

Unordentliche Collectanea

Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* zwischen
antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer
Theoriebildung

*Herausgegeben von
Jörg Robert und Friedrich Vollhardt*

De Gruyter

ISBN 978-3-11-031440-3

e-ISBN 978-3-11-031442-7

ISSN 0934-5531

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Gesamtherstellung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

© Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com



Inhalt

Jörg Robert / Friedrich Vollhardt

Einleitung 1

I. »UNORDENTLICHE COLLECTANEA« – FRAGMENT, METHODE, GRUNDSÄTZE

Jörg Robert

Laokoon oder: Krieg und Frieden im Reich der Künste 9

Christine Vogl

Lessings *Laokoon*-Nachlass. Mögliche Antworten auf
editorische Fragen 41

Wolfgang Adam

Hugo Blümmers Edition von Lessings *Laokoon*. Gelehrsamkeit und
Zeitgeschmack 99

Gideon Stiening

Von der empirischen zur fiktiven Genese. Anmerkungen zur
Argumentationsmethode in Lessings *Laokoon* 113

Achim Vesper

Mendelssohn und Lessing über Illusion in den Künsten 129



Abb. 2: Torso und Ergänzung des Torso als sinnender Aias, Gipsabgüsse. Photo © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München / Renate Kühling.

Jörg Robert

»Rettung des Virgils«

Nachahmungspoetik und Paragone in Lessings *Laokoon*

1. Idole und Ideale

Die *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* (1755) stellen einen Wendepunkt innerhalb der *Querelle des Anciens et des Modernes* dar, deren Autoren – wie v. a. Élisabeth Décultot gezeigt hat – Winckelmann intensiv rezipierte.¹ Winckelmanns Haltung zwischen Anciens und Modernes ist dabei von Eklektizismus geprägt. »Es scheint, als habe Winckelmann in den Jahren vor der Niederschrift der *Gedancken* ständig geschwankt zwischen beiden Positionen, beide genau studierend, keine für sich akzeptierend.«² Einerseits tritt er schon im Titel seiner Denkschrift als entschiedener Ancien auf, der betont, dass »man das Vollkommene nicht einfach hervorbringen, sondern nur wiedererreichen, mithin auch die Kunst der Antike nur übertreffen könne, wenn man sie nachahme«³. Gegen den *moderne* Perrault, den er in den Exzerpten aus der *Parallèle des anciens et des modernes* heftig befiehlt, betont er mit La Bruyere den Stand-

- ¹ Élisabeth Décultot: Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert. Aus dem Französischen übersetzt von Wolfgang von Wangenheim und René Mathias Hofter. Ruppolding 2004, bes. S. 55–61; Peter Kapitza: Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt. Zur Geschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland. München 1981. Die wichtigsten Dokumente und weiterführende Kommentare bietet die Sammlung Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse. Hg. von Helmut Pfotenhauer. Frankfurt am Main 1995 (Bibliothek der Kunstliteratur); vgl. ders.: Winckelmann, der deutsche Klassizismus und die europäische Kunstliteratur. In: Connections. Essays in honour of Eda Sagarra on the occasion of her 60th birthday. Hg. von Peter Skrine. Stuttgart 1993 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 281), S. 197–209; ders.: Winckelmanns »Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst«: ein Kommentar. In: *Il confronto letterario* 12 (1995), S. 23–40.
- ² Décultot (Anm. 1), S. 56.
- ³ Hans Robert Jauss: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der »Querelle des Anciens et des modernes«. Einleitung zu: Charles Perrault: *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. München 1964 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 2), S. 8–64, hier S. 26.

punkt der Anciens, für welche die Alten den »point de perfection« repräsentieren.⁴

Die Provokation der *Gedancken* liegt nun darin, dass die Position des Ancien in den 1750er Jahren mehr als umstritten ist. Sie steht in einer Spannung zur Abwertung und Ablösung des Nachahmungskonzepts bei den *Modernes*. Schon vier Jahre später wird sie mit Edward Youngs *Conjectures on Original Composition* (1759) einen ersten, auch in Deutschland viel beachteten Höhepunkt erreichen.⁵ Youngs Kritik an der *imitatio* entspringt dem Geist aufklärerischer *auctoritas*-Kritik, die im Nach-Schreiben nur die hörige, »zaghaft«⁶ machende Gefolgschaft, also gewissermaßen poetischen Kadavergehorsam, erblickt. Youngs Nachahmungskritik ist – im Gefolge Francis Bacons⁷ – Vorurteilskritik, Kritik am sog. »praeiudicium classicum« oder »praeiudicium antiquitatis«.⁸

Indem das große Genie über alle Heerstraßen hinweg in frische unbetretene Felder gehet, wadet jener tief im Alterthume, und betritt die heiligen Fußstapfen der großen Vorgänger mit der blinden Ehrerbietung eines Abergläubischen, der die Päbstische Zehe küsst, und zu seinem Troste, völlige Vergebung der Sünden seines Verstandes, durch die mächtige Zauberkraft, zu erhalten hoffet, wenn er die Unfehlbarkeit seines Abgottes berührt.⁹

Youngs Nachahmungskritik schöpft nicht nur aus dem Reservoir rationalistischer, von Bacon inspirierter Präjudizien- und Idolenlehre.¹⁰ Nachahmungskritik ist Religions- und Konfessionskritik aus protestantischem Geist. Blinde Nachahmung (*imitatio servilis*) ist ästhetischer Ultramontanismus, denn die

⁴ Jauss (Anm. 3), S. 27.

⁵ Gedanken über die Original=Werke. In einem Schreiben des D. Youngs an den Verfasser des Grandison. Leipzig 1760. Aus dem Englischen von H. E. von Teubern. Heidelberg 1977 (Deutsche Neudrucke). Zu Youngs Bedeutung für die Entwicklung der Geniedebatte in Deutschland. Günter Blumberger: Das Geheimnis des Schöpferischen oder: ingenium est ineffabile. Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne. Stuttgart 1991, S. 60–65, hier S. 60f.: »Auf die Frage nach dem Schaffensgrund antwortet Young weniger als Musenenthusiast denn als Aufklärer«. Zum Rahmen noch immer grundlegend Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik (1750–1945). 2 Bde. Bd. 1: Von der Aufklärung zum Idealismus. Darmstadt 1985.

⁶ Young (Anm. 5), S. 21.

⁷ Ebd., S. 60.

⁸ Kapitzka (Anm. 1), S. 349–366.

