

Daher ist es alles andere als zufällig, wenn auch umgekehrt die Verfahren der Manufakturen auf die Bereiche der Wissenschaften angewandt werden. Genau dies hat der Mathematiker Gaspard de Prony unternommen, als er nach der Revolution beauftragt wird, zur Durchsetzung eines Dezimalsystems ein Tafelwerk der Logarithmen von 1 bis 200.000 zu verfertigen, das zugleich ein Denkmal der neuen Staatlichkeit bilden sollte.<sup>76</sup> Charles Babbage beschreibt dieses Werk in seiner *Economy of Machinery and Manufactures* (1833) als ein Monument geistiger Arbeit:

It was easy for M. de Prony to determine that even with the help of three or four skilled collaborators, the greatest of possible life expectancies would not suffice to fulfill his commitment. He was concerned with this annoying thought when, finding himself at a bookshop, he saw the fine 1776 London edition of Smith in English; he opened the book at random and chanced on the first chapter, which deals with the division of labour, and where the manufacture of pins is given as an example. He had hardly pursued the first pages before, by some inspiration, he had the idea of manufacturing his logarithms like pins.<sup>77</sup>

Nicht zufällig ist es wieder der Nadelmacher, der hier zum Modell für die Organisationsstruktur von Arbeitsabläufen wird.

Wenn Arbeitsteilung auch »division of mental labour« wird, dann heißt dies, daß die kategorischen Unterschiede, die die Arbeit des Geistes von derjenigen der Hände trennt, im Modell einer Ökonomisierung und Optimierung von technischen Verfahren zusammenfallen. Der rechnende Geist, der sich noch bei Leibniz unmittelbar im Kalkül ausdrückt, und in aller Promptheit und Augenfälligkeit in Rechenmaschinen sichtbar wird,<sup>78</sup> erhält um 1800 die Koordinaten einer langwierigen mechanischen Arbeit, die besonderer Organisationsformen wie jede andere manufakturielle Arbeit bedarf, wenn sie produktiv und effizient sein will. Dies ist für Künste, mathematische, mechanische wie schöne, der Augenblick, in dem sie sich vor dem Hintergrund einer Technologie der Künste neu bestimmen. Doch auch nach 1800 treten die Künste nicht aus diesem gemeinsamen Raum heraus, selbst wenn sie über unterschiedliche Institutionalisierungen in getrennte Bahnen geleitet werden. Denn die technischen Bedingungen der Medien, die sich im 19. Jahrhundert herausbilden, bilden die Grundlage für neue Technologien der schönen Künste.

(Wolfgang Schäffner)

<sup>76</sup> Vgl. dazu Lorraine Daston, »Enlightenment Calculations«, in: *Critical Inquiry* 21 (Autumn 1994), S. 182–202.

<sup>77</sup> Charles Babbage, *The Economy of Machinery and Manufactures*, in: ders., *Works*, Bd. 8, London 1889, S. 136.

<sup>78</sup> Vgl. zur Geschichte der machines arithmetiques im 17. und 18. Jahrhundert: Bernhard Dorzler,

## Das Indiz des Schönen

Ästhetische Autonomie und die Dispositive der Macht  
bei Karl Philipp Moritz und Friedrich Schiller

Der Zusammenhang unterschiedlicher Zeichenregime, der hier als Laokoon-Paradigma bestimmt wird, bildet ein Feld symbolischer Operationen, in das sich die mechanischen und schönen Künste mit ihren spezifischen Praktiken gleichermaßen einfügen. Doch dieser Zusammenhang scheint in dem Moment unterbrochen, da mit Karl Philipp Moritz, Kants *Kritik der Urteilskraft* und schließlich Schillers ästhetischen Schriften im späten 18. Jahrhundert das Schöne als autonom konzipiert wird. Dies zumindest legt gemeinhin die Unvereinbarkeit von sozialen Praktiken und Ästhetik nahe, die in Moritz' Autonomisierung des Schönen gesehen wird,<sup>1</sup> die zugleich durch das Feld der Künste eine scharfe Trennlinie zwischen die nützlichen mechanischen Künste und die schönen Künste zu ziehen scheint. Am Werk Johann Beckmanns jedoch und dessen Begründung der Technologie sind Beschreibungsformen und semiotische Operationen deutlich geworden, die sich für schöne wie nützliche Künste als gleichermaßen konstitutiv erweisen. Und ebenso weist der Erscheinungsort von Moritzschen Texten wie *Die Signatur des Schönen* in der *Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*<sup>2</sup> auf den unmittelbaren Zusammenhang der ästhetischen Überlegungen mit Fragen der Technologie.

Im Bereich der neuen staatlichen Techniken der Erzeugung und Steuerung von arbeitsfähigen Individuen werden gerade die Unterbrechungen und Störungen, die sich in Verbrechen, Geisteskranken oder Blinden und Taubstummen verkörpern, zu beson-

<sup>1</sup> Vgl. paradigmatisch dafür: »Die Radikalität, mit der Moritz noch vor Kant und Schiller die Kunst autonom gesetzt und über sie hinaus jede Beziehung zur praktischen Vernunft ausgeschlossen hat, ist also die Konsequenz eines Lebenslaufs, der in seiner erfahrungsseelenkundlichen Begründung ebenso individuell wie repräsentativ zu verstehen ist.« (Klaus-Detlef Müller, »Karl Philipp Moritz: Lebenswelt und Ästhetik. Anton Reiser und das Konzept der Kunstautonomie«, in: *Etudes germaniques*, janvier-mars 1995, S. 67.)

<sup>2</sup> Vgl. Karl Philipp Moritz, »In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?«, in: *Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*, 1. Jg., Bd. 2, 1788, 4. Stück, S. 159–168; 5. Stück, S. 204–210; 2. Jg., Bd. 3, 1789, 1. Stück, S. 3–5; vgl. außerdem: »Einleitung in die Anna-

ders intensiven Zonen der Macht. Diese Hindernisse für ungehinderte Arbeitsprozesse verleihen dem Wissen von kranken und verbrecherischen Menschen staatstragenden Charakter. Vor allem die Erfindung der Seele als Schauplatz solcher Machtspiele ist für die Strafrechtsreformen von ebensolcher Bedeutung wie für die sich herausbildende Psychologie und Psychiatrie<sup>3</sup> und nicht zuletzt für die schönen Künste. Ärzte wie Friedrich Schiller oder Erfahrungsseelenkundler wie Karl Philipp Moritz agieren daher, wenn sie Kunst produzieren oder ästhetische Reflexionen anstellen, aus dem Zentrum dieser psychologischen und medizinischen Praktiken heraus. Die Konstatierung eines geradezu tragischen Auseinanderfallens von Kunstidealen und sozialer Wirklichkeit,<sup>4</sup> für die vor allem Anton Reisers Lebensgeschichte stellvertretend für Moritz' Ästhetik immer wieder die entscheidenden Stichworte liefert,<sup>5</sup> basiert dagegen auf einer Analyseebene, die gerade die Zusammenhänge der weit verzweigten Praktiken, die ein Dispositiv der Disziplinierung konstituieren, unsichtbar macht. Deshalb sollen im folgenden ausgehend von dem Feld einer minutiösen Beobachtung und Überwachung, die sich im 18. Jahrhundert als neue Steuerungstechnologien in den unterschiedlichen humanwissenschaftlichen Bereichen ausbreiten und die Wissensproduktion stimulieren, gerade die Konstellationen verfolgt werden, die Verbrechen, Krankheit und Schönheit nicht von vornherein in unabhängige Sphären auftrennen lassen.

Daß die Welt der Schaubühne, der Erfahrungsseelenkunde, die ganzen Störungen und Verfehlungen des Seelenlebens und deren minutiöse Beobachtungstechniken einen Bereich semiotischer Verfahren eröffnen, die konstitutive Bedingungen für die Autonomisierung des Schönen liefern, ist im Rahmen einer vergleichenden Zeichentheorie der Künste von zentraler Bedeutung. In seiner *Théorie des symboles* (1977) hat Tzvetan Todorov an der Moritzschen Theorie einer Autonomie des Schönen »une nouvelle classe des signes, qui se caractérisent par leur intransitivité« beschrieben.<sup>6</sup> Gerade diese neue Form des Zeichens jenseits der Repräsentation, das nur sich selbst anzeigt, soll den Ausgangspunkt bilden für die Frage nach dem Zusammenhang neuer polizeilicher, jurisdischer und medizinischer Machttechniken und einer Ästhetik, die sich in aller Autonomie scheinbar vollständig aus den sozialen Kräftefeldern heraushebt. An Moritz' Theorie des Schönen, wie er sie vor allem in dem Text *Die Signatur des Schönen* entwickelt, und an

<sup>3</sup> Vgl. dazu Doris Kaufmann, *Aufklärung, bürgerliche Selbsterfahrung und die »Erfindung« der Psychiatrie in Deutschland 1770–1850*, Göttingen 1995.

<sup>4</sup> Eine ideologiekritische Perspektive darauf entwickelt Alo Allkämper, *Ästhetische Lösungen. Studien zu Karl Philipp Moritz*, München 1990.

<sup>5</sup> Vgl. etwa die häufige Erwähnung, »daß Reisers unwiderstehliche Leidenschaft für das Theater eigentlich ein Resultat seines Lebens und seiner Schicksale war, wodurch er von Kindheit auf, aus der wirklichen Welt verdrängt wurde, und da ihm diese einmal auf das bitterste verleidet war, mehr in Phantasien, als in der Wirklichkeit lebte – das Theater als die eigentliche Phantasiewelt sollte ihm also ein Zufluchtsort gegen alle diese Widerwärtigkeiten und Bedrückungen sein.« (Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman* [1785], in: ders., *Werke*. Erster Band: *Autobiographische und poetische Schriften*, hrsg. von Horst Günther, Frankfurt/M. 1981, S. 312.)

<sup>6</sup> Tzvetan Todorov, *Théorie des symboles*, Paris 1977, S. 194. Vgl. außerdem Georg Braungart,

Schillers ästhetischen Schriften und dem Dramenfragment *Die Polizey* soll daher skizziert werden, wie sich die Konzeption einer Autonomieästhetik aus den semiotischen Praktiken von Psychologie und Strafjustiz ableitet und wie sie zugleich im Rahmen dieser Felder selber funktional werden kann.

## 1. Beobachtung des Menschen

Das Schöne wird im 18. Jahrhundert ein eigentümlicher Vorfall. Es leuchtet auf, indem es sich in aller Unvorhersehbarkeit einstellt und alles andere als einen Moment reiner Befriedung darstellt. In unterschiedlicher Zuspitzung wird dies vor allem bei den beiden Autonomie-Ästhetikern Moritz und Schiller deutlich. Denn ebenso wie das Erhabene von Verbrechen bildet das Schöne im späten 18. Jahrhundert einen privilegierten Gegenstand von Schauspielen, von Romanen oder Erfahrungsseelenkunden: Es wird Gegenstand einer besonderen Aufmerksamkeit, die neuartige Techniken der Beobachtung und der Produktion eines Wissens vom Menschen in Gang setzt. »Das Feld der Beobachtungen dieser Besonderheiten der menschlichen Natur erstreckt sich sehr weit und verbirgt annoch einen reichen Vorrat zu Entdeckungen, die eben so anmutig als lehrreich sein«, heißt es zu Beginn von Kants *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764),<sup>7</sup> die mit der Frage nach dem Schönen und Erhabenen ein ebenso ästhetisches wie anthropologisches Untersuchungsfeld in Szene setzen.<sup>8</sup> Dieses Beobachtungsfeld erhält für die Produktion literarischer Texte konstitutiven Charakter: »Denn natürlich haben all' die uns zugestoßenen Vorfälle«, so schreibt Blanckenburg 1774 in seinem *Versuch über den Roman*, »sie mögen nun so klein, so unwichtig scheinen, wie sie wollen, auf unsre Art zu denken, zu empfinden, zu handeln irgend einen Einfluß gehabt: so daß unser jetziges Seyn, unser jetzige ganze Zustand das Resultat aller derselben ist.«<sup>9</sup>

Die Orte, an denen solche Vorfälle vor allem beobachtbar werden und schließlich zu Literatur werden können, sind jedoch nicht die Studierstuben der Dichter, sondern neue Beobachtungsinstitute:

Leichenöffnungen, Hospitäler und Narrenhäuser haben das hellste Licht in der Physiologie angezündet. Die Seelenlehre, die Moral, die gesetzgebende Gewalt sollten billig diesem Beispiel folgen, und ähnlicherweise aus Gefängnissen, Gerichtshöfen und Kriminalakten – den Sektionsberichten des Lasters – sich Belehrungen holen.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Immanuel Kant, »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen«, in: ders., *Vorkritische Schriften bis 1768*, Bd. 2, Frankfurt/M. 1968, S. 825.

<sup>8</sup> Zur Verbindung von Kants »Beobachtungen« und seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* vgl. David Wellbery, »Der Zug der Sinnlichkeit. Kants Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen«, in: *Weimarer Beiträge* 1 (1997), S. 36–48.

<sup>9</sup> Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman* (1774), Stuttgart 1965, S. 207.

<sup>10</sup> Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman* (1774), Stuttgart 1965, S. 207.

Schiller formuliert damit in seinem *Verbrecher aus verlorener Ehre* nicht nur ein humanwissenschaftliches, sondern vor allem auch ein poetologisches Programm. Ein solches findet schon seit 1783 in Karl Philipp Moritz' *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* seine Umsetzung in konkrete Praxis. Diese Sammlung von kriminologischen, psychopathologischen oder sonstigen merkwürdigen Vorfällen setzt auf eine minutiöse Registratur des Details. Exemplarisch dafür kann die Präsentation des Falles eines Musquetiers namens Friedrich Wilhelm Meyer gelten, der nach einem Diebstahl zwei Mordversuche unternimmt, um zum Tode und nicht zu lebenslanger Haft verurteilt zu werden: »Ich habe Ihnen neulich versprochen«, so berichtet Frölich,

einen Auszug aus den Kriminalacten, die ich jetzt eben unter Händen habe, zu liefern, und darinn besonders dasjenige, was zu psychologischen Betrachtungen Anlaß geben könnte, aufzuzeichnen. Da ich aber weiß, daß oft dasjenige, was mir oder auch einem andern wichtig und bemerkungswerth scheinen möchte, ein dritter ganz unbedeutend finden würde, und mancher geringscheinende Umstand einer Thatsache, in Vergleichung mit einer andern, zu großen und wichtigen Betrachtungen Anlaß geben kann, so habe ich Ihnen die Handlungen des *Inquisiten* so nackend, wie ich sie in den Acten gefunden hingeworfen.<sup>11</sup>

Die doppelte Nacktheit, die das Individuum und dessen Akten beobachtbar macht, ist Effekt einer Aufmerksamkeit, die längst kein Privileg mehr für bedeutende Persönlichkeiten ist. Denn die polizeilichen, kriminologischen und medizinischen Beobachter setzen im 18. Jahrhundert, so Michel Foucault, »die Schwelle der beschreibbaren Individualität herab und machen aus der Beschreibung ein Mittel der Kontrolle und eine Methode der Beherrschung«. Eben solche Datensammlungen »für eine fallweise Auswertung«<sup>12</sup> beschreibt Moritz als spezifisches semiotisches Verfahren, das er »Seelenzeichenkunde« nennt:

Der Schulmann und der Erzieher haben vor vielen andern Gelegenheit, Beobachtungen über den Menschen anzustellen, weil bei Kindern die Verstellungskunst größtentheils noch nicht so weit, wie bei Erwachsenen geht. Der Erzieher hat den Vorzug, daß er seine Subjekte beständig beobachten kann. Aber der Schulmann hat wiederum den Vortheil der Mannichfaltigkeit der Subjekte.<sup>13</sup>

Diese ständige pädagogische Kontrolle, die dem Lehrer Moritz möglich wird, erhält im Rahmen des *Magazins* programmatischen Charakter für die Produktion eines Wissens vom Menschen. Bei der Menge von Daten, die dabei geradezu zwangsläufig anfallen, ist nur noch deren Verwaltung ein Problem. Moritz entwickelt dafür eine eigene Buchhaltung:

<sup>11</sup> »Zur Seelenkrankheitskunde« III, »Geschichte eines Inquisiten Friedrich Wilhelm Meyer aus den Kriminalakten gezogen«, in: *Gnothi Sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte* (1783–93), 10 Bde., hrsg. von Karl Philipp Moritz, Nördlingen 1986, hier Bd. 1, S. 17.

<sup>12</sup> Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M. 1972, S. 247.

<sup>13</sup> Karl Philipp Moritz, »Zur Seelenzeichenkunde«, in: *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Bd. 1,

Auf diese Weise entwerfe ich mir zuweilen Tabellen von einigen der abstechendsten Charaktere, wo die Nahmen oben in einiger Entfernung nebeneinander stehen, und wo ich unter einem jeden die täglichen Bemerkungen eintrage. Es macht mir alsdann viel Vergnügen, diese Charaktere da nebeneinander figurieren zu sehen, und ihre Nüancen oft bis in die kleinsten körperlichen Bewegungen, und bis zum Mienenspiele zu verfolgen.<sup>14</sup>

Nicht nur die Schwelle beschreibbarer Individualitäten wird also gesenkt, sondern, was vielleicht noch fundamentaler ist, diejenige beschreibbarer Ereignisse. Es sind mikroskopische Vorfälle, unscheinbare Details,<sup>15</sup> die von Moritz zunächst in Listen eingetragen werden. Die permanente Beobachtung wird also durch eine minutiöse Buchführung verdoppelt, die selbst – als moderne Kontrolltechnik schlechthin<sup>16</sup> – neue vergnügliche Beobachtungsformen durch symbolische Operationen ermöglicht.

