

Der fruchtbare Augenblick. Eine medientheoretische Untersuchung

Le moment frappant, the one instant of time, der fruchtbare, prägnanteste Augenblick. Der Gemeinplatz des ‘fruchtbaren Augenblicks’ der bildenden Kunst, der um 1700 in der Medientheorie auftaucht und zum Dogma, ja sogar zur Selbstverständlichkeit der Malerei und der Plastik wird, ist dem 17. Jahrhundert überhaupt unbekannt und löst sich in der Moderne wieder auf. Im 18. Jahrhundert beschäftigen sich mit dem fruchtbaren Augenblick der bildenden Kunst, mit dem geeignetsten, günstigsten Augenblick, den der Maler oder der Bildhauer zu wählen habe, eine ganze Reihe von Kunsttheoretiker. Parallelbegriffe zu dem fruchtbaren Augenblick findet man in den *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) von Abbé Dubos, ein günstiger Ausgangspunkt für die Unterscheidung zwischen den Künsten unter dem Gesichtspunkt ihrer Darstellungsfähigkeit in der *Theorie of Painting* (1715) von Richardson (‘the one instant of time’), in den *Essais sur la peinture* (1765) von Diderot: „Le peintre n’a qu’un instant“¹ und sogar in der *Encyclopédie* (1751) unter der Regel der Einheit des Kunstwerkes: „La loi de cette unité est beaucoup plus sévère encore pour le peintre que pour le poète: on accorde 24 heures à celui-ci. Mais le peintre n’a qu’un instant presque indivisible.“²

Ihre Anwendung auf den Bereich der bildenden Kunst ist mit der Radikalisierung der Nachahmungsästhetik im 18. Jahrhundert eng verbunden – der fruchtbare Augenblick als Denkfigur dient dem Versuch die Natürlichkeit des Zeichensystems der bildenden Kunst zu beweisen. Diese Arbeit ist der Absicht verpflichtet die offenliegende wirkungsgeschichtliche Linie des fruchtbaren Augenblicks bei Lessing (*Laokoon*, 1766), Herder (Auseinandersetzung mit Lessings *Laokoon*, 1767, veröffentlicht in *Erstes kritisches Wäldchen*, 1769), Goethe (1798)³ und andeutungsweise in der *Ästhetik* von Hegel (*Vorlesungen über die Ästhetik*, gehalten 1817-1829, veröffentlicht 1835-1838, insbesondere III. *Das System der einzelnen Künste. Drittes Kapitel: Die verschiedenen Arten der Darstellung und des Materials und die geschichtlichen Entwicklungsstufen der Skulptur 1. Darstellungsweisen b. Die Gruppe*) zu verfolgen und verdeckte transformationsgeschichtlichen Anschlüsse, Wechselanleihen und Rückanleihen dursichtig zu machen.

Die Theorie des fruchtbaren Augenblicks bei Lessing, die sowohl in dem III. Kapitel des *Laokoons* auftaucht als auch in dem synthetisierenden XVI. Kapitel

¹ Denis Diderot, *Essais sur la Peinture*, Paris, 1955, S. 78.

² Denis Diderot, *Encyclopédie*. Artikel *Composition* (1754): *OEuvres*. Hg. v. Laurent Versini. T. 4: *Esthétique – théâtre*. Paris 1996, S. 120f.

³ Wir haben folgende Grundtexte gewählt:

Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, in *Werke 1766-1769*, Hrsg. von Wilfried Barner, Bd. 5/2, Deutscher Klassiker Verlag, 1990. Die Seitenangaben folgen unter der Abkürzung „L“.

Johann Gottfried von Herder, *Kritische Wälder*, insbesondere *Das erste kritische Wäldchen*, (9. Kap) in *Werke*, Bd. 2, Hrsg. von Gunther E. Grimm, Deutscher Klassiker Verlag, 1993. Seitenangaben unter der Abkürzung „H“.

