



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Lessings sämtliche Werke**

in 20 Bänden

Laokoon [u.a.]

**Lessing, Gotthold Ephraim**

**Stuttgart, [1883?]**

Einleitung.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-65633](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-65633)

## Sinleitung.

„Lessings kritischem Naturell widerstrebte alles Unsichere und Unreine; jenes prüfte er auf die Berechtigung des Seins, dieses auf sein eigentliches Wesen hin, mochte es ein sittliches oder ästhetisches sein. Dem Widerspruch eines solchen Naturells mit den landläufigen Anschauungen und dem künstlerischen Thun seiner Zeitgenossen entsprach der Laokoon.“

Mit diesen prägnant bezeichnenden Worten leitet Richard Gosche seine Betrachtungen über das Werk ein, welches einen Glanzpunkt in der litterarischen Wirksamkeit Lessings ausmacht, ein Werk, dessen Eindruck auf unsere großen Dichter der klassischen Periode niemand so treffend geschildert hat wie Goethe in „Richtung und Wahrheit“, und dessen Einfluß sich nirgends so lebendig geltend macht wie in Schillers Abhandlung „Ueber Anmut und Würde.“

„Laokoon“ stellt einen großartigen Fortschritt in der schriftstellerischen Entwicklung unseres Autors dar, der seine Kraft als Prosaist in seinen Abhandlungen über die Fabel in einem vielversprechenden Grade bewiesen hatte. Seit November 1760 war er als Gouvernementssekretär bei dem General v. Tauenzien und konnte für die gewissenhafte Benutzung seiner freien Muße während der fünf Jahre seiner Anstellung kein beredteres Zeugnis bringen als das Werk, welches der deutschen Aesthetik eine neue Richtung gegeben hat. Mit Recht konnte er dem Zweifel seiner Freunde die Bemerkung entgegensetzen, daß er sich „nur eine Zeitlang als ein häßlicher Wurm eingesponnen habe, um wieder als ein glänzender Vogel an das Licht kommen zu können.“ War es ja ein Doppeltganz, mit dem er neu hervortrat: die kunstkritische Schrift und das Kunstwerk Minna von Barnhelm.

Treffend benannte Lessing seine Abhandlung über die Grenzen der Poesie und der darstellenden Kunst nach jenem Kunstwerk des Altertums, welches als Laokoongruppe den Palast des römischen Kaisers Titus schmückte, von Felix de Fredis 1506 in der Nähe der alten Titusthermen gefunden, vom Papst Julius II. in die

vatikanische Sammlung versetzt, von Michel Angelo als Wunderwerk der Kunst gepriesen und seit Winckelmann von den bedeutendsten Kunsthistorikern mit Eifer studiert wurde. Bekanntlich knüpft es an die den Trojanischen Krieg betreffende Sage an, nach welcher Laokoon, der Priester des Poseidon, die vor Ilios zur Friedensfeier versammelten Troer vor dem hölzernen Pferde der Griechen warnte und zur Strafe dafür mit seinen beiden Söhnen durch zwei von den Göttern gesandte, aus dem Meere kommende Schlangen erwürgt wurde. Eine dichterische Behandlung desselben Gegenstandes findet sich in Virgils Aeneide, II, 199—224, in welcher Lessing einen Typus poetischer Darstellung und die geeignete Grundlage zu einer Vergleichung mit der plastischen Wiedergabe des Gegenstandes erblickt. Virgils Erzählung lautet in Cosacks Uebersetzung:

Jeko zeigt den Armen sich dort ein entsetzliches Schauspiel,  
 Das mit Grauen erfüllt die leicht bewegten Gemüther.  
 Festlich stand, zum Priester erlost dem hehren Poseidon,  
 Am Altare Laokoon dort und opfert den Stier ihm.  
 Siehe, da wälzt von Tenedos her auf ruhiger Woge  
 — Schauernd erzähl' ich es nur — ein Paar gewaltiger Schlangen  
 Sich weit kreisend heran und strebt zusammen ans Ufer.  
 Mächtig ragt ihre Brust und der blutig geschwollene Kamm auch  
 Aus den Fluten empor, und weithin furchet ihr Körper  
 Hinten das Meer und ziehet sich nach in gewaltiger Windung;  
 Laut aufbraust die schäumende Flut; schon sind sie am Ufer,  
 Und mit glühendem Aug', blutrünstig vom Feuer gerötet,  
 Lecken sie sich mit schillernder Zung' hell zischend das Antlitz.  
 Uns erstarret das Blut, und wir fliehn, doch sie, unaufhaltsam,  
 Gehn auf Laokoon los, und zunächst schlingt jede der Schlangen  
 Fest um die Körper sich an der Söhne zarteren Alters  
 Und zerfleischt mit gierigem Biß die elenden Glieder.  
 Dann ergreifen sie ihn, der Hilfe bringt und Geschosse,  
 Hemmen mit riesiger Windung den Schritt, und zwiefach umkreisend  
 Fassen den Leib sie schon, unringeln mit schuppigem Rücken  
 Doppelt den Hals und ragen empor noch weit mit den Köpfen.  
 Da versucht er es wohl, mit der Hand die Knoten zu lösen,  
 Ob der Geifer ihm auch und das Blut die Binde besudelt;  
 Und zum Himmel hinauf entsendet er gräßlichen Wehruf,  
 Gleich dem brüllenden Stier, der am Altare verwundet  
 Flieht und das Beil, das nicht tödlich ihn traf, dem Nacken entschüttelt.

Das uns bekannte plastische Kunstwerk fixiert den Akt, in welchem Laokoon, durch den giftigen Biß des Ungeheuers schon tödlich verwundet, die letzte Kraft aufbietet, sich des furchtbaren Gegners zu erwehren. Bald wird er auf den Altar sinken, der ihn noch stützt.

In seinem edlen Antlitz spiegelt sich der tiefe Schmerz über das grausame Geschick, welches seine schuldlosen Söhne trifft. Der jüngere derselben — zu seiner Rechten — ist schon das Opfer des schaudererregenden Angriffes geworden: sein Widerstand ist gelähmt, schon sinkt sein rechter Arm, in wenigen Augenblicken hat er sein junges Leben ausgehaucht, während der ältere Sohn zur Linken des kraftvollen Mannes noch völlig unverfehrt und so leicht von den Schlangen umstrickt ist, daß er dem furchtbaren Tode enttrinnen zu können scheint: mit Entsetzen richtet sich sein Auge auf den dem Verderben preisgegebenen Vater. Nicht lange aber wird es währen, bis auch er dem Verhängnis erliegt.

Leider blieb Lessings kunstkritische Arbeit ein Torso, der sich selbst durch die fragmentarischen Bemerkungen nicht genügend ergänzen läßt, wie sie sich in seinen hinterlassenen Papieren fanden. Nur in manchen Richtungen werden seine Anschauungen durch die „Hamburgische Dramaturgie“ zum Abschluß gebracht.

Veranlaßt wurden diese Untersuchungen durch die überhand nehmende Verwirrung, die in jener Zeit die Poesie und Malerei beherrschte. Die Grenzen der Dichtkunst und der bildenden Künste, welche das Altertum in der gesunden Naivetät des unmittelbaren Schaffens ohne das kritische Bewußtsein der wissenschaftlichen Reflexion maßvoll innegehalten hatte, waren seit langer Zeit verwischt. Jener Konfusion gab Lodovico Dolce (1508—1568) in seiner Schrift „Dialogo della Pittura“ 2c. (2. Teil „l'aretino“), Venezia, 1557, die Lessing in der französischen Uebersetzung von Aleugels, Florenz 1735, kennen lernte, einen charakteristischen Ausdruck. Malerei und Poesie werden ohne Bedenken durch einander geworfen: der Maler ahmt durch Linien und Farben auf Holz, Mauerwerk oder Leinwand alles nach, was sich dem Auge darstellt, der Dichter durch Worte nicht bloß dieses, sondern auch alles, was sich dem Geiste offenbart; der Schriftsteller ist Maler; auch Poesie und Geschichte ist Malerei, überhaupt alle Schöpfungen des gebildeten Geistes; daher sind gute Dichter auch gute Maler! An diesen Gedanken, der nur oberflächlich, scheinbar im Sinne einer strengeren Begriffsscheidung, modifiziert wird, knüpft sich eine rühmende Empfehlung der Schilderung, die Ariost von der schönen Alcina entwirft, die aber Lessing im 20. Abschnitt des „Laokoon“ als warnendes Beispiel hinstellt.