Ebenso erweist sich die Verfolgung kleinster Details des Mienenspiels, die in Form von Gebärdenprotokollen seit der *Constitutio criminalis carolina* (1532) konstitutiver Bestandteil strafrechtlicher Wahrheitsfindung ist, als kein neutrales Verfahren einer sich neu etablierenden empirischen Psychologie. Denn vor allem die Psychologie des Verbrechens, die im Zusammenhang mit den Strafrechtsreformen das Innenleben des Täters entdeckt und eine Strafpraxis ablöst, die auf einer unmittelbaren Entsprechung von Tat und Strafe basierte, ist für die Konjunktur der Psychologie im späten 18. Jahrhundert entscheidend. Im Gefolge von Cesare Beccarias *Dei delitti e delle pene* (1764) breiten sich Überlegungen aus, die mit den unterschiedlichen Umständen und Zuständen der Täter ganze Ereignis- und Indizienserien erstellen, die erst das jeweilige Strafmaß begründen. Damit wird das Verbrechen Gegenstand einer Wissensproduktion, die eine minutiöse Beobachtung und Beschreibung von Individuen und Ereignissen notwendig macht und einen kriminologischen Diskurs inauguriert. Die Detektion von Täterschaft basiert dabei auf einem spezifischen semiotischen Verfahren, das Indizien vor allem in der Psyche des Verdächtigen sammelt und zu dem spezifischen Zusammenhang verbindet, der das Verbrechen sichtbar machen soll. Und zugleich werden Indizien<sup>17</sup> als wahrscheinliche Zeichen seit Arnaulds und Nicoles *Lart de penser* (1662), Jakob Bernoullis *Ars conjectandi* (1713) und Condorcets *Essai sur l'application de l'analyse à la probabilité des décisions* (1785) elementare Bestandteile des Wahrscheinlichkeitsdispositivs.<sup>18</sup>

In seinem kurzen Text *Ueber die Wahrscheinlichkeit* (1771) hebt Moses Mendelssohn an mit einer viel beachteten Apologie:

<sup>14</sup> Ebd., S. 81.

<sup>15</sup> Zu einer möglichen Geschichte des Details vgl. Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 178–181.

<sup>16</sup> Contre rôle ist ein Begriff für das Verfahren der doppelten Buchführung, mit der die kontrollierenden Abgleichung der Einträge möglich wird.

<sup>17</sup> Ebenfalls seit der *Constitutio criminalis carolina* ist in Deutschland die Indizienlehre als Rechtspraxis eingeführt. Vgl. John Langbein, *Prosecuting Crime in the Renaissance: England, Germany, France*, Cambridge/Mass. 1974, S. 238.

<sup>18</sup> Vgl. allerdings Moritz' Methodenlehre in: *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Bd. 1,

Unter den Erkenntnissen, die wir zu erlangen haben, kann die Wahrscheinlichkeit vielleicht für die nothwendigste gehalten werden; weil sie unsrer eingeschränkten Sphäre angemessen ist, und in den meisten Fällen die Stelle der Gewißheit vertreten muß. Ihr Einfluß in das Thun und Lassen der Menschen, und vermittelt dieser in ihre Glückseligkeit, hat den Weltweisen von je her so sehr in die Augen geleuchtet, daß sie sich eher haben einkommen lassen, die Stützen der Wahrheit selbst, als die Stützen der Wahrscheinlichkeit wanken zu machen.<sup>19</sup>

Wenn also schon in der *Logique de Port-Royal* im Zusammenhang mit der Glaubwürdigkeit von Indizien und Zeugenschaft zwischen den »circonstances extérieures« und »circonstances intérieures«<sup>20</sup> des Faktums selbst unterschieden wird, dann handelt es sich dabei um ein ebenso klassisches Szenario von Wahrscheinlichkeitsereignissen wie das Glückspiel oder die Pensionsberechnungen. Selbst bei Beccaria haben Indizien einen zentralen problematischen Stellenwert aufgrund ihrer unterschiedlichen Wahrscheinlichkeitsgrade: Er unterscheidet Beweise, die voneinander abhängen und ganze Indizienketten bilden, wodurch die »Wahrscheinlichkeit der Tatsache desto geringer« wird, je länger die Serie der Indizien wird; dann Beweise, die unabhängig voneinander sind, »das heißt, wenn die Indizien durch etwas anderes als gegenseitig durch sich selbst beweiskräftig sind, dann nimmt die Wahrscheinlichkeit der Tatsache mit der Zahl der Beweise zu; denn die Hinfälligkeit eines Beweises beeinflußt nicht die anderen«,<sup>21</sup> und schließlich unterscheidet er vollkommene von unvollkommenen Beweisen: »Vollkommen nenne ich solche, die die Möglichkeit ausschließen, daß ein bestimmter Mensch nicht schuldig ist.«<sup>22</sup> Für das Urteil, das schließlich auf der Basis von Beweisen gefällt wird, gibt es nach Beccaria als Leitlinie vor allem das Gefühl eines einfachen und gewöhnlich gesunden Verstandes, das sich durch seine öffentliche Ausübung, da »die öffentliche Meinung [...] vielleicht das einzige Bindemittel der Gesellschaft ist«,<sup>23</sup> absichert.<sup>24</sup>

In dem Maße, wie diese innere Wahrscheinlichkeit eines Ereignisses oder eines Faktums als Zusammenfall von konjekturaler und rhetorischer Wahrscheinlichkeit gelten kann, wird sie zugleich konstitutiv für Literatur. Denn im Rahmen der Rhetoriktilgung im 18. Jahrhundert<sup>25</sup> verschiebt sich die Semantik der Wahrscheinlichkeit in den Bereich des Konjekturalen. In Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* wird Wahrscheinlichkeit genau in diesem Sinne ein Modus der Beobachtung: Denn nicht die historische Wahrheit soll das Kriterium sein, gemäß dem eine Person auf der Bühne erscheint, sondern ihre Wahrscheinlichkeit. »Was ist das Erste, was uns eine Historie glaubhaft macht?

<sup>19</sup> Moses Mendelssohn, »Ueber die Wahrscheinlichkeit«, in: ders., *Philosophische Schriften*, Zweyter Theil, verbess. Aufl. Berlin 1771.

<sup>20</sup> Arnauld/Nicole, *L'art de penser*, zit. nach: Daston, *Classical Probability in the Enlightenment*, S. 39.

<sup>21</sup> Cesare Beccaria, *Über Verbrechen und Strafen* (1766), Frankfurt/M. 1988, S. 87.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd., S. 89.

<sup>24</sup> Ähnliches gilt insbesondere für das Geschmacksurteil, das, wie es Kant formulieren wird, gerade jeder logischen und realen Gewißheit entbehrt.

Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit?<sup>26</sup> Dazu liefern einerseits psychologische Beobachtungen wie das *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* das entsprechende Material, andererseits auch Texte wie Lamberts *Neues Organon* (1764), das einen unmittelbaren Zusammenhang von Wahrscheinlichkeit und Beobachtung im Rahmen einer »Phänomenologie oder Lehre vom Schein« herstellt, die zugleich konstitutiv für ästhetische Fragestellungen ist. Wenn hier Wahrscheinlichkeitskalkül und Malerei oder Dichtkunst zu analogen Verfahren im Umgang mit dem Schein werden, so zeigt dies, daß *verisimilitudo* und *probabilitas* vereinbar geworden sind.<sup>27</sup> Grundlegend dabei ist jeweils ein Wissen, das seine eigene Ungewißheit operationalisieren und damit effektiv machen kann. Erst die Masse der Beobachtungsdaten macht aus dem Meer von täuschendem Schein eine Wahrscheinlichkeit, die sich selber als Grad oder sogar Ersatz der Gewißheit erweist. Gerade das Wissen vom Menschen ist dafür paradigmatisch, egal ob es sich um solche handelt, die auf der Bühne auftreten, die die Welt der Gerichtssäle bevölkern oder die der Arzt als Kranke vor sich hat.

Die sonderbaren und merkwürdigen Rechtsfälle<sup>28</sup> oder Individuen, die das Werk Schillers und vor allem Moritz' *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* durchziehen, bilden deshalb keine Sphäre, die jenseits der Frage nach dem Schönen zu verorten wäre; vielmehr erhalten die Verbrechen und deren zeichentechnische Bekämpfungspraktiken einen konstitutiven Ort in der Theorie einer ästhetischen Autonomie, wie umgekehrt das Theater und der Roman als neue Kontrolltechniken etabliert werden. Dies wird vielleicht nirgendwo deutlicher als in Friedrich Schillers früher Schrift *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (1785), in der dem Theater eine zentrale polizeiliche Ordnungs- und Regulierungsfunktion zugewiesen wird. Denn gerade die Bereiche, die von den Machtpraktiken der Justiz und der Religion nicht ausreichend besetzt werden können, bilden den Aktionsraum des Theaters:

Welche Verstärkung für Religion und Gesetz, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anschauung und lebendige Gegenwart ist, wo Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Torheit und Weisheit in tausend Gemälden faßlich und wahr an dem Menschen vorübergehen, wo die Vorsehung ihre Rätsel auflöst, ihren Knoten vor seinen Augen entwickelt, wo das menschliche Herz auf den Foltern der Leidenschaft seine leisen Regungen beichtet, alle Larven fallen, alle Schminke verfliegt und die Wahrheit unbestechlich wie Rhadamanthus Gericht hält. Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, XVIII. Stück, 30. Mai 1767.

<sup>27</sup> Johann Heinrich Lambert, »Phänomenologie oder Lehre vom dem Schein«, in: ders., *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrtum und Schein*. Zweiter Band (1764), Berlin 1990, darin: »Von dem Wahrscheinlichen«, S. 730–823, und »Von der Zeichnung des Scheins«, S. 824–836.

<sup>28</sup> Vgl. dazu *Sonderbare und merkwürdige Rechtsfälle* umgearbeitet und vermehrt von Herrn Richter; Parlamentsadvokat zu Paris, deutsch von Carl Wilhelm Franz, 4 Theile, Jena 1782–1792; Friedrich von Schiller, *Merkwürdige Rechtsfälle*, hrsg. von Ursula Wenzlaff, München 1984.

Wo der Arm der Justiz nicht mehr hinreicht, beginnt die verfeinerte, effizientere Machntechnik der Literatur ihr Werk. Und wie zum Beweis führt Schiller ein ganzes Bestiarium von Verbrechern an, von Lady Macbeth, über Karl Moor, Eduard Ruhberg bis zu Ugolino, die man auf der Bühne bis in ihre innersten Regungen beobachten kann. Diesen großen tragischen Gestalten jedoch stehen in den Prosatexten unbedeutendere kleine Figuren wie Christian Wolf gegenüber, denn das Drama trifft zumindest bei Schiller noch eine spezifische Auslese seiner Hauptakteure, die Schiller seinen Fiesco sagen läßt: »Es ist schimpflich, eine Börse zu leeren – es ist frech, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen. Die Schande nimmt ab mit der wachsenden Sünde.«<sup>30</sup> Demgegenüber sind in den Erzähltexten auch diese schimpflichen Beutelabschneider Gegenstand minutiöser Überwachung, und gerade diese Texte führen ein Beobachtungsmodell vor, das sich mehr noch als die Religion »bis in die verborgensten Winkel des Herzens« ausbreiten kann. Sie sind Teil einer Geständnismaschinerie, die den Menschen durch die Beobachtung anderer oder seiner selbst zum Reden bringt. Deshalb ist auch Schillers Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, die auf das Geständnis des Schlußsatzes »Ich bin der Sonnenwirt« zusteuert, ein Text, der nicht die freie Rede eines Subjektes aufzeichnet, das sich selbst aussagt, sondern eine Befragung durchführt, d. h. in aller Konsequenz mit Christian Wolf ein Ich vorführt, das »auf der Folter bezeugte«.<sup>31</sup> Die Befragungstechnik, die den Text als Antwort möglich macht, heißt also Folter. So zumindest formuliert es schon Voltaires *Dictionnaire philosophique* (1769) unter dem Stichwort »Torture«, wo es schlicht heißt: »la torture, autrement nommée question. C'est une étrange manière de questionner les hommes.«<sup>32</sup> Inquisitorische Verfahren werden so zur Grundlage für die Produktion eines Wissens vom Menschen.

Schiller jedoch bringt die polizeiliche Dimension seiner Ästhetik und Literatur in aller Deutlichkeit auf den Punkt in seinen Entwürfen zu einem Kriminaldrama *Die Polizey*. Zwischen den Jahren 1799 und 1804 stellt Schiller Überlegungen zu einem Drama an, das mit der Polizei einen ganz undramatischen Sachverhalt zum Thema hat. Denn die Polizei löst vor allem das zentrale Darstellungsproblem des Wallenstein-dramas, in dem die Fülle der Figuren wie in Wallensteins Lager nur mit Mühe in einen Blick zusammengeführt werden können. Schließlich beobachtet, überwacht und überblickt die Polizei alles. Daher wählt Schiller in seinen Entwürfen einen ebenso machttechnisch wie dramaturgisch und ästhetisch idealen Ort für die Darstellung eines Beobachtungs-Schauplatzes, der nichts Geringeres als Paris sein soll:

Die Handlung wird im Audienzsaal des Polizeylieutenants eröffnet, welcher seine Kommissar abhört und sich über alle Zweige des Polizeygeschäfts und durch alle Quartiere der großen Hauptstadt weit umfassend verbreitet. Der Zuschauer wird sonach schnell mitten ins Getreibe der ungeheuren Stadt versetzt und sieht zugleich die Räder der großen Maschine in Bewegung. [...] Es ist eine ungeheure Maße von Handlung zu verarbeiten

<sup>30</sup> Friedrich Schiller, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel*, Stuttgart 1982, III. Aufzug, 2. Auftritt, S. 63.

und zu verhindern, daß der Zuschauer durch die Mannichfaltigkeit der Begebenheiten und die Menge der Figuren nicht verwirrt wird. Ein leitender Faden muß da seyn, der sie alle verbindet, gleichsam eine Schnur an welche alles gereiht wird; sie müssen entweder unter sich, oder doch durch die Aufsicht der Polizey miteinander verknüpft seyn und zuletzt muß sich alles, im Saal des Polizeylieutenants, wechselseitig auflösen. [...] Die eigentliche Einheit ist die Polizey.<sup>33</sup>

Alte aristotelische Forderungen nach der synoptischen Einheit von Ort, Zeit und Handlung im Drama erhalten so mit der Polizei ihre historisch präzise Reformulierung. Die Polizey führt ein Drama der Beobachtung vor, wie auch das Drama Polizey ist.

Was in Goethes *Wilhelm Meister* als verborgen agierende freimaurerische Turmgesellschaft auftaucht, wird hier als Polizey ins Licht der Bühne gerückt. Damit bekommt die Schaubühne als moralische Anstalt mit ihrer Gerichtsbarkeit, die dort anfängt, wo die Macht der »weltlichen Gesetze sich endigt«, den Namen Polizey. Ihr Protagonist heißt bei Schiller Argenson. Es handelt sich hier um den legendären Polizeiminister Ludwigs XIV., um Marc-René d'Argenson, bei dem alle Fäden der Handlung und alles Wissen zusammenlaufen.<sup>34</sup> Deshalb ist sein Audienzzimmer als zentrale Schaltstelle der Polizey mit »ihrem alles durchdringenden Auge«<sup>35</sup> ein Observatorium für alles, was in Paris abläuft. Schließlich gehört es zu den wesentlichen Aufgaben der Polizey, wie Schiller ausführt: »Sie muß alles mit Leichtigkeit übersehen, und schnell nach allen Orten hin wirken können. Dazu dient die Abtheilung und Unterabtheilung, die Register, die Offizianten, die Kundschafter, die Angeber.«<sup>36</sup> Argenson als Kopf des Pariser Polizeyapparates ist »wie der Beichtvater«,<sup>37</sup> er kennt alle auch noch so verborgenen Geheimnisse. Die Bühne wird damit zur Schnittstelle einer Macht, auf der das Schöne unmittelbar aufscheinen kann; denn das Dramenfragment *Die Polizey* verkörpert wie kein anderes seiner Dramen das Prinzip von Schillers Dramenästhetik. Genau in diesem Sinne führt Schiller einige Überlegungen an, die man als Skizze einer Wiedergeburt des Dramas aus dem Geist der Polizey bezeichnen kann, das damit einem klassischen Tragödienmodell im Sinne von *Oedipus Rex* gleichkommen soll<sup>38</sup>:

Ob es nicht gut wäre, wenn das Lustspiel davon ausginge, dass man die Spuren eines Capitalverbrechens aufsucht und auf lustige Verwicklungen stößt, und das Trauerspiel davon, daß man etwas verlorenes aufsucht, was keine kriminelle Bedeutung hat, und auf

<sup>33</sup> Friedrich Schiller, »Die Polizey«, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 12: *Dramatische Fragmente*, Weimar 1982, S. 89–108, hier S. 91.

<sup>34</sup> Schiller bezieht sich hier vor allem auf Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris* (1782/83) und Fontenelles »Eloge de Monsieur d'Argenson«, in: ders., *Ceuvres diverses*. Nouvelle édition, La Haye 1729, Bd. 3, S. 330–337. Auch in E. T. A. Hoffmanns *Fräulein von Scudery* organisiert der Polizeiminister Argenson die Verfolgung der Juweliendiebstähle und Ermordung ihrer Besitzer.

<sup>35</sup> Schiller, »Die Polizey«, S. 96.

<sup>36</sup> Ebd., S. 93.

<sup>37</sup> Ebd., S. 95.

<sup>38</sup> Friedrich Schiller, *Die Polizey*, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 12, S. 91.

diesem Weg zu Entdeckung einer Reihe von Verbrechen führt. Letzteres giebt der Fatalität mehr Raum. Ersteres erleichtert im Lustspiel die Mittel der Polizey, welche sonst zu brutal handeln müßte.<sup>39</sup>

Schiller hat also mit seiner *Polizey* längst nicht nur ein Drama vor Augen, sondern inszeniert darin vielmehr eine Theorie des Dramas. Dies mag einer der Gründe dafür sein, daß er über die bloßen Skizzen einzelner Handlungsstränge nicht hinauskommt.

Schillers Dramen einer verfeinerten Kriminalpolitik und Polizeipraktik werden bei Moritz' *Anton Reiser* in dessen Innerlichkeit verlagert.<sup>40</sup> Denn Anton Reiser wendet sein Interesse ohne äußerliche polizeiliche Befragungstechniken auf sich selbst an. Zunächst erweist sich dies jedoch als schwierig:

Reiser hatte damals schon seit länger als einem Jahre angefangen, sich ein Tagebuch zu machen, worin er alles, was ihm begegnete, aufschrieb. – Dies Tagebuch geriet denn ziemlich sonderbar, weil er keinen einzigen Umstand seines Lebens, und keinen einzigen von den Vorfällen des Tages, er mochte so unbedeutend sein, wie er wollte, darin ausließ.<sup>41</sup>

Doch trotz aller akribischen Registrierung gibt es noch einen zentralen blinden Fleck: »seine Aufmerksamkeit auf sich selbst hatte noch nicht die gehörige Richtung erhalten.«<sup>42</sup> Erst allmählich tauchen auch eigene Wünsche und Vorsätze darin auf. Die eigentliche Konstitution eines Ganzen aus der Masse der Details jedoch wird bei der Lektüre anderer Bücher eingeübt. Dabei wird Gottscheds Philosophie Gegenstand einer buchhalterischen Registratur, wie sie Moritz programmatisch für das *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* vorschlägt: »Er sah, daß das bloße lesen nichts half, er fing also an, sich auf kleinen Blättchen schriftliche Tabellen zu entwerfen, wo er das Detail immer dem Ganzen gehörig unterordnete, und sich auf die Weise einen anschaulichen Begriff davon zu machen suchte.«<sup>43</sup> Schon eine bloße Liste des Hauptinhalts ermöglicht ihm, »daß er bei dem Einzelnen nie das Ganze aus den Augen verlor.«<sup>44</sup> Die dergestalt erzeugten »Umrisse«, die »Übersicht des Ganzen« machen erst die Lücken sichtbar, »die er erst jetzt empfinden konnte« (S. 215). Erst die buchhalterische Kontrolle, diese »moralische Buchführung«,<sup>45</sup> macht also selbst das nicht Vorhandene kontrollierbar. Genau dieses Aufschreibesystem, das auf einen Blick Daten versammeln kann und zugleich Lücken des Wissens operabel macht, ist das Verfahren, das Reisers Lektüren wie Denken buchstäblich in Ordnung bringt. »Was hierbei seinen Eifer nie erlöschen ließ, war, wie schon

<sup>39</sup> Schiller, »Die Polizey«, S. 100.

<sup>40</sup> Wilhelm Voßkamp nennt dies eine »Poetik der Beobachtung«. Vgl. Wilhelm Voßkamp, »Poetik der Beobachtung. Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* zwischen Autobiographie und Bildungsroman«, in: *Etudes Germaniques*, Juillet–Septembre 1996, S. 471–480.

<sup>41</sup> Moritz, *Anton Reiser*, S. 210.

<sup>42</sup> Ebd., S. 211.

<sup>43</sup> Ebd., S. 215.

gesagt, *das beständige Vor-Augen-Halten des Hauptinhalts* – und das immerwährende Unterordnen und Klassifizieren der Materien in seinem Kopfe sowohl als auch auf dem Papiere.«<sup>46</sup> So können also aus den Daten jener »ruhmlösen Archive« ebenso psychologische Romane entstehen, wie auch die Polizei dem Drama zu einer neuen Theorie verhilft.

## 2. Die Stummheit des Schönen

Moritz' Schrift *Die Signatur des Schönen* setzt ein mit dem Indiz, das nach Beccaria einen vollkommenen Beweis eines Verbrechens liefert:

Als Philomele ihrer Zunge beraubt war, webte sie die Geschichte ihrer Leiden in ein Gewand, und schickte es ihrer Schwester, welche es auseinander hüllend, mit furchtbarem Stillschweigen, die gräßliche Erzählung las. Die stummen Charaktere sprachen lauter als Töne, die das Ohr erschüttern, weil schon ihr bloßes Dasein von dem schändlichen Frevler zeugte, der sie veranlaßt hatte.<sup>47</sup>

Das Verbrechen ist folgendes: Tereus verliebt sich in Philomele, die Schwester seiner Gemahlin Progne, als er sie abholen will, um sie als Gast in sein Haus zu bringen. Doch er sperrt sie statt dessen ein, mißbraucht sie und schneidet ihr schließlich die Zunge ab, damit sie sein Verbrechen nicht verrate.<sup>48</sup> Das Gewand, das Moritz als Ausgangspunkt wählt, ist ein klassischer Fall einer geheimen Nachrichtenübertragung und zugleich ein Fall von Stummheit. Denn es ist nur dieses »mühsame Werk ihrer Hände, wodurch sie allein ihr Dasein kund tut, und ihre Leiden offenbaren konnte.«<sup>49</sup> Die Signale, die Philomele aussendet, sind jedoch mit keinem kryptographischen Code verschlüsselt, der erst mühsam entziffert werden müßte. Vielmehr operiert es mit Zeichen, mit »stummen Charakteren«, die um so lauter sprechen und »laut um Rache« schreien (S. 579): »purpleasque notas filis intexuit albis, indicium sceleris«, heißt es bei Ovid.<sup>50</sup> Dieses Gewand als »stummer Zeuge«<sup>51</sup> ist ein Indiz, das die abgeschnittene Zunge als Beschreibendes und Beschriebenes zugleich verkörpert. Es ist kein Zeichen, keine Textur, die auf etwas anderes verweist, sondern unmittelbar die Existenz des Verbrechens anzeigt. Eine doppelte Stummheit: die der Sprache beraubte Philomele und ihre Nachricht ver-

<sup>46</sup> Moritz, *Anton Reiser*, S. 216.

<sup>47</sup> Karl Philipp Moritz, »Die Signatur des Schönen. Inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können?«, in: ders., *Werke*, Bd. 2: *Reisen, Schriften zur Kunst und Mythologie*, hrsg. von Horst Günther, Frankfurt/M. 1981, S. 579.

<sup>48</sup> Vgl. Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Lateinisch-deutsch, München 1992, Liber VI, 412–674. Von der Geschichte existiert auch genau die umgekehrte Version. Vgl. dazu Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 147–149.

<sup>49</sup> Moritz, »Die Signatur des Schönen«, S. 579. Folgende Zitate daraus sind im Text mit Seitenzahl versehen.

<sup>50</sup> Ovidius, *Metamorphosen*, Liber VI, 577f.

schmelzen in der Stummheit des Signals, das auf einen Blick, in einem Schrei, sich selbst aufscheinen läßt und damit für Moritz zu einem exemplarischen Fall des Schönen wird. »Die Beschreibung war hier mit dem Beschriebenen eines geworden – die abgelöste Zunge sprach durch das redende Gewebe« (S. 581).

Diese Verbindung von Stummheit und Verbrechen zu einem Szenario, in dem das Schöne erscheinen kann, erweist sich als ein Effekt von Machtpraktiken, die spezifische semiotische Verfahren bestimmen. Philomele ebenso wie der mit Blut bespritzte Virginius (S. 579) oder auch Tantalus und Sisyphos<sup>52</sup> bezeugen also in aller Deutlichkeit, daß es sich nicht um das Auseinanderfallen von einer Welt der Machtrelationen und einer autonomen Welt des Schönen handelt, sondern um deren konstitutive Verbindung. Denn, wie es Moritz formuliert, das »in der Hülle der Existenz, gleich dem elektrischen Funken, verborgne Schöne findet allenthalben statt, und dient der häßlichsten Oberfläche sehr oft zur Unterlage« (S. 581).

Die stumme Philomele verkörpert ein elementares Sprachproblem: Im Gegensatz zu Individuen, die taubstumm geboren werden, weiß sie, was Sprechen mit Worten ist. Sie gleicht daher denjenigen, die nach einiger Zeit des Sprechens ihre Sprache verloren haben. Genau einen derartigen Fall, der zudem noch Stummheit mit Verbrechen verbindet, stellt der Taubstumme Brüning dar, der einen Mord an einem Messerverkäufer verübt hat und dafür zu einer lebenslänglichen Zuchthausstrafe verurteilt wird. Unter dem Titel *Merkwürdiges Bekenntniß eines Tauben und Stummen von seiner verübten Mordthat* nebst einem Gutachten über dieses Bekenntnis und einem Briefwechsel zwischen den Taubstummenexperten Epée und Heinicke berichtet Moritz von diesem Fall 1784 im *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, also vier Jahre vor *Die Signatur des Schönen*. Der Sachverhalt ist im *Magazin* nicht neu, und er bildet zudem auch in den folgenden Bänden einen zentralen Gegenstand für die Untersuchung der *Sprache in psychologischer Rücksicht*.<sup>53</sup>

Das Verhör des Verdächtigen Brüning, das sein Geständnis zutage bringt, erweist sich als ein komplizierter Zeichenprozeß: Fragen werden ihm »durch Zeichen zu verstehen« gegeben, wie auch Brüning selber durch Handzeichen, Gebärden, Nachspielen von einzelnen Szenen oder auch durch die Zeichnung von örtlichen Gegebenheiten seine Aussagen macht. »Auf die Frage: ob dieses der Ort sey, wo er die That begangen hätte? gab er durch Zeichen in so weit eine deutliche Antwort: daß er bei der That zugegen gewesen, und der Ermordete durch Schnitte am Halse ums Leben gekommen sei.«<sup>54</sup> Wie es scheint, wollte besagter Messerhändler zuerst Brüning bestehlen, worauf dieser den enteilenden Dieb aufhalten will und ihn dabei mit dem Messer tödlich verletzt. »Die übrigen Geberden des Inquisiten wurden dahin gedeutet, daß er bei dem erwähnten Anfälle aufgesprungen sei, darauf ein kleines Messer ergriffen, den Messerkerl hinterwärts um

und zur Erde niedergezogen, und mit dem ganz klein beschriebenen Messer ihm in den Hals geschnitten habe.«<sup>55</sup> Damit hat die Tat auch einen geständigen Täter, denn die Serie der Indizien ist so lückenlos und gewiß, »daß gar keine Zweideutigkeit übrig blieb« (S. 137).

Wie jedoch das Gutachten des Oberkonsistorialraths Silberschlag zeigt, führt dieses lautlose Verhör auf grundlegende semiotische und strafrechtliche Aporien. Dabei geht es nicht nur um die »Zurechtbiegung und Errettung der Seele des Delinquenten Brüning«,<sup>56</sup> sondern darum, ob und wie der taubstumme Brüning überhaupt »seine Gedanken durch Kennzeichen auszudrücken fähig, die uns veranlassen können, eben das zu denken, was er gedacht wissen will« (S. 140), und ob diese Aussagen schließlich auch wahr sein können.

All dies ist deshalb so fraglich, da Brüning als Taubstummen ein radikaler Abstand von den sprechenden Menschen trennt. »Comment entrer en communication avec le sourd-muet«, so heißt es in der *Théorie des signes* des Taubstummenexperten Sicard, »étranger à toute langue parlée et écrite?«<sup>57</sup> Sowohl für Brüning als auch für den ihn Verhörenden scheint diese Schwierigkeit nicht unüberwindlich. Während jedoch die Handzeichen und Gebärden, die untereinander ausgetauscht werden, eine Kommunikation ermöglichen, die alle Zweideutigkeiten ausschließt, weist Silberschlag auf ein noch fundamentaleres Problem. Es ist nicht die erschwerte, weil nicht akustische Nachrichtenübertragung, sondern es sind die Nachrichten selber:

Er kann nicht so denken wie wir, die wir durch Zusammensetzung einzelner mit Worten verknüpfter Begriffe das Ganze einer Idee in unsrer Seele bilden: sondern jeder Brüningische Gedanke ist eine totale Idee, ein Bild, in welchem sich alles, was zu demselben gehört, auf einmal in seinem Zusammenhange vorstellt. Seine Gedanken sind viel grösser vom Umfange, viel lebhafter, viel schneller, nicht so zerstückelt und unterbrochen als die unsrigen. Daher ist er den Augenblick mit der Antwort fertig, sobald er die Gebärden des Fragenden verstanden.<sup>58</sup>

Die diagrammatische Synopse von Brünings Gedanken macht aus den langen Zeichenketten seines Verhörs ein einziges Bild. Denn statt sprachlicher Zeichenketten operiert Brüning mit totalen Ideen, die er nur als ganzes Gedankengemälde samt der »geringsten Nebenumstände« (S. 140) übertragen kann. Was Anton Reiser erst mühsam durch buchhalterisches Anschreiben herstellen kann, was dem Polizeiminister Argenson nur durch einen filigranen Machtapparat möglich ist, dies passiert dem Taubstummen Brüning im Nu. Denn da Brüning zudem mit der Sprache auch die logischen Operato-

<sup>52</sup> Karl Philipp Moritz, »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, in: ders., *Werke*, Bd. 2, S. 576.

<sup>53</sup> Vgl. »Sprache in psychologischer Rücksicht« in: *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* 1, S. 69ff., 266ff.

<sup>54</sup> Moritz, *Die Signatur des Schönen*, S. 137.

<sup>55</sup> »Merkwürdiges Bekenntniß eines Tauben und Stummen«, S. 134.

<sup>56</sup> »Bemerkungen über das vorhergehende Bekenntniß vom Herrn Oberkonsistorialrath Silberschlag«, in: *Magazin der Erfahrungsseelenkunde* 2, S. 139.

<sup>57</sup> Abbé Roche-Ambroise Sicard, *Théorie des signes pour l'instruction des sourds-muets*, 2 Bde., Paris 1808, S. 24.

<sup>58</sup> »Bemerkungen über das vorhergehende Bekenntniß vom Herrn Oberkonsistorialrath Silber-

ren fehlen, ist es ihm unmöglich, zu »reflectiren und präscindiren [...] er ist bei jeder Subsumtion in Gefahr zu irren« (S. 141).

Trotzdem ist das Ergebnis dieses Verhörs ein lückenloser Zusammenhang von Indizien, die auch ihre Wahrscheinlichkeit und damit Gewißheit wie Wahrheit beweisen und Brüning eindeutig als Täter überführen. »Ort, Zeit, das Vorhergehende, das Nachfolgende, alles bestätigt sein Bekenntniß« (S. 143). Zudem kann auch die komplizierte Nachrichtenübertragung auf der Basis von Bildersprachen-Signalen als solchen in ihrem Erfolg nicht angezweifelt werden. Schließlich haben solche Techniken längst ihre Effizienz erwiesen. Denn nicht nur Taubstumme operieren mit derartigen Signalsystemen, auch die Befehlsübertragung im modernen Staat ist auf solche Techniken unmittelbar angewiesen. »Wenn die Bildersprache nicht deutlich und vollständig wäre, was bedeuten denn die Warnungstafeln, welche auf obrigkeitlichen Befehl an Orten aufgehangen werden, welche nicht ungestraft beschädigt werden sollen? Folglich kann man, meiner Meinung nach, das Gemälde des Brünings, im Ganzen betrachtet, als ein vollständiges Bekenntniß seiner Mordthat ansehen« (S. 143). Die Nachricht vom Mord wird so klar übertragen wie ein staatlicher Befehl, eine polizeiliche Anordnung. Doch ebensowenig, wie ein Taubstummer von Gott wissen kann, kann er die Sprache der Gesetze, die über Tafeln oder Texte verbreitet werden, kennen. Deshalb lautet die strafrechtlich zentrale Frage: »Wie hat Brüning von dem ausdrücklichen Verbote Gottes, als einem Positivgesetz, Nachricht haben können? Noch vielweniger hat er die Gesetze der Obrigkeit lesen und sich davon unterrichten können« (S. 148).

