

Esther Sophie Fels

Skjønnhet og smerte i kunst

I lys av Lessings *Laokoon*

Bacheloroppgave i ALIT2900

Veileder: Knut Ove Eliassen

Desember 2019

Esther Sophie Fels

Skjønnhet og smerte i kunst

I lys av Lessings *Laokoon*



Bacheloroppgave i ALIT2900
Veileder: Knut Ove Eliassen
Desember 2019

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur

Forord

I sitt estetiske skrift *Laokoon* argumenterer Lessing bredt og grundig for å forklare de minste prinsippene i kunsten samt deres funksjon. Hans verk er en blanding av gamle og moderne kunstforståelser idet han bruker gamle eksempler som et grunnlag for å peke framover. Slik står han i overgangen fra en kunstteori som flytter fokus fra det allmenne til det individuelle. Jeg velger Lessings *Laokoon*, et verk som legger stor vekt på antikken og den tidlige kunsten, fordi jeg er spesielt interessert i den tidlige diktekunsten. Det er kunsten fra denne tiden som er kilden til senere kunst. Å forstå den danner et grunnlag for en forståelse av senere kunst.

Lessing bruker Laokoon-skulpturen som grunnlag og som eksempel for visuell kunst for et uttrykk av smerte framstilt på en skjønn måte. Han forsøker i *Laokoon* å forene begge disse estetiske begrepene – skjønnhet og smerte. Det som interesserer meg i det som følger, er hvordan Lessing mener skjønnhet og smerte kan uttrykkes i kunst. Forskjellen mellom uttrykksmåten i visuell kunst og i diktekunsten interesserer meg for å forstå i hvilken sammenheng den visuelle kunsten har størst potensial, og hvor diktekunsten har de beste redskapene for å uttrykke smerte og skjønnhet. Jeg vil se på smerte framstilt på en estetisk måte slik at den er moralsk – overholder decorum – i forhold til skjønnhetskravene i visuell kunst. Jeg vil også se på hvordan smerte og skjønnhet fungerer i diktekunsten. Hvis diktekunsten, som Lessing beskriver det, er forbehold affekter, følelser, det som skjer i tiden, da er smerte en mer velegnet gjenstand for fremstilling i diktekunsten enn skjønnheten, som er noe som vises i rommet. Men mener Lessing det?

Jeg vil delvis bruke eksempler fra litteraturen for å vise til det Lessing prøver å forklare i *Laokoon* om maleri og diktekunst i forhold til skjønnhet og smerte. I tillegg til dette, vil jeg prøve å gi musikken, som tredje kunstform en plass blant diktekunsten og visuell kunst. Til slutt vil jeg drøfte spørsmålet om alle tre kunstformene kan ha en oppdragende funksjon, eller være felleskaps-byggende, som Lessing ønsker det. Jeg legger derfor stor vekt på hvor de enkelte kunstformene kan bidra med hver sine egenskaper til en helhetlig virkning. Et aspekt som er viktig for Lessing, forklarer han selv i forordet av *Laokoon*. Jeg vil bruke hans egne ord: ” Noch erinnere ich, dass ich unter dem Namen der Malerei, die bildenden Künste überhaupt begreife“ (Lessing, s.8). Når Lessing skriver om „bildende Künste“, bruker han ikke bare *Malerei* som et samlebegrep for visuell kunst, men han bruker også ofte ordet „Kunst“ som et samlebegrep. Til poesi sier Lessing oftest poesi eller diktekunst. Likevel er også diktekunsten ifølge Lessing en kunstform. Det blir tydelig i *Laokoon* hvor han nevner både maleriet og diktekunsten som kunstformer. Her i oppgaven bruker jeg *diktekunst* som ord for poesi og det som vi kaller litteratur i dag.

Om Lessing og opprinnelsen til verket *Laokoon*

Den tyske forfatteren, filosofen, kunstteoretikeren og kritikeren Gotthold Ephraim Lessing (1729-1782) er kjent for de to dramaene *Emilia Galotti* (1772) og *Nathan der Weise* (1779). I tillegg skrev han lyrikk, filosofisk-estetiske skrifter og kunstkritikk. De bestående tankene fra opplysningstiden, den epoken som preget Lessings samtid, ble også påvirket av hans liv og arbeid. I denne sammenhengen virket Lessings verker som et opprop til en løsrivelse av strikte religiøse tanker som bare følger bibelske ord blindt. Lessing er en representant for overgangen fra det gamle samfunnet – preget av den sterke troen til kirka og allmenngyldige verdier –, til det moderne – samtidige og individuelle verdier.

Denne overgangen fra det gamle til det moderne finner vi også igjen i Lessings verk *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). Dette verket er et kunstkritisk-estetisk skrift. Sammen med andre filosofer og diktere har Lessing innført et nytt syn på estetikken. Første reaksjon på utgivelsen var en blanding av anerkjennelse og kritikk. Kritikken kom hovedsakelig fra J.G. Herder i hans verk *Kritische Wälder* (1769). Herder kritiserer hovedsakelig riktigheten av historiske detaljer samt grensene Lessing trekker mellom diktekunst og maleri hvor han mener at Lessing tar feil. På tross av denne kritikken preget *Laokoon* hele kunstteorien og estetikken etter Lessings tid og til og med vår tid. Man kan se *Laokoon* som en kobling fra den eldre til den nyere kunstoppfatningen. Verket er preget av elementer fra opplysningstiden, men også tanker som setter i gang den nye filosofiske disiplinen estetik.

Hele tittelen til verket er *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Skriftet består av 29 kapitler, som igjen består av mange enkelte fragmenter. Fragmentene inneholder enkelte tanker om kunsthistorien og om Laokoon-skulpturen, som Lessing allerede hadde utviklet i brevveksling og samtaler mellom ham og vennen Moses Mendelssohn. Fragmentene var opprinnelig ment som den første delen av flere hvor han skulle utarbeide grensene mellom musikk og diktekunst. Men på grunn av kompleksiteten i *Laokoons* første del – den vi har i dag – og den filosofiske uenigheten mellom han og Mendelssohn om innholdet, ble andre del aldri ferdigstilt. Fordi Lessing hadde dårlig økonomi oppmuntret Lessings venner han til å publisere avhandlingene. Med denne publikasjonen ville Lessing bidra med sin egen teori om kunsthistorien til den pågående diskusjon om den unge disiplinen estetik.

I *Laokoon* deler Lessing tittelens første del med ordet *oder* og etablerer dermed en spenning i tittelen. Med delingsordet *oder* adskiller Lessing selve Laokoon, altså den historiske virkeligheten rund presten Laokoon, og *framstillingen av virkeligheten* i to

forskjellige kunstformer. Dermed viser han til en sammenligning av begge delene. Den tyske litteraturhistorikeren K. Briegleb (født 1932) uttrykker denne spenningen slik: "Die geschichtliche 'Wirklichkeit' eines Menschen und zwei verschiedene Kunstmittel ihrer Vergegenwärtigung werden verglichen" med det målet å vise til en "Wechselbedingtheit von 'Wirklichkeit' und ihrer künstlerischen Vergegenwärtigung" (Lessing, 1967, s.313). Tittelens deling viser altså på interaksjonen mellom virkeligheten og dens framstilling i kunsten.

Undertittelen *mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte* begrunnes i at Lessing forklarer mange enkelte kunsthistoriske hendelser innimellom gjennom hele verket. Han viser stor kunnskap om Laokoon-figuren i myte og kunst og forventer det samme av leserne til verket. Dette viser seg blant annet gjennom at han siterer i mange forskjellige språk – gresk, latin, italiensk, engelsk, fransk etc. – og nevner både store og mindre kjente forfattere, kunstkritikere og verk som en selvfølge uten å forklare mer. Han tar utgangspunkt i at leseren har samme kunnskap som han.

Fragmenter fra den planlagte andre delen av verket med en medial adskillelse mellom diktetekunst og musikk, viser at Lessing også har gitt musikken noen tanker, til tross for at det ikke kom så langt som til et eget verk om dette. Hvor mye Lessing selv virkelig skrev eller mente om musikkens grenser og muligheter som en kunstform, er uklart. Likevel er det nærliggende at Lessing også ser en viss kobling mellom musikk og diktetekunst, som vises blant annet i at han hadde planer om å skrive et eget verk om de to kunstformene. I hans *Paralipomenon 27*, og i flere brev til forskjellige venner, uttrykker Lessing seg i ulike sammenheng om musikken og spesielt om likheter og ulikheter mellom diktetekunst og musikk. Samtidig er det flere andre kunstkritikere og kulturvitenskaper som også viderefører Lessings verk til musikken, som for eksempel Andi Schoon i *Die Ordnung der Klänge* (2015) spesielt i kapittelet "Verflechtungen von Musik und Kunst".

I et brev til Lessing har M. Mendelssohn prøvd å gjøre vennen hans oppmerksom på at det som Lessing skriver om diktetekunsten i *Laokoon*, altså det som er temporært og spatialt, egentlig tilhører musikkens egenskaper: "With respect to temporality and spatiality, music is diametrically opposed to painting" (Richter, s.156). Herder skriver uvitende om denne brevveksling mellom Lessing og Mendelssohn; også om samme forveksling av kunstformen. I *Kritische Wälder* tilskriver han musikken egenskapen å beskrive tiden som et motstykke til visuell kunst. Både Mendelssohn og Herder begrunner deres argumenter i generelle forståelse av musikk og diktetekunst, men også i begrep og uttrykk som Lessing bruker i *Laokoon*, som for eksempel: "artikulierende Töne in der Zeit" (Lessing, s.90). Artikulasjon og toner er egenskaper som vanligvis tilskrives musikken. Lessing bruker dem til diktetekunsten.

