

Dominik Müller

Laokoon-Lehren

Gottfried Kellers Aneignung von Lessings Mediologie im Zürcher Kontext

1

In den letzten Sätzen der mehr als hundertseitigen Einleitung zu seiner Edition von Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie* wird der äußerst gelehrte Altertumswissenschaftler Hugo Blümner beinahe ausfällig:

Man betrachte unsere öffentlichen Monumente, man durchwandle unsere Gemäldegalerien, und auf Schritt und Tritt wird man auf unmalbare Gegenstände stoßen, selbst bei unsern ersten Künstlern, einem Cornelius, Genelli u. a., um von den Lieblingen des Publikums, einem Kaulbach, Makart, Doré, zu schweigen. In der Tat, unsern Künstlern und unserm Publikum ist das Bewußtsein von dem, was Pinsel und Meißel darstellen dürfen und was nicht, vollständig abhanden gekommen; auf diesem Gebiete soll der Laokoon seine Wirkung noch thun. Möge die Zeit nicht zu fern sein, da auch hier die von dem großen Reformator unserer Aesthetik aufgestellten Gesetze in ihrer vollen Bedeutung erkannt, gewürdigt und befolgt werden! (1880, 139)

Blümner ist einer der wichtigsten Exponenten in der Rezeption von Lessings Abhandlung über die Zuständigkeitsbereiche von Literatur und bildender Kunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Seine umfangreiche *Laokoon*-Ausgabe erschien 1876. Diese erfreute sich offenbar einer großen Nachfrage, denn bereits 1880 wurde eine zweite Auflage angeboten. Ihr stellte Blümner eine über hundertseitige Einleitung voran, die mit den zitierten Sätzen endet. Für heutige Begriffe ist Blümners Werk ein Zwitter: halb mit positivistischer Akribie erstellte historisch-kritische Edition, halb Kampfschrift. Blümner ist nicht einfach bemüht, als Editor einen originalen Wortlaut des Textes zu ermitteln und als kundiger Kommentator Quellen aufzudecken und Anspielungen aufzuschlüsseln, sondern er macht sich zum engagierten Verkünder, *Wiederverkünder* von Lessings normativer Lehre. Dass man in der Literatur – anders als in den bildenden Künsten – die medialen Grenzen beachte, hält Blümner vor allem Goethe und Schiller zugute und fährt dann fort:

Auch unsere moderne Literatur, untergeordnete Größen abgerechnet, welche sich nach wie vor in Ausmalung körperlicher Schönheiten u. dgl. gefallen, läßt diesen Einfluß des Laokoon überall erkennen: Dichter wie beispielsweise Wilh. Jordan, Gottfr. Keller, Paul

Heyse, Gust. Freytag, schildern nie das Coexistente, ohne es in Handlung umzusetzen; man kann in der That behaupten, daß das Gesetz, der Dichter solle nicht malen, heute zu einem allgemein anerkannten Dogma geworden ist. (1880, 140)

Die beiden Zitate dokumentieren zwei wichtige Akzentsetzungen, die über Blümners Kommentare hinaus für die affirmative Rezeption von Lessings *Lao-koon* in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnend zu sein scheinen: 1) Lessings Schrift wird nicht einfach als ästhetikgeschichtliches Dokument gelesen, wie man das vom Historismus erwarten könnte, sondern als ein normsetzendes und überzeitliches Regelwerk für bildende Künstler:innen und Dichter:innen. 2) Lessings Anspruch, den beiden Medien als überlegener und neutraler Grenzwächter in gleichem Masse gerecht zu werden, wird in Frage gestellt.

In der berühmten protosemiotischen Grundlegung seines Konzepts im 16. Kapitel setzt Lessing bis in die Syntax hinein mit einer strengen Symmetrie Ausgewogenheit in Szene:

Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie. (1990, 116)

Die Rezeption des neunzehnten Jahrhunderts arbeitet demgegenüber die Asymmetrien heraus. Bald wird nachgewiesen, dass Lessing weit weniger von der bildenden Kunst als von Literatur verstanden habe, bald, dass man sich in der Literatur viel gewissenhafter an Lessings Lehrsätze halte als in der bildenden Kunst. In die Liste der Musterschüler unter den zeitgenössischen deutschsprachigen Schriftstellern setzt Blümner Gottfried Keller, hinter dem heute gänzlich vergessenen Wilhelm Jordan, an die zweite Stelle. Das ist nicht erstaunlich, rühmt die zeitgenössische Kritik doch gerne die Anschaulichkeit von Kellers Texten (das wird an den Äußerungen Friedrich Theodor Vischers noch zu zeigen sein), oft unter Verweis auf die Anfänge des Dichters als Maler.¹

¹ Obwohl zu Kellers Lebzeiten seine Bilder und Zeichnungen nicht an die Öffentlichkeit kamen, war aufgrund von biographischen Notizen, von denen einige auf Keller selber zurückgingen, und von Artikeln über ihn bekannt, dass er als Maler angefangen hatte: Vgl. dazu die Sammlung der früh von Keller selber verfassten oder der von anderen redigierten biographischen Notizen (XV, 397–402 und 636–650), und die wichtige Rezension von Kellers *Lieder eines Autodidakten* von 1845, in der Caroline Schulze an den Gedichten rühmt, dass sie „eine unmittelbare Anschauung des Objekts geben“, was darauf zurückzuführen sei, dass der Verfasser „Dichter und Maler zugleich“ sei (XXVII, 476).

Dass Blümner Keller nennt, kann aber auch mit der persönlichen Bekanntschaft zusammenhängen. Blümner versah von 1877 bis zu seinem Tod im Jahre 1915 die Professur für Archäologie und Klassische Philologie an der Universität Zürich. Karl Dilthey, sein mit Keller gut befreundeter Vorgänger, machte ihn mit dem Dichter bekannt, der am 8. Dezember 1877 auch Blümners Antrittsvorlesung bewohnte. Diese stand unter dem ebenfalls Deskriptives und Normatives verbindenden Titel: „Über den Entwicklungsgang und die gegenwärtigen Aufgaben der Kunstgeschichte“. Adolf Frey überlieferte Kellers wohlwollenden Kommentar über den neuen Professor: „Der scheint über seine Nase hinauszusehen, was bei diesen Herren sonst nicht immer der Fall ist“ (zit. Waser 1922, 16).