Während es klar zu sein scheint, daß Brüning ein Geständnis seiner Tat abgelegt hat, bleibt es für den Gutachter Silberschlag völlig unklar, »ob Brüning als ein vorsätzlicher Übertreter göttlicher und menschlicher Gesetze anzusehen sei« (S. 149). Weder sein Handeln noch sein Ideenfluß wird von anderen Gesetzen gelenkt, er handelt und denkt autonom. Und gerade dies scheint ihn als so gefährlich und strafwürdig auszuweisen, daß man ihn lebenslänglich einsperren wird.

Wenn Diderot in seinem *Brief über die Taubstummen* die Existenzform der Seele als »sensation totale et instantée« bestimmt, die immer als Ganzes präsent ist, so führt der Fall Brüning vor, daß der Taubstumme gerade in seiner sprachlosen Existenz diese totale Idee als Denken praktiziert. Die optimale Semiose wird also gerade in dem bildhaften Denken des Taubstummen möglich, der ein Gemälde als totale Idee vor Augen hat, die das Bewußtsein seiner Mordtat darstellt und zugleich all die Elemente an sich trägt, die das Schöne in seinem autonomen Aufscheinen ausmachen. Dies also ist der doppelte semiotische Wert, den Philomele verkörpert: eine Stummheit, die eine totale Idee, ein totales Zeichen möglich macht, das sich selber und damit alles bezeichnet, wie auch ein Verbrechen, für das diese Stummheit, die das Gewand repräsentiert, das einzige und ebenso totale, vollkommene Indiz ist. Daher ist es nicht erstaunlich, daß Moritz in der Ausführung seiner *Signatur des Schönen* die semiotische Konstellation, die die Verbindung von Stummheit und Verbrechen in Szene setzt, Punkt für Punkt zur Formulierung der Idee eines autonomen Schönen verwendet. Das Indiz des Tuches sagt »durch sein Dasein selber mehr als Worte«. Und genau dies ist die zentrale Aufgabe des Künstlers:

Das Schöne, die totale Idee des Taubstummen und das kriminologische Indiz fallen in dem zusammen, was Moritz als das Wesen des Schönen ausgibt:

daß ein Teil immer durch den andern und das Ganze durch sich selber, redend und bedeutend wird – daß es sich selbst erklärt – sich durch sich selbst beschreibt – und also außer dem bloß andeutenden Fingerzeige auf den Inhalt, keiner weiteren Erklärung und Beschreibung mehr bedarf (S. 581).

Alle weiteren Erklärungen jedoch sind nicht nur überflüssig, sondern würden sogar für die Beantwortung von Moritz' zentraler Frage, inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können, das Scheitern bedeuten.

### 3. Die Schönheit der Sprache

Die Stummheit Philomeles, die eine totale Idee möglich macht, wie auch die optische Qualität von Bildern, die »auf einen Blick« ein Ganzes faßbar machen, diese Szenarien für ein Aufscheinen des Schönen markieren bei Moritz ein Jenseits der Sprache, die mit ihren analytischen Qualitäten<sup>59</sup> jede Ganzheit in eine Serie von Zeichen auflöst. Denn alles, was als Zeichen nicht mehr auf etwas anderes verweist, sei es auf einen Gegenstand oder auf ein Subjekt als dessen Produzent, macht nach Moritz das Erscheinen des Schönen möglich. »Selbst das Schreckliche, sobald es sich nicht mehr auf uns beziehet – uns nicht mehr in Schrecken setzt, wird es in sich selber schön, und wir sehen es mit Vergnügen an.«<sup>60</sup> Das Erhabene ist also nicht die einzige ästhetische Form, in der das Schreckliche auftauchen kann. Ebenso wie auch bei Schiller das Schöne im Rahmen der polizeilichen Beobachtung mit dem Schrecken in enger Verbindung steht, wird für Moritz hier in dem Falle, da sich auch die indirekte – eben erhabene – Beziehung zum Schrecklichen auflöst, dieses Schreckliche für sich bestehend, autonom und damit schön. Genau diese Ablösung aus dem Gebiet der Psychologie des Subjekts und der Sprache, die den »Zusammenhang der Dinge« als Wahrheit herstellt, ist grundlegend für die spezifische Existenzweise des Schönen.

Deshalb scheint sich die Autonomie des Schönen zunächst auf einen Bereich der Sichtbarkeit zu beschränken.<sup>61</sup> Was die Zunge als eine Folge von Zeichen nur mittelbar, die Hand des bildenden Künstlers schon »auf einmal vors Auge«<sup>62</sup> stellen kann, das ist im Auge selbst in seiner reinsten Form vorhanden:

<sup>59</sup> Bei Condillac etwa heißt es: »Jede Sprache ist eine analytische Methode, und jede analytische Methode ist eine Sprache.« Étienne Bonnot de Condillac, »Die Sprache des Rechnens«, in: ders., *Die Logik oder Die Anfänge der Kunst des Denkens. Die Sprache des Rechnens*, Berlin 1959, S. 119.

<sup>60</sup> Karl Philipp Moritz, »Zufälligkeit und Bildung vom Isolieren, in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt«, in: ders., *Werke*, Bd. 2, S. 919.

<sup>61</sup> Vgl. allgemein: Claudia Kestenholz, *Die Sicht der Dinge. Metaphorische Visualität und Subjektivitätsideal im Werk von Karl Philipp Moritz*, München 1987.



Nun gibt es aber in der ganzen Natur keine so sanften und reinen Bewegungen von Linien um und zu einander, als in der Bildung des Auges selbst, in dessen umschatteter Wölbung Himmel und Erde ruht, während daß es das Allerverschiedenste in seinen reinsten Verhältnissen in sich faßt. – Daher kömmt nichts unter allem Sichtbaren dem Sehenden selbst an Schönheit gleich (S. 586).

Als Überbietung des Zusammenfallens von Beschreibung und Beschriebenen erweist sich die Einheit von Sehen und Gesehenem im Auge. Das Ganze des Schönen ist also ein Effekt von sichtbaren Konturen und Umrissen, die in der Beschreibung durch Worte verschwinden. Deshalb ist für Moritz auch Winckelmanns Beschreibung des Apollo eine bloße »Komposition von Bruchstücken« und keine sprachliche Repräsentation der Schönheit der Statue. Das nach Moritz vergebliche Ansinnen Winckelmanns, »Kunstwerke, die man im Ganzen sehen kann, nach ihren einzelnen Teilen im eigentlichen Sinne zu beschreiben« (S. 588), ist jedoch alles andere als ein überflüssiger Versuch. Denn was Moritz der sich konstituierenden Kunstgeschichte einfach vorenthalten zu können glaubt, ist eines der großen Beschreibungs- und Darstellungsprobleme des späten 18. Jahrhunderts. Für die Verbindung von Teilen und Ganzem, die bei der Darstellung als Ganzes eher unsichtbar wird, wie für die Tatsache, daß umgekehrt die Fokussierung auf die Teile das Ganze auflöst, findet sich schon im Artikel *Description* in Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie* eine ebenso klassische wie brachiale Lösung, nämlich die Explosion einer Maschine, die im Auseinanderfliegen der einzelnen Teile zugleich noch einen Eindruck des Ganzen vermittelt.<sup>63</sup> Als entscheidende Lösung dieses Darstellungsproblems jedoch taucht Gaspard Monges Entwicklung der *Géométrie descriptive* auf, mit der die perspektivischen Verzerrungen einzelner Bestandteile von Objekten vermieden werden.<sup>64</sup> Daß dies zugleich wieder ästhetische Effekte hervorbringen kann, zeigen Soemmerrings Abbildungen von Föten in seinen *Icones embryonum humanorum* (1799). Die planimetrische Geometrie der Abbildungen, die eine Summe von Einzelbeobachtungen zu einem Ganzen verbinden, machen es möglich, daß solche Embryonen als Modell rekonstruierbar werden und erstmals »schön und vollkommen« erscheinen.<sup>65</sup>

Bei Moritz herrschen also optische bzw. perspektivische Darstellungen des Schönen vor, wenn er vom »Gesichtspunkt«, vom »Brennpunkt oder Vollendungspunkt des Schönen« spricht,<sup>66</sup> oder von Gegenständen, auf denen die bildende Kraft ganz im Sinne der Leibnizschen Monadenlehre »den Abglanz des höchsten Schönen im verjüngenden Maßstabe überträgt.«<sup>67</sup> Deshalb empfiehlt er auch ganz konkret jungen Künstlern, um ihnen den Begriff des Schönen deutlich zu machen, »vorzüglich das Studium der Per-

<sup>63</sup> Artikel »Description«, in: *Encyclopédie*, Bd. 4, S. 878ff.

<sup>64</sup> Gaspard Monge, *Géométrie descriptive*, Paris 1795.

<sup>65</sup> Samuel Thomas Soemmerring, *Icones embryonum humanorum* (1799), S. 2, zit. nach: Barbara Duden, »Der Blick zum »anderen Ufer«: das Auge als Instrument der Vermessung und der Blick in einen wahrnehmungsfremden »Raum«, Vorlage für die Tagung *The Knowing Body of the Scientist*, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte Berlin 1996, S. 7.

<sup>66</sup> Moritz, »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, S. 566.

spektive.«<sup>68</sup> Denn damit ist eine eigentümliche Vermittlung von Teilen und Ganzem gegeben, die Leibniz in seiner *Monadologie* als zentrales Problem verhandelt. Vor allem Gott steht mit seiner totalen Perspektive, deren »Zentrum überall« ist, der perspektivischen Vielfalt unendlich verschiedener Welten gegenüber, »die jedoch nur die Perspektiven einer einzigen unter den verschiedenen Gesichtspunkten jeder Monade sind.«<sup>69</sup> Die Zentralperspektive jedoch scheint für Moritz solche göttlichen Verhältnisse im Kunstwerk herzustellen. »Es gibt daher eine wirkliche Theorie des Schönen«, so schreibt er in *Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste*,

wodurch das Auge auf einen gewissen Punkt geheftet wird, aus welchem das Schöne notwendig beobachtet werden muß, wenn es gehörig soll geschätzt und empfunden werden. [...] Dieser Punkt ist allemal in dem Kunstwerke selbst zu suchen: denn jedes echte Kunstwerk hat einen solchen Punkt in sich, wodurch alle seine Teile, und ihre Stellungen gegeneinander notwendig werden, und aus diesem Hauptgesichtspunkt betrachtet, sich uns auch als notwendig darstellen.<sup>70</sup>

Der perspektivische Fluchtpunkt ist, wie Brian Rotman es semiotisch präzisiert, der Nullpunkt, ein Metazeichen des Bildes, das selber nichts bezeichnet, sondern vielmehr alle Punkte des Bildes organisiert.<sup>71</sup> Die Verbindung der Teile zum Ganzen findet darin ihren Fingerzeig, der zugleich mit dem Auge als dessen Spiegelung zusammenfällt. Die Koinzidenz von Flucht- und Augpunkt verkörpert daher jene höchste Schönheit: »Daher kömmt nichts unter allem Sichtbaren dem Sehenden selbst an Schönheit gleich.«<sup>72</sup>

In seinen *Grundlinien zu einer Gedankenperspektive* führt Moritz diese perspektivische Transformation ins Schöne vor, die sich vor allem als Blick in die Ferne erweist. Gegenüber der zweidimensionalen symbolischen Operationsfläche der Buchhaltung, die Anton Reiser zur Verfertigung und Ordnung seiner Gedanken einsetzt, führt die Gedankenperspektive ins Dreidimensionale. Dabei wird die Tiefendimension jedoch durch das Mittel der Verkleinerung auf die zweidimensionale Fläche übertragen:

Das Entferntere scheint uns nur klein, in Vergleichung mit dem Nähern – oder, insofern wir es uns, wie auf der Fläche eines Gemäldes, ebenso nahe wie das Nähere denken; oder es mit dem Nähern gleichsam *in eine Reihe* stellen. Daher kommt es, daß die Ferne zusammendrängt. Die Gegenstände nähern sich in der Entfernung immer mehr der bloßen Idee von Gegenständen, das Gesicht nähert sich immer mehr der Einbildungskraft, je weiter der Gesichtskreis wird.<sup>73</sup>

<sup>68</sup> Moritz, »Entwurf zu dem vollständigen Vortrage einer Theorie der schönen Künste für die Zöglinge einer Akademie der Künste«, in: ders., *Werke*, Bd. 2, S. 594.

<sup>69</sup> Leibniz, *Monadologie*, § 57.

<sup>70</sup> Moritz, »Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste«, in: ders., *Werke*, Bd. 2, S. 591.

<sup>71</sup> Vgl. Brian Rotman, *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, Stanford 1992.

<sup>72</sup> Moritz, »Die Signatur des Schönen«, S. 586.

<sup>73</sup> Moritz, »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, S. 566.

Die perspektivische Zusammendrängung des Bildfeldes hat also einen diagrammatischen Effekt, denn all die sichtbaren Gegenstände werden wie bei Ploucquets Reduktion der Lambertschen logischen Liniendiagramme zu ideenartigen Entitäten verdichtet. Zugleich jedoch bleibt bei dieser Gedankenperspektive offen, ob es sich um sprachliche Zeichen oder Bildzeichen handelt, die hier unmittelbar in den Zustand von Ideen überzugehen scheinen.

Was also heißt es, daß es der Sprache nur möglich sei, »das bloß anzudeuten, was durch sein Dasein selber mehr als Worte sagt«?<sup>74</sup> Die Sprache kann nur ein bloßer »Fingerzeige« (S. 581) des Schönen sein, das »sich durch sich selbst beschreibt« und keiner weiteren Zeichen mehr bedarf. Denn als solches ist es ein intransitives Zeichen, wie Todorov sagt, in dem Zeichen und Bezeichnetes, Beschreibung und Beschriebenes zusammenfallen.<sup>75</sup> Die Genese und das Auftauchen eines Schönen in der Sprache selber läßt sich jedoch an den Analyseergebnissen einer »Sprache in psychologischer Hinsicht« verfolgen. Moritz geht dabei von folgendem Problem aus: »Um uns ein für sich bestehendes Ding, als wirklich außer unsrer Vorstellung zu denken, ist es nicht hinlänglich, seine Beschaffenheiten zu bezeichnen, die *in* oder *an* demselben befindlich sind, sondern wir müssen auch die Dinge benennen, welche *um* dasselbe her sind, damit es Festigkeit erhält, und nicht in die Luft zerflattert.«<sup>76</sup> Erst wenn die zeitliche Position als »jetzt« und die räumlich Verortung als »da« erfolgt ist, erst eine derartige Einbettung in einen »Zusammenhang der Dinge« macht die Beschreibung eines Gegenstands als ein »für sich bestehendes Ding« möglich. Doch zugleich ziehen diese Bestimmungen alle Relationen auf einen Punkt, auf einen Moment zusammen:

Und so wie wir bei dem Worte *da* die ganze nebeneinander bestehende Welt, und bei dem Worte *jetzt* die ganze Reihe aller aufeinander folgenden Zeiten, mit unsern Gedanken umfassen mußten, so müssen wir nun auch bei dem Worte *ist* jedesmal den ganzen Zusammenhang unsrer Vorstellungen überschauen, um denjenigen, die wir uns als *wahr* denken wollen, ihren gehörigen Platz unter denselben anzuweisen (S. 270).

In der bloßen Formel *da ist jetzt* fallen also der »ganze Grund der Sprache« (S. 271), der Zeit und des Raums zusammen; diese Formel erzeugt eine eigentümliche diagrammatische Evidenz, in dem sie eine große Menge von Details in einem Moment auf einen Punkt zusammenzieht. Die selbstreferentielle Deixis, die selber wie das Indiz nur durch den Zusammenhang zu allen Zeit- und Raumpunkten möglich wird, öffnet damit aber zugleich eine Lücke im Gewebe der Sprache, in der das Schöne als ein *Hier* und *Jetzt* aufscheinen kann. Sie markiert den Ort einer Unterbrechung und Einschränkung: »wäre die Unterbrechung nicht gewesen«, so Moritz, »so würde alles in eins geflossen seyn« (S. 267). Was hier auftaucht, ist ein Jenseits der Sprache in der Sprache selber. Wörter wie »nicht«, »aber«, »und«, die ebenso dazu dienen, Vorstellungen einzuschränken und

zu bestimmen, erzeugen jedoch im Gegensatz zu den deiktischen Ausdrücken ihre Wahrheit nach den Regeln der Logik. Doch solche logischen Operatoren und die Deiktika verbindet ein spezifischer semiotischer Status:

Diese kleinen Wörter bezeichnen eigentlich keinen Gegenstand in der ganzen Welt, und auch nicht einmal den Zusammenhang unsrer Vorstellungen, die wir uns von den Gegenständen außer uns machen. Man kann also auch von ihnen nicht einmal sagen, daß sie Zeichen irgend einer Vorstellung in uns selber wären: demohngeachtet aber sind sie in der Sprache äußerst wichtig, weil sie erst die Wahrheit in unsere Gedanken bringen helfen, indem diese dadurch auf mancherlei Weise eingeschränkt und bestimmt werden, bis sie in den Zusammenhang aller unsrer übrigen Vorstellungen passen (S. 270).