⁹ Young (Anm. 5), S. 49f.

¹⁰ Kapitzka (Anm. 1), S. 349–357; vgl. den *locus classicus* bei Francis Bacon: Neues Organon. 2 Bde. Hg. und mit einer Einleitung von Wolfgang Krohn. 2. Auflage. Hamburg 1999 (zuerst 1990). Bd. 1, S. 118 (§ 56): »Reperiuntur ingenia alia in admirationem antiquitatis, alia in amorem et amplexum Novitatis effusa; pauca vero ejus temperamenti sint ut modum tenere possint, quin aut quae recte posita sunt ab antiquis convellant, aut ea contemnunt quae recte afferuntur a Novis.« (»Es finden sich ferner Geister, die in der Bewunderung des Altertums, andere, die in der Liebe und Zuneigung zum Neuen aufgehen; nur wenige in der Tat haben ein Temperament, daß sie maßhalten können, ohne entweder das von den Alten recht Erarbeitete zu bestreiten, noch das von den Neueren richtig Vorgelegte gering zu schätzen.«)

»wahre Poesie verabscheut gleich der wahren Religion, die Abgötterey«.¹¹ Daraus folgt eine doppelte Verpflichtung für den mündigen Autor: »Die erste ist: Erkenne dich selbst. Die zweyte: Habe für dich selbst Ehrfurcht.«¹² Originalität wird zur Gewissensfrage, aber auch zu einem paradoxen Geschehen, das auf höhere Affinitäten und Ähnlichkeiten setzt: »je weiter ihr von ihnen an Aehnlichkeit entfernt seyd desto näher kommt ihr ihnen an Vortrefflichkeit; dadurch erhebt ihr euch zum Originale; dadurch werdet ihr ein edler Seiten=Verwandter, nicht ein niedriger Abkömmling von ihnen«.¹³ Die Filiationsmetapher, seit der rinascimentalen Debatte um die *imitatio* geläufig¹⁴, wird ins Soziale hinübergespielt. Die ästhetische bildet sich in einer sozialen Hierarchie und Opposition ab.

In der Spannung zu Youngs radikalaufklärerischer Nachahmungskritik wird das »Unzeitgemäße« von Winckelmanns *Gedancken über die Nachahmung* deutlich: das Nachahmungsverbot wird hier durch ein Nachahmungsgebot ersetzt, das Idol wird wieder zum Ideal. Wo Young Originalität gegen Nachahmung stellt, fordert Winckelmann Originalität aus Nachahmung, etwa in dem – nur scheinbar paradoxen – Satz: »Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten [...]. Man muß mit ihnen, wie mit einem Freund, bekannt, geworden seyn, um den Laocoon eben so unnachahmlich als den Homer zu finden.«¹⁵ Hier beginnen die Paradoxien des Winckelmann'schen Ansatzes. Ziel der Nachahmung ist das Ende von Nachahmung. Der Klassizismus trägt schon in seinem Gründungsdokument das Bewusstsein seines provisorischen und instrumentellen Charakters in sich – *einerseits*. Andererseits überrascht, dass die eben noch geforderte *imitatio Graecorum* schon im nächsten Moment verurteilt wird. Laocoon sei ebenso unnachahmlich wie Homer, daher wird Vergils Homer-*imitatio* mit harscher Kritik bedacht: »Eine Bildsäule von einer alten Römischen Hand wird sich gegen ein Griechisches Urbild allemahl verhalten, wie Virgils Dido in ihrem Gefolge mit der Diana unter ihren Oreaden verglichen, sich gegen Homers Nausicaa verhält, welche jener nachzuahmen gesucht hat«.¹⁶

Der Widerspruch zwischen Nachahmungsgebot und -verbot scheint sich nur aufzulösen, wenn man den unterschiedlichen Status und die verschiedenen Funktionen bedenkt, die Winckelmann der *imitatio* zuweist: Nachahmung ist in den *Gedancken* propädeutisch gerechtfertigt, wo sie als praktisch-poietische

¹¹ Young (Anm. 5), S. 59.

¹² Ebd., S. 47.

¹³ Ebd., S. 24.

¹⁴ Paolo Cortesi: Brief an Angelo Poliziano. In: Prosatori latini del Quattrocento. Hg. von Eugenio Garin. Mailand/Neapel 1952, S. 906: »Similem volo, mi Politiane, non ut simiam hominis, sed ut filium parentis«. Zum Kontext Vf.: Die Ciceronianismus-Debatte. In: Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch. Hg. von Herbert Jaumann. Berlin/New York 2011, S. 1–54, hier S. 14–17.

¹⁵ Johann Joachim Winckelmann: Kleine Schriften – Vorreden – Entwürfe. Hg. von Walther Rehm. 2. Auflage. Berlin/New York 2002, S. 30.

¹⁶ Ebd.

Hermeneutik dem analytischen Verständnis und der Anverwandlung der griechischen Kunst durch Übung dient. Sie steht unter didaktischen Vorzeichen, sie dient dem ästhetischen Training in Akademien und als Durchgangsstadium auf dem Weg zu einer schulmäßig generierten »Unnachahmlichkeit«, die am Ende dieses Prozesses stehen muss. Diesen Weg erleichtern die kurfürstlichen Kunstsammlungen mit ihren griechischen Originalen, die – wie es eingangs heißt – »den Künstlern zur Nachahmung sind gegeben worden« und in dieser Funktion ein »gedungenes Modell« ersetzen. Eine Kunst *aus* Nachahmung – Intertextualität oder Interpikturalität – liegt Winckelmann dagegen fern. Nachahmung ist abzulehnen, wo sie konstitutives Prinzip und Ziel des Produktionsprozesses ist, wie dies in Vergils *Aeneis* im Verhältnis zu Homers Epen der Fall ist.¹⁷ Überhaupt wird römische Dichtung und Kunst in toto als eine Kunst zweiten Grades abgewertet. Der Gegensatz von Kopie und Original wird national(literarisch) spezifiziert und unterscheidet nun wesentlich griechische (d.h. originale) von römischer (d.h. kopierender) Kunst. Dieses Verdikt richtet sich nun vor allem gegen den wichtigsten römischen Autor, Vergil.