In seinem vierten Zürcher Jahr veröffentlicht Blümner zwei umfangreiche *Laokoon-Studien* (1881). Diese verlängern zur Hauptsache das schon in der Einleitung zur Text-Edition begonnene Sündenregister der aktuellen bildenden Kunst. Die Titel der beiden Teile umreißen deren Themen: „Über den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten“ und „Über den fruchtbaren Moment und das Transitorische in den bildenden Künsten“. Die Vorliebe gegenwärtiger Kunst für die Allegorie tobe sich laut Blümner ganz besonders bei der Gestaltung der Sockelpartie von Denkmälern aus. Dass in Zürich im Atelier Rudolf Kisslings gerade ein Denkmal mit einem solchen Sockel in Arbeit war, das 1889 eingeweihte Escher-Denkmal für den Bahnhofplatz, dürfte Blümner zur Zeit der Niederschrift seiner *Laokoon-Studien* noch nicht gewusst haben.² Diese Koexistenz von allegorischer Praxis und Ächtung der Allegorie ist aber charakteristisch für die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Sie ist auch bei Keller selber anzutreffen. Eine Briefbemerkung an Theodor Storm am 11. April 1881 und das, was ihr Anlass war, die Verstärkung der allegorischen Züge bei der Überarbeitung des *Grünen Heinrich*, die sich etwa in der neu eingeführten Figur des Albertus Zwiehan³ manifestiert, sollen hier als Belege genügen: „Namentlich wegen des Zwiehans und seines Schädels, dieser etwas gar zu deutlichen Allegorie und Prototypik für einen Verlierer seines Wesens oder seiner Person, hätte ich Strafe verdient“ (GB III.1, 455).

Blümner schickt die beiden Hefte seiner *Laokoon-Studien* auch Keller zu. Der Beschenkte bedankt sich dafür am 22. November 1882 mit einem Brief, der, abgesehen von Anrede und Gruß, bloß aus einem einzigen Satz besteht.

² Keller fordert in seinem Artikel vom 15. Juli 1884 in der *Neuen Zürcher Zeitung* das Publikum auf, für das Denkmal zu spenden, indem er auf die Verdienste Eschers hinweist. Gegen die Darstellungen auf dem „Piedestal“ scheint Keller nichts einzuwenden zu haben, rät aber, diese anders zu platzieren (XV, 330–331).

³ Vgl. das Kapitel „Der Schädel“ im dritten Band der Fassung des Romans von 1879/80.

Empfangen Sie meinen verbindlichsten Dank für die „Laokoon-Studien“, die ich um so aufmerksamer lese, als der ewige Fluß der Anschauung der ewigen Schönheitsgesetze sich auch auf dem poetisch-literarischen Gebiet geltend zu machen beginnt, indem die von den Lessing'schen Grundwahrheiten abgeleitete Rezeptivkunst (z. B. in der Beschreibungs-Frage) einer neuen Betrachtung ruft. (GB IV, 246–247)

Keller gibt sich in dieser Reaktion als Kenner der Materie zu erkennen. Ganz im Sinne Blümners räumt er Lessings Grundsätzen den Status von „ewigen Schönheitsgesetzen“ ein, von „Grundwahrheiten“. Damit stimmt er in den großen Chor jener ein, die in dem Verfasser des *Laokoon*, nicht mehr – wie zu Lebzeiten Lessings seine Gegner – einen „Dictator“ (Barner 1990, 725), sondern den Kündler einer verbindlichen Wahrheit sehen.

Für Kellers Auseinandersetzungen mit Lessings Schrift, denen hier nachgegangen werden soll, ist der kurze Brief an Blümner der expliziteste Beleg. Deshalb wird er auch zuerst zitiert. Er bringt, unter dem Stichwort „Rezeptivkunst“⁴ gleich das ins Spiel, was für Keller in der Auseinandersetzung mit Lessings Schrift im Vordergrund stand. Dem in seiner Kritik ganz auf die bildende Kunst hin orientierten Blümner hält Keller entgegen, dass es auch in der Literatur Erscheinungen gebe, die von „Lessing'schen Grundwahrheiten“ ‚abgeleitet‘ seien, was nicht – nach modernem Wortverständnis – bedeutet, dass sie davon deduziert sind, sondern dass sie von diesen wegführten.⁵ Was genau unter „Rezeptivkunst“ zu verstehen sei, geht aus dem Brief selber nicht klar hervor. Andere Äußerungen im Zusammenhang mit Lessings *Laokoon*-Schrift werden aber zeigen, dass Keller damit eine Prosaliteratur bezeichnete, die sich in detaillierten und statischen Beschreibungen ergeht. Solche Schilderungen schätzte er als problematisch ein und sah darin eine Gefahr, vor der er sich wegen seiner Herkunft von der Malerei ganz besonders in Acht zu nehmen habe. Den nachfolgenden Ausführungen liegt die Hypothese zugrunde, dass Lessings Schrift Keller beim Erkennen dieser Gefahr behilflich war.

Kellers Austausch mit Blümner, von dem wir nicht wissen, ob er in persönlichen Gesprächen vertieft wurde, ist nur eine, zudem späte Episode in Kellers

⁴ In der von Carl Helbling herausgegebenen Briefsammlung (Keller 1950–1954) wird die Orthographie modernisiert. Keller schrieb eigentlich „Receptivkunst“ ([www.ehkka.ch/ehkka/\[05.05.2022\]](http://www.ehkka.ch/ehkka/[05.05.2022])). Im Folgenden wird diese originale Schreibung verwendet.

⁵ Die eHKKA ([www.ehkka.ch/ehkka/\[05.05.2022\]](http://www.ehkka.ch/ehkka/[05.05.2022])) erlaubt die Feststellung, dass Keller das Verb „ableiten“ einzig an der vorliegenden Stelle verwendet. Aufschluss über Kellers Verwendung des Wortes gibt seine Bemerkung, „daß Heyse seit bald dreißig Jahren dichterisch thätig ist, ohne ein einziges Jahr Ableitung oder Abwechslung durch Amt, Lehrthätigkeit oder irgend eine andere profane Arbeitsweise genossen zu haben“ (Keller an Storm, 20. Dezember 1879 [Laage 1992, 50]).

Auseinandersetzung mit Lessings *Laokoon*-Schrift. Adolf Frey berichtet in seinen *Erinnerungen an Gottfried Keller*:

Längere Zeit überlegte er sich eine kleinere Schrift gegen Lessings *Laokoon*. Der um seine Bildung Verkürzte hatte den Segen dieses unvergleichlichen Buches doppelt empfunden, weil er ihn erst spät empfing, erst gegen das dreißigste Lebensjahr, und sah immer mit hoher Bewunderung und Dankbarkeit zu dem „tapferen“ Lessing empor; aber das hohe Gewicht des Werkes schien ihm eine energische und rückhaltlose Einsprache gegen die unbilligen Übertreibungen und drakonischen Härten zu fordern – „aber nicht durch einen Schulmeister, denn die verstehen nichts.“ (Frey 1919, 51)

Außer dieser Aussage Freys gibt es keine Hinweise auf ein solches Vorhaben Kellers. Dessen respektvolle Aussagen lassen alle durchblicken, dass Keller mit Lessings Schrift viel verband. Sein scharfer Sinn für historische Veränderungen machte ihm allerdings klar, dass gewisse Entwicklungen in den Künsten seit Lessings Zeiten nach einer – wie er sich im Brief an Blümner ausdrückt – „neuen Betrachtung“ riefen. Nichts deutet aber darauf hin, dass sich ihm deswegen gleich eine „energische und rückhaltlose Einsprache“ gegenüber den Lessingschen Prinzipien aufgedrängt habe.

