

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

Laokoon oder: Krieg und Frieden im Reich der Künste

1. »Unordentliche Collectanea«

Wenn der Krieg nach einem Wort Heraklits »aller Dinge Vater, aller Dinge König«¹ ist, dann gilt dies für den Lessing der 1760er Jahre und den *Laokoon* in besonderer Weise.² Es ist ein buchstäblich kriegerischer, d. h. polemischer Text, der wiederum im sachlichen und chronologischen Kontext anderer kritischer Schlachtfelder steht, erinnert sei an die Kontroverse mit Johann Christian Gottsched, Christian Adolf Klotz, Samuel Gotthold Lange oder Goeze.³ Auch im *Laokoon* verschränken sich *Paragone* und *Polemos*, Ästhetik und »Streitkultur«⁴. Es ist ein außerordentlicher, ja ein »unordentlicher« Text, wie Lessing in der Vorrede ausdrücklich betont, keine systematische Vollpoetik bzw. -ästhetik.⁵ Das erste Gefecht ist daher ein methodisches. Es gebt sich auf die *via*

¹ Hermann Diels: Die Fragmente der Vorsokratiker. 6. verbess. Ausgabe hg. von Walther Kranz. 1. Bd. Berlin 1951, S. 161.

² Die folgenden Überlegungen wollen keine Zusammenfassung des *Laokoon* bzw. des Forschungsstandes geben, sondern beleuchten von einer bestimmten Warte aus jenen doppelten Habitus des Textes, der durch die Schlagwörter »unordentliche Collectanea« und »Grenzen der Künste« umschrieben ist. Einen Überblick über den *state of the arts* der *Laokoon*-Forschung bietet Monika Fick: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Dritte, neu bearbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar 2010, S. 257–288; dies.: Lessings »Laokoon« zwischen Diskursanalyse und Präsenzdebatte. In: Lessing Yearbook 37 (2006/2007), S. 113–124; Hugh Barr Nisbet: Lessing. Eine Biographie. München 2008, S. 399–440; Friedrich Vollhardt: Nachwort. In: G. E. Lessing. *Laokoon* oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe. Stuttgart 2012, S. 437–467. Der Text wird zitiert nach der Ausgabe: 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. 5/2, S. 9–321; vgl. auch hier das Nachwort des Herausgebers S. 627–671.

³ Paweł Zarychta: »Spott und Tadel«. Lessings rhetorische Strategien im antiquarischen Streit. Frankfurt am Main u. a. 2007 (Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache 18).

⁴ Vgl. Wolfram Mauser: Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Referate der Internationalen Lessing-Tagung der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und der Lessing Society an der University of Cincinnati, Ohio/USA, vom 22. bis 24. Mai 1991 in Freiburg im Breisgau. Tübingen 1993. Hier vor allem die Beiträge von Wilfried Barner (Autorität und Anmaßung. Über Lessings polemische Strategien, vornehmlich im antiquarischen Streit, S. 15–37) und Hugh Barr Nisbet (Polemik und Erkenntnistheorie bei Lessing, S. 410–419).

⁵ Vgl. dazu im selben Band den Beitrag von Gideon Stiening.

negativa der philologischen Analyse und der ästhetischen Vorurteilkritik. Sie will dem »falschen Geschmacke, und den ungegründeten Urteilen« der zeitgenössischen Kunstdebatte entgegentreten.⁶ Hier stehen zwei Aspekte im Vordergrund: »Allegoristerei« und »Schilderungssucht«. Die Aufzeichnungen seien »zufälliger Weise entstanden«, schreibt Lessing weiter, »mehr nach der Folge meiner Lectüre, als durch methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze angewachsen«. Und schließlich der Satz, der dem vorliegenden Sammelband als Leitmotiv dient: »Es sind also mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche, als ein Buch«.⁷

Damit sind Fronten und Oppositionen gesetzt. Hier der Fragmentarist und Essayist Lessing, auf der Gegenseite die akademischen Systematiker, von denen Lessing vor allem ein methodischer Habitus trennt: »An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel«,⁸ schreibt Lessing süffisant. Im Hinblick auf das Kriterium »System«, das die Kriterien von Totalität und Methode einschließt, wird Baumgartens Ästhetik der Tradition der Vollpoetiken zugeschlagen, die über Scaliger und Gottsched bis in die eigene Gegenwart reicht. Die Poetiken Bodmers und Breitingers, deren These von den »poetischen Gemälden« oder »poetischen Malerei« im Zentrum der Polemik des *Laokoon* steht, sind also an der zitierten Stelle immer mit gemeint.⁹

Lessings Frontlinien markieren solche der Rezeption – bis heute. Die Diskussion um die Systematizität der vermeintlich »unordentlichen Collectanea« zählt nach wie vor zu den zentralen Impulsen der *Laokoon*-Forschung. Den Fragmentaristen stehen die Systematiker oder Harmonisten entgegen. Die Stoßrichtung der Letzteren ist eine doppelte: Einerseits wird der von Lessing präntendierte Widerspruch zwischen den eigenen »Aufsätzen« und der systematischen Methode negiert. Dies wird begründet a) durch die innere Kohärenz des *Laokoon* in systemphilosophischer Hinsicht, die b) durch seine vermeintlich konstante, aus den Mäandern der antiquarischen Methode herausarbeitende Referenz auf die rationalistische Tradition (Leibniz, Wolff, Baumgarten usw.) und mithin das »Zeichenregime«¹⁰ des 18. Jahrhunderts bestimmt sei. Die wichtigste

⁶ FA 5/2, S. 15.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Zum Problemkreis *ut pictura poesis* und der Anschaulichkeit liegt eine umfangreiche Literatur vor. Ich nenne nur die wichtigsten Titel: Hans Christoph Buch: *Ut pictura poesis*. München 1972; Rensselaer W. Lee: *Ut pictura poesis*. New York/London 1967; Gottfried Willems: *Anschaulichkeit*. Tübingen 1989; Gyburg Radke-Uhlmann und Arbogast Schmitt (Hgg.): *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der europäischen Geschichte*. Berlin/Boston 2011 (Colloquium Rauricum 119).

¹⁰ Damit ist eine Linie der *Laokoon*-Forschung benannt, die im Gefolge von David Wellberys Studie (*Lessing's Laocoon. Semiotics and aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge 1984), die Semiotik(en) des 18. Jahrhunderts im Licht der neueren Semiotik zu fassen suchen. Vorausgegangen war Tzvetan Todorov: *Esthétique et sémiotique au XVIII^e siècle*. In: *Critique* 308 (1973), S. 26–39. Exemplarisch der Sammelband von Inge Baxmann, Michael Franz und Wolfgang Schäffner (Hgg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*. Berlin 2000 (Historische und systematische Studien zu einer vergleichen-

Strategie der Harmonisten besteht darin, die methodischen Widersprüche zu entkräften und Lessing dem rationalistischen Denkraum zu re-integrieren. Der vorliegende Band versucht einen dritten Weg, der hinter die Alternativen und Oppositionen zurückgreift und die Formen, Gattungen und Diskurstraditionen des *Laokoon* gezielt herausarbeitet. Die Sektionen dieses Bandes spiegeln die unterschiedlichen Komponenten dieses Unternehmens wider, die oft genug in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass die Alternative von Ordnung vs. Unordnung, *Collectanea* vs. System weniger eine Frage der Systematik als ihrer Performanz ist. Lessings Ästhetik ist auch und zuerst eine Funktion seiner Poetik der Kritik und seiner Pragmatik der Autorschaft. Zu deren wichtigsten Eigenheiten zählen Strategien a) der *Dissimulation* und b) der simulierten Prozessualität. So laufen, um das zentrale Beispiel für a) zu benennen, die Aussagen der Vorrede dem Befund der Paralipomena zuwider, die bezeugen, dass der systematische Kern und Impuls – die Differenzierung der Künste nach ihrem Zeichengebrauch (die späteren Kapitel 16 und 17) – gerade am Anfang der Textgenese steht.¹¹ Hier schließt sich b) die Strategie der simulierten Prozessualität an. Dass es Lessing um die Setzung absoluter Normen geht, wird durch die Form der Beweisführung, die sich mit Begriffen wie »Experiment«¹², »Essay«¹³ bzw. »Aufsatz« fassen lässt, nicht widerlegt – im Gegenteil. Mag die Argumentation forciert unsystematisch sein, so ist ihr Ziel doch ein System der Künste bzw. der *Kunst*, das rückstandslose Integration und Totalität anstrebt. Der Versuch etwa, in Paralipomenon 27 die Musik einzugliedern, verrät diesen Systemwillen deutlich.¹⁴

Form und Ziel der Argumentation stehen daher in einem dialektischen Verhältnis. Es ist müßig, aus den systematischen Partien (»Laokoon-Paradigma«) und/oder den nur andeutungsweise explizierten Voraussetzungen (»semiotics in the age of reason«) Lessings ungeschriebene systematische Ästhetik rekonstruieren und Lessing gleichsam auf Wolff und Baumgarten (plus Mendelssohn) reduzieren zu wollen. Vielmehr ist anzuerkennen, dass die Form der Kritik und

den Zeichentheorie der Künste 2); Gunter Gebauer (Hg.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*. Stuttgart 1984 (Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft 25); Udo Bayer: *Lessings Zeichenbegriffe und Zeichenprozesse im »Laokoon« und ihre Analyse nach der modernen Semiotik*. Diss. Stuttgart 1975.

¹¹ FA 5/2, S. 209–213 (Paralipomenon 1). Vgl. dazu auch und insbesondere den Artikel von Eric Achermann in diesem Band.

¹² So Wilfried Barner: Kommentar. In: FA 5/2, S. 662f.: »Sie ist nicht antiquarische Spezialabhandlung akademischen Zuschnitts, nicht sinnhafte Kunst-Vergegenwärtigung in der Weise Winckelmanns und nicht »systematische« Theorie-Darlegung nach der Art von Baumgartens *Aesthetica*. Sie stellt etwas daraus »Gemischtes« dar: nicht selbst schon bestimmte neue Form, aber ein Experiment zu neuen Zwecken.«

¹³ Stiening spricht in diesem Band von einer »bewusste[n] Anwendung einer »essayistischen« Darstellungsform«. Zu dieser Position scheint Moses Mendelssohns Aussage gegenüber Elise Reimarus zu passen, wonach Lessing die »Gymnastik des Geistes wichtiger, als die reine Wahrheit« gewesen sei (Berlin, 16. August 1783. In: Moses Mendelssohn: *Briefwechsel*. Hg. von Alexander Altmann. Stuttgart-Bad Cannstatt 1979, Bd. III, S. 125).

¹⁴ Vgl. den Beitrag von Frieder von Ammon in diesem Band.

der *Habitus* des Kritikers wesentliche Bestandteile der Methode selbst sind. Nicht, dass Lessing in der ästhetischen Substanz weniger dogmatisch wäre als etwa Baumgarten. Ihm kommt es nicht nur auf die Lösungen an, sondern darauf, diese Lösungen als Ergebnis der eigenen ästhetischen Pionierarbeit herauszustellen. Lessing führt nicht ein System vor, sondern zeigt dessen *Findung*. Sukzessivität ist nicht nur Argument, sondern auch zentrale textrhetorische Strategie. Dazu wird eine eigene ästhetische Topographie entworfen, die eng an das flanierende Lese-Subjekt Lessing gebunden wird. Auf die Inszenierung eines solchen Parcours durch eine als begehbar gedachte ästhetische Theorie-Landschaft kommt es Lessing an. Der Spaziergang – eine Lieblingsmetapher der Gattung Essay seit Montaigne¹⁵ – ist die angemessene Form der Genese und Präsentation dieses Wissens. Um dieser Form willen. Die Methode wird hier wieder konkret zur *meth-odos* im ursprünglichen Sinn. Dies zeigt sich vor allem dort, wo die Chronologie der Lektüre fingiert ist, um die Spannung des Weges aufrecht zu erhalten, am auffälligsten in der Spätdatierung der Lektüre der Winckelmannschen *Geschichte der Kunst des Altertums*.¹⁶ So »unbeweglich« die einmal erkannte Wahrheit ist, so beweglich muss der Standpunkt dessen sein, der sie – wie ein Pionier in unwegsamer Landschaft – erkundet. Einmal gefunden, steht die Entelechie der Kunst bzw. der Künste jedoch jenseits historischen Wandels fest.

2. Klassizismus und Geniepoetik

Dies gilt für die Kunsttheorie ebenso wie die Kunst selbst. Paradigmatisch bleiben daher die antiken Autoren, zumal die griechischen. Lessing drückte »dem hellenischen Revival sozusagen das Siegel auf«,¹⁷ auch bei ihm bedingen sich Alter und Geltung. Die Alten – Sophokles,¹⁸ Homer, Vergil – bleiben unangefochten das Maß aller Dinge, auch und gerade für die Gegenwart. Zu den Paradoxien des Ansatzes gehört es dabei, dass der Genie- und Originalitätsge-

¹⁵ Montaigne berichtet in seinem Essay *Trois commerces* von dem Plan, in seine Bibliothek eine Galerie einzubauen, die ihm als »proumenoir« dienen soll. Christin Moser: »You must walk like a camel« – Eine kleine Geschichte des literarischen Verdauungsspaziergangs. In: Kopflandschaften – Landschaftsgänge: Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs. Hg. von Axel Gellhaus, Christian Moser und Helmut J. Schneider. Köln/Weimar/Wien 2007, S. 51–81, hier S. 65; Jutta Heinz: »Gedanken« über Gott und die Welt. Die Erprobung der Anthropologie im Essay bei Meier, Krüger und Nicolai. In: »Vernünftige Ärzte«. Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung. Hg. von Carsten Zelle. Tübingen 2001 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 19), S. 140–155, hier S. 144–146.

¹⁶ Ich meine den Beginn von Kapitel 26: »Des Herrn Winkelmanns Geschichte der Kunst des Altertums, ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben.« FA 5/2, S. 183; vgl. den Kommentar von Barner, ebd., S. 641.

¹⁷ Nisbet: Lessing (Anm. 2), S. 431.