Til tross for denne kritikken av Lessings definisjon av diktekunst, har *Laokoon* blitt lest som et verk som handler om maleriets og diktekunstens grenser. Herders og Mendelssohns kritikk, har ikke grunnleggende rammet Lessings beskrivelse av diktekunstens grenser og deres virkning i estetikken. At Lessing begynte med et verk om visuell kunst og diktekunst – altså *Laokoon* – isteden for den nye voksende kunstformen musikk, er forståelig, da han henvender seg i første omgang til den antikke kunsten. I antikken har musikken ikke hatt like stor anerkjennelse som diktekunst og visuell kunst.

Sammendrag av *Laokoon*

Kunsthistorikeren J. Winckelmann (1717-1768) skrev i Lessings samtid et skrift om blant annet Laokoon-skulpturen: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1756). Laokoon-skulpturen er formet av marmor og ble funnet igjen 1507 i Rom etter at den hadde vært forsvunnet i rundt 1500 år. Skulpturen framstiller kampen mellom den trojanske presten Laokoon og hans to sønner, med to store slanger. Kampen ender dødelig for Laokoon og hans sønner. Denne skulpturen hadde stor innflytelse på kunsthistorien i sin helhet spesielt etter 1500.

Winckelmanns skrift om Laokoon-skulpturen var utløseren for Lessings *Laokoon*. Winckelmann mente at maleri og poesi har ingen faste grenser, men flytende overganger til den andre kunstformen og delvis bruker hverandres redskap. Den troen kommer fra det 2000 år gamle utsagnet av Horats: "ut pictura poesis"¹, som sier at alle kunstformer følger samme regler. Lessing ville oppløse dette utsagnet gjennom *Laokoon* og viser gjennom dette at han var uenig med prinsippet "ut pictura poesis". Isteden ville han bevise hvordan det virkelig står til med grensene mellom maleri og poesi. Ut fra Lessings kritiske holdning oppstod *Laokoon*. Kunst og mediehistorien kaller dette verket og dialektikken til "*Grenzziehung und Entgrenzung zwischen den Künsten*" senere "*das Laokoon-Paradigma*", (Schneider, s. 72) skriver S. Schneider – professor for tysk språk på universitetet i Zürich – i *die Laokoon-Debatte: Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert*.

For å illustrere poesiens og maleriets grenser og muligheter, bruker Lessing skjønnheten som argument. Skjønnhet er den høyeste loven for visuell kunst, og denne krever at negative trekk må vike for kravet om skjønnhet, mener Lessing. Samtidig er Lessing bevisst på at kunsten har delvis forandret seg gjennom tiden: "Aber wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuen Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner

¹ Som maleriet, så poesien

Teil ist“ (Lessing, s.20). For eksempel kan dette betyr at skjønnhet kanskje ikke alltid og ikke lenger i dag behøver å være den eneste og høyeste loven til visuell kunst.

Lessing bruker Laokoon-skulpturen som et eksempel på et uttrykk for smerte som en ikke-estetisk affekt framstilt i et estetisk bilde. I motsetning til smerte i visuell kunst har diktetekunsten muligheten til å vise karakterene også med negative trekk uten at de mister anerkjennelse. Smerte som et uttrykk i kunst og diktetekunst er et viktig element i *Laokoon*.

I *Laokoon* bruker Lessing Laokoon-skulpturen representativt for den visuelle kunsten. Lessing bruker Vergils beskrivelse av Laokoon som motstykke i diktetekunsten. Vergil skrev i *Æneiden* i bok to om Laokoons døds kamp med slangene. Med utgangspunkt i Laokoon-skulpturen og den poetiske beskrivelsen av Laokoon, diskuterer Lessing hvilken kunstform som kan ha vært den første som ga estetisk form til Laokoon-anekdoten, om den visuelle kunsten etterlignet Vergil eller omvendt? Lessing argumenterer for og prøver seg fram i det han forklarer begge mulighetene, samtidig som han bruker andre poetiske og visuelle eksempler fra antikken. Gjennom hele verket fokuserer imidlertid Lessing på diktetekunsten til tross for at han nevner visuell kunst ofte. Hans fokus og preferanse i diktetekunsten begrunnes av at han selv er en dikter.

Innføring i to begrep fra estetikkens tradisjon – skjønnhet og smerte

I filosofihistorien har skjønnhet alltid vært noe i samsvar med harmoni, godhet og sannhet. Delvis har alt gudommelige blitt sett på som det skjønne, men også det naturlige som eksisterer i verden har blitt sett på som skjønt. Skjønnhet har ofte blitt sett på som *en* del av fullkommenhet. Blaise Pascal (1623-1662) skrev i *Discours sur les passions de l'amour* (1653) at skjønnhet er noe som ethvert menneske har en del av, den har et opphav i dets eksistens og dette fører til at mennesket strever etter å finne skjønnhet i verden: "Et c'est en ce sens que l'on peut dire que chacun a l'original de sa beauté, dont il cherche la copie dans le grand monde"² (Pascal, 1999). Ofte har mennesker som strever etter det skjønne blitt sett på som opplyste. Uansett den eksakte filosofiske meningen er skjønnhet tradisjonelt blitt ansett som noe alle mennesker strever etter og lengter etter.

Ved siden av skjønnheten som omgir oss, har smerte i den estetiske tradisjonen blitt sett på som en affekt. Smerte er vanligvis ikke noe som man strever etter, som skjønnhet. Smerte er helt individuelt, noe man kan bare oppleve inne i seg selv og en følelse man

² Og det er i denne forstand at vi kan si at alle har originalen til sin skjønnhet i seg selv, som han søker kopien i den store verden.

egentlig ikke kan dele med andre. Bare en selv kjenner smerten, andre kan bare anta smerten hos andre. Smerten er den affekten som står subjektet nærmest. I filosofihistorien har den delvis også blitt ansett som vokteren til livet (A. v. Haller) eller som en affekt som hjelper til å føde nye tanker og handlinger (Hegel, Nietzsche). Uansett er smerte noe som fører oss videre, og som er nødvendig i et menneskelig liv for å oppnå noe. Goethe skriver karakteristisk i *Die Leiden des jungen Werthers*: ”Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühle von ruhigem Dasein versunken, dass meine Kunst darunter leidet” (Goethe 1774, s.7). Werther sier her at han *må* føle smerte slik at han kan produsere kunst. Mange store kunstnere, diktere og musikere måtte la seg synke ned i stor smerte før de kunne skape et genialt kunstverk.

Slik er også smerte en del av kunsten. Samtidig blir den *framstilt* i kunsten. I selve kunsten – hvordan kan smerte forenes med skjønnhet? Hvis smerte må underkaster seg skjønnhetens regler, særlig i visuell kunst i antikken, hvilken funksjon har smerte da? Og hva fører smerte til i diktetekunsten? Kan smerte og skjønnhet i en spesifikk form også fornemmes i musikken?

Lessings skjønnhetsbegrep – Subjektiv eller objektiv?

Begrepene for skjønnhet har forandret seg igjennom tidene. Ut i fra tradisjonen er den eldre formen for skjønnhet den objektive skjønnheten, den skjønnheten som begrunnes i selve objektet. Skjønnheten ligger altså i objektet, i tingen som eksisterer i virkeligheten. Objektet kan kalles skjønt hvis blant annet proporsjonene stemmer overens, hvis enkelte deler av objektet står i balanse til hverandre og hvis objektet virker fullkomment. En betrakter av objektet kan se på skjønnheten. Skjønnheten er dermed noe som er festet i selve kunsten, altså som et objekt. Begrepet om subjektiv skjønnhet har oppstått i nyere tid, mer presist i løpet av 1700-tallet. Den subjektive skjønnheten begrunnes i den individuelle sansingen av noe, et objekt, som individet på grunn av måten det opplever objektet på, kaller skjønt. Skjønnheten ligger altså i subjektet. Det er dermed også foranderlig. Man kan si at det subjektive nyere begrepet for skjønnhet er sosiologisk og historisk relativt, det forandrer seg altså med mennesker og tiden.

For å forstå Lessings begrep om skjønnhet skal vi se på hans beskrivelse av skjønnhet i maleriet og hans beskrivelse av skjønnhet i forhold til diktetekunsten i *Laokoon*. Lessings mål i *Laokoon* er en undersøkelse av maleriets muligheter og grenser for å uttrykke skjønnhet, og sammenligne disse med diktetekunstens muligheter å få fram en fornemmelse av skjønnhet. Ifølge Lessing har begge uttrykksformer – maleriet og diktetekunsten – helt forskjellige redskaper for å uttrykke skjønnhet. Dette er lett å forstå, fordi maleriets redskap er tegn og

farge hvor dikteren bruker ord. Den franske estetiker og historiker J.-B. Dubos (1670-1742) benevner maleriets redskap – som også musikken bruker – naturlig, i motsetning til diktetekunstens redskap som han benevner som kunstig. Dubos mest kjente verk om maleriet og diktetekunsten er *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719). Men har diktetekunsten og maleriet – og for den del også musikken – i grunnen samme mål med hver sin uttrykksmåte av skjønnhet? Den fullkomne skjønnheten som maleriet kan oppnå ifølge Lessing, er det umulig å nå for diktetekunsten? Den virkelige levende idéen av skjønnhet i seg selv som diktetekunsten får fram mener Lessing, har maleriet ingen tekniske redskaper for å avbilde.