Johann Wolfgang von Goethe, *Über Laokoon* in *Schriften zur Kunst, Werke*, Bd. 12, München, 1978. Seitenangaben unter der Abkürzung „ÜL“.

wiederaufgenommen wird und in dem gesamten theoretischen Mediensystem ihre bedeutende Stelle findet, dient einerseits dem Versuch, die Darstellung verstrickter Körper und des äußersten Affekts, des Pathetischen – im Gegensatz zu der normativen körperlichen Schönheit, zu der schönen, ruhigen Erscheinung des menschlichen Körpers – mit der Vorstellung zu versöhnen, daß die antike griechische Kunst den apollinischen Ausdruck der menschlichen Würde, der ausgeglichenen Schönheit sei, der „sogar die Extreme zu unterwerfen weiß“ (ÜL, S. 57). Unter diesem Gesichtspunkt wird unter dem fruchtbaren Augenblick der Moment der Darstellung (in der bildenden Kunst) verstanden, der sich diesseits des Augenblicks der höchsten Expressivität befindet, der diese nur andeutungsweise evoziert, ohne sie sinnlich zur Anschauung zu bringen. Lessing setzt hier Winckelmanns⁴ Überlegungen (1764) zu der Laokoon – Gruppe und zu den zwei verschwundenen Bildern von Timomachus, des rasenden Ajax' und der Kindermörderin Medea fort; Herder seinerseits spielt insofern bei der Prämisse mit, daß sich die bildende Kunst von dem expressiven Höhepunkt zu hüten habe, und Goethe steigert das Paradoxon des „Sturmes der Leiden und Leidenschaft“ (ÜL, S.58) in der Empfindung angenehmer, anmutiger künstlerischer Formen.

Andererseits führt die Theorie des fruchtbaren Augenblicks bei Lessing zu einer anfechtbaren Trennung zwischen der Darstellung des Transitorischen und des Permanenten in der bildenden Kunst: der ausgewählte, fruchtbare Augenblick erhält durch die Kunst „eine unveränderliche Dauer“ (L, S.32), „so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt“ (L, ebd.), eine Trennung die Herder für willkürlich hält und gegen die er vehement Protest einlegt: „was ist denn eigentlich, was in der Natur nicht transitorisch, was in ihr völlig permanent wäre? Wir leben in einer Welt von Erscheinungen, wo eine auf die andere folgt, und ein Augenblick den andern vernichtet, alles in der Welt ist an den Flügel der Zeit gebunden (beharrliche barocke Kathakresis bei Herder, Anm. der Verfasserin), und Bewegung, Abwechslung, Wirkung ist die Seele der Natur“ (H, S. 131).

Ferner wird die Denkfigur des fruchtbaren Augenblicks als erstes Mittel von Lessing verwendet, um die Grundthesen über den Unterschied zwischen der bildenden und der redenden Kunst zu schärfen. Anders verhält sich die Malerei und die Plastik gegenüber der Zeitdimension als die redende Kunst. Auf den ersten Blick bringt die Verwendung des Ausdrucks des (fruchtbaren) Augenblicks – ein Zeitbegriff – im Bereich der bildenden Kunst eine terminologische Verwirrung in der scharfen Ausgrenzung zwischen der bildenden und der redenden Kunst, weil in der Dichotomie zwischen den beiden Künsten behauptet wurde, daß die Dimension der Zeit der Poesie eigen ist, und nicht das Medium der Malerei sei. Die bildende Kunst verwendet als Zeichen Figuren und Farben in dem Raum, die Poesie artikulierte Töne in der Zeit. Das heißt, daß die bildende Kunst sich dem Raum bedient, während die Poesie dagegen die Zeit als geeignetes Medium benutzt. Die Gegenstände der Malerei und Plastik sind in folgedessen in den meisten Fällen 'Körper im Raum', die der Poesie 'Handlungen', die in der Zeit ablaufen. In der bildenden Kunst herrscht das Prinzip der Koexistenz oder Simultaneität im Raum, in der Poesie das der Sukzession in der Zeit. Eine Anmerkung Lessings aus den *Paralipomena*, die auch in dem XVI. Kapitel wiederaufgenommen wird, raffiniert und detailliert die Zusammenstellung des Darstellungsbereichs der bildenden sowie der redenden Kunst: „Alle Körper existieren nicht allein in dem *Raume*, sondern

⁴ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Phaidon Verlag, Wien, MCMXXXIV, S. 167 (Seitenangaben unter der Abkürzung „G“).

auch in der *Zeit*. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen“ (L, S. 220).

Infolgedessen können auch Handlungen „andeutungsweise durch Körper“⁵, nicht nur bloße Objekte von der bildenden Kunst dargestellt werden – in dem III. Kapitel, im Kapitel des fruchtbaren Augenblicks, handelt es sich um solche *Körper*, die eine *Handlung* vermuten lassen – und die Darstellung von Objekten, angedeutet durch Handlungen ist der redenden Kunst auch erlaubt. Die Darstellung von Handlungen erfolgt in der bildenden Kunst unter der Einschränkung, daß nur ein Augenblick dieser Handlung ausgewählt sein kann. Es stellt sich also für die Plastik und die Malerei die Aufgabe, den fruchtbaren, den ausdrucksreichen Moment dieser vermuteten, versteckten Handlung zu finden. Sein Korrespondent in der redenden Kunst wäre die fruchtbare/prägnanteste/einzige Eigenschaft der Körper, eine Einschränkung der Darstellungsmöglichkeiten der Objekte in der Poesie. Sie darf „in ihrer fortschreitenden Nachahmung nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen“ (das homerische Ephitheton, L, S.221).