¹⁸ Zur Bedeutung der Aias-Studien vgl. Friedrich Vollhardts Beitrag in diesem Band.

danke den Klassizismus rechtfertigen muss. Damit stellt sich Lessing grundsätzlich Winckelmann zur Seite, der in den *Gedanken* formuliert hatte: »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.«¹⁹ Damit ergibt sich jedoch ein Dilemma: Lessing postuliert einerseits die Vorbildlichkeit der Alten, stellt jedoch das Prinzip des Schreibens am Modell – d. h. die *imitatio*-Poetik – grundsätzlich in Frage. Klassizismus und Geniepoetik widersprechen sich wie schon im Paradox Winckelmanns. Dies beeinflusst auch einen zentralen Impuls der Schrift: Die »Rettung Virgils«²⁰ – gegen Winckelmanns Vorwurf der Epigonalität – bleibt ambivalent. Sie erstreckt sich nur soweit, wie auf antiquarischem Wege die zeitliche Priorität und Originalität der *Aeneis* gegenüber der *Laokoon*-Gruppe bewiesen werden kann.²¹ Für die deutschen Autoren, überhaupt für die zeitgenössische Dichtung, ist das Ergebnis ernüchternd. Der herrschende Geschmack, der durch Autoren wie Haller und Ewald von Kleist repräsentiert wird, hat sich von der Praxis der Alten und damit von der Entelechie der Dichtung entfernt. Methodisch und heuristisch ist daher der Weg zu den Alten zwingend, um aus ihnen induktiv die

¹⁹ Johann Joachim Winckelmann: Kleine Schriften – Vorreden – Entwürfe. Hg. von Walther Rehm. 2. Auflage. Berlin/New York 2002, hier S. 30.

²⁰ Vgl. dazu meinen Beitrag in diesem Band sowie den Beitrag von Anja Wolkenhauer. Zur Form der Rettung vgl. Friedrich Vollhardt: Lessings Lektüre. Anmerkungen zu den *Rettenungen*, zum *Faust*-Fragment, zu der Schrift über *Leibnitz von den ewigen Strafen* und zur *Erziehung des Menschengeschlechts*. In: Euphorion 100 (2006), S. 359–393.

²¹ Die Gleichsetzung von Priorität und Originalität gilt auch schon innerhalb der griechischen Kunst. Bereits die »Homerischen Meisterstücke der Poesie [waren] älter als irgend ein Meisterstück der Kunst«. FA 5/2, S. 161. Der Vergleich der beiden Schildbeschreibungen in *Ilias* und *Odyssee* macht daher teilweise die »Rettung« wieder zu nichts (dazu auch Oliver Primavesi: Bild und Zeit. Lessings Poetik des natürlichen Zeichens und die Homerische Ekphrasis. In: *Klassische Philologie inter disciplinas*. Aktuelle Konzepte zu Gegenstand und Methode eines Grundlagenfaches. Hg. von Jürgen P. Schwindt. Heidelberg 2002, S. 187–211). Begründet wird die Abwertung jedoch nicht durch die Tatsache, dass Vergils Schildbeschreibung in der *Aeneis* (8, 369–453) die Homerische imitiert (wenigstens strukturell). Der Grund liegt vielmehr darin, dass er das Gesetz der sukzessiven Zeichenfolge missachtet. Wo Homer das Gesetz der Sukzession bewahrt und »das Schild [sic] nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild [malet]«, da lässt Vergil »die Handlung offenbar während demselben stehen«. Aus einem organischen Bericht der Geschichte eines Gegenstandes wird ein »wahres Einschießel«. Der Schild werde nur »wegen der Zierrathen« gefertigt. In ihm zeigt sich ferner »der witzige Hofmann« (alle FA 5/2, S. 137), der politisch-nationale Autor. Hier zeigt sich, wie die ästhetische Argumentation unversehens von einer politischen flankiert wird. Ornamentkritik und Kritik an einer »politischen« Kunst, wie sie die *Aeneis* repräsentiert, zielen beide auf die Autonomie des Kunstwerks als autarkes System. Das neunte Kapitel des *Laokoon* erhebt diese Forderung nach »völlige[r] Freiheit« des Kunstwerks (FA 5/2, S. 84) gegenüber dem »äußerliche[n] Zwang« vor allem gegen die Religion. Die Attacke gegen Vergil und auch gegen Haller wiederum richtet sich gegen die Heteronomien einer Kunst, die sich in den Dienst höfischer Kultur und Prachtentfaltung stellt. Dieser Aspekt steht schon im ersten Teil im Vordergrund, der sich kritisch mit dem Prozess der Zivilisation auseinandersetzt.

Regeln des guten Geschmacks abzuleiten. Es ist nur konsequent, dass der *Laokoon* zwar aktuelle Theorie bearbeitet, aber kaum einmal zeitgenössische Dichtung jenseits der Renaissance zitiert – die Erwähnung von Thomsons *Seasons* oder Popes Lehrgedichten und Satiren bestätigt die Regel. Wo Zeitgenössisches besprochen wird, ist das Urteil vernichtend. Autoren wie Pope oder Ewald von Kleist werden dadurch entschuldigt, dass sie in ihrem Werk die »Schilderungssucht« längst überwunden hätten.²² Die Kritik an Hallers *Alpen* (verfasst 1728) wirkt im Jahr 1766 ihrerseits verspätet. Das Fehlen einer Kritik der *moderni* ist einerseits dem antiquarischen Ansatz geschuldet, der Regeln und Gesetze am Beispiel der Alten entwickelt. Gleichzeitig stellt die Aussparung eine literaturpolitische Strategie dar, die darauf zielt, eine Stunde Null der deutschen Dichtung zu konstruieren, die durch den eigenen kritischen Text markiert wird.

Entscheidend ist, dass der unbedingte Anschluss an die Alten nicht nur für die Dichtung selbst, sondern auch für die *Poetik* gilt. Die zentrale Autorität auch des *Laokoon* ist Aristoteles' *Poetik*. Dies zeigt sich auch und gerade im methodischen Wechselspiel von deskriptiver und normativer Argumentation, in der Verbindung von kritischer Empirie und Gesetzgebung.²³ Zumal Schiller wird in Aristoteles nicht den »illiberalen und steifen Gesetzgeber« finden, den die Franzosen aus ihm gemacht hätten.²⁴ Die Sätze der *Poetik* beruhen auf »einer sehr reichen Erfahrung und Anschauung«. Daher sei »in seinem Buch absolut nichts Speculatives, keine Spur von irgend einer Theorie, es ist alles empirisch, aber die große Anzahl der Fälle und die glückliche Wahl der Muster, die er vor Augen hat, giebt seinen empirischen Aussprüchen einen allgemeinen Gehalt und die völlige Qualität von Gesetzen.«²⁵

3. Die Pluralität des ästhetischen Feldes

Letztlich zeichnet sich in der hybriden Begründungsstruktur des *Laokoon* ein für die Ästhetik des 18. Jahrhunderts charakteristisches Phänomen ab, das Problem, wie sich nach dem Abschied von der Normpoetik Gottschedscher Prägung eine neue und integrale Theorie der Künste formulieren lasse, welche die verschiedenen methodischen Sphären insbesondere der Rede über Literatur integrieren

²² FA 5/2, S. 127f.: »Von dem Herrn von Kleist kann ich versichern, daß er sich auf seinen Frühling das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben.«

²³ Grundlegend Werner Söffing: Deskriptive und normative Bestimmungen in der *Poetik* des Aristoteles. Amsterdam 1981 (Beihefte zu *Poetica* 15).

²⁴ Friedrich Schiller: Werke. Nationalausgabe. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Liselotte Blumenthal u. a., im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach. Hg. von Norbert Oellers. Weimar 1949f. (im Folgenden zitiert als NA mit Band- und Seitenzahl), hier Bd. 29, S. 82.

²⁵ Ebd.

würde: die der Kritik,²⁶ der (alten) *Poetik* (konkret des Aristotelismus) und der (neuen) Ästhetik auf rationalistischer bzw. semiotischer Grundlage. Die *Laokoon*-Forschung hat darin ihren blinden Fleck, dass sie den problematischen Status der ästhetischen Theoriebildung im 18. Jahrhundert – d. h. die Pluralität der Traditionen, Methoden, Argumentationsattitüden – verkennt, indem sie solche sachlichen, methodischen und extensionalen Widersprüche durch monokausale Vereindeutigungen (hier System – dort Essay) zu entschärfen sucht. Lessings *Laokoon* unternimmt dagegen den Versuch, eine provisorische Ästhetik zu formulieren, die mit den Ergebnissen immer zugleich ihre Genese reflektiert. Dabei ist Lessings genuiner Aristotelismus (im Sinne der *Poetik*-Rezeption) neu zu bedenken. Ausgehend von einem zeitgemäß-semiotisch gewendeten Verständnis der *Poetik* entwirft Lessing eine Theorie der Kunst (verstanden als Kollektivsingular), die mit den Unterscheidungen (*differentiae specificae*) zugleich auch deren Verbindendes (das *genus proximum*) bestimmen muss.²⁷ Diese allgemeine Theorie der Künste, die den dritten Teil der Untersuchung bilden sollte, sollte »weniger die Differenzen zwischen Malerei und Dichtung als vielmehr deren Gemeinsamkeiten behandeln«.²⁸

Lessings Argumentation ist daher in vollem und eigentlichem Wortsinn dialektisch. Kehrt man die Blickrichtung um, wird sichtbar, wie Lessing in der Unterscheidung der Künste am Integrationsbegriff der *Kunst* arbeitet – der ihm indes semantisch und konzeptionell noch nicht zur Verfügung steht.²⁹ Zu jenen Gemeinsamkeiten, die kaum einmal in den Blick genommen wurden, zählen

²⁶ Zur Literarkritik des 18. Jahrhunderts seien die wichtigsten Gesamtdarstellungen genannt. Astrid Urban: *Kunst der Kritik. Die Gattungsgeschichte der Rezension von der Spätaufklärung bis zur Romantik*. Heidelberg 2004; Peter Uwe Hohendahl (Hg.): *Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730–1980)*. Stuttgart 1985; Werner Strube: *Kurze Geschichte des Begriffs ›Kunstrichter‹*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 19 (1975), S. 50–82, zu Lessing hier S. 60–64.

²⁷ Zu dieser logischen Fundierung und Struktur der Aristotelischen *Poetik* und ihrer Wirkung vgl. Stefan Trappen: *Dialektischer und klassischer Gattungsbegriff bei Opitz. Ein übersehener Zusammenhang zwischen Aristoteles, Scaliger und der deutschen Barockpoetik*. In: Martin Opitz (1597–1639). *Nachahmungspoetik und Lebenswelt*. Hg. von Thomas Borgstedt und Walter Schmitz. Tübingen 2002 (Frühe Neuzeit 63), S. 88–98.

²⁸ Vollhardt: *Nachwort* (Anm. 2), S. 455.

²⁹ Der Begriff ›Kunst‹ wird von Lessing – dem aktuellen Sprachgebrauch folgend – lediglich auf die bildende Kunst angewandt. Ein alle Künste umspannender Begriff von Kunst steht noch nicht zur Verfügung. Winfried Menninghaus: *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*. Frankfurt am Main 2011, S. 15: »Ohnehin ist der Kollektivsingular ›die Kunst‹ für die Gesamtheit aller einzelnen Künste eine moderne westliche Erfindung, die wenig älter als 200 Jahre ist.« Das Gemeinte wird kumulativ bestimmt: »Künstler und Dichter« (z. B. S. 74). Exemplarisch ist hier das neunte Kapitel des *Laokoon*, das von der »Bestimmung der Kunst« spricht, die auf Freiheit von religiösen Zwecken und Zwängen abzielt (vgl. dazu den Beitrag von Norbert Christian Wolf in diesem Band). So offen hier die Autonomie der Kunst – auch begrifflich! – ein erstes Mal postuliert wird, so sehr bleibt diese Forderung doch beschränkt auf die bildende Kunst. Es ist Schiller, der im philosophischen Gedicht *Die Künstler* zuerst auf sachlicher und semantischer Ebene die Integration beider Künste zur ›Kunst‹ herstellt.

etwa die Festlegung beider Künste auf das (aristotelische) Kriterium der »Darstellung/Nachahmung von handelnden Menschen«. Beide Künste »unterscheiden sich nur im Stoff und in der Art der Nachahmung«, so zitiert das Titelblatt aus Plutarch (*De gloria Athenensium*, 356F). Die fundierende Geltung des Mimesis- und des Handlungsprinzips ist damit für *alle* Künste bestätigt. Lessing betreibt geradezu eine Renaissance und »Rettung« des Aristoteles für eine – noch zu formulierende – allgemeine Theorie der schönen Künste.³⁰ Der Gegensatz von Mimesis und Imagination ist also nur ein scheinbarer. Beide stehen vielmehr in einem funktionalen und dialektischen Verhältnis, in dem sich Objekt- und Rezeptionsästhetik, Aristotelische und rhetorische Tradition zu einem Bedingungsgefüge verbinden. Gewiss stellt die »Frage nach dem inneren Bezugspunkt der Einbildungskraft«³¹ ein Zentrum der Argumentation dar. Dass die Betonung von Imagination und Illusion zu den folgenreichen Akzentverschiebungen im *Laokoon* gehört, ist oft zu Recht hervorgehoben worden. Kunst ist schon für Lessing »Gemütsregungskunst«,³² die auf die Mechaniken der Assoziation angewiesen ist. Dennoch darf die Fixierung auf die »Neubewertung der »Einbildungskraft«³³ nicht als eine Überwindung der Mimesis-Ästhetik *tout court* verstanden werden. Vielmehr wird die Nachahmungstheorie modifiziert und »reformuliert«³⁴.

Die Rede vom »bequemen Verhältnis«³⁵ zwischen Zeichen und Bezeichnetem hat eine doppelte Perspektive: Auf objektästhetischer Ebene sichert sie die semiotische Passung von Urbild und Abbild. Nur diese Passung, die man als semiotisches *aptum* bezeichnen könnte, garantiert wiederum den ene(a)rgetischen Effekt. Mit dieser dialektischen Lösung – Imagination *aus* nicht *gegen* Mimesis – setzt Lessing beide in ein Verhältnis von Ursache und Wirkung. Das »freie Spiel« der Einbildungskraft bedarf der geglückten Mimesis, es ist geradezu eine *Funktion* der Mimesis (in ihrer semiotischen Reformulierung). Damit verschaltet Lessing drei distinkte Theorieschichten: aristotelische Mime-

³⁰ Zur semiotischen Reformulierung des Aristoteles vgl. 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. 224–227. Eine Studie zur Bedeutung der Aristotelischen *Poetik* für den *Laokoon* liegt nicht vor – ein Desiderat! Zu konsultieren sind jene Studien, die sich den dramentheoretischen Implikationen im ersten Teil widmen.

³¹ Klaus Bohnen: Geist und Buchstabe. Zum Prinzip des kritischen Verfahrens in Lessings literarästhetischen und theologischen Schriften. Hg. von Klaus Bohnen. Köln u. a. 1974 (Kölner germanistische Studien 10), S. 97.

³² Novalis. Schriften. Hg. von Richard Samuel. Darmstadt 1968, Bd. 3, S. 650.

³³ Barner: Nachwort zu Lessing: FA 5/2, S. 667.