Während die logischen Operatoren nur die Verbindungskunst der Zeichen ermöglichen und organisieren, bezeichnen auch die deiktischen keine bloße Vorstellung, sondern eine Markierung, eine Unterbrechung in der Zeichenoperation selbst. Diese Zusammendrängung auf einen Moment, auf einen ausdehnungslosen Punkt in einem Zeichen, das auf die Existenz eines »hier – ist – jetzt« verweist und nicht auf ein Bezeichnetes, ist das sprachliche Äquivalent zum bildnerischen perspektivischen Nullpunkt, der nach Moritz das Schöne der bildenden Kunst möglich macht. Dies ist der Augenblick, in dem die Schönheit der Sprache aufleuchtet, als vollkommene Beschreibung, als Fingerzeig, der, indem er sich selbst zeigt, alles zeigt, als Index, der auf eine Existenz weist, und als Indiz, das als vollkommener Beweis dasteht. »Und von sterblichen Lippen, läßt sich kein erhabneres Wort vom Schönen sagen, als: *es ist!*«<sup>77</sup>

Die Schönheit der Sprache bedeutet daher das Auftauchen einer Objekt gewordenen Sprache. »Die Sprache«, so formuliert Foucault, »erhält plötzlich ein eigenes Sein. Dieses Sein enthält die Gesetze, die es beherrschen.«<sup>78</sup> Und wie schon Moritz mit dem Begriff der Signatur andeutet, handelt es sich dabei um die »Tatsache, daß die Sprache die rätselhafte Dichte wiedererlangt hat, die ihr in der Renaissance eigen war.«<sup>79</sup> Die Konsequenzen, die Foucault aus dieser Neubestimmung der Sprache folgert, kann man bei Moritz nachlesen: Eine Exegese, die die reinen Formen der Sprache aussagt, »noch bevor diese einen Sinn angenommen hat«<sup>80</sup> führt Moritz in seiner *Götterlehre* vor, in der er die Anweisung für eine archäologische Lektüre liefert:

Um an diesen schönen Dichtungen nichts zu verderben, ist es nötig, sie zuerst, ohne Rücksicht auf etwas, das sie bedeuten sollen, gerade so zu nehmen, wie sie sind, um soviel wie möglich mit einem Überblick das Ganze zu betrachten, um auch den entfernteren Beziehungen und Verhältnissen zwischen den einzelnen Bruchstücken, die uns noch übrig sind, allmählich auf die Spur zu kommen.<sup>81</sup>

<sup>74</sup> Moritz, »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, S. 578.

<sup>75</sup> Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 360.

<sup>76</sup> Ebd., S. 363. Zum Begriff der Signatur bei Moritz vgl.: Helmut Pfotenauer, »Die Signatur des Schönen oder In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können? Zu Karl Philipp Moritz und seiner italienischen Ästhetik«, in: ders., *Kunsthistorie als Italienerfahrung*, Tübingen 1991, S. 78ff.

<sup>80</sup> Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 364.

<sup>74</sup> Moritz, »Die Signatur des Schönen«, S. 580.

<sup>75</sup> Vgl. Todorov, *Théorie des symboles*, S. 179ff.

<sup>76</sup> Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in: Moritz, *Erfindungskunst*

Es geht um die Möglichkeit einer Schönheit der Sprache selber: Denn genau dies visiert Moritz mit dem Problem einer Beschreibung von Kunstwerken an, die selber, wenn sie gelingt, nichts anderes als Dichtung sein kann: »Bei der Beschreibung des Schönen durch Worte«, so heißt es in *Die Signatur des Schönen*,

müssen also die Worte, mit der Spur, die sie in der Einbildungskraft zurücklassen, zusammengekommen, selbst das Schöne sein. Und so müssen nun auch bei der Beschreibung des Schönen durch Linien, diese Linien selbst, zusammengekommen, das Schöne sein, welches nie anders als durch sich selbst bezeichnet werden kann; weil es eben da erst seinen Anfang nimmt, wo die Sache mit ihrer Bezeichnung eins wird.<sup>82</sup>

Damit erweist sich also Karl Philipp Moritz als einer der stummen Stichwortgeber für Foucaults Analyse einer epistemischen Neubestimmung der Sprache um 1800. In dem Maße also, wie die Tel Quel-Gruppe für Foucault dabei von entscheidender Bedeutung war, wird Todorovs Fingerzeig auf die »nouvelle classe des signes, qui se caractérisent par leur intransitivité«, wie sie bei Moritz sichtbar wird, zu einer genealogischen Stufe der Diskursanalyse selber.

Die Konfigurationen jedoch, in denen Moritz dieses Schöne aufsucht und beschreibt, sind alles andere als zufällig. Es geht um ein Dispositiv des Indiciums, einer Markierung, die nicht etwas anderes bezeichnet, sondern sich selbst zeigt. Die Erfahrungsseelenkunde, die polizeiliche Beobachtung, der juristische Diskurs der Wahrheitsproduktion am *corpus delicti*, am Indiz, die physiognomische Lesbarkeit der Seele sind Formen der Beobachtung und Beschreibung, die am insignifikanten Detail ansetzen und genau auch ihr Ziel haben. Denn eben dieses Detail in seiner ganzen Nebensächlichkeit erweist sich als die Lücke, die Unterbrechung, in der die Wahrheit der Täterschaft eines »Ich bin der Sonnenwirt« wie das »Es ist« des Schönen aufscheinen kann.

Solche Prozeduren sind neue Technologien einer Macht, die nicht mehr unterdrückt, sondern sprechen macht, stimuliert und dabei Wahrheit und Schönheit erzeugt. Denn darin ist vielleicht die neue »polizeiliche« Aktualität der Trias vom Guten, Wahren und Schönen im späten 18. Jahrhundert zu sehen, die nur dort möglich wird, wo die polizeilichen und disziplinatorischen Mächte ihre intensivsten produktiven Zonen erzeugen. Und nicht zufällig werden mit der Erziehung, der Bekämpfung von Krankheit und Verbrechen Verfahren zu den zentralen Gegenständen der Kunst, die den Kern dieser neuen Machttechnologien bilden. Bildung, Besserung oder Gesundung als Ziel unterschiedlicher psychologischer Verfahren in der Pädagogik, der Strafjustiz oder Medizin verfolgen ebenso wie die schönen Künste die Erzeugung von Gegenständen oder Individuen, die nicht als bloße Mittel erscheinen, sondern als etwas, das um seiner selbst willen da ist: »ich muß in den einzelnen Teilen desselben so viel Zweckmäßigkeit finden, daß ich vergesse zu fragen, wozu eigentlich das Ganze soll?«<sup>83</sup> Es geht um die Erzeugung »höchster innerer Zweckmäßigkeit oder Vollkommenheit«.

Eine solche Genealogie des autonomen Schönen aus den Dispositiven der Macht, wie man sie bei Moritz nachbuchstabieren kann, besagt daher, daß das Schöne in einer

unmittelbaren Beziehung zur Macht steht; nichts anderes besagt Moritz, wenn er schreibt: »Denn das höchste Schöne der bildenden Künste, faßt dieselbe Summe der Zerstörung, *ineinander gehüllt*, auf einmal in sich, welche die erhabenste Dichtkunst, nach dem Maß des Schönen, *auseinander gehüllt*, in furchtbarer Folge uns vor Augen legt.«<sup>84</sup> Und nichts anderes besagt Schiller in seiner *Polizey*: »Argenson hat die Menschen zu sehr von ihrer schändlichen Seite gesehen, als daß er einen edlen Begriff von der menschlichen Natur haben könnte. Er ist ungläubiger gegen das Gute und gegen das Schlechte toleranter geworden; aber er hat das Gefühl für das Schöne nicht verloren.«<sup>85</sup>

(Wolfgang Schäffner)

<sup>84</sup> Moritz, »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, S. 576.

Das Geschrei und die  
Verzuckung des Schmerzes

**ANTHROPOLOGIE**

Laokoon schreit nicht. Was jedoch nach Lessings Befund aus der mediengerechten Ausführung der Statue folgt, hat für den Kunsthistoriker Aloys Ludwig Hirt physiologische Gründe: Von der Schlange gezwängt, kann Laokoon einfach nicht mehr schreien. Die »Individuellheit« zeichnet sich damit in Kategorien medizinischen Wissens ab.

Zur Jahrhundertmitte hatte Etienne Bonnot de Condillac in einem pygmalionisch-philosophischen Gedankenexperiment durchexerziert, wie eine Statue allmählich in einen Menschen überführt werden kann, indem sie nacheinander mit Geruchs-, Gehör-, Geschmacks-, Gesichts- und schließlich Tastsinn versehen wird. Vor allem dem haptischen Sinn verdankt dieses menschliche System die Möglichkeit, buchstäblich in den Raum auszugreifen. Condillac betont die entscheidende Rolle von Zeichen für die Orientierung in der Umwelt, bedenkt jedoch nur am Rande die Muskeln, Sehnen und Körpersäfte, die sich unter der Oberfläche dieses weniger lebendigen als vielmehr belebten Organismus bewegen. Deren Analyse unternimmt die Physiologie, die ihre Karriere im Feld der Medizin antritt, welche ihrerseits zu einer Leitwissenschaft avanciert.

Auch »Semiotik« wird in diesem Kontext, wie in der Antike, vor allem als Teildisziplin der Medizin etabliert; Körperzeichen werden im 18. Jahrhundert zum prototypischen Gegenstand der Zeichenlehren. Das Unternehmen, das Unsichtbare des Menschen an der Oberfläche des Körpers lesbar zu machen, wird zunächst von Klassifikationen und klaren Vorschriften geregelt, später von der Begabung »philosophischer« oder »genialer« Ärzte abhängig gemacht. In die Bemühungen zur Deutung von Körperzeichen verschränken sich Praktiken, welche ihre Bedeutungen erst produzieren, ihren performativen Charakter ausloten. Entscheidend ist dabei, wie Zeichen ins Werk gesetzt werden können und was sie ins Werk setzen. Lessings Poetik entbirgt nicht so sehr ein Unsichtbares, als daß sie die Bedingungen von dessen Darstellung in den verschiedenen Medien verhandelt: Sie ist nicht daran interessiert, was hinter einer gemalten Wolke sich befindet, sondern diskutiert ihren Status als »wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zutrifft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen«. <sup>1</sup> An die Stelle von Decodierungen tre-

<sup>1</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Lehren, oder über die Grenzen der Malerei und Poetik*, im dort. *Werke*

ten Codierungen und Inszenierungen. Die Literatur bezeugt nicht nur Neu- und Umcodierungen, sondern trägt – etwa im Falle der weiblichen Ohnmacht – zu ihrer Erzeugung bei. Die Theatralisierung des Wissens, wie sie die Rituale der Zerstückelung in medizinischen Sektionen einem breiten Publikum beispielhaft vorführen, reicht bis in die anatomischen Tafeln der *Encyclopédie*, wo der Blick des Betrachters durch Haut und Knochen schneiden und das Gewebe zurückklappen kann, um das Funktionieren des Körpers zu erkennen. Von den Wechselwirkungen zwischen medizinischem Wissen und einer an Kunstprodukten geschulten Darstellungs- und Wahrnehmungsform zeugen neue ästhetische Kategorien wie »morbide«. Johann Jakob Engel gründet seine Theorie der Gesten in paradigmatischer Weise ebenso auf das Modell des Theaters wie auf physiologische Erkenntnisse.

Allerdings treten der Anspruch, eine allgemeingültige Codierung auf physiologischen Grundlagen zu erstellen, und der Versuch, individuelle Nuancen scharf zu bestimmen, in ein Spannungsverhältnis. Zeichen erscheinen zunehmend als intransparent, was jedoch nicht länger mit ihrer immer feineren Ausdifferenzierung begründet wird, sondern mit dem Verweis auf eine neue unifizierende Figur des Wissens, die sich gerade dadurch auszeichnet, intransparent und deutungsbedürftig zu sein: »Der« Mensch in seiner ambivalenten Bestimmung als transzendentaler Träger und privilegierter empirischer Gegenstand des Wissens. Die belebte Statue reflektiert nunmehr noch auf die Bedingung der Möglichkeit, sich selbst als belebte Statue zu denken. Der Diskurs der Anthropologie bringt vordem völlig heterogene Wissensfelder miteinander in Verbindung, und zwar in einem transzendentalen Jenseits einer Erfindungs- und Verbindungskunst der Zeichen. Bei dem französischen Arzt Pierre Jean-Georges Cabanis wird »der Mensch« in seiner physiologischen Qualität sogar zum Modell für die Organisation und Struktur der sozialen Institutionen.

Die Kunst ist allerdings nicht immer direkt aus der Physiologie abzuleiten. Vielmehr widerspricht Goethe Hirts Lesart des Laokoon und setzt dem »Charakteristischen«, das der medizinische Blick erfasse, ein »Schönes« entgegen, das von der »Verzuckung des Schmerzes« abstrahiert, obwohl es sie transportiert. Gerade dank seiner Distanz zum partikularen Menschen jedoch entspricht das Kunstschöne, nach der Prämisse dieser Ästhetik, dem »lebendigen Menschen«. *Dieser Mensch schreit nicht.*

## Sichtbarkeit und Lesbarkeit

### Goethes Aufsatz *Über Laokoon*

Auf ausdrückliche Empfehlung Goethes erschien 1797 im Zehnten Stück von Schillers Zeitschrift *Die Horen* ein Beitrag zu *Laokoon*, der nicht weniger sein wollte als das letzte, alle Streitfragen auflösende wissenschaftliche Wort zu der Skulpturengruppe. Sein Verfasser war der 1796 nach mehrjährigem Aufenthalt in Italien an die Berliner Akademie der Künste berufene Kunsthistoriker und Altertumsforscher Aloys Ludwig Hirt, der heutzutage allenfalls noch Spezialisten als Vorbild für die Figur des Gastes in Goethes Kunstgespräch *Der Sammler und die Seinigen* bekannt ist. So wie dem Gast in diesem Gespräch die undankbare Rolle zufällt, die Position des »Charakteristikers« gegen die alle partialen Gesichtspunkte integrierende Kunstauffassung des Ich-Erzählers und die theoretische Souveränität des Philosophen zu vertreten, so vertrat Hirt in seinem Laokoon-Aufsatz die These, daß nicht etwa das Ideal oder die Schönheit, sondern »Karakteristik«, d. h. die von dem jeweiligen Gegenstand verlangte »bestimmte übereinkommende Individuellheit« der Form, der Bewegung und des Ausdrucks, das »erste Ge-sez« der antiken Kunst gewesen sei.<sup>1</sup> Die Probe auf das Exempel dieser These machte Hirt mit seiner Beschreibung der Laokoon-Gruppe. Anders als das seit Winckelmann kanonische Vergleichsbeispiel des Apoll im Belvedere, den die »Phantasie« erzeugt habe, sei Laokoon ein »Produkt der Überlegung und des kalkulierenden Verstandes«,<sup>2</sup> dessen Auffassung »vieljähri-ge Erfahrung«<sup>3</sup> im Umgang mit antiken Kunstwerken verlange. Wer durch diese Schulung den »Blick« geübt und sich zum Kenner gebildet habe, werde in der Skulptur weder Seelengröße noch Rebellentum, weder ein sublimiertes Seufzen noch ein unverstelltes Schreien erkennen. Was die antike Kunst auf der Basis der gesammelten Weisheit der »Anatomen«, »Aerzte« und »Lehrer der gymnastischen Uebungen« in dieser Gruppe charakterisiert habe,<sup>4</sup> sei vielmehr die Pathologie eines Erstickungstodes:

Laokoon schreiet nicht, weil er nicht mehr schreien kann. Der Streit mit den Ungeheuern beginnt nicht, er endet: kein Seufzen erpreßt sich aus der Brust, es ist der erstikende

<sup>1</sup> [Aloys Ludwig Hirt], »Laokoon«, in: *Die Horen*, 3 (1797), Zehntes Stück, S. 23.

<sup>2</sup> Ebd., S. 4.

<sup>3</sup> Ebd., S. 7.

Schmerz, der die Lippen des Mundes umzieht, und der letzte Lebenshauch scheint darauf fortzuschweben. Das Krampfartige, die höchste Spannung, die wüthendsten Zukungen zeigen sich allen Gliedern. Der Kampf hat die äußersten Kräfte des Elenden erschöpft [...]. Das Geblüt, welches mit voller Empörung gegen die äußern Theile dringt, und alle Gefäße schwellen machet, stoket den Umlauf, und verhindert das Einathmen der Luft: die Lunge, durch die Häufung und gedrängte Circulation des Blutes wird immer gedehnter; das äzende Gift von dem Bisse der Schlange hilft die heftige Gährung beschleunigen; eine erstikende Pressung betäubt das Gehirn, und ein Schlagfluß scheinend den Tod plötzlich zu bewirken.

