

»ABER IST DENN DAS FEINE AUGE GANZ UNTRÜGLICH?«  
VISUELLE NACHLÄSSIGKEITEN UND BILDKRITISCHE ERFAHRUNGEN  
IN LESSINGS STUDIEN ZUM BORGHEISCHEN FECHTER

PETER SEILER

»[Es ist] leider meine eigensinnige Art [...], von der unerheblichsten Kleinigkeit am Liebsten auszugehen, wenn ich durch sie mich am Geschwindesten mitten in die Materie versetzen kann.«

Gotthold Ephraim Lessing<sup>1</sup>

I

Lessings 1766 publizierte Schrift »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie« ist ein Schlüsseltext neuzeitlicher Kunsttheorie, der bis in die jüngste Zeit theoretischen Reflexionen über die Unterschiede beider Medien Anregungen liefert.<sup>2</sup> Dabei richtet sich die Aufmerksamkeit vorrangig auf die theoretischen Grundthesen, wobei der umfangliche antiquarisch-philologische Apparat und die oft seitenlangen Exkurse zu Detailfragen antiker Kunst als zeittypischer Ballast ausufernder Gelehrsamkeit weitgehend außer Acht gelassen werden. Diese selektive Rezeption gilt als gut begründet. Hat sich doch bereits Lessing selbst von den »antiquarischen Auswüchsen« seiner Schrift nachträglich distanziert und eine bereinigte Neuauflage angekündigt, die – wie auch eine geplante Fortsetzung der Schrift – nicht zustande kam. Die Bearbeiter späterer Editionen bestätigten, dass nur wenige der »beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte« bis heute Gültigkeit besitzen.<sup>3</sup> In den zwei Jahre nach dem »Laokoon« in zwei Teilen folgenden »Briefen, antiquarischen Inhalts« (1768 und 1769) präsentierte Lessing keine zusätzlichen kunsttheoretischen Thesen, sondern ausschließlich Ausführungen zu antiquarischen Problemen. Obwohl diese Bereiche betrafen, die bei den Zeitgenossen viel Beachtung fanden,<sup>4</sup> sprach bereits Herder von »armseligen Dingen«,<sup>5</sup> und heute werden sie mitunter noch nachdrücklicher als Belanglosigkeiten wahrgenommen.<sup>6</sup> Die Rede ist von »streitsüchtigen Detail-Orgien« und abgelegenen Gegenständen, »deren kognitive Funktion nicht mehr erkennbar« werde.<sup>7</sup> Irritiert hat vor allem, dass Lessing selbst bereits in den »Antiquarischen Briefen« und wiederholt auch in späterer Zeit,

gelegentlich mit bitterer Selbstironie, auf den geringen Wert antiquarischer Studien hinwies.<sup>8</sup> Auf die Frage, warum er gerade auch auf dem Gebiet der bildenden Kunst immer wieder zur Behandlung von Detailfragen neigte, gibt es eine unterschiedlich nuancierte, im Kern aber übereinstimmende Antwort: Lessing habe nur in sehr begrenztem Maße über ein Sensorium für bildende Kunst verfügt.<sup>9</sup> Hin und wieder habe er zwar Wichtiges entdeckt, aber nur »der blinden Henne gleich, die gelegentlich auch ein Korn findet.«<sup>10</sup> Das Winkelmannsche Prinzip des Selbstsehens von Bildwerken sei ihm nicht wichtig gewesen. Er habe sich nachdrücklich einer »anschauungslosen Methode« verschrieben.<sup>11</sup> Sein ganzes Leben lang habe er geglaubt, das Sehenlernen »nicht nötig« zu haben.<sup>12</sup> Es wurden sogar Elemente einer in der westlichen Kultur tief verwurzelten Ikonophobie diagnostiziert.<sup>13</sup>

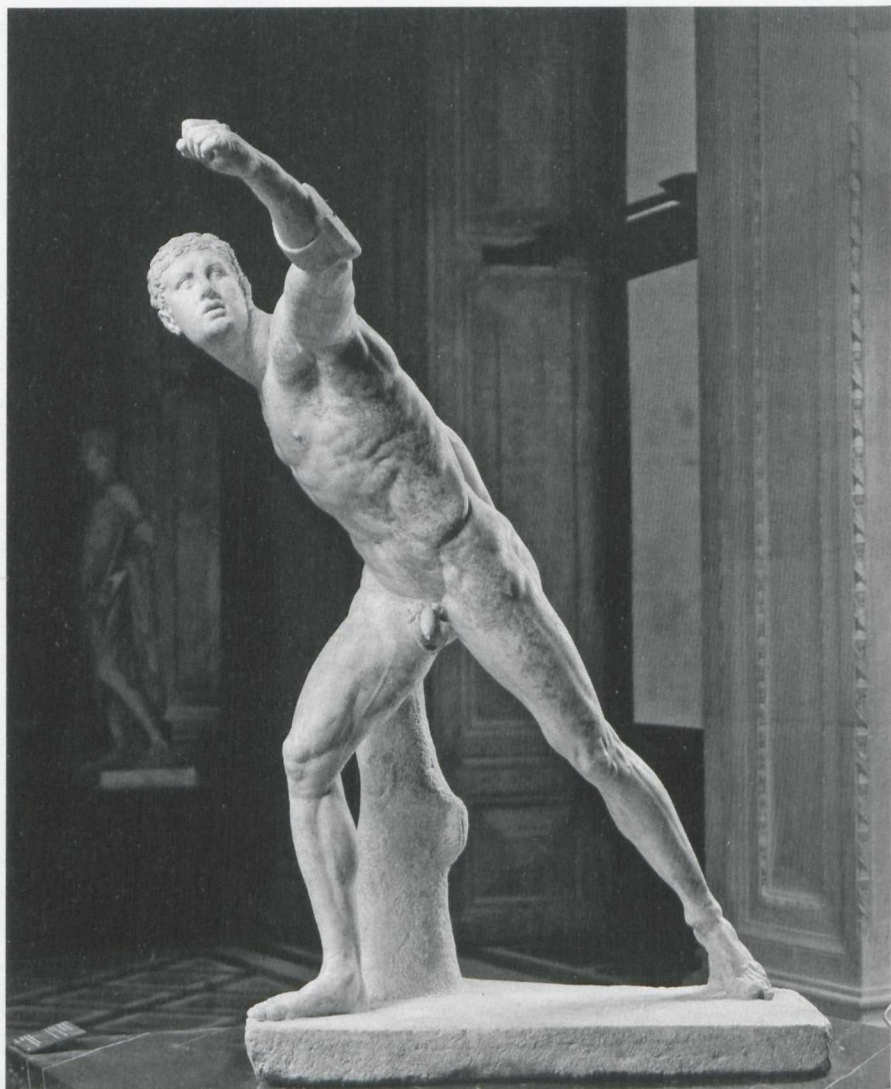
Die als Belege für Lessings visuelle Defizite herangezogenen Äußerungen können hier nicht vollständig ausgebreitet und kritisch gesichtet werden. Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf seine Studien zum Borghe-sischen Fechter. An ihnen soll gezeigt werden, dass Lessings Einstellung zu Fragen der visuellen Wahrnehmung von Bildwerken nicht als eine konstante persönliche Disposition aufgefasst werden kann. Von einem dauerhaften »Unvermögen«, das ihn daran hinderte, »den eigentlichen Kern von Winkelmann's Anschauungen und Leistungen zu würdigen«,<sup>14</sup> kann nicht die Rede sein. Es wurden nicht nur Veränderungen seiner kritischen Sensibilität gegenüber bildlichen Darstellungen ausgeblendet, sondern auch das kritische Potential und die Anliegen seiner distanzierten Haltung gegenüber autoritativen Anmaßungen des Selbstsehens wurden vernachlässigt. Sein Verhältnis zu Winckelmann wurde nicht gleichermaßen durch »Bewunderung und Unverständnis«,<sup>15</sup> sondern vielmehr durch Bewunderung und Kritik geprägt.<sup>16</sup> Drei Phasen dieses Verhältnisses können unterschieden werden: Als sich Lessing in Reaktion auf Winckelmanns »Gedanken zur Nachahmung« entschloss, Werke der antiken Kunst als Beispiele zur Darlegung der Grenzen von Poesie und bildenden Künsten heranzuziehen, hielt er verbale Beschreibungen und das Abbildungsmaterial von Stichwerken für ausreichend. Nach der Lektüre der »Geschichte der Kunst des Alterthums« erkannte er die Relevanz der grundlegend neuen Kunstbetrachtung Winckelmanns, akzeptierte aber nicht die radikale Abwertung antiquarischer Studien gegenüber dem Selbstsehen antiker Kunstwerke, die dieser mit seiner von demonstrativer Verachtung getragenen, einseitigen Auflistung von »Vergehungen der Gelehrten in Sachen der Alterthümer« zum Ausdruck gebracht hatte.<sup>17</sup> Vor allem nach der Ab-

fassung des »Laokoon« gelangte Lessing schließlich zu bildkritischen Einsichten, die einerseits seine Sensibilität für die Grenzen des Nutzens bildlicher Reproduktionen von Kunstwerken schärften, andererseits aber auch Grenzen und Probleme der Autopsie betrafen. Seine kritischen Bedenken richteten sich insbesondere gegen ungeprüfte Geltungsansprüche der Autopsie von Werken bildender Kunst.