³⁴ Vollhardt: Nachwort (Anm. 2), S. 456. So auch Stephen Halliwell: The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems. Princeton/Oxford 2002, S. 119: »Lessing's aesthetic in *Laokoon* exhibits, among much else, the modification of a fundamentally mimeticist position by a stress on imaginative expression and suggestiveness.«

³⁵ FA 5/2, S. 116; Karlheinz Stierle: Das bequeme Verhältnis. Lessings *Laokoon* und die Entdeckung des ästhetischen Mediums. In: Das *Laokoon*-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik. Hg. von Gunter Gebauer. Stuttgart 1984, S. 23–58.

sis-Konzeption, rationalistische Semiotik und rhetorische *enargeia*-Lehre.³⁶ Wie bei der Opposition von System und *Collectanea* zeigt sich: Die Ambiguitäten des *Laokoon* sind das Ergebnis der inneren Pluralität des ästhetischen Feldes um und nach 1750. Die Spannung zwischen einer Objekt- und einer Subjektästhetik ist hier bereits angelegt. Auch diese Debatte wird um 1800 erneut aufgenommen: Schillers Versuch, einen »objectiven Begriff des Schönen, der sich eo ipso auch zu einem objectiven Grundsatz des Geschmacks qualificirt«³⁷, zu suchen, und damit Kants Einklammerung der Frage nach dem Wesen des schönen Gegenstands³⁸ entgegenzuwirken, ist im *Laokoon* vorbereitet.³⁹ Theoriegeschichtlich eröffnet sich dieser Abgrund zwischen Objekt und Subjekt an der Stelle, wo aristotelische und rhetorische Tradition aneinander gefügt werden und eine dauerhafte Schnittstelle – um nicht zu sagen »Wunde« – der ästhetischen Theorie bilden.

4. Flanierende Philologie – ästhetische Kritik

Wenn Lessing seine »spaziergängerische« Methode gegen das »bündige Raisonement« eines Baumgarten absetzt, so bedient er sich der topischen Unterscheidung von akademischer Pedanterie und galanter Kritik.⁴⁰ Die antiquarische Methode transzendiert sich selbst zur flanierenden Philologie. Ihre Leitprinzi-

³⁶ So auch Vollhardt: Nachwort (Anm. 2), S. 457: »Kombination von Nachahmungs-, Medien- und Wirkungsästhetik«. Zum Nachahmungsproblem Élisabeth Décultot: Theorie und Praxis der Nachahmung. Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. In: DVS 76 (2002), S. 27–49; Herbert Dieckmann: Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts. In: Ders.: Studien zur europäischen Aufklärung. München 1974, S. 275–311.

³⁷ Brief Schillers an Körner vom 21.12.1792; NA 26, S. 170. Vgl. NA 26, S. 188: »Wirklich bin ich auf dem Weg [...] seine Behauptung, daß kein objektives Princip des Geschmacks möglich sey, dadurch anzugreifen, daß ich ein solches aufstelle.«

³⁸ Kritik der Urteilskraft § 17: »Es kann keine objektive Geschmacksregel, welche durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben.« Immanuel Kant: Werke in zehn Bänden. Hg. von Wilhelm Weischedel. 5. Auflage. Darmstadt 1983, Bd. 8, S. 313.

³⁹ In der *Kritik der Urteilskraft* ist die Spannung zwischen dem subjektiven und dem objektiven Pol gleich mehrfach greifbar: In dem Versuch, dem subjektiven ästhetischen Urteil Allgemeingültigkeit zurückzugewinnen und in dem prekären Versuch, noch einmal verbindliche Aussagen über das »Ideal des Schönen« (§ 17) zu finden. Folgerichtig wird Kant hier zum bekennden Ancien: »Muster des Geschmacks in Ansehung der redenden Künste müssen in einer toten und gelehrten Sprache abgefaßt sein.« Kant: Werke (Anm. 38), Bd. 8, S. 313.

⁴⁰ Hier ist natürlich vor allem an Christian Thomasius zu denken. Alexander Košenina: Der gelehrte Narr. Gelehrtensatire seit der Aufklärung. Göttingen 2003, bes. S. 55–84 (kursorischer Überblick über Pedanteriediskurse der Frühen Neuzeit). Eine sozial- und ideengeschichtlich fundierte Aufarbeitung in der klassischen Darstellung von Wilhelm Kühlmann: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters. Tübingen 1982 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 3).

pien entspringen einer Rhetorik der schönen Natürlichkeit und der Dissimulation. Sie beruft sich auf die laufende Buchproduktion, nicht auf die veralteten Kompendien der akademischen Gelehrsamkeit (»Gesners Wörterbuch«). Aktualität ersetzt Autorität. Dies setzt einen Wandel des kritischen Geschäfts voraus.⁴¹ Während die alte Kritik in humanistischer Tradition als »imitatio-Kontrolle«⁴² fungiert und die aktuelle Produktion auf der Grundlage überzeitlicher Regeln, Normen und Modelle beurteilt, steht die »critique mondaine« seit dem frühen 18. Jahrhundert im Zeichen von Aktualität, Synchronie und Verzeitlichung.⁴³ Diese Aktualität ist jedoch, wie eben dargelegt, nicht mit der Vorstellung historischen Wandels zu verwechseln. Aktualität besitzt einen Wert nur im Hinblick auf die progressive Annäherung an eine normative Wahrheit. Auch hier steht der *Laokoon* an einer Zeitenwende. Die abrupte Wendung, die Lessing im 26. Kapitel des *Laokoon* inszeniert, soll eine Sensibilität für die je neuen und aktuellen Annäherungen an diese überzeitliche Wahrheit ausdrücken:

Des Herrn Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt findet.⁴⁴

Die Suggestion der Stelle ist offensichtlich: Lessing deduziert nicht, er argumentiert gerade nicht »aus den ersten Gründen« (so in Kap. 16) wie die rationalistische Schulphilosophie, hinter der man wieder Baumgarten vermuten kann. Folgende Elemente einer Poetik der Kritik zeichnen sich ab:

1. Der wahre *criticus* schöpft aus der Quelle bzw. den Quellen, die der Autor dem Buchhändler druckfrisch aus den Händen reißt, um sie gleichsam vor den Augen des Lesers ostentativ zu »durchblättern«.
2. Auch die vermeintliche Kenntnis der Werke ist vermittelt durch Druckerzeugnisse wie Winckelmanns *Geschichte der Kunst*. Die Lektüre – durch Reproduktion gestützt – ersetzt die Autopsie. In dieser Vermittlung sieht Lessing nicht das geringste Problem. Wissen ist gedrucktes Wissen.
3. Andererseits wird der subjektive Standpunkt, das gleichsam private und idiosynkratische Interesse (»meine Neugierde«⁴⁵) stark betont. Lessing baut in seiner Argumentation Spannung auf, inszeniert das Referat als individuellen Lektüreweg, der in und durch Winckelmanns Text hindurchspringt.
4. In der Tradition der Gelehrten- und Pedantensatire, die Lessing in der Komödie *Der junge Gelehrte* oder im Buchprojekt *Die gelehrte Kretze*

⁴¹ Herbert Jaumann: *Critica. Untersuchungen zur Geschichte der Literaturkritik zwischen Quintilian und Thomasius*. Leiden 1995 (Brill's studies in intellectual history 62).

⁴² Ebd., S. 164.

⁴³ Ebd., S. 193–213.

⁴⁴ FA 5/2, S. 183.

⁴⁵ Ebd.

fortschreibt,⁴⁶ werden die Systemästhetiker als Schulfüchse diskreditiert, die – wie Damon bei Lessing⁴⁷ – ihren polyhistorischen »Grillen« nachhingen.

5. Ein fünfter Aspekt ließe sich ergänzen. Er liegt im paradoxen Gegensatz von Habitus und Methode. Lessing stellt im *Laokoon* seine antiquarische Gelehrsamkeit unter Beweis – und diskreditiert doch deren Prinzipien. Auch Lessings Wissen beruht auf Kompendien, z. B. dem Malerbuch des Franciscus Iunius (*De pictura veterum*, 1637), die *Naturgeschichte* des älteren Plinius versteht sich von selbst. Nicht zu Unrecht kann ihm daher der Antipode Winckelmann »UniversitätsWitz, welcher mit Paradoxien sich hervorthun will«, vorwerfen⁴⁸ und den gelehrten Antiquar im Sinne seines Autopsie-Ideals (»selber sehen«) herausfordern: »Er komme nach Rom, um auf dem Ort mit ihm zu sprechen.«⁴⁹ Die Einladung verhallt ungehört. Auch als sich Lessing 1775, fast zehn Jahre nach der Veröffentlichung des *Laokoon*, für drei Wochen als Begleiter des Prinzen von Braunschweig in Rom aufhält, zeigt er kein Interesse, die Gruppe in Augenschein zu nehmen.⁵⁰ Das Studium der literarischen Quellen ist und bleibt für Lessing die zureichende Form ästhetischer Empirie (im Sinne eines »selber Lesens«), welcher die Anschauung der Originale nichts hinzuzufügen hat.

Auch zwischen der auf Aktualität bezogenen Kritik neueren Typs und dem transhistorisch-normativen Anspruch, den Lessing mit seinen Distinktionen erhebt, besteht eine Spannung. Sie ist weniger dem Autor als der Pluralität der ästhetischen Debatten und Tendenzen seiner Zeit zuzuschreiben, die *Laokoon* zu einem »Übergangswerk«⁵¹ machen. Der Widerspruch zwischen Klassizismus und Genie, empirischer Methode und dogmatischer Gesetzgebung verweist auf die innere Pluralität des ästhetischen Diskurses um 1750. Insofern haben in der Diskussion um die Physiognomie des *Laokoon* beide Seiten recht: die Anhänger der verborgenen Systematik und die der empirisch-philologischen Kritik. Doppeldeutig bleibt auch der Begriff der *Collectanea*. Im Hinblick auf den publi-

⁴⁶ Košenina (Anm. 40), S. 7f.

⁴⁷ Vgl. FA 1, S. 1055: »In ihr aber wird auf der Bühne zugleich ein epochaler Wechsel in der Geschichte des Gelehrtenideals vollzogen, wird das Ende des Polyhistorismus unter dem Gelächter des Parketts exekutiert«.

⁴⁸ Nisbet: Lessing (Anm. 2), S. 415.

⁴⁹ Johann Joachim Winckelmann an Johann Michael Francke (10.9.1766), zit. in: FA 5/2, S. 681. Jürgen Dummer: Lessing und die antiken Originale. Präliminarien zum Thema Winckelmann und Lessing. In: Ders.: *Philologia sacra et profana. Ausgewählte Beiträge zur Antike und zu ihrer Wirkungsgeschichte*. Hg. von Meinolf Vielberg. Wiesbaden 2006, S. 286–307.

⁵⁰ Balbina Bäbler: Laokoon und Winckelmann. Stadien und Quellen seiner Auseinandersetzung mit der Laokoongruppe. In: *Laokoon in Literatur und Kunst. Schriften des Symposions »Laokoon in Literatur und Kunst« vom 30.11.2006, Universität Bonn*. Hg. von Dorothee Gall und Anja Wolkenhauer. Berlin/New York 2009, S. 228–241, hier S. 237f.

⁵¹ Nisbet: Lessing (Anm. 2), S. 429.

zierten Text gewinnt er beinahe das Gewicht einer Gattungsbezeichnung (vergleichbar Begriffen wie ›Aufsatz‹ oder ›Essay‹). Auf der anderen Seite stehen die eigentlichen *Collectanea*, die Lessing als »Schreib- und Lesewerkstatt« geführt hat und deren Auswertung, so Monika Fick, ein »Forschungsdesiderat« darstelle, wiewohl ihr Status (als primäre *Collectanea*) nicht umstandslos mit dem der ›sekundären‹ – also des *Laokoon* selbst – verrechnet werden darf.⁵² In ihm beruft er sich auf ein polyhistorisches Verfahren der Wissensorganisation, verwendet es dann aber doch »nur mehr [als] Kontrastfolie für seinen Ansatz.«⁵³

Wenn Lessing in der Vorrede den Anspruch erhebt, seine Beispiele würden mehr »nach der Quelle schmecken«, so ist daran nicht nur der Appell zur Rückkehr »ad fontes« wichtig. Das Verb ›schmecken‹ verweist darauf, dass auch die Kritik dem Kriterium des Geschmacks unterworfen ist. Die Ästhetik der Ästhetik, ihre Poetik und Performanz, ist ein entscheidender Faktor.⁵⁴ Der Vorwurf gegen die Baumgarten-Partei lautet daher: Baumgartens Ästhetik verfehlt in ihrer deduktiven Methode den eigenen Anspruch, eine Lehre von der sinnlichen Erkenntnis der Phänomene vorzulegen. Die »Emanzipation« bzw. »Rehabilitation der Sinnlichkeit«⁵⁵ findet gerade dort nicht statt, wo sie am vehementesten gefordert wird, im Gegenteil: auch bei Baumgarten obsiege – so suggeriert Lessing – die rationalistische Tradition, die ästhetische Singularitäten und Individuen unter »allgemeine Grundsätze« subsumiert. Lessing attestiert Baumgartens Theorie demnach einen performativen Widerspruch. Seine »gnoseologia inferior«⁵⁶ verdankt sich nicht subjektiver »sinnlicher Erkenntnis« (»cognitio sensitiva«), sondern schöpft aus obsoleten Kompendien, wo Lessing sich gerade als »felix aestheticus«⁵⁷ erweist, weil nur die antiquarische Methode die sinnliche Erfahrung des Textes oder Kunstwerkes gewährt – auch wenn diese wiederum nur durch Schriftwerke wie Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* vermittelt wird. Der Antiquar kann sich auf sein kritisches *Sensorium* berufen, wo der Katheder-*aestheticus* als Bücherwurm desavouiert wird.⁵⁸

⁵² Fick: Lessing-Handbuch (Anm. 2), S. 266: »Die Auswertung der *Collectaneen* für *Laokoon* ist noch ein Forschungsdesiderat.« Erste Hinweise ebd., S. 264–266. Zur Genese und den *Collectanea* vgl. auch den Beitrag von Christine Vogl in diesem Band sowie Wolfgang Adams Artikel zu Blümner.

⁵³ Fick: Lessing-Handbuch (Anm. 2), S. 266.

⁵⁴ Ebd., S. 282–284.

⁵⁵ Ernst Cassirer: Die Philosophie der Aufklärung. Text und Anmerkungen bearbeitet von Claus Rosenkranz. Mit einer Einleitung von Gerald Hartung und einer Bibliographie der Rezensionen von Arno Schubbach. Hamburg 2007 (zuerst 1932), S. 370 bzw. Panajotis Kondylis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus. Hamburg 2002 (zuerst 1986), S. 42ff.

⁵⁶ Alexander Gottlieb Baumgarten. Ästhetik. Lateinisch-deutsch. 2 Bde. Hamburg 2007 (Philosophische Bibliothek 572), hier Bd. 1, S. 10 bzw. S. 11 (Prolegomena, § 1).

⁵⁷ Baumgarten (Anm. 56): »Ad characterem felicitatis aethetici« (§ 28).