Hvis man leser *Laokoon* ut fra Lessings teori, tar det ikke lang tid før man forstå at Lessing opererer med forskjellige begrep om skjønnhet. Forskjellene viser seg når Lessing skriver om skjønnhet i diktetekunstens kontekst eller maleriets kontekst og blir tydelig i måten skjønnheten trer fram på i de forskjellige kontekstene. På en måte står Lessing midt opp i den overgangen fra den objektive til den subjektive skjønnheten. Han forsøker å håndtere skjønnheten fra en posisjon hvor han står med en fot på hver side.

Skjønnhetsbegrep i maleriet

Maleriets gjenstand beskriver Lessing som rommet, som "eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Teile sich nebeneinander im Raum entwickeln" (Lessing, s. 90). Lessing mener altså at motivene som maleriet kan framstille, er ubevegelige og handlingen på maleriet er stivnet i elementer som utfolder seg ved siden av hverandre i rommet. Dermed har maleriet muligheten å framstille symmetri, en balanse mellom enkelte deler og deres fullkomne proporsjoner. Symmetri, balanse, proporsjon – dette er noen av begrepene som beskriver egenskaper ved objektet som er nødvendig for en fornemmelse av skjønnhet gjennom selve tingen. Skjønnheten dannes av enkelte deler, som til sammen danner en helhet og påvirker hverandre. Eller vi kan si det med Lessings ord: "Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen." (Lessing, s.114). Lessing skriver her om kroppslig skjønnhet, altså den skjønnheten som begrunnes i selve motivet. Han mener at denne skjønnheten får sin virkning ut av samspillet fra et mangfold av enkelte deler som lar seg favne med et blikk.

For å overføre Lessings prinsipielle lære om skjønnhet i objektet til selve kunstverket, kan man tenke seg et maleri/skulptur av en skjønn kvinne malt eller formet av en dyktig kunstner i et maleri hvor proporsjonene av kroppen passer til hverandre, enkelte kroppsdeler står i balanse til hele kroppen, øynene lyser, håret faller over skuldrene hennes; da kan

betrakteren av maleriet oppleve skjønnhet. Det er summen av enkelte deler som danner en helhet, som muliggjør en fornemmelse av skjønnhet, og det er dette som er gjenstandene i og for maleriet. Helheten er nødvendig for skjønnheten, men det er ikke tilstrekkelig. Ikke all helhet er skjønn og helheten alene er ikke nok for en sansing av skjønnhet. Lessing bruker disse ord for å forklare dette: "Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, [ist] der eigentliche Gegenstand der Malerei, so kann sie (...) körperliche Schönheit nachahmen" (Lessing, s.114). Maleriet – som kunstformen som framstiller ting ved siden av hverandre – er ifølge Lessing altså i stand til å etterligne den fysiske skjønnheten på lerretet/maleriet. Dette skjer ved at kunstneren etterligner proporsjoner av tingenes skjønnhet fra virkeligheten, i en balanse til hverandre. Kunstneren har redskap til å etterligne objektets proporsjoner og deres harmoni i selve kunsten. Det er altså den objektive harmonien i kunstverket som utgjør skjønnheten. Forutsetningen er da også at kunstneren er flink. Skjønnhet i maleriet er således altså avhengig av noe som allerede eksisterer før kunsten, nemlig virkeligheten og dens skjønnhet, som er betingelse for en skjønn etterligning.

Forutsetningen for skjønnhet i maleriet er altså to ting: et skjønt objekt i virkeligheten som kan etterlignes, og egenskapen til maleriet å vise til flere ting ved siden av hverandre på en skjønn måte, altså harmonisk. Sist nevnte er slik da for en forstilling om skjønnhet – mener Lessing, er det nødvendig å se helheten på et blikk. En enkel finger på et maleri må nødvendigvis ikke være skjønn. I sammenheng til en hånd, en arm eller til og med en hel kropp, hvor balansen og proporsjonene stemmer, kan fingeren også være en del av skjønnheten.

Lessings forklaring og beskrivelse av skjønnhet som maleriet og billedkunsten kan framstille, viser tydelig til et objektivt skjønnhetsbegrep. Selve skjønnheten, den skjønne kroppen for eksempel er da framstilt på maleriet/i skulpturen, det er en uendelig, eviggjort skjønnhet som er synlig. Denne evige skjønnheten framstilt i kunsten, kan betrakteren av kunstverket iaktta. Skjønnheten som oppleves, ligger utenfor betrakteren, den finner sin eksistens i selve tingen og i deres framstilling i kunstverket, som et samsvar mellom objektets skjønnhet og etterlignings skjønnhet.

Egenskapen til visuell kunst, å vise flere objekter ved siden av hverandre i en balanse til hverandre, fører til at virkningen på betrakteren er direkte. Ifølge Dubos har dermed visuell kunst "*a priori* eine größere Wirkungskraft" altså en sterkere virkning på betrakteren, som begrunnes i den "unmittelbare Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Bezeichnetem" (Schneider, s.74). Redskapet til visuell kunst, naturlige tegn og farge, skaper en direkte kobling mellom objektet i virkeligheten som blir etterlignet i kunsten og kobler direkte videre til betrakernes

sanser. Denne direkte sansingen gjennom kunsten, det som skaper muligheten å favne et mangfold på et blikk, mener Lessing er nødvendig for en fornemmelse av objektiv skjønnhet.

Skjønnhetsbegrepet i diktetkunsten

Den legemlige objektive skjønnhet er ifølge Lessing noe som særlig gjelder visuell kunst: ”so kann sie [die Malerei] *und nur sie allein*, körperliche Schönheit nachahmen” (Lessing, s.114). Diktetkunsten har i det hele tatt ikke samme mulighet til å utløse inntrykk av skjønnhet som maleriet. I denne sammenheng er Lessing (1766) overbevist om at diktetkunsten ikke kan nå opp til det som linjer og farger kan uttrykke på flaten (s.98). Grunnen til dette er at diktetkunsten ikke er i stand til å belyse flere enkelte deler helhetlig i samme øyeblikk, slik han mener er nødvendig for en framstilling av kroppslig skjønnhet. Her ligger ifølge Lessing en av diktetkunstens grenser (Lessing, s.121) som begrunnes i diktetkunstens redskap og deres tegn. Istedenfor en belysning av sammenhengende enkelte deler *ved siden av* hverandre, beskriver diktetkunsten enkelte ting *etter* hverandre. Diktetkunstens gjenstand er handlingen, virkningen eller reaksjonen på noe. Diktetkunsten krever dessuten av leseren at han danner sin egen forestilling, sitt eget indre bilde av det som objektivt sett bare er ord. Dette begrunnes i at "das Wort und dasjenige was es bedeutet sind in der Sprache durch kein inneres Band miteinander verbunden" (Dilthey, s.27). Annerledes enn kunsten, hvor bildet er ferdig og eviggjort, består diktetkunst av ord som leseren subjektivt må omdanne til indre bilder eller forestillinger i seg selv. Leserens blir altså til et skapende subjekt, til en del av prosessen. Det vil si at skjønnheten blir til i leserens indre billeddannelse.

Læren om forestillingsevnen til leseren, speiler seg igjen i selve det litterære verket.

Der Dichter der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit gänzlich. Er fühlt es, dass diese Elemente nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können die sie, neben einander geordnet haben; dass der konzentrierte Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurück senden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret; dass es über die menschliche Einbildung gehen, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann (Lessing, s. 122).

Lessing sier her at dikteren ikke beskriver skjønnheten ut fra objektet. Dikteren vet selv at hans kunstform bare kan framstille ting etter hverandre. Den objektive skjønnheten, som begrunnes i tingen selv, må vises som en helhet, som mange enkelte deler ved siden av hverandre. Denne effekten kan diktetkunsten ikke uten videre skape. Dette er også grunnen til at en god dikter sjelden skildrer fysisk skjønnhet i diktetkunsten. Han vet at diktetkunstens

grenser fører til at effekten blir for svak. En oppføring av mange enkelte deler etter hverandre, som diktekunsten gjør, hjelper ikke leseren å skape et fullkomment bilde av skjønnheten i deres bevissthet. Menneskets innbilningskraft er for svak til dette hvis ikke objektet er velkjent for leseren. Innbilningskraften til mennesket må gjenskape et indre bilde av det vi leser, av enkelte ord. Effekten som dette gjenskapte, indre bilde har på leseren, er annerledes enn å sanse et bilde. Det indre bildet som må gå gjennom vår innbilningskraft først, har en lengre veg til vårt sinn og kan derfor på et vis virke svakere enn et direkte sanseintrykk av et maleri.

Isteden for „das übereinstimmende Bild“ fra visuell kunst, er gjenstanden til diktekunsten „das Werdende“ (Lessing, s. 105), det som er i tilblivelse, altså noe som utfolder seg i tiden, noe handlende. Lessing bruker som eksempel Akilles' skjold hos Homer. En maler kan male et rikt og skjønt bilde av selve skjoldet. Betrakteren kan bli overveldet av skjoldets rikdom og skjønnhet. Homer beskriver hvordan skjoldet oppstod, hvordan det ble bygd av en mesterlig hånd. Dermed oppstå det et levende bilde av en handling i leseren som fører til ”dass wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeuges, der es machen sehen” (Lessing, s. 106). Inntrykket som leseren får av skjoldet gjennom en slik fortelling, er så levende, at leseren stopper opp fordi han er positivt forbauset. Han er forbauset fordi han kunne følge prosessen som skjoldet har gått gjennom. Leseren begriper hvordan skjoldet har blitt som det er, og kan danner seg et eget bilde av dens skjønnhet.