Ein Augenblick der Prägung, diesseits der höchsten Expressivität. Die Auffassung, daß der einzige, fruchtbare Augenblick, den die bildende Kunst darzustellen habe, mit dem expressiven Höhepunkt des Dargestellten nicht zusammenfallen soll, verdankt Lessing einigen Bemerkungen Winckelmanns, insbesondere denen über die Bilder Timomachus. Winckelmann preist bei Timomachus, daß er den rasenden Ajax nicht beim Schlachten der Widder, sondern nach geschehener Tat vorgestellt hat, „da er zu sich selbst kam und voller Verzweiflung und niedergeschlagen sitzend sein Vergehen überdachte“ (G, S. 167), und, daß der Maler Medea nicht beim Ausbruch der extremen Wut gezeigt wird – „die Kinder der Medea in dem Gemälde gedachten Künstlers lächelten unter dem Dolche ihrer Mutter, deren Wut mit Mitleiden über ihre Unschuld vermischt war“ (ebd.). Im Hintergrund dieser Beschreibungen (der Bilder des rasenden Ajax’ und Medeas, der Gruppe der Niobiden und der Laokoongruppe) steht bei Winckelmann der Gedanke, daß die antike griechische Kunst, die Weisheit bewies, leidende Menschen in einer würdigen Fassung, in ihrer von dem Verstand und wachen Geist durchleuchteten Tragik darzustellen, im Gegensatz zum Bildhauer Berninis beispielweise, der wagte, Hannibal im äußersten Kummer lachend zu schildern: „Bernini ergriff aber den Weg, welcher jenen wie in unwegsame Orte und zu steilen Klippen brachte und diesen hingegen in Sümpfe und Lachen verführte: denn er suchte Formen aus der niedrigsten Natur genommen, gleichsam durch *das Übertriebene* zu veredeln, und seine Figuren sind wie der zu plötzlichen Glücke gelangte Pöbel; sein Ausdruck ist oft *der Handlung widersprechend*, so wie Hannibal, im äußersten Kummer lachte“ (Hervorhebungen R.C., G, S.145).

Die Übertreibung und das Widersprüchliche werden dem klassischen Kanon des ethischen mittleren Zustandes, worin sich die Gefühle gegenseitig an ihrer leidenschaftlichen Entfaltung hindern, entgegengesetzt. Gemäß dem ethischen Kanon des mittleren Zustandes wird der Ausdruck Laokoons gepriesen: „der geprüfte Geist eines großen Mannes, der mit der Not ringt und den Ausbruch der Empfindung einhalten und unterdrücken will“ (G, S. 167).

Bei Lessing gewinnt das klassische ethische Argument für die Vermeidung des emotionalen Maximums in der bildenden Kunst eine weitere ästhetische Prägung⁶:

⁵ Fortschreitende Handlungen als fortschreitend gehören nicht unter die Gegenstände der bildenden Kunst nach Lessing. Die zeitliche Dimension des Bereichs der ‘Körper’ kann von der bildenden Kunst nur andeutungsweise aufgenommen werden.

⁶ Lessing richtet sich auch gegen die Auffassung von Abbé Du Bos, der in dem Maximum der Emotion das ästhetische Ziel sah.

Medea wird einige Augenblicke vor der Ermordung ihrer Kinder gezeigt, Ajax nach dem Wutausbruch und vor seinem Selbstmord, Laokoon wird vor seinem Tod im Seufzen dargestellt (und nicht im Schreien oder im Lachen gemäß Berninis Lösung), damit ihn die Einbildungskraft schreien hören kann. Denn wenn er als Schreiender auf dem Höhepunkt des Affekts dargestellt würde, könnte die Einbildungskraft „von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressanterem Zustande zu erblicken“ (L., S. 32). Der prägnanteste Augenblick der Darstellung ist *der Resonanzboden* einer ganzen Zeitfolge, die er zusammenpreßt. Er verweist auf ein Vorher und Nachher, auf Erinnerung und Erwartung, er ist ‘trächtig’ von der Fülle aller möglichen Anschauungen : „Die Malerei kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchen das Vorhergehende und das Folgende am begreiflichsten wird“ (L, S. 117).