Damit nähern wir uns jenem Passus, mit dem Lessing seinen *Laokoon* eröffnet wird. Winckelmann betont zunächst als »das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke [...] eine edle Einfalt und eine stille Grösse«, kommt sodann auf das Beispiel der Laokoon-Gruppe zu sprechen. Laokoon, so heißt es hier, »erhebt kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laocoon singet« und weiter: »Laocoon leidet, aber er leidet wie des Sophocles Philoctetes.«¹⁸ Winckelmann deutet also die Differenz zwischen Vergils Laokoon und der Gruppe als einen Abfall *von* und ein Verkennen *der* griechischen Originale – sowohl in der Literatur als auch in der Kunst. Das Horazische *ut pictura poesis*-Argument wird dazu verwendet, einen Keil zwischen griechische und römische Kunstübung zu treiben. Dies führt zu einem nur scheinbar paradoxen Befund im Hinblick auf Klassizität und Kanonizität. Nachzuzahlen sind nur solche Werke und Texte, die nicht schon selbst nachahmen. Diese Singularisierung des Ursprungstextes führt in der Literatur jedoch zu einer Restriktion des Kanons, die Edward Young vier Jahre später bereits reflektiert. Er sieht, dass die radikale Originalitätsforderung »die meisten von den Lateinischen Classischen Schriftstellern, und alle die Griechen, ausgenommen vielleicht Homer, Pindar und Anakreon« unter die Zahl der »Nachahmer« einreicht und damit disqualifiziert.¹⁹ Youngs Lösung des Dilemmas ist verblüffend. Er rettet die Originalität = Kanonizität der lateinischen Autoren, indem er sie zu

¹⁷ Vgl. dazu noch immer die exakten Hinweise von Georg Knauer: *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*. Göttingen 1964 (Hypomnemata 7). Winckelmann steht damit am Ende des traditionsreichen Streits um die Priorität Homers oder Vergils in der epischen Dichtung. Im Überblick Gregor Vogt-Spira: *Warum Vergil statt Homer? Der frühneuzeitliche Vorzugsstreit zwischen Homer und Vergil im Spannungsfeld von Autorität und Historisierung*. In: *Poetica* 34 (2002), S. 323–344.

¹⁸ Winckelmann (Anm. 15), S. 43.

¹⁹ Young (Anm. 5), S. 19.

»zufällige[n] Originale[n]« erennt. Autorität geht aus der Kontingenz der Überlieferung hervor, die nur die Kopien nicht die Originale und Prätexte selbst erhalten habe. Young erfindet so die merkwürdige Kategorie »verblicher« oder »ererbter« Originalität:

Sie nehmen nach ihrer Väter Absterben, als rechtmäßige Erben, Besitz von ihren Gütern der Ehre. Aber die Väter unserer Copisten sind noch immer selbst im Besitze, und sie werden darinnen trotz den Gothen und den Flammen, durch die verewigende Macht der Presse erhalten.²⁰

Die Einlassungen Winckelmanns und Youngs zur Nachahmungsfrage bilden den widerspruchsvollen Ausgangs- und Ansatzpunkt für Lessings Schrift, die hier unter einem neuen Blickwinkel vorgestellt wird. Der *Laokoon* ist eine Auseinandersetzung mit dem Problem der Nachahmung (*imitatio veterum*). Er entwirft eine Theorie des Originalen, die am Ende weder das Genie noch die Nachahmung, sondern die Kompromissformel einer inspirierten Nachahmung hervorbringt. Lessing teilt gewiss nicht Youngs emphatischen Aufruf zum poetologischen »Erkenne und ehre dich selbst«. Schon Max Kommerell hat dies betont, wenn er schreibt: dieser Appell, der »auf theoretischem Weg den Dichtern den Abgrund der Subjektivität als Orakel eröffne [...]«, sei Lessing letztlich »fremd« geblieben.²¹ Dieser Befund erhärtet sich, blickt man auf den Abschluss der *Hamburgischen Dramaturgie* (101.–104. Stück, datiert auf den 19. April 1768). Zwei Jahre nach dem *Laokoon* reagiert Lessing hier allergisch auf die grassierende Genie-Emphase und betont korrigierend Standpunkt und Funktion vernünftiger Kontrolle, d.h. »Critik«: »Ich bin daher immer beschämt oder verdrüßlich geworden, wenn ich zum Nachteil der Critik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken: und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kömmt.«²² Der Ausfall richtet sich auch gegen den theoretischen Begründer der Genielehre, gegen Young. Dessen Ausspruch: »Regeln sind wie Krücken, eine nothwendige Hülfe für den Lahmen, aber ein Hinderniß für den Gesunden«²³, kehrt Lessing sarkastisch um, wenn er betont: »Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann.«²⁴ Lessing betreibt zwei Jahre nach dem *Laokoon* eine »Rückkehr zur rationalen Kontroll-Instanz der »Kritik«, überhaupt die »Rettung von Normen.«²⁵ Diesen Prozess spiegelt auch der *Laokoon* wider. Einerseits zeigt sich eine »Tendenz zur Ablösung der mehr innerlichen Dichtung von einem engen

²⁰ Young (Anm. 5), S. 19.

²¹ Max Kommerell: *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*. 5. Auflage. Frankfurt am Main 1984 (zuerst 1940), S. 237.

²² Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hg. von Wilfried Barner u. a. Frankfurt am Main 1985–2003 (im Folgenden zitiert als FA für »Frankfurter Ausgabe« mit Band- und Seitenzahl), hier Bd. 6, S. 680.

²³ Young (Anm. 5), S. 29.

²⁴ FA 6, S. 681.

²⁵ Dass dies zugleich eine skeptische Rücknahme Young'scher wie eigener Positionen in der Geniefrage darstellt, ist von Jochen Schmidt (Anm. 5), S. 93 betont worden.

Nachahmungsgebot²⁶. Dies trifft jedoch nur zum Teil zu. Einerseits wird der aristotelische Mimesisbegriff (*imitatio naturae*) nicht einfach verabschiedet,²⁷ sondern konsequent aufgegriffen, semiotisch reformuliert und in eine »Poetik der Repräsentation« überführt.²⁸ Im Hinblick auf den Paragone der Künste²⁹ ist jedoch weniger der aristotelische als der rhetorische Nachahmungsgebot (*imitatio veterum*) zentral. Daraus ergeben sich vier Perspektiven. Der *Laokoon* ist zu verstehen

1. als Beitrag zur Nachahmungs- bzw. Geniedebatte (die eben auch eine Debatte um ästhetische »Sekundärtugenden« und -prozesse wie die Nachahmung, Übung, Kopie etc. darstellt). In diesem Zusammenhang revidiert Lessing

²⁶ Jochen Schmidt (Anm. 5), S. 75. Fast wörtlich sprechen Wilfried Barner, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel und Martin Kramer: *Lessing: Epoche – Werk – Wirkung*. 5. Auflage. München 1987, S. 246 von einer »Tendenz zur Verinnerlichung des Dichtungsverständnisses«.

²⁷ Dies die Auffassung von Schmidt (Anm. 5), S. 77: »Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Kritik am Prinzip »ut pictura poesis« den Begriff der Natur-Nachahmung selbst erheblich verändert, ja den Begriff der Nachahmung, im strengen Sinn, für den Bereich der Dichtung auflöst.« Diese weit verbreitete Auffassung läßt sich so am Text nicht belegen. So betont Lessing immer wieder, dass »das ganze unermessliche Reich der Vollkommenheit seiner [des Dichters; Anm. d. Vf.] Nachahmung offen stehet«. FA 5/2, S. 34 (Kap. 4). Noch entschiedener ebd., S. 132 (Kap. 18): »Gleiche Nachsicht verdient der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubt ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände zu berühren«. Lessings *Laokoon* versucht gerade – dies soll an anderer Stelle gezeigt werden – die Aristotelischen Voraussetzungen neu, d. h. semiotisch, zu rechtfertigen.

²⁸ Andreas Kablitz: *Mimesis versus Repräsentation. Die Aristotelische Poetik in ihrer neuzeitlichen Rezeption*. In: *Aristoteles Poetik*. Hg. von Otfried Höffe. Berlin 2009, S. 215–232, hier S. 225. Zum semiotischen Aspekt dieses Vorgangs noch immer grundlegend die Studie von David Wellbery: *Lessing's Laocoon: Semiotics and aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge 1984, die jedoch in der Konzentration auf die Linie Wolff-Baumgarten-Zeichentheorie vollkommen von Lessings (poetischem) Aristotelismus abieht. Aristoteles wird von Wellbery nur ein einziges Mal beiläufig (S. 260 Anm. 75), die *Poetik* gar nicht erwähnt. Auch Kommerells Studie (Anm. 21) geht nicht systematisch auf den *Laokoon* ein. Ähnliches gilt für die im Übrigen informative Überblicksstudie von Eun-Ae Kim: *Lessings Tragödientheorie im Licht der neueren Aristoteles-Forschung*. Würzburg 2002, der S. 86 betont: »Zur Eigenart der dichterischen Nachahmung (*mimesis*) äußert sich Lessing fast ausschließlich in der *Hamburgischen Dramaturgie*.« Auch der aristotelische Nachahmungsgebot hat zuletzt wieder verstärkte Aufmerksamkeit gefunden. Vgl. Joachim Küpper in dem von Otfried Höffe herausgegebenen Sammelband zur *Poetik*, S. 29–46; Stephen Halliwell: *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton 2002, S. 151–259; Manfred Fuhrmann: *Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – Longin*. 2. Auflage. Darmstadt 1992, S. 1–110, hier bes. S. 82–89; Werner Söffing: *Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles*. Amsterdam 1981, S. 38–46.

²⁹ Vgl. den Beitrag von Eric Achermann in diesem Band sowie ders.: *Das Prinzip des Vorrangs. Zur Bedeutung des Paragone delle arti für die Entwicklung der Künste*. In: *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*. Hg. von Herbert Jaumann. Berlin/New York 2011, S. 179–209.

2. die »Polarisierung der Alten«³⁰, die Winckelmann so folgenreich etabliert hatte: den Gegensatz von originaler griechischer und kopierender lateinisch-römischer Dichtung. Die Seneca-Kritik (»Klopffechter im Kothurne«) bedeutet eben noch keine grundsätzliche »Degradierung der Römer zu dekadenten Imitatoren«³¹ – im Gegenteil: der zentrale Impuls der Schrift ist die »Rettung des Virgils«³². Denn schon frühzeitig hegt Lessing »die Vermutung, daß sie [die Meister der Gruppe, Anm. d. Vf.] den Vergil nachgeahmt haben können.«³³
3. Indem Lessing die chronologischen Prioritäten zwischen Laokoon-Gruppe und Vergilischer Darstellung umkehrt, wird auch die neue, in sich durchaus zirkuläre³⁴ kunsthistorische Ursprungserzählung Winckelmanns negiert. Damit verlagert und generalisiert Lessing
4. den Gegensatz von Genie und Kopisten. Dieser wird in paragonaler Tendenz nicht nur innerhalb der Dichtung selbst verhandelt (wie noch im 17. Literaturbrief), sondern auch zwischen Dichtung und bildender Kunst. Diese Argumentation gipfelt in Kapitel 12, wo die »Erfindung und Neuheit des Vorwurfs« (*inventio*) der Dichtung zugesprochen wird, während die Kunst allein auf die Seite der formalen Ausführung verwiesen wird.³⁵ Insofern – und nur insofern – läßt sich mit Jochen Schmidt von einer »Rangerhöhung der Dichtung zur spezifisch schöpferischen Kunst« sprechen.³⁶ Grundlegend für die gesamte paragonale Ebene der Schrift ist dabei ein Nachahmungsgebot, der mit Youngs Unterscheidungen gegen Winckelmanns Nachahmungstheorie angeht. Die Unterscheidung einer »doppelten Nachahmung«, die im 7. Kapitel getroffen wird, also einer Unterscheidung zwischen *imitatio* und *Mimesis*, setzt die Antinomien der *Conjectures* – Original vs. Kopie – voraus, um daraus die Aufwertung der Naturnachahmung als allgemeine Aufgabe jeder Kunst zu begründen. Der *Laokoon* hat also

³⁰ Nicola Kaminski: *Art. Imitatio*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding. Bd. 4. Tübingen 1998, Sp. 235–285, hier Sp. 278.

³¹ Wilfried Barner: *Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas*. München 1973, S. 90. Ebenso pauschal und verkürzend Hugh Barr Nisbet: *Lessing. Eine Biographie*. Aus dem Englischen übers. von Karl S. Guthke. München 2008, S. 407 (auf Winckelmann): »Und wie Lessing – oder wenigstens wie der Lessing der sechziger Jahre – sah er ferner die Kunst und Kultur Roms als zweitrangig, ja degeneriert im Vergleich zur griechischen.«

³² FA 5/2, S. 254 (Paralipomenon 7).

³³ Ebd., S. 255.