Hingesunken auf die Ara, versucht er noch die letzten Kräfte [...] das Brustfell wird durch das höchst mögliche Einziehen des Unterleibes, wodurch selbst die Schaamtheile vortreten, auf's äußerste nach unten gezwängt [...]. Die Muskeln, welche den Rippenkasten decken, [...] formieren durch die höchste Spannung ekigte Klumpen [...]. Alles in der ganzen Figur verkündet einen Moment der Darstellung, aber nicht einen gemilderten, nicht ein Seufzen, nicht ein Schreien, [...] sondern das höchste und letzte Anstrengen sich convulsivisch windender Kräfte [...] – das Ersticken und der Tod folgt plötzlich.<sup>5</sup>

Daß Goethe diese Betrachtungen empfahl und Schiller sie veröffentlichte, hatte nicht zuletzt kunstpolitische Gründe. In einem Moment, da die »allerneuesten Ästhetiker« aus der frühromantischen Schule es sich »recht sauer werden« ließen, »das Schöne der Griechen von allem Charakteristischen zu befreien und dieses zum Merkzeichen des Modernen zu machen«, kam Goethe und Schiller eine Beleuchtung der »griechischen Kunstwerke von seiten des Charakteristischen« durchaus gelegen.<sup>6</sup> Ihr Zweckbündnis mit dem anatomischen Kenner zerbrach allerdings schon im Vorfeld der Publikation des Aufsatzes. So sah Hirt sich nicht nur mit der Kritik August Wilhelm Schlegels konfrontiert, der stellvertretend für die »allerneuesten Ästhetiker«, seine Methode als »chirurgische«<sup>7</sup> erhöhte, um im übrigen nachdrücklich für die Gültigkeit von Winckelmanns Antiken-Bild zu plädieren. Er mußte auch eine Erwiderung seines vermeintlichen Protektors Goethe zur Kenntnis nehmen, die 1798 – an denkbar exponierter Stelle – im ersten Band der *Propyläen* erschien. Goethes Aufsatz *Über Laokoon* stellt die letzte einschlägige

<sup>5</sup> Ebd., S. 8f.

<sup>6</sup> Friedrich Schiller an Johann Wolfgang von Goethe, 7. Juli 1797, in: Emil Staiger (Hrsg.), *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Frankfurt/M. 1966, S. 418; vgl. auch Goethe an Schiller, 8. Juli 1797, S. 420.

<sup>7</sup> August Wilhelm Schlegel, »Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrissen«, in: *Athenäum*, Zweiter Band (1799), Zweites Stück, Reprint Darmstadt 1992, S. 226. Bereits im vorangehenden Band war ein *Athenäums*-Fragment der höhnischen Kritik Hirts und der entschiedenen Verteidigung Winckelmanns gewidmet: »Neuerdings ist die unerwartete Entdeckung gemacht worden, in der Gruppe des Laokoon sei der Held sterbend vorgestellt, und zwar an einem Schlagflusse. Weiter läßt sich nun die Kennerschaft in dieser Richtung nicht treiben, es müßte uns denn jemand belehren, Laokoon sei wirklich schon tot, welches auch in Rücksicht auf den Kenner seine vollkommene Richtigkeit haben würde.« (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler, Erste Abt., Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken* I [1796, 1801], hrsg. von Hans Eichner, München, Beckmann, Wien 1977, S. 217f.

Stellungnahme in der seit der Initialzündung durch Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung* geführten Auseinandersetzung um die Skulpturengruppe dar. In der umdeutenden Zitation seiner Vorgängertexte erprobt er ein neues Verfahren der Bildwiedergabe und zugleich eine Synthese der widerstreitenden theoretischen Gesichtspunkte, die nicht zuletzt dem »Charakteristiker« zur Einsicht verhelfen sollte, »daß Lessings, Winckelmanns und seine, ja noch mehrere Enunziationen zusammen erst die Kunst begrenzen«.<sup>8</sup> Zur »Veranlassung«<sup>9</sup>, sich seinerseits erstmals zusammenhängend zum Laokoon zu äußern, wurde Hirts Aufsatz für Goethe jedoch nicht schon durch die »Enunziation« bestimmter ästhetischer Prinzipien. Ebenso provokant waren die Konsequenzen, zu denen die Anwendung dieser Prinzipien auf das einzelne Kunstwerk führte. Im Folgenden wird es zunächst darum gehen, die Eigenart von Hirts Laokoon-Beschreibung vor dem Hintergrund der vorangehenden Debatte um die Skulpturengruppe näher zu kennzeichnen.<sup>10</sup> Im Anschluß soll dann gezeigt werden, wie sich ihre Provokation in Goethes Aufsatz niederschlägt und wie dieser sie zu beantworten sucht.

## 1. Die »chirurgische Methode«

So radikal sich der Blick des anatomischen Kenners von dem seiner Vorgänger unterscheidet, in einem bleibt er diesem doch verwandt. Auch er nämlich will seine Befunde auf nichts anderes als »dem richtigen Anschauen«<sup>11</sup> gründen. Die Berufung auf das, was »allein der Augenschein [...] jedem Erfahrenen [zeigt]«<sup>12</sup> und die Aufforderung an den Leser, sich durch eigene »Anschauung« von der Richtigkeit dessen zu überzeugen, was er liest, zieht sich wie ein *cantus firmus* durch die Laokoon-Debatte des 18. Jahrhunderts und macht diese zu einem Lehrstück über die Vergänglichkeit von Evidenzen. Jeder will nur das sehen und beschreiben, was die Skulptur dem (geübten) Auge tatsächlich zu sehen gibt. Weil aber die Anschauung immer schon ein *argumentum* ist, sieht und beschreibt jeder etwas anderes.<sup>13</sup> Winckelmann will demonstrieren, daß sein neues, klassizistisches Antiken-Bild auch die berühmteste Skulptur der Antike zu integrieren

<sup>8</sup> Goethe an Schiller, 5. Juli 1797, in: *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, S. 417.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Die Forschungsliteratur zu dieser Debatte ist inzwischen so umfangreich, daß hier nur die drei Studien angeführt seien, die für die in diesem Aufsatz verfolgte Perspektive von besonderer Bedeutung sind: H. B. Nisbet, »Laocoon in Germany. The Reception of the Group since Winckelmann«, in: *Oxford German Studies* 10 (1979), S. 22–63; Neil Flax, »Fiction Wars of Art«, in: *Representations* 7 (1984), S. 1–25; Simon Richter, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain. Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*, Detroit 1992.

<sup>11</sup> Hirt, »Laokoon«, S. 7.

<sup>12</sup> Wilhelm Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, Leipzig 1961, S. 220.

<sup>13</sup> Angesichts dieser Divergenzen verglich schon der antiquarische Kritiker Christian Gottlob Heyne die Laokoon-Debatte mit den imaginativen Gefechten des »Ritter von Mancha«, dessen Phantasien »nichts weiter fehlt, als nur – ein wirklicher, oder doch ein bestimmter Gegenstand« (Heyne, »Prüfung einiger Nachrichten und Behauptungen von dem Laokoon-Bild«, in: *Antiquarische Beyträge*, Leipzig 1777, S. 177).

vermag; gegen Bernini und die barocke Tradition sieht er in ihr eine »Vorstellung« des »äußersten Leidens«,<sup>14</sup> die doch den schönen »Stand der Ruhe«<sup>15</sup> nicht überschreitet, ein »Bild des empfindlichsten Schmerzes«,<sup>16</sup> der zwar »in allen Muskeln, Nerven und Adern wirkt«,<sup>17</sup> aber die Physiognomie nicht zu entstellen vermag und dem erhabenen Heros nur ein »beklemmtes Seufzen«<sup>18</sup> entlockt. Fernab von allen Monumenten und Gipsabgüssen »sieht« Lessing zwar dasselbe wie Winckelmann; aber er sieht es vor allem deshalb, weil er zeigen will, daß Winckelmann zwar »vollkommen richtig« sieht, aber durchaus falsch rasoniert.<sup>19</sup> Heinse ist unentschieden, ob er – in Umkehrung der Meeresmetapher Winckelmanns – einen »Sturm der Schönheit«<sup>20</sup> oder – mit einem ersten Zweifel an der gesamten Tradition – eine »gekünstelte« »Tanzmeisterstellung«<sup>21</sup> vor sich hat; der von allem Enthusiasmus gereinigte Blick Hirts sieht ein Bild »der höchsten Anstrengung«, »welche dem mechanischen Baue des menschlichen Körpers möglich ist«;<sup>22</sup> und Goethe schließlich erscheint die Skulptur als »anmutige Gruppierung«, ja geradezu »als ein Zierat«.<sup>23</sup>

So unterschiedlich wie die Evidenzen der Anschauung fallen die Antworten auf die Frage auf, was – und das heißt seit Lessing vor allem: welchen »Moment« – die Skulptur repräsentiert. In seiner Erwiderung auf Winckelmann versuchte Lessing zu zeigen, daß die »Herabsetzung« des physiognomischen Schmerzausdrucks, also die »Milderung« des »Schreiens« in ein »Seufzen«, nicht als Zeichen stoischer Seelengröße zu lesen sei, sondern als Hinweis auf die Grenzen, die der bildenden Kunst sowohl durch das »Gesetz der Schönheit«<sup>24</sup> wie durch die Regel des »fruchtbaren Augenblicks«<sup>25</sup> gezogen sind. Anders als Lessing suggeriert, folgen seine eigenen Grenzbestimmungen allerdings keineswegs zwangsläufig aus den »materiellen Schranken«<sup>26</sup> des bildnerischen Mediums. Sie ergeben sich aus diesen vielmehr nur unter der Bedingung bestimmter wirkungsästhetischer Vorgaben. So garantiert die Moderation körperlicher Expressivität im Interesse der Schönheit, daß der Ausdruck des Schmerzes, der als unverstellter in der bildenden Kunst

<sup>14</sup> Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Wien 1934 (Reprint Darmstadt 1972), S. 167.

<sup>15</sup> Winckelmann, »Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst«, in: ders., *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hrsg. von Walther Rehm, Berlin 1968, S. 44.

<sup>16</sup> Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 167.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Winckelmann, »Gedancken über die Nachahmung«, S. 43.

<sup>19</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders., *Werke und Briefe in den 12 Bänden*, hrsg. von Wilfried Barner u. a., Bd. 5/2, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt/M. 1990, S. 18.

<sup>20</sup> Wilhelm Heinse, »Aufzeichnungen von der italienischen Reise 1780–1783«, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Carl Schüddekopf, Leipzig 1925, Erste Abt., Bd. 8, S. 313.

<sup>21</sup> Ebd., S. 536.

<sup>22</sup> Hirt, »Laokoon«, S. 11.

<sup>23</sup> Johann Wolfgang Goethe, »Über Laokoon«, in: ders., *Sämtliche Werke. Münchener Ausgabe*, hrsg. von Karl Richter u. a., Bd. 4/2, hrsg. von Klaus H. Kiefer u. a., München 1986, S. 77.

<sup>24</sup> Lessing, *Laokoon*, S. 29.

<sup>25</sup> Ebd., S. 31 ff.

eine »häßliche« und damit »Unlust« erzeugende »Bildung« wäre, das »süße Gefühl des Mitleids« erweckt,<sup>27</sup> während der »fruchtbare Augenblick« das illusionserzeugende Wechselspiel von Anschauung und Imagination, von »sehen« und »hin zu denken« in Gang setzt.<sup>28</sup> Da die Einbildungskraft ihre Vorstellungen »in der Zeitfolge« synthetisiert, kann sie sich die »coexistierenden Compositionen« der »Malerei« nur präsent machen,<sup>29</sup> indem sie »über den sinnlichen Eindruck [...] hinaus«<sup>30</sup> geht. Der »einzig Augenblick der Handlung«,<sup>31</sup> auf den das räumliche Nebeneinander ihrer Zeichen die bildende Kunst Lessing zufolge einschränkt, muß daher so gewählt sein, daß er imaginativ gesteigert und überschritten werden kann. Um ästhetisch zu wirken, darf er ein bestimmtes Maß an appellativer Expressivität nicht unterschreiten; er darf aber andererseits nicht mit der »höchsten Staffel«<sup>32</sup> des Affekts zusammenfallen. Zwischen diesem Minimum und diesem Maximum siedelt Lessing den Moment an, den die Laokoon-Skulptur darstellt. Der Held »seufzt«, und die Einbildungskraft kann ihn in diesem Seufzen »schreien hören«.<sup>33</sup> Wenn aber der Schrei tatsächlich zu »sehen« wäre, so könnte sie »von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch ein Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichen, folglich uninteressanteren Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot«.<sup>34</sup>

Der physiognomische Ausdruck bleibt auch in der Folgezeit eines der zentralen Kriterien für die Bestimmung des dargestellten Moments. Doch vermischt sich seine ästhetische Erklärung in zunehmenden Maß mit physiologischen und anatomischen Argumenten. Was Winckelmann und Lessing als Gegensatz und Spannung zwischen heftigem körperlichen und moderiertem physiognomischen Ausdruck beschrieben, verwandelt sich dabei allmählich in ein Kausalverhältnis. Goethe will schon 1769 vor dem Gipsabguß im Mannheimer Antikensaal bemerkt haben, daß Laokoon »nicht schreien [könne]«, weil der eingezogene Unterleib »das Schreien unmöglich macht«.<sup>35</sup> Nach der Beschreibung in Heinses *Ardingbello* schreit Laokoon nicht, weil er »ausgeschrien [hat] und [...] im Begriff [ist], wieder Atem zu holen«.<sup>36</sup> Es entspricht der Logik, die der Formulierung dieser Kausalitäten zugrunde liegt, daß der Zeitpunkt des Schlangenbisses – oder der Zeitpunkt der Schlangenbisse – für die Bestimmung des bildnerischen Augenblicks von zunehmender Bedeutung wird. Denn mit der Frage, ob die Schlange – wie etwa Heinse behauptet – schon gebissen hat,<sup>37</sup> oder ob sie – worauf

<sup>27</sup> Ebd., S. 29.

<sup>28</sup> Ebd., S. 32.

<sup>29</sup> Ebd., S. 117.

<sup>30</sup> Ebd., S. 32.

<sup>31</sup> Ebd., S. 117.

<sup>32</sup> Ebd., S. 32.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Goethe, *Dichtung und Wahrheit* (11. Buch), in: ders., *Werke und Briefe. Weimarer Ausgabe*, Abt. I, Bd. 28, S. 86.

<sup>36</sup> Vgl. Heinse, »Aufzeichnungen von der italienischen Reise«, S. 295f., S. 313. Zumindest in einigen seiner immer wieder neu ansetzenden Beschreibungsversuche geht Heinse davon aus, daß sowohl der jüngere Sohn wie der Vater gebissen werden bzw. worden sind



Goethe später den größten Wert legt – gerade beißt,<sup>38</sup> ist zugleich die Frage nach der Dauer der Wirkung des Gifts und damit potentiell auch die nach dem pathologischen Grund des Pathos gestellt.

Nicht erst mit Hirts klinischem Blick also wandern medizinische Gesichtspunkte in die Debatte um die Skulpturengruppe ein, und nicht erst mit seiner Charakteristik erhebt sich Einspruch gegen deren klassizistische Betrachtung. Und doch besteht zwischen seiner Diagnose und den Texten seiner Vorgänger eine qualitative Differenz. Denn bei Hirt formuliert sich ein neues Modell der Beschreibung, das die Bedingungen der Lesbarkeit des Bildes redefiniert. Von Winckelmann und Lessing über Herder und Heinse bis hin zu Schiller und Schlegel regiert die Fabel explizit oder implizit die Anschauung, Erklärung und Deutung der Skulptur. Nicht nur fließt das Wissen um die literarisch überlieferten Geschichten des trojanischen Priesters in alle Bildbeschreibungen ein. Vielmehr wird die Skulptur allein durch dieses Wissen überhaupt lesbar. Dem widerspricht nicht, daß etwa Winckelmann und Lessing Differenzen zwischen der bildnerischen Wiedergabe des Schlangenkampfes und der Erzählung Vergils feststellen,<sup>39</sup> oder Heinse die Skulptur statt auf Vergil auf den Bericht des Servius bezieht, nach dem Laokoon im Tempel des Apoll gegen das Enthaltensgebots verstieß und deshalb bestraft wurde.<sup>40</sup> Denn in diesen Vergleichen und Deutungen ist die Notwendigkeit einer externen narrativen Referenz immer schon vorausgesetzt. Nach der Semiotik von Lessings *Laokoon* kann die bildende Kunst ihre Zeichen »nur im Raume verbinden«.<sup>41</sup> Ihren »bequemen« und »eigentlichen« Gegenstand hat sie deshalb in »Körpern mit ihren sichtbaren Eigenschaften«.<sup>42</sup> Der sichtbare Körper jedoch ist an sich selbst kein intelligibles Signifikat. Intelligibel und lesbar wird er erst, indem er als Signifikant einer indirekten Signifikation, die die zeitgenössische Ästhetik an den bildnerischen »Ausdruck«<sup>43</sup> bindet, »andeutungsweise« eine »Handlung vermuten«<sup>44</sup> läßt. Diese angedeutete Handlung aber ist keine des Bildes selbst, sondern diejenige, von der der Mythos erzählt. Erst im Rekurs auf seine Narration wird die räumliche Stasis des Bildes zu einem temporalen Moment.

Die »Originalität« von Hirt liegt darin, daß er ohne diesen Rekurs auskommt. »Die bildenden Künste«, so erklärt er, »haben ihre Sprache, wie jede andere Kunst, und ihre

<sup>38</sup> Nach Goethes Beschreibung, die sich hier implizit auf Heinse bezieht und diesem widerspricht, drängt der jüngere Sohn mit dem linken Arm »sanft den Kopf der Schlange zurück, um sie abzuhalten, daß sie noch einen Ring, um die Brust ziehe, sie ist im Begriff unter der Hand wegzuschlüpfen, keineswegs aber beißt sie. Der Vater hingegen will sich und die Kinder von diesen Umstrickungen mit Gewalt befreien, er preßt die andere Schlange, und diese, gereizt, beißt ihn in die Hüfte.« (Goethe, »Über Laokoon«, S. 81 [Hervorhebung im Original].)

