auf diesen Dornen (oder wie Christus mit der Dornenkrone auf dem Haupt auf seinem Passionsweg) fortgewandelt ist, nicht von selbst wieder umkehren?“ (W, 8. Br., 684).

[60] Nicht die Darstellung einer Überwindung des Schmerzes oder die Reduzierung des darzustellenden Leidens rettet die ästhetische Erfahrung, sondern Leidensmaximierung. Gerade die Intensität der Darstellung des Wertherschen Leidens führe dazu, daß der Betrachter das Handeln des Helden nicht nachahme, sondern statt dessen beginne, über das fremde Leiden zu reflektieren. Nicht zuletzt lenke die fremde Geschichte den selbst (an Leidenschaften) leidenden Leser von den eigenen dunklen Gefühlen ab, und werde so zu einem „Heilmittel“ (W, 8. Br., 684). Auch Werther selbst hätte mit einem solchen Roman statt eines „Gift(es)“ ein „Gegengift“ in die Hand bekommen, da auch ihn die „Beschäftigungen“ mit der Kunst „bald zu ernsthafteren“ Tätigkeiten gelenkt und seine Seele wieder zu „glücklicher Harmonie“ geführt hätten, wenn, ja wenn Werther nicht eben nur „ein Bild“ wäre: „Werther ist ein Bild meine Herren, ein gekreuzigter Prometheus an dessen Exempel ihr euch bespiegeln könnt und (es ist) eurem eigenen Genie überlassen [...], die nützlichste Anwendung davon zu machen“ (W, 8. Br., 685).

[61] Mit dieser Wendung rückt Lenz den Kunstcharakter der Werther-Figur (und des Romans) explizit in den Mittelpunkt und klagt damit eine von der sinnlichen Wahrnehmung der realen Welt sich unterscheidende Ebene ästhetischer Erfahrung ein, die unter ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit stehe: Der Dichter habe „nur

eine Seite der Seele malen“ können, „die zu seinem Zwecke dient“ und müsse „die andere dem Nachdenken überlassen“; dem „Bild“ Werther „vollkommen nachzuahmen (sei daher) eine physische und metaphysische Unmöglichkeit“ (W, 8. Br., 685).

[62] Von hier aus schwenkt Lenz noch einmal zur Quantität und Qualität des dargestellten Leidens zurück: Goethe habe Werther auf einem hohen Niveau gezeigt, wo „er doch sein mußte um so leiden zu können“ (W, 8. Br., 685), er habe ihn als „einen jungen mutigen lebevollen Helden auf die Bühne (gestellt), der weiß was er will und worauf er hinauswill, der den Tod selbst nicht scheut [...]. O guter edler Jüngling, heiliger Werther! könnte ich jemals nur den Schatten deines Wertes mir eigen machen. [...] – Seid nicht närrisch meine lieben Freunde! bildet euch nicht zu geschwind ein Werthers zu sein, es ist keine Kleinigkeit damit. Ein Werther muß viel getan und gelitten haben, eh er Werther zu sein anfangen kann“ (W, 9. Br., 687).

[63] Die Lessingsche These, daß wir Laokoon an seinem patriotischen, väterlichen Handeln messen und sein Leiden nur seinem augenblicklichen Schmerzen zuschreiben, verschiebt sich hier deutlich: Den modernen Laokoon Werther messen wir nicht (nur) an seinem Handeln, sondern (vor allem) an seinem Leiden, welches erst zur Voraussetzung wahrer menschlicher Größe wird, und nicht, wie bei Winckelmann, an der dargestellten Überwindung des Schmerzes. Die Nachahmung des Leidens und die Leidensreflexion werden daher als willkommene Wirkungen des Romans herausgestellt, die zugleich als das sicherste Mittel angesehen werden, eine Nachahmung des Selbstmords zu verhindern. So empfiehlt Lenz zum Abschluß seinen Zeitgenossen: „Alles was übereilt wird, gerät nicht, wartet bis eure Kräfte zur Reife gekommen sind dergleichen Leiden auszuhalten und alsdann übernehmt sie wenn es so sein muß. Ihr werdet nicht sterben, ich versichere euch. Allenfalls seid ihr gewarnt.[...] Leidet erst so viel als Werther, tut erst so viel, lernt erst soviel *einsehen* und *übersehen*, darnach laßt eurem Herzen den Zügel schießen und es wird keinem Menschen was zu leide tun“ (W, 9. Br., 688f.).