Der Austausch mit Blümner und mit Frey, der später selber auch ein Buch über den *Laokoon* schreiben sollte, dokumentiert, dass Kellers Interesse für Lessings Schrift im zeitgenössischen Kontext keine Besonderheit darstellte. Ihre Rezeption in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ist, anders als diejenige der Goethezeit,⁶ noch wenig untersucht. Wer sich jetzt für Lessings Grenzziehung stark machte, tat dies in doppelter Frontstellung einerseits zur Rhetorik der medialen Entgrenzung in der Romantik, andererseits zu den Gesamtkunstwerksideen Richard Wagners. Diesem diente in *Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst*, dem zweiten Teil der in Zürich entstandenen Abhandlung *Oper und Drama* (Wagner 2000), Lessings *Laokoon* als Folie für die Entwicklung des Konzepts eines die medialen Grenzen sprengenden Musikdramas. Die Überlegungen Lessings drehten sich um eine Kunst, die Wagner, im Gegensatz zur „wirklichen Kunst“, wie sie auf der Bühne zum Leben erblühe, als die „künstliche“ bezeichnet und schließlich auch noch als ‚egoistisch‘ pathologisiert, weil sie so ängstlich auf die Einhaltung von Grenzen bedacht sei (Wagner 2000, 128).

⁶ Zur früheren Rezeption vgl. den ausführliche Kommentar Winfried Barners und die Zusammenstellung von Rezeptionszeugnissen in Lessing (1990, 650–661 und 674–734) sowie Wolf (2002) und Schneider (2014). Zur späteren Rezeption Willems (1989, bes. 334–340).

2

Für Kellers Lessing-Verehrung gibt es zahlreiche Belege (Luck 1970, 128–129), von denen wohl der Beginn der Rahmengeschichte des *Sinngedichts* die charmanteste ist. *Der Freund*, der umfangreichste von Kellers Dramenversuchen aus der Jugendzeit (XVI.1, 206–267; XVIII, 365–419), ist ein Remake von *Emilia Galotti*. Bezeichnend für den immerhin schon neunzehnjährigen Verfasser ist, dass er die Figur des Malers, die bei Lessing Conti heißt und eine Nebenrolle spielt, unter dem Namen Römer als Vater der verführten jungen Frau zu einer Hauptfigur auf-rücken lässt.

Im Tagebuch, das Keller 1843 in den Wochen führte, in denen die Literatur mit einer rauschhaften Produktion von Gedichten der Malerei ernsthafte Konkurrenz zu machen begann und so für ihn die Medienkonkurrenz zur Lebensfrage wurde, finden sich auch medientheoretische Überlegungen, aber keine Hinweise auf die *Laokoon*-Schrift. Keller macht sich hingegen Gedanken über E.T.A. Hoffmann, den „Musicer, Dichter und Maler“ (XVIII, 33). Indem Keller sich aber schließlich nicht das romantische Modell der Koexistenz der Medien zu eigen machte, sondern den Übertritt von der bildenden Kunst zur Literatur als Schnitt verstand, schloss er sich dem medientheoretischen Rigorismus an, wie Lessing ihn vertrat.

Laut Adolf Frey lernte Keller den *Laokoon* erst kennen, als er schon fast dreißig war, also in den späten 1840er Jahren. Die Arbeit am *Grünen Heinrich* hatte die bildende Kunst in den Hintergrund gedrängt. Stimmt die Angabe, dann hatte Lessings Buch die mediale Umorientierung noch nicht begleitet, war Keller nun aber als nachträgliche Bestätigung für die Art willkommen, wie er den Konflikt mit der Niederschrift des *Grünen Heinrich* für sich zu klären im Begriff war. Kellers Fall unterscheidet sich von dem anderer „Doppelbegabungen“ dadurch, dass die Distanzierung von der bildenden Kunst nicht nur eine biographische Weichenstellung darstellte, sondern die erste große Prosa-Arbeit inhaltlich alimentierte. Keller etablierte sich als der Prosaautor, als der er sich einen Namen machte, indem er dem Maler, der er hätte bleiben können, in seinem Erstling eine Zukunft absprach.⁷

Wichtige, wenn auch nur indirekte Hinweise, wie sich Keller in dieser Startphase seiner Karriere als Prosaautor positionierte, geben die vier umfangreichen Rezensionen von Werken Jeremias Gotthelfs, welche die Redaktion der *Blätter für literarische Unterhaltung* bei dem noch unbekannten Schweizer in Auftrag gab, wohl weil man sich von ihm besonders kundige Aufschlüsse über

7 Ausführlicheres dazu bei Dominik Müller: „Vom Malen zum Schreiben. Kellers Anfänge in den Studienbüchern und im „Tagebuch““ (im Erscheinen).

das Werk seines Landsmannes versprach. Keller kritisiert zwar die weltanschaulich-politische Ausrichtung des Berner Pfarrers, rühmt ihn aber als großen Epiker. Am deutlichsten wird das Lob im vierten und letzten der Aufsätze formuliert, der nach Gotthelfs Tod auch zu einem Nachruf wurde:

Zu den ersten äußern Kennzeichen des wahren Epos gehört, daß wir alles Sinnliche, Sicht- und Greifbare in vollkommen gesättigter Empfindung mitgenießen, ohne zwischen der registrierten Schilderung und der Geschichte hin- und hergeschoben zu werden, d. h. daß die Erscheinung und das Geschehende ineinander aufgehen. Ein Beispiel bei Gotthelf. Nirgends verliert er sich in die moderne Landschafts- und Naturschilderung mit den düsseldorfer oder Adalbert Stifter'schen Malermitteln (welche uns andern Allen mehr oder weniger ankleben und welche wir über kurz oder lang wieder werden ablegen müssen), und doch wandeln wir bei ihm überall im lebendigen Sonnenschein der grünen prächtigen Berghalden und im Schatten der schönen Thäler und sehen die dräuende Gewitternacht der tapfern Gebirgswelt über die hellen Höfe hereinziehen. (XV, 118)