Bei Lessing haben dieses ‘Vorhergehende’ und ‘Folgende’ eine narrative Prägung – man kann aus dem einzigen, prägnanten Augenblick der Darstellung *die Fabel*, die dahinter steckt, ganzheitlich rekonstruieren. Der prägnanteste Augenblick entspricht insofern der Notwendigkeit, die thematische Konfiguration eines Subjekts als figurale Konfiguration eines Augenblicks zur Darstellung zu bringen.

Das narrative vs. typisierende, enthistorisierende Vermögen des fruchtbaren Augenblicks. Der vorübergehende Moment, die im Augenblicke versteinerte Schwelle. Anders bei Goethe. Goethe weist die Narrativisierung der bildenden Kunst ab: „So ist auch bei dieser Gruppe Laokoon ein bloßer Name; von seiner Priesterschaft, von seinem trojanisch – nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beiwesen haben ihn die Künstler entkleidet; *er ist nicht von allem, wozu ihn die Fabel macht*“ (Hervorhebung, R.C., ÜL, S. 59).

Der fruchtbare Augenblick hat bei Goethe Typisierungskraft, die Gruppe stellt eine tragische, enthistorisierte Idylle dar: „Ein Vater *schlieft* (Hervorhebung R.C.) neben seinen beiden Söhnen, sie wurden von Schlangen umwunden und streben nun, erwachend, sich aus dem lebendigen Netze loszureißen“ (ÜL, S. 59), während er bei Lessing eine Fülle von Partikularem, von erkennbaren Momenten der Handlung in der Einbildungskraft auslösen kann, und die Fabel vergegenwärtigt. Ferner schätzt Goethe bei der Laokoon Gruppe nicht wie in der Auffassung Winckelmanns und Lessings das in sich ruhende Gleichgewicht der Darstellung sondern die Lebendigkeit des Ausdruckes, den realisierten Eindruck der Bewegung – er experimentiert sogar mit diesem Eindruck der Bewegung, was der lessingschen Auffassung der antiken Kunst und seiner Betrachtungstheorie radikal widerspricht: „Um die Intention des Laokoons recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen.(...) Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe nachts bei der Fackel sieht“ (ÜL, S. 60).⁷

Die Konsequenz ist, daß für Goethe der fruchtbare Augenblick sich in einen ‘vorübergehenden Moment’ verwandelt, der weit dynamischer ist als der von Lessing. Er erlaubt sogar die simultane Präsenz mehrerer nacheinanderfolgender, auch widersprüchlicher Bewegungen (vgl. Euridikes Beispiel). Höchste Kontraste werden in ‘leisen Abweichungen’ ermöglicht. Der vorübergehenden Moment „schwebt auf dem Übergange eines Zustandes in den anderen“ (ÜL, S. 62), und damit verstößt er

⁷ Goethes Vorliebe für den Eindruck der Bewegung in der bildenden Kunst läßt Lessings Vorhaben weit hinter sich. Bei Lessing heißt es „Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat sind seine Figuren ohne Bewegung“ (L, XXI).

gegen die lessingsche Idee der Uneigentlichkeit des Transitorischen für die bildende Kunst. Lessing bleibt der älteren Auffassung Dubos' verschuldet, der behauptete, daß die unmittelbare Evidenz der natürlichen Zeichen des Bildes mit dessen Statik und der Notwendigkeit erkauft ist, die ganze thematische Konfiguration als strenge Konfiguration eines Augenblicks zur Darstellung zu bringen. Die dogmatische Einengung der Darstellungsmöglichkeiten der Zeitlichkeit auf einen einzigen Augenblick ist dadurch begründet, daß Lessing, wie Dubos, die Natürlichkeit des Zeichensystems zu beweisen versucht. Die Darstellung von verschiedenen Zeitmomenten nebeneinander, die Ungleichzeitigkeit würde gegen die postulierte Natürlichkeit des Zeichensystems verstoßen. Goethes Auffassung des fruchtbaren Augenblicks in der bildenden Kunst weicht von den Grundthesen Lessings leicht ab, ohne sie explizit in Frage zu stellen (wie es bei Herder der Fall ist), und versucht eher dialektisch zwischen dem Gemeinplatz, daß die bildende Kunst auf einen Moment fixiert ist, um die hohe Bewertung des Bewegungseindruckes zu vermitteln: der Moment der bildenden Kunst ist „ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt“ (ÜL, S. 60).