Nicht die Laokoon-Gruppe, sondern der Borghesische Fechter wurde für Lessing zu einer Schule des Sehens. Das wurde bisher nicht angemessen beachtet, was wohl in erster Linie darauf zurückzuführen ist, dass Lessings Recherchen zu der berühmten antiken Statue zu keinem positiven Ergebnis führten. Die im 28. Abschnitt des »Laokoon« vorgeschlagene Identifizierung des Bildwerks als Ehrenstatue des Athener Feldherrn Chabrias ließ sich nicht halten. Lessing zog sie in den »Antiquarischen Briefen« nach und nach zurück.<sup>18</sup> Den Ausschlag gaben, wie er selbst betonte, schriftliche Quellen, die er zunächst nicht beachtet hatte. Zudem brachte er deutlich zum Ausdruck, dass ihm diese Angelegenheit ein Ärgernis war. Es scheint daher im Hinblick auf Lessings Bildkompetenzen überflüssig, den ganzen Argumentationsgang im Einzelnen zu verfolgen. Aber bereits der Sachverhalt, dass die beiden einzigen Abbildungstafeln der »Antiquarischen Briefe« den Streit um den Fechter betreffen, wirft Fragen auf, die zu einer erneuten Lektüre anregen: Warum hielt Lessing die Publikation dieser Tafeln für notwendig? Was wollte er mit ihnen dem Leser anschaulich machen? Wie passen die beiden Tafeln zu der gängigen Auffassung, dass Lessings Zugang zu Bildwerken sein ganzes Leben lang rein philologisch gewesen sei?

## II

Der sogenannte Borghesische Fechter (Paris Louvre, Ma 527) ist eine im ausgehenden 2. oder dem beginnenden 1. Jahrhundert v. Chr. von dem Bildhauer Agasias von Ephesus geschaffene und signierte Statue (Abb. 1). Sie zeigt einen jugendlichen Kämpfer in Ausfallstellung. Der erhobene Arm ist nach dem vorhandenen Riemen mit einem Schild zu ergänzen, während die Hand des gesenkten, rückwärts ausholenden rechten Armes ursprünglich wohl ein Schwert hielt. Die Haltung lässt vermuten, dass der Kämpfer mit dem Schild einen Angriff eines vielleicht nicht dargestellten Feindes zu Pferde abwehrt und sich zugleich anschickt, ihm einen Stoß zu versetzen. Die motivische



1 *Borghesischer Fechter*, Paris, Louvre, inv. Ma 527

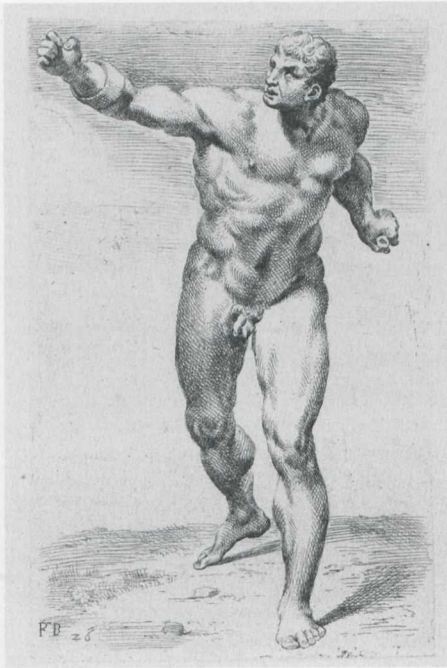
Konzeption könnte auf Vorbilder des späteren vierten Jahrhunderts zurückgehen.<sup>19</sup> Erstmals erwähnt wird die vermutlich 1609 in Nettuno aufgefundene Statue am 11. Juni 1611. Spätestens 1613 stand sie in der Galerie des Palastes Scipione Borgheses im Borgo, von wo aus sie wahrscheinlich 1620 in die Villa Borghese transferiert wurde. Hier verblieb sie nahezu zwei Jahrhunderte, bis

sie 1807 zusammen mit anderen antiken Bildwerken der Villa von Napoleon Bonaparte gekauft und 1811 im Musée Napoleon in Paris gezeigt wurde.<sup>20</sup>

Eine kurz nach der Auffindung der Statue ausgeführte Zeichnung zeigt, dass beide Arme abgebrochen waren.<sup>21</sup> Der linke, mehrfach fragmentierte Arm wurde aufgefunden und bei der Restaurierung wieder zusammen- und angefügt. Der rechte Arm wurde modern ergänzt.<sup>22</sup> Obwohl man bereits 1611 annahm, es mit der Statue eines Gladiators zu tun zu haben, verzichtete man auf die Ergänzung von Schwert und Schild.<sup>23</sup> Unklar bleibt, ob mit dem kurzen, röhrenförmigen Griff in der rechten Hand auf das ursprüngliche Vorhandensein eines Schwerts hingewiesen werden sollte. Bereits kurz nach ihrer Restaurierung in der Villa Borghese war die Statue ohne Waffe zu sehen. Das geht aus der Beschreibung des Scipione Franucci von 1613 vor.<sup>24</sup> Derselbe Befund ist auch durch die Stiche Perriers (Abb. 2–5)<sup>25</sup> sowie durch diejenigen in Maffeis »Raccolta di Statue antiche e moderne« (Abb. 6–7)<sup>26</sup> überliefert. Lediglich Joachim von Sandrart gab den Kämpfer in dem Stich in seinen »Sculpturae veteris admiranda« (Abb. 8) mit einer frei ergänzten, fragmentierten Lanze wieder.<sup>27</sup>

Die Wertschätzung der Statue war von Anfang an enorm.<sup>28</sup> Perrier publizierte 1638 vier Ansichten von ihr, während er andere antike Bildwerke überwiegend nur mit einer und in wenigen Fällen zwei oder drei Ansichten berücksichtigte. Im Verzeichnis wird die komplexe Bewegungspose der Skulptur als sein besonderes Kennzeichen hervorgehoben: »Gladiator, der zum Schlag ausholt und zugleich die Abwehrstellung wahrt, in vier Ansichten dargeboten, bewundernswertes Werk des Agasias, des Ephesiers Dositheos Sohn, im borghesischen Wohnsitz.«<sup>29</sup> Im 18. Jahrhundert gehörte der Fechter zu dem kleinen Kreis antiker Bildwerke, die als normgebende Höhepunkte antiker Kunst angesehen wurden.<sup>30</sup>

Zahlreiche Fürsten erwarben Abgüsse des Fechters für ihre Antikensammlungen, darunter auch Könige wie Charles I. von England und Philipp IV. von Spanien.<sup>31</sup> Nachbildungen von diesen wurden – nicht selten auch in paarweiser Anordnung – in herrschaftlichen Gärten bzw. als Bildschmuck ihrer Eingänge aufgestellt.<sup>32</sup> Noch häufiger waren Kopien kleinen Formats in Antikensammlungen vertreten.<sup>33</sup> Ein frühes Beispiel ist bereits in einem Inventar der Sammlung Ludovisi in Rom von 1623 bezeugt,<sup>34</sup> und in der Villa Borghese war um 1700 ein Exemplar vorhanden.<sup>35</sup> Auch nördlich der Alpen fanden sie rasch Verbreitung.<sup>36</sup> Teilkopien von Kopf oder Büste gab es, wenn auch weniger häufig, ebenfalls in großem und kleinem Format.<sup>37</sup>



2 François Perrier: *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Rom 1638, Taf. 26



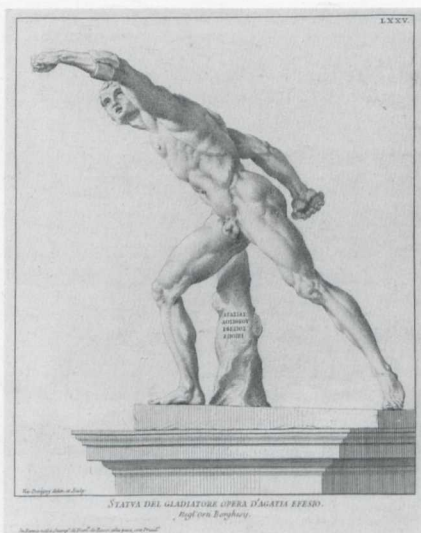
3 François Perrier: *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Rom 1638, Taf. 27