[64] Tragödientheoretisch ist mit dieser Position etwas erreicht, das erst der späte Schiller mit seiner Theorie des erhabenen Verbrechers wieder erreichen und der frühe Schelling bereits wieder zurücknehmen wird: Die befreiende Wirkung der Tragödie tritt unabhängig von der moralischen Dignität des dargestellten Helden in Kraft. Dies unterscheidet rückblickend auch deutlich die Position Lenzens von derjenigen Winckelmanns: Laokoon muß für letzteren den Ausdruck einer großen Seele haben, um die entsprechende ästhetische Erfahrung beim Betrachter auslösen zu können, Lenz zufolge aber braucht Laokoon nichts als „alle [...] Ausdrücke[...] seines Schmerzens“ (W, 8. Br., 684). Von hier aus ist die Konzentration auf den passiven leidenden Helden im poetischen Oeuvre Lenzens nicht als Widerspruch zu seiner Tragödientheorie, sondern als deren Einlösung zu deuten. Mit seiner Forderung einer Leidensmaximierung als Darstellungsziel und seiner These einer grenzenlosen Leidenstoleranz ästhetischer Erfahrung ist Lenz als Entgrenzungstheoretiker wahrzunehmen, der diesem radikalen Konzept auch in seiner Dichtung Rechnung trägt, um gerade damit zur Reflexionserfahrung einzuladen.⁷⁶

⁷⁶ Vgl. beispielsweise seine „dramatische Phantasie“ *Der Engländer*, die das strenge Fünfaktschema der klassischen (französischen) Tragödie zitierend einzig das im Selbstmord gipfelnde Leiden des jungen (sich in die Liebe zu einer ihm unerreichbaren Prinzessin hineinsteigernden) Robert Hots zeigt. Während die Forschung konsterniert feststellt, daß dieser Engländer wohl kein adäquates Objekt zur Mitleidserregung der Zuschauer sei, können – dem Hintergrund der von mir aufgezeig-

6. Fazit

[65] In den Laokoon-Deutungen Winckelmanns, Lessings und Lenzens werden auf die Frage, inwiefern die Darstellung von Leiden zum Auslöser ästhetischer Erfahrung werden kann, sehr unterschiedliche Antworten gegeben: Für Winckelmann muß zum Ausdruck des Schmerzes der Ausdruck einer großen Seele hinzukommen, um das Schöne (als Erhabenes) sinnlich erkennbar zu machen. Für Lessing hängt das Gelingen der ästhetischen Erfahrung davon ab, daß der Rezipient am Kunstwerk das Ganze der Schöpfung sinnlich erfahren kann. Kennzeichen einer in diesem Sinne gelingenden ästhetischen Erfahrung ist die Erregung des Mitleids als des Maßstabes der Leidenstoleranz: Wird aufgrund des dargestellten Leidens statt Mitleid Abscheu im Zuschauer rege, so ist mit der Einsicht in den „Schattenriß der Schöpfung“ ebenso die ästhetische Erfahrung verdorben.

[66] Während im Rahmen eines illusionistischen Kunstverständnisses bei Winckelmann und Lessing das darzustellende Leiden selbst auf die eine oder andere Art relativiert werden soll, ist es bei Lenz die reflexive Distanz der ästhetischen Erfahrung, mittels derer der Rezipient das dargestellte Leiden relativiert. Hierbei zeigt sich ein durchaus antiproportionales Verhältnis: Je größer das gezeigte Leiden, desto mehr wird es dem Rezipient ermöglicht, dieses Leiden als unangenehmste aller Empfindungen (aus der durch die Präsentation als Kunst gegebenen Distanz heraus) zugleich mitzuerleben und reflexiv zu durchdringen. Von diesem Ziel her ist es auch verständlich, weshalb Lenz, obwohl der Begriff des Leidens für sein Poetik zentral ist, weder eine Theorie des Erhabenen (im Winckelmannschen Sinne), noch eine Theorie des Mitleids (im Lessingschen Sinne) formuliert. Einerseits soll sich der Rezipient nicht über die sinnlichen Leiden erheben, sondern sie „mit aller ihrer Gewalt wüten lassen“, und *zugleich* die „Natur dieser Empfindungen [...] untersuchen und *sich so*“, d.h. im permanenten Dialog zwischen seiner Vernunft und seinen Gefühlen, „über sie hinaus[...]setzen“ (NuG, 621; Hervorhebung: Lenz). Andererseits meidet Lenz den in den 50er und 60er Jahren des 18. Jahrhunderts so intensiv diskutierten Begriff des Mitleids konsequent, und fordert statt dessen einen reflexiven Nachvollzug des Leidens. Er hat weder den vom jungen Lessing im *Briefwechsel über das Trauerspiel* zur vorreflexiven moralischen Instanz erhobenen Affekt im Blick, noch die Mitleidskonstruktion der *Hamburgischen Dramaturgie*, die auf die Herstellung eines durch die Affektregie der Tragödie zu bewirkenden Ideals eines gemäßigten Mitleids hinausläuft.⁷⁷