Unter den Engländern trug Joseph Addison (1672—1719) durch seine „Gespräche über die Münzen“ (1702) zur Verkennung des Unterschiedes zwischen malerischer und dichterischer Kompositionsweise bei, noch mehr aber Joseph Spence (1698—1768), der in

*Inhalt*

seiner Schrift „Polymetis“ zc. (1747) den Wirrwarr in ein Scheinsystem brachte. Die Thatsachen der Geschichte verwirrend, konnte er glauben, die beiden Künste seien bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gingen und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Ja, er behauptet, daß kein Ding in einer poetischen Beschreibung gut sein könne, welches unschicklich sein würde, wenn man es in einer Statue oder in einem Gemälde vorstellte.

In Frankreich verbreitet Graf Caylus (1692—1765) durch seine „Tableaux tirés de l'Iliade“ zc. (1757) denselben Irrtum, indem er die Brauchbarkeit für den Maler zum Probierstein der Dichter macht und ihre Rangordnung nach der Zahl der Gemälde bestimmen will, die sie dem Künstler bieten. „Daselbe also,“ sagt Blümner, „was nach Spences Polymetis die alten Künstler gethan hätten, das empfahl Caylus seinen Zeitgenossen. Beider Fehler ist der gleiche, bei beiden liegt der Irrtum in der gänzlichen Verkennung der Grenzen, welche die Gebiete der Malerei und Dichtkunst von einander scheiden.“

Daß Deutschland von einer richtigen Erkenntnis der Aufgaben der Poesie weit entfernt war, zeigt die malende Poesie in Gwald von Kleists „Frühling“.

In jenes Dunkel brachte Lessings klarer Geist Licht. Außer Mendelssohn mag ihn wohl kein Schriftsteller gerade in dieser Richtung so klärend und fördernd angeregt haben wie der scharfsinnige Denis Diderot (1713—1784), der in seiner zuerst anonym erschienenen „Lettre sur les sourds et muets“ (1751) den Gedanken ausspricht, daß sich Malerei und Poesie nicht in gleicher Weise zu den gleichen Gegenständen verhalten können, und zwar wegen der Verschiedenheit von Gebärde und Wort, indem jene für das Auge, diese für das Ohr darstelle. „Da jede Art von Nachahmung,“ sagt Diderot in Blümners Uebersetzung, „ihre besonderen Zeichen hat, so wünschte ich wohl, daß ein unterrichteter und scharfsinniger Geist sich einmal damit beschäftigte, sie unter sich zu vergleichen. Die Schönheiten eines Dichters gegen die eines andern Dichters abwägen, das hat man tausendmal gethan. Aber die der Poesie, der Malerei und der Musik gemeinsamen Schönheiten angeben, ihre Analogien aufweisen, dann darlegen, wie der Dichter, der Maler und der Musiker dasselbe Bild wiedergeben, ferner ihre flüchtigen Ausdrucksmittel festhalten, endlich untersuchen, ob es unter diesen Mitteln nicht eine gewisse Aehnlichkeit gibt, — das bleibt noch zu thun.“ Hierin spricht sich eine klare Erkenntnis der innern Einheit und der formalen Verschiedenheit der Künste aus.

Zimmer näher tritt er dem Problem der Kunstkritik, wenn er an seine Bemerkungen über die Szene, in welcher nach Virgils Aeneis I, 126 Neptun sein Haupt aus den Wellen erhebt, die Frage knüpft: „Wie kommt es, daß der Maler diesen Moment nicht darstellen kann? Warum würde, da der Kopf des Gottes dann wie der eines enthaupteten Menschen erschiene, sein im Gedicht so majestätisches Haupt auf den Wellen andererseits im Gemälde einen schlechten Eindruck machen? Wie kommt es, daß das, was unserer Phantasie gefällt, unserem Auge mißfällt? Ist die schöne Natur für den Dichter und für den Maler nicht eine und dieselbe?“ An dem Beispiel einer sterbenden Frau zeigt dann Diderot die Verschiedenheit in der Ausdrucksweise jener drei Künste und weist nach, daß der Maler, welcher nur einen Augenblick zur Darstellung bringt, nicht so viel Symptome des Todes vereinigen kann wie der Dichter und deshalb die wirksamsten wählen muß. Ebenso weist er nach, daß wir in der Poesie Bilder bewundern, die in der Malerei unerträglich sein würden, und daß unsere Phantasie weniger Anstoß nimmt als unser Auge. Das treffende Beispiel, an dem er dies darlegt, ist das des Polyphemos, der die Gefährten des Odysseus verschlingt: seine Erscheinung würde im Gemälde unerträglich sein.