Bei Lessing verbindet sich die Herausarbeitung des fruchtbaren Moments auf das engste mit seinem Kampf gegen den extremen Moment einerseits und gegen das Transitorische andererseits, gegen Barock und Rokoko auf der einen Seite, gegen Romantik und Gotik auf der anderen, gegen das Gewaltsame und Verlogene des Barocks und das Gespannte und Übertriebene der Gotik. Lessings Überlegungen zum Augenblick vertreten die aufklärerische Gegenposition zur Bewegungsthematik in der Barockmalerei. Die Poetik des Barocks impliziert die Bewegung, die Ablehnung des sich in bestimmten Flächen Verfestigten, die Mobilität, die Unbeständigkeit, die Verwandlung, die Vielgestaltigkeit, die ständig droht, sich zu verwandeln. „Nicht ein Augenblick, sondern ein Kontinuum wird festgehalten“⁸, das Tändelnde und Spielerische, der flüchtige Augenblick. Dagegen versucht Lessing die Eindeutigkeit der Form beizubehalten, und er „benutzt nur eine leichte Verzerrung, um die Bewegung erraten zu lassen“⁹. Diese Bresche benutzen Herder und später Goethe, um die Lebendigkeit des Ausdrucks in der bildenden Kunst erneut auf andere Weise zum Vorschein zu bringen.

Moderne Versuche: der virtuelle Brennpunkt, der zufällige Augenblick, die diskrete Folge von Zeitpunkten. Weitere zahlreiche Lösungsversuche für das Darstellungsproblem der Bewegung in der Malerei und in der Plastik bietet die Moderne an, die dem Dogma der Augenblicklichkeit der Kunst nicht mehr anhaftet. Rodin läßt „die dargestellte Figur eine Position einnehmen, die sie in der empirischen Realität in keinem Moment haben könnte, um in diesem <virtuellen Brennpunkt> die Bewegung in ihrer Potentialität, nicht in ihrer Aktualität zu repräsentieren“¹⁰. Der Impressionismus wählt den Gegensatz zu dem klassischen fruchtbaren Augenblick, nämlich den Zufälligen. Bei den Futuristen (Duchamp, *Akt, eine Treppe heruntersteigend*, 1912) findet man „eine Handlungsdarstellung, die gerade nicht einen einzigen Augenblick im Sinne eines Raum-Zeit-Punktes darstellen will, sondern die vielmehr eine diskrete Folge von Zeitpunkten innerhalb eines Raumes iconisiert, indem sie das, was für Lessing noch die Einbildung zu leisten hatte –

⁸ Udo Bayer, *Laokoon - Momente einer semiotischen Ästhetik*, insbesondere *Der Augenblick und seine Selektionsprinzipien*, in *Das Laokoon - Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Hrsg. von Gunther Gebauer, Stuttgart, 1984, S. 77.

⁹ Ebd., S. 77.

¹⁰ Ebd., S. 78.

nämlich die Einbeziehung weiterer Phasen – iconisiert“¹¹. Weitere Beispiele: die Multiplizierung der Perspektive im Surrealismus, der oszillierende Blickpunkt bei Picasso, die Zeit des Werkes als Realisationszeit in *Action Painting*, u.a.

Das Transitorische in der Kunst. Herders Auseinandersetzung mit der Betrachtungstheorie bei Lessing. Das Lächeln und das Seufzen. La Mettrie – Louis XVI. Der permanente, erschöpfende, ewige Augenblick. Der zweite Teil der Argumentation Lessings im Hinblick auf die Augenblicklichkeit der bildenden Kunst beginnt bei der Aussage: „Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt“ (L, S. 32).

Das Zufällige, das Punktuelle, Erscheinungen, die „plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden“ (L, ebd.) sind der Kunst widrig, weil man widernatürlich versucht, ihnen Dauer zu verleihen. Der berühmte Beispiel der mißlungenden Darstellung des Transitorischen in der Kunst ist bei Lessing das Porträt von La Mettrie, auf das auch Hegel¹² und Herder eingehen werden. Gemäß Lessing verwandelt sich das Lächeln von La Mettrie – eine augenblickliche Erscheinung seiner Physiognomie – beim öfteren Betrachten in ein Grinsen. Das Zufällige und Punktuelle im Lächeln wirken elliptisch, und die Ellypse stellt eine der wichtigsten Möglichkeiten der Groteske dar – sie schließt jeden Interpretationszusatz, jede Einklammerung in einer durchschaubaren, intelligiblen Reihenfolge aus. Sie karriert das Subjekt („sie zerstört das leidende Subjekt“, L, S. 33). Andererseits weist das Transitorische im Lächeln, im Gegensatz zu dem ernstesten Seufzen, das moralische Ideal ab (vgl. Winckelmann, lächelnde Figuren „sind wie der zu plötzlichen Glücke gelangte Pöbel“, G, S. 145) und infolgedessen ist es „gewaltsam und nie schön“ (L, S. 441).