Der Rezensent lässt sich in den letzten Zeilen der zitierten Passage von seinem Gegenstand anstecken und gibt das Kondensat einer jener Landschaftspanoramen, die Gotthelf gerne an den Anfang seiner Romane oder Erzählungen setzt. Das, was Keller in seinem Brief an Blümner auf die Formel der „Receptivkunst“ bringt, ein Darstellungsvermögen, das den Lesenden den Eindruck zu vermitteln sucht, das Beschriebene selber wahrzunehmen, zu ‚recipieren‘, umschreibt er hier, wo er sich nicht an einen Hochschulprofessor wendet, als ein „Mitgenießen“. Die Feststellung, dass Gotthelf seine Leser dazu einlade, ergibt das positiv formulierte Lob, dem eines ex negativo nachgeschoben wird, das – ganz auf dem Boden von Lessings Medientheorie – literarische Qualität von der Beachtung medialer Grenzen abhängig macht. Die „Malermittel“, die Gotthelf zu vermeiden wisse, werden mit zwei Attributen charakterisiert: „düsseldorfer“ und „Adalbert Stifter'sche[]“. Mit dem ersten dürfte auf die Düsseldorfer Malerschule angespielt werden, die durch ihre starke Ausstrahlungskraft offenbar auch Schriftsteller:innen in den Bann zieht. Das zweite bringt mit Adalbert Stifter einen bis heute emblematischen Beschreibungskünstler ins Spiel. 1855, zwei Jahre vor der Veröffentlichung seines *Nachsommers*, stand er auf dem Höhepunkt seines Ruhms, den er einer Reihe von Novellen verdankte. Einige von diesen hatte er zu einer Sammlung vereint, der er die aus dem Bereich der Malerei übernommene Überschrift „Studien“ gab. Ob Keller zu diesem Zeitpunkt wusste, dass Stifter, der „Tüftler“ – wie Keller ihn in einem Brief an Hermann Hettner vom 15. Oktober 1853 bezeichnete (GB I, 380) –, selber auch malte und diese Tätigkeit nach seinem Durchbruch als Schriftsteller auch weiter intensiv betrieb, ist nicht bekannt.

Vielleicht verrät auch noch ein formales Detail dieser vierten und besonders grundsätzlichen Gotthelf-Rezension die *Laokoon*-Lektüre Kellers. Lessing

hat bekanntlich in seiner Schrift die explizite Auseinandersetzung mit Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* hinausgeschoben. Das 26. Kapitels setzt dann mit der vorgeschoben alarmierten Mitteilung ein, das Buch Winckelmanns sei eben jetzt erschienen: „Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben“ (Lessing 1990, 183). Hat Keller diesen Trick, der sich der Gliederungsstrategie schuldet, nachgemacht, wenn er die Besprechung von Gotthelfs *Erlebnisse eines Schuldenbauers* abbricht und mit der Mitteilung neu einsetzt: „Seit obige Zeilen geschrieben sind, ist die unerwartete Nachricht von dem schnellen Tode Jeremias Gotthelf's (22. Oct. 1854) eingetroffen“ (XV, 114). Der Ton wechselt, und es folgt die feierliche Hommage, aus der oben zitiert worden ist. Das Verfahren erspart es Keller, die vorwiegend negative Beurteilung von Gotthelfs letztem Roman und seine grundsätzliche Bewunderung umständlich gegeneinander auszutarieren und gegen das Gebot zu verstoßen, am Werk eines Toten herumzumäkeln.

3

In einer „Grübele“ über das „malerische[] Schilderungswesen[]“ in der Erzählliteratur, die sich – nun wieder zu Beginn der 1880er Jahre – in einem weiteren Dankesschreiben für ein übersandtes Buch findet, führt Keller die im Brief an Blümner nur angedeuteten Bedenken gegenüber der „Receptivkunst“ aus. Der Adressat ist Paul Heyse und der Anlass ist dessen Übersendung des 13. Bandes seiner Novellensammlung. In dem auf den 30. Dezember 1880 datierten Brief geht Keller auf das letzte Stück des Bandes, *Die Hexe vom Corso*, näher ein:

Bei Anlaß dieser Hexe fällt mir eine Grübele ein, die ich schon wiederholt angestellt, nämlich daß der „Laokoon“ hinsichtlich des malerischen Schilderungswesens einer Revision unterzogen werden dürfte. Seit er geschrieben wurde, hat sich die innere Sehkraft der Menge durch die Verbreitung der ästhetischen Bildung, die Realistik der Bühne etc. so vermehrt, daß man jetzt durch die Erwähnung einer Farbe, eines rothen Mantels, eines Landschaftstones, eines Inkarnates etc. eine augenblickliche Wirkung erreicht, an die vor hundert Jahren nicht zu denken war. (GB III.1, 50)

Hier wird deutlicher, was die „neue Betrachtung“ ausmachen dürfte, nach der die „Receptivkunst“ rufe. Es ist die Einsicht, dass Beschreibungen in Texten nur unter Rückgriff auf die Wahrnehmungserfahrung der Lesenden Anschaulichkeit vermitteln können, die „Receptivkunst“ also erst vom Rezipienten vollendet wird. Dies bedeutet, dass bei einem ‚Receptivkunstwerk‘ gewissermaßen zwei Künstler am Werk sind. Da sich die Wahrnehmungserfahrungen im Laufe

der Zeit verändert hätten und das Archiv gespeicherter Sinneseindrücke reicher geworden sei, müsste bei Beschreibungen heute anders verfahren werden als zu Zeiten Lessings.

Die Berücksichtigung der ganz konkreten Rezeptionsbedingungen dürfte ein weiteres Charakteristikum der kunst- und literaturtheoretischen Reflexionen über Lessings Schrift in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gewesen sein. Anlass zu dieser Einschätzung gibt auch Heinrich Fischers Laokoon-Monographie von 1887, die, wie Blümners *Laokoon-Studien*, ihr Augenmerk auf die bildenden Künste richtet und etwas schulmeisterlich mit Lessings fehlendem Verständnis für die bildende Kunst abrechnet. Fischer vergleicht darin ausführlich das Bildwissen, das Lessing bei seinem zeitgenössischen Publikum voraussetzen konnte, mit dem Bildwissen gebildeter Menschen der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts (Fischer 1887, 5–7). Dabei bringt es uns Lesende des einundzwanzigsten Jahrhunderts, die im Internet Zugriff auf einen riesigen Fundus hochauflösender Reproduktionen haben, zum Schmunzeln, wenn Fischer das Publikum des achtzehnten Jahrhunderts bedauert, weil ihm noch nicht die illustrierten, enzyklopädischen Nachschlagewerke des neunzehnten Jahrhunderts zur Verfügung standen. Auch Wagner argumentiert in seinen Ausführungen zum *Laokoon* rezeptionstheoretisch, wenn er die sinnliche Wahrnehmung des Theater- oder Opernpublikums gegen die Einbildungskraft stiller Lesender ausspielt, „zu der sich das Gedicht nur anregend“ verhalte (2000, 127).