Maleriet blir sett på som evig, uendelig, men statisk, da det alltid er et øyeblikk som blir holdt fast i maleriet. Dermed er også skjønnhetsbegrepet i maleriet uendelig, men statisk. Derimot er diktekunstens skjønnhetsbegrep vordende, den avspilles i rommet, akkurat som diktekunstens innhold. Istedenfor selve beskrivelsen av fysisk skjønnheten skriver dikteren om virkningen av skjønnheten. Gjennom virkningen og reaksjonen på noe eller noen kan leseren få et inntrykk av selve objektet altså i dette tilfellet skjønnheten. Dette kan eksemplifiseres med Lessings eget stykke *Nathan der Weise*. I tredje ”Aufzug”, andre ”Auftritt” treffer Tempelherren på Recha første gang etter at han har reddet henne ut av det brennende huset. Når han ser på henne, begynner han å stamme, han blir usikker og overveldet av å se henne:

Tempelherr: Gutes holdes Kind! – Wie ist doch meine Seele zwischen Auge und Ohr geteilt! – Das war das Mädchen nicht, nein, nein, das was es nicht, das aus dem Feuer ich holte, – Denn wer hätte die gekannt und aus dem Feuer nicht geholt? Wer hätte auf mich gewartet? – zwar – verstellt – der Schreck. [...] Ich bin – wo ich vielleicht nicht sollte sein. – [...] Auf – auf – wie heißt der Berg? (Lessing, 1779, s.50).

Også senere i dialogen forteller tempelherren hvor overveldet han er av hennes vesen. Men Lessing bruker ikke et ord på å beskrive Rechas skjønnhet eller godhet.

En maler kunne vise Rechas skjønnhet i form og linje. I ord kan det ikke beskrives, ifølge Lessing. Dikteren utelater derfor selve skjønnhetsbeskrivelsen. Han bruker i stedet skjønnhetens virkning på tempelherren. Det finnes flere eksempler på hvordan dikteren utelater skjønnhetsbeskrivelsen og samtidig uttrykker skjønnhetens virkning. Her er Dantes *Gudommelige komedie* et godt eksempel som samtidig også viser en annen tilnærming til skjønnheten enn Lessing i *Nathan der Weise*, likevel uten å framstille selve legemlige skjønnhet. Det følger fire trippelt vers som et eksempel fra siste, den 33. sangen, hvor Dante kommer til himmelen og beundrer denne fullkommenheten:

O somma luce che tanto to levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi (l.67-69)

e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente. (l.70-72)

Sustanze e accidenti e lor costume
quase conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i' dico è un semplice lume. (l.88-90)

Oh quanto è corto il dire e come fioco
al min concetto! e questo, a quel ch'i' vidi,
è tanto, che non basta a dicer 'poco'. (Dante, l. 121-123)³

Dikteren utelater her beskrivelsen av skjønnheten. Han vet at det ikke finnes ord for å beskrive det han ser og opplever. Han sier direkte at ordene er for svake til å framstille

³Å, gilde ljøs, som lyfter deg høgt over
Dei dødelege evner, til mitt minne
Lån nok ein gong eit grann av det du tyktest (l.67-69)

Og gjer at tunga mi vert så vidt mektig
At berre ein liten gneiste av din herlegdom
Ho leve kan i arv til etterslekta; (l.70-72)

Substans og aksidans og deira verknad
Mesta smelta ihop på slik ein måte
At det eg seier vert ein einsleg ljøske. (l.88-90)

Å, nei, kor talen kortføtt er og rusten
For min bodskap! Og den for det eg såg er
Slik at det er kje nok seie 'småleg'. (l.121-123)

skjønnheten. Dante som dikter går til og med på et metalitterært nivå. Det metalitterære her viser til diktekunstens barrierer, og at ordene i menneskets vokabular er for svake for denne storheten i himmelen. Det overlates til leseren å forestille seg skjønnheten. Dermed kan leseren kanskje få en liten følelse av hvor stort, skjønt og fullkomment det må være som Dante – jeget i verket – opplever. Denne forestillingen baserer seg ikke på en framstilling av skjønnhet som kunsten gjennom *mimesis* kan få fram. Denne forestillingen dannes i hvert enkelt menneskes bevissthet gjennom en fortelling om sansing.

Som dikter framstiller Dante skjønnheten på en indirekte, fortellende måte. I motsetning til *mimesis* kaller man den fortellende framstillingen i diktekunsten *diegesis*. *Diegesis forteller* om tingen hvor den litterære *mimesis viser* tingen gjennom en beskrivende etterligning. Denne forskjellen i uttrykksmåten mellom *mimesis* og *diegesis* går tilbake til antikken, til Platon og Aristoteles. *Diegesis* er den fortellende uttrykksmåten hvor leseren selv må danne sitt eget bilde av det som er framstilt, i vårt tilfelle skjønnhet.

Lessing viser til flere muligheter for å komme til en fornemmelse av skjønnhet i diktning uten å beskrive skjønnheten selv. Et eksempel på dette er at diktekunsten kan

Schönheit in Reiz verwandel[n]. Reiz ist Schönheit in Bewegung [... und] in der Poesie bleibt er was er ist; ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen und Farben: so muss der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit (Lessing, s.123).

Med andre ord viser diktekunsten altså til en *fornemmelse av skjønnhet*, en handling, en bevegelse. Dette inntrykket av skjønnhet er en bevegelse, noe som lever – det er sanser som reagerer, det er *Reiz*. Ifølge Lessing er *Reiz* et uttrykk for en sinnsbevegelse, en affekt. Mennesket er i affekt; han reagerer ufrivillig på noe som er rundt han. *Reiz* er ufrivillig, det eneste mennesket kan, er å velge hvordan dent reagerer på det, om det vil oppleve *Reizen* eller avvise den. I Lessings eksempel blir *Reiz* utløst av noe skjønt. For leseren gjelder det samme, han reagerer på det han leser og kommer i affekt, altså i en form for *Reiz*.

Diktekunstens vesen er selv i bevegelse, det beskriver noe suksessivt, noe som utvikler seg. Gjennom dette kan denne idéen om skjønnhet alltid bli i bevegelse og på den måten kan skjønnheten sanses. Ifølge Lessing har en bevegelse sterkere effekter på mennesker enn objektets former. Grunnen for det er at denne bevegelsen i skjønnhetens idé – *Reiz* – virker sterkere på oss enn selve skjønnheten. Dikteren kan altså skape skjønnheten til noe som leseren kan sanse og erfare (Lessing, s.125).

Vi har nå funnet ut at Lessings begrep om skjønnhet i diktekunst er subjektiv. Skjønnheten i diktningen begrunnes ikke bare i det fysiske objektet, skjønnheten beskrives. Dikteren viser til skjønnheten gjennom en beskrivelse eller fortelling om en sansing av fysisk skjønnhet gjennom å gi uttrykk for en følelse som blir vekket i ham eller i en av fortellingens karakterer. Betrakteren av det skjønne objektet er utslagsgivende for skjønnheten som leseren kan erfare i diktekunsten. Det resulterer i at skjønnheten i diktekunsten er definert gjennom fornemmelser på to nivå. Først er det betrakteren av skjønnheten *i diktverket* som får en fornemmelse av skjønnhet. Denne betrakteren og hans sanser blir framstilt i verket. På det andre nivået er det selve leseren som erfarer skjønnhet gjennom at han selv danner seg sin egen forestilling av den fysiske skjønnheten. Subjektet definerer skjønnhetsbegrepet i diktekunst ifølge Lessing. Dette er den allmenngyldige forståelse av Lessings skjønnhets begrep i dag.

Lessing selv uttrykker seg *ikke* på denne måten. Han skriver ikke om skjønnhet når det handler om diktekunst. Tvert i mot, han mener at skjønnhet er noe som maleriet ”*und nur sie allein*” (Lessing, s.122) kan etterligne i kunsten. Når Lessing nevner skjønnhet i forhold til diktekunsten, skriver han bare om en *fornemmelse* av skjønnhet, han skriver om skjønnhetens *virkning*, som egentlig viser til *fullkommenhet*. Skjønnhet er bare en måte å beskrive denne fullkommenheten på. Når Lessing skriver om skjønnhet, mener han bare et synlig skall av en mye større fullkommenhet. Han uttrykker dette med disse ord: „[die] innere Vollkommenheit, welcher[r] die äußere Schönheit nur zur Schale dient” (Lessing, s.99). Dikteren har ifølge Lessing (1766) så mange flere og mye bedre muligheter å uttrykke denne fullkommenheten på (s.23) enn gjennom den fysiske beskrivelsen av skjønnhet, som vi har sett ovenfor. Synlig skjønnhet er det området som tilhører først og fremst maleriet. Denne ene formen av fullkommenhet, det fysiske og synlige skallet, som framstilles i maleriet, er statisk og ubevegelig, det er et øyeblikk som gjøres til et uendelig øyeblikk. Fullkommenhet er mye større, den største delen av fullkommenheten kan vi ikke se, den kan bare anes eller fornemmes. Alt annet som ligger bak det synlige skallet, er diktekunstens oppgave å framstille gjennom en bevegelse, en fortelling. Dikteren vil ikke bare få fram en forståelse om noe. Men han vil ”die Ideen, die er in uns erweckte, so lebhaft machen, dass wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben“ (Lessing, s.97). Lessing mener altså at dikteren vil vekke en virkelighetsfornemmelse i leseren gjennom hans fortellermåte.