Die Vorwürfe Lessings gegen das Porträt von La Mettrie wenden sich auch einerseits gegen das Emblematische im Lächeln von La Mettrie (er läßt sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen), gegen die Petrifizierung des menschlichen Ausdrucks in einem Emblem, gegen die fast allegoretische Funktion des Lächelns auf dem Gesicht des Philosophen. Die Abwertung des Zufälligen und punktuell Existierenden hat wichtige Folge auch für die Allegorie, die aus dem theoretischen Modell der Beschreibung der Handlungen als bevorzugtes Objekt der Malerei ausgeschlossen bleibt. Lessing versucht die Malerei von allen, was ihr aus der Tradition des Barocks an Allegorischem und Emblematischem anhaftet, abzugrenzen. Eine allegorische Darstellung würde diesen Strom symbolischer Konnotationen nicht zulassen, sondern den Betrachter auffordern, das Gesehene

¹¹ Ebd., S. 79.

¹² In der *Ästhetik* unterscheidet Herder zwischen Einzel- und Gruppendarstellung. Er bezieht die Theorie des fruchtbaren Augenblicks nur auf die Darstellung von Gruppen oder von Reliefs: „Eine Mannigfaltigkeit der Bewegungen fällt da (in dem ruhigen Götterbild) von selber fort; es ist mehr ein in sich versunkenes Dastehen oder Liegen, was zur Darstellung kommt, dies in sich Trächtige, das nicht zu einer bestimmten Handlung fortgeht und somit auch seine ganze Kraft nicht auf einen Moment reduziert und diesen Moment zur Hauptsache macht, sondern die ruhige gleiche Dauer. (...) Das Herausgegangensein aus sich, das Sichhineinreißen in die Mitte einer bestimmten konfliktvollen Handlung, die Anstrengung des Augenblicks, die nicht aushalten kann und will, sind der ruhigen Idealität entgegen und treten mehr nur da auf, wo in Gruppen und Reliefs schon mit einem Anklang an das Prinzip der Malerei besondere Momente einer Handlung zur Darstellung gebracht werden (S. 682 in Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, mit einem einführenden Essay von Georg Lukacs, Aufbau Verlag Berlin, 1955).

schlicht in die Form bekannter, vorformulierter Ideen einzutragen : „Ihm wäre dann alles gegeben, nichts aber aufgegeben“¹³. Andererseits besteht der Witz darin, daß französische Porträts um die Mitte des 18. Jahrhunderts anfangen zu lächeln. Das Lächeln wird zu einer selbstständigen bürgerlichen Verhaltenskonvention, und sogar der König Louis XVI lächelt schon auf dem ersten Portrait (Diderot selbst legt Protest gegen Hofmann, den ersten Maler des Königs, ein).

Herder mißversteht die polemischen Absichten Lessings und die Funktion des Beispiels von La Mettrie Porträt in der gesamten Argumentation Lessings. Aber dieses Mißverstehen hat fruchtbare Folgen in der Neubewertung des Transitorischen in der Kunst. Die Argumente Lessings für die Vermeidung des Transitorischen als solches werden demontiert und lächerlich gemacht: *demonstratio ad absurdum* – wenn das Lächeln von La Mettrie durch wiederholte Betrachtung grotesk wirkt, dann wird auch der seufzende Laokoon überdrüssig, „weil er noch immer seufzet. Endlich also auch den stehenden Laokoon, daß er immerhin stehet, und sich noch nicht gesetzt hat: endlich auch eine Rose von Huisum, daß sie noch blühet, noch nicht verweset ist: endlich also jede Nachahmung der Natur durch Kunst“ (H, S. 133).

Auch die Rechtfertigung Lessings durch die Ansprüche der Nachahmungsgesetze wird von Herder zurückgewiesen: „In der Natur ist Alles übergehend (...). Hat nun die Kunst nur einen Augenblick. in den Alles eingeschlossen werden soll: so wird jeder veränderliche Zustand durch sie unnatürlich verewigt, und so hört mit diesem Grundsatz alle Nachahmung der Natur durch Kunst auf“ (H, ebd.).