[67] Lenz geht es vielmehr darum, daß das dargestellte Leiden *zugleich* nachempfunden und durchdacht werden kann, um einen Vorgang sinnlicher Erkenntnis also, in welchem Sinnlichkeit und Verstandestätigkeit des Menschen als unmittelbar miteinander verknüpft erfahren werden – ein Prozeß, der Lenz zufolge keine dargestellte Überwindung des Schmerzes und auch keine Reduzierung des darzustellenden Leidens bedarf, sondern durch eine Maximierung des dargestellten Leidens angeregt wird.

ten *Poetik des Leidens* zufolge – Thema des Dramas und Präsentation des Stoffes als Auslöser einer Reflexionserfahrung des Rezipienten dienen.

⁷⁷ Vgl. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, insb. 78., 81. u. 82. Stück. In der hier präsentierten Mitleidskonzeption, wird die Reinigung der Affekte (Furcht und Mitleid) einerseits qualitativ als ein Akt „der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“ verstanden (BDK Lessing, Bd. VI, 574). Andererseits orientiert sich Lessing an der Aristotelischen *Mésotés*-Lehre, insofern er quantitativ die Reduktion extremer Affekte auf ein moderates Niveau im Blick hat (vgl. Aristoteles, *Nicomachische Ethik*, Buch II).

[68] Noch vor der *Kritik der Urteilskraft* beschreibt Lenz damit ästhetische Erfahrung als eine Reflexionserfahrung, in der nicht über das Kunstobjekt geurteilt wird, sondern über einen Prozeß im rezipierenden Subjekt: Über die Selbstbewußtwerdung der Freiheit des menschlichen Geistes, der nicht trotz sondern gerade angesichts des dargestellten und nachempfundenen Leidens in der Lage ist, sich über diese unangenehmste aller Empfindungen zu erheben. Von hier aus führt der Weg unmittelbar über Kants dritte *Kritik* zu Schillers Konzept des Erhabenen.⁷⁸ Lenz ist somit meines Erachtens in die Reihen der idealistischen Denker und Schriftsteller einzuordnen.

[69] Historisch gesehen verlagert sich die Reichweite ästhetischer Erfahrung mit dem Lenzschen Ansatz entscheidend: Ästhetische Erfahrung wird nicht länger als eine Fremderfahrung am Objekt, sondern als eine Selbsterfahrung des Subjekts begriffen. Dies wiederum hat unmittelbare Auswirkungen auf die Leidenstoleranz und damit auf eine – für die systematische Reichweite ästhetischer Erfahrung entscheidende – Grenze: Für Winckelmann wie für Lessing bleibt das Gelingen ästhetischer Erfahrung an die Erkenntnis der sinnlichen Vollkommenheit des Kunstwerks gebunden, die letztlich die metaphysische Vollkommenheit der Schöpfung garantiert. Für Lenz liegt die Garantie einer gelungenen Schöpfung im aktiven Vollzug menschlicher Freiheit, so daß die ästhetische Erfahrung dann als geglückt bezeichnet werden kann, wenn das Kunstwerk den Menschen zur Reflexionstätigkeit und damit zum Vollzug seiner Freiheit anregt.

[70] Gemeinsam bleibt allen drei Positionen jedoch der Maßstab einer gelungenen Schöpfung, so daß sie allesamt als ästhetische „Versuche in der Theodiceé“⁷⁹ zu verstehen sind. Damit aber unterscheiden sie sich grundlegend von jenen Leidens-Poetiken insbesondere des 20. Jahrhunderts, die sich vom Projekt einer Rechtfertigung Gottes angesichts der Leiden der Welt verabschiedet haben.⁸⁰

⁷⁸ Obgleich Schiller in den *Horen* einige poetische Texte Lenzens veröffentlicht, bezieht er sich meines Wissens nirgends auf dessen literaturtheoretische Texte.

⁷⁹ Vgl. den Titel der Leibnizschen Theodizee: *Versuche in der Theodicée über die Güte Gottes, die Freiheit des Menschen und den Ursprung des Übels*, übersetzt von Artur Buchenau, Hamburg 1996.

⁸⁰ Daß diese Verabschiedung auch im 20. Jhd. durchaus zwischen Gestus und Abschied changiert, zeigt Bozzi in ihrer Analyse der Bernhardschen Lyrik, vgl. Paola Bozzi, *Ästhetik des Leidens. Zur Lyrik Thomas Bernhards*, Frankfurt/M. 1997.