<sup>39</sup> Vgl. Winckelmann, »Gedanken über die Nachahmung«, S. 43; Lessing, *Laokoon*, S. 18f., 40–67.

<sup>40</sup> Vgl. Heinse, »Aufzeichnungen von der italienischen Reise«, S. 434; ders., *Ardinghella*, S. 222f.

<sup>41</sup> Lessing, *Laokoon*, S. 116f.

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Vgl. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 164: »Der Ausdruck ist eine Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustands unserer Seele und unseres Körpers und der Leidenschaft sowohl als der Handlungen.«

Pflicht ist, sich durch Form, Bewegung, Stellung und Miene so auszudrücken, daß keine Mißdeutungen entstehen.«<sup>45</sup> In manchen Fällen liegt die Pflichtverletzung allerdings nicht auf der Seite der Kunst, sondern auf der ihrer Interpreten. Als Gipfel antiker »Charakteristik« spricht die Laokoon-Skulptur eine eindeutige Sprache. Nur ist sie mit dem falschen Code gedeutet worden. Hirt beseitigt den Irrtum, indem er »dem Marmor« statt mit der »zu warmen Einbildungskraft« des Liebhabers mit dem »unbefangenen Gemüte« des Pathologen »näher« tritt.<sup>46</sup> Die antiken Fabeln sind selbstverständlich auch ihm bekannt. In seiner vorweg publizierten Antwort auf Goethes Erwiderung wird er sich sogar ausdrücklich auf sie berufen, um die »Richtigkeit« seines Urteils gegen die radikalen Abstraktionen seines Kritikers zu verteidigen.<sup>47</sup> Doch braucht Hirt die Fabel nicht, um die Skulptur zu beschreiben und zu lesen. Denn was für die ästhetische Kritik der Mythos leistete, leistet für ihn die »chirurgische Methode«. Sie macht den Körper lesbar, indem sie seine signifikativen Elemente als Symptome eines unsichtbaren organischen und anatomischen Geschehens entziffert. Aus der Perspektive dieser Lektüre war Winckelmann gewissermaßen auf der richtigen Spur, als er in der *Geschichte der Kunst des Altertums* bemerkte: »Das bange Seufzen, welches er [Laokoon] in sich [...] zieht, [...] erschöpft den Unterleib und macht die Seiten hohl, welche uns gleichsam von der Bewegung der Eingeweide urteilen läßt.«<sup>48</sup> Nur daß Winckelmann das Urteil, das es tatsächlich zu treffen gegolten hätte, durch den metaphorischen Vorbehalt des »gleichsam« suspendierte. Indem Hirt den Vorbehalt aufhebt, durchbricht er die skulpturale Oberfläche und mit ihr eine Grenze, die frühere Beschreibungen nur umspielten, um sie desto nachdrücklicher zu bestätigen. So forderte etwa Lessing seine Leser auf, »dem Laokoon« einmal »in Gedanken« den »Mund« zu einem Schrei weit aufzureißen – »Man lasse ihn schreien und sehe!«<sup>49</sup> Das Gedankenexperiment galt der Demonstration, daß

die bloße weite Öffnung des Mundes – bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden, – [...] in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung [ist], welche die widrigste Wirkung von der Welt tut.<sup>50</sup>

<sup>45</sup> Hirt, »Laokoon«, S. 17.

<sup>46</sup> Ebd., S. 8.

<sup>47</sup> Vgl. Hirt, »Nachtrag über Laokoon«, in: *Die Horen*, 3. Jg. (1797), Zwölftes Stück, S. 20f. und S. 22. Durch eine Indiskretion Karl August Böttigers wurde Hirt der Aufsatz Goethes vor dessen Veröffentlichung zugespielt. Er replizierte darauf mit seinem »Nachtrag«, der gekürzt in den *Horen* erschien. (Die herausgekürzten Passagen sind abgedruckt in: Ferdinand Denk, *Das Kunstschöne und Charakteristische von Winckelmann bis Friedrich Schlegel*, München 1925, S. 110–116.) Wie aus einem Schreiben an Böttiger vom 17. August 1798 hervorgeht, hatte Hirt aufgrund eines Briefs von Goethe vom 1. Februar 1798 erwartet, daß auch dessen Aufsatz in den *Horen* erscheinen würde (vgl. Denk, *Das Kunstschöne*, S. 119f.). Goethe hat den Charakteristiker also möglicher Weise absichtsvoll ins Leere laufen lassen, um seinen Text dann im ersten Band der *Propyläen* öffentlichkeitswirksam zu plazieren. Vgl. auch *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, S. 544–550 (Goethe an Schiller, 17. Januar 1798, und Schiller an Goethe, 19. Januar 1798).

<sup>48</sup> Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 324.

<sup>49</sup> Lessing, *Laokoon*, S. 20.

So nämlich wie das Ekelhafte die ästhetische Distanz aufhebt,<sup>51</sup> so erschüttert die ›Öffnung‹ der Oberfläche die Repräsentation. Statt die Einbildungskraft »über den sinnlichen Eindruck« hinaus in das Reich der Zeit und der Erzählung zu heben, eröffnet sie einen Abgrund purer Materialität, in dem sich das integrale Körperschema aufzulösen droht. Die pathologische Lektüre Hirts dagegen entdeckt in diesem Abgrund das »wahre« Signifikat des Bildes. Ihr wird der Körper eben dadurch zur Repräsentation, daß er sich auf sein imaginäres Innere öffnet. Hinter der Stirn erscheint das betäubte »Gehirn«, in den Muskeln und Adern stockt die »Circulation des Blutes«, Brust und Unterleib zeigen eine gedehnte »Lunge« und ein nach unten gezwängtes »Brustfell« an. Zug für Zug gleicht sich Hirts Beschreibung des Laokoon einer sprachlichen Vivisektion an, die die plastische Figur bei (noch) lebendigem Leib zerlegt.

## 2. Vom Moment der Darstellung zur Darstellung des Moments

»Der Charakter verhält sich zum Schönen wie das Skelett zum lebendigen Menschen«<sup>52</sup>: mit diesem Vergleich leitet der Ich-Erzähler im Fünften Brief von Goethes Kunstgespräch *Der Sammler und die Seinigen* seine Widerlegung des »Charakteristik« ein, der ihn zu abendlicher Stunde mit seinen ästhetischen Dogmen irritiert. Vor dem Hintergrund von Hirts sprachlicher Vivisektion ist der Ausdruck »Skelett« durchaus wörtlich zu nehmen. Er ist nicht bloß eine anatomische Metapher für die »rohe Wahrheit [...] einer Sache«,<sup>53</sup> sondern meint buchstäblich den »Knochenbau«, der zwar »zum Grunde aller hoch organisierten Gestalt« liegt, »aber nicht die Gestalt selbst ist«.<sup>54</sup> Den Körper zu schließen und den Blick auf das Geschehen an der skulpturalen Oberfläche zu lenken, ist ein zentrales Anliegen des Aufsatzes *Über Laokoon*, zu dem Goethe sich 1797 durch Hirts Betrachtungen veranlaßt sah. Er restituert die integrale Gestalt oder vielmehr: er stellt im Medium der Sprache eine neue integrale Gestalt her. Denn so wenig Goethes Laokoon dem des anatomischen Kenners gleicht, so wenig gleicht er noch der Winckelmannschen Ikone von »edler Einfalt« und »stiller Größe«. Im Gegenteil liegt eine Pointe seines Aufsatzes gerade in dem Nachweis, daß die vermeintlich gegensätzlichen Beschreibungen Winckelmanns und Hirts auf demselben kunstfernen Projektionsmechanismus beruhen. Zwar sieht der eine Seelengröße, wo der andere einen Todeskampf entdeckt. Doch »übertragen« beide »die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, zu lebhaft auf das Werk selbst«,<sup>55</sup> und übersehen damit, was Goethe »sinnliche Schönheit« oder »Anmut« nennt: das ästhetische Distanzsignal, das ein Kunstwerk über-

<sup>51</sup> Vgl. ebd., S. 162–182.

<sup>52</sup> Johann Wolfgang Goethe, »Der Sammler und die Seinigen«, in: ders., *Werke. Hamburger Ausgabe*, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 12, 8. überarb. Aufl. München 1978, S. 75.

<sup>53</sup> So Hirt 1805 in einem Brief an den Redakteur des *Freimütigen*, zit. nach: Ferdinand Denk, *Das Kunstschöne und Charakteristische von Winckelmann bis Friedrich Schlegel*, München 1925, S. 76.

<sup>54</sup> Goethe, »Der Sammler und die Seinigen«, S. 75.

<sup>55</sup> Goethe, *Über Laokoon*. Zitat wiederum im Folgenden mit Seitenzahl im fortlaufenden Text be-

haupt erst zu einem Kunstwerk macht und durch das es sich »als ein solches anzeigen [muß]«.

Die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche, durch gewählte Ordnung der Teile, sie erleichterten dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein verwickeltes Werk faßlich. [...] Die Sorgfalt der Künstler, mannigfaltige Massen gegeneinander zu stellen [...], war äußerst überlegt [...], so daß ein jedes Kunstwerk, wenn man auch von dem Inhalt abstrahiert, wenn man in der Entfernung auch nur die allgemeinsten Umrisse sieht, noch immer dem Auge als ein Zierat erscheint. (S. 77)

In einer tour de force an Deduktionen, Formalisierungen und Gedankenexperimenten versucht Goethes Laokoon-Aufsatz, das Auge des Leser zu dieser Abstraktion zu schulen. Im Medium des Textes soll sichtbar werden, was unter den imaginativen Projektionen aller bisherigen Beschreibungen verborgen blieb: das Kunstwerk als »selbständiges« und »geschlossenes« (S. 78) Gebilde, das die theoretisch widerstreitenden Eigenschaften von Charakteristik und Idealität, Ruhe und Bewegung, Anmut und Pathos in »musterhafter« Weise in sich vereint.

»Selbständig« ist das Bild für Goethe zunächst und vor allem darin, daß es gänzlich unabhängig von dem Mythos besteht. In einer punktuellen Radikalisierung von Hirts Betrachtung blendet auch seine Beschreibung die literarisch überlieferten Geschichten aus. Doch während Hirt den plastischen Körper auf sein unsichtbares Inneres öffnet, zielt Goethe auf die Enthüllung seiner sichtbaren Oberfläche. Statt in den Körper einzudringen, zitiert seine Entmythologisierung einen Gestus der Skulptur selbst: so wie die im Kampf mit den Schlangen herabgleitenden Gewänder die Körper der Figuren »entblößen«, so will Goethe die plastische Gestalt freilegen, indem er sie »von allem poetischen und mythologischen Beiwesen [...] entkleidet« (S. 78). Der dargestellte Kampf ist kein Strafgericht, die Hauptfigur ist kein trojanischer Priester Laokoon, und die Schlangen sind keine »göttergesandten« Wesen. Es handelt sich vielmehr um einen »Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr zwei gefährlichen Tieren unterzuliegen« (S. 78).<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Dazu bemerkt Herder wenig später mit ungewohnter Lakonie: »Ein gewöhnliches Schlangeneigniß erklärt diese Darstellung nicht. Niobe sowohl als Laokoon, zum Verständnis des Ganzen bedürfen sie der Exposition ihrer Geschichte.« (Herder, *Pygmalion. Die wiederbelebte Kunst* [1801–1803], in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877ff., Reprint Hildesheim 1967ff., Bd. 28, S. 281.) Vorgeprägt ist Goethes Deutung bei Heinse, für den die Gruppe u. a. »ein Naturtrauerspiel für das ganze menschliche Geschlecht« bietet: »ein Vater, der bei der Rettung seiner Kinder umkömmt« (*Ardinghello*, S. 225; vgl. auch den Einsatz der italienischen Aufzeichnungen: »Ein Vater opfert mit seinen zwey Söhnen, oder thut sonst etwas«, *Aphorismen*, S. 295). Als »Naturtrauerspiel« oder »Naturbegebenheit« allein wäre die Skulptur allerdings bloß »gräßlich« (*Aphorismen*, S. 434), denn dann fehlte jeder Grund und jede Rechtfertigung für das furchtbare Leiden. Da die Griechen »nie ein Uebel vorgestellt [haben], das nicht zum besten eines ganzen gehörte; ihren Oedip vielleicht ausgenommen« (*Aphorismen*, S. 434), muß die Szene zugleich ein göttliches Strafgericht sein. Für Heinse stellt sich angesichts der Skulptur also noch einmal das Theodizee-Problem (vgl. Nisbet, *Laokoon in Germany*, S. 38). Es ist jedoch hier zu klären, weshalb die Bildhauer sich nicht für ein solches Strafgericht entschieden haben.

Der Entdramatisierung des Dargestellten korrespondiert die Dramatisierung der Darstellung selbst. Wie alle Interpreten seit Lessing, interessiert auch Goethe an der Laokoon-Skulptur vorrangig der »bildnerische Moment«. Doch wird dieser in seinem Aufsatz in doppelter Weise neu bestimmt. Durch die Wahl des »höchsten darzustellenden Moments« (S. 74), so heißt es zunächst in der einleitenden Exposition des »Allgemeinen« (S. 73) der Kunst, hebt der Künstler »den Gegenstand [...] aus seiner beschränkten Wirklichkeit« heraus und verleiht ihm in einer »idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde« (S. 74). Anders als die Rhetorik der Exposition suggeriert, faßt diese Bestimmung keineswegs bloß einen »allgemeinen« Konsens zusammen. Vielmehr führt Goethe, indem er den »dargestellenden Moment« zur Bedingung der »Idealität« der Kunst erklärt, einen neuen Begriff des »Ideals« ein, dessen Gegensatz nicht die Natur, sondern die Geschichte ist.<sup>57</sup> Dieser ersten Verschiebung korrespondiert eine zweite, mit der Goethe zugleich die Konsequenz aus seiner Ausblendung des Mythos zieht. Im Unterschied zur gesamten Tradition zielt seine Beschreibung nicht auf den »Moment der Darstellung«, sondern vor allem auf die »Darstellung des Moments« (S. 81). Sie fragt also nicht danach, welcher Moment einer vom Betrachter immer schon gewußten narrativen Sequenz durch die Skulptur dargestellt wird, sondern wie die Skulptur selbst Momentaneität zur Darstellung bringt. Wenn daher Goethe in der Laokoon-Gruppe einen »höchsten« und als solchen zugleich »vorübergehenden« (S. 81) Moment erkennt, so widerspricht er nicht nur Lessings Beschreibung der Skulptur. Er widerspricht vor allem der Semiotik des Bildes, das diese fundiert. Der höchste Moment, den die bildende Kunst Lessing zufolge zu vermeiden hat, ist der affektive Höhepunkt einer dem Bild vorgängigen und durch das Bild nur punktuell repräsentierten Handlung, die der Betrachter imaginativ aktivieren muß, um den »Körper im Raume« überhaupt als Andeutung einer Handlung und die bildnerische Stasis als Augenblick einer Zeitfolge zu lesen. Goethe dagegen meint eine Momentaneität, die durch die bildnerische Darstellung allererst hervorgebracht wird, einen genuin visuellen Augenblick, der vom Betrachter nicht mehr – oder nicht weniger – verlangt als eben dies: den Blick der Augen.

Um die Intention des Laokoons recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossnen Augen, davor, man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt da steht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblick da sie gegen das Ufer anströmt. (S. 81)

einem frohen Weh bei dem fürchterlichen Untergange des herrlichen Verbrechers. Die Schlangen vollziehen den Befehl des Obern feierlich und naturgroß in ihrer Art, wie Erdbeben die Länder verwüsten.« (*Ardinghello*, S. 223.)

