

## Der Glanz des Arguments

Kritik als Verfahren – Lessings advokatorischer Stil

Von Karl Heinz Bohrer

*Ihm wurden «Schwäche des Verstandes», ja «Tücke des Herzens» bescheinigt. Lessings Kritik im Stil diskursiver Verhandlung überforderte den konventionellen Diskurs. Doch der Streitschriftcharakter seiner kunsttheoretischen Werke begründete eine fortwirkende paradigmatische Kraft.*

Lessings Kritik hat den Schrecken aus der Kunsttheorie ausgetrieben. Sie tat dies gleich zweimal: einmal aus der griechischen Tragödie und des Aristoteles Ansicht von ihr: Lessing meinte, es gehe nicht um «Schrecken», sondern um «Furcht». Zum andern aus der antiken Todesvorstellung, und ihrer landläufigen Erklärung. Lessing meinte, es gehe nicht um das Skelett, sondern um den Bruder des Schlafes. Das sind Vorstellungen, die von der romantischen Kunstphilosophie, namentlich von Novalis, und danach von Friedrich Nietzsche nachwirkend korrigiert wurden, so dass man sagen darf: Des grossen Lessing bedeutsamstes Leitmotiv, der gezähmte «phobos», konnte die Zeitmauer der Moderne nicht übersteigen, obwohl er mit der Auswahl seiner Gehalte – griechische Kunst und Literatur – die Basis für die grosse Tradition moderner Kunstphilosophie legte, die mit den Namen Schiller, Hegel, Schelling und Nietzsche markiert sind. Das eigentümliche Gealtertsein betrifft aber nur den stofflichen Aspekt von Lessings Kritik, für die man auch das Wort Poetik oder Rhetorik einsetzen kann. Der formale Aspekt dagegen, Kritik als Verfahren, begründete eine fortwirkende paradigmatische Kraft. Kritik als advokatorischer Stil.

Blickt man auf Lessings Prosa aus der Perspektive der sinnlich-erhabenen Beschreibungen Winkelmanns oder den imaginativen Wörterwelten Herders oder auch Hamanns, dann fällt auf, wie sehr diese Prosa ganz und gar Argumentation war und weniger Darstellung: Das Gesagte blieb bezogen auf ein vergangenes oder aktuelles, kunsttheoretisches oder philosophisches Diktum, das es zu verbessern bzw. – und das war Lessings eigentliche Stunde – gänzlich umzukehren galt. Dadurch entstand der diskursiv-dialogische Stil, der Streitschriftcharakter, den ausser Lessing keiner innerhalb der deutschsprachigen Literatur seiner Epoche so beherrschte: Ob es nun um die Frage nach der Darstellung des Todes auf antiken Kunstwerken ging oder um die dieser Frage übergeordnete, nämlich inwieweit Literatur der berühmten Formel des Horaz: «ut pictura poesis» wirklich zu gehorchen habe, ihre Bedeutung also im Vermögen liege, gleich dem Maler Gegenständlichkeit auszumalen – immer vollzieht sich Lessings Argumentation im Stil eines Prozessverfahrens, wo er den Fall gegen einen gegnerischen Anwalt vor grossem Publikum ausficht, sei es der berühmte französische Altertumsforscher Caylus oder der namhafte Göttinger Althilologe und Philosoph Klotz.

Die Bewandnis, dass Lessings kunsttheoretische Werke – nach der «Hamburgischen Dramaturgie» vor allem der «Laokoon» und «Wie die Alten den Tod gebildet» – begriffslogische Konstruktionen sind, Widerlegungen von für falsch gehaltenen ästhetischen oder auch religionsphilosophischen Positionen, dieses Strukturelement eines den Leser anstrengenden Prozederes vergisst man manchmal, weil Lessing auch grandiose Veranschaulichungen von kulturtheoretischen Problemen gelangen, sei es die Beschreibung von Laokoons Kampf mit den Schlangen oder die des Todes als heiteren Bruder des Schlafes. Aber sein Stil als Verfahren liegt nicht in der Darstellung, sondern in der *diskursiven Verhandlung*.

Im «Anti-Goeze» hat Lessing zu seinem eigenen Stil aufschlussreich Stellung genommen: Er hat dessen Charakteristik als pure «Theaterlogik» durch den Pastor Goeze ironisch affirmiert. Was wollte Goeze, Lessings Opponent über der Frage, ob die Bibel als Ganzes die Quintessenz der christlichen Lehre enthalte oder nicht, was wollte Goeze mit dem Anwurf «Theaterlogik» sagen? Nichts Rufschädigenderes als die Unterstellung, Lessing bediene sich «blendender Bilder» anstelle der Angabe von «Gründen». Er beherrsche eine Metaphorik, die nur die Kraft habe, «schwache Seelen zu überraschen». Lessing erfinde Gleichnisse, ohne einsehen zu können, ob diese Gleichnisse seiner Sache dienlich seien. Ja, der «Witz» Lessings offenbare sowohl die «Schwäche des Verstandes» als auch die «Tücke des Herzens».

Man sollte diese Polemik nicht einfach als die Reaktion eines subalternen Geistes abtun, sondern, indem man sie in ihrer Weise ernst nimmt, Lessings Überlegenheit der Sprache erkennen. Ernst nehmen heisst zu sehen, dass Lessings Stil eine Innovation an subjektiver Manier bedeutete, die den konventionellen Diskurs überfordert. So wurde auch Hegels Strenge von den Solipsismen des hamannschen Stils überfordert, dem der Philosoph deshalb jede gehaltliche Substanz aberkannte, und so wurde der spätere Nestor der deutschen Althilologie, Wilamowitz, von Friedrich Nietzsches Stil überfordert. Aber zweifellos hatten Hegel und Wilamowitz partiell Recht, und die Differenz lag nicht im argumentativen, sondern im imaginären Bereich: Hamann und Nietzsche hatten eine neue Sprache erfunden, die ihre Gegner am Wege liegen liess. So auch Lessing, wenn sein Gegner auch nicht den Rang der Gegner Nietzsches und Hamanns hatte, so unterhielt er doch ähnliche Kriterien.

Lessing hat Goezes Anwurf aufgenommen und als Waffe umgedreht. Er akzeptierte ironisch die Charakteristik, dass er «verblümete, bilderreiche Wörter» verwende. Aber darunter – so erwiderte er – liege kein «schwankender, schiefer Sinn». Mehr noch, er bestreitet, dass «niemand richtig und bestimmt denken kann, als wer sich des eigentlichsten, gemeinsten, plattesten Ausdrucks bedient». Und dann die Erkenntnis: «Ich kenne keinen blendenden Stil, der seinen Glanz nicht von der Wahrheit mehr oder weniger entlehnt.» Stilistische Brillanz, so möchte er pointieren, kommt immer von der Güte des Arguments. Lessing will auch sagen: Gedankliche Innovation bedarf auch einer ungewohnten Sprache.

Deshalb kann er die goezesche Charakteristik zur Selbstcharakteristik steigern: Er, Lessing, verweile «bei seinen Metaphern», spinne «sie häufig zu Gleichnissen» und male «sie gar zu gerne mit unter eine Allegorie aus». Lessing – das ist wegen der Prominenz metaphorischer Rede im heutigen Theoriebetrieb hinzuzufügen – sah zwischen ihr und der Wahrheit keine Differenz. Man erinnert sich an das berühmteste seiner Gleichnisse: es ging als «Ringparabel» in unsere geistige Tradition ein.

Hierin liegt wohl der grösste Unterschied zu seinem Bewunderer und Nachfolger Friedrich Schlegel. Denn dieser hat eben jene Anwürfe Goezes und die übertrumpfende Affirmation Lessings in seiner Weise gefeiert, ohne sich auf den alten Disput zu beziehen. Er bestand dabei nicht

mehr auf der Identität von Ausdruck und Idee, sondern feierte allein Lessings Stilausdruck als autonomes Phänomen. Schlegel beschrieb die Prosa der lessingschen Kritik als «kombinatorischen Geist», als «wissenschaftlichen Witz» und identifizierte dabei deren Stileigentümlichkeiten im Sinne des eigenen Selbstverständnisses, in «Sprüngen und überraschenden Wendungen» zu schreiben, als einen «Faden», der «mit einem Male reisst», oder einer Rede, die plötzlich «vor dem Ziele» steht, «das nicht erwartet war». An der Hommage Schlegels – 30 Jahre nach Goezes Kritik – erkennt man, inwiefern Lessings Stil ein historisches Ereignis innerhalb der Entwicklung der deutschen Sprache gewesen ist, das auch post mortem nicht an Faszination verlor.

Gewiss unterlag Lessing auch bei grossen kunsthistorischen Sujets Irrtümern: die Verwechslung der Figur des Schicksals mit der des Todes, die Identifikation einer Amorfigur mit der des Todes, gar nicht zu reden vom Verständnis in Furcht verwandelten Schreckens als plötzlichem Mitleid. Aber wie Nietzsche sich in der binären Symbolik von Apoll und Dionysos irrt und dennoch die *revolutionäre Ästhetik des Scheins* begründete, so hat auch Lessing trotz jenen Irrtümern dem *Schönheitsbegriff des deutschen Klassizismus* den Durchbruch verholfen.

Das geschah mittels schneidender Setzungen, deren Lakonie manchmal etwas von der Gesetzgebung Drakons besitzt. Lessing dekretiert in kürzesten Antithesen, bei der nur die eine überlebt: «Diese antiken Kunstwerke stellen Skelette vor: aber stellen diese Skelette den Tod vor? Oder: Homer sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besass eine göttliche Schönheit... Aber nirgends, lässt er sich in eine umständliche Schilderung der Schönheit ein?» Oder: «Herr Klotz beliebe zu überlegen, dass es zwei ganz verschiedene Dinge sind: Gegenstände malen, die Homer behandelt hat, und diese Gegenstände so zu malen, wie sie Homer behandelt hat.»

Es sind eherne Sätze aus sehr verschiedenen Bereichen, aus Kunstgeschichte, Literaturtheorie und Theologiekritik. Es sind Sätze, die die Streitschrift ausmachen, die Lessing in der Vorrede zu «Wie die Alten den Tod gebildet» charakterisierte:

«Aber die Wahrheit, sagt man, gewinnt dabei so selten. – So selten? Es sei, dass noch durch keinen Streit die Wahrheit ausgemacht worden sei: So hat dennoch die Wahrheit bei jedem Streit gewonnen. Der Streit hat den Geist der Prüfung genähert, hat Vorurteil und Ansehen in einer beständigen Erschütterung erhalten: kurz, hat die geschminkte Unwahrheit verhindert, sich an die Stelle der Wahrheit festzusetzen.»

Lessings Bekenntnis zum Streit als Medium der Wahrheitsfindung leitete eine grandiose Epoche wissenschaftlicher und intellektueller Fehden ein, von der es heute keinen Widerschein mehr gibt, sei es, dass nichts mehr zum Streit erregt, sei es, dass der Mehltau des Konsenses, sprich der mentalen Betulichkeit und Langsamkeit, sich auf alles gelegt hat. Symptom dafür ist das auch in akademischen Zirkeln verbreitete Unwort «Streitkultur». Auch muss der aus dem wehleidigen Doppelwort entsprungene Lieblingbegriff unserer Jahre, nämlich das Wort «Kultur», einem an Lessing geschulten Blick verdächtig vorkommen.

Denn was Lessing mit seiner scharfsinnigen Unterscheidung von Bild und Sprache betrieben hat, war nichts anderes, als das breiige Zusammenfließen der Kunstgattungen zu verhindern, zu verhindern, dass sich die Nervigkeit, Reflexionspotenz, Geschwindigkeit und besondere Langsamkeit der Literatur an reine Schilderungen verlore: Prousts Schilderungen schildern nicht, sondern signifizieren.

Im Namen seines hohen Begriffs von literarisch-intellektueller Kritik stellte er sich gegen die anspruchslose Verführung zu kulturhistorischer Opulenz. Seine Gegner von heute wären die Vertreter der sogenannten «Kulturwissenschaften» in Universität, Theater und Medien, bei denen ja

ganz analog zu den Positionen, die Lessing angriff, die Differenz zugeschüttet wird qua medialer Vermittlungspädagogik.

Es wäre vergesslich, den Hinweis auf Lessings Begriff von der Kritik abzuschliessen, ohne zu sagen, aus welcher enthusiastisch-utopischer Hoffnung auf die Zukunft des Geistes diese kam. Wir können das nur noch mit nostalgischem Bewusstsein wahrnehmen, denn Lessings Hoffnung auf den Fortschritt des Geistes hat sich in der Geschichte nicht bestätigt. Vor der Skepsis von uns Modernen oder Postmodernen bleibt indes *eine* Finesse des lessingschen Fortschrittsbegriffes unangetastet: Er war nicht eindimensional-teleo-

logisch, sondern occasionalistisch-komplex: Das geheimnisvollste Wort des «Freimaurer»-Dialogs lautet «Taten», und das tätigste Wort in «Die Erziehung des Menschengeschlechts» lautet «Geheimnis». Damit will ich sagen: Lessing überliess den Fortschritt nicht einem absehbaren Automatismus, sondern der Pragmatik des Ereignisses selbst, das er zum Leuchten brachte: Der Pastor Goethe hat dergleichen «affektierten Enthusiasmus» genannt. Wir können es heute geschichtstheoretische Intuition nennen.

Karl Heinz Bohrer, Literaturwissenschaftler und Herausgeber des «Merkur», nahm in diesem Monat den «Lessingpreis für Kritik» in Wolfenbüttel entgegen. Wir drucken hier seine Dankrede ab.