³⁴ Nisbet (Anm. 31), S. 414: »Seine Argumentation war im Grunde ein Zirkelschluß: die besten Kunstwerke müssen aus der besten Periode stammen, und die beste Periode ist die, die die besten Kunstwerke hervorbrachte.«

³⁵ FA 5/2, S. 98: »Bei dem Artisten dünket uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünket uns gegen die Erfindung das Leichtere.«

³⁶ Schmidt (Anm. 5), S. 75.

5. noch nicht jene skeptische Volte gegenüber der Geniedebatte vollzogen, wie sie das Ende der Hamburgischen Dramaturgie spiegelt. Lessing befindet sich auf halber Strecke dorthin, und aus diesem »spazier-gängerischen« Unterwegssein erklären sich auch die Widersprüche, das Changieren zwischen einer Rehabilitierung des Nachahmungs- und einer Einschränkung des Geniekonzepts.

2. Aporien der Priorität

Im ersten Kapitel des *Laokoon*, unmittelbar im Anschluss an das einleitende Winckelmann-Zitat, benennt Lessing den doppelten Impuls seiner Winckelmann-Kritik und damit seiner Schrift insgesamt. Neben der »Vergleichung mit dem Philoktet« habe ihn jener »mißbilligende Seitenblick, welchen er [Winckelmann] auf den Virgil wirft, [...] zuerst stutzig gemacht«³⁷. Diese doppelte Winckelmann-Kritik – also die Frage des sog. »clamor Philocteteus«³⁸ und die Apologie Vergils – bestimmen nacheinander die Struktur jenes ersten Teils der Schrift, der bekanntlich erst sekundär, also nach den systematisch-deduktiven Abschnitten (Kapitel 16 und ff.), entstanden ist.³⁹ Die Struktur der folgenden Kapitel ist also keineswegs zufällig, die Überlegungen erst zu Philoktet dann zu Vergil keineswegs »in eben der Ordnung nieder(geschrieben), in welcher sie sich bei mir entwickelt«⁴⁰. Es handelt sich, wie gesagt, um eine Apologie, Paralipomena 7 nennt das Stichwort: »Rettung des *Virgils*«. Der *Laokoon* gehört demnach in den systematischen Zusammenhang einer »typisch Lessingsche(n) Form«⁴¹ und Gattung, der »Rettungen« (*Vindicaciones*).⁴² Der zweite und dritte Teil der Ausgabe der *Schriften* (von 1753 bzw. 1754) enthielt mehrere Beispiele dieser Gattung, u. a. die Rettungen des Horaz, des Girolamo Cardano oder des Simon Lemnius. Mit diesen Spezimen teilt die Rettung Vergils »die Durchdringung von sachlicher Kritik, Polemik und Sinnstiftung«⁴³ im Dienste eines übergeordneten Problemzusammenhangs, aber auch die tendenziöse Zuspitzung im Dienste aktueller Argumentation.⁴⁴

³⁷ FA 5/2, S. 18.

³⁸ FA 5/2, S. 352 (Paralipomenon 7)

³⁹ Barner: Nachwort, in: FA 5/2, S. 631–650. Hinweis auf Hugo Blümner und Emil Grosse S. 637.

⁴⁰ FA 5/2, S. 18.

⁴¹ Barner: Nachwort, in: FA 5/2, S. 641.

⁴² Dazu auch Friedrich Vollhardt: Nachwort zu G. E. Lessing: *Laokoon* oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe. Hg. von Friedrich Vollhardt. Stuttgart 2012, S. 441: »Es handelt sich [bei den *Rettungen*; J.R.] um die Prüfung der historischen Urteilsbildung.«

⁴³ Monika Fick: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2. Auflage Stuttgart 2004, S. 117.

⁴⁴ Zu den *Rettungen* Fick (Anm. 43) S. 114–121; Friedrich Vollhardt: *Lessings Lektüre. Anmerkungen zu den *Rettungen*, zum *Faust*-Fragment, zu der Schrift über *Leibnitz von den**

Lessings Beweisführung »stellt vor das Problem der »Priorität« im doppelten Sinne«⁴⁵. Das heißt: die chronologische Priorität muss die ästhetische, die antiquarische Evidenz die ästhetische Wertung begründen. Das Argument der Anciennität wird damit entscheidend. Der Vergleich der Künste wird zu einer Frage der Datierung. Lessing geht dazu von einer Minderheitsmeinung aus, die eine Spätdatierung der Laokoon-Gruppe in die Kaiserzeit (unter Titus, 39–81 n. Chr.) vertritt. Dies hat zur Folge, dass nicht der bildenden Kunst, sondern der Dichtung Vergils die Priorität und damit die *inventio* des Themas und seine Ausführung zukäme.⁴⁶ Die Stoßrichtung ist klar: gelingt die Beweisführung, ergibt sich daraus eine dreifache »Rettung« mit polemischer Stoßrichtung gegen Winckelmann:

1. wird Vergil gegenüber den Künstlern der Gruppe gerechtfertigt, damit
2. die römische gegenüber der griechischen Kunst, und
3. generell die Poesie gegenüber der Plastik (Malerei).

Die Argumentation belegt einmal mehr das Zusammenspiel von antiquarischer Methode und ästhetischer Theoriebildung im *Laokoon*. Die Methode ist zunächst ganz die der philologischen *recensio*: Es geht um Einflüsse, Genealogien und Verwandtschaften, Stemmata der Originalität, die Frage nach einem »Archetyp«. Lessing diskutiert zunächst (Kapitel V) die Möglichkeit, dass beide Laokoon-Darstellungen gleichermaßen »aus einerlei älteren Quelle geschöpft« sind, möglicherweise aus Peisandros (6. Jh. v. Chr.), dessen Texte jedoch verloren sind.⁴⁷ Lessing verneint diese These, indem er Vergils Originalität reklamiert: »Der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzehlet, so ist es seine eigene Erfindung.«⁴⁸ Lessing begründet dies mit unterschiedlichen Darstellungstraditionen in griechischer und lateinischer Kunst, gleichsam mit einer Ethnologie der Ikonographie: »Virgil ist der erste und einzige, welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen läßt.«⁴⁹ Aus der zeitlichen Nachordnung wird bei Lessing eine kreative Sukzession im Sinne von *imitatio*. Dies wird suggeriert, wenn Lessing betont, dass »sie [die Künstler der

ewigen Strafen und zur *Erziehung des Menschengeschlechts*. In: Euphorion 100 (2006), S. 359–393.

⁴⁵ Barner: Nachwort, in FA 5/2, S. 668.