<sup>57</sup> Vgl. Richter, *The Body in Pain*, S. 167. Befremdet über die idiosynkratischen Begriffsverwendungen zeigten sich schon zeitgenössische Leser. »Mehr logische Präzision« wünschte sich etwa der Rezensent der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* bei der »Andeutung der Grundbegriffe«, von denen Goethe aus-  
gehend, in dem Goethes Schrift. Weh. Mittheil. Anst. Bd. 412, S. 279 ff. Über

In Form dieser detaillierten Betrachter-Anweisung wird dem Leser vor Augen geführt, was Lessing kategorisch bestritten hatte: daß die bildende Kunst Zeit sichtbar machen kann. Goethes Beschreibung des Laokoon ist im Kern nichts anderes als eine Demonstration dieses Satzes. Schritt für Schritt erobert sie der Kunst die Dimension der Zeit zurück, die Lessing aus ihr verbannte, und transformiert im selben Prozeß den »Körper im Raume« in eine sichtbare Sprache und ein visuelles Drama. Die Aufmerksamkeit bleibt dabei konsequent auf das Geschehen an der skulpturalen Oberfläche geheftet. Denn als sichtbare Sprache ist das Kunstwerk autonom nicht nur gegenüber dem literarischen Wissen, das die Oberflächen drapiert und verhüllt, sondern ebenso gegenüber dem medizinischen Wissen, das durch sie hindurch in das Körperinnere vorstößt. Daß Goethe das Vokabular des medizinischen Wissens in seine Beschreibung einfließen läßt, ist daher auch kein Zugeständnis an die Angemessenheit des pathologischen Blicks. Vielmehr evoziert er die medizinische Semantik nur, um die bildnerische Macht der Neutralisierung und Sublimation pathologischer Phänomene zu demonstrieren. So tritt der physiologische »Reiz« des Schlangenbisses ästhetisch als »Pathos« (vgl. S. 83) in Erscheinung, während die körperliche »Lähmung« der Figuren in Folge der Schlangenumwindungen dem Ensemble »Ruhe und Einheit« (S. 84) verleiht.<sup>58</sup>

Ein erstes und extremes Beispiel solcher Neutralisierung bietet der Ansatz von Goethes Beschreibung. Den »eigentlichen Lebenspunct«<sup>59</sup> der Darstellung, das organisierende Zentrum, von dem aus ihr innerer Zusammenhang in doppeltem Sinne einsehbar, also sichtbar und intelligibel wird, lokalisiert Goethe in dem »Punct« des »tödlichen Bisses« (S. 82) der Schlange. Nur der Vater (und nicht etwa auch der jüngere Sohn) wird gebissen, und dieser einzige Biß hat nicht schon stattgefunden, sondern er findet gerade statt. Der Biß ist folglich nicht nur ein räumlicher »Punct«, sondern ein zeitlicher Moment, »ein augenblicklicher, unerwarteter und schmerzlicher Reiz« (S. 82).

Wie es möglich ist, daß ein bildnerischer Punkt nicht nur als räumlicher, sondern als Zeitpunkt in Erscheinung tritt, erläutert Goethe an einem alltäglichen Vorfall, den er selbst beobachtet haben könnte.

Man sehe ein lebhaftes Kind, das, mit aller Energie und Lust des Lebens rennt, springt und sich ergötzt, dann aber etwa unverhofft von einem Gespielen hart getroffen oder sonst physisch oder moralisch heftig verletzt wird; diese neue Empfindung teilt sich wie ein elektrischer Schlag allen Gliedern mit, und ein solcher Übersprung ist im höchsten Sinne pathetisch, es ist ein Gegensatz, von dem man ohne Erfahrung keinen Begriff hat. [...] Bleibt alsdann bei einem solchem Übergange noch die deutliche Spur von einem vorhergehenden Zustande, so entsteht der herrlichste Gegenstand für die bildende Kunst, wie beim Laokoon der Fall ist, wo Streben und Leiden in Einem Augenblick vereinigt sind. (S. 83)

<sup>58</sup> Zur medizinisch-ästhetischen Doppeldeutigkeit zentraler Begriffe der Goetheschen Beschreibung vgl. detailliert Richter, *The Body in Pain*, bes. S. 163–179.

<sup>59</sup> *Goethes Briefe*, Hinf. Bd. 1, S. 167. Vgl. auch Richter, *The Body in Pain*, bes. S. 163–179.

Das Beispiel ist charakteristisch für die Abstraktion, die Goethe dem Leser und potentiellen Betrachter zumutet. In Hinblick auf Genre, Figur und Handlung läßt sich kaum eine Szene denken, die von dem Schlangenkampf Laokoons weiter entfernt ist als das Spiel eines Kindes. Doch Goethe interessiert erneut nur die formale oder strukturelle Analogie. So wie die unverhoffte Verletzung in die Glieder des spielenden Kindes »schlägt«, so schlägt der »unerwartete Reiz« des Schlangenbisses in den Körper des kämpfenden Laokoon. Und so wie der Schlag das Kind für einen Augenblick im »Übersprung« zwischen zwei gegensätzlichen Zuständen sistiert, so ist Laokoon in dem prekären Moment des »Übergangs« zwischen zwei gegenläufigen Bewegungen dargestellt. An den gefesselten Füßen und den ringenden Armen ist noch »der Überrest der vorhergehenden Situation« (S. 82) zu erkennen, in der Laokoon sich aus den Umwindungen der Schlange zu befreien suchte; das »Fliehen des Oberkörpers, das Einziehen des Leibes, das Hervorstreben der Brust« (S. 82) aber sind schon die unmittelbare physische Reaktion auf den schmerzlichen Reiz des Bisses. Es ist also nicht allein das Ineinander gegenläufiger Bewegungen, durch die Zeit in der Skulptur zur Darstellung gelangt. Entscheidend ist vielmehr, daß dieses spannungsvolle Gefüge seinerseits durch den »Schlag« immanent *motiviert* wird. Mit seiner Demonstration bildnerischer Zeitlichkeit widerspricht Goethe daher auch nicht nur Lessings semiotischer Beschreibung des bildnerischen Mediums. Er widerspricht zugleich der aus dieser Beschreibung abgeleiteten Bestimmung des »eigentlichen Gegenstandes« der bildenden Kunst. Lessing hatte der »Malerei« den »Körper im Raume« zugeordnet, um die Welt der Handlung, die Welt der Ursachen, Wirkungen und Zwecke, der Poesie zu reservieren. Goethe dagegen entdeckt an der Laokoon-Skulptur ineins mit einer genuin bildnerischen Zeitlichkeit auch eine genuin bildnerische Syntax und Logik.<sup>60</sup> Eben weil die Kunst syntaktisch organisiert ist, weil sie Kausalitätsverhältnisse – und damit den Nukleus von Handlungen – sichtbar machen kann, bringt sie Zeit zur Anschauung. Der »Lebenspunct« der Skulptur – der Punkt des tödlichen Bisses – gelangt dadurch als Zeitpunkt zur Darstellung, daß er die »Hauptursache« ist, die die »ganze Bewegung« bedingt und »bewirkt« und von der aus das spannungsvolle körperliche Gefüge als Effekt und Folge einsichtig wird. »Es ist also dieses ein Hauptsatz: der Künstler hat uns eine sinnliche Wirkung dargestellt, er zeigt uns auch die sinnliche Ursache« (S. 82).

Goethes kritische Revision von Lessings Grenzziehungen ist allerdings damit noch nicht beendet. Indem die Beschreibung sich weitert und die »Verhältnisse, Abstufungen und Gegensätze« nicht nur der Hauptfigur, sondern »sämtlicher Teile des ganzen Werkes« (S. 83) erfaßt, wird auch das Territorium der bildenden Kunst noch einmal erheblich ausgedehnt. Ohne imaginative »Zusätze« gelingt das selbst Goethe nicht. Im Unterschied zu seinen Vorgängern aber nährt sich seine Imagination nicht aus der Literatur, sondern allein aus dem dargestellten Gegenstand selbst. Nachdem dieser als »Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr zwei gefährlichen Tieren unterzuliegen« zunächst denkbar abstrakt und allgemein bestimmt worden war, weist Goethe ihm in Gestalt einer »tragischen Idylle« einen möglichen situativen Kontext zu. »Ein Vater schlief neben seinen

beiden Söhnen, sie wurden von Schlangen umwunden und streben nun erwachend, sich aus dem lebendigen Netze loszureißen« (S. 81). Mit dieser situativen Fiktion schafft Goethe sich einen Ausgangspunkt, um gedankenexperimentell Momente und Phasen des anbrechenden Kampfes durchzuspielen und derart zu demonstrieren, daß es tatsächlich

nur Einen Moment des höchsten Interesse [gibt]: wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos gemacht ist, wenn der andere zwar wehrhaft aber verletzt ist, und dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibt. In dem ersten Falle ist der jüngere Sohn, im zweiten der Vater, im dritten der ältere Sohn. (S. 85)

Von höchstem Interesse und »Kunstwert« (S. 85) ist der dargestellte Moment, weil er das Höchstmaß an dramatischer Differenzierung enthält. Jeder frühere Moment wäre »unbedeutend«, jeder spätere »unerträglich«, »ekelhaft« oder »grauenhaft« (S. 85f.). Auf den ersten Blick ähnelt diese Begründung Lessings Bestimmung des »höchsten Moments«, der zwischen einem Minimum und Maximum an Expressivität angesiedelt ist. Doch gilt Goethes Interesse nicht der Expressivität der Figuren, sondern ihrer dramatischen Anordnung und Wirkung.

Der Mensch hat bei eignen und fremden Leiden nur drei Empfindungen, Furcht, Schrecken, und Mitleiden, das bange Voraussehen eines sich annähernden Übels, das unerwartete Gewahrwerden gegenwärtigen Leidens und die Teilnahme am dauernden oder vergangenen, alle drei werden durch dieses Kunstwerk dargestellt und erregt und zwar in den gehörigsten Abstufungen. (S. 86)

Nachdem die Laokoon-Gruppe von allem heteronomen poetischen Beiwerk entkleidet worden ist, entpuppt sie sich selbst als skulpturales Drama. Nicht nur bringt sie Momentaneität und Kausalität zur Darstellung. Vielmehr weist sie ihren Figuren festumrissene und sinnvoll abgestufte »Rollen« (S. 85) zu, die auf einer chronologischen Achse angeordnet sind und den Betrachter »jenen Zirkel [...] menschlicher Empfindungen [...] durchlaufen« (S. 86) lassen, die Lessing in seiner Auslegung der aristotelischen Tragödientheorie als Mitleid, Furcht und Schrecken bestimmt hatte.<sup>61</sup> Mitleid erregt der jüngere Sohn, den die Schlangen schon wehrlos gemacht haben, Schrecken der augenblickliche Schmerz des Laokoon, Furcht die Situation des älteren Sohns, für den es noch Hoffnung auf ein Entkommen gibt. Weit davon entfernt, sich auf einen ihr externen narrativen Kontext zu beziehen, ist das skulpturale Ensemble selbst eine Tragödie in drei Akten, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem Moment versammelt.

<sup>60</sup> Vgl. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* (insbes. 74.–77. Stück), in: ders., *Werke und Briefe in 12 Bänden*, Bd. 6: *Werke 1767–1768*, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt/M. 1985, S. 551–570. Zu Goethes Darstellung des Laokoon vgl. auch: »Tragödien der bildnerischen Kunst«, in: *Die Kunst*

### 3. Der Übergriff der Realgeschichte

»Genug wir dürfen kühnlich behaupten, daß dieses Kunstwerk seinen Gegenstand erschöpfe« (S. 82): Goethes abschließendes Urteil über die Skulptur gilt in anderer Weise auch für seine Beschreibung. Auch sie erschöpft ihren Gegenstand, indem sie nach und nach die Zeitlichkeit, Logik und Dramatik freisetzt, die in der bildnerischen Darstellung gebunden sind. Doch hier wie dort gibt es ein Ungelöstes oder Unaufgelöstes, das über den eigentlichen Gegenstand hinausweist. Nicht zufällig mündet die Beschreibung des skulpturalen Dramas in die Figur des älteren Sohn, der für die Dimension einer ungewissen Zukunft steht. Denn so wie in der Furcht, die der Betrachter für diese Figur empfindet, die Hoffnung mitschwingt, sie werde dem Drama doch noch entkommen, so ist Goethes Betrachtung selbst von einer Furcht und einer Hoffnung bestimmt, die sich auf die ungewisse Zukunft der Skulptur und ihr Verhältnis zur Geschichte beziehen.

In dreifacher Weise wird dieses Verhältnis in Goethes Aufsatz zum Thema. Zum einen als Verhältnis zwischen Kunstwerk und Fabel. Das Kunstwerk formuliert eine hochgradig abstrakte Aussage, die völlig unabhängig von den besonderen Agenten und Handlungsbedingungen besteht, von denen die literarische Überlieferung erzählt. In dem spezifischen Fall der Laokoon-Gruppe sind diese Agenten und Handlungsbedingungen mit dem trojanischen Nationalmythos verknüpft. Doch Goethes Demonstration der »Selbständigkeit« der Skulptur zielt über den spezifischen Fall hinaus auf den Begriff einer Idealität, die das Kunstwerk über die Beschränkungen nicht nur der mythologischen und poetischen, sondern der historischen Wirklichkeit »heraushebt«. Wie oben bereits bemerkt, definiert Goethe seinen Begriff des »Ideals« durch den des »höchsten darzustellenden Moments«. Der Grund für diese im Kontext der zeitgenössischen Ästhetik keineswegs selbstverständliche Bestimmung wird erst im Fortgang der Beschreibung deutlich. Die beschränkte Wirklichkeit der Geschichte vermag das Kunstwerk Goethe zufolge dadurch zu transzendieren, daß es ein Höchstmaß an ahistorischer Zeit und Dramatik in sich versammelt. Das aber bedeutet, daß es nicht nur unabhängig von den literarisch überlieferten Geschichten besteht, sondern den Kontingenzen der historischen Zeit enthoben ist. Es ist deshalb kein Zufall, daß Goethe gerade im Zusammenhang seiner Diskussion der bildnerischen »Darstellung des Moments« einen Blick in die Zukunft wirft und die Prognose wagt, das Werk werde »dadurch [...] Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein« (S. 81). Denn in der Frage nach einer genuin bildnerischen Momentaneität und Zeitlichkeit steht für Goethe nicht nur die Autonomie des Kunstwerks gegenüber der Poesie, sondern darüber hinaus auch das Überleben und die Zukunft der Skulptur als Medium und Kunstform auf dem Spiel. Bedeutsamer als die Zuversicht seiner Prognose ist deshalb auch die Tatsache, daß Goethe sie überhaupt formuliert. Er reagiert damit nicht zuletzt auf die Wiederaufnahme der *querelles* durch die »allerneuesten Ästhetiker« aus der frühromantischen Schule, gegen die er zunächst auf Vorschlag Schillers den Charakteristiker Hirt ins Feld geführt hatte. So wenig sich dessen Ansichten mit den seinen deckten, so wenig dürfte ihn befriedigt haben, was etwa August Wilhelm Schlegel im *Athenäum* Hirt entgegengesetzte. Denn in Fragen der Skulptur hielt sich Schlegel streng an den Statuenplanen und die Betrachtung

dernen: gleichsam klassizistisch eingefroren und stillgestellt zu werden. Vor diesem Hintergrund erscheint Goethes Insistenz auf der Idealität und Zeitenthobenheit der Skulptur weniger als Affirmation eines klassizistischen Topos als Versuch einer Modernisierung. Sie zielt auf den Nachweis, daß die bildnerische Kunstform kraft der in ihr gebundenen, ahistorischen Zeitlichkeit historisch unüberholbar und dem geschichtlichen Alterungsprozeß nicht unterworfen ist.

Mit der Rettung der Skulptur vor der literarischen Überlieferung und den Alterungsprozessen historischer Entwicklungen ist die für Goethe entscheidende geschichtliche Bedrohung jedoch noch nicht bewältigt. Diese Bedrohung besteht in dem Übergriff der Realgeschichte auf den materialen Gegenstand des Kunstwerks selbst. Im Februar 1797 unterzeichneten Napoleon und Papst Pius VI. den Friedensvertrag von Tolentino. Zu den Bedingungen dieses Vertrags gehörte die Auslieferung der bedeutendsten Stücke der vatikanischen Sammlung an Frankreich. Die Laokoon-Gruppe wurde Anfang 1798 nach Paris transportiert. Als Goethe seinen Aufsatz schrieb, war sie noch nicht wieder aufgestellt; folglich war auch nicht bekannt, ob sie den Transport unbeschädigt überstanden hatte. Der Gedanke an diesen Transport war für Goethe um so beunruhigender, als die materiell labilste und am stärksten gefährdete Stelle der Skulptur eben jener schon früher einmal restaurierte »Punkt« des Schlangensbisses war, in dem er ihren »eigentlichen Lebenspunkt« lokalisierte: »Die Stellung des restaurierten Kopfes der Schlange hat den eigentlichen Biß nie recht angegeben, glücklicherweise haben sich noch die Reste der beiden Kinnläden, an dem hintern Teil der Statue erhalten, wenn nur nicht diese höchst wichtigen Spuren bei der jetzigen traurigen Veränderung auch verloren gehen!« (S. 82) Die Imagination von Gewalt und Zerstörung, die Goethe in bezug auf das dargestellte Geschehen abwehrt, kehrt hier, entstellt und verschoben, als Imagination einer Zerstörung der Skulptur selbst wieder. Gegenüber dieser materialen Zerstörung sind alle ästhetischen Verfahren der Neutralisierung und Sublimation ohnmächtig. Gegen sie hilft, wenn überhaupt, nur eine Beschreibung, die in Sprache übersetzt und derart in einem anderen Medium bewahrt, was das den Augen der Öffentlichkeit entzogene und in seiner Materialität bedrohte Kunstwerk zur »vollkommensten Sehbarkeit«<sup>62</sup> bringt. So setzt Goethes Aufsatz nicht nur den Schlußpunkt unter die Laokoon-Debatte des 18. Jahrhunderts. Er bildet zugleich den Auftakt zu jenem Kräfteressen mit der Gestalt Napoleons,<sup>63</sup> das zehn Jahre später in der legendären Begegnung in Erfurt kulminieren wird.

(Inka Mülder-Bach)

<sup>62</sup> Goethe, »Heidelberg« (1816), in: ders., *Gedenkausgabe*, hrsg. von Ernst Beutler, Bd. 13: *Schriften zum Kunstwerk*, München: C. H. Beck, 1956, S. 694.