4 François Perrier: *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Rom 1638, Taf. 28

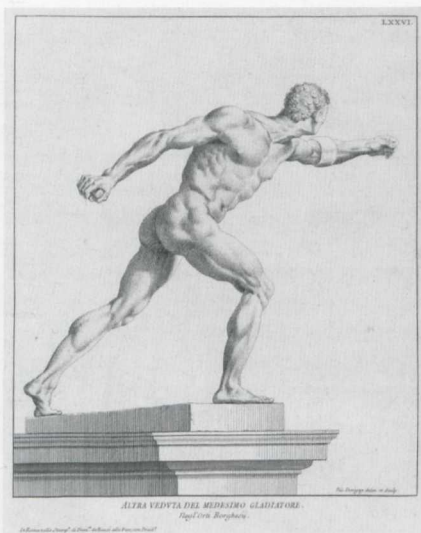


5 François Perrier: *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Rom 1638, Taf. 29





6 Paolo Alessandro Maffei: *Raccolta di statue antiche e moderne*, Rom 1704, Taf. 75



7 Paolo Alessandro Maffei: *Raccolta di statue antiche e moderne*, Rom 1704, Taf. 76

Künstler und Kunstkenner bewunderten an der Statue vor allem das Bewegungsmotiv sowie die sorgfältig ausgeführten anatomischen Details. Auf einer ganzen Reihe von Gemälden und Zeichnungen, die Studiensäle von Kunstakademien wiedergeben, ist sie vorhanden.<sup>38</sup> Freie künstlerische Adaptionen sind vor allem in der Malerei zahlreich, aber auch im Bereich der Skulptur belegt.<sup>39</sup>

Die Identifizierung der Statue war im 17. Jahrhundert kein Diskussions-thema.<sup>40</sup> Zwar wurde der »gladiatore minaccioso« von Scipione Franucci als Achill gedeutet,<sup>41</sup> aber man nahm überwiegend an, es mit der Darstellung eines anonymen Gladiators zu tun zu haben. Bei Nachbildungen großen und kleinen Formats sowie bei malerischen Adaptionen wurden die auch nach der Restaurierung des Originals fehlenden Waffen, Schwert und Schild, ergänzt.

Giovanni Lanfranco (1582–1647) hat in seinem Gemälde »Exequien eines römischen Imperators« (Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P234), in dem er den Borghesischen Fechter im Vordergrund für eine Kämpfergruppe zweimal variierte, beide Figuren jeweils mit einem Schwert bewaffnet.<sup>42</sup> In dem »Gastmahl mit kämpfenden Gladiatoren« stattete er die in der Haltung des Borghesischen Fechters dargestellte Figur zudem mit einem Schild und



zusätzlich auch noch mit einem Lendenschurz aus. Beide Gemälde wurden 1638 ausgeführt. Sie bezeugen nicht nur künstlerisches, sondern auch gelehrtes Antikenstudium. Dass Gladiatorenkämpfe in der Antike nicht nur im Circus, sondern auch anlässlich von Exequien oder Gastmahlen veranstaltet wurden, war Antiquaren aus der antiken Literatur bekannt. Bei der Komposition des Gastmahls rekurriert Lanfranco nachweislich auf die Illustration eines antiquarischen Werks: Die 1585 bei Plantin in Antwerpen edierte illustrierte Ausgabe von Justus Lipsius »Saturnalia Sermonum Libri Duo; qui de Gladiatoribus« (Buch II, Kap. VI) enthält eine in Grundzügen analoge Komposition.<sup>43</sup>

Die Überzeugung, es handle sich um einen Gladiator, gründete nicht zuletzt auf der viel bewunderten Muskulatur. Mehrere Autoren betonten, dass nur ein Gladiator einen derart muskulösen und zugleich agilen Körper haben konnte.<sup>44</sup> Stiche und plastische Nachbildungen zeigen den Körper mitunter noch kräftiger und massiger als das Original.

Erst um 1700 fanden Alternativen zu der traditionellen Identifizierung der Statue Verbreitung. Der Bildhauer Andreas Göttinger (ca. 1643–1711) bezeichnete zwei als Pendants angeordnete Athletenfiguren, die er nach dem Modell des Borghesischen Fechters für den Park von Schloss Mirabell in Salzburg schuf, als »Ringer«.<sup>45</sup> Bernard de Montfaucon präsentierte im 1719 erschienenen Band III seiner »Antiquité« den Dargestellten als Faustkämpfer<sup>46</sup> und bildete ihn auf einer mit »Lutteurs« überschriebenen Tafel unterhalb einer Ringergruppe ab.<sup>47</sup>

### III

Winckelmann äußerte in den Erläuterungen zu seinen »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst« (1755) die Vermutung, es handle sich bei dem Borghesischen Fechter um die Siegerstatue eines Athleten. Die Statue ist ihm zu diesem Zeitpunkt vor allem als Zeugnis für das Naturstudium antiker Künstler wichtig. Er belegt mit ihr seine Ablehnung des »Urtheils der Academien, daß gewisse Theile des Körpers eckiger, als bei den Alten geschehen, zu zeichnen sind«:

»Es war ein Glück für die alten Griechen und für ihre Künstler, daß ihre Körper eine gewisse jugendliche Völligkeit hatten; sie müssen aber dieselbe gehabt haben: denn da an griechischen Statuen die Knöchel an den Händen

eckigt genug angemerkt sind, welches an anderen in dem Sendschreiben benannten Orten nicht geschehen ist, so ist es sehr wahrscheinlich, dass sie die Natur also gebildet, unter sich gefunden haben. Der berühmte borghesische Fechter von der Hand des Agasias von Ephesus hat das Eckigte, und die bemerkten Knochen nicht, wo es die Neuren lehren: er hat es hingegen, wo es sich an anderen griechischen Statuen befindet: Vielleicht ist der Fechter eine Statue, welche ehemals an Orten, wo die grossen Spiele in Griechenland gehalten wurden, gestanden hat, wo einem jeden Sieger dergleichen gesetzt wurde. Diese Statuen musten sehr genau nach eben der Stellung, in welcher der Sieger den Preiß erhalten hatte, gearbeitet werden, und (Lucian. Pro Imagin. p. 490. Edit. Reitz. T.II.) die Richter der olympischen Spiele hielten über dieses Verhältnis eine genaue Aufsicht: ist nicht hieraus zu schliessen, daß die Künstler alles nach der Natur gearbeitet haben?<sup>48</sup>

Winckelmann war der Überzeugung, dass im Unterschied zu den Römern den Griechen Gladiatorenkämpfe wesensfremd gewesen seien. Er räumt jedoch ein, dass es solche Schauspiele vorübergehend gegeben habe.<sup>49</sup>

In seiner Dresdner Zeit war Winckelmann bei seinen Antikenstudien vielfach auf Stiche angewiesen.<sup>50</sup> In Rom erkannte er rasch die Unzulänglichkeiten dieses Bildmaterials und die Notwendigkeit der Autopsie der Antiken. Immer wieder äußerte er sich zu diesem Problemfeld, das ihm wie kein zweiter Bereich der Altertumsforschung die Möglichkeit bot, sich mit einer neuen Methode gegenüber der antiquarischen Forschung zu profilieren.<sup>51</sup> »Mit der empirischen Autorität eines Feldforschers«<sup>52</sup> listete er in der Vorrede zur »Geschichte der Kunst des Alterthums« ausführlich die »Vergehungen der Skribenten« auf. Er betonte, es sei »schwer, ja fast unmöglich, etwas gründliches von der alten Kunst« außerhalb von Rom zu schreiben. Dazu würden noch nicht einmal »ein paar Jahre« eines Romaufenthalts genügen. In den »Werken der Alten« mache »man nach hundertmal Wiedersehen noch Entdeckungen«.<sup>53</sup> Auch beim Borghesischen Fechter stieß er durch Autopsie auf neue Sachverhalte, die ihm Anlass zur Revision seiner Auffassungen gaben. In der ersten Hälfte des Jahres 1756<sup>54</sup> notierte er in seinen Arbeitsheften »Ville e Palazzi di Roma« zunächst Beobachtungen zur paläographischen Bestimmung der Inschrift, zum Erhaltungszustand und zur Modellierung der Muskulatur des Dargestellten.<sup>55</sup> Vor allem die Brust, die »nicht erhaben genug« sei, bestätigte seine Zweifel, dass die traditionelle Gladiatoren-Identifizierung unzutreffend war. In einem zweiten Eintrag bekräftigte er seine bereits in

der »Erläuterung der Gedanken zur Nachahmung« dargelegte Überzeugung, dass es sich um ein Porträt handeln müsse.<sup>56</sup> Die unmittelbar an diesen Eintrag angeschlossenen Zitate aus Homer (Il. 23,431)<sup>57</sup> und Lukian (Philops. 18)<sup>58</sup> lassen erkennen, dass er in Betracht zog, es könne sich um einen Diskuswerfer handeln. Im Florentiner Manuskript bezeichnet er die Statue als »borghesischen Ringer« und reflektiert die Möglichkeit einer späten Entstehung.<sup>59</sup>

Sowohl die Diskuswerfer- wie auch die Ringerhypothese ließen den Rie-men am linken Arm unberücksichtigt. Die Auffassung, dass es sich um die Darstellung eines Sportlers handeln könnte, war bereits vor Winckelmann von Antiquaren und Künstlern geäußert worden, die vermutlich nur Stiche kannten, auf denen die Statue ohne Schwert und Schild abgebildet war.<sup>60</sup> Die Deutung der Statue als Darstellung eines Discobols hatte Philipp von Stosch in einem Brief an Winckelmann vertreten. Bereits Ende 1756 distanziert sich Winckelmann von den Überlegungen, es könnte sich um einen Athleten handeln. Er bevorzugte nun die These, es könne die Aktion eines Soldaten bei der Einnahme einer Stadt vergegenwärtigt sein: »Pour moi je suis du sentiment que la figure Borghese represente quelque soldat, qui aura fait quelque action en quelque prise de Ville.«<sup>61</sup> In der 1764 erschienenen »Geschichte der Kunst des Alterthums« zog Winckelmann schließlich ein Fazit aus seinen bisherigen Überlegungen, wobei er mit alten und neuen Beobachtungen aufwartete:

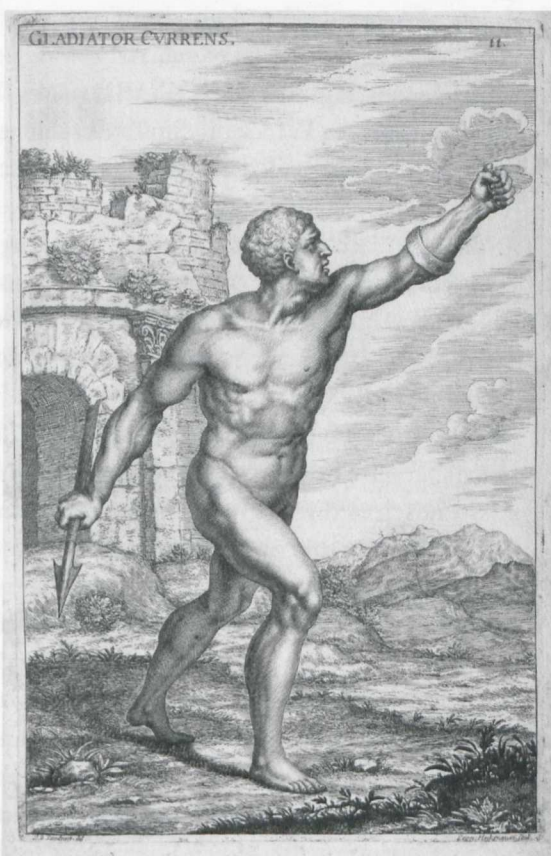
»Der Borghesische sogenannte Fechter, welcher, wie ich angezeigt habe, mit dem Apollo an einem Orte gefunden worden, scheint nach der Form der Buchstaben die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom zu seyn, auf welchen sich der Meister derselben angegeben hat. Wir haben keine Nachricht vom Agasias, dem Meister derselben, aber dessen Werk verkündigt seine Verdienste. So wie im Apollo und im Torso ein hohes Ideal allein, und im Laocoon die Natur mit dem Ideal und mit dem Ausdrücke erhöht und verschönert worden, so ist in dieser Statue eine Sammlung der Schönheiten der Natur in vollkommenen Jahren, ohne Zusatz der Einbildung. Jene Figuren sind wie ein erhabenes Heldengedicht, von der Wahrscheinlichkeit über die Wahrheit hinaus bis zum Wunderbaren geführt: diese aber ist wie die Geschichte, in welcher die Wahrheit, aber in den ausgesuchtesten Gedanken und Worten, vorgetragen wird. Das Gesicht zeigt augenscheinlich, dass dessen Bildung nach der Wahrheit der Natur genommen ist: denn es stellt einen Menschen vor, welcher nicht mehr in der Blüte seiner Jahre steht, sondern das Männliche Alter erreicht hat, und es entdecken sich in

demselben die Spuren von einem Leben, welches beschäftigt gewesen, und durch Arbeit abgehärtet worden.«<sup>62</sup>

Lediglich in einer Anmerkung erörterte Winckelmann die Frage der Identität der Statue:

»Einige machen aus dieser Statue einen Discobolus, das ist, der mit dem Disco, oder mit einer Scheibe von Metall wirft, und dieses war die Meinung des berühmten Herrn von Stosch in einem Schreiben an mich, aber ohne genugsame Betrachtung des Standes, worin dergleichen Figur will gesetzt seyn. Denn derjenige, welcher etwas werfen will, muß sich mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und indem der Wurf geschehen soll, liegt die Kraft auf dem nächsten Schenkel, und das linke Bein ist müßig: hier aber ist das Gegenteil. Die ganze Figur ist vorwärts geworfen, und ruhet auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das äußerste ausgestreckt. Der rechte Arm ist neu, und man hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; auf dem linken Arm sieht man den Riemen von dem Schilde, welchen er gehalten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen aufwärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu wahren versucht, so könnte man diese Statue mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung eines Soldaten halten, welcher sich einem gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hat: denn Fechten in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Griechen vermutlich niemals widerfahren: und dieses Werk scheint älter als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu seyn.«<sup>63</sup>

Die ohnehin kaum naheliegende Ringerhypothese bleibt unerwähnt (ebenso wie die in früheren Schriften mehrfach kommentierte »schwache Brust«), und die Diskuswerferhypothese wird durch eine pedantische »Betrachtung des Standes« der Statue widerlegt. Der am linken Arm befindliche (Schild-)Riemen wird nun berücksichtigt. Er gibt für Winckelmann den Ausschlag dafür, die Darstellung eines Soldaten anzunehmen. Überraschenderweise benennt er (im Rückgriff auf den Stich Sandrarts, Abb. 8) in diesem Zusammenhang den Gegenstand in der Hand des rechten ergänzten Arms als »ein Stück von einer Lanze«. Angesichts der Haltung des Dargestellten scheint es ihm nun wahrscheinlich, dieser habe sich in einer gefährlichen Situation besonders verdient gemacht. Dabei interpretiert Winckelmann die Vorwärtsbewegung nicht als



8 *Joachim Sandrart: Sculpturae veteris admiranda, sive Delineatio vera perfectissimarum eminentissimarumque statuarum, Nürnberg 1680, S. 68, Abb. tt.*

Angriffs-, sondern als Schutzbewegung: »die Figur« versuche, »sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu wahren«. Schließlich argumentiert er auch mit der Datierung der Statue gegen die traditionelle Gladiatoren-Identifizierung. Nicht nur die Erwähnung des »Stück[s] von einer Lanze«, sondern auch die Rechts-Links-Verwechslung der Angaben zur Beinstellung lassen vermuten, dass Winkelmann bei der Niederschrift seiner Überlegungen nicht nur Notizen verwendete, die er angesichts des Originals angefertigt hatte, sondern auch solche, die er der Betrachtung von Stichen der Statue verdankte. Denn so, wie sich die Feststellung, der Griff in der rechten Hand der Figur sei »ein Stück von einer Lanze«, mit Sandrarts Stich erklären lässt, ist für den irrigen Hinweis, das rechte Bein sei nach hinten ausgestreckt, der seitenverkehrte Stich Perriers (Abb. 2) vorzusetzen.<sup>64</sup>

Lessing behauptet im Abschnitt XXVIII seines »Laokoon«, er habe sich schon vor der Lektüre von Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums« mit der Frage der Identifizierung des Borghesischen Fechters befasst:

»Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger, als auf das, was Herr Winckelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winckelmann würde mir damit zuvor gekommen sein: Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm; und wenn nun mich etwas misstrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das sein, daß mein Besorgnis nicht eingetroffen.«<sup>65</sup>

Aus welchem Anlass sich Lessing dem Borghesischen Fechter gewidmet hatte, teilt er nicht mit. Hatte er in Verbindung mit Winckelmanns Erwähnung der Statue in den »Erläuterungen zur Nachahmung« seine Entdeckung gemacht,<sup>66</sup> oder ist die Befürchtung, dieser könnte ihm seine Deutung vorweggenommen haben, ebenso ungläubwürdig wie die zu Beginn des 26. Abschnitts lancierte Fiktion, derzufolge Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums« erst unmittelbar vor der Vollendung seiner Schrift erschienen sei?<sup>67</sup> Lessing selbst hat sich später in den »Antiquarischen Briefen« über die Voraussetzungen seiner Ausführungen zum Borghesischen Fechter widersprüchlich geäußert, so dass bereits Blümner im 19. Jahrhundert in seiner Laokoon-Edition feststellte: »Darnach scheint es, als ob Lessing sich später selbst nicht mehr recht klar war, in weit [sic] Winckelmanns Beschreibung auf seine Deutung eingewirkt.«<sup>68</sup> Neue Kommentatoren sind hier keinen Schritt weitergekommen,<sup>69</sup> obwohl die handschriftlichen Anmerkungen, die Lessing in seinem Exemplar der Winckelmannschen »Geschichte der Kunst des Alterthums« notierte, nähere Aufschlüsse ermöglichen. Zunächst ist jedoch nochmals an Winckelmanns erste Erwähnung des Borghesischen Fechters zu erinnern. In seinen »Erläuterungen zur Nachahmung« gab Winckelmann keine Beschreibung der Haltung des Dargestellten. Er erörterte lediglich Einzelheiten der Naturnachahmung. Seine Vermutung, dass es sich um die Statue eines Athleten handeln könnte, stand in diesem thematischen Kontext. Wenn diese

Ausführungen Lessings Interesse am Borghesischen Fechter auslösten, dann waren es nicht die Bemerkungen zur Art der Wiedergabe der Knöchel, sondern der Hinweis, dass die Ehrenstatuen der Athleten »genau nach eben der Stellung, in welcher der Sieger den Preiß erhalten hatte, gearbeitet werden« mussten. Winckelmann belegte diese Information mit Lukian, *pro imaginibus* 11.<sup>70</sup> Lessing war mit Nepos vertraut,<sup>71</sup> und er kann sich daher daran erinnern haben, dass dieser in seiner *Vita des Chabrias* konkreter als Lukian die Anfänge der von Winckelmann erwähnten Art der Athletendarstellung auf eine Ehrenstatue zurückführte, die der Feldherr der Athener anlässlich eines Sieges über Agesilaos von seinen Landsleuten erhalten hatte. Aber zu der Überzeugung, dass es sich bei der Statue nicht um die Darstellung irgendeines Athleten, sondern um das Bildnis des Chabrias handelte, gelangte Lessing in jedem Fall erst, nachdem er Winckelmans »Geschichte der Kunst des Alterthums« gelesen hatte. Denn erst hier erfuhr er durch die oben bereits zitierte Anmerkung von dessen Auffassung, dass man den Borghesischen Fechter »mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung eines Soldaten halten« könnte. Lessing versah in seinem Exemplar der »Geschichte der Kunst« Winckelmans Ausführungen mit dem folgenden Kommentar:

»p. 394 Ich begreife nicht, wie so ein Paar Altertumskundige, als Stosch und Winckelmann, über das was der Borghesische Fechter vorstellen soll, ungewiß sein können. Wenn es nicht die Statue des Chabrias selbst ist, der sich in der nemlichen Stellung in der Schlacht bei Theben, gegen den Agesilaus, so besonders hervortat; so ist es doch die Statue eines Athleten, der sich als Sieger am liebsten in dieser Stellung, die durch den Chabrias Modeward, vorstellen lassen wollte. Sie hätten sich nur der Stelle des Cornelius im Leben des Chabrias erinnern dürfen: *Namque in ea victoria vidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis cataveris, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus intuens progredi non est ausus, suosque jam incurrentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est ut postea Athlethae, ceterique artifices his statibus in status ponendis uterentur, cum victoriam essent adepti.* Zu vergleichen S. 163 wegen der Ähnlichkeit einer bestimmten Person.«<sup>72</sup>

Da Winckelmann zu dem Ergebnis gelangt war, dass die Statue wahrscheinlich einen Krieger in Abwehrstellung darstellt, neigte Lessing zu der Auffassung, dass es sich um das Bildnis des Chabrias handelt. Aber er blieb zunächst unsicher und zog auch weiterhin noch in Betracht, dass es die Statue eines Athleten sein könnte. In dem Satz »Ex quo factum est ut postea Athlethae, ceterique artifices his statibus in status ponendis uterentur, cum victoriam essent adepti« beachtete Lessing nicht die Pluralform »his statibus« und glaubte daher irrigerweise, es sei bei den Standbildern von »Athleten und anderen Künstlern« genau die von Chabrias eingesetzte Kampfstellung in Mode gekommen.

Als Lessing dann zwei Jahre später den Abschnitt XXVIII des »Laokoon« niederschrieb, hatte er sich entschlossen, den Borghesischen Fechter als Statue des Chabrias zu präsentieren und diese Identifizierung als eigenständige Entdeckung für sich zu reklamieren.<sup>73</sup> Seine Formulierungen lassen den Eindruck entstehen, er habe bereits vor Winckelmann Klarheit über die Bedeutung der Statue erlangt. Für das, was dieser durch Anschauung der Statue »glücklich erriet«, habe er bereits bei Nepos den »Beweis« gefunden. Nachdem er Winckelmanns Ausführungen zitiert hat, fährt er fort:

»Man kann nicht richtiger urteilen. Diese Statue ist ebenso wenig ein Fechter, als ein Discobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervortat. Da Herr Winckelmann aber dieses so glücklich erriet; wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser nemlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nemlichen Stellung setzen ließ? Mit einem Worte: Die Statue ist Chabrias. Der Beweis ist die [...] Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldherrn.«<sup>74</sup>

Lessing war sich zu diesem Zeitpunkt noch völlig im Unklaren über die mit seiner Deutung verbundenen Probleme. Er räumte lediglich einen einzigen bedenklichen Sachverhalt ein, den er zudem unverzüglich als scheinbare Schwierigkeit einstufte und mit philologischem Scharfsinn glaubte aus der Welt schaffen zu können:

»Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheint nicht vollkommen die nämliche zu sein, in welcher



wir die Borghesische Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, *projecta hasta*, ist beiden gemein, aber das *obnixo genu scuto* erklären die Ausleger durch *obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum* [mit gegen den Schild gestemmtem, gegen den Schild gepreßtem Knie]: Chabrias wies seinen Soldaten, wie sie sich mit dem Knie gegen das Schild stemmen, und hinter demselben den Feind abwarten sollten; die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger sich irren? Wie, wenn die Worte *obnixo genu* nicht zusammen gehörten, und man *obnixo genu* besonders, und *scuto* besonders, oder mit dem darauf folgenden *projectaque hasta* zusammen lesen müßte? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen als möglich. Die Statue ist ein Soldat, *qui obnixo genu, scuto projectaque hasta impetum hostis excipit* [der das Knie fest aufgestemmt hat und mit Schild sowie vorgestreckter Lanze den Angriff der Feinde empfängt]: sie zeigt was Chabrias tat, und ist die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich fehle, beweiset das dem *projecta* angehängte *que*, welches, wenn *obnixo genu scuto* zusammen gehörten, überflüssig sein würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.«<sup>75</sup>

Aus heutiger Sicht irritiert die Selbstsicherheit, mit der Lessing die Textstelle so verbessert, dass sie als Beweis seiner Deutung dienen kann. Kommentatoren haben seine Verfahrensweise mit philologischen Gepflogenheiten des 18. Jahrhunderts entschuldigt.<sup>76</sup> Die Verantwortung für die peinliche Nachlässigkeit, dass er Winckelmanns Verwechslung von linkem und rechtem Bein nicht bemerkte, hat Lessing selbst in den »Antiquarischen Briefen« mit fadenscheinigen Gründen von sich gewiesen und Winckelmann aufgebürdet. Zunächst ist hier auf einen weiteren Problempunkt hinzuweisen, der in noch weit höherem Maße irritiert: die Feststellung, das Motiv der vorgestreckten Lanze sei der Statue des Chabrias und dem Borghesischen Fechter gemein. Wie konnte Lessing das behaupten? Vor allem: wie verträgt sich das mit der in den »Antiquarischen Briefen« enthaltenen Aussage, er habe sich von Anfang an anhand der von Perrier, Maffei und Sandrart publizierten Stiche über das Aussehen des Borghesischen Fechters informiert? Hierüber schwieg sich Lessing aus, und hier schweigen auch die bisherigen Kommentatoren. Es kann dennoch kein Zweifel bestehen: Lessing orientierte sich allein an Winckelmanns Beschreibung:

»Die ganze Figur ist vorwärts geworfen, und ruhet auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das äußerste ausgestreckt. Der rechte

Arm ist neu, und man hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; auf dem linken Arm sieht man den Riemen von dem Schilde, welchen er gehalten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen aufwärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu wehren versucht, so könnte man diese Statue mit mehreren Rechten für eine Vorstellung eines Soldaten halten, welcher sich einem gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hat.«<sup>77</sup>

Hätte Lessing zur Zeit der Abfassung des »Laokoon« tatsächlich bereits die Stiche betrachtet, die er später in den »Antiquarischen Briefen« aufführte, dann wären ihm bereits damals die Unzulänglichkeiten seiner Deutung der Statue deutlich geworden. Er glaubte jedoch damals noch, ohne eine intensive Betrachtung der Werke bildender Kunst zu sicheren Ergebnissen gelangen zu können.<sup>78</sup> Man missversteht jedoch seine Haltung zu Winckelmann, wenn man visuelle Defizite dieser Art allein als Zeugnisse einer dauerhaften persönlichen Grundeinstellung auffasst. Lessing ignorierte keineswegs Winckelmanns auf Autopsie basierende visuelle Kompetenz. Das zeigt bereits die im ersten Absatz des 26. Abschnitts des »Laokoon« enthaltene Bemerkung, mit der er erneut nachdrücklich die Notwendigkeit der Berücksichtigung antiker Bildwerke betonte und Winckelmanns bahnbrechende Leistung würdigte:

»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. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie einander verknüpften, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler getan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt tun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Speculation kühnlich nachtreten.«<sup>79</sup>

Dabei war er sich im Klaren darüber, dass die Fähigkeit zu vergleichendem Sehen ohne (zeit)intensive visuelle Praxis nicht zu erwerben war und er daher nicht hoffen konnte, auf diesem Gebiet mit Winckelmann zu konkurrieren.<sup>80</sup> Nicht zuletzt deshalb war er auch noch bereit, Winckelmanns Ausführungen gerade dort zu vertrauen, wo er sie nicht selbst überprüfen konnte. Das zeigt sein unkritischer Umgang mit Winckelmanns Beschreibung des Borghesischen Fechters wie auch seine Bereitwilligkeit, dessen vorgeschlagene Datierung zu übernehmen.<sup>81</sup>

Es geschah nicht nur aus Höflichkeit, dass Lessing Winckelmann aufforderte, die zeitliche Einordnung der Statue kunsthistorisch (»in Ansehung der Kunst«) zu prüfen. So sehr ihm daran lag, seine Kompetenzen auf dem Gebiet antiker Kunst zu demonstrieren, wollte er sich nun doch keineswegs als Kunstkenner gegenüber Winckelmann ausgeben: »Seinem scharfsichtigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerkt, welches mit meiner Meinung streiten könnte.«<sup>82</sup>

Lessing war somit bereit, die mit philologischen Methoden gewonnenen Erkenntnisse mit solchen zu konfrontieren, die auf kunsthistorischen Verfahrensweisen basierten. Seine eigenen Forschungen stellte er in diesem Zusammenhang in die Tradition antiquarischer Versuche einer wechselseitigen Erhellung der Künste:

»Sollte er [Winckelmann] sie [Lessings Deutung des Borghesischen Fechters] seines Beifalls würdigen, so dürfte ich mich schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die klassischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden ist.«<sup>83</sup>

## V

Winckelmann ließ sich auf eine Diskussion der Lessingschen Deutung des Borghesischen Fechters nicht ein, ebenso wie er auf eine ausführliche öffentliche Stellungnahme zu der gesamten Laokoon-Schrift verzichtete. In den »Monumenti inediti« (Rom 1767) bekräftigte er seine in der »Geschichte der Kunst des Alterthums« enthaltenen Ausführungen zum Borghesischen Fechter.<sup>84</sup> Da er Lessing in Zusammenhang mit der Laokoon-Gruppe erwähnt, war das Vorsätzliche seines Schweigens offensichtlich.<sup>85</sup> In einer Rezension der »Monumenti inediti« kommentierte der Göttinger Archäologe Christian Gottlob Heyne (1729–1812) diesen Sachverhalt:

»Da hier [beim Laokoon] Hr. W. seines Landsmannes Erwähnung tut, so dürfte es jemanden wundern, warum er nicht bey dem Borghesischen Fechter eben desselben Deutung dieses Fechters auf den Chabrias angeführt hat; allein diese Vorbeylassung gereicht dem Hn. Winckelmann zur Ehre; er

hätte Hr. Lessing sagen müssen, daß er jenen Fechter mit einer andern Statue in Florenz verwechselt hat, welche im Museum Florent. Tab. 77 unter dem Namen Miles Veles steht, und einen ähnlichen Ausfall thut, aber doch nicht *obnixo genu scuto*.<sup>86</sup>

Lessing hatte damals seinen ersten »Antiquarischen Brief«, mit dem er seinen in Gelehrtenkreisen viel beachteten polemischen Streit mit dem Latinisten Christian Adolf Klotz (1738–71) initiierte, bereits publiziert.<sup>87</sup> Klotz hatte unverzüglich geantwortet und dabei auch schon Heynes Kritikpunkt aufgegriffen.<sup>88</sup> Lessing ging den Hinweisen seiner Kritiker nach. Er konsultierte Manillis Beschreibung der Villa Borghese, die von Klotz erwähnt wurde, exzerpierte den Abschnitt über den Borghesischen Fechter und verschaffte sich anhand der von Perrier, Maffei und Sandrart publizierten Stiche Gewissheit über das Aussehen der Statue.<sup>89</sup> Den Vorwurf der Verwechslung beider Statuen (Abb. 9) wies er dann im 13. seiner »Briefe, antiquarischen Inhalts«<sup>90</sup> entschieden zurück, wobei er den Leser über den genauen Zeitpunkt seiner Recherchen im Unklaren ließ:

»Verwechselt soll ich den Borghesischen Fechter, und mit einer Statue in Florenz verwechselt haben? [...] Kein Mensch wird das von Hr. Winckelmann glauben wollen: aber dem ohngeachtet wohl von mir. Denn ich, ich bin nicht in Italien gewesen; ich habe den Fechter nicht selbst gesehen! – Was tut das? Was kömmt es hier auf das »selbst Sehen« an? Ich spreche ja nicht von der Kunst; ich nehme ja alles an, was die, die ihn selbst gesehen, an ihm bemerkt haben; ich gründe ja meine Deutung auf nichts, was ich allein daran bemerkt haben wollte. Und habe ich denn nicht Kupfer vor mir gehabt, in welchen die ganze Welt den Borghesischen Fechter erkennt? Oder ist es nicht der Borghesische Fechter, welcher bei dem Perrier (Taf. 26.27.28.29) von vier Seiten, bei dem Maffei (Taf. 75.76) von zwei Seiten, und in dem lateinischen Sandrart (S. 68) gleichfalls von zwei Seiten erscheint? Diese Blätter, erinnere ich mich, vor mir gehabt zu haben; den Miles Veles in dem Florentinischen Museo hingegen nicht: wie ist es möglich, daß ich beide Figuren dem ohngeachtet verwechseln können?«<sup>91</sup>

Die ersten Sätze des Abschnitts haben viele Leser schockiert, da man sie als Bekenntnis zu visueller Abstinenz missverstanden hat.<sup>92</sup> Es handelt sich jedoch um einen polemischen Seitenhieb gegen eine leichtgläubige Hinnahme des von Winckelmann propagierten Anspruchs auf eine ausschließliche Autorität

9 Francesco Gori: *Museum Florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentinae sunt*, 10 Bde., Florenz 1731–43, Bd. 3, Taf. 77



des Selbstsehens. Lessing reklamierte eine Bildkompetenz eigener Art für sich. Es ging ihm um eine methodische Grenzziehung zwischen vergleichender Kunstbetrachtung und antiquarischen Bildstudien.<sup>93</sup> Die Forderung nach Autopsie wird allein der Winkelmannschen kunsthistorischen Kunstbetrachtung zugeordnet und nur für diese als verbindlich angesehen. Lessing insistierte darauf, dass all jene, die – wie er – nicht in Italien waren, keineswegs von vornherein vom Studium antiker Bildwerke ausgeschlossen sind.<sup>94</sup> Er vertrat die Auffassung, Kupferstiche seien als Arbeitsmaterialien für antiquarisch-philologische Beiträge zum Verständnis antiker Kunst zulässig, solange man sich nicht mit Feinheiten künstlerischer Gestaltung befasse, sondern sich auf das beschränke, was durch selbst sehende Betrachter als korrekt dargestellte Sachverhalte verbürgt sei. Antiquarisch-philologische und kunsthistorisch-stilkritische Kunstbetrachtung fungieren als komplementäre Verfahren, die sich wechselseitig kontrollieren. Die Unbekümmertheit, die er auch in diesem

Brief gegenüber graphischen Wiedergaben noch erkennen ließ, hatte er in der folgenden Zeit durch bildkritische Beobachtungen und Reflexionen hinter sich gelassen. Gegenüber Winckelmann, der die antiquarische Forschung dem Primat der Autopsie unterordnete, beharrte er aber bereits hier auf dem traditionellen Rang philologisch fundierter Forschung als dem Fundament antiquarischen Wissens. Zu berücksichtigen sind insbesondere auch die folgenden Briefe. In ihnen demonstriert er mittels konkreter Beispiele – vor allem anhand von Fehlern Winckelmanns –, dass es notwendig ist, Erkenntnisse, die durch das Selbstsehen gewonnen wurden, anhand textlich oder auch bildlich – durch graphische Medien – überlieferten Wissens zu überprüfen. Lessings Einstellung zur Autopsie rechtfertigt nicht die einseitig negativen Kommentare, die man ihr bisher hat zukommen lassen. Anders verhält es sich mit der in dem Brief gegebenen Schilderung seiner Kenntnis der Kupferstiche des Borghesischen Fechters. Sie dient der Kaschierung seiner vorausgegangenen visuellen Nachlässigkeiten. Er informiert den Leser darüber, dass er mehrere Stichwerke konsultierte, um sich zuverlässige Informationen über das Aussehen der Statue zu verschaffen. Aber er verschweigt den späten Zeitpunkt seiner Abbildungsrecherchen wie auch die Unterschiede, die zwischen den von ihm genannten Stichen und der von Nepos überlieferten Beschreibung der Statue des Chabrias bestehen. Dies unmittelbar offen darzulegen und die Chabrias-Identifizierung unverzüglich als unhaltbar aufzugeben, wäre im Kontext der Auseinandersetzung mit Klotz äußerst peinlich gewesen, da er ja gerade dessen gelehrte Ambitionen als unernsthafte Wichtigtuerei entlarven wollte. Lessing entschloss sich zu einer schrittweisen Rücknahme seiner »Entdeckung.« Am Schluss des Briefes betonte er zunächst, dass weder die Bemerkungen des »Göttingischen Gelehrten«,<sup>95</sup> noch sonstige Einwände gegen seine Identifizierung des Borghesischen Fechters von Belang sind, signalisierte aber bereits einen Sachverhalt, der ihn selbst an seiner Auffassung zweifeln ließ:

»Endlich, worin habe ich sie denn verwechselt? [...] Ich werde die erste Gelegenheit ergreifen, den Göttingischen Gelehrten inständig um eine nähere Erklärung zu bitten. Was noch überhaupt gegen meine Deutung jenes sogenannten Fechters bisher erinnert worden, ist nicht von der geringsten Erheblichkeit. Man hätte mir etwas ganz anders einwenden können: und die Wahrheit zu sagen, nur diese Einwendung erwarte ich, um sodann entweder das letzte Siegel auf meine Mutmaßung zu drucken, oder sie gänzlich zurück zunehmen.«<sup>96</sup>

Auf den Fechter kommt Lessing dann in den Briefen 35–39 (des 1769 erschienenen zweiten Teils) zurück.<sup>97</sup> Im 35. Brief setzt er sich zunächst mit Klotz auseinander, der inzwischen den gesamten ersten Teil der »Antiquarischen Briefe« rezensiert hatte.<sup>98</sup> Der Hauptstreitpunkt war die Bedeutung von »obnixogenitu.« Klotz insistierte auf deren Unsicherheit.<sup>99</sup> Er rekurrierte jedoch auch auf den Erhaltungszustand der Statue und betonte auch hier die Unsicherheit der Sachlage: »Denique dextra manus statuae, quae projectam hastam tenet, ab artifice recentiore addita est. Inde nihil certi de hac statua dici potest.«<sup>100</sup> Die Bemerkung zielte nicht zuletzt auf die Problematik der Annahme, dass der Dargestellte ursprünglich eine Lanze in der rechten Hand hielt. Lessing vermied es in seiner Entgegnung, auf den für ihn heiklen Punkt einzugehen, und wartete stattdessen mit pedantischen Präzisierungen auf, die zu keinem klaren Ergebnis führten und primär darauf abzielten, Klotz zu diskreditieren:

»Endlich merkt Herr Klotz noch an, daß die rechte Hand an dem Fechter neu sei, und folglich überhaupt nichts Gewisses von ihm gesagt werden könne. Wenn es nur die Hand wäre, so würde es nicht viel zu bedeuten haben: die Richtung des übrigen Armes, die Lage der Muskeln und Nerven desselben würde deutlich genug zeigen, ob die angesetzte Hand anders sein könnte oder nicht. Aber Winckelmann sagt gar: der Arm. Und das wäre freilich schon mehr. Doch auch so ist aus der Lage des Achselbeines, und aus der ganzen Ponderation des Körpers, für den fehlenden Arm noch immer genug zu schließen.«<sup>101</sup>

Auf den Stichen ist die Ansatzstelle der Armergänzung nicht zu sehen. Lessing teilt hier nicht mit, worauf er seine Aussagen über die Lage des »Achselbeines« stützte.<sup>102</sup> Vermutlich stand er bereits in Kontakt zu dem Maler Johann Anton Tischbein, den er später im 37. Antiquarischen Brief erwähnt. Zudem ging er gar nicht darauf ein, ob sich aus der Rekonstruktion der genauen Position des Armes Aufschlüsse für die Bestimmung der ursprünglich vorhandenen Waffe ergäben.<sup>103</sup>

Im 36. Brief erläutert Lessing dann, was ihn selbst veranlasste, an seiner Identifizierung der Statue zu zweifeln. Er hatte angenommen, das linke Bein der Statue sei nach vorne gestellt. Weder Klotz noch Heyne hatten diesen Irrtum bemerkt, aber ihm war er inzwischen anhand der Stiche aufgefallen.<sup>104</sup> Lessing verschwieg, dass er erst durch Heynes Verwechslungsvorwurf veranlasst wurde, Abbildungen zu konsultieren, und behauptete, ganz ohne fremde Hilfe den für ihn peinlichen Fehler bemerkt zu haben:

»Laokoon war kaum gedruckt, als ich auf einen Umstand geriet, der mich in dem Vergnügen über meine vermeinte Entdeckung sehr störte.«<sup>105</sup>

Für das Zustandekommen dieses Fehlers bot er zwei Erklärungen an. Zunächst übertrug er Winckelmann die Hauptschuld, obwohl er doch bereits früher und eigenständig zu seiner Chabrias-Identifizierung gelangt sein wollte: »Winckelmann selbst« habe ihn »gewissenmaßen irre gemacht«:

»Denn es hat sich in die Beschreibung, welche er uns von dem Borghesischen Fechter gibt, ein Fehler eingeschlichen, der ganz sonderbar ist. Herr Winckelmann sagt: »die ganze Figur ist vorwärts geworfen, und ruhet auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das äußerste ausgestreckt.« Das aber ist nicht so: die Figur ruhet auf dem rechten Schenkel, und das linke Bein ist hinterwärts ausgestreckt.«<sup>106</sup>

Da diese Beschreibung in Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums« enthalten ist, steht diese Erklärung im Widerspruch zu Lessings im »Laokoon« aufgestellter Behauptung, er sei bereits vor der Lektüre dieses Werks zu seiner Identifizierung des Borghesischen Fechters gelangt. Die zweite für seinen Irrtum offerierte Erklärung scheint diesem Sachverhalt Rechnung zu tragen, rekuriert aber erneut auf Winckelmanns Verantwortung. Lessing äußert die Vermutung, er könnte durch einen Kupferstich irregeführt worden sein:

»Vielleicht mochte dasjenige Kupfer, welches mir aus denen, die ich vor mir gehabt hatte, am lebhaftesten in der Einbildung geblieben war, nach einem nicht umgezeichneten Bilde gemacht sein. Es war durch den Abdruck links geworden, und bestärkte folglich die Idee, die ich in der Winckelmannschen Beschreibung fand. Ohne Zweifel mag auch ein dergleichen Kupfer den Fehler des Herrn Winckelmanns selbst veranlaßt haben. Wahr ist, der erste Blick, den ich auch in einem solchem Kupfer auf die Figur im Ganzen geworfen hätte, würde mich von diesem Fehler haben überzeugen können.«<sup>107</sup>

Es ist evident, dass es sich hier nur um rhetorische Pirouetten handelt. Unter den im 13. Brief genannten Stichen geben die beiden Maffeis und derjenige Sandrarts die Beinstellung korrekt wieder. Sollte Lessing Perriers Erstausgabe benutzt haben, dann hätte er tatsächlich eine seitenverkehrte Wiedergabe des Fechters vor Augen gehabt. Aber, wie er selbst sagte, war der Gesichtspunkt



der seitenrichtigen Wiedergabe für die Entstehung seines Irrtums keineswegs ausschlaggebend, da er für die gegenläufige Anordnung von Bein und Arm auf beiden Körperseiten unerheblich ist.<sup>108</sup> Lessings Irrtum muss demzufolge tatsächlich allein auf Winkelmanns Beschreibung basieren. Er hatte sich erst nach Heynes Kritik mit Stichen der antiken Statue befasst. Lessing täuscht in den Briefen einen Ablauf seiner Bemühungen um deren Identifizierung vor, der den Tatsachen nicht entsprach, sondern in erster Linie dazu diente, seine Reputation gegenüber Klotz zu wahren.

Im Folgenden erläutert Lessing unter Einbeziehung einer Stelle aus Vegetius,<sup>109</sup> warum die Beinstellung mit seiner Deutung nicht zu vereinbaren ist:

»Andere Bewegungen, andere Äußerungen der Kraft, verlangen den rechten, andere verlangen den linken Fuß des Körpers voraus. Bei dem Wurfe muß der linke vor stehen; desgleichen wenn der Soldat mit gefällttem Spieße den anrückenden Feind erwarten soll. Denn der rechte Arm und der rechte Fuß müssen nachstoßen und nachtreten können. Der Hieb hingegen, und jeder Stoß in der Nähe, will den rechten Fuß voraus haben, um dem Feinde die wenigste Blöße zu geben, und ihm mit der Hand, welche den Hieb oder Stoß führet, so nahe zu sein, als möglich.

Folglich, wenn ich mir den Borghesischen Fechter mit vorliegendem linken Schenkel, den rechten Fuß rückwärts gestreckt, dachte: so konnte es gar wohl die Lage sein, welche Chabrias seine Soldaten, nach dem Nepos, nehmen ließ. Denn sie sollten in einer festen Stellung, hinter ihren Schilden, mit gesenkten Lanzen, die anrückenden Spartaner erwarten: die Schildseite, und der Fuß dieser Seite mußte also vorstehen; der Körper mußte auf diesem Fuße ruhen, damit sich der rechte Fuß heben, und der rechte Arm mit aller Kraft nachstoßen könne.

Hätte ich mir hingegen den rechten Schenkel des Fechters vorgeworfen, und den ganzen Körper auf diesem ruhend, lebhaft genug gedacht: so glaube ich nicht, – wenigstens glaube ich es itzt nicht, – daß mir die Lage des Chabrias so leicht dabei würde eingefallen sein. Der vorliegende rechte Schenkel zeigt unwidersprechlich, daß die Figur im Handgemenge begriffen ist, daß sie einem nahen Feinde einen Hieb versetzen, nicht aber einen anrückenden von sich abhalten will.«<sup>110</sup>

Lessing verschwieg nicht nur den späten Zeitpunkt, zu dem er sich über die Beinstellung der Statue anhand von Stichen klar geworden war, sondern er

ließ im 36. Brief ebenso unerwähnt, dass Heyne inzwischen weitere antike Textquellen sowie eine Ergänzung der Winckelmannschen Beschreibung des Bewegungsmotivs der Statue in die Diskussion eingebracht hatte. Lessing und der Göttinger Gelehrte standen inzwischen in Kontakt. Dieser hatte sich zunächst brieflich (17. Oktober 1768) und dann in den »Göttingische[n] Anzeigen von Gelehrten Sachen« (29. Oktober 1768) für die Unterstellung, Lessing habe den Borghesischen Fechter mit dem Miles Veles verwechselt, entschuldigt.<sup>111</sup> Er untermauerte aber auch seine Auffassung, dass dessen Identifizierungsvorschlag nicht zutreffen könne. Ausgangspunkt war erneut die Interpretation der von Nepos beschriebenen Verteidigungshaltung:

»Nepos beschreibt die Stellung der Soldaten des Chabrias so, dass sie einen Angriff des eindringenden und anprallenden Feindes haben aufhalten wollen: *reliquam phalangam loco vetuit cedere obnixoque genu scuto proiectaque hasta impetum excipere hostium docuit*. Der natürliche Verstand der Worte scheint der zu seyn, daß die Soldaten das Knie an den Schild anstämnen und so den Spieß vorwärts halten mußten, daß der Feind nicht einbrechen konnte. Diese Erklärung wird durch die beyden Parallelstellen im Diodor und Polyän, und durch die Lage der Sache mit den übrigen Umständen selbst bestätigt; denn der Angriff der Lacedämonier geschah gegen die auf einer Anhöhe gestellten Thebaner. (Vgl. Xenophon, *Rer. Gr. V. 4. 50*) Hiemit scheint der Borghesische Fechter nicht wohl übereinzukommen, dessen Stellung diese ist, daß er nicht sowohl den Angriff aufhält, als selbst im lebhaftesten Ausfall begriffen ist; daß er den Kopf und die Augen nicht vor- oder herabwärts, sondern aufwärts richtet, und sich mit dem aufwärts gehaltenen Schilde vor etwas, das von oben herkömmt, zu verwahren scheint; wie nicht nur das Kupfer zeigt, sondern auch Hr. Lessing im Laokoon selbst die Beschreibung mit Winckelmanns Worten anführt. Herr L., der diese Unähnlichkeiten gar wohl bemerkt hat, schlägt vor, die Stelle im Nepos durch eine andre Interpunktion der Stellung des Borghesischen Fechters näher zu bringen. Dem sey also: aber auch dann wissen wir weder die Stelle im Diodor und Polyän, noch die Stellung beyder Heere, noch das *loco vetuit cedere*, das *projecta hasta*, das *impetum excipere hostium* nicht damit zu vereinigen.«<sup>112</sup>

Heyne fasste das Bewegungsmotiv des Borghesischen Fechters als Angriffsbewegung (»im lebhaftesten Ausfalle begriffen«) auf, die mit einer nach oben gerichteten Abwehrgeste kombiniert ist. Winckelmann hatte dagegen in seiner

»Geschichte der Kunst« die Vorwärtsbewegung als reines Abwehrverhalten beschrieben, als »Figur«, die »sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu wahren versucht.« Lessing war Winckelmanns Beschreibung gefolgt, und hatte sich – da er zu diesem Zeitpunkt noch keine Abbildungen vorliegen hatte – die Statue analog zu der Verteidigungspose des Chabrias vorgestellt. Nachdem er die Stiche von Perrier, Maffei und Sandrart gesehen hatte, erschien ihm seine Deutung zweifelhaft. Sandrart wies sogar mit der Beischrift »Gladiator currens« ausdrücklich darauf hin, dass die Haltung der Statue nicht als Stand- sondern als Bewegungsmotiv aufzufassen sei. Lessing wollte sich aber noch nicht endgültig äußern. Spätestens durch Heynes Hinweis auf die Angriffsbewegung, die einen nahen Feind implizierte, war die Sache bereits entschieden. Dennoch behauptete Lessing nachdrücklich, dass für ihn ein anderer Punkt den Ausschlag gegeben hat: »Und gleichwohl ist auch dieses der Umstand nicht, von dem ich bekenne, daß er schlechterdings meine Mutmaßung mit eins vernichtet. Gegen diesen wüßte ich vielleicht noch Ausflüchte: aber nicht gegen den anderen.«<sup>113</sup>

Wichtig ist, dass Heyne einerseits im Unterschied zu Winckelmann die Angriffsbewegung konstatierte, andererseits aber die Bewegungsrichtung des Abwehrgestus in Anlehnung an dessen Beschreibung angegeben hatte. Er sagte, dass der Dargestellte »mit dem aufwärts gehaltenen Schilde [sich] vor etwas, das von oben herkömmt, zu verwahren scheint; wie nicht nur das Kupfer zeigt, sondern auch Hr. Lessing im »Laokoon« selbst die Beschreibung mit Winckelmanns Worten anführt.« Die Richtungsangabe (»aufwärts«) war nicht korrekt – aus der Position des Armpolsters ergibt sich keine waagrechte, sondern eine annähernd senkrechte Schildposition – aber für die Widerlegung der Lessingschen Deutung war das unerheblich. Lessing bevorzugte es, die Ungenauigkeit der Richtungsangabe hervorzuheben, da dies ihm die Gelegenheit verschaffte, im folgenden 37. Brief effektiv mit einer weiteren Korrektur der Autopsie Winckelmanns aufzutrumphen. Heynes Hinweis auf die Stellung der sich gegenüberstehenden Heere (»der Angriff der Lacedämonier geschah gegen die auf einer Anhöhe gestellten Thebaner [und Athener]«) hat Lessing im 37. Brief zu entkräften versucht. Für die Klärung der Sachlage war dies unerheblich, aber er demonstrierte hierbei theoretischen Scharfsinn.

Heyne bevorzugte zur Zeit der Abfassung seiner Rezension die traditionelle Gladiatoren-These. Er machte dies mit einem zusätzlich Hinweis deutlich: »der ganze Körper des Borghesischen Fechters [hat] in unsern Augen den ganzen Wuchs und Bildung, die Haltung und Stellung eines Fechters, aber

gar nicht das Ansehen eines atheniensischen Feldherrn.« Er wollte sich aber nicht festlegen, da er die Statue nicht gesehen hatte. Vorsichtig fügte er hinzu: »Aber nach Kupfern läßt sich so etwas nicht beurteilen, und hiebey könnte die Vorstellungsart sehr verschieden seyn.«<sup>114</sup> Hinsichtlich des Umgangs mit Stichen und der Eingrenzung derjenigen Belange, für die Autopsie notwendig ist, unterschied sich Heyne somit kaum von Lessings im 13. Brief geäußerten Auffassungen. Er rekurrierte auf Stiche als Hilfsmittel, wenn es um motivische Sachverhalte ging, bezweifelte aber ihre Zuverlässigkeit bei der Wiedergabe künstlerischer Feinheiten, mit deren Abhängigkeit von subjektiver Wahrnehmung er ausdrücklich rechnete.

Heyne deklarierte seine Ausführungen nicht als »Widerlegung«, sondern höflich als »Schwierigkeiten«, die Lessing »in der Folge seiner Briefe vielleicht aus dem Weg räumen« würde.<sup>115</sup>

Lessing setzte die öffentliche Diskussion über den Borghesischen Fechter in aller Ausführlichkeit fort, und er blieb bei der bereits im 13. Brief angedeuteten Rücknahme seiner Identifizierung. Er nutzte weiterhin jede Gelegenheit, um die Ernsthaftigkeit seiner Studien zu demonstrieren. Im 37. Brief widerspricht er Heynes Auffassung, das äußere Erscheinungsbild des Dargestellten sei demjenigen eines Feldherrn nicht angemessen. Er betont, dass die Statue »ikonisch«, d. h. porträthaft, sei.<sup>116</sup> Wie bereits im »Laokoon« vertritt er dabei die Auffassung, es sei »eine größere Ehre bei den Griechen [gewesen], eine ikonische Statue zu erhalten als eine bloß idealische«. Man müsse daher das »Ideal eines Feldherrn daran nicht suchen.«<sup>117</sup> Dennoch weise der Dargestellte formale Züge auf, die ihn »von einem abgerichteten feilen Fechter« unterscheiden. Er folgt hierbei Winckelmann und vertraut damit in dieser Angelegenheit weiterhin auf die Zuverlässigkeit der von diesem geleisteten Autopsie.<sup>118</sup>

Nach der Art der Körpermodellierung befasst sich Lessing mit Heynes Hinweis auf die überlieferte Position der Kontrahenten auf dem Schlachtgelände. Er legt dar, was man antworten könnte, wenn der Einwand wichtig wäre:

»Hierauf könnte ich antworten: der Künstler hat sein Werk auf eine abhängende Fläche weder stellen können, noch wollen; sowohl zum Besten seiner Kunst, als zur Ehre der Athener, