

Horomedon und Laokoon

Raum und Zeit in plastischer Kunst und Poesie bei Maksimilian A. Vološin und Gotthold Ephraim Lessing

Vološins *Horomedon* (1909) und Lessings *Laokoon* (1766) trennt in ihrer Entstehung eine Zeitspanne von rund einhundertfünfzig Jahren. Die literarischen Epochen – die deutsche Aufklärung und der russische Symbolismus –, in denen sie verfasst wurden, könnten von ihren Kunstauffassungen her kaum in größerem Kontrast zueinander stehen. Trotzdem wird in beiden Texten jeweils ein Klassifizierungsmodell der Künste entworfen, das sich in zentralen Punkten überschneidet.

Vološin als russischer symbolistischer Künstler steht mit seinem zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelten Konzept in einer Tradition, die bis in die deutsche Klassik zurückreicht. Denn *Horomedon* weist eindeutig auf *Laokoon* zurück.¹ Dies klingt zunächst paradox, verbindet doch den russischen Symbolismus und die deutsche Aufklärung, so scheint es, nichts miteinander. In Russland fasste man jedoch fast die gesamte deutsche Literatur ab der Mitte des 18. Jahrhunderts als Romantik auf. Für Vološin ist *Laokoon* ein romantischer, ja sogar (prä-)symbolistischer Text, den er gemäß seiner eigenen Kunstauffassung umgestaltet und für seine Bedürfnisse adaptiert.² Vološin schafft mit *Horomedon* also einen symbolistischen *Laokoon*.

1 Das in Russland seit Nikolaj M. Karamzin rezipierte Werk Lessings war Vološin mit Sicherheit bekannt. Falls er den *Laokoon* nicht im Original gelesen hat, so doch die von P.N. Polevoj 1882/83 herausgegebene Lessing-Ausgabe, die den *Laokoon* in einer Übersetzung von E. Edel'son beinhaltet (vgl. Lauer 1984, 337-338. Zur Lessing-Rezeption in Russland siehe auch Lauer 2007).

2 Schahadat weist auf „ein ganz spezifisches symbolistisches bzw. mythopoetisches Lesemuster“, einen Adaptionsmechanismus der Symbolisten in Bezug auf fremde Texte hin, was sowohl romantische, als auch realistische Texte betrifft. Schahadat 1995, 40 (vgl. auch Hansen-Löve 1987, 66).

Weder von ihrer äußeren Form, noch von der Sprache her gibt es eine Ähnlichkeit zwischen den Texten. Und doch beschäftigen sich beide damit, in welchem Verhältnis die Künste zu Raum und Zeit stehen. Warum aber verfasst Vološin zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Text, der sich den gleichen Fragen widmet, die Lessing bereits mehr als einhundert Jahre früher gestellt hat? Wo überschneiden sich ihre Ideen und wo gehen sie auseinander? Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der in *Horomedon* und *Laokoon* dargelegten Klassifizierungsmodelle, welche auf den ersten Blick weder von ihrem Epochenzusammenhang, noch kulturell oder geografisch etwas miteinander zu tun haben, sollen hier aufgezeigt werden.

Bevor die beiden Klassifizierungsmodelle näher betrachtet werden, werden die Zusammenhänge beider Texte kurz erläutert.

Horomedon

Horomedon wurde 1909 in der letzten Ausgabe der Zeitschrift *Золотое руно* (*Goldenes Vlies*) veröffentlicht. Geplant war er jedoch ursprünglich als Beitrag in der ersten Ausgabe der neuzubegründenden Zeitschrift *Аполлон* (*Apollo*). Aufgabe der Zeitschrift sollte es sein, einen neuen Apollo-Kult zu schaffen.³ Vološins Ansichten dazu unterschieden sich jedoch grundlegend von denjenigen der anderen Künstler der Bewegung. Zudem wurde der Text vom Redakteur der Zeitschrift, Sergej Makovskij, mit der Begründung abgelehnt, er sei zu mystisch, pathetisch und unverständlich geschrieben (vgl. Лощинская 2007, 716).

Der Einwand Makovskijs ist gut nachvollziehbar. Wahrscheinlich hatte er einen theoretischen Essay als Beitrag zur Ästhetikdebatte erwartet und fand sich einem mit schwer zu entschlüsselnden Metaphern durchzogenen Text gegenüber, dessen Dekodierung offensichtlich sogar einem zeitgenössischen symbolistischen Leser Schwierigkeiten bereitete.⁴ Man kann den Text aufgrund seiner sehr dichten, lyrischen Sprache und sym-

3 Vološin schreibt: „создать новый – наш культ Аполлона, взявши семенами все символы, которые [...] можем найти в древности“ (Лощинская 2007, 716; „einen neuen – unseren Apollo-Kult zu schaffen und als Samen all die Symbole zu nehmen, die [...] wir im Altertum finden können“).

[Bei den Übersetzungen der Vološin-Zitate handelt es sich um Ü.d.A.]

4 Dies könnte der Grund dafür sein, weshalb der Artikel in der Forschung bisher kaum beachtet wurde, bzw. warum immer nur leichter zugängliche Textpassagen daraus zitiert werden. Dies ist dennoch erstaunlich, da es sich um den zentralen Ästhetik-Text Vološins handelt. In einem Brief an Makovskij schreibt Vološin, er habe in *Horomedon* sein Ästhetikverständnis herauskristallisiert (vgl. Лощинская 2007, 717).

bolistischen Kodierung sowie der kratyleischen Zeichenauffassung⁵ der „ornamentalen Prosa“ (Schmid 2008, 162) zuordnen:

Grundlegendes Merkmal, das die ornamentale Prosa mit dem mythischen Denken homolog macht, ist die Tendenz zum Abbau der für den Realismus gültigen Nicht-Motiviertheit des Zeichens. Das Wort, das in der realistischen Sprachauffassung ein nur durch Konvention festgelegtes, grundsätzlich arbiträres Zeichen war, wird im Ornamentalismus wie im mythischen Denken tendenziell zum *Ikon*, zum Abbild seiner Bedeutung. Die Ikonizität, die die Poesie der von ihr transformierten Prosa vermittelt, korrespondiert mit dem Gesetz des magischen Sprechens im Mythos. Dort tritt zwischen Namen und Ding keinerlei vermittelnde Konvention, im Grunde nicht einmal ein Verweisungs- oder Repräsentationsverhältnis. Der Name *bedeutet* das Ding nicht, er *ist* das Ding. (Ebd. Hervorhebung im Original)

Trotz seiner Lyrizität ist *Horomedon* in Prosa verfasst. Aber der Beginn des Textes erinnert stark an eine Hymne, in welcher der griechische Gott Apollo angerufen wird – zumal der Text, wie durch die Überschrift deutlich wird, ihm gewidmet ist: „Аполлон–Оритэс! Аполлон–Горомедон! понимаю, почему тебе дано имя вождя времени и почему в твоей свите хоровод Муз переплетен с хороводами мгновений!“⁶ (Волошин 2007, 297)

Dekodiert man den Text, zeigt sich, dass Vološin in *Horomedon* ein theoretisches Thema behandelt, nämlich die Klassifizierung der Künste in Raum und Zeit, und damit einen Beitrag zur damals aktuellen Ästhetikdebatte leistet. Allerdings wählt er für den Text eine Form, welche für die Behandlung eines theoretischen Themas ungewöhnlich ist. Dies folgt jedoch dem symbolistischen Lebenskunstmodell (dazu Schahadat 2004), aufgrund dessen sich die verschiedenen Gattungen, aber auch theoretischer und künstlerischer Diskurs vermischen. Eine klare Zuordnung *Horomedons* zu einer bestimmten Textgattung ist daher nicht möglich.

5 Zum kratyleischen Zeichenbegriff vgl. Greber 1992, 102 ff.

6 „Apollo-Orites! Apollo-Horomedon! ich verstehe, warum dir der Name des Führers der Zeit gegeben und warum in deinem Gefolge der Reigen der Musen mit dem Reigen der Augenblicke verflochten ist!“

Laokoon

Lessings *Laokoon* entstand in einem ähnlichen Zusammenhang wie *Horomedon*. Auch er war als Beitrag zur Ästhetikdiskussion in der Kunstbewegung gedacht (vgl. Barner 1998, 241). Lessings Schrift war eine polemische Antwort auf J.J. Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) (Winckelmann 1935).⁷ Winckelmanns *Gedanken* rückten die Laokoon-Gruppe in den Brennpunkt der deutschen Kunst-Diskussion.⁸ Die Plastik stellt Laokoon zusammen mit seinen beiden Söhnen dar, die von zwei riesigen Schlangen erwürgt werden. Laokoons Gesichtsausdruck ist nicht von wildem Schmerz verzerrt, sondern „zum bloßen Seufzer gedämpft“ (Kreuzer 2006, 216). Winckelmann war der Ansicht, die Bildhauer hätten den Schmerzensschrei des Laokoon aus rein ethischen Gründen gemildert, und nicht, weil ein verzerrtes Gesicht die Ästhetik der Plastik zerstöre (vgl. ebd.). Dieser Ansicht trat Lessing polemisch gegenüber, denn Inhalt und Form müssen seiner Meinung nach schön, d. h. ästhetisch sein. Winckelmann fordert in seinen *Gedanken* vom bildenden Künstler ein „dichterisches Verfahren“ (Szarota 1959, 51): „Er sucht sich als einen Dichter zu zeigen, und Figuren durch Bilder, das ist, allegorisch zu malen“ (Winckelmann 1935, 58). Denn allegorisches Malen, in der Historienmalerei, oder die Darstellung aufeinanderfolgender Szenen in einem Gemälde, waren in dieser Zeit eine Selbstverständlichkeit (vgl. Wellek 1977, 169). Lessing jedoch war der Meinung, dass man einen Maler nicht wie einen Dichter behandeln könne. Er verlangte eine differenzierte Herangehensweise an die Künste, indem er auf die Unterschiede ihrer materiellen Beschaffenheit hinwies (vgl. Barner 1998, 238). Während die Malerei „Figuren und Farben im Raume“ verwende, seien die Mittel der Poesie „artikulierte Töne in der Zeit“ (Lessing 2006, 114). Lessings zentrale Forderung war die Befreiung der Poesie vom „Diktat der Malerei“ (Kreuzer 2006, 219; vgl. auch Barner 1998, 242) und damit von der bis zu diesem Zeitpunkt allgemein gültigen Horaz'schen Formel „ut pictura poesis“ (vgl. Wellek 1977, 169).⁹

7 Barner (1998, 238) weist darauf hin, dass sich erst die dritte Fassung des *Laokoon* auf die *Gedanken* beziehe und Lessing sich auch anhand der Schriften *Polymetis* (1747) von Joseph Spence und *Tableaux tirés de l'Illiade* (1757) von Comte de Caylus mit dem Unterschied zwischen Poesie und bildender Kunst auseinandersetze. Allerdings entwirft Lessing die Problematik der Künste anhand der Laokoon-Statue erst aufgrund der *Gedanken*.

8 Die Skulptur steht heute in den Vatikanischen Museen in Rom (vgl. Kreuzer 2006, 215).

9 Diese Stelle aus Horaz' *Ars poetica* wird seit der Renaissance missverständlich interpretiert, besagt sie doch ursprünglich nur, dass Dichtung und Malerei von nah und von fern, im Licht

Der Form des *Laokoon*, welcher sich aus „Aufsätzen“ (Albert 1997, 47) über Malerei und Dichtung zusammensetzt, steht die geschlossene Form des *Horomedon* gegenüber.¹⁰ Während Vološin seine Kunstauffassung in einem auf die griechische Mythologie zurückgreifenden, kryptischen Text verschlüsselt, erschließt sich Lessings Ästhetikkonzept dem Leser durch die nüchterne, wenn auch zum Teil polemisierende Sprache leichter.

Raum und Zeit

Sowohl für Lessing als auch für Vološin ist es offensichtlich, dass in der plastischen Kunst räumliche Aspekte dargestellt werden müssen, in der Dichtung hingegen zeitliche Aspekte.

In der plastischen Kunst kann immer nur ein einziger Augenblick, also ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit, wiedergegeben werden. Dabei ist die Wahl, welcher Augenblick in einem Kunstwerk festgehalten werden soll, sei es ein historisches Ereignis oder nur ein ganz alltäglicher Moment, wichtig. Denn aus ihm muss deutlich hervorgehen, in welchem Gesamtkontext das Kunstwerk steht. Ebenso wichtig ist es, welche Gefühle dem Rezipienten vermittelt werden. Bereits in der Wahl des darzustellenden Augenblicks, schon vor dessen Realisierung, liegt also die moralisch-ästhetische Verantwortung des Künstlers dem Rezipienten gegenüber.

Die Mittel der Poesie sind transitorische, daher kann sie zeitliche Abläufe oder Handlungen beschreiben und ist nicht an den Augenblick gebunden (vgl. Lessing 2006, 27; Волошин 2007, 300). Sie kann ein Zusammenspiel von Zentrum und Peripherie bewirken (vgl. Schneider 1999, 283), wo ein Bildhauer oder Maler immer nur einen Ausschnitt darstellen kann (vgl. Lessing 2006, 115). Auch der Poesie sprechen Lessing und Vološin eine moralisch-ästhetische Aufgabe zu. Für Lessing liegt sie in der ästhetischen Erziehung des Menschen, in der Darstellung der Schönheit in der Kunst, für Vološin besteht sie in der Befreiung des göttlichen Wortes aus der Materie als Zukunftsaufgabe der Menschheit.

Betrachten wir die plastischen Künste und die Poesie genauer.

Plastische Künste

Die plastischen Künste (Architektur, Malerei und Bildhauerei) sind, und darin stimmen Lessing und Vološin miteinander überein, räumliche

oder im Dunkeln gesehen werden sowie mehrere Male oder auch nur ein einziges Mal gefallen können (vgl. Trimpi 1973, 1 ff).

¹⁰ Die lose Form des *Laokoon* ist u. a. in seiner Entstehungsgeschichte begründet. Näher dazu Kreuzer 2006, 216 ff.

Künste. Jedoch hat jede Räumlichkeit auch einen zeitlichen Aspekt (114), der sich in den plastischen Künsten darin zeigt, dass nur ein Augenblick im Kunstwerk dargestellt werden kann. Vološin bezeichnet die plastischen Künste als in der Materie festgehaltene Augenblicke:

Но искусство – алмазный мост между бытием и тем, что вне бытия, и когда Аполлон приказывает: «Остановись!» – мгновенно, оно, окоченев в своем трепете, свертывается и застывает в мраморе ли, в золоте, в эмали или в бронзе, в штрихе ли карандаша или в размахе кисти, в крылатом вознесении каменной башни или в оттиске медной доски.¹¹ (Волошин 2007, 297-298)

Daher ist die Wahl des richtigen Augenblicks der bedeutendste Aspekt in der plastischen Kunst. Für Lessing ist wichtig, dass der zeitliche Rahmen, in dem der im Kunstwerk dargestellte Moment steht, eindeutig ist:

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird. (Lessing 2006, 115)

Vološins Überlegungen gehen in eine noch andere Richtung. Er ist der Meinung, dass der Künstler zwar den darzustellenden Augenblick frei wählen könne, jedoch durch das Material, das er zur Realisierung seines Kunstwerks verwende, einer Beschränkung unterliege. Denn aus dem Material, das er bearbeite, könne der Künstler nur dasjenige herausholen, was darin potentiell enthalten sei:

Живописец, скульптор, архитектор – ты не творец; ты лишь воспитатель вещества; камень и металл, свет и линию ты учишь равновесию, человеческому строю и гражданственности, ты по складам научаешь их желаниями, ты посвящаешь их в тайинства

¹¹ „Aber die Kunst ist eine diamantene Brücke zwischen dem Sein und dem, was außerhalb des Seins ist, und wenn Apollo dem Augenblick befiehlt: „Verweile!“, so, erstarrend in seinem Beben, gerinnt er und erstarrt vielleicht zu Marmor oder zu Gold, zu Emaille oder vielleicht zu Bronze, zu einem Bleistiftstrich oder zu einem Pinselschwung, zum geflügelten Aufschwung eines steinernen Turmes oder zum Abdruck einer Kupfertafel.“