Den Weg aus der Aporie findet Herder durch eine neue Betrachtungstheorie: es gibt keine „wiederholte Erblickung“ eines Kunstwerkes, die unter bestimmten Umständen (Darstellung des Transitorischen) immer schwächer wird: „Alle sinnliche Freuden sind bloß *für den ersten Anblick*, und für ihn allein sind auch die Erscheinungen der schönen Kunst (...), der erste Anblick sei permanent, erschöpfend, ewig“ (H, S. 134-135).

Alles Schöne ist für diesen ersten Anblick geschaffen, weil der Betrachter aber aus „menschlicher Schwachheit“ nicht in diesem Augenblick verharren kann, wird das Wiedereinsteigen in das Betrachten des Kunstwerkes immer nur eine Wiederaufnahme „des vollständigen Eine(n) des Anblicks“ (H., S. 135). Mit kierkegaardscher Stadiendialektik *avant la lettre* interpretierend schwankt die Betrachtungstheorie Lessings zwischen dem Stadium des erotischen Augenblicks, des *mille e tre* der Betrachtungen, die immer schwächer und unbefriedigend wirken, im Falle der Darstellung des Transitorischen (das Lächeln von La Mettrie) und dem Stadium des ethischen Augenblicks (der gelungenen Wiederholung desselben in einer Fülle von wiederholten Augenblicken der Betrachtung), im Falle der Darstellung des Permanenten. Hingegen befindet sich Herders Argumentation im dritten Stadium des religiösen Augenblicks als Fülle der Zeit in dem Einen des Augenblicks.

Das Transitorische in der redenden Kunst. Nur in der Dichtung, da Sprache und Sukzessivität der Handlung in einem ‘bequemen Verhältnis’ stehen, verschwindet überhaupt das Problem des Punktuellen (in der Poesie gemäß Lessing existieren keine völlig isolierten elliptischen Augenblicke, keine ‘Insel’, ‘kein abgetrenntes Höchstes’ mit Goethes Termini gesprochen, die nicht in die Sukzessivität miteinbezogen sind), und das Transitorische kommt zur eigenen ästhetischen Bedeutung. Herder und Goethe rechtfertigen auf verschiedene Weise

¹³ Karlheinz Stierle, *Das bequeme Verhältnis: Lessings Laokoon und die Entdeckung des ästhetischen Mediums in Das Laokoon - Projekt, Pläne einer semiotischen Ästhetik*, a.a.O.

die Erscheinung des schreienden Laokoons bei Vergil durch Polemik und die Abwertung Winckelmanns. Bei Herder ist das Schreien Laokoons in der redenden Kunst nicht verfehlt, weil es sich dem Gehör und nicht dem Auge zuwendet und damit eine andere Bedeutung und Rechtfertigung gewinnt. Ähnlich wie bei Lessing wird auch bei Herder das Schreien in der Poesie nur als transitorischer Zustand verstanden, als ein 'Glied der Kette' und damit nicht als 'Ekel des Geschmacks'. Goethe versteht die Darstellung des schreienden Laokoons bei Vergil als Teil des Diskurses von Äneas in Karthago, vor der Königin Dido unter der Absicht des Helden, Mitleid zu erregen und als rhetorisches Argument: „Man ist höchst ungerecht gegen Virgilen und die Dichtkunst, wenn man das geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit mit der episodischen Behandlung in der Äneis auch nur einen Augenblick vergleicht. (...) die Geschichte des Laokoons steht hier als ein rhetorisches Argument, bei dem eine Übertreibung, *wenn sie nur zweckmäßig ist, gar wohl gebilligt werden kann*“ (Hervorhebung, R.C., ÜL, S. 66).

Goethe rechtfertigt im Kontext den schreienden Laokoon durch die ethische Zweck – Mittel Relation (zweckmäßige Kunstwerke sind die, in der alle Einzelmomente für ihren Zweck, das Ganze, da sind, und ebenso das Ganze für seinen Zweck, die Erfüllung oder negierende Einlösung der Momente): „So steht also die Geschichte Laokoons im Virgil bloß als Mittel zu einem höhern Zwecke“ (ÜL, S. 66).

Nach Lessing muß in der Dichtung sogar alles, was nicht transitorische Natur ist, sondern, wie in der Beschreibungsdichtung statisch bleibt, die ästhetische Wirkung der Lebendigkeit verfehlen. Sogar das Simultane muß in transitorische Verhältnisse überführt werden, um poetisch wirksam zu werden. Auch das Problem des Häßlichen zeigt sich im Medium der Sprache viel unkomplizierter und erträglicher, weil es immer in einem Übergangsstadium neuer Verhältnisse, Kontraste und Zusammenhänge erscheint. Infolgedessen hat die Dichtung zur Aufgabe, den Zustand in einen Vorgang zu übersetzen, während die Malerei und die Plastik den Vorgang in einen Zustand zu verwandeln versucht.