⁵⁸ Dieser Vorwurf des Pedantischen zieht dann auch in der Forschung Kreise. Vgl. Cassirer (Anm. 55), S. 372: »Der neue Gedanke, den Baumgarten vertritt, findet nicht die ihm gemäße Form; er muß es sich gefallen lassen, in Paragraphen, wie in spanische Stiefel, eingeschnürt zu werden, und er scheint bisweilen durch diese Einengung all seine freie Beweg-

Neben die Unterscheidung von lesen und schmecken, erkennen und empfinden tritt die von Ordnung und Unordnung. Das Schlagwort heißt – auch in der Kritik – *beau désordre*. Die Vorrede inszeniert den *Laokoon* als eine Folge »unordentlicher« und »zufälliger« Notizen, Lektüren, Kritiken und Polemiken, digressiv und assoziativ, ohne inneres Ziel. Sie verschweigt die abrupte methodische Kehre der Kapitel 16 bis 18, die – buchstäblich mitten im Satz – die kritische Auseinandersetzung mit Caylus' *Tableaux tirés de l'Iliade* unterbrechen, um nunmehr »die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.«⁵⁹ Es folgt die bekannte Unterscheidung zwischen den Künsten aufgrund ihrer inneren Zeichenstruktur:

Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchen als die Poesie; jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen.⁶⁰

Die Wendung ins Systematische und Apodiktische (»wahr«, »unstreitig«, »können ... nur«) muss und soll verblüffen. Der Syllogismus ist ein methodischer *coup* in einer scheinbar festgefahrenen Diskussion. Der Leser wird Zeuge eines Durchbruchs, bei dem sich die Genese des Wissens selbst aus- und darstellt. Plötzlichkeit, Schnelligkeit und Überraschung sind nicht nur Kriterien ästhetischer Wirkung, sondern bestimmen auch die gelehrte Argumentation – *Philologia facit saltus*. Den Flaneur trifft unvermittelt ein Geistesblitz, der ihn aus der empirischen Analyse ins Grundsätzliche reißt. Die kategoriale Kluft zwischen Empirie und Dogmatik wird durch die Plötzlichkeit des Wechsels überbrückt. Der Übergang von Kapitel 15 zu 16 soll Lessings kritisches *ingenium* demonstrieren, das mitten aus dem *beau désordre* der ästhetischen Feldforschung die schöne Ordnung der *principia aethetica* emergieren lässt. Die kalkulierte Paradoxie dieser Strategie liegt darin, dass Lessing die »ersten Gründe« der Sache erst im zweiten Drittel der Schrift nachträgt, die methodisch korrekte, »ordentli-

lichkeit zu verlieren.« Cassirer schreibt dann konsequenterweise Lessing das Verdienst zu, »Denken und Tun, Theorie und Leben in eins zu setzen und dadurch die Baumgartensche Forderung der *via cognitionis* erst vollständig zu erfüllen.« (Ebd.). Diese Teleologie verkennt jedoch die Tatsache, dass sich in der Opposition zwischen Baumgarten und Lessing eine disziplinäre Dichotomie eröffnet, die für das ästhetische Gesamtfeld bis nach 1800 bestimmend bleibt (dazu weiter unten). Die Form und Performanz der ästhetischen Theoriebildung ist jedoch für ihren Inhalt nicht indifferent. Diese Formgeschichte der Ästhetik bleibt jedoch – gerade im Hinblick auf Baumgarten – noch zu schreiben. Zu Baumgarten vgl. Steffen Groß: *Felix aestheticus*. Die Ästhetik als Lehre vom Menschen. Würzburg 2001; zur Ambiguität der Baumgartenschen Theorie vgl. Frauke Berndt: *Poema / Gedicht*. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750. Berlin/Boston 2011, S. 12–127, hier bes. S. 12–19.

⁵⁹ FA 5/2, S. 116.

⁶⁰ Ebd.

che« Argumentation wird zwar entfaltet, sie geht aber nicht vom scheinbar selbstverständlichen, axiomatisch Gesetzten aus, sondern stößt auf diese Axiomatik erst nach tastenden Versuchen der hermeneutischen Auseinandersetzung mit den Quellen. Die Position der systematischen Quellen ist dramaturgisch geschickt gewählt. Das Objektive ist Ergebnis einer subjektiven Suchbewegung, die im Modus des Spaziergangs immer von der Warte des erkennenden und urteilenden Ichs – Lessing in der Instanz des Kritikers – ausgeht.

Natürlich ist sich Lessing bewusst, dass die auf zwei Seiten entfaltete »trockene Schlußkette« der in der Vorrede formulierten Aversion gegen »systematische Bücher« widerspricht:

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätigt fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären.⁶¹

Die Stelle ist erhellend, weil sie auf engstem Raum ein Schwanken zwischen induktiver und deduktiver Methode und damit auch die zirkuläre Struktur der antiquarischen Argumentation zeigt: im Sinne der Rede von der »Schlusskette« wird zunächst deduktiv argumentiert: die einmal gefundenen Grundsätze werden an Homer »bestätigt«. Sofort sieht Lessing das Prekäre der apriorischen Argumentation, die ihn in die Nähe der »systematischen Büche[r]« über die Ästhetik und ihrer Quellenferne rücken würde. Im nächsten Moment wird behauptet, der Grundsatz sei empirisch-philologisch aus dieser Quelle, der »Manier des Griechen«, entwickelt. Die rhetorische Figur der *correctio* (»wenn es nicht vielmehr...«) inszeniert gestisch die Ablehnung der deduktiven gegenüber der induktiven Methode. Diese Umschlägigkeit ist jedoch Teil der Widerspruchsstruktur des ästhetischen Wissens selbst. Lessing macht aus der Aporie eine Tugend. Die unvermittelte Volte vom philologischen Modus in den Modus ästhetischer Deduktion zeigt, wie schwer beide Perspektiven – Induktion und Deduktion, Quelle und Grundsatz – zu harmonisieren sind. Die Ästhetik macht Sprünge, weil es zwischen den Polen von Subjekt und Objekt keine kontinuierliche Verbindung gibt. Eine solche Verbindung bleibt daher immer an *ingenium* und *acumen* des Kritikers gebunden.

Das Kernproblem des *Laokoon* besteht darin, einen Standpunkt zu finden, von dem aus sich der »Wesenszusammenhang der Künste«⁶² beschreiben ließe. Dieser Standpunkt muss systematische und philologische Komponenten, kritisch-deskriptiven Empirismus und normativen Rationalismus in eine wohl gegründete Einheit zusammenführen. Mit den zur Verfügung stehenden Mitteln

⁶¹ Ebd., S. 117.

⁶² Barner: Nachwort. In: FA 5/2, S. 661.

ist dies nicht zu erreichen. Wie schon bei Baumgarten bleibt auch Lessings Vision einer »theoria liberalium artium« Fragment.⁶³

5. System und Essay – Nachwirkungen einer Opposition

Lessings »unordentliche« Methode bildet Tradition. Um 1800 findet sie ihre Fortsetzung bei Autoren wie Schiller, den Brüdern Schlegel oder Novalis, die sich bei unterschiedlicher Akzentuierung emphatisch auf Lessings flanierende Ästhetik berufen. Bekannt ist Goethes Wort, wonach die Schrift die Generation der um 1750 Geborenen »aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß.«⁶⁴ Die Bedeutung des *Laokoon* für die Ästhetik um 1800 liegt aber nicht nur in Lessings ästhetischen Thesen selbst.⁶⁵ Sie zeigt sich vor allem in der Form der Theoriebildung und ihrer agonalen Stoßrichtung gegenüber den Ansprüchen einer philosophischen Ästhetik. Während die Junktur von antiquarischer Methode und ästhetischer Theoriebildung nach 1770 stetig an Bedeutung verliert,⁶⁶ gewinnt die Opposition zwischen

⁶³ Vgl. auch Hugh Barr Nisbet: Über die Unvollständigkeit von Lessings *Laokoon*. In: Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung. Hg. von Konrad Feilchenfeldt u. a. Würzburg 2006, S. 371–385.

⁶⁴ Johann Wolfgang Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. Hamburg 1948 ff., hier Bd. 9, S. 316.

⁶⁵ Zur Rezeption im Allgemeinen Hugh Barr Nisbet: Laocoon in Germany: The Reception of the Group since Winckelmann. In: Oxford German Studies 10 (1979), S. 22–63; Fick: Lessing-Handbuch (Anm. 2), S. 284–287; Ernst Osterkamp: Laokoon in Präromantik und Romantik. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2003, S. 1–28; Monika Schrader: Laokoon – »eine vollkommene Regel der Kunst«. Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe. Hildesheim u. a. 2005, bes. S. 51–84. Zu Schillers – revisionistischer – Rezeption des *Laokoon* mein Beitrag *Die Kunst der Natur* – Schillers Landschaftsästhetik und die anthropologische Revision von Lessings *Laokoon*. In: *Schillers Natur*. Leben, Denken und literarisches Schaffen. Hg. von Georg Braungart und Bernhart Greiner. Hamburg 2005 (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Sonderheft 6), S. 139–154; zu Goethes Laokoon-Aufsatz Friedmar Apel: Man wird den ganzen Marmor in Bewegung sehen. Sehtheoretische Anmerkungen zu Goethes »Über Laokoon«. In: Textbewegungen 1800/1900. Hg. von Matthias Buschmeier. Würzburg 2007, S. 204–212; Inka Mülder-Bach: Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz »Über Laokoon«. In: Das Laokoon-Paradigma (Anm. 10), S. 465–479; Simon Richter: The end of Laocoon. Pain and allegory in Goethe's »Über Laokoon«. In: Goethe Yearbook 6 (1992), S. 123–141; Wilhelm Voßkamp: Goethe et le Laocoon. L'inscription de la perception dans la durée. In: *Le Laocoon. Histoire et réception*. Hg. von Élisabeth Décultot. Paris 2003, S. 159–166.

⁶⁶ Die Allianz zwischen deskriptiver und normativer Ebene, die den *Laokoon* wie viele Schriften der bedeutenden klassischen Philologen (Ernesti, Klotz, Heyne u. a.) prägt, weicht um 1800 einer entschiedeneren Ausdifferenzierung zwischen einer sich professionalisierenden philologischen Fachkultur (F. A. Wolf), die zunehmend im Zeichen des Hellenischen steht, und einer ästhetischen Theoriebildung, die nun zwischen Philosophen, Kritikern und Poeten umkämpft ist. Die Ära des *poeta philologus* geht spätestens in der »phi-

Essay und System um 1800 neue Aktualität. Insofern bleibt der *Laokoon* alles andere als folgenlos, sondern bildet die Exposition eines zumindest in der deutschen Debatte fortdauernden strukturellen Dualismus' ästhetischer Theoriebildung.⁶⁷ Die Gefechte zwischen den Fragmentaristen und den Systematikern, den Vertretern der mondänen Kritik und der (vermeintlichen) Systempedanterie flammen in den Auseinandersetzungen zwischen Schiller und Fichte,⁶⁸ durchaus auch in der Auseinandersetzung Schillers mit Kant, wieder auf.

Hegels Ästhetik unternimmt den Versuch, diesen Antagonismus dialektisch aufzuheben. Ziel seiner Bemühungen ist es, die Erträge der ästhetischen Kunstperiode letztinstanzlich und mit peremptorischer Verfügungsgeste zu einer »höchst originelle[n] Synthese der ästhetischen Überlegungen der Goethezeit« zu verbinden.⁶⁹ Das Wort vom »Ende der Kunst«⁷⁰ ist ein strategischer Schach-

logischen »Sattelzeit« um 1800 zu Ende. Anthony Grafton und Glenn W. Most: Philologie und Bildung seit der Renaissance. Einleitung in die lateinische Philologie. Hg. von Fritz Graf. Stuttgart/Leipzig 1997, S. 35–48, hier S. 44. Lessings Polemiken, namentlich gegen Klotz, haben diese Bereichsdifferenzierung zwischen Philologie, Poetik/Ästhetik und Poesie entscheidend vorangetrieben. Barner: Autorität und Anmaßung (Anm. 4), S. 15–19. Eine Figur wie Johann Heinrich Voß, der auf der philologischen Fundierung der Ästhetik besteht, wird nach 1800 zunehmend problematisch. Siehe dazu den Sammelband: Anne Baillot, Enrica Fantino und Josefine Kitzbichler (Hgg.): Voß' Übersetzersprache – Voraussetzungen, Kontexte, Folgen. (Erscheint Berlin 2013). Zur Geschichte der klassischen Studien in der Neuzeit Anthony Grafton: *Defenders of the Text. The Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450–1800*. Cambridge, MA/London 1991, S. 214–243 (zu F. A. Wolf); Martin Vöhler: Christian Gottlob Heyne und das Studium des Altertums in Deutschland. In: *Disciplining classics – Altertumswissenschaft als Beruf*. Hg. von Glenn W. Most: Göttingen 2002 (Aporemata 6), S. 39–54. Symptomatisch in ihren Fehlstellen und Einseitigkeiten ist die Darstellung der Philologie des 18. Jahrhunderts in dem Standardwerk von Rudolf Pfeiffer: *Geschichte der klassischen Philologie*. 2 Bde. Bd. 2: Die klassische Philologie von Petrarca bis Mommsen. München 1982, der lediglich die von Winckelmann ausgehende Tradition des Neohellenismus bedenkt (S. 207–213).

⁶⁷ Daher ist Peter Demetz: Die Folgenlosigkeit Lessings. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 25 (1971), S. 727–741, hier S. 732 zu widersprechen: »Laokoon«, darüber sollten wir uns heute nicht mehr täuschen, war ein Pyrrhussieg: er hat den Triumph der spekulativen Ästhetik vielleicht verzögert, nicht verhindert«.

⁶⁸ Rüdiger Görner: Poetik des Wissens. Zur Bedeutung der Kontroverse zwischen Schiller und Fichte über »Geist und Buchstab« sowie die »Grenzen beim Gebrauch schöner Formen«. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 51 (1999), S. 342–360; Violetta L. Waibel: Wechselbestimmung. Zum Verhältnis von Hölderlin, Schiller und Fichte in Jena. In: *Fichte und die Romantik. Hölderlin, Schelling, Hegel und die späte Wissenschaftslehre*. Hg. von Wolfgang H. Schrader. Amsterdam u. a. 1997, S. 43–69; Dorothea Wildenburg: »Aneinander vorbei«. Zum Horenstreit zwischen Fichte und Schiller. In: *Ebd.*, S. 27–41.

⁶⁹ Peter Szondi: Hegels Lehre von der Dichtung. In: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Hg. von Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt am Main 1974, S. 267–511, hier S. 274. Vgl. dazu Markus Hiens Beitrag in diesem Band.