Gerade um ein solches Zusammenwirken von Textpartitur und lesender Ausführung ist es dem Nichtmusiker und Prosakünstler Keller zu tun. Die vermehrte „innere Sehkraft der Menge“ – so die im Brief an Heyse entwickelte These – helfe der Beschreibungskunst nach, so dass sich der Schriftsteller mit Andeutungen begnügen könne, ja müsse. Keller lässt höflich offen, ob er diese „Grübeleien“ nun vorbringe, um Heyses Novelle zu rühmen oder um sie zu tadeln und dem Schriftstellerfreund zu bedeuten, er möge doch etwas weniger dick auftragen. Eine Textprobe aus *Die Hexe vom Corso* spricht eher für die zweite Möglichkeit.⁸ In ihr

⁸ Heyses Antwort deutet darauf hin, dass er die „Grübeleien“ eher als Kritik verstand: „Was Du über die Laokoonfrage schreibst ist ganz nach meinem Herzen. Ich habe längst erwartet, daß einer der modernen Experimental-Aesthetiker eine Abhandlung schreiben würde über den Einfluß der Photographie auf unsere Kunst u. Literatur, da ich in derselben die Erzeugerin u. Amme unseres heutigen Realismus erblicke. [...] Freund Petersen hab' ich jene Stelle Deines Briefes mitgeteilt, als Antwort auf seine Frage, warum ich bei meiner Hexe von der guten alten Gepflogenheit abgewichen, den Leser sich allein etwas malen zu lassen. Übrigens hat er auch übersehen, daß in diesem Falle das Unterschlagen des Portraits eine pure Affectation gewesen wäre. Mein Held wacht ja aus der Ohnmacht auf u. entdeckt Zug für Zug das Gesicht u. die Gestalt, die sich's an seinem Fußende bequem gemacht hat“ eHKKA (www.ehkka.ch/ehkka/ [05.05.2022]).

erscheint der von Keller erwähnte rote Mantel, der bezeichnend ist für die grellen Farben, mit denen Heyse ans Werk geht.

Ein Gesicht vom reinsten römischen Schnitt, ein echtes Cameen-Profil, nur die schlanke Nase verlief fast ohne jede Biegung, in griechischer Reinheit der Contur. Die Stirn entzog sich mir, da die losgegangenen schwarzen Haare darüber herabfielen, aber die schöne breite Wange sah ich und den etwas streng geschürzten Mund, nicht sehr roth gefärbt, aber jetzt, da er im Traume ein wenig lächelte und die ganz regelmäßigen Zähne sehen ließ, von einem fast schalkhaften Reiz. Daß ich auch das Ohr nicht vergesse, dessen zierlich und doch kräftig geformte Muschel wachsbleich aus den Haaren hervorsah. Die Gestalt war in einen granatrothen Schlafrock gehüllt, mit einer golddurchwirkten schwarzen Schnur gegürtet. Sie schien nicht sehr groß zu sein, vom herrlichsten Wuchs, so viel das dreiarmige Lämpchen verrieth, das auf einem Stuhl mir zu Häupten stand. Langsam bewegte sich, wie sie im Schlaf athmete, die kräftige Brust und die Nasenflügel zitterten leise. (Heyse 1885, 183)

Wie anders Keller selber verfährt, zeigt sich, wenn er in seinem Altersroman mit der Schwägerin von Martin Salanders Widersacher Louis Wohlwend eine Figur einführt, die ebenfalls auf Klischeebilder mediterraner Weiblichkeit Bezug nimmt und in Heyses Novelle gar eine Anregung gefunden haben mochte. Wie sehr die Projektionen des kunstbeflissenen deutschen Bildungsbürgers das Bild der Frau bestimmt, deutet auch Heyses Erzähler an, wenn er von deren „Cameen-Profil“ spricht: Die Kunsterfahrung mit geschnittenen Steinen aus der Antike geht der Begegnung mit der Person in Fleisch und Blut voraus. Doch erhebt der Erzähler dann doch den Anspruch, seine Figur zu ihrem Recht kommen zu lassen und ihr zu einer Rehabilitierung zu verhelfen. Keller begnügt sich mit einer viel kürzeren Beschreibung, die er einbettet in den Kommentar des Schwagers, der sich auch hier als geschwätziger Verkäufer aufführt, und einer raschen Wiederaufnahme des Handlungsberichts.

„Nimm’ Dich in acht!“ sagte Louis Wohlwend scherzend, „es fließt wahrscheinlich helleinisches Blut in ihren Adern. Mein seliger Herr Schwiegerpapa hat ihre selige Mama vom Schwarzen Meer herübergeholt und deren Vorfahren sollen aus Thessalien dorthin gekommen sein.“

Martin blickte die stille Nachbarin von der Seite an, die ihm jetzt ganz nahe war. Er sah ein Paar leuchtende Augen, die sich ihm wie in gleichgültiger Trauer zuwendeten, aus dem dunklen Haarknoten eine tadellose Stirn- und Nasenlinie sich niedersinken und unter dem schwellenden Munde das schönste Kinn sich rundete, alles wie nach dem Rezept für altgriechische Frauenköpfe.

Salander fühlte ein prickelndes Behagen neben der seltenen Gestalt, und als Wohlwend Champagner kommen ließ und er ein paar Gläser genossen hatte, war es ihm, wie wenn er einen neuen Weltteil oder ein neues Prinzip entdeckt, kurz, das Ei des Kolumbus gefunden hätte. (VIII, 237)

Bei Keller bleibt die ganze Beschreibung der Perspektivierung durch das einleitende „Er sah“ unterstellt. Die Figurenperspektive färbt danach auch die Bildlichkeit, die der auktoriale Erzähler für die Darstellung von Salanders Reaktion auf den Anblick der jungen Frau wählt und die auf die kolonialen Verstrickungen des Romanhelden anspielt, die vom Roman sonst nicht problematisiert werden. Kellers Roman lässt bis ans Ende völlig offen, wer dieses Fräulein Myrrha Glawicz in Tat und Wahrheit ist. Sie spielt, anders als die Figur Heyses, nur eine Nebenrolle. Vom Titelhelden wird sie angehimmelt, wogegen dessen nüchterner Sohn vermutet, dass sie „blödsinnig ist, wo nicht gar verrückt“ (VIII 346), was gut zu Salanders allerersten Beobachtung passt, ihr Blick sei von „gleichgültiger Trauer“.