Die Moderne widerspricht programmatisch diesen normativen Grundsätzen Lessings die aus einem Scharfsinn, der an Sophisterei gränzte, mit Worten Moses Mendelssohn, entsprungen sind, sowie der Purity der Medien (Medieninterrelation und Medieninterferenz) und den Konsequenzen der Mimesisansprüche. Die Normativität einer Theorie der Medien sowie ihre immanente Historizität und begrenzte Geltungs- und Applikationsreichweite (das Theater bleibt aus dieser Medientheorie merkwürdigerweise ausgeschlossen) blieben Lessing selbst unbewußt, was Herder bei ihm auch vermißt. Er lehnt teilweise lessingsche Dichotomien ab als von Lessing nicht explizit übernommene Geschmacksregel: „Nichts ist gefährlicher, als eine Delikatesse unsres Geschmacks in einen allgemeinen Grundsatz zu bringen, und sie in ein Gesetz zu schlagen.“ (H, S. 133)

Ausgewählte Literatur

- Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, in *Werke 1766-1769*, Hrsg. von Wilfried Barner, Bd. 5,2, Deutscher Klassiker Verlag, 1990.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, mit einem einführenden Essay von Georg Lukacs, Aufbau Verlag Berlin, 1955.
- Johann Gottfried von Herder, *Kritische Wälder*, insbesondere *Das erste kritische Wäldchen*, (9. Kap) in *Werke*, Bd. 2, Hrsg. von Gunther E. Grimm, Deutscher Klassiker Verlag, 1993.
- Johann Wolfgang von Goethe, *Über Laokoon* in *Schriften zur Kunst, Werke*, Bd.12, München, 1978.

Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Phaidon Verlag, Wien, MCMXXXIV.

*

Udo Bayer, *Laokoon – Momente einer semiotischen Ästhetik*, insbesondere *Der Augenblick und seine Selektionsprinzipien*, in *Das Laokoon – Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Hrsg. von Gunther Gebauer, Stuttgart, 1984.

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, 2005.

Karlheinz Stierle, *Das bequeme Verhältnis: Lessings 'Laokoon' und die Entdeckung des ästhetischen Mediums* in *Das Laokoon – Projekt, Pläne einer semiotischen Ästhetik*, a.a.O.

Elida Maria Szarato, *Lessings Laokoons, Eine Kampfschrift für eine realistische Kunst und Literatur*, insbesondere *Der Maler muß den prägnantesten Augenblick wählen*, Arion Verlag, Weimar, 1959.

Tzvetan Todorov, *Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert*, in *Das Laokoon – Projekt, Pläne einer semiotischen Ästhetik*, a.a.O.

Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Hg. von Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhard u. Wolfgang Riedel. Würzburg, 2002.

Summary

The issue of the artistic representation of distorted bodies and of extreme emotions in art is approached by the 18th-century aesthetics through the theory of the striking moment – Jonathan Richardson’s “one instant in time” (1715, *Theory of Painting*) and Lessing’s “fruchtbare Augenblick” (1766, *Laokoon*) – following the moment of the highest expressiveness. The present paper deals with the various consequences of this attempt at reconciling the pathetic with the sublime, enthusiasm with elegance, natural vehemence with moral moderation and, above all, with the formal techniques of the diverse means of representation. The discussion about the statuary group showing Laokoon, as well as the debate carried on Timomachus’ last two works (unfortunately lost) – the former dedicated to Ajax siezed with fury, the latter to vengeful Medeea – , leads to the remodelling of the principles of classic aesthetics, by expanding the norm of physical beauty, and also by ensuring a certain permissiveness regarding the representation of a “baroque” figure. On the other hand, the difference between the transitory and the permanent in the arts, between *diegesis* (narrative, presupposing the presence of a story, the passage of time), and *mimesis* (punctual representation, spatialisation of the narrative) are wisely exploited. This old and respectable distinction leads to a new arts system, in which the arts of succession and the arts of simultaneity borrow from each other the functions of representation. Nevertheless, a deontology of representation is negotiated, meant to transcend particular poetics: classical, baroque, rococo, romantic, and gothic. In a culture focused on the image, such as the contemporary one, these considerations regarding the limits of representation (i.e. what, which and how much of the physical and psychic sufferings of the mankind can be shown) and the power of the image to reflect and entail violence, represent a precious heritage.