⁷⁰ Dazu Willi Oelmüller: Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel. In: *Philosophisches Jahrbuch* 73 (1965/66), S. 75–94. Dieter Henrich: Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel). In: *Immanente Ästhetik und ästhetische Reflexion*. Hg. von Wolfgang Iser. München 1966 (Poetik und Hermeneutik 2), S. 11–32; Hans-Georg Gadamer: Ende der Kunst? Von He-

zug in einem Streit der Fakultäten, der die Selbstlegitimation der Philosophie gegenüber einer – so Hegel – obsoleten poetischen Weltansicht betreibt. Hierin paraphrasiert Hegel Schillers Diagnose in *Die Götter Griechenlandes* (»schöne Welt wo bist du«), um sie in seinem Sinne – im Sinne einer Hegemonie der Philosophie – zu wenden. Auch hier wird ein Paragone begonnen bzw. fortgeschrieben. Wenn es in der Einleitung zu den *Vorlesungen über die Ästhetik* heißt: »Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt« oder, mit noch deutlicherem *Don-Carlos*-Bezug, »Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späten Mittelalters sind vorüber«, so schließt dies immer auch ein Urteil über die klassische Kunsttheorie selbst ein, die ebenfalls »nach der höchsten Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes« darstellt.⁷¹ Der »Geist unserer heutigen Welt«, so der bekannte Satz, ist »über die Stufe hinaus, auf welcher die Kunst die höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewußt zu sein.«⁷² Und die Philosophie – so bleibt zu ergänzen – ist es, die ihre legitime, zeitgemäße Nachfolge antritt. Die Lessingsche Systemkritik schlägt hier zurück auf die Kritik als System. Dabei weiß sich Hegel durchaus den eigenen Wurzeln, dem klassischen »Erbe« verpflichtet – ganze Kapitel sind Schiller, Winckelmann und Schelling gewidmet; dieses Erbe wird jedoch dem eigenen Systementwurf so integriert, dass es darin in doppelt-sinniger Weise »aufgehoben« wird. Für Hegel ist das Zeitalter einer Kritik, die zugleich ästhetische Normen bereitstellt, zu Ende: »Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.«⁷³ Die Junktur Rezeption und Produktion, wie sie in der Allianz von Antiquarianismus und ästhetischer Theoriebildung angelegt war, scheint endgültig zerschlagen.

Die alten Gefährten sahen dies durchaus anders. Das Erbe des Kritikers, Essayisten und Fragmentaristen Lessing entfaltet sich jenseits der Demarkationslinien Jena/Weimar weiter und trägt dazu bei, die literarische von der philosophischen Ästhetik zu differenzieren. So greift Friedrich Schlegel programmatisch auf das »Lessingsche Salz« gegen die »geistige Fäulnis« der Zeit zurück. Wenn er davon spricht, »fermenta cognitionis zur kritischen Philosophie, Randglossen zu dem Text des Zeitalters«⁷⁴ zu sammeln, so schließt dies an Lessings Worte aus dem 95. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* an, welche die eigenen

gels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute. In: *Ende der Kunst – Zukunft der Kunst*. Hg. von Heinz Friedrich. München 1985, S. 16–33; Anemarie Gethmann-Siefert: Hegels These vom Ende der Kunst und der »Klassizismus« der Ästhetik. In: *Hegel-Studien* 19 (1984), S. 205–258.

⁷¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 neu ediert von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main 1992 (= *Werke*, Bd. 13), Bd. 1, S. 25.

⁷² *Ebd.*, S. 24.

⁷³ *Ebd.*, S. 26.

⁷⁴ [Schlegel, Friedrich] *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erste Abteilung: *Kritische Neuausgabe*. München u. a. 1958 ff. (im Folgenden zitiert als KFSA); I. Abt. Bd. 2, S. 209.

unsystematischen »Gedanken« dem »dramatische[n] System«⁷⁵ gegenüberstellen. In seinem Essay mit dem Titel *Über Lessing* spielt Friedrich Schlegel ein zweites Mal auf die Stelle an, wenn er in Lessing einen »von den revolutionären Geistern [erkennt], die überall wohin sie sich auch im Gebiet der Meinungen wenden, gleich einem scharfen Scheidungsmittel, die heftigsten Gärungen und gewaltigsten Erschütterungen allgemein verbreiten.«⁷⁶ Im Rückblick weist Lessings »unordentliche« Methode ihre revolutionäre, chemische Sprengkraft.

6. Der Krieg und die Ästhetik

Doch damit von der Polemik zurück zum *polemos*, dem Krieg bzw. »Föderkrieg«⁷⁷. Der publizistische Mehrfrontenkrieg, den Lessing im *Laokoon* gegen Winckelmann, Bodmer und Breitingen, den Grafen Caylus, Joseph Spence, Albrecht von Haller u. a. führt, ist nur eine Facette einer leitmotivischen Beschäftigung mit dem Thema Krieg bzw. Nachkrieg, welche die Texte seit dem *Philotas* (1759) gründiert. »Der Krieg ist aus, König!«, ruft Strato seinem König zu, und die Literatur nach dem Krieg und nach dem Heroismus bekommt es mit der Beseitigung der Trümmer, der Heilung der Wunden, mit Befriedigungs- und Versöhnungsarbeiten zu tun.⁷⁸ Lessings Texte dieser Zeit kreisen daher nicht zufällig um die Heilung des beschädigten Lebens und seine Re-Integration in die Gemeinschaft; die versehrten, verwundeten und verstümmelten Protagonisten sprechen eine deutliche Sprache. »Ein würdiger Anfang meiner kriegerischen Lehrjahre!«, ruft Philotas sarkastisch zu Beginn des Stückes aus, und dies ließe sich auch auf den Lessing dieser Jahre münzen, ist doch der *Philotas* auch ein »würdiger Anfang« von Lessings eigenen »kriegerischen Lehrjahre[n]«. Philotas ist der Bruder des Philoktet, mit dem er die Wunde teilt, die zum Symbol seiner inneren Krankheit wird, aber auch der Bruder des rasenden Melancholikers Aias, mit dem sich Lessing anlässlich seiner Sophokles-Studien so intensiv beschäftigt hatte.⁷⁹ Das Motiv des beschädigten Lebens kehrt wieder in der Tellheim-Figur der *Minna von Barnhelm*, die gleichzeitig mit dem *Laokoon* entsteht. Tellheim, dieser »abgedankte, an seiner Ehre gekränkte Offizier«, dieser »Krüppel« und »Bettler« ist seinerseits ein Wiedergänger des Philotas und des Philoktet, ein Kriegsoffer, an dem sich das Sympathie- und Therapieprinzip der Lessingschen Poetik (»der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch«) bewähren darf. Das Drama heilt stellvertretend die Wunden des

⁷⁵ FA 6, S. 655. Ulrich Profitlich: *Fermenta cognitionis*. Zum 95. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*. In: Lessing Yearbook 38 (2008/09), S. 41–51; Friedrich Stark: »Fermenta cognitionis«. Zur romantischen Fragmentkonzeption von Friedrich Schlegel und Novalis. In: *Subversive Romantik*. Hg. von Volker Kapp. Berlin 2004, S. 343–364.

⁷⁶ KFSa (Anm. 74), 1. Abt. Bd. 2, S. 101.

⁷⁷ Barner: *Autorität* (Anm. 4), S. 15.

⁷⁸ Fick: *Lessing Handbuch* (Anm. 2), S. 178–191.

⁷⁹ Vgl. den Beitrag von Friedrich Vollhardt in diesem Band.

Krieges und inszeniert das Werk der Aussöhnung, das am Ende doppelt – durch eheliche Verbindung und durch finanzielle Kompensation⁸⁰ – abgeschlossen wird.

Der Siebenjährige Krieg (1756–1763), der hier im Hintergrund steht, besitzt für Lessing in jeder Hinsicht »Katalysatorfunktion«.⁸¹ Lessing erlebt ihn von Beginn an aus nächster Nähe (zunächst in Leipzig); als gebürtiger Sachse, der seinen Aufstieg als Autor in Preußen erlebt hat, gerät er erst einmal »zwischen alle Fronten«.⁸² Dies gilt in besonderer Weise für die letzte Phase des Krieges, zwischen November 1760 und dem Hubertusburger Frieden (15.2.1763), die Lessing als Gouvernementssekretär des Generalleutnants Bogislaw Friedrich von Tauentzien (1710–1791) in Breslau erlebt.⁸³ Doch schon zuvor, in den *Briefen die neueste Literatur betreffend* (1759/60), wirkt der Krieg in die Literatur hinein, schlägt »seine blutigste Bühne« auf, wie Lessing schreibt.⁸⁴ Das trifft nicht nur auf den Feldzug gegen Gottsched (17. Brief) zu, sondern auch auf die Rahmung der Sammlung als ganze. Die Briefe beginnen mit einer aktuellen Herausgeberfiktion: ein verdienter Offizier, der in der Schlacht bei Zorndorf (Sarbinowo) verwundet wurde (man denke an Tellheim), soll sich durch die Zusendung von Literaturbriefen erholen. Die Sammlung der Briefe soll »die Lücke, welche der Krieg in seine Kenntnis der neuesten Literatur gemacht, aus[zufüllen] helfen«.⁸⁵ Gegen den Heroismus des Krieges treten jene »hundert Namen [von Autoren; Anm. d. Vf.], die alle erst in diesem Kriege als Namen verdienstvoller Helden bekannt geworden.«⁸⁶

Literatur gegen den Krieg oder Literatur als Krieg – zwischen diesen beiden Polen schwankt der Lessing der *Literaturbriefe*: »Lieber will ich Sie und mich mit dem süßen Traume unterhalten, daß in unsern gesitteteren Zeiten der Krieg nichts als ein blutiger Proceß unter unabhängigen Häuptern ist, der alle übrige

⁸⁰ Zu Letzterem Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. München 2002, S. 107–138, bes. S. 118–131 (zur Funktion des Geldes in der *Minna*).

⁸¹ Wilfried Barner: *Patriotismus und Kosmopolitismus bei Lessing während des siebenjährigen Krieges*. In: *Revue d'Allemagne* 18 (1986), S. 612–623, S. 621. Holger Dainat und Wolfgang Adam (Hgg.): »Der Krieg ist mein Lied« – Der siebenjährige Krieg in den zeitgenössischen Medien. Göttingen 2007, hier bes. die Artikel von Gisbert Ter-Nedden und Martin Kagel über Lessings »Kriegsstücke«.

⁸² Barner: *Patriotismus* (Anm. 81), S. 616.

⁸³ Vgl. die Darstellung dieser Lebensphase bei Nisbet: *Lessing* (Anm. 2), S. 368–398. Zum Friedensschluss Hans-Jürgen Arendt: *Krieg und Frieden im 18. Jahrhundert*. In: *Hubertusburger Frieden – ewiger Frieden?! Protokollband der 1. Hubertusburger Friedensgespräche vom 21.–23. September 2006 auf Schloss Hubertusburg in Wermisdorf*. Hg. von Susanne Hahn-Turnshare, London 2007, S. 33–50; ders.: *Der Frieden von Hubertusburg 1763* (Hubertusburger Schriften 5). Freundeskreis Schloss Hubertusburg, Wermisdorf 2008.

⁸⁴ Gotthold Ephraim Lessing: *Werke*. Hg. von Herbert G. Göpfert u. a. 8 Bde. München 1970–1979 (im Folgenden zitiert unter der Sigle G mit Band- und Seitenzahl), hier Bd. 4, S. 456 (1. Brief, 4. Jenner 1759).

⁸⁵ Ebd., S. 455.

⁸⁶ Ebd., S. 456.

Stände ungestört läßt, und auf die Wissenschaften weiter keinen Einfluß hat, als daß er neue *Xenophons*, neue *Polybe* erwecket.«⁸⁷ Die Stelle unterstreicht jedoch, beim Wort genommen, dass der »saubere« Kabinettskrieg als geregeltes Duell zweier Könige nichts als eine Illusion ist, ein »süßer Traum« eben. In der Tat involviert der Krieg »alle Stände«; der Siebenjährige Krieg ist für Lessing bereits kein reiner Kabinettskrieg mehr, als den ihn die Forschung lange gesehen hat,⁸⁸ sondern trägt schon den Zug zum »eigentlichen ersten Weltkrieg« in sich.⁸⁹ Lessing mag nicht zum literarischen Kriegsberichtserstatter (*Xenophon*, *Anabasis*) oder Historiographen des Siebenjährigen Krieges geworden sein, zum diplomatischen Korrespondenten avanciert er nur ein Jahr später. Es kann daher nicht überraschen, wenn die konkrete, sicht- und spürbare Erfahrung des Krieges überall die Schriften der Sechziger Jahre beeinflusst, auch dort, wo dies nicht so explizit gesagt wird wie auf dem Titelblatt der *Minna von Barnhelm*, das den – bekanntlich irreführenden – Vermerk trägt: »verfertigt im Jahre 1763«. Ähnliches hätte Lessing vielleicht auch über seinen *Laokoon* schreiben können, um die Gleichursprünglichkeit von *Paragone* und *Polemos* zu unterstreichen.

Diese Beziehung steht scheinbar unter irenischen Vorzeichen. Lessing kündigt den *Laokoon* als eine Ästhetik der Befriedung und der Demobilisierung, der gelassenen Negotiationen und schiedlichen Grenzvereinigungen an. Die Traumata des *post-war* führen, so scheint es, zu Versuchen, die Unordnung des Krieges in stabile Nachkriegsordnungen zu überführen, Grenzen zu befestigen, die überrannt worden waren, mögen diese nun »enger« oder »weiter« sein als vor dem Kriege. Immerhin hat auch der *Laokoon* den Krieg zum Vater, und dies ganz wörtlich: die Anfänge der Schrift reichen zurück in jene Breslauer Zeit, als Lessing inmitten der Kriegsereignisse mit der Abfassung der dienstlich-militärischen Korrespondenz des Generals von Tauentzien, also mit Memoranden, Berichten über Kampfhandlungen und Truppenbewegungen, beschäftigt war.⁹⁰ Das Schreiben *über* den Krieg hatte in dieser Zeit buchstäblich das Schreiben *gegen* den Krieg ersetzt und führte wiederum dazu, dass nun auch in den *Paragone* der *Polemos* hinein spielte. Ein gutes Beispiel hierfür bietet *Paralipomenon* 3, lange als Urentwurf bezeichnet, das wohl im Frühjahr/Sommer 1763 entstand und in der publizierten Version nahezu wörtlich in den Text von Kapitel 18 eingeht.⁹¹ Es datiert somit in die Phase unmittelbar nach dem Hubertusburger Frieden vom 15. Februar 1763, der am 10. März in Breslau durch

⁸⁷ Ebd., S. 456f.

⁸⁸ Wörterbuch zur Geschichte: Begriffe und Fachausdrücke. Hg. von Erich Bayer (Kröners Taschenbuchausgabe Bd. 289). Stuttgart 1965, S. 251; Siegfried Fiedler: Kriegswesen und Kriegführung im Zeitalter der Kabinettskriege. Koblenz 1986 (Heerwesen der Neuzeit 2).

⁸⁹ Arendt: Krieg und Frieden (Anm. 83), S. 36.

⁹⁰ Also ist nicht nur die »relative Isolation in Breslau« dafür verantwortlich. Wilfried Barner, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Martin Kramer: Lessing: Epoche – Werk – Wirkung. 5. neu bearbeitete Auflage. München 1987, S. 109.

⁹¹ FA 5/2, S. 130.

Proklamation – möglicherweise durch Lessing selbst – verkündet wurde.⁹² Der politische Friedensschluss zieht nun als Zusatzartikel den ästhetischen nach sich. *Paralipomenon* 3 zeigt den Versuch, nun auch auf dem Schlachtfeld der Künste den »Ausgleich« durch »Vergleich« herzustellen. Abschnitt VIII etwa zeigt sich um die Herstellung territorialer Integrität bemüht. Ziel der Schrift sei es, so Lessing, den »Eingriff des Malers in das Gebiete des Dichters« ebenso zu unterbinden wie den »Eingriff des Dichters in das Gebiete des Malers«.⁹³ Die Suche nach den »Gesetzen«,⁹⁴ welche die Verschiedenheit beider Künste und ihrer »Gebiete« definieren, ist die Suche nach einem friedlichen, nachbarschaftlichen Ausgleich – oder scheint es zumindest.

Die Gleichzeitigkeit von *Paragone* und *Polemos* wirft neues Licht auf die Entstehungsgeschichte des *Laokoon*. Sie erklärt, warum Lessing unmittelbar nach Ende des Krieges mit der Deduktion der Gesetze beginnt, d. h. mit der legislativen und territorialen Neuordnung der Künste. *Paralipomenon* 3 liest sich wie die Proklamation einer neuen Nachkriegsordnung, oder wie die Artikel eines Hubertusburger Friedens der Ästhetik, der ein für allemal wechselseitige Grenzverletzungen verhindern soll. Lessing zieht den Vergleich zur politischen Notwendigkeit von Ausgleich und Versöhnung denn auch explizit (Absatz VIII):

Doch so wie zwei billige, freundschaftliche Nachbarn, zwar nicht verstaten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme; wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechteste in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu tun genötigt siehete, friedlich von beiden Teilen compensieret: so auch die Malerei und Dichtkunst.⁹⁵

Die routinierte Formelhaftigkeit der politisch-diplomatischen Semantik ist wohl unverkennbar: »Billige Nachbarschaft«, »ungeziemende Freiheit«, »wechselseitige Nachsicht«, »friedliche Compensation« usw. – all das verweist auf Lessings amtliche Korrespondenz für den General Tauentzien, die in Band 18 der Lachmann-Munckerschen Ausgabe der *Sämtlichen Werke* vorliegt oder besser:

⁹² Zur Diskussion Nisbet: Lessing (Anm. 2), S. 387.

⁹³ FA 5/2, S. 228.

⁹⁴ Ebd., S. 218.

⁹⁵ Ebd., S. 228. Ernst H. Gombrich vergleicht ausgehend von solchen Metaphern die Strategie Lessings hier mit einem »tournament played by a European team. The first round is against Winckelmann, the German, the second against Spence, the Englishman, the third against the Comte de Caylus, the Frenchman.« Ernst H. Gombrich: Art and Illusion. Princeton 1956, S. 139. William John T. Mitchell: Iconology. Image, Text, Ideology. Chicago/London 1986, S. 105 akzentuiert ebenfalls den konkreten politischen Aspekt des nationalen Kulturkampfes: »We must now add that the laws are matters of political economy, directly related to conceptions of civil society, and beyond that, to a picture of stable international relations.« Als englisches Äquivalent für den deutschen Titelbegriff »Grenzen« schlägt Mitchell statt »limits« daher »borders« vor (ebd.).

verborgen liegt.⁹⁶ Anders als Goethes oder Kafkas amtliche Schriften haben Lessings Stellungnahmen, Memoranden und Berichte wenig Echo in der Lessing-Forschung gefunden. Offenbar zu Unrecht, denn für Lessing ist der Krieg nicht nur »aller Dinge Vater«, sondern auch aller Dinge *Metapher*. Krieg und Frieden sind für Lessing geradezu das, was Hans Blumenberg als »implikatives Modell« bezeichnet hat.⁹⁷ Sie konstituieren einen »Zusammenhang von Aussagen« als »Sinneinheit«, die durch eine »metaphorische Leitvorstellung« organisiert wird.⁹⁸ Eine begriffsgeschichtlich-metaphorologische Lektüre würde die Leitvorstellung von Krieg, Frieden und Grenze auf beiden Seiten – in der amtlichen Korrespondenz und in den parallelen Entwürfen zwischen *Philotas* und *Laokoon* – aufzuspüren haben. Hugh Barr Nisbet hat zuletzt darauf hingewiesen, wie tief sich die Belagerung von Schweidnitz (1762) in Lessings Erinnerung und in seine kritischen Schriften der Folgezeit eingegraben habe. Die militärische Semantik von »Attaque«, »Aus-« bzw. »Einfall«, von »Waffenstillstand«⁹⁹ oder »Capitulations Punkten«¹⁰⁰ lebt auf anderen Schlachtfeldern fort. Noch wenn er 15 Jahre später Reimarus' Religionskritik zu charakterisieren sucht, ist wiederholt von »Außenwerken, Bastionen, Ausfällen, Gräben, Brecheschlagen und Mauernerklettern« die Rede.¹⁰¹ Der *Laokoon* steht dagegen im Zeichen des Friedensschlusses – zumindest nominell. Wie im Territorium der Kunst neue und bestimmte Grenzen gezogen werden, so auch auf dem Feld des Politischen. Auch der Friedensvertrag von Hubertusburg strebt im »Geiste der Versöhnung« eine »réconciliation prompte et sincère« der ehemaligen Kriegsparteien an.¹⁰² Wie in Lessings letztem Zitat enthielt der Friedensvertrag selbstverständlich Bestimmungen zu »kleinen Eingriffen« in die nachbarliche Territorialgewalt, die den Umständen geschuldet waren. Sie betreffen (Zusatz-Convention) die Vorbereitung der endgültigen Evakuierung der preußischen Truppen aus den Kursächsischen Gebieten, hierbei etwa Fragen der Fourage in den zu räumenden Gebieten.¹⁰³ Deutlich standen jedenfalls den Freunden Mendelssohn und v. a. Nicolai, denen Lessing seinen Entwurf vorlegte, die Parallelen zwischen politischer und ästhetischer Neuordnung der Verhältnisse vor Augen. In einer seiner wenigen Bemerkungen erinnert Nicolai denn auch an den politischen Schaden, der durch unsaubere Grenzbeziehungen entstehen könne:

⁹⁶ Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften. Hg. von Karl Lachmann, 3. auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker, hier Bd. 18. Leipzig 1907 (im Folgenden zitiert als LM 18 mit Seitenzahl), S. 368–501.

⁹⁷ Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie. Bonn 1960, S. 16f.

⁹⁸ Ebd., S. 16f.

⁹⁹ LM 18, S. 432.

¹⁰⁰ LM 18, S. 433 bzw. S. 434.

¹⁰¹ Nisbet: Lessing (Anm. 2), S. 366.

¹⁰² Text nach Carl von Beaulieu-Marconnay: Der Hubertusburger Friede. Nach archivalischen Quellen. Leipzig 1871, beide S. 236.

¹⁰³ Vertrag, Zusatzconvention Art. 3; ebd. S. 244f.

In Nordamerika hatten die Franzosen und Engländer unter der Hand ihre Grenzen erweitert; Nun erinnern Sie sich was für Unordnungen itzt daraus entstanden sind, weil die Minister zu Utrecht keine rechte *Landkarten* hatten, als sie abteilten.¹⁰⁴

Gemeint ist hier der Friede von Utrecht, der 1713 den Spanischen Erbfolgekrieg beschlossen hatte und u. a. für Frankreich den Verlust der nordamerikanischen Territorien Neufundland, Neuschottland und Neubraunschweig an Großbritannien mit sich brachte. Im Hintergrund steht der eher unscharfe Charakter politisch-territorialer Einheiten in der Frühen Neuzeit, der zu den von Nicolai angesprochenen »Unordnungen« führt. Diese resultieren wesentlich aus einem weichen Begriff von Grenze. In Nicolais Kritik an den Grenzbeziehungen des Utrechter Friedens äußert sich eine neue Sicht auf territoriale Konturen und Integritäten, ein neues geometrisch-mathematisches Raumverständnis. Noch zu Jahrhundertbeginn wird dagegen in der diplomatischen Praxis das Prinzip der *dissimulatio* verfolgt; Konflikte – hier Grenzangelegenheiten – werden nicht definitiv, sondern provisorisch und temporisierend gelöst. Bestimmte, zunächst unlösbare Probleme werden aufgeschoben (sog. »negotia remissa«). Nicolai – und wohl auch Lessing – muss die Frage nach den Grenzen der Künste als ein solches *negotium remissum* erschienen sein. Diese Offenheit stößt nach der Jahrhundertmitte auf ein Denken, für das der Grenzbegriff nicht mehr nur ein topographisches Problem war, sondern immer auch ein *logisches* (und teleologisches). »Grenze« meinte also zugleich 1. »Kontur, Rahmen und Einfassung« eines bestimmten Areals, 2. »Bestimmung« (im Sinne des Lateinischen *finis*), vor allem aber 3. synonym zu »Schranke« einen Begriff der Logik und Metaphysik, welcher der Leibniz-Wolffschen Philosophie entstammte und »während des 18. Jahrhunderts ins deutsche Vokabular der Philosophie gekommen« ist.¹⁰⁵

Gleichbedeutend mit dem lateinischen »terminus« oder »limes« war »Schranke« mit dem »Gedanken einer natürlichen Ordnung der Dinge« verbunden; die »Schranke« bezeichnete hier den »Grad, über den die Wirkung eines Dinges nicht hinausgehen soll«,¹⁰⁶ das Wesen oder die wesenhafte Bestimmung eines Gegenstandes. Im Bereich der Wissensordnungen waren topographische Vorstellungen von Grenze und Nachbarschaft weit verbreitet. Das lateinische *affinis/affinitas* bezeichnete sowohl *räumliche* als auch *verwandtschaftliche* Nähe und Nachbarschaft. Der schwedische Naturforscher Carl von Linné schreibt in der *Philosophia botanica* (1751), Aph. 77: »Alle Pflanzen weisen eine beiderseitige Verwandtschaft (*utrinque affinitatem*) auf, so wie das Gelände auf einer geographischen Karte«. Dieses geographische Schema arbeitete sein Schüler Paul Dietrich Giseke (1741–1796) graphisch aus: »Auch lassen sich die Genera nicht gemäß einer geraden und kontinuierlichen Reise, so als

¹⁰⁴ FA 5/2, S. 218.

¹⁰⁵ Vgl. Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen. Magdeburg 1747, S. 53ff., § 106. Friedrich Fulda: Art. Grenze, Schranke. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter. Bd. 3: G–H. Darmstadt 1974, Sp. 875–877, hier S. 875.

¹⁰⁶ Fulda (Anm. 105), S. 875.

lösten sie sich gegenseitig ab [aufreihen], sondern müssen gleich Landschaften und Provinzen auf einer geografischen Karte nebeneinander [...] gesetzt werden.«¹⁰⁷

7. Politische Ästhetik? – Ästhetische Polizey

Die Semantik der Begriffe ›Grenze‹ und ›Schranke[n]‹ im 18. Jahrhundert ist noch nicht erschöpfend untersucht. Im Wörterbuch *Geschichtlichen Grundbegriffe* fehlt ein Eintrag, dagegen unterstreicht etwa das *Grimmsche Wörterbuch*,¹⁰⁸ »wie grundlegend die Geschichte und Bedeutung des Wortes [Grenze] auch in der deutschen Sprache mit den militärischen und politischen, zugleich aber auch den kulturell-religiösen Grenzziehungen der frühmodernen Staaten seit dem 16. Jahrhundert verbunden ist.«¹⁰⁹ Die Rede von den »Grenzen der Malerei und der Poesie« ist zu Lessings Zeit noch durchaus als starke Metapher, d. h. als Übertragung aus dem juristisch-politischen Raum, wahrnehmbar – zumal in Zeiten des unmittelbaren Nachkriegs. Der Gebrauch von »Grenze« in der »sphäre des abstracten« ist zwar schon in der Frühen Neuzeit greifbar; »doch breitet sich dieser gebrauch erst mit dem 18. jh. aus«, wie das *Grimmsche Wörterbuch* schreibt. Im 18. Jahrhundert kommt ein Prozess zum Abschluss, der im Zuge der Idee einer »superioritas territorialis« zu festen räumlichen Grenzziehungen und zu einer Politik des »Arrondissements« führt.¹¹⁰ Ein »Territorium wird durch seine Grenzen beschlossen« (»Territorium enim suis finibus clauditur«), so steht es im Traktat *De iure territorii* eines deutschen Territorialjuristen des 17. Jahrhunderts.¹¹¹

Wenn Lessing wiederholt von Grenzen und Schranken spricht, so zeigt dies ein Bemühen, diesen eingeführten Sprachgebrauch auf die Ästhetik und die *paragone*-Diskussion¹¹² zu übertragen. Dabei vollzieht sich ein Bildsprung: aus

¹⁰⁷ Wolfgang Lefèvre: Die Entstehung der biologischen Evolutionstheorie. 2. Auflage. Frankfurt am Main 2009, S. 231.

¹⁰⁸ Grimmsches Wörterbuch. Bd. 9, Sp. 124–153.

¹⁰⁹ Hans Medick: Grenzziehungen und die Herstellung des politisch-sozialen Raumes. Zur Begriffsgeschichte und politischen Sozialgeschichte der Grenzen in der Frühen Neuzeit. In: Literatur der Grenze – Theorie der Grenze. Hg. von Richard Faber und Barbara Naumann. Würzburg 1995, S. 211–224 (mit weiterer Literatur), S. 216.

¹¹⁰ Vgl. Dietmar Willoweit: Rechtsgrundlagen der Territorialgewalt. Landesobrigkeit, Herrschaftsrechte und Territorium in der Rechtswissenschaft der Neuzeit. Köln/Wien 1975 (Forschungen zur Deutschen Rechtsgeschichte 11), bes. S. 121ff.; S. 274ff.

¹¹¹ Andreas Knichen: De sublimi et regio territorii iure synoptica tractatio, in qua principum Germaniae regalia territorio subnixa, vulgo Landesobrigkeit indigenata, nusquam antehac digesta, luculenter explicatur. Frankfurt 1600, hier Cap. III n.2, 243. Zitiert nach Willoweit (Anm. 110), S. 276.

¹¹² Zum *Paragone* zusammenfassend Eric Achermann: 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.

Schwesterkünsten werden ästhetische Grenznachbarn. Die metaphorologische Logik der Unterscheidung wechselt vom genealogischen ins topographische Register. Die ästhetische und poetologische Diskussion passt sich den Rahmenbedingungen des 18. Jahrhunderts an. So zeigt etwa der Beginn der *Poetik*, dass Aristoteles keine Grenzen und Schranken, sondern lediglich »spezifische Differenzen« im Sinne der Logik bzw. Dialektik kennt.¹¹³ Von Unterschieden – nicht Grenzen – spricht auch die Stelle aus Plutarchs Schrift *De gloria Atheniensium* (Kap. 3, 346F–347A), die das berühmte »Dictum des Simonides«¹¹⁴ enthält und die Lessing auf dem Titelblatt zitiert: »Wenn nun die einen Farben und Figuren, die anderen Wörter und Sätze verwenden, so unterscheiden sie sich zwar im Material und Vorgehen, doch haben beide dasselbe Ziel.«¹¹⁵ Dagegen ist bei Lessing geradezu obsessiv von »Schranken« und »Grenzen« die Rede, fast immer in Bezug auf die bildende Kunst, fast immer im Sinne von Einschränkung oder Beschränkung auf das Physische, Sinnliche und Materielle: Lessing spricht von den »engern Schranken der Malerei« oder den »materiellen Schranken der Kunst«, gar von »derselben notwendigen Schranken und Bedürfnissen«.

Lessing weist also die bildende Kunst in die Schranken, zeigt ihr Grenzen auf, indem er sie – um noch einmal aus der amtlichen Korrespondenz zu zitieren – »mit dem Bayonette bis wieder über die Palisaden« treibt.¹¹⁶ Dies gilt durchaus in einem politisch-disziplinarischen Sinn. Er wird etwa im 2. Kapitel des *Laokoon* deutlich. Die Frage des (Mit-) Leidens wird von der des Hässlichen und Niedrigen entkoppelt. Auch hier werden die Griechen zu Modellen. Die Diskussion entzündet sich an einer lakonischen Bemerkung zum zweiten Kapitel von Aristoteles' *Poetik*: »Die Nachahmenden ahmen handelnde Menschen nach. Diese sind notwendigerweise entweder gut oder schlecht [...] So halten es auch die Maler: Polygnot hat schönere Menschen abgebildet, Pauson häßlichere, Dionysios ähnliche.«¹¹⁷ Der Hinweis auf die Malerei illustriert hier nur das Verfahren der Dramatik, ohne sich davon abzuheben – *ut pictura poesis*. Die Darstellung »schlechterer« Menschen in beiden Künsten ist für Aristoteles nicht nur legitim, sondern normativ geboten. An dieser Stelle widerspricht Lessing entschieden seiner wichtigsten Autorität. Der »weise Grieche« habe der bildenden Kunst »weit engere Grenzen« gesetzt, als dies die Gegenwart tue. Der griechische Künstler »schilderte nichts als das Schöne«. Lessing wird diese eindämmende Begrenzung der Malerei auf das Schöne bis zum Schluss der Schrift gegen die Exzesse des Ekelhaften und Hässlichen verteidigen (Kap. 25).¹¹⁸

¹¹³ Aristoteles: *Poetik*. Griech./dt. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 5 (*Poetik* 1447a).

¹¹⁴ Gabriele Sprigath: Das Dictum des Simonides. In: *Poetica* 36 (2004), S. 243–280.

¹¹⁵ Lessings Sprachgebrauch entspricht dagegen der lateinischen Tradition, z. B. Ciceros Dialog *De finibus bonorum et malorum*.

¹¹⁶ Brief vom 18.8.1762 an Friedrich den Großen. LM 18, S. 428.

¹¹⁷ Aristoteles: *Poetik* (Anm. 113), S. 7–9.

¹¹⁸ Der *Laokoon* ist auch ein Versuch über Grenzphänomene des Ästhetischen, die nicht etwa aus der Diskussion ausgeklammert werden: Die Diskussion um Barbarentum und Zivilisation in Kapitel I, die Barbarentum und Stoizismus bzw. Heroismus identifiziert, vor allem

Politik und Polizei müssen die bildenden Künste an ihre Grenzen erinnern. Die Griechen hätten, so Lessing drohend, allen exzessiven Darstellungen des Hässlichen »strenge Gerechtigkeit widerfahren [lassen]«. ¹¹⁹ Der niedrige und niederländische Stil ist eine Gefahr für die Jugend und die öffentliche Ordnung: »Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, so viel möglich, von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten.« ¹²⁰ Gemeint ist hier der Aristoteles der *Politik*, nicht der *Poetik*. Für Lessing ist diese Maßnahme nur selbstverständlich. »Als ob man es erst von einem philosophischen Gesetzgeber lernen müßte, die Jugend von dergleichen Reizungen der Wollust zu entfernen.« ¹²¹ Der ästhetische Prohibitiv erfasst im Hässlichen und Gemeinen zugleich das Erotische, die Sinne über-Reizende. Die Extreme berühren sich: das eminent Hässliche ist das eminent Sinnliche, Ekel und Eros kommen zur Deckung.

Die »Grenzen der Malerei« zu bestimmen, ist daher nicht nur ein ästhetisches, sondern vor allem ein politisches Problem – dies zeigt schon der Sprung von der *Poetik* des Aristoteles in seine *Politik*. Der Kunstrichter wird unversehens zum Agenten der öffentlichen Ordnung, zum Organ der *Polizey*. »Die Obrigkeit selbst«, heißt es weiter von den Griechen, »hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten.« Verboten wird daher die »Nachahmung ins Häßlichere«, die »Karikatur«. Überhaupt hätten sich die Griechen einer beispielhaften Bildkontrolle und -disziplin befleißigt. Nicht jedem Olympiasieger sei eine Statue gewidmet worden. »Der mittelmäßigen Portraits sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden.« Diese Praxis einer Bildkontrolle findet ausdrücklich Lessings Zustimmung. Auch in Fragen einer politischen Ästhetik ist Lessing bekennender *Ancien*. Wenn die Kunst »in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten« ¹²² habe, so wird dies mit äußerster Skepsis betrachtet. Der Ruf nach

aber die in Kap. 23–25 geführte Debatte um Funktion und Legitimität der »Häßlichkeit der Formen« (FA 5/2, S. 169), die an Aristoteles' berühmte Überlegung über eine Ästhetik des Hässlichen anschließen (*Poetik*, Kap. 4). Lessing greift dazu weit in die Kulturgeschichte und Ethnologie seiner Zeit aus. Vgl. dazu meinen Beitrag »Ethnofiktion und Klassizismus. Poetik des Wilden und Ästhetik der Sattelzeit«. In: Jörg Robert und Friederike Günther (Hgg.): *Poetik des Wilden*. Festschrift für Wolfgang Riedel. Würzburg 2012, S. 3–39 (mit weiterer Literatur). Zur Ästhetik des »Ekels« mit ständigem Bezug auf Lessing v. a. Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt am Main 2002; Andreas Mielke: Hottentots in the aesthetics discussion of eighteenth-century Germany. In: Monatshefte 80/2 (1988), S. 135–148; danach François-Xavier Fauvelle-Aymar: L'invention du Hottentot. Histoire du regard occidental sur les Khoisan (XVe–XIXe siècle). Paris 2002, S. 264–270. Zum Kontext Andreas Mielke: Laokoon und die Hottentotten, oder über die Grenzen von Reisebeschreibung und Satire. Baden-Baden 1993.

¹¹⁹ FA 5/2, S. 23.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd., S. 31.

einer Begrenzung der Kunst auf ihre »wahre Sphäre« ¹²³ – die des Ideals und der *bienséance* – ist ästhetisch und politisch gemeint. In diesem Zusammenhang finden sich erstaunliche Zeilen, welche die Kunst (wohlgerne: die *bildende* Kunst) unter die Kuratel und Zensur der Obrigkeit rufen:

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele notwendig; und es wird Tyrannie, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzutun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will. Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischt. ¹²⁴

Die Stelle gehört zu den irritierendsten der gesamten Schrift. Leichtfüßig, in spielerischem Ton operiert derselbe Lessing, der in Kapitel 9 die Freiheit der Kunst gegenüber der Religion vindizieren wird, vorab mit dem Gedanken, die Kunst der Kuratel der Politik zu unterstellen und sich selbst – im wahrsten Sinne – als Kunstrichter zu installieren. Der Ruf nach Kontrolle und Zensur gilt freilich »insbesondere für die bildenden Künste«, genauer: Es sind die redenden Künste – der Dichter Lessing – der die Obrigkeit gegen die eigene Schwester resp. Nachbarin auf den Plan ruft. Die Poesie zeigt im öffentlichen Raum der Malerei die Grenzen und Gesetze auf.

Noch einmal zeigt sich, dass Lessings Argumentationsstrategie nicht nur in metaphorischer Weise polemisch und bellizistisch genannt werden kann. Der Vertreter der Wortkunst paktiert mit dem Staat, um die Einflussosphäre der bildenden Künste zu beschränken. Die Schwächung der Gegenseite ist wichtiger als die Behauptung der Kunstautonomie für *beide* Seiten gegen den Einfluss dritter. Redende und bildende Künste sitzen nicht im selben Boot. Das Wort begrenzt das Bild, wie der Geist den Körper. Nicht Nachbarschaft, sondern Vormundschaft bestimmt das Verhältnis. Hierin zeichnen sich klar die Grenzen des Projekts der rehabilitierten Sinnlichkeit ab. Die Rede vom »unfehlbaren Einfluss« lässt eine Bilderangst erkennen, deren rationalistische – und protestantische – Signaturen kaum zu übersehen sind. Lessings Theorie der bildenden Künste berührt den wunden Punkt, an dem die erstrebte Sinnlichkeit der Kunst in eine Kunst der Sinnlichkeit umzuschlagen droht. ¹²⁵ Die Pointe des *Laokoon*

¹²³ Ebd., S. 24.

¹²⁴ Ebd., S. 24 f.

¹²⁵ Hier drängt sich manche Parallele zur *Emilia Galotti* auf: nicht nur, weil Lessing in der Conti-Szene den Maler die »Schranken unserer Kunst erwägen« und betonen lässt: »Vieles von dem Anzüglichsten der Schönheit liegt ganz außer den Grenzen derselben.« (I. 4; G 2, S. 132). Thema der *Emilia* ist die Dialektik der Sinnlichkeit und das Verführungspotential der (bildenden) Künste. Alles Leid beginnt daher mit den Bildern und ihrem falschen »Gebrauch«. Die Kunst ist deshalb »so bedrohlich, weil ihr ein widerständiger Rest, der sich nicht als Sinn aufheben läßt, innewohnt«. David Wellbery: Das Gesetz der Schönheit. Les-

liegt darin, dass die einzig legitime Bildlichkeit eine literarische ist. Dies führt zurück zu den semiotischen Unterscheidungen. Sie differenzieren nicht nur, sie hierarchisieren. Im Prozess einer »progressiven Semiose«, die von den natürlichen zu den künstlichen Zeichen aufsteigt, entfernt sich letzteres immer weiter von seinem Signifikat, um dieses im inneren Bild gereinigt wiederzufinden.¹²⁶ So zeichnet sich eine doppelte Paradoxie ab, die das Verhältnis von Schein und (höherem) Sein betrifft: Einerseits offenbart sich ästhetische Wahrheit in Täuschung und Illusion, andererseits liegt die wahre Bildlichkeit jenseits des Sichtbaren in den inneren Bildern, deren Abfolge doch wieder nur als ein »hinzu denken« gedacht werden kann.¹²⁷ Das innere Bild ist das gedachte Bild – ein semiotischer Grenzgänger. So kommt es, dass Lessing vom Begriff der »poetischen Gemälde«, den er eigentlich bekämpft, selbst kaum loskommt und sich das terminologische Dilemma perpetuiert.¹²⁸

sings Ästhetik der Repräsentation. In: Was heißt »Darstellen? Hg. von Christian L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main 1994, S. 175–204, hier S. 190. Die Blindheit des Prinzen ist der blinden Unmittelbarkeit des Mediums selbst geschuldet, das mit seinen natürlichen Zeichen die rationale Kontrolle unterläuft. Unmittelbarkeit ist Verlockung und Gefahr zugleich. Dies befördert eine Idolatrie, die der Autonomie des Kunstwerks zuwiderläuft. Das Bild wird zum Substitut der Sache. Bildgewalt ist Verfügungsgewalt über das Dargestellte selbst. Der Prinz missbraucht die Kunst in der Conti-Szene fetischisierend als erotischen Stimulus, während für Emilia der ästhetische Reiz den erotischen zu präfigurieren scheint. Die Lösung liegt nur in einer Totalabstinenz von der sinnlichen Welt (d. h. vom Leben selbst). *Laokoon* und *Emilia Galotti* entfalten damit dieselbe Logik der eingedämmten Sinnlichkeit: das Schöne ist in der *Emilia* nichts als des Schrecklichen, d. h. der Verführung Anfang. Wenn Conti damit hadert, »daß wir nicht unmittelbar mit den Augen malen. Auf dem langen Wege aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren!«, dann lässt sich dies auch positiv wenden in ein Plädoyer für eine Kunst, die solche unmittelbaren Effekte, die Original und Kopie im Fetisch-Charakter des Porträts kurzschließen, verhindert. *Emilia Galotti* lässt sich lesen als ein Spiel um die wohl dosierte Sinnlichkeit: wo der Prinz sich der Sinnlichkeit überlässt, buchstäblich auf das Kunstwerk als Wirklichkeitssurrogat fixiert bleibt (»noch immer die Augen auf das Bild geheftet«), das er »gern bei der Hand« hat, da gelingt es Emilia, die hedonistische Sinnlichkeit der höfischen Kultur (»Haus der Freude«) abzuwehren – freilich nur um den Preis der Selbstausslöschung.

¹²⁶ Ganz richtig schreibt Wellbery: Lessing's Laocoon (Anm. 10), S. 136: »Poetry is located at a more advanced level in the progress of semiosis by which mind liberates itself from actuality.«

¹²⁷ FA 5/2, S. 32: »Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können.« Zu diesem paradoxen Umschlag von Wort in Bildlichkeit Murray Krieger: Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign. Baltimore/London 1992, S. 46: »So it is a verbal illusion that allows our mind the pictorial conversion, however different the kind of picture.«

¹²⁸ Einen Ausweg weist die aufschlussreiche Anmerkung zur Vorgeschichte der *enargeia*. Hier nähert sich Lessing über Plutarch einer Vorstellung von Dichtung als (kollektivem) Tagtraum, wie ihn Hanns Sachs (Gemeinsame Tagträume. Leipzig/Wien/Zürich 1924 [Imago 5]) im Ausgang von Freud entwickeln wird: »Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasieen, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus [...] meldet, gesagt: die poetischen Phantasieen wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden.« FA 5/2, S. 113f.

8. Ästhetik jenseits der Bilder

Halten wir also fest: Der soeben beendete Krieg spielt auf vielfältige Weise in den *Laokoon* hinein, er färbt die Semantik der Grenzziehungen und Gebietsabgrenzungen, der guten oder problematischen Nachbarschaft, der friedlichen Negotiationen und Kompensationen. Dieser Frieden im Reich der Künste ist ein tendenziöser. Das Bild des ästhetischen Irenikers Lessing ist bestenfalls die halbe Wahrheit. Sieht man genauer hin, so erweist sich der Friedensvertrag zwischen den Künsten als »zwei billige[n], freundschaftliche[n] Nachbarn« doch eher als ein Siegfrieden oder Friedensdiktat, ganz wie der Vertrag von Hubertusburg. Denn es sind die Konditionen der Poesie, welche die neue territoriale Ordnung bestimmen, und dies keineswegs paritätisch, sondern immer mit dem erklärten Ziel, das eigene Terrain, die eigene Gesetzgebung (Stichwort: Aristotelismus) auszuweiten. Schon die *Vorrede* schreibt, wie gesehen, von den »engern Schranken der Malerei« und der »ganze[n] weiten Sphäre der Poesie«¹²⁹; mehrfach ist von den »materiellen Schranken der Kunst«¹³⁰ die Rede.

Dies lässt sich weiterführen. Lessing geht es in der Tat um das »Transzendieren des sinnlich Präsentierbaren«,¹³¹ um die Opposition von »geistiger« Poesie und »materieller« Kunst. Eine »Axiologie« wird fortgesetzt, welche die »Superiorität der sprachlichen Kunst gegenüber den bildenden Künsten festschreibt«.¹³² So kommt es zu einem paradoxen *Reentry*-Effekt: Die schulphilosophische Unterscheidung zwischen oberen und unteren Erkenntniskräften, sensitiver und rationaler Erkenntnis verdoppelt sich und spaltet nun das Feld der Ästhetik/[Kunst] selbst. [Kunst] ist fortan zweigeteilt in eine untere sinnliche (Malerei) und eine höhere geistige (Poesie). Der *coup* liegt darin, dass Lessing die rationalistische Logik zur *inneren* Logik der Ästhetik selbst macht. Poesie ist vollkommen *sinnliche* Rede mit vollkommen intelligiblen Zeichen – *cognitio symbolica* innerhalb der *cognitio sensitiva*. Sie ist Aufhebung der Sinnlichkeit zugunsten des Sinns selbst. Begründet wird die Superiorität der »geistigen« Zeichen funktional mit einem Gewinn an Reichweite und Extension. Fundiert ist sie jedoch stratifikatorisch in einer traditional wolffianischen Dichotomie und Hierarchie der Erkenntniskräfte und andererseits in einer Art Mimesis zweiter Ordnung, die voraussetzt, dass sich immaterielle Gegenstände nur durch immaterielle Zeichen bezeichnen ließen.

So herrscht im *Laokoon* keineswegs die Sehnsucht nach dem »natürlichen Zeichen«.¹³³ Vielmehr werden zwei konträre Stimmen hörbar. Die eine fordert die Überführung der künstlichen Zeichen in natürliche: »Die Poesie muß schlechterdings ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen;

¹²⁹ FA 5/2, S. 14.

¹³⁰ Wellbery: Lessing's Laocoon (Anm. 10), S. 117: »Lessing does recognize a degree of materiality in the plastic arts and he sees in it the determining factor of their limitations«.

¹³¹ Barner/Grimm (Anm. 90), S. 246.

¹³² Wellbery: Gesetz der Schönheit (Anm. 124), S. 188.

¹³³ Krieger (Anm. 126), S. 44–50 (zu *Laokoon*).

und nur dadurch unterscheidet sie sich von der Prose, und wird Poesie.«¹³⁴ Die Differenz zwischen beiden liegt in der Anschaulichkeit, die durch literarische Bildlichkeit generiert wird. Diese Annäherung kann jedoch immer nur asymptotisch erfolgen, wie Lessing sogleich nachschickt. Auf der anderen Seite liegt in diesem Manko der Poesie auch ihre Überlegenheit. Das künstliche Zeichen egalisiert zwar nicht die Effekte des natürlichen – obwohl das die regulative Annahme ist («ähnliche Wirkung»¹³⁵), neutralisiert dafür aber dessen Verlockungs- und Bedrohungspotentiale, indem es durch einen semiotischen Reinigungs- und Vergeistigungsprozess hindurchgegangen ist, an dessen Ende es ein sinnlich-geistiges Hybrid darstellt. Es ist dann »Natur in der Künstlichkeit«, wie Schiller in vergleichbarem Zusammenhang in den Kallias-Briefen schreiben wird.¹³⁶ Anders als Schiller fehlt Lessing (scheinbar) jedes sentimentalische Bewusstsein für den Verlust an Sinnlichkeit, den die Sprache ihrer »Tendenz zum Allgemeinen«¹³⁷ verdankt. Wo Schiller eine grundsätzliche Tragik jeder Sprache sieht – Verlust der Sinnlichkeit des Individuellen und Konkreten – sieht Lessing nur ein technisches Problem. Die Arbeit des Dichters besteht darin, den »arbeitenden Dichter« nicht sehen zu lassen. Die rhetorische Maxime der *dissimulatio artis* wird semiotisch reformuliert. Die Anschaulichkeit besteht darin, die Unanschaulichkeit der Sprache vergessen zu machen. Gleichzeitig bietet die Dichte des Mediums Sprache aber auch einen Schutzwall gegen idolatrische Übersprunghandlungen, wie sie der Prinz in der *Emilia Galotti* zeigt. Die »Geistigkeit«¹³⁸ der Dichtung trägt endlich den Sieg über die »Dinglichkeit«¹³⁹ der schönen Künste davon. Dieser Sieg des Geistes über den Körper, des Wortes über das Bild führt bei Lessing zu Konsequenzen, welche die bekundete Irenik nachhaltig und sozusagen performativ in Frage stellen. Denn es geht nicht nur um eine Neuordnung der Grenzen zwischen Wort und Bild, sondern geradezu um eine Reinigung und »Abtunung der Bilder« (im Sinne der protestantischen Bildkritik). Gerade weil die bildende Kunst eine schöne Kunst ist, muss sie »die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden«, so Lessing in Kapitel 25. Grund ist die höhere Intensität des Eindrucks. Das Ekelhafte und das Hässliche »verliert in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren [...]. Sobald die Überraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättigt, trennet es sich wiederum gänzlich, und liegt in seiner eigenen cruden Gestalt da.«¹⁴⁰

¹³⁴ Lessing: Brief an Friedrich Nicolai vom 26. Mai 1769. FA 11/1, S. 610.

¹³⁵ FA 5/2, S. 13.

¹³⁶ »Schönheit ist Natur in der Kunstmäßigkeit«. NA 26, S. 203. Jörg Robert: Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption. Berlin/Boston (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 72), S. 389–405.

¹³⁷ Schiller: Kallias-Briefe; NA 26, S. 228.

¹³⁸ FA 5/2, S. 60.

¹³⁹ Wellbery: Lessing's Laocoon (Anm. 10), S. 118, der von »thingness« und »the heaviness and coarseness of things themselves« spricht.

¹⁴⁰ FA 5/2, S. 181f.

Die Beschränkung der Bilder ist nicht nur ein theoretisches Argument, sondern bestimmt performativ das Bild des *Laokoon* selbst. Dies zeigt sich äußerlich darin, dass der Druck völlig ohne Illustrationen bleibt. Dies gilt auch für die Statuengruppe selbst. Eine Schrift über bildende Kunst ohne bildende Kunst also. Anders als Winckelmann verzichtet Lessing schon auf dem Titelblatt auf eine nahe liegende Abbildung der Gruppe. Die evozierten und zitierten Kunstwerke werden damit rein durch die Macht des philologisch-antiquarischen Wortes evoziert, die Beschreibung von Bildern durch Worte wird somit zu einer methodischen Grundoperation des *Laokoon* selbst. Das Bild des *Laokoon* ist die imaginative Leerstelle, um die der Essay kreist. Der Kunstrichter Lessing beschreibt ein Bild, um das Beschreiben der Bilder überflüssig zu machen. Es ist ein Akt der transmedialen Okkupation: Das Wort bestimmt das Feld der Malerei und weist diese in die Grenzen eines ästhetischen Reservats namens »schöne Kunst«. Es ist also Ernst H. Gombrich zuzustimmen, der betont hat, der *Laokoon* sei »nicht so sehr ein Buch über als gegen die bildenden Künste« zu nennen.¹⁴¹

Die Konsequenzen dieser Bildskepsis zeigen sich dort, wo Lessing sich dann doch bemüßigt sieht, eine Illustration der *Laokoon*-Gruppe einzurücken. Dies geschieht in Kapitel VI im Rahmen einer Erörterung der Frage, ob Vergils Schilderung oder der Gruppe die zeitliche (und damit kreative) Priorität zuzugestehen sei. Im Stile eines neuen Karlstadt hatte Lessing zunächst noch von der »weitem Sphäre der Poesie« und der »Geistigkeit ihrer Bilder« geschwärmt, davon, dass »das Kleinere in dem Größeren enthalten sei«, also die Kunst in der Poesie. Die Fußnote zur Stelle macht diese Einverleibung vollkommen. Statt einer Illustration der *Laokoon*-Gruppe bietet Lessing deren Ekphrasis im Gedicht des Sadoletto: »Es ist eines alten Dichters würdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich es hier ganz einrücken zu dürfen.«¹⁴² Gegen das Verbot der »Schilderungssucht« und die »poetische Malerei« ersetzt Lessing bedenkenlos das Bild durch den Text, zudem durch einen Text, der seinerseits die doppelte Referenz auf die Gruppe und die Vergilische Darstellung der Szene vereint. Er ist also in doppelter Weise Nachahmung und Kopie, wie Lessing in Kapitel VII schreibt: sofern er nämlich »anstatt der Dinge selbst« nur »ihre Nachahmungen nach[ahmt]«¹⁴³, also in diesem Fall sowohl die Statuengruppe als auch den Text.

¹⁴¹ Ernst H. Gombrich: Lessing. Lecture on a Master Mind. In: Proceedings of the British Academy 43 (1957), S. 133–156, hier S. 140.

¹⁴² FA 5/2, S. 61. Vgl. ebd., S. 57 Anm. 9 (Kap. 5) über den Illustrator Franz Cleyn: »Wenn ein so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu statten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind«. Zur Bedeutung Sadoletos vgl. den Beitrag von Anja Wolkenhauer in diesem Band sowie dies.: Vergil, Sadoletto und die »Neuerfindung« des *Laokoon* in der Dichtung der Renaissance. In: Gall/Wolkenhauer (Anm. 50), S. 160–181.

¹⁴³ FA 5/2, S. 67.

Auf der anderen Seite macht dieser Kopie-Charakter das Gedicht auch geeignet, sich mit dem ganzen Körper seines Textes über das Bild selbst zu legen, dieses zu ersetzen und zu unterdrücken. Deutlicher, anschaulicher lässt sich die Überlegenheit des Textes über das Bild kaum vor Augen führen. In der Ersetzung des Bildes durch das Wort wird die Rede von der friedlichen Grenzziehung ad absurdum geführt. Verweist die Rede von den ›gerechten‹ Grenzen auf den Willen zu nachbarschaftlicher Verständigung, so zeigt die mediale Ersetzungs- und Inklusionsbewegung im Fall des Sadoletto-Gedichts den aggressiven, (par)agonalen Zug der Schrift hin zu einer Ausweitung der Kampfzone und zu einer expansiven Neuordnung der Grenzen im Sinne der Poesie, die ein Modell von Sinnlichkeit in der Rationalität verheißt. Es ist dies eine Neuordnung, welche die Bilder insgesamt aus dem Terrain der Poesie und der Philologie verbannt – wenn es sein muss, mit obrigkeitlicher Unterstützung.

Christine Vogl

Lessings *Laokoon*-Nachlass

Mögliche Antworten auf editorische Fragen*

»Erneu(er)te Grundlagenforschung zu Lessing tut not«, so lautet der Titel und Tenor eines Aufsatzes von Wolfgang Albrecht, der vor wenigen Jahren im *Lessing Yearbook* erschien.¹ Er moniert, dass »auch in der jüngeren und jüngsten Gegenwart« zwar kein Mangel herrsche an »Deutungen und Interpretationen zu Lessings Gesamtwerk«, aber sich »die Text- und mehr noch die sonstige Quellenbasis« für alle diese Beiträge »bislang wesentlich langsamer und nur vereinzelt fortentwickelt« habe.² Dieser Missstand wird besonders deutlich an Lessings *Laokoon*. In den letzten Jahrzehnten sind dazu zahlreiche Publikationen vorgelegt worden. Die Textgrundlage für alle diese Untersuchungen ist jedoch nach wie vor die Ausgabe von Lachmann/Muncker,³ die bereits auf ihr hundertjähriges Jubiläum zurückblicken kann. Trotz nachgewiesener Mängel gilt sie bis heute als maßgebliche historisch-kritische Edition, an der sich fast alle Studienausgaben des 20. Jahrhunderts orientieren. Gerade für Lessings kunsttheoretisches Hauptwerk ist dieser Umstand insofern problematisch, als außer dem 1766 erschienenen *Ersten Theil* noch nachgelassene Notizen, Entwürfe und Vorarbeiten sowohl zur Druckfassung als auch zur geplanten Fortsetzung überliefert sind, deren Zahl und Anordnung bis heute eine offene Frage ist, wengleich sie die neuere Forschung weitgehend ignoriert.

In den vergangenen zwei Jahrhunderten haben zahlreiche Herausgeber die Nachlassstücke zum *Laokoon* ediert und dabei sehr unterschiedliche Wege beschritten. Der letzte vollständige Abdruck des überlieferten Korpus erfolgte

* Ich danke den Mitarbeitern der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz für ihre freundliche Unterstützung. Bei der Bestimmung der Wasserzeichen stand mir Frau Andrea Lothe vom Deutschen Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig hilfreich zur Seite. Ferner danke ich Herrn Prof. Dr. Klaus Kanzog für wertvolle Anregungen und ganz besonders Herrn Prof. Dr. Friedrich Vollhardt für seine wissenschaftliche Unterstützung.

¹ Wolfgang Albrecht: Erneu(er)te Grundlagenforschung zu Lessing tut not. Ein Plädoyer nicht nur an die Mitglieder der Lessing-Society. In: *Lessing Yearbook* 36 (2004/2005), S. 7–12.

² Ebd., S. 7.

³ Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften. Hg. von Karl Lachmann. 3. auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker. 23 Bde. Stuttgart, Leipzig 1886–1924 (im Folgenden zitiert als LM mit Band- und Seitenzahl).