4

Dass Keller sich beim Beschreiben zurückhalte, wird ihm bereits in einer der frühesten ausführlichen Studien, die seinem Werk gewidmet wurden, zugutegehalten. Unter einem ausdrücklichen Hinweis auf Lessing rühmt Friedrich Theodor Vischer:

Keller beschreibt nicht, er führt uns kein Bild anders auf als in Bewegung und Handlung. Er verwechselt auch nicht das Geschäft des Dichters mit dem des Analytikers. Es ist ein Gesetz, das so gut wie jenes Lessing-Gebot: ‚Du sollst nicht malen!‘ zum A B C der Aesthetik gehört, [...]! (1874, Nr. 209)

Dass Keller das Geschäft des Dichters mit dem des Malers *nicht* verwechsle, spricht Vischer hier in auffälliger Weise nur indirekt aus, wenn er ihm attestiert, dass er sein Geschäft „auch nicht“ mit dem des „Analytikers“ verwechsle. (Wie sehr sich Keller auch an diese Grenzziehung hielt, wäre zu erörtern: Die Überarbeitung des *Grünen Heinrich*, dem viele Erzählerreflexionen zum Opfer fielen, deutet aber darauf hin, dass er, vielleicht auch unter dem Einfluss Vischers, von diesem anderen „Gebot“ Notiz nahm).

Schon in seinem 1857 abgeschlossenen Monumentalwerk *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, deren vier dicke Bände zeitgleich wie die vier Bände von Kellers *Grünem Heinrich* entstanden, ist über Lessing zu lesen: „Seit wir seinen Laokoon besitzen, gehört der Satz, daß der Dichter nicht malen soll, zum ABC der Poesie“ (Vischer 1846–1857, Bd. 3, 1200). Bemerkenswert auch der vorausgegangene Satz: „Die deutsche Literatur darf stolz darauf sein, durch Lessing das große Grundgesetz der Dichtkunst, welches dieser §. ausspricht, ein für allemal hingestellt zu haben“ (ebd.). Auch wenn Vischer Lessing gelegentlich ex-

plizit am Zeug herumflückt, übernimmt er in seinem enzyklopädischen Werk stillschweigend dessen Fragestellungen und Grundthesen, etwa wenn er die Zeitdarstellung in der bildenden Kunst zum Thema eines Paragraphen macht.⁹

Vischer wurde 1855 auf den Lehrstuhl für Ästhetik und Deutsche Literatur am neu geschaffenen Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich berufen, für den auch Keller im Gespräch gewesen war. Er übersiedelte also fast gleichzeitig wie Keller von Deutschland nach Zürich, wo die beiden dann in freundschaftlichem Kontakt standen.¹⁰ Dass es der angesehene Vischer war, der mit seinem umfangreichen, zweiteiligen Essay von 1874 die erste umfassende Studie über Keller veröffentlichte – und das in der *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* auch noch an sehr prominenter Stelle –, war eine wirkungsvolle Werbung für Keller. Sie durfte diesen darin bestärkt haben, zwei Jahre später das Wagnis einzugehen, den Broterwerb des Züricher Staatsschreibers an den Nagel zu hängen. Dass das Lob von einem Lessing-Adepten stammt, dürfte zudem auch noch eine Bestärkung in der Wertschätzung der *Laokoon*-Schrift dargestellt haben. In der Bekanntschaft mit Vischer und mit dessen klassizistischen Prinzipien dürfte aber auch ein Grund für die Skrupel liegen, mit denen Keller die Vorstöße in Richtung Moderne im *Grünen Heinrich* und im *Martin Salander* vornahm.

Gerade ein so durchsystematisiertes, wissenschaftliches Monumentalwerk wie Vischers *Ästhetik* schärft den Blick für die lockere, improvisatorische Form von Lessings *Laokoon*-Schrift. Hettner – einiges spricht dafür, dass er es war, der Keller auf die Schrift hinwies, – hatte diesem schon am 21. Juni 1850 von seinem Projekt eines „kleinen dramatischen Katechismus“ berichtet, dem er die „Form von Lessings ‚Laokoon‘“ (GB I, 325) zu geben gedenke. Darüber hinaus hoffte Hettner, dass dieser „Katechismus“ eine ähnlich durchschlagende Wirkung erzielen werde wie das Vorbild, das „mit einem Schlage die beschreibende Poesie vernichtete“, wie er am 6. April 1840 an Fanny Lewald schreibt (Luck 1970, 116). Die 1852 erscheinende Schrift *Das moderne Drama* ist dann

9 Gottfried Willems stellt über Vischer und sein Verhältnis zu Lessings *Laokoon* fest: „Um den kanonischen Rang des ‚Laokoon‘, seine Funktion als Gewährsträger der klassischen Doktrin und die Allgegenwart seiner Thesen [...] zu verdeutlichen, sei für das 19. Jahrhundert auf das Beispiel F.Th. Vischers hingewiesen. Die Kunstlehre seiner ‚Ästhetik‘, eines Werks, das ebenso repräsentativ für die Anschauungen seiner Epoche wie reich an Wirkungen auf die Folgezeit war, scheint ganz von Laokoon-Gedanken durchdrungen, auch da, wo der Name Lessings nicht fällt. Das gilt sowohl für die Lehre von der Einteilung der Künste, als auch für die vom Wesen der Bildenden Künste, insbesondere von deren ‚Beziehung auf die Zeit‘ [Vischer 1846–1857, Bd. 3, 309–403], und auch für die vom Wesen der Dichtkunst und hier wiederum besonders für deren ‚Stilgesetze‘ [Vischer 1846–1857, Bd. 4, 1199–1204]“ (1989, 207).

10 Eine detaillierte Würdigung des Verhältnisses zwischen Keller und Vischer, die wechselseitig über einander schrieben bei Luck (1970, 200–259).

auch tatsächlich so locker aufgebaut, dass darin auch lange Passagen aus Briefen Kellers Platz finden (XV, 627–635).