Mit größerer Schärfe und eindringender Tiefe begründet Diderot seine Gedanken in seinem „Essai sur la peinture“, der 1765, also ein Jahr vor Lessings „Laokoön“ erschien und von Goethe einer Uebersetzung ins Deutsche gewürdigt wurde. Hier führt er die Gedanken aus, die unmittelbar an die des deutschen Kunstkritikers anklängen. So heißt es im vierten Kapitel, der Maler müsse die Historiker lesen, sich mit den Dichtern erfüllen und bei ihren Bildern verweilen; das Bild des Dichters „vero incessu patuit dea“ müsse der Maler in sich zu erzeugen suchen; das Bild des Dichters „summa placidum caput extulit unda“ müsse der Künstler umgestalten; er müsse fühlen, was davon wegzunehmen, was daran zu lassen sei, er müsse die zarten und die starken Leidenschaften kennen und ohne Grimasse wiedergeben. „Laokoön leidet,“ sagt er geradezu, „aber ohne Grimasse, während der grausame Schmerz von der Spitze seiner großen Zehe bis zum Scheitel seines Hauptes sich zieht.“ In aller Klarheit formuliert das erste Gesetz der Kunst die Forderung der Schönheit: „Laßt euern Kopf vor allen Dingen einen schönen Charakter zeigen. Die Leidenschaften malen sich leichter auf einem schönen Gesichte; wenn sie die äußersten sind, so werden sie dadurch nur um so entsetzlicher.“ Ebenso wichtig sind seine Sätze: „Eine Komposition muß für jedermann von gesundem Verstande deutlich, einfach und klar sein: keine müßige

Figur, kein überflüssiges Beiwerk sei dabei. Der Gegenstand muß ein einziger sein . . . Der Maler hat nur einen Augenblick; es ist ihm eben so wenig erlaubt, zwei Augenblicke als zwei Handlungen zu umfassen. Es gibt nur einige Umstände, unter denen es weder gegen die Wahrheit noch gegen das Interesse ist, den Augenblick, welcher nicht mehr da ist, in die Erinnerung zu rufen, oder den Augenblick zu zeigen, welcher folgen soll . . . Jede Handlung hat mehrere Augenblicke, aber ich habe es schon gesagt, und ich wiederhole es: der Künstler hat nur einen, dessen Dauer momentan ist. Indessen, wie ich auf einem Gesicht, auf dem der Schmerz herrschte und auf dem sich dann die Freude malt, die gegenwärtige Empfindung mit den Spuren der vergangenen Empfindung vermischt finden würde, so können auch in dem Moment, welchen der Maler gewählt hat, sei es in der Stellung, sei es im Charakter, sei es in der Handlung, noch vorhandene Spuren des vorangegangenen Momentes zurückbleiben." Das sind mehr als nur aphoristische Bemerkungen, es ist mehr als die Ahnung zerstreut liegender kleiner Wahrheiten: es ist geradezu die Erkenntnis dessen, was die Prinzipien des Laokoon ausmacht. Es sei noch sein Urteil über die Allegorie erwähnt: „Ich könnte um keinen Preis, es wäre denn in einer Apotheose oder etwas Derartigem, die Vermischung allegorischer und wirklicher Wesen dulden. Hier sehe ich alle Bewunderer von Rubens murren: aber sei es drum, wenn nur der gute Geschmack und die Wahrheit mir lächeln.“ Diderot verurteilt in diesem Sinne die allegorischen Gemälde von Rubens und Pigalle. Ganz unverkennbar ist der Zusammenhang der Diderotschen Gedanken mit Lessings Grundsätzen auch in den folgenden Sätzen: „Ein Porträt darf eine traurige, finstere, melancholische, ernste Miene zeigen, weil diese Zustände permanent sind; aber ein Porträt, welches lacht, ist ohne Adel, selbst oft ohne Wahrheit, und deshalb eine Dummheit. Das Lachen ist vorübergehend; man lacht gelegentlich, aber man lacht nicht beständig.“ —

Bergegenwärtigt man sich gar die Aeußerung Lessings, daß er Diderot den größten Einfluß auf seine innere Entwicklung zuschreibe, daß er ohne ihn einen ganz andern Weg eingeschlagen haben würde, aber nicht einen solchen, der seinem „Verstande“ in gleichem Grade hätte „zusagen“ können, so hat man die Wahl zwischen der Annahme, daß Lessing unmittelbar durch den „Essai sur la peinture“ beeinflusst war oder mit seiner fortgebildeten Individualität Diderot überraschend nahe stand. Und für das letztere kann man sich ohne Bedenken entscheiden, wenn man einerseits die häufig vorkommende Gleichzeitigkeit im Auftreten reformatorischer Gedanken, andererseits

die Uebereinstimmung des „Laokoon“ mit Diderots zehn Jahre später erschienenen „Pensées detachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie“ ins Auge faßt. Freilich müßte man annehmen, daß Diderot bis 1776 Lessings Werke nicht kennen gelernt habe.

Geringer ist der Einfluß Winkelmanns (1717—1768) auf Lessings Forschungen; ja, in ästhetischer Beziehung kann überhaupt von keiner Einwirkung die Rede sein. Anregend, wenn auch oft in negativem Sinne, wirkten allerdings die Schriften, die ihrem Verfasser den Ruhm als Vater der Kunstgeschichte sicherten. Dahin gehören die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ (1755), die „Erläuterungen über Gedanken“ 2c. (1756) und der „Versuch einer Allegorie“ (1766), während „die Geschichte der Kunst“, die gerade erschien, als Lessing mit der Ausarbeitung des Laokoon beschäftigt war, erst in den letzten Abschnitten dieses Werkes berücksichtigt werden konnte.

Unmittelbare Verdienste um die Gestaltung des Laokoon erwarb sich aber Moses Mendelssohn (1729—1786) nicht nur durch seinen Briefwechsel mit Lessing und den lebhaften persönlichen Anteil, den der Freund an der Abfassung des Werkes nahm, sondern auch durch die Schrift, welche — wie Hugo Blümner sagt — „gewissermaßen das Fundament geschaffen, worauf Lessing seinen Prachtbau errichtete, die Schrift, ohne welche vielleicht der Laokoon nie geschrieben worden wäre, oder wenigstens nicht in dieser Gestalt.“ Das sind die „Betrachtungen über die Quellen der schönen Wissenschaften und Künste“ (1757) in der Bibliothek der schönen Wissenschaften und Künste, die später im zweiten Teile der philosophischen Schriften Mendelssohns unter dem veränderten Titel „Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften“ erschienen. Nach dem eingehenden Referate Blümners, auf welches wir weisen (Laokoon, 2. Aufl. S. 61—66), überwindet Mendelssohn die Lehre von der Nachahmung der Natur, die er auch in seiner Rezension *Batteur*' 1758 als unbrauchbar verwirft, — eine Erkenntnis, durch die er sich selbst von Aristoteles befreit. In erster Linie war durch ihn, wie Wilhelm Dilthey sagt, „das allgemeine Problem des Laokoon schon entdeckt, ja die Grundkonzeption schon gefunden, auf welcher die Lösung desselben beruht: das Gebiet der bildenden Künste ist das im Raume geordnete, körperlich Sichtbare; das Gebiet der Poesie ist die Zeitfolge und das in ihr vermöge der Succession von Tönen Gegebene.“

„Die Urkunde des wirklichen Bestandes von Untersuchungen schiebt gerade den Unterbau der Theorie Lessings in den Vorder-

grund, den er nur übernahm. Was kommt nun aber Lessing zu? Während Harris und Mendelssohn aus der bisher entwickelten Konzeption ganz falsche Schlüsse gezogen hatten, gründete er auf sie die großen Stilgesetze der bildenden Kunst und der Dichtung und gab denselben hierdurch erst Fruchtbarkeit. So ward er der zweite Gesetzgeber der Künste, insbesondere der Poesie, nach Aristoteles."

Dr. W. Cosack gibt eine blühdige Zusammenstellung des Gedankenganges im „Laokoon“. Wenn der Bildhauer seinen Laokoon nicht schreiend darstellte, so mußte er vom Standpunkte antiker Anschauung aus einen andern Grund haben als den, daß Schreien für eine große Seele unangemessen sei. Bei den Alten war vielmehr die Schönheit das höchste Gesetz für die bildende Kunst, und deshalb durfte dem Auge verunstaltendes Schreien nicht vorgeführt werden; strebte die Kunst aber auch nur nach Wahrheit des Ausdrucks, so mußte sie doch zu dem gleichen Resultat kommen, da sie, an die Darstellung eines einzigen Augenblicks gebunden, einen solchen wählen muß, der für unsere Phantasie der fruchtbarste ist und zugleich als dauernd gedacht werden kann.

Die Poesie kennt diese Beschränkungen nicht, und deshalb war Virgil in seinem Recht, wenn er den Laokoon schreien ließ, ebenso wie es Sophokles ist, wenn er in seinem Philoktet den körperlichen Schmerz sogar auf die Bühne bringt. Haben die Bildhauer dem Dichter nachgeahmt, so zeigen die wesentlichen Abweichungen, daß sie es mit dem höchsten Verständnis ihrer Kunst gethan haben. Umgekehrt spricht nichts dafür, daß Virgil die Gruppe als Vorbild benutzte. Ueberhaupt ist es unangemessen, bei Dichterstellen stets Werke der bildenden Kunst als Quellen anzusehen. Dies hat der Engländer Spence gethan. Derselbe faßte das Verhältnis von Poesie und Malerei irrtümlich auf und kam deshalb in einzelnen Fällen zu den seltsamsten Erklärungen. Besonders beachtete er nicht, daß oft die Religion dem antiken bildenden Künstler eine bestimmte Schranke setzte. Außerdem stellt er an den Dichter Anforderungen, welche nur der Maler erfüllen kann; er erkennt nicht den Unterschied von allegorischen und poetischen Attributen. Ähnlich irrt der französische Kunstkennner Caylus, dessen Hauptabsicht es ist, die Maler auf die Dichtungen des Homer als den geeignetsten Stoff für ihre Gemälde hinzuweisen. Bei der Aufstellung der Bilder gerät Caylus in Widersprüche und Irrtümer, sobald es auf die Darstellung unsichtbarer Wesen und Handlungen ankommt. Aus den von ihm vorgeschlagenen Gemälden würde man ferner keine Idee von dem malerischen Talente des Dichters bekommen. Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig ein solches, welches in ein

materielles verwandelt werden kann. Oft ist es sogar für den Maler unmöglich, das vortrefflichste poetische Gemälde darzustellen, weil es eine fortschreitende Handlung enthält. Die Malerei hat es mit Körpern, die Poesie mit Handlungen zu thun. Sie sind darauf durch ihre Mittel angewiesen, und deshalb soll die Malerei Handlungen nur durch Körper andeuten, die Poesie Körperliches nur durch Handlungen darstellen. Die malerisch beschreibende Richtung in der Poesie verfehlt die eigentliche Aufgabe derselben. Homer ist nie auf diesen falschen Weg geraten, denn kleine Grenzüberschreitungen sind für jede Kunst erlaubt, und bei dem Schilde des Achilles schlug er den schon früher besprochenen Weg ein. Homer ist auch ein Muster für die Darstellung des Körperlich-Schönen, d. h. er verschmäh't die von andern Dichtern beliebte Schilderung und beschränkt sich auf einzelne Beiwörter oder er läßt die Schönheit aus ihrer Wirkung erkennen. Ganz anders, als es Caylus will, wurde Homer für die alten Künstler ein Vorbild; er begeistert sie und gibt ihnen Fingerzeige. Mit hoher Einsicht weiß er auch das Häßliche für die Poesie zu benutzen, denn aus demselben gehen die gemischten Empfindungen, das Lächerliche und das Schreckliche, hervor. Die Malerei dagegen kann das Häßliche nur als nachahmende Fertigkeit, nicht aber als schöne Kunst darstellen. Das Ekelhafte ist von der Poesie mit Vorsicht, von der Malerei gar nicht anzuwenden.

Nach dem Erscheinen von Winkelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ will Lessing seinen Laokoon nicht fortsetzen, bevor er jenes Werk studiert hat. Vorläufig wendet er sich jedoch gegen die Vermutung Winkelmanns in betreff der Zeit der Entstehung der Marmorgruppe und sucht nachzuweisen, daß sie wohl unter der Regierung der ersten Kaiser gearbeitet worden ist. Für diese Behauptung sprechen auch noch andere Gründe. Der sogenannte Borghesische Fechter ist die von Cornelius Nepos beschriebene Statue des Chabrias. Einige andere Punkte aus dem Winkelmannschen Werke werden berichtet.

Zu seinen bedeutungsvollen Ergebnissen gelangte Lessing, wie Dr. Joh. H. Witte im Anschluß an Hettners kritischen Auszug aus dem Laokoon sagt, „nur vermöge seines scharf ausgeprägten Individualismus, d. h. gerade vermöge jener Eigentümlichkeit seiner Anschauung, durch welche er nicht minder im Gegensatz zu Spinoza, als in Uebereinstimmung mit Leibniz, dem relativ selbständigen Wesen jeder einzelnen Erscheinung sowie jeder Gattung von Objekten bei seiner eindringenden und hingebenden Auffassungsweise gerecht zu werden imstande war. Der Gesichtspunkt der Grenzbestimmung, welchen Lessing auf diesem ersten Hauptgebiete seiner

Kunstkritik, indem er sich der Erforschung der bildenden und redenden Künste in ihrer Eigenart zuwendete, so nachdrücklich geltend gemacht hat, ist zwar kein vollkommen erschöpfender. Dieser Mangel wurde aber in der Hauptsache reichlich ersetzt durch die Fruchtbarkeit, welche derselbe für Lessing erlangte, weil er so tief in dessen innerster Natur und Geistesart begründet war. Man hat sogar behauptet, daß alle von jenem Standpunkte aus gewonnenen Einsichten nicht einmal das an sich Wichtigste seien, was Lessing im Laokoon geleistet hat. Für seine Zeit und in seinem Sinne waren sie es freilich, und daß diese Leistungen die gedachten Beziehungen zu Lessings philosophischer Grundansicht haben, ist klar. Das Mittel dieser Beziehung ist aber im vorliegenden Falle allerdings die Persönlichkeit des Verfassers, aus der seine philosophische Theorie hervorging, nicht diese letztere selbst." — (Die Philosophie unserer Dichterheroen. Von Dr. Joh. S. Witte. I. Bd.: Lessing und Herder. Bonn, Ed. Weber, 1880, S. 103 f.)

Mit Recht kann Richard Gosche sagen, daß Lessing die Anerkennung verdiene, im Laokoon das ABC der modernen Aesthetik aufgestellt zu haben. Und so viel ist gewiß, daß sich die Vernachlässigung des „Laokoon“ an manchem Kunstwerk und manchem System der Aesthetik gerächt hat.

Unter den Zeitgenossen waren es besonders Herder und Garve, die der epochemachenden Untersuchung Lessings das vollste Verständnis entgegenbrachten. Garves Kritik ist wieder abgedruckt in dem Werke: „Lessing im Urteile seiner Zeitgenossen“ von Julius W. Braun (I. Bd. Berlin, Friedrich Stahn, 1884, Seite 260—284). Ebenda finden sich noch andere Beurteilungen: S. 164 f., 166 bis 175, 186 ff., 306 f. Jetzt fehlt es nicht an einer umfassenden Litteratur, die der Erklärung des Laokoon dient. Vor allem ist zu erwähnen: „Lessings Laokoon,“ herausgegeben und erläutert von Hugo Blümner, 2. Aufl. Berlin, Weidmann, 1880. Daneben stehen die vortrefflichen Ausgaben von Dr. W. Cosack (3. Aufl. Berlin 1882, Haude und Spener) und von Dr. J. Buschmann (2. Aufl. Paderborn, F. Schönningh, 1881).

Die Sicherstellung des Textes und die zuverlässige Herausgabe der Entwürfe und Fragmente verdanken wir dem tüchtigen Bearbeiter des Hempelschen Laokoon.

Hugo Göring.