страсти и тишину их сознания отравляешь ядом чувства и страдания.¹² (Волошин 2007, 298)

Die Verantwortung, die der Künstler durch die Wahl des darzustellenden Augenblicks übernimmt, wird bei Vološin noch einmal gesteigert, denn er versteht ihn nicht einfach als einen aus dem Zeitgeschehen gegriffenen Moment, sondern als ein im Kunstwerk gefangenes Gefühl. Und dieses in der plastischen Kunst dargestellt, könne zu jedem beliebigen Zeitpunkt von einem Betrachter zu neuem Leben erweckt werden:

И подобно тому, как рука, ощупывая кремневый нож каменного века, находит в нем впадины и выступы для пальцев и, угадав их, невольно повторяет то напряжение мускулов плеча, которое наносит удар, так душа того, кто проникается произведением искусства, ложится в гробницу формы и, покоровшись движению линий, означенных ее емкостью, расцветает неускользающим, по отныне от вещества рождающимся мгновением.¹³ (Ebd.)

Die Wirkung, die ein in einem Gemälde dargestellter Augenblick und das darin enthaltene Gefühl haben kann, wird an einem Vorfall deutlich, welcher in der russischen Kunstszene eine aufgeregte Debatte auslöste, zu der auch Vološin in seinem Aufsatz *О смысле катастрофы постигшей картину Репина (Über den Sinn der Katastrophe, die das Bild Repins ereilte)* Stellung nahm. Bei einem Besuch in der Tret'jakov-Galerie zerstörte ein junger Mann, Abram Balašov, das Gemälde von Il'ja Repin *Иван Грозный и его сын 16 ноября 1581 (Ivan der Schreckliche und sein Sohn am 16. November 1581)* mit einem Messer.¹⁴ Vološin beschreibt den Vorgang folgendermaßen:

12 „Maler, Bildhauer, Architekt – du bist nicht Schöpfer; du bist nur Erzieher der Materie; Stein und Metall, Farbe und Linie lehrt du das Gleichgewicht, menschliche Ordnung und soziales Bewußtsein, du, nach Silben, lehrt du sie das Wünschen, du weihst sie in die Geheimnisse der Leidenschaft ein, und die Stille ihres Bewusstseins vergiftest du mit dem Gift des Gefühls und der Leidenschaft.“

13 „Ähnlich dem, wie eine Hand, ein Feuersteinmesser aus der Steinzeit beführend, unwillkürlich die Vertiefungen und Vorsprünge für die Finger findet und, sie erratend, unbewusst jene Spannung der Muskeln der Schulter wiederholt, die einen Stoß ausführt, so legt sich die Seele dessen, der von einem Kunstwerk durchdrungen wird, in die Gruft der Form und unterwirft sich der Bewegung der Linien, die von ihrem Umfang gekennzeichnet wurden, und blüht in einem nicht entschwindenden, aber von nun an aus der Materie sich gebärenden Augenblick auf.“

14 Der Vorfall ereignete sich am 16. Januar 1913 (vgl. Лавров 2005, 538).

Когда же Абрам Балашов очутился перед картиной Репина, то конгенитальность душевного состояния художника поразила его, как молния, и он, восклицая тайные слова самого Репина «Довольно крови! Довольно крови!», сделал по отношению к картине тот же самый жест, который Репин в течение тридцати лет, производил над душой каждого посетителя Третьяковской галереи.¹⁵ (Волошин 2005, 312)

Und etwas später:

Изумительно то, что *никому, никому!* не пришло в голову, что в лице Балашова мы имеем дела не с преступником, а с жертвой репинского произведения. Безумие его вызвано картиной Репина.¹⁶ (333; Hervorhebung im Original)

Vološin macht also Repin für diese Tat verantwortlich. Denn für die in dem Gemälde festgehaltenen Gefühle, für den gewählten Augenblick, sei allein Repin zur Rechenschaft zu ziehen, der junge Mann habe diesen Augenblick, dieses Gefühl lediglich kongenial durchlebt.

Für Lessing besteht die Verantwortung dem Betrachter gegenüber neben der Wahl des Augenblicks darin, dass der Künstler mit Mitteln der plastischen Kunst keine Schrecken, Schmerz oder Hässlichkeit darstellt. Dies hängt mit Lessings Verständnis der „Schönheit der menschlichen Form und [der] Größe des menschlichen Helden“ (Böckmann 1970, 63) zusammen, die er ausdrücklich als die höchsten Gehalte des Lebens heraushebt und als die Themen bezeichnet, welche die Künste mit den ihnen eigenen Mitteln darstellen sollen. Der Sinn der Kunst ist also nicht allein ihre Schönheit, sondern liegt auch darin, welche Wirkung sie auf den Rezipienten ausübt. Lessing sieht das Problem nicht so sehr im möglichen kongenialen Nachempfinden, sondern darin, dass Hässlichkeit, dargestellt in einem plastischen Kunstwerk, aus einem singulären Augenblick Unendlichkeit macht. Ein schrecklicher Augenblick, für immer auf Lein-

15 „Als Abram Balašov sich vor dem Bild von Repin fand, überraschte ihn der kongeniale seelische Zustand des Malers wie ein Blitz, und er führte, indem er die geheimen Worte Repins ‚Genug des Blutes! Genug des Blutes!‘ ausrief, genau dieselbe Geste in Bezug auf das Bild aus, die Repin während des Zeitraumes von 30 Jahren mit der Seele eines jeden Besuchers der Tretjakov-Galerie vollzog.“