"Der Poet mahlet nicht für das Auge allein, sondern auch für die übrigen Sinnen" (Scheider, s.74), skriver den sveitsiske filolog og forfatter J.J. Breitinger (1701-1776) i

samarbeid med hans venn J.J. Bodmer. Han viser med dette utsagnet et lignende perspektiv som Lessing; nemlig at framstillingen i diktekunsten er levende og berører leseren slik at (alle) sansene blir tiltalt og skaper dermed en levende fornemmelse av skjønnheten. Den etterlater et sant inntrykk av virkeligheten. Diktekunsten kan framstille virkeligheten, kan framstille alt på en levende måte, etter hverandre slik virkeligheten er. Dermed kan ifølge Lessing diktekunsten lære oss mer enn man i første omgang skulle tro.

Et handlende vesen er uttrykk for skjønnhet i diktekunst i følge Lessing (Lessing, s.102). Det handlende er alltid et subjekt. Lessing (1766) ser maleriet og diktekunsten som to sammenhengende kunstformer, to søsken (s.122) som går hver sin veg, som kan reagere på hverandre. Det er i diktekunsten at virkningen av det som maleriet kan framstille, uttrykkes. Skjønnheten er et godt eksempel på dette og som Lessing beskriver det, etterligner både maleren og dikteren skjønnheten med hver sin egenhet. Begge er mestre på sine områder og behersker ikke områdene til den søsterlige kunstformen. Maleriet framstiller objektet, det viser selve skjønnheten som noe evig, imens diktekunsten med sin bevegelige, handlende kjerne framstiller subjektet, som handler og reagerer. Følgelig har begge kunstformer hver sine funksjoner med forskjellige kvaliteter.

Laokoon-legenden

Lessings verk tar Laokoon-skulpturen og legenden rund Laokoon som utgangspunkt. Hvorfor akkurat Laokoon og denne skulpturen? Legendene er kjent og finnes i mange diktverk og skulpturer. Den mest kjente er Vergil sin variant i *Æneiden*. Samme legenden er altså framstilt i både malerkunsten og diktekunsten. Det er en legende som inneholder både mye smerte og storhet, en legende som brukes i både diktekunst og maleri – derfor danner Laokoon-legenden et optimalt grunnlag for Lessings undersøkelse om maleriets og diktekunstens grenser og muligheter.

Øyeblikket som er framstilt i Laokoon-skulpturen, er en situasjon midt i en dødskamp. Laokoon og hans sønner er fylt av fortvilelse og smerte. Denne fortvilelsen og smerten, kampen framstilles i skulpturen. Allikevel kan vi finne igjen alt om Lessings lære om skjønnhet i objektet i denne skulpturen – i en skulptur som egentlig framstiller et øyeblikk av størst fortvilelse og smerte. Gjennom to årtusen har denne skulpturen i forskjellige gjengivelser blitt sett på og blitt brukt som uttrykk for smerte. To inkommensurable ting – skjønnhet og smerte – blir forent i en skulptur, i et kunstverk. Skjønnhet er en følelse. Vi ser eller hører noe harmonisk og føler velbehag. Det vi ser eller hører, svarer på noe vi allerede ha fra før, det er en smak som oppleves harmonisk. Smerten er en affekt. Affekten er noe som

skjer rund oss, vi kan ikke unngå affekten, altså smerten. Vi kan bare bestemme hvordan vi reagerer på den. Disse to inkommensurable begrep smerte og skjønnhet forenes i Laokoon-skulpturen. Ifølge Lessing krever en estetisk vellykket fremstilling decorum; det vil si at smerten blir uttrykt på en estetisk måte.

Laokoon-skulpturen har blitt representativ i kunsthistorien som et uttrykk av smerte på en estetisk måte. Goethe har i likhet med andre skrevet et lite essay om denne skulpturen. Der skriver han om denne estetiske framstillingen av smerte:

Ich getraue mir daher nochmals zu wiederholen: dass die Gruppe des Laokoon, neben den übrigen anerkannten Verdiensten, zugleich Muster sei von Symmetrie und Mannigfaltigkeit, von Ruhe und Bewegung, von Gegensätzen und Stufengängen, die sich zusammen, teils sinnlich teil geistig, dem Beschauer darbieten, bei dem hohen Pathos der Vorstellung eine angenehme Empfindung erregen, und den Sturm der Leiden und Leidenschaften durch Anmut und Schönheit mildern (Goethe 1797).

Goethe skriver her at Laokoon-skulpturen er, ved siden av mange andre ting, representativ for framstillingen av skjønnhet som man ser gjennom symmetri, proporsjoner og en balanse, en skjønnhet som kan fanges med et blick. Forestillingen i betrakteren blir behagelig, da Goethe mener at gjennom denne fullkomne skjønnheten blir alt uttrykk for Laokoons lidelse, svekket. I Goethes utsagn kan vi altså finne igjen alt om Lessings lære om skjønnhet i objektet. I *Laokoon* skriver Lessing også om smerte som må svekkes i et kunstverk på grunn av „dass bei den Alten [in der Antike] die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei” (Lessing, s.16). Skjønnheten er altså høyeste loven til visuell kunst i antikken. Denne skjønnhetsloven er fulgt av kunstneren til Laokoon-skulpturen.

Estetisk framstilt smerte i malerkunst

For å nærme seg smerte som et uttrykk i visuell kunst, tar vi hensyn til det som Lessing omtaler som *loven*, som sier at skjønnhet er det høyeste målet innen visuell kunst. Et annet viktig aspekt i denne kunstformen som Lessing (1766) legger vekt på, er at fornøyelse isteden for sannhet er formålet til visuell kunst (s.15). Dermed står fornøyelse og skjønnhet høyest når det angår visuell kunst. J.-B. Dubos betrakter fornøyelsen som et krav til visuell kunst, som et nødvendig indre anliggende: "In der Natur des Menschen liegt ein Bedürfnis nach Erregung⁴. Diesem Bedürfnis dient die Kunst, welche seelische Erregung absichtlich erzeugt." (Dilthey, s.27). Smerte må framstilles passende (decorum) i forhold til disse kunstlovene. Ifølge Lessing (1766) underkaster smerten seg skjønnhetens lover i visuell kunst (s.18) for å være

⁴ Kan være en form for fornøyelse

decorum. Det betyr at en etterligning av selve objektet i kunsten blir framstilt med mindre følelser, som et *offer* for skjønnheten. Skjønnhetsloven og fornøyelse som formål til kunsten er en av grunnene til at det framstilles mindre smerte i visuell kunst enn i virkeligheten. Den ofringen av smerte til skjønnhet, mener Lessing at også vises i Laokoon-skulpturen. Det er blant annet derfor Laokoon ikke skriker på tross av den store lidelsen han gjennomgår.

Lessing nevner også en annen grunn som fører til at smerte blir forminsket i maleriet/visuell kunst: kunstens egenskap til å evig-gjøre øyeblikket. Et enkelt øyeblikk som framstilles i maleriet får en "unveränderliche Dauer" (Lessing, s.21), øyeblikket blir forlenget eller evig. En kunstner skal ifølge Lessing ikke framstille øyeblikk på lerret/skulptur som kan bryte ut plutselig eller forsvinne plutselig.

Alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, dass mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird. [...] Wenn also auch der geduldigste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unablässlich. Und nur dieses scheinbare Unablässliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischen Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde (Lessing, s.21).

Her beskriver Lessing at jo oftere man ser på et kunstverk som framstiller – og dermed evig gjør – et plutselig oppstått øyeblikk, jo svakere blir kunstens virkning. Dette er slik, fordi alt som skjer plutselig, kan ikke vare evig. Smerte som blir framstilt på maleriet virker på betrakteren som evig smerte og den evige smerten er uvirkelig og barnslig.

Smerten har alltid en utløser, eller noe som fører til at et menneske erfarer smerte. I tillegg kan smerten ha flere sider. Alt dette – det som skjer før det øyeblikket som er etterlignet i maleriet og de forskjellige synsvinklene av smerten – kan maleriet ikke framstille, da det er rommet og ikke tiden som er maleriets gjenstand. På maleriet vises bare dette ene øyeblikket. Ut fra det må helheten kunne forstås. I alle fall må innbilningskraften til betrakteren kunne forestille seg i hvilken sammenheng det etterlignede øyeblikket står i. Lessing bruker disse ord: "Dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächeren Bildern zu beschäftigen" (Lessing, s.21). Jo kraftigere det uttrykket for smerte i maleriet er, jo mindre innbilningskraft trenger betrakteren. Ved et sterkt uttrykk for smerte kan betrakteren altså bare forestille seg noe som er svakere enn det som han sanser på maleriet. Ved et svakt uttrykk for smerte kan innbilningskraften danner et bilde av noe større. Etter maleriets lover og grenser må smerten forminskes, slik at all smerten som ikke lenger kan framstilles i kunstverket kan oppstå i innbilningskraften hos betrakteren.

For det kunstneriske uttrykkets skyld, det vil si dets lover og dets redskap svekkes smerten i visuell kunst. Dette er ifølge Lessing et av maleriets grenser. Vi kan ta Laokoon-skulpturen som et eksempel. Hvis Laokoon skriker, som man kunne forvente ut av hans lidelse, virker Laokoon svak og veldig lidende i skulpturen. I skulpturen – det samme gjelder maleriet – kan kunstneren ikke framstille Laokoons andre egenskaper. Fordi kunsten framstiller et øyeblikk, er alle andre egenskaper enn den lidende ikke lenger synlig til betrakteren. Bare en side, den sterkeste siden av et menneske kan framstilles. Bli en av de svake sidene etterlignet, virker mennesket svak i kunsten. Lessing bruker i denne sammenheng, som forklaring, et eksempel om en visuell etterligning av Venus: "Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno" (Lessing, s.62). Dette eksemplet gjør tydelig hvor liten en forskjell i maleriet kan være som fører til at fornemmelsen av kunstverket blir en annen. Lessing bruker disse ord: "Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen" (Lessing, s.62). Maleriet bør bare framstille en side av en karakter. For å få fram et sant inntrykk, må det være karakterens sterkeste side, den ideelle som blir framstilt og derfor skriker Laokoon ikke i skulpturen.