⁴⁶ Die neueste kunsthistorische Forschung lässt die Frage der Priorität offen. Christian Kunze: *Zwischen Pathos und Distanz – Die Laokoongruppe im Vatikan und ihr künstlerisches Umfeld*. In: *Laokoon in Literatur und Kunst*. Hg. von Dorothee Gall und Anja Wolkenhauer. Berlin/New York 2009 (Beiträge zur Altertumskunde 254), S. 32–53, hier S. 41f. Anm. 37: »Die Laokoongruppe wurde also etwa in derselben Zeit geschaffen, in der Vergil seine *Aeneis* verfaßte (postum publiziert bald nach 19 v. Chr.). Die Frage, ob die Skulpturengruppe von dieser Dichtung angeregt sein könnte, ist wohl zu verneinen.« Vgl. ders.: *Zur Datierung des Laokoon und der Skyllagruppe aus Sperlonga*. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 111 (1996), S. 139–223.

⁴⁷ FA 5/2, S. 49.

⁴⁸ Ebd., S. 50.

⁴⁹ Ebd., S. 51.

Gruppe] es auf Veranlassung des Virgils getan« hätten, möglicherweise sogar einen »ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten«.⁵⁰

Damit ist die Winckelmann'sche Quellenerzählung samt ihren kunst- und geschichtsphilosophischen Voraussetzungen desavouiert. Die griechischen Bildhauer sind alles andere als originell, der Laokoon kein Originalwerk, 1. weil die griechische Kunst als ein traditionales Gefüge und Gehäuse angesprochen ist, in dem bestimmte Darstellungsschemata normativ-stabil bewahrt werden, 2. weil sie abhängig ist von lateinischer Dichtung, und 3., weil sie nicht »autonom« ist, aus eigenem Antrieb, hervorgeht, sondern nach »ausdrücklichen Auftrag«⁵¹. Auftragskunst ist jedoch für Lessing keine Kunst in einem emphatischen Sinn: Kapitel IX wird die Spannung zwischen der »völlige[n] Freiheit« und dem »äußerlichen Zwang«, zwischen Autonomie und Heteronomie der Kunst weiter im Hinblick auf die Religion bedenken.⁵²

Das folgende sechste Kapitel setzt die These, »dass die Künstler dem Dichter nachgeahmet haben«, fort, »rettet« dabei jedoch die Eigenständigkeit der Bildhauer; diese hätten sich nicht durch das »Vorbild« Vergils »verführen lassen«, sondern bei der Übersetzung von einer Kunst in die andere »Gelegenheit [gefunden], selbst zu denken«⁵³. Wir denken an Youngs Ideal einer aufgeklärten und mündigen Kunst des Genies. Was wie ein Zugeständnis erscheint, erweist sich jedoch als Argument innerhalb des Paragone: Die bildenden Künstler hätten klug aus Vergils Behandlung der Szene geschöpft; ihre Darstellung nehme nur einige Momente daraus auf. Dies legt den Schluss nahe, dass »das Kleinere das Größere nicht fassen kann« und mithin »das Kleinere in dem Größeren enthalten sein« muss – konkret also: die Darstellungsmöglichkeiten der bildenden Kunst sind in der Poesie Vergils bereits enthalten, nicht umgekehrt. Dies wiederum wird zum Argument im Rahmen des Paragone. Es beweist einmal mehr die »weiter[e] Sphäre der Poesie« und die »Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben einander stehen können, ohne dass eines das andere deckt oder schändet«⁵⁴. Das bedeutet nicht, dass eine Beeinflussung der Dichtung durch die Kunst nicht auch denkbar wäre. Lessing räumt ausdrücklich ein, dass Vergils Darstellung noch »malerischer gekommen wäre, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte«⁵⁵. Es gibt also eine Nötigung

⁵⁰ Ebd., S. 51 bzw. S. 50.

⁵¹ Ebd., S. 50. Die Fußnote, die Vergil und Petron nebeneinander stellt, gibt einen Exkurs in Sachen Nachahmung: »Ist der Nachahmer ein Mann, der sich etwas zutrauet, so ahmet er selten nach, ohne verschönern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern, nach seiner Meinung, geglückt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fußtapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verraten würden, mit dem Schwanz zuzukehren. Aber eben diese eitle Begierde zu verschönern, und diese Behutsamkeit Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschönern ist nichts als Übertreibung und unnatürliches Raffinieren.« (Ebd., S. 53).

⁵² Ebd., S. 84: »Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion«. Vgl. dazu den Beitrag von Norbert Christian Wolf in diesem Band.

⁵³ FA 5/2, S. 59.

⁵⁴ Ebd., S. 60.

⁵⁵ Ebd., S. 65.

durch ästhetische Qualität: das Original übt nicht nur auf den Betrachter, sondern auch auf den nachgeborenen Künstler einen unwiderstehlichen Zwang zur Nachahmung aus. Die allgemeine Wirkungsästhetik wird hier zum Teil der Produktionsästhetik. Der nachahmende Künstler unterliegt der illudierenden Wirkung des Vorbildes, verfällt er seinem Bann.

Den umgekehrten Einfluss beschreibt Lessing in Kapitel 22. In der Auseinandersetzung mit dem Grafen Caylus und seinen *Tableaux tirés de l'Iliade* (1757) kommt Lessing ein weiteres Mal auf Fragen der intermedialen Inspiration und Imitation zurück. Wieder wird die Priorität der Dichtung (Homer) vor der bildenden Kunst behauptet – hierin greift Lessing den Ansatz des Grafen auf. Die Anlage des Buches, das sich als Materialsammlung und Entwurf (»canevas«)⁵⁶ für die Adepten der bildenden Künste versteht, sieht Homer als Quelle der Inspiration für die »jeunes peintres«, die sich nicht der eigenen Lektüre der alten Dichter widmen könnten. *Imitatio* hat auch hier katalysatorische Funktion. Sie dient wie bei Winckelmann der akademischen Ausbildung, der *exercitatio aesthetica*, wie Baumgarten prägnant schreibt.⁵⁷ In der Nachfolge des großen Genies Homer liegt der »Vorteil der Malerei« (»l'avantage de la Peinture«), wie Caylus im *Avertissement* angibt. Sein Buch ist daher kein Dokument des Paragone, sofern es die Musterhaftigkeit Homers auch für die Künstler ausdrücklich zum Ausgangspunkt macht. Die Maler sollten sich von diesem »großen Genie« erheben lassen, der als »der vielseitigste Maler [gelten müsse], den die Natur je hervorgebracht habe« (»le Peintre le plus étendu que la Nature ait produit«).⁵⁸ Auch Caylus generalisiert diese Priorität der Dichtung gegenüber der Malerei und formuliert dabei eine territoriale Überlegenheit, deren Elemente – Sukzession, »fruchtbarer Moment« – Lessing beinahe wörtlich von hier übernehmen wird:

Au reste la Poésie plus ancienne que la Peinture, a de grands avantages sur elle. Un choix heureux & juste de peu de mots, lui suffit pour rendre les plus grandes & les plus vastes idées, pour les lier à celles qui les précédent & qui les suivent, & les faire sentir clairement & sans aucun équivoque. Elle fait plus, elle peint la succession des tems; elle exprime le mouvement, les nuances passageres & l'enchaînement des actions. La Peinture plus bornée dans ses moyens, plus lente dans ses opérations, plus gênée dans ses ressources, ne peut présenter aux yeux que l'instant heureux d'une Nature frappante.⁵⁹

Lessing folgt dieser Aussage, er zitiert sie geradezu, um dann doch zu einer Unterscheidung zu gelangen, die ganz im Zeichen einer recht verstandenen

⁵⁶ [Comte de Caylus:] *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homère et de l'Eneide de Vigile*. Paris 1757, S. XXXij: »A l'égard des Artistes, c'est un canevas qui leur est offert comme une esquisse très-informe, de laquelle il sera du moins plus aisé de partir que du texte.«

⁵⁷ Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*. Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern. Hg. von Dagmar Mirbach. 2 Bde. Lateinisch-deutsch. Hamburg 2007, Bd. 1, S. 38–48.

⁵⁸ Caylus (Anm. 56), S. XV.

⁵⁹ Ebd., S. xxxiii.

Nachahmung steht. Statt sklavisch Bilder aus Homer zu kopieren, nimmt sie Maß am schöpferischen Geist des Autors und lässt sich von diesem inspirieren:

Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflamte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich aber verschieden.⁶⁰

Man sieht: auch die Auseinandersetzung mit dem Grafen Caylus⁶¹ steht im Zeichen einer Reflexion über Prinzipien der Nachahmung, der Priorität und des Genie-Gedankens. Einerseits betont Lessing mit dem Grafen, dass »die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren, als irgend ein Meisterstück der Kunst«⁶², andererseits wird das Prinzip einer sklavischen Ausrichtung der Künste an Homers Text abgelehnt. Im Übrigen jedoch verläuft der Einfluss auch hier – wie im Falle Vergils – von der Dichtung zur bildenden Kunst: »Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.«⁶³ Nachahmung wird hier zu einem konstitutiven Moment für Tradition und Perfektion der Künste, sie konstituiert geistige Nachkommenschaft und Genealogie. Das Kontinuum der Kunstgeschichte ist ein Stammbaum, bestehend aus imaginären Vater- und Sohnschaften. Damit greift Lessing die oben bereits zitierte Theoriefiliation von Cortesi bis Young seinerseits auf.

Lessings Bezugspunkt innerhalb der Nachahmungsdebatte ist jedoch ein anderer. Dies zeigt der Versuch, Inspiration und Imitation in der Idee einer inspirierten Nachahmung zu verbinden. Mit Youngs Abstieg in den »Abgrund der Subjektivität als Orakel« (s. o. Kommerell) hat sie nichts zu tun; wohl aber mit einem Autor und einem Text, der insbesondere im *Laokoon* ein wichtiger Bezugspunkt für die Theorie des Erhabenen und seiner Gegensätze – des Hässlichen, Niedrigen und Ekligten – ist, ich meine die Schrift *Über das Erhabene* des Pseudo-Longinus (Lessing liest sie in der Edition von Tannequy Le Fèvres von 1663).⁶⁴ Dort wird in Abschnitt 13 ein weiterer Weg zur Erhabenheit diskutiert, der über die *imitatio* (*Mimesis*) und *aemulatio* (*zelosis*) führt: »Viele nämlich werden durch fremden Anhauch mit Gott erfüllt, ganz so, wie man von der Pythia berichtet. [...] So strömen vom Genius der Alten wie aus heiligem Quell geheimnisvolle Einflüsse in die Seele ihrer Bewunderer; durch sie werden auch nicht gerade enthusiastische Naturen angehaucht und sind begeisterte Genossen fremder Größe.«⁶⁵ Dieser Synenthusiasmus musste Lessing zusagen, war er

⁶⁰ FA 5/2, S. 161.

⁶¹ Vgl. dazu in diesem Band den Beitrag von Élisabeth Décultot.

⁶² FA 5/2, S. 161.

⁶³ Ebd., S. 162f.

⁶⁴ Dionysii Longini Philosophi et Rhetoris περὶ ὕψους libellus cum Notis, Emendationibus, & Praefatione Tanaquilli Fabri. Salmurii 1663, S. 39 (Abschnitt 12, in modernen Ausgaben Abschnitt 13).

⁶⁵ Longinus: Vom Erhabenen. Griechisch / Deutsch. Übers. und hg. von Otto Schönberger. Stuttgart 1988, S. 41. In diesem Sinne später auch bei Johann Georg Sulzer: Allgemeine

doch ein Enthusiasmus nicht gegen, sondern aus Tradition. Ich deute dies als Kompromissformel: An Stelle der absoluten Diskontinuität des Genies, das Ursprung und Quelle seiner selbst ist, stiftet inspirierte Tradition Nachfolge und Genealogie. Gleichzeitig führt sie Lessings Reserve gegen das Genie als »Abgrund von Subjektivität« deutlich vor Augen.

3. »Doppelte Nachahmung« und Kunst des Vergessens

Die »Rettung des *Virgils*« führt zu einer letzten Facette in Lessings Nachahmungstheorie. Sie betrifft das Verhältnis zwischen der Nachahmung von Vorbildern (*imitatio*) zur Nachahmung der Natur (*imitatio naturae*). Hier ist noch einmal auszugehen von Jochen Schmidts These, wonach Lessing im *Laokoon* zu einer »Ablösung vom Nachahmungsgebot« gelange.⁶⁶ Das wenig beachtete siebte Kapitel des *Laokoon* widerlegt diese Ansicht in doppelter Weise. 1. geht es – wie gezeigt – Lessing primär um die Nachahmung im Sinne von *imitatio*. 2. wird die Nachahmung der Natur in diesem Zusammenhang gegen eine verfehlte Nachahmung in Stellung gebracht, aufgewertet und als »Wesen seiner Kunst« bezeichnet.⁶⁷

Kapitel 7. nähert sich zunächst einer prekären, bislang ausgesparten Frage im Kontext der »Rettung des Virgils«, nämlich der Frage nach Vergils Abhängigkeit / Unabhängigkeit von Homer. Lessing setzt ein mit einer Unterscheidung:

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstand der Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnt von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen. [...] Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Copist. Jene ist Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste, oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge

Theorie der Schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Leipzig. Bd. 1. 1771; Bd. 2. 1774, hier Bd. 2, S. 797 (Art. Nachahmung): »Der freye, edle Nachahmer erwärmet sein eigenes Genie an einem fremden so lange, bis es selbst angeflammt, durch eigene Wärme fortbrennt, da der ängstliche Nachahmer, ohne eigene Kraft sich ins Feuer zu sezen, oder darin zu unterhalten, nur so lange warm bleibt, als das fremde Feuer auf ihn wücket. Darum können Künstler von Genie, wenn sie auch wollten, nicht lange bey der knechtischen Nachahmung bleiben; sie werden durch ihre eigenen Kräfte in der ihnen eigenen Bahn fortgerissen; aber ohne Genie kann man nicht anders, als knechtisch nachahmen; weil der Mangel eigener Kraft alles Fortgehen unmöglich macht, so bald man sein Original aus dem Gesichte verliehret.«

⁶⁶ Schmidt (Anm. 5), S. 75.

⁶⁷ FA 5/2, S. 67.

selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach, und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies, für ursprüngliche Züge seines eigenen.⁶⁸

Beispiel für die erstere Nachahmung ist die Schildbeschreibung der *Aeneis* im Verhältnis zur Homerischen Beschreibung des Schildes des Achill. Hier beziehe sich Vergil nur »auf das Kunstwerk, nicht [auf] das was auf dem Kunstwerke vorgestellt worden.«⁶⁹ Nachahmung zielt hier auf das materiale (reale) Objekt, nicht auf die dargestellten Inhalte und Handlungen, die ja bei Vergil tatsächlich völlig andersartig sind. Nachgeahmt wird die Darstellung eines Schildes, nicht dieses Schildes (mit seinen Szenen aus dem Leben einer Gemeinschaft). Anders der Fall, hätte Vergil die Laokoon-Gruppe nachgeahmt; darin wäre diese nicht als reales »Objekt« nachgeahmt, sondern als ein Zeichengefüge (»das, was die Gruppe vorstellt«). Vergil folgt Homer darin, dass auch er einen realen Schild nachahmt. Dies wäre, schreibt Lessing, »Teil einer allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht«. Obwohl Vergil das Element Schildbeschreibung von Homer entlehnt, also offensichtlich *imitatio* betreibt, bleibt er so Genie und »Original«, denn seine Beschreibung richtet sich primär auf einen Gegenstand der sichtbaren Welt – eben einen Schild. Lessing verschiebt die Akzente und Gewichte zwischen den beiden Spielarten von Nachahmung, die sich im epischen Element der Schildbeschreibung durchkreuzen. Was zunächst primär als *imitatio* erscheint (Vergil imitiert Homer in der Ekphrasis eines Schildes), erweist sich in Wahrheit als *imitatio naturae*. Die Tatsache, dass Vergil diesem episch-narrativen Topos im Gefolge Homers einführt, ist ihm keiner Diskussion wert. Es scheint für Lessing in der allgemeinen Logik geordneter und inspirierter Tradition zu liegen. Würde Vergil jedoch die Laokoon-Gruppe nachahmen, wäre er nichts als ein »Kopist«, weil sein Blick sich nicht auf Natur, sondern auf »Kunst« richtet: »Anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach, und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies, für ursprüngliche Züge der eigenen.«⁷⁰ Lessing bringt diesen Gegensatz in Kapitel 11 auf die griffige Formel von der »doppelte[n] Nachahmung«⁷¹. Beide Pole dieser »doppelten Nachahmung« – *imitatio veterum* und *imitatio naturae* – treten in einen Gegensatz, der sich aus der Opposition von *ars* und *natura* speist. »Ein Genie«, so hatte Lessing im 17. Literaturbrief geschrieben (16.2.1759), »kann nur von einem Genie entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint, und durch die mühsamsten Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt.«⁷² Nachahmung, die auf andere Kunst statt auf Natur blickt, sorgt für eine Entfremdung von der Natur, die statt der Sache selbst ihr Medium, d. h. ihre artistische Repräsentation, setzt. Diese führt einerseits zur »Erkaltung« des Lesers,

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd., S. 97.

⁷² FA 4, S. 500.

andererseits zum Verlust jener dynamischen Präsenz- und Unmittelbarkeitsillusion, auf die Lessing alles ankommt.⁷³ Was sich zeigt in der misslungenen *imitatio artis*, ist die Dichte des Mediums, seine Materialität und immanente Historizität, mit Renate Lachmann gesprochen: das »Gedächtnis« des Textes.⁷⁴ Dies entspricht einem Lessing'schen Grundimpuls, einer Poetik der Präsenz, die auf ihrer Kehrseite eine »Kunst und Kritik des Vergessens« enthält.⁷⁵ Das Vergessen der Kunst oder die Kunst des Vergessens wird von hier aus zum Signum des Lessing'schen Genies. Unfähigkeit und Unwillen zur Erinnerung kennzeichnen eine Art ästhetische Anti-Mnemonic, auch in der folgenden *Hamburgischen Dramaturgie*. Gegen den *poeta doctus* tritt hier die *docta ignorantia*, mit der zugleich Lessings selektiver Umgang mit den Quellen im *Laokoon* charakterisiert ist. Die Stelle lautet:

Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl, hervor zu bringen vermag, macht seinen Reichtum aus; was es gehört oder gelesen, hat es entweder wieder vergessen, oder mag es weiter nicht wissen, als insofern es in seinen Kram taugt.⁷⁶

⁷³ Mit Wellbery (Anm. 28), S. 107: »a predominance of ›Gedächtnis‹ (memory) over ›Einbildung‹ (imagination)«.

⁷⁴ Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main 1990.

⁷⁵ Harald Weinrich: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. 3. Auflage. München 2000, S. 71–74 diskutiert Lessings Übersetzung von Juan Huartes *Examen de ingenios* (1575), bei Lessing *Prüfung der Köpfe*.

⁷⁶ FA 6, S. 347 (34. Stück).