16 „Erstaunlich ist, dass niemand, niemand! die Idee hatte, dass wir es bei Balašov nicht mit einem Verbrecher zu tun haben, sondern mit dem Opfer des Repin’schen Werkes. Sein Wahnsinn wurde durch das Bild Repins hervorgerufen.“

wand gebannt oder in Marmor gehauen, wird damit unvergänglich und widerstrebt Lessings Schönheitsempfinden:

[...] alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so wider-natürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder grauet. [...] So ist es auch mit dem Schreien. Der heftigste Schmerz, welcher das Schreien auspresst, läßt entweder bald nach, oder zerstört das leidende Subjekt. Wenn also auch der geduldigste standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unablässlich. (Lessing 2006, 23-24)

Ein Beispiel, in dem ein Künstler einen schrecklichen Augenblick in einem Kunstwerk dargestellt hat, ohne in diesem Hässlichkeit oder Schmerz für den Betrachter unerträglich zu machen, sieht Lessing in der Laokoon-Statue. Die Statue stellt den Schmerz Laokoons, obwohl sich dieser in einer lebensgefährlichen Situation befindet und unsägliche Schmerzen erleidet, nicht durch einen verzerrten, weit geöffneten Mund dar, sondern gemildert:

Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellten Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellte. (20)

Denn, so fährt Lessing fort:

Die bloße Öffnung des Mundes, – beiseitegesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichtes dadurch verzerrt und verschoben werden, – ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut. (Ebd.)

Die richtige Wahl des Augenblicks und die damit verbundene moralisch-ästhetische Verantwortung des Künstlers ist also sowohl von Lessing, als auch von Vološin von Bedeutung. Für Vološin sind außerdem die in

das Kunstwerk gelegten ‚richtigen‘ Gefühle wichtig, für Lessing, dass Hässlichkeit und Schmerz im Kunstwerk nicht dargestellt werden.

Poesie

Die Poesie ist für beide Künstler die Kunst, welche zeitliche Vorgänge am besten darstellen kann, denn ihre Zeichen sind transitorische:

[...] wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen. (114)

Lessing ist sich dabei durchaus bewusst, dass zeitliche Phänomene immer auch einen räumlichen Aspekt haben: „Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit“ (ebd.). Doch macht er deutlich, dass man einen räumlichen Gegenstand mit dem Auge sofort erfassen könne und dieser für den Betrachter gegenwärtig bleibe, während Sprache oder Musik für das Ohr verklängen, falls sie beim Zuhörer nicht im Gedächtnis zurückblieben (123). Natürlich könne auch ein Dichter einen Gegenstand beschreiben, brauche jedoch dafür sehr viel länger, als wenn ein Betrachter einen Gegenstand mit *einem einzigen* Blick erfasse. Zwar könne die Beschreibung des Gegenstandes äußerst genau sein, in der Vorstellung verschiedener Menschen sei er jedoch nie identisch:

Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganzes nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon aufeinander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebriecht, worauf die Poesie vornehmlich gehet; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Koexistierende des Körpers mit dem Konstruktiven der Rede dabei in Kollision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser

Teile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird. (125-126)

Damit ist ein Dichter nicht auf einen einzigen Augenblick festgelegt („Nichts nötigt hiernächst den Dichter sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren.“; 27), sondern kann einen Prozess darstellen. Da die Mittel der Poesie „transitorische sind, unterliegt [sie] der Beschränkung des Inhaltes auf das ästhetisch Schöne nicht prinzipiell“ (Kreuzer 2006, 224), d.h. die Poesie kann auch Hässlichkeit oder Schmerz als Inhalt erlauben, da diese dem Rezipienten nicht unablässig vor Augen bleiben: „Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemandes Geschrei; einen andern dieses Geschrei selbst.“ (Lessing 2006, 28) So kann Vergil in seinem Laokoon-Text einen schreienden Laokoon darstellen: „Wenn Vergils Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nötig ist und daß dieses große Maul häßlich ist?“ (26)

Trotzdem darf die Poesie das „moralisch Hässliche“ nicht darstellen, wenn dadurch das „ästhetische Mitleid“ verhindert wird (Kreuzer 2006, 225). Also obliegt auch dem Dichter eine moralisch-ästhetische Aufgabe. Die Poesie hat für Vološin außer dem bereits bei Lessing erwähnten zeitlichen Aspekt eine größere Dimension. Ihr kommt eine prophetische Aufgabe zu, nämlich, die Welt durch das Wort zu verändern.¹⁷ Vološin begreift das Wort so, wie es im Prolog des Johannes-Evangeliums steht (Joh 1, 1-14). Er schreibt:

[...] точно так же евангелист Иоанн, не дикую созерца я глыбы камня, а целую вселенную, в которой заблудился человеческий дух, пишет: «В начале было Слово ... и Слово стало плотью!»¹⁸ (Волошин 2007, 301)

In allen Gegenständen um sich herum sieht Vološin zu Materie gewordenen göttlichen Logos.¹⁹ Der Dichter hat die Aufgabe, die richtigen Worte, d. h. die

17 Die Frage nach der Struktur und dem Leben des Wortes beschäftigte nicht nur Vološin, sondern die meisten Symbolisten dieser Zeit (vgl. Schahadat 1995, 228; Werberger 2005, 42; Hansen-Löve 1998, 101).

18 „[...] ebenso schreibt der Evangelist Johannes, nicht einen Marmorblock betrachtend, sondern das ganze All, in dem der menschliche Geist sich verirrt hat: „Im Anfang war das Wort ... und das Wort ward Fleisch!“

19 Hier steht er ganz in der Strömung des traditionellen russischen Logozentrismus, wurde doch in Russland die Säkularisierung der kyrillischen Schrift niemals ganz durchgeführt.

Namen der Dinge zu finden, die in der Materie gefangen sind, um sie daraus zu befreien: „Надо писать так, чтобы каждая фраза была именем.“²⁰ (302) Worte, die nicht in diesem Sinne gebraucht werden, sind für Vološin abgenutzt und tot. Jedoch ist für ihn ein Wort nur solange „prophetisch“, wie es nicht zur Poesie wird. Denn in dem Moment, in dem es in einem konkreten Kontext stehe, verliere es die Möglichkeit, sich in anderer Form zu verwirklichen, d. h. es kann keine andere Bedeutung mehr erhalten:

Здесь слово – осуществление статимого, а все что есть, во времени осуществляется лишь однажды и в течение одного мгновения. Пророчество – только намек на возможность события, если же слово равносильно тому, о чем повествует, то оно перестает быть пророчеством, а становится произведением поэзии и этим устраняет возможность иного осуществления. Каждое слово, в которое я вкладываю свою душу, убивает в будущем некую возможность жизни. Каждый найденный стих говорит не о прошлом, а о будущем, которое уже не осуществится.²¹ (Волошин 2007, 303)

Vološin verbindet also mit der Poesie den Aspekt der Zukunft, wie er mit den plastischen Künsten die Gegenwart, den Augenblick verbindet. Das Wort hat für Vološin nicht nur einen rein künstlerischen Wert. Durch die Bedeutung, welche die Poesie in Zusammenhang mit der Umwandlung in göttliches Wort erhält, steht sie für Vološin über den anderen Künsten: „Слово для человека цель, а не средство“²² (ebd.).

Lessing sieht die Poesie ebenfalls den plastischen Künsten überlegen:

Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters

20 „Man muss so schreiben, dass jeder Satz ein Name ist.“ Zur Bedeutung des „Namens“ und „Benennens“ im Symbolismus vgl. Hansen-Löve 1998, 49-50; Schahadat 1995, 227-228; Werberger 2005, 151, 171, 198; Petzer 2009.

21 „Hier ist das Wort die Verwirklichung des Werdenden und alles, was ist, verwirklicht sich in der Zeit nur einmal und während eines Augenblicks. Prophezeiung ist nur eine Anspielung auf die Möglichkeit eines Geschehnisses, wenn jedoch das Wort gleichbedeutend ist mit dem, wovon es erzählt, so hört es auf prophetisch zu sein und wird zu einem Werk der Poesie und beseitigt damit die Möglichkeit einer anderen Verwirklichung.“

„Jedes Wort, in das ich meine Seele lege, tötet in der Zukunft irgendeine Möglichkeit des Lebens. Jeder gefundene Vers spricht nicht über die Vergangenheit, sondern über die Zukunft, welche sich schon nicht mehr verwirklichen wird.“

22 „Das Wort ist für den Menschen Ziel und nicht Mittel“.

Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen. (Lessing 2006, 73)

Die Überlegenheit der Poesie über die plastischen Künste ergibt sich für Lessing nicht nur daraus, dass sie mehr als nur einen einzigen Augenblick darstellen kann, sondern aus der Freiheit, die durch ihre indirekten Zeichen für die Einbildungskraft entsteht. Er sieht die plastischen Künste als „Ausgrenzung [...] aus dem dynamischen Fluß von Geist und Leben“ (Kreuzer 2006, 221). In ihnen wird die Phantasie auf Form und Sinnlichkeit reduziert, während sie in der Poesie vollkommen frei ist (vgl. Barner 1998, 245).

Lessing erstrebt in und durch die Kunst die moralische und ästhetische Erziehung des Menschen zu einem Verständnis des Schönen, denn nur wenn die Kunst „um ihrer selbst willen“ (Lessing 2006, 80) geschaffen werde, verdiene sie Anerkennung (vgl. Böckmann 1970, 63-64). *Laokoon* wurde als Streitschrift für ein neues Verständnis der Künste verfasst, das im Gegensatz zu einer in der Aufklärung nunmehr überholten Kunstauffassung stand. Lessing begründete mit der bei seinen Zeitgenossen stark umstrittenen Schrift eine neue Klassifizierung, die den Auftakt zum modernen ästhetischen Diskurs bildet (vgl. Albert 1997, 51).

Vološin sieht über die Ästhetikdebatte hinaus die Künste in einem direkten Zusammenhang mit dem Menschen. Zwar ist für ihn der Anspruch, dass die Künste den Menschen geistig und ästhetisch erziehen, implizit enthalten, jedoch betrachtet er sie zudem als einen Teil der menschlichen Entwicklung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Brücke zwischen Kunst und Mensch schlägt Vološin durch die griechische Mythologie. Apollo, der „Führer der Zeit“, hat in der griechischen Mythologie auch das Attribut des Musenführers (vgl. Abenstein 2007, 78).²³ Vološin wählt jedoch nicht die neun Musen, die den Künsten zugeordnet werden, sondern die Moiren, die Göttinnen, welche die Schicksalsfäden der Menschen in den Händen halten:

Таково троичное деление искусств, согласно нашему представлению о времени, более подобающее лику Аполлона – предводителя Мойр, чем Аполлона Мусагета.

23 Ein Bezug zwischen Horomedon und Laokoon findet sich übrigens in der Gestalt des Apollo, auf dessen Befehl Laokoon von den Schlangen erwürgt wird, da er die Trojaner vor dem hölzernen Pferd gewarnt hatte (vgl. Wellek 1977, 167; vgl. auch Abenstein 2007, 220).

Вас три, а не девять, темные музы времени, правящие судьбами человека на земле.²⁴ (Волошин 2007, 304)

Vološin weist jeder der drei Moiren eine Kunstform zu: Klotho ist diejenige, die die Fäden des Schicksals spinnt. Deshalb wird sie der Vergangenheit und damit der Musik zugeordnet. Atropos ist die Schicksalsgöttin, welche die Waage trägt, die Vergangenheit und Zukunft im Gleichgewicht hält. Sie ist die Göttin der Gegenwart und somit die der plastischen Künste. Lachesis schließlich zeigt in die Zukunft und ist daher die Muse der Poesie (vgl. ebd.).

Während es Lessing also vor allen Dingen darum geht, durch die Kunst zur ästhetischen Erziehung des Menschen beizutragen, geht es Vološin darum, den Zusammenhang zwischen der menschlichen Entwicklung und der Kunst darzustellen und auf die Aufgabe des Dichters hinzuweisen, das göttliche Wort durch die Poesie aus der Materie zu befreien.

Fazit

Die beiden Texte, obwohl in verschiedenen literarischen Epochen und räumlich-kulturellen Zusammenhängen entstanden, stimmen in den zentralen Punkten überein. Beide Künstler sind der Auffassung, dass sich die Künste in ihrer Beschaffenheit unterscheiden und damit eine differenzierte Herangehensweise erforderlich machen. In einzelnen Punkten jedoch zeigen sich auch Unterschiede, wie die unterschiedliche Form der Texte oder die lyrische Sprache bei Vološin im Gegensatz zur sachlichen, wenn auch polemischen Sprache Lessings.²⁵ Auch sieht Vološin die Musik neben Poesie und plastischer Kunst als die dritte der Künste, weshalb sie einen wichtigen Teil in *Horomedon* bildet,²⁶ während Lessing sie ganz ausklammert, was sich durch die Vorbehalte der Aufklärung gegen eine ‚inhaltslose Kunst‘ erklärt.²⁷

24 „Solcher Art ist die Dreiteilung der Künste gemäß unserer Vorstellung der Zeit, eher der Gestalt des Apollo, des Führers der Moiren entsprechend, als der des Apollo-Musagetes. Euer sind drei und nicht neun, dunkle Musen der Zeit, welche die Schicksale der Menschen auf der Erde führen.“

25 Ein Unterschied zwischen den beiden Texten, der hier allerdings nicht näher betrachtet wird, besteht in der Erwähnung des Theaters bei Lessing – er sieht es als die „höchste poetische Kunstform“ (Barner 1998, 240) an, welches in *Horomedon* keine Rolle spielt, obwohl Vološin sich in anderen Texten ausführlich damit auseinandersetzt.

26 Interessant ist der intertextuelle Bezug auf Gogol's Text von 1831 *Скульптура, живопись и музыка* (*Skulptur, Malerei und Musik*). Vgl. Гоголь 1952.

27 Lessing plante einen zweiten Teil, welcher der Auseinandersetzung mit der Musik

Warum aber schreibt Vološin zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Text, der zwar gewisse Unterschiede aufweist, aber in den zentralen Fragen übereinstimmt?

Lessing ging es in *Laokoon* vor allem um:

die Rechtfertigung eines neu heraufkommenden Kunstideals, um die Begründung der klassischen Symbolform der Goethezeit, die den Klassizismus in Dichtung und bildender Kunst rechtfertigte und einem eigenen Stilwillen die Richtung wies. (Böckmann 1970, 63)

Vološin wollte in *Horomedon* nicht nur sein Ästhetikverständnis darlegen und sich in der zeitgenössischen Ästhetikdebatte positionieren, sondern sein wichtigstes Anliegen war es, die Kunst in einer direkten Verbindung zum menschlichen Leben darzustellen – was ja dem Lebenskunstmodell entspricht –, und auf die Aufgabe des Dichters hinzuweisen, die Welt durch das Wort zu verändern. Da sein Konzept für ihn nicht nur ein Abstraktum war, sondern Realität, und er seine Auffassung vom Wort und die damit verbundene Konsequenz ernst nahm, konnte ihm *Laokoon* weder von der äußeren Form, noch von Sprache her genügen, noch die dort formulierte Ästhetik mit der Poesie als reiner Wortkunst weit genug gehen. Zwar findet sich bei Lessing die wichtige Unterscheidung der Künste in ihrer Materialbeschaffenheit und auch die Zuweisung in Raum und Zeit, jedoch musste Vološin *Laokoon* für seine Bedürfnisse adaptieren, symbolistisch neu schreiben und diesen um sein weiter gespanntes Ästhetikverständnis erweitern.

Besonders interessant beim Vergleich zwischen *Horomedon* und *Laokoon* ist die semiotische Parallele und die gleichzeitige Paradoxie, welche sich aus dem Epochenwiderspruch ergibt: Aufklärung und Symbolismus schränken beide die Arbitrarität des Zeichens ein und vertreten eine ikonische Zeichenauffassung, jedoch aus ganz unterschiedlichen Gründen: Bei Vološin ist es Sprachmystik, bei Lessing die aufklärerische Vernunftordnung, Ethik und der rechte Maßstab. Eine so ähnliche, ikonische Auffassung des Zeichens in diesen beiden Epochen erstaunt auch deshalb, weil der zwischen Aufklärung und Symbolismus liegende Realismus des 19. Jahrhunderts das Zeichen ja zum reinen Referenten ‚erniedrigt‘ hatte. Der Vergleich der beiden Texte zeigt also, dass sich trotz des heute üblichen Gegensatzes von Aufklärung und Symbolismus durchaus Überschneidungsmomente finden, die man zunächst nicht vermutet hätte.

gewidmet sein sollte, jedoch nicht realisiert wurde. Näher dazu Richter 1999, 156. Vgl. auch Albert 1997, 51.

Literaturverzeichnis

- Abenstein, Reiner: Griechische Mythologie. Paderborn et al. 2007.
- Albert, Wolfgang: Gotthold Ephraim Lessing. Stuttgart, Weimar 1997.
- Barner, Wilfried: Lessing. Epoche, Werk, Wirkung. München 1998.
- Böckmann, Paul: Das Laokoonproblem und seine Auflösung in der Romantik. In: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert. Hg. von Wolf Dietrich Rasch. Frankfurt/M. 1970. S. 59-78.
- Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust. Hg. von Erich Trunz. München 1998.
- Greber, Erika: Mythos – Name – Pronomen. Der literarische Werktitel als metatextueller Indikator. In: Wiener Slawistischer Almanach 30 (1992). S. 99-152.
- Hansen-Löve, Aage A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. 2: Mythopoetischer Symbolismus 1. Kosmische Symbolik. Wien 1998.
- Hansen-Löve, Aage A.: Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus. In: Mythos in der slawischen Moderne. Hg. von Wolf Schmid. Wien 1987. (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20.) S. 61-103.
- Kreuzer, Ingrid: Nachwort. In: Gotthold Ephraim Lessing. Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart 2006. S. 215-230.
- Lauer, Reinhard: Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto, oder Zwischen den Künsten. Intermediale Miscelle. In: Literatur und Kunst. Festgabe für Gerhard Schaumann. Hg. von Ulrich Steltner. Jena 2007. S. 1-5.
- Lauer, Reinhard: Skizze der Lessing-Rezeption in Russland. In: Nation und Gelehrtenrepublik. Lessing im europäischen Zusammenhang. Hg. von Wilfried Barner und Albert M. Reh. Detroit, München 1984. S. 325-343.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart 2006.
- Petzer, Tatjana et al. (Hrsg.): Namen. Benennung – Verehrung – Wirkung. Positionen der europäischen Moderne. Berlin 2009.
- Richter, Simon: Intimate Relations: Music in and around Lessing's "Laokoon". In: Poetics Today. 20.2 (1999): Lessing's Laokoon. Context and Reception. S. 155-173.
- Schahadat, Schamma: Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. München 2004.
- Schahadat, Schamma: Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks. Frankfurt/M. 1995.

- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 2., verb. Auflage. Berlin, New York 2008.
- Schneider, Matthew: *Problematic Differences- Conflictive Mimesis in Lessing's "Laokoon"*. In: *Poetics Today*, 20.2 (1999): *Lessing's Laokoon. Context and Reception*. S. 273-289.
- Szarota, Elida Maria: *Lessings „Laokoon“*. Eine Kampfschrift für eine realistische Kunst und Poesie. Weimar 1959.
- Trimpi, Wesley: *The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1973). S. 1-34.
- Werberger, Annette: *Postsymbolistisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akemismus und Osip Mandel'stams*. München 2005.
- Wellek, René: *Geschichte der Literaturkritik 1750-1950*. Bd. 2: *Das Zeitalter des Übergangs*. Berlin, New York 1977. S. 153-182.
- Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*. In: *Das Erbe der Alten*. Hg. von Emil Ermatinger. Leipzig 1935. S. 31-61.
- Волошин, М.А. *Horomedon* // Волошин, М.А. *Собрание сочинений*. Под. общ. ред. В.П. Купченко, А.В. Лаврова. Т. 6, кн. 1: *Проза 1906-1916. Очерки, статьи, рецензии*. Москва 2007. С. 287-305.
- Волошин, М.А. *О смысле катастрофы, постигшей картину Репина* // Волошин, М.А. *Собрание сочинений*. Под. общ. ред. В.П. Купченко, А.В. Лаврова. Т. 3: *Лики творчества, кн. 1: О Репине, Суриков*. Москва 2005. С. 309-313.
- Гоголь, Н.В. *Скульптура, живопись и музыка (1831)* // Гоголь, Н. В. *Полное собрание сочинений*. В 14 т. Т. 8. Москва 1952. С. 9-13.
- Лавров, А.В. *О Репине. Комментарии* // Волошин, М.А. *Собрание сочинений*. Под. общ. ред. В.П. Купченко, А.В. Лаврова. Т. 3: *Лики творчества, кн. 1: О Репине, Суриков*. Москва 2005. С. 550-559.
- Лощинская, Н.В. *Horomedon. Комментарии* // Волошин, М.А. *Собрание сочинений*. Под. общ. ред. В.П. Купченко, А.В. Лаврова. Т. 6, кн. 1: *Проза 1906-1916. Очерки, статьи, рецензии*. Москва 2007. С. 716-724.

Zur Autorin

Anna S. Fischer, Magister-Studium der Slavistik, Osteuropäischen Geschichte und Politischen Wissenschaft an der Universität Bonn und der Staatlichen Universität Moskau. Seit Herbst 2009 Promotion zur Literaturkritik Maksimilian A. Vološins an der Universität Tübingen.