Der Machart von Lessings Buch wird mehr als ein halbes Jahrhundert später Frey seine Studie widmen: *Die Kunstform des Lessingschen Laokoon*. Frey war wohl 1898 nicht zuletzt deshalb als Nachfolger des Keller-Biographen Jakob Baechtold zum Professor für Deutsche Literaturgeschichte an der Universität Zürich ernannt worden, weil er ebenfalls über eine Keller-Connection verfügte. Frey hatte schon als Student den Kontakt zu dem Dichter gesucht und gefunden. Er erzählt davon in seinen 1892 erstmals erschienenen *Erinnerungen an Gottfried Keller*, aus der oben zitiert wurde. Frey setzt darin den Plan seines Mentors in die Tat um. Dieser wird darin auch ausführlich gewürdigt, ohne dass allerdings Kellers Äußerungen zu Lessings Buch nochmals zur Sprache kämen. Frey vermutet eine Verwandtschaft in der persönlichen Ausdrucksweise Lessings und von dessen „große[m] Verehrer Gottfried Keller“. Bei letzterem habe sie sich bemerkbar gemacht „in der Schärfe gegen andere und in eigentümlicher Selbstironie und Selbstherabsetzung, die bei herben, männlichen Naturen lediglich ein Widerschein des Vertrauens in sich selbst ist“ (Frey 1905, 9). Im zweiten, mit „Beiträgen zu einem Laokoonkommentar“ überschriebenen Teil des Buches zitiert Frey seitenweise aus dem *Grünen Heinrich*, um zu demonstrieren, wie ein Meister bestimmte Anweisungen Lessings mustergültig befolgt habe. Was von Blümner und von Vischer pauschal beschworen wird, dokumentiert Frey nun an Beispielen: der ästhetische Gewinn einer strengen Befolgung von Lessings Devisen. Unter anderem führt er die Schilderung von Lys' Gemälde „Weh dem, der vor der Bank der Spötter steht“ an (II, 148–150). Heinrich, den Landschaftsmaler, beeindruckt das Bild als höchst virtuose und mutmaßlich autobiographisch grundierte Manifestation der Historienmalerei. Frey bezeichnet die Passage metonymisch als „prachtvolles Bild“ (Frey 1905, 121), ohne dabei innezuwerden, dass er damit ja gerade gegen Lessings Gebot der medialen Distinktion verstößt. Es wird auch nicht in Erwägung gezogen, ob Keller sich in dieser minutiösen Beschreibung vielleicht für einmal selber der gescholtenen „Malermittel“ bedient habe, die laut Lessing durch ein Übermaß an Detailangaben bei deren „endlichen Wiederzusammensetzung“ (Lessing 1990, 127) die Vorstellungskraft der Leserinnen und Leser überfordere.

In größerer Übereinstimmung zu Lessings Direktiven steht dagegen Freys Hinweis auf die ihren Gegenstand grandios in Bewegung setzende Schilderung des Borghesischen Fechters (III, 9–10). Damit überbietet der erzählende Heinrich nicht nur souverän die eigenen Bemühungen, eine Kopie der Statue abzuzeichnen, sondern auch die dünnen und spitzfindigen Ausführungen im vorletzten, 28. Kapitel von Lessings Schrift. Dort geht es nur um den Nachweis, dass es sich bei dem Fechter um den griechischen Feldherren Chabrias handle. Freys *Laokoon-*

Buch bekräftigte noch einmal den Geltungsanspruch von Lessings medialen Distinktionsprinzipien zu einem Zeitpunkt, da eine neue bildende Kunst diesen um die Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert ein Ende zu setzen begann. Frey ist nach Vischer und Blümner der dritte aus einer Gruppe von Universitätsprofessoren, die zeigt, dass Lessings Maximen in Kellers Zürich ganz besonders hochgehalten wurden. Auch in Kellers Spätwerk finden sich jedoch Anzeichen dafür, dass diese Maximen mit dem Ausklingen des Realismus, unter dessen Auspizien sich die Literatur in der Schweiz besonders reich entfaltet hatte, ihre Verbindlichkeit einbüßen werden. Die allegorischen Verfahren, die sich Keller, gewissermaßen hinter dem Rücken der eigenen Leitsätze, erlaubte, sind Vorboten einer neuen literarischen Ästhetik. In der Moderne, die das mimetische Potential eines literarischen Textes als Qualitätskriterium relativiert, verschiebt sich der Blick auf die Problemlage. Das ermöglicht auf der Seite der Rezeption auch gerade eine neue Wertschätzung der Werke Stifters, deren Beschreibungsfuror heute – jenseits der Erörterung ihrer Anschaulichkeit – eher als Faszinosum denn als Schwäche gewertet wird.

5

Von Kellers expliziten Erwähnungen des Lessing'schen *Laokoon* ist diejenige, die sich in seiner autobiographischen Skizze von 1876 findet, die merkwürdigste. Der Text stammt aus dem Jahr, in dem Keller vom Staatsschreiberamt zurücktrat und sich als Schriftsteller wieder vermehrt ins Gespräch zu bringen suchte:

Betrachte ich nun meine geringfügige Gestalt, wie sie in der literarischen Gemeindestube in der Nähe der Thüre sitzt, etwas genauer, so gehört sie zu jener zweifelhaften Geisterschaar, welche mit zwei Pflügen ackert und in den Nachschlagebüchern den Namen „Maler und Dichter“ führt. Sie sind es, bei deren Dichtungen der Philister jeweilen beifällig ausruft: Aha, hier sieht man den Maler! und vor deren Gemälden: Hier sieht man den Dichter! Die Naiveren unter ihnen thun sich wohl etwas zu Gute auf solches Lob; Andere aber, die ihren Lessing nicht vergessen, fühlen sich ihr Leben lang davon beunruhigt und es juckt sie stets irgendwo, wenn man von der Sache spricht. (XV, 406–407)

Dass Keller sich 1876 auch in einem nicht an ein Fachpublikum adressierten Text mit der Nennung von Lessings Namen begnügen konnte, ist ein Indiz für die allgemeine Bekanntheit von dessen Werk. Verwunderlich an diesen Zeilen ist, dass Keller sich zu einem Zeitpunkt immer noch auch den Malern zurechnete, zu dem er seit mehr als 30 Jahren kaum mehr je einen Pinsel angerührt hatte. Was könnte ihn dazu bewogen haben? Wollte er mit dieser Positionierung ein Markenzeichen

bestätigen, das in den besagten „Nachschlagebüchern“ tatsächlich immer wieder erneuert wurde und dem er auch in der nachfolgenden Schilderung seiner malerischen Anfänge neue Nahrung gibt? Hoffte er mit der Nähe zur bildenden Kunst als realistischer, der Anschaulichkeit verpflichteter Schriftsteller zu punkten? Oder geht die Selbstcharakterisierung, wie schon die Aussage, er sitze „in der literarischen Gemeindestube in der Nähe der Thüre“, auf das Konto des Bescheidenheitstopos, dem mehr oder weniger der ganze Aufsatz unterstellt ist und den man als Bestätigung jener „Selbsttherabsetzung“ deuten kann, die ihm Adolf Frey attestierte. So oder so: Die Passage ist das einzige explizite Zeugnis dafür, dass Keller Lessings Schrift mit seinem eigenen Fall in Verbindung brachte.

Am Ende dieser Musterung der expliziten Äußerungen Gottfried Kellers über Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon*-Schrift sei hier nun noch eine Textpassage besprochen, die Keller nicht als Kunst- oder Literaturtheoretiker zeigt, sondern als Meister der Erzählkunst. Es geht dabei höchstens mittelbar um Lessings Schrift, primär aber um dessen Ausgangspunkt, die spätantike Laokoon-Statue. Keller lässt sie im *Grünen Heinrich* im Maskenzug des fastnächtlichen Künstlerfestes in der deutschen Kunststadt erscheinen. Es ist der zweite von Heinrichs Malerfreunden, der Landschaftsmaler Erikson, der in einer Nachstellung der Statue den von den Schlangen bedrängten Laokoon vorstellt. In der Fassung des Romans von 1854/55 hält sich der Erzähler nur kurz dabei auf. Die auffallende Erwähnung, dass die „kräftigen Muskeln“ des Darstellers „alle in wunderschönem Spiele seiner Bewegung gehorchten“ (XII, 170), wird damit legitimiert, dass der Anblick Rosalie, Eriksons Geliebte, fessele.

Man mag die Neuformulierung der Passage in der Fassung von 1879/80 der im Zusammenhang mit dem Bad der Judith viel diskutierten Tilgung von „Nuditäten“ zurechnen, wie Keller am 10. September 1871 an Emil Kuh schreibt (GB III.1, 161). Was Keller an die Stelle setzt, zeugt aber einmal mehr von größtem Raffinement. Keller mochte in der ersten Fassung bei der Beschreibung des lebenden Bildes vordergründig den Lessing'schen Devisen nachgekommen sein, indem er den Muskeln des Statuendarstellers (wie später auch denen des Borghesischen Fechters) eine Handlung zuschreibt. Die Neufassung ist etwas ausführlicher und kann als eine Richtigstellung gedeutet werden, weil sie dem Tatbestand Rechnung trägt, dass sich Erikson eben gerade *nicht* bewegen darf. Dabei kommt statt des attraktiven Männerkörpers indirekt das in den Blick, was seit Lessing das „Laokoon-Problem“ heißt:

Als auch diese Wolke sich verzogen, wurde eine Laokoonsgruppe sichtbar, von Erikson und zwei jungen Satyrn mit Hilfe zweier großen Schlangen dargestellt, die man aus Draht und Leinwand gemacht hatte. Es war keine leichte Anstrengung, mit gespannten Muskeln in der vorgeschriebenen Lage zu verharren; diese wurde aber noch schwieriger, als er in

dem krampfhaft zurückgebogenen Kopfe die Augen einmal abwärts bewegte und in dem nunmehrigen augenblicklichen Gesichtsfelde Rosalien sah, wie sie von Lys am Arme vorübergeführt wurde, [...]. (II, 196)

Laut Lessing hat der antike Bildhauer für die Darstellung des mit den Schlangen kämpfenden Laokoon die seinem Medium gemäße Form gefunden. Doch die Betonung des Behelfsmäßigen der Nachstellung, das auch aus der Machart der Schlangen spricht, unterstreicht, dass hier von dem für Lessing ausschlaggebenden „bequemen Verhältnis“ (Lessing 1990, 116) zwischen Dargestelltem und Darstellungsmitteln, zwischen „Bezeichnetem“ und „Zeichen“ keine Rede mehr sein kann. Die Rückführung in Handlung stellt Lessings Axiom in Frage, dass der antike Bildhauer einen transitorischen Moment gefunden habe, in dem die Handlung zu einer vorübergehenden Ruhe komme, die sich mit der medienbedingten Stillstellung der Handlung im Bild vertrage. Damit wird Lessing in ein ironisches Licht gerückt, was zur Fastnacht passt. Die Ironie wird noch dadurch gesteigert, dass der Maler Erikson, durch seine fordernde Rolle am Handeln gehindert, nicht gegen die Grenzübertretung einschreiten kann, die Lys zu begehen im Begriff ist, wenn er sich an die Geliebte seines Freundes heranmacht.

Diese wird sich indessen von den Verführungskünsten Lys', der auch in seiner allegorischen Malerei, anders als der strenge Landschaftsmaler Erikson, Grenzen überschreitet, keinen Moment beeindruckt lassen. Heinrich dagegen wird den Übergreif dem holländischen Malerkollegen noch heimzuzahlen versuchen. Es kommt zum Duell zwischen dem Grenzübertreter und dem Rigoristen, in dem – so das erzählte Urteil im Roman – weder der eine noch der andere eine gute Figur macht.

Literatur

Barner, Wilfried. „Kommentar“. *Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden.*

Bd. 5.2. Hg. Wilfried Barner. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1990. 619–916.

Blümner, Hugo. „Einleitung“. *Lessings Laokoon*. Hg. Hugo Blümner. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, ²1880. 1–140.

Blümner, Hugo. *Laokoon-Studien*. Freiburg/Br.: J.C.B. Mohr, 1881.

Fischer, Heinrich. *Lessings Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1887.

Frey, Adolf. *Die Kunstform des Lessingschen Laokoon*. Stuttgart: Cotta, 1905.

Frey, Adolf. *Erinnerungen an Gottfried Keller*. Leipzig: H. Haessel, ³1919.

Heyse, Paul. „Die Hexe vom Corso“. *Gesammelte Werke*. Bd. 17. Novellen VIII. Berlin: Wilhelm Hertz, 1885. 171–241.

Laage, Karl Ernst (Hg.). *Theodor Storm – Gottfried Keller. Briefwechsel. Kritische Ausgabe*. Berlin: Schmidt, 1992.

- Lessing, Gotthold Ephraim. „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 5.2. Hg. Wilfried Barner. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1990. 9–321.
- Luck, Rätus. *Gottfried Keller als Literaturkritiker*. Bern: Francke, 1970.
- Müller, Dominik. „Vom Malen zum Schreiben. Kellers Anfänge in den Studienbüchern und im Tagebuch“. *Gottfried Keller – Spielräume der Phantasie*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart, Weimar: Metzler (im Erscheinen).
- Schneider, Sabine. „Die Laokoon-Debatte. Kunstreflexion und Mediendebatte im 18. Jahrhundert“. *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hg. Claudia Benthien, Brigitte Weingart. Berlin, New York: De Gruyter, 2014. 68–85.
- Vischer, Friedrich Theodor. *Asthetik. Oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen*. 4 Bde. Reutlingen, Leipzig, Stuttgart: Verlagsbuchhandlung Carl Macken, 1846–1857.
- Vischer, Friedrich Theodor. „Gottfried Keller. Eine Studie“. *Beilage Zur Allgemeinen Zeitung* Nr. 203, 204, 207, 209, 210. 22.–29. Juli 1874.
- Wagner, Richard. *Oper und Drama*. Hg. Klaus Kropfinger. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Waser, Otto. „Hugo Blümner“. *Biographisches Jahrbuch Für Die Altertumswissenschaft* 41 (1922): 1–44.
- Willems, Gottfried. *Anschaulichkeit. Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen: Max Niemeyer, 1989.
- Wolf, Norbert Christian. „„Fruchtbarer Augenblick“ – ‚prägnanter Moment‘. Zur medienspezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe)“. *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*. Hg. Peter-André Alt u. a. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. 373–404.