Et uttrykk for smerte i diktetekunst

Vi har nå sett at maleriets muligheter for en framstilling av smerte er begrenset. Det samme gjelder ikke for diktetekstens mulighet å framstille smerte. Laokoon skriker høyt i Vergils diktverk,:

"Und graunvolles Geschrei hochauf zu den Sternen erhebt er: So wie Gebrüll aufönt, wann blutend der Stier vom Altare floh und die wankende Axt dem verwundeten Nacken entschüttelt." (Vergil, l.221-223).

Laokoon skriker fordi han kjemper mot døden og føler stor fortvilelse og enorm smerte. Denne smerten uttrykker han i et utrop, et skrik som er fullt av smerte og fortvilelse. Hans utrop viser til smerten, som Lessing sier det: "Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes" (Lessing, s.10). Denne måten å uttrykke smerte på, kan dikterne framstille sin kunstform. Og dikteren vil for all del ikke utelate smertenes uttrykk i hans verk. Dette er viktig for Lessing og andre kunstnere i hans tradisjon fordi; å vise smerte er menneskelig og viser til storhet av karakteren, spesielt i antikken i Hellas. En helt som blir framstilt – uansett kunstform – må vise sine følelser og svakheter, som for eksempel smerte. Ren skjønnhet kan føre til en fornemmelse av noe gudommelig, og leseren av verket eller betrakteren fornemmer ikke noe mer enn beundring. Beundring ifølge Lessing "lässt unser Herz kalt" (Lessing, s.31) og vekker bare "ein untätiges Staunen" (Lessing, s.12).

Medlidenhet og samhørighet til helten oppstår derimot hvis leseren fornemmer ren menneskelighet (s.33), dermed kan verket bevege og røre leseren, mener Lessing (1766). Kunsten er gjennom dette fellesskapsbyggende og oppdragende.

Et uttrykk for smerte – uavhengig av uttrykksmåte – viser til menneskelighet i karakteren. Lessing bruker ofte Homer som et eksempel, fordi Homer setter figurene sine på et guddommelig høyt nivå, men "nach ihren *Empfindungen* [sind es] wahre Menschen" (Lessing, s.10). Når dikteren framstiller dette i diktverket, føler leseren seg tiltalt. Derfor kan vi om vi leser Vergils diktverk *Æneiden* – om Laokoons skrik ut fra stor smerte og fortvilelse – ha medfølelse med Laokoon. Til tross for et tegn for svakhet, eller kanskje på grunn av denne svakheten, kan leseren fornemme Laokoons storhet og styrke. Leseren kan få empati og medfølelse med Laokoon eller andre figurer spesielt, som Lessing uttrykker det:

Wenn wir sehen, daß der Leidende alles möglich angewendet, seinen Schmerz zu verbeißen; [...] wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; [...] wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit *ablegen sehen, wenn wir sehen*, dass ihn weiter nichts zwingen kann, dass er sich lieber der längeren Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkgungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf (Lessing, s.30).

Her påpeker Lessing at en dikter kan beskrive lidelsen til et menneske med mest mulig virkning på leseren, hvis karakteren ellers er mest mulig standhaftig, tålmodig og karaktersterk. En edel karakter som er trofast mot sine beslutninger, kan uttrykke smerte uten å miste leserens anerkjennelse. Lessing legger her også mye vekt på diktekunstens suksessive natur. I dette tilfellet kan dikteren beskrive mennesket slik at leseren kan *se* for seg i sitt indre hvordan denne kjemper imot smerten og lidelsen. Mennesket er altså verken svakt og *weichlich*, eller forherdet. Lessing mener at gjennom det oppstå det "menschliche Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheineth, so wie itzt Natur, itzt Grundsätze und Pflichten verlangen. Er ist das höchste, was die Weisheit hervorbringen kann und die Kunst nachahmen kann" (Lessing, s.32). Akkurat som virkeligheten er bevegelig, kan diktekunsten etterligne denne bevegelsen i et menneske som er stødig, men allikevel følger deres natur og prinsipper.

"[Der Dichter] *will uns lehren*, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne" (Lessing, s.11). Ifølge Lessing er det altså et anliggende for dikteren å framstille både storhet og svakhet som en form av smerte i karakteren. Han vil vise at først gjennom framstillingen av begge sidene, er karakteren virkelig stor. Men hvilke redskaper til diktekunsten er det som gjør at dikteren kan framstille både storhet og smerte uten at figuren

mister annerkjennelse eller deres store karakter? Som vi har funnet ut tidligere er diktekunsten suksessivt og kan beskrive ting som skjer etter hverandre. En dikter kan altså framstille en sammensatt karakter med flere trekk! Lessing beskriver det slik: "Der Dichter allein besitzt das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen, zwei Erscheinungen in eine zu bringen" (Lessing, s.63). Fordi diktekunstens gjenstand er tiden kan dikteren framstille smerten og fortvilelsen til et menneske som vanligvis er empatisk og hjelpsomt uten at fornemmelsen av dette mennesket blir dårligere med et uttrykk av smerte.

Dubos forklarer lignende på denne måten: "Das ganz allgemeine Ausdrucksmittel der Sprache" gir diktekunsten muligheten å framstille en mye større "Umkreis der Wirklichkeit" som fører til at dikteren kan gi hans karakterer alle "Tugenden und Eigenschaften der Seele" (Dilthey, s.27). En dikter kan beskrive et helt og fullkomment menneske med deres dyd og egenskap, for eksempel empatisk og hjelpsom, slik at leserens forestillingsevne danner seg et eget bilde av dette mennesket. I leserens forestilling og bevissthet fester mennesket seg som empatisk og hjelpsomt. Som en naturlig følge av tiden som beveger seg, er det også naturlig at følelser til et empatisk menneske beveger og forandrer seg. I vår forestillingsevne blir dette empatiske mennesket empatisk, på tross av at mennesket fornemmer smerte i en spesiell situasjon. Smerten ødelegger ikke karakterenes dyd og egenskap.

Ut fra tradisjonen forstå vi at diktekunsten krever av leseren at han skaper sitt eget indre bilde av enkelte ord. Dette gjør diktekunsten til en subjektiv og individuell kunst. Det indre bildet som dannes av enkelte ord som blir lest, kan forandres fra leser til leser. Diktekunstens subjektive, individuelle egenskap kan man finne igjen i affekten smerte, da den også er individuell og subjektiv. Smerte er noe som man sanser inne i seg selv, den kan man ikke dele med andre mennesker. Det er altså tydelig at diktekunsten er en kunstform som egner seg for å framstille smerte, som et fenomen i virkeligheten. Visuell kunst derimot gir betrakteren et fast bilde av en virkelighet. Smerten er ikke statisk og fast og kan dermed bare i begrenset omfang framstilles i visuell kunst.

Lessing bruker mange sider (fragment 4) i *Laokoon* på en forklaring på hvilken måte en dikter skulle framstille smerte i hans verk med mest mulig effekt, altså med målet å røre ved og bevege leseren. Et viktig poeng som han tar fram er smerte i form av ytre, fysisk smerte – "eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit; weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen lässt als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist" (Lessing, s.25). Spesielt i antikken og eldre verk, kan vi finne igjen denne ytre framstillingen av smerte i diktekunst. I Dantes *La Divina Commedia* i helvete framstiller Dante mange mennesker som

gjennomgår stor smerte og lidelse ofte i form av ytre plager. Plagene forandres fra sang til sang og blir tydelig delvis gjennom en framstilling av selve plagene eller gjennom jegets/Dantes fornemmelse av plagene, som i fjerde sangen: "de la valle d'abisso dolorosa che 'ntrono accoglie d'infiniti guai"⁵ (Dante, l.8-9).

Senere i samme sangen treffer Dante som verkets jeg på gamle og nyere veldig kjente figurer, som Homer, Horats, Aristoteles. Leseren av dette verket kjenner disse navn godt og vet at figurene har vært store og viktige mennesker i historien. Dette bildet av storhet er festet i leserens indre bilde og blir grunnlaget for den store lidelsen som de nevnte figurene gjennomgår. Og vekker dermed medlidenhet hos leseren – akkurat som Lessing beskriver det i *Laokoon* som en av diktetekunstens redskaper. Dette redskapet bruker Dante som dikter på et metalitterært nivå som vises i Vergil, jegets fører i verket, når han sier til jeget/Dante: "L'angoscia de le genti che son qua giù, nel viso mi dipigne quella pietà che tu per tema senti"⁶ (Dante, l.19-21). Lidelsen til menneskene som befinner seg nede i avgrunnen, vekker medlidenhet hos Vergil, ingen angst. Det er akkurat denne affekten som diktetekunsten vil vekke i leseren gjennom en framstilling av smerte, ifølge Lessing.

I diktverk etter Dantes tid, blir det ofte brukt indre lidelser som utløser stor smerte, som et grunnlag for etterligning. Til forskjell fra hva Lessing synes å mene om ytre lidelser i fragment 4, virker det hos Dante som om at også indre lidelser kan vekke medlidenhet hos leseren. Andre eksempler for indre lidelser etterlignet i diktverk kan være *Die Leiden des jungen Werthers* (Goethe), *Wahlverwandtschaften* (Goethe), *Nathan der Weise* (Lessing). I det første verket er det Werther som lider så sterkt av kjærlighetssorg og savn – indre lidelser – etter Lotte, at han tar sitt eget liv. Han framstår allikevel som en edel og empatisk karakter i verket. Dette blir tydelig blant annet gjennom hans store kunnskap, hans ærlighet til Lotte, delvis Albert og leseren til hans brever, gjennom hans omsorg til menneskene rund han, hans glede over mindre og store detaljer blant annet i naturen. Kjærlighetssorgen er lidelser som også er utløser for smerten i de andre to verkene. På tross av at smerten og lidelsene i disse verkene er innvendig, bruker dikterne ofte en ytre beskrivelse av smerte som en simile: "Jedes Wort, das sie sprach ging mir wie ein Schwert durchs Herz" (Goethe 1774, s.85). Et sverd som kutter gjennom hjerte, er et fysisk sår/lidelse som utløser smerte. Dermed synes til slutt allikevel Lessings poeng om ytre lidelser i fragment 4 bekreftet, da innbilningskraften til

⁵Til dalen med den syrgjelege avgrunn,
Som dyn av larm frå endelause klager. (l.8-9)

⁶ Den angst som rid dei folka,
som er her nede, målar i mitt andlet,
den medynk som for deg ser ut som redsle. (l.19-21)

leseren i denne sammenhengen lettere kan danne et bilde av smerte slik at leseren blir berørt og lettere kan kjenne på smerten selv, i form av identifikasjon med karakterene.

Dissonans og harmoni i musikken

Har musikken som en kunstform også mulighet å framstille smerte og for den del også skjønnhet? Som nevnt ovenfor bruker musikken – akkurat som visuell kunst – naturlige tegn "but like poetry and language, these signs are sequential, hence temporal", (Richter, s.170) skriver S. Richter i *Music in and around Lessing's Laokoon*. Dermed er musikk en kunstform som kan skape en del av virkningen til maleriet og en del av virkningen til dikteteksten. De naturlige tegn som musikken bruker, altså toner og lyder, gjør det mulig at fornemmelsen av musikken virker direkte på tilhørerens sanser. På grunn av den temporale framstillingen i musikken, virker lydene på flere sanser til tilhøreren på en gang, samtidig som de har en indirekte virkning også. Den indirekte virkningen begrunnes i egenskapene til musikken både å være i bevegelse samtidig som det verken er bilder eller ord som blir framstilt, men toner. Tonene (må) omdannes til følelser. Den dobbelte virkningen av musikken, den indirekte og direkte virkningen, er grunnen for at det følelsesmessig er musikken som har den sterkeste virkningen på kunstens mottaker – ikke visuell kunst eller dikteteksten.

Den dobbelte og kraftige virkningen til musikken er grunnen for at den tyske filosofen og dikteren Schopenhauer (1788-1860), mener at "wie die Musik zu werden, ist das Ziel jeder Kunst" (Schoon, s.17). Gjennom hele historien har musikken ikke hatt en like stor annerkjennelse. Lessings samtid og senere er den tiden hvor musikken begynte å blomstre, da begynte musikkens gullalder. Flere filosofer og kunstnere henvendte seg til musikken og tilskrev musikken som kunstform store egenskaper. I denne tiden oppsto det også den omformingen av Horats' prinsipp om "ut pictura poesis" til "ut musica poesis", som mener akkurat det samme som Schopenhauer, nemlig at dikteteksten skal følge musikkens veier. W. Eckel beskriver hvordan dikteteksten følger mer og mer musikkens veier i hans bok *Ut musica poesis, Die Literatur der Moderne aus dem Geiste der Musik* (2015).

I musikkens gullalder ble musikken tilskrevet funksjoner som kan kobles til Lessings beskrivelse av kunstens funksjon generelt og diktetekstens funksjon spesielt. Det som Lessing skriver om skjønnhet i forhold til visuell kunst, men også i forhold til diktetekst, kan brukes til musikken. Skjønnhet i musikk vises i form av harmoni. Som forklart ovenfor, mener Lessing at en fornemmelse av skjønnhet skapes gjennom en framstilling av noe harmonisk, noe som står i proporsjon til hverandre. Lessing bruker denne beskrivelsen av skjønnhetens framstilling spesielt i forhold til visuell kunst. I musikkens sammenheng er

harmoni artikulerte toner som har en viss avstand fra hverandre og passer harmonisk og proporsjonalt til hverandre. Den objektive skjønnheten kan man finne igjen i musikkens harmoni. Tilhøreren kan sanse harmonien og fornemmer noe som vi kan kalle skjønnhet. Likevel er den harmoniske musikalske skjønnheten noe som sanses gjennom menneskets sanser, hovedsakelig øret, og kan dermed også oppfattes subjektivt, altså forskjellig fra individ til individ og forskjellig fra forstilling til forstilling. Dette begrunnes i at musikkens tegn bare kan brukes temporært, de er bevegelige og kan ikke oppstå flere ganger akkurat likt. I skjønnhetens framstilling i musikken – altså harmonien – speiler seg igjen musikkens dobbelte virkning, både direkte og indirekte virkning.

Akkurat som vi kan finne igjen Lessings skjønnhetsbegrep i musikken, kan det som Lessing beskriver som smerte i diktetekunst og visuell kunst, finnes igjen i dissonansen i musikken. Dissonans er artikulerte toner ved siden av hverandre som ikke passer til hverandre og dermed framkaller friksjon og en følelse av ubehag. Likevel blir dissonans ofte, man kan si alltid, brukt i musikken. Ofte kommer dissonansen for eksempel i bruk helt på slutten av stykket, rett før en harmoni avslutter stykket. Denne dissonansen gjør det mulig at den siste harmonien gir tilhøreren følelsen av å komme hjem til den opprinnelige klangen, stykkets harmoni, som kan oppleves som en form for skjønnhet. Uten dissonansen virker det slik at stykkets harmoni ikke kommer til sin egentlige betydning, harmonien kan ikke sanses like godt uten dissonans. Det er på et vis samme prinsipp som Lessing beskriver i forhold til diktetekunsten og delvis visuell kunst – at diktetekunsten må også vise menneskets smerte slik at leserne kan forestille seg en virkelig menneskelig karakter. Som samme prinsipp er musikkens smerte – dissonansen – nødvendig for at harmonien får sin sterke virkning og effekt.

Kunstens oppdragende funksjon

Vi skal nå se på uttrykket av smerte og skjønnhet i alle tre kunstformene, men spesielt visuell kunst og diktetekunst, som en oppdragende funksjon. Min drøfting av smertenes og skjønnhetens uttrykk har hittil vist at Lessing peker i den oppdragende retning med hans verk *Laokoon*. Smerte som et uttrykk i kunst skal ifølge Lessing vekke medlidenhet hos leseren. Diktetekunsten har på grunn av sine redskaper den største mulighet av kunstformene til å fremkalle medlidenhet hos leseren. Som også i eksemplet der Vergil viser medlidenhet til lidelsen hos menneskene i helvete i den *Guddommelige Komedien*, er det medlidelsen isteden for frukt som fører et menneske videre. Smerten i kunst har altså en oppdragende funksjon

som Lessing framstiller det. Det begrunnes i at sannheten om mennesket skal kunne komme fram og en del av sannheten er smerten.

Die Wahrheit über den Menschen soll erscheinen. Der seinen Gesetzten getreue Künstler vergegenwärtigt die gemischte Natur des Menschen, die höhere Natur seines geistigen Wesens und sein Leben als Leiden. Die Kunstwirkungen machen die *Wahrheit* über den Menschen *geltend* insofern, als die Mitempfindung des Leidens – das "Mitleid" – die Wahrhaftigkeit oder die Gerechtigkeit des menschlichen Selbstwissens schult. [...] Die sprachliche Darstellungsmittel des Dichters erscheinen der Weite der menschlichen Selbstempfindung am ehesten gemäß. (Lessing 1967, s.314).

Her er det K. Briegleb, som prøver å vise til Lessings poeng i *Laokoon* som peker på smertenes funksjon i kunsten – spesielt diktetekunsten – å framkalle medlidighet. Ifølge Briegleb er det et stort anliggende for Lessing at kunsten er sannhetssøkende. Denne sannheten framstilt i kunsten har en oppdragende effekt på leseren gjennom en selvrefleksjon som blir vekket av medlidelse til andre mennesker. Denne medlidelsen fører til en sans av sannferdighet og rettfærdighet og utvikler dermed humanitet.

Ved siden av smertens funksjon i kunst som sannhetssøkende, har smerten flere funksjoner som man kan kalle oppdragende. Albrecht v. Haller mener smerten er vokteren til livet. Det kan forstås som at når man erfarer smerte, er smerten et tegn på at noe eller noen truer mennesket, eller livet ditt. Smerten som kan være et tegn på en trussel, fører til at man gjør noe imot trusselen for å beskytte livet. Smerten hjelper til å føde nye tanker og handlinger, som sitatet ovenfor av *Werther* antyder. I sitatet sier Werther at han er så lykkelig, at han ikke kan skape noe. Det betyr at han må føler på smerte for at han kan skape noe. Den tanken om smerte som en funksjon som 'fødselshjelper', kan finnes igjen i musikkens dissonans. Dissonansen hjelper musikkens linje å komme tilbake til harmonien, uten dissonansen blir musikken nærmere meningsløst til tilhøreren. Men gjennom et uttrykk for dissonans blir muligheten for en harmonisk sansing 'født'. Man kan også sammenligne smerten som 'fødselshjelper' med prosessen som et frø gjennomgår: rett før frøet spirer og blir til en skjønn blomst, blir det fullstendig kaos i frøenes indre liv, altså mellom frøenes enkle molekyler. Ut fra dette kaoset 'fødes' anlegget til en skjønn blomst.

På tross av at Lessing legger mer vekt på medlidelsen vekket av smertenes framstilling i kunst, har også skjønnhetens framstilling i kunst en oppdragende funksjon. Som Pascal uttrykker det i sitatet tidligere i oppgaven, er skjønnhet et ideal som mennesker strever etter. Det er altså en del av virkeligheten, og bruker vi Lessings ord, er det en del av fullkommenheten. En virkelighetsnær og fullkommen kunst – som dermed også inkluderer skjønnhet – er fellesskapsbyggende og oppdragende. Eller som Cicero –politiker, dikter og

filosof– sier det, kunst skal *belære* (docere), *glede* (delectare) og *bevege* (movere). Gleden kommer gjennom en sansing av skjønnhet. Smertenes framstilling i kunst beveger og begge deler sammen belærer mennesket.

Som vi har sett på tidligere, mener Lessing at det er malerkunsten som kan *glede* betrakteren med deres framstilling av skjønnhet. Diktetekunsten *bevege* leseren med en framstilling av smerte. Overgangene her er ikke lineare hos Lessing. Han gir også maleriet en del av funksjonen å *bevege* med maleriets svekkede framstilling av smerte. I tillegg kan diktetekunsten *glede* leseren med en subjektiv framstilling av skjønnhet. Også den tredje kunstformen musikken kan gjennom bruken av samme naturlige tegn som maleriet bruker, *glede* tilhøreren, og gjennom den virkelighetsnære temporale framstillingen lik diktetekunsten, *bevege*. Bruker vi Ciceros ord, kan altså alle tre kunstformer på hver sin måte *belære* deres mottaker og dermed bidra til en helhetlig dannelse.

Med en av diktetekunstens hovedfunksjoner å *bevege*, maleriets funksjon å *glede* og musikkens blandete funksjon både å *glede* og *bevege*, kan alle kunstformene sammen *belære*, altså oppdra mennesket. Vi kan overføre dette til begrepene mimesis og diegesis i forhold til diktetekunst og maleriet. Som sett tidligere er det ifølge Lessing mimesis som hovedsakelig tilhører maleriet, da denne kunstformen viser noe. Diegesis som et viktig element i diktetekunsten, forteller om tingene.

Den fortellende framstilling i diktetekunsten gjør at det framstilte objektet må gjennom to nivå; først er det dikterens forestilling som han omdanner til ord, så er det ordene som leseren må omdanne til sin egen forestilling om objektet. Virkningen på leseren er dermed ikke like direkte som en mimetisk framstilling av tingen. Diktetekunsten gjør det mulig for leseren å sanse/erfarer tingene selv gjennom at han må bruke sin egen forestillingsevne til å danne seg et bilde av det som er bare ord. Denne prosessen av å selv skape et indre bilde er ifølge filosofen Hans-Georg Gadamer (1900-2002) den beste muligheten å lære noe på en autentisk måte, slik at det fester seg i mennesket og blir del av en helhetlig dannelse.

Gadamer var en tysk filosof og er spesielt kjent på grunn av hans utvikling av hermeneutikken med *Wahrheit und Methode* (1960). Gjennom dette verket får begrepet *erfaring* en ny betydning. Gadamer er overbevist om at "Erfahrung zu erwerben bedeutet Wissen zu erwerben" (Ballnat, s.153). Vi kan overføre dette prinsippet på den prosessen av å skape sitt eget indre bilde av det som i diktetekunsten er bare ord. Gjennom at leseren selv må sanse noe, altså erfare noe på egen hånd, erverver leseren viten. Han lærer noe gjennom den prosessen som er preget av en ny erfaring. Ifølge Gadamer er det mest relevante spørsmålet om dannelse, om det å lære noe, spørsmålet "um die Entstehung neuer Erfahrungen, und

dementsprechend um etwas *qualitativ* Anderes" (Ballnat, s.17). Å lære gjennom erfaringen, i dette tilfellet gjennom å sanse noe og skape et indre bilde på egen hånd av ordene, setter lærdommen på et kvalitativt høyt nivå.

Mimesis – brukt i visuell kunst – viser objektet *direkte* uten et mellomledd.

Betrakteren får et ferdig objekt framstilt, som fører til at fornemmelsen av objektet er direkte. Denne framstillingsmåten tar bort muligheten å gjennomgå en egen sansing av objektet, men isteden muliggjør den et direkte inntrykk. Fordi det direkte inntrykket virker uten mellomledd på betrakteren, kan den første virkningen på betrakteren være sterkere. For eksempel har tradisjonen ment at en framstilling av smerte i maleriet, og spesielt gjennom *mimesis*, har så kraftig virkning på betrakteren at selve betrakteren ikke tåler å se på bildet. Dubos mener at den direkte framstillingen av momenter i maleriet gjennom *mimesis* kan virke "mit höchster Kraft und Angemessenheit" (Dilthey, s.27). Dermed kan gjennom *mimesis* viten blir overført på en rask og direkte måte.

Jeg vil trekke oppmerksomheten på et interessant poeng i forhold til diktetekstens oppdragende og fellesskaps-byggende funksjon i Lessings virke som strekker seg gjennom forskjellige verk. I *Laokoon* krever han av dikteteksten å *bevege* leseren for blant annet å lære om sannheten om seg selv. I *Nathan der Weise* i fünfter Aufzug sechster Auftritt i en dialog mellom Sittah og Recha, får diktetekstens rolle et dårlig rykte:

Recha: In ganzem Ernst. Mein Vater liebt
Die kalte Buchgelehrsamkeit, die sich
Mit toten Zeichen ins Gehirn nur drückt,
Zu wenig. [...]
Sie⁷ ist so schlecht und recht; so unverkünstelt;
So ganz sich selbst nur ähnlich ... [...]
Das sollen
Die Bücher uns nur selten lassen! sagt
Mein Vater (Lessing 1779, s.106).

Her lar Lessing en av hans karakter – Nathan ("mein Vater") gjennom hans datter Recha – uttrykke seg veldig tydelig om bøkens funksjon å lokke leseren/menneskene til noe annet enn seg selv. En lignende oppfatning av bøker finner vi igjen i Dantes *Guddommelige Komedie* helvete 6. sangen, hvor Francesca og Paolo blir fristet til noe uetisk gjennom å lese en bok. Bøkene framstår spesielt i Rechas utsagn som noe uekte og en forledelse av sannheten. Hva mener Lessing virkelig? Tilskriver han dikteteksten en virkning av en forledelse av sannheten, eller en bevegende og dermed oppdragende funksjon?

⁷ Hun snakker om Sittah

Ifølge det vi kan forstå ut fra hans verk *Laokoon* og det vi har gjennomgått her, tilskriver Lessing diktekunsten en oppdragende funksjon. Gjennom Nathan – som Lessing til og med kaller 'Der Weise' – påminner Lessing leseren at man ikke skal tro på alt som diktekunsten setter ord på. Leserens oppgave er – og jeg tror det er dette som Nathan prøver å lære til Recha – å virkelig skape sitt eget indre bilde og en forståelse av det som bare er ord. Innbilningskraften til leseren må aktiveres og lage en egen forståelse. Gjennom denne selvaktiverte forestillingen og forståelsen, gjennomgår leseren en ny erfaring og bidrar dermed selv til sin dypere og helhetlig dannelse.

Det direkte massive inntrykket fra maleriet og den selvstendige, indre prosess gjennom dikterverket danner sammen et grunnlag for en god opplæring, eller som Lessing ønsker det – en felleskaps-dannende effekt. Som sett ovenfor kan musikken være den tredje kunstformen som er felleskapsbyggende. Og sammen, som utfyllende kunstformer; har diktekunsten, visuell kunst og musikk en oppdragende og felleskapsbyggende funksjon.

Litteraturliste:

- Ballnat, S. (2012). *Das Verhältnis zwischen den Begriffen „Erfahrung“ und „Sprache“ ausgehend von Hans-Georg Gadammers „Wahrheit und Methode“*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam.
- Dante, A. (1989). *La Divina Commedia*. Firenze: Successori Le Monnier.
- Dilthey, W. (2013). *Das Erlebnis und die Dichtung*. Paderborn: Salzwater.
- Goethe, J.W. (1774). *Die Leiden des jungen Werther*. (4. utgave 2001). Stuttgart: Reclam.
- Goethe, J.W. (1797). Über Laokoon. I *Kurze Schriften zu Kunst und Literatur*. Hentet fra Projekt Gutenberg: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/kurze-schriften-zu-kunst-und-literatur-1792-1797-7158/10>
- Herder, J.G. (2014). *Kritische Wälder*. Berlin: Holzinger.
- Lessing, G.E. (1766). *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. (4. utgave 2016). Berlin: Holzinger.
- Lessing, G.E. (1779). *Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht, in fünf Aufzügen*.
- Lessing, G.E. (1967). *Laokoon/Wie die Alten den Tod gebildet. Ausgewählte Werke 4*. München: Goldmanns gelbe Taschenbücher.
- Pascal, B. (1999). *Discours sur les passions de l'amour*. Hentet fra <http://www.bmlisieux.com/curiosa/passions.htm>.
- Richter, S. (1999). Music in and around Lessing's "Laokoon". *Poetics today, Vol. 20* (No. 2), s. 155-173.
- Schneider, S. (2014). Die Laokoon-Debatte: Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert. I: Benthien, C. & Weingart, B. (Red.) *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. (s.68-85). Berlin: De Gruyter.
- Schoon, A. (2015). Verflechtung von Musik und Kunst – Linien die zum Bauhaus führen. I *Die Ordnung der Klänge*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Vergil, P. (2008). *The Aeneid*. London: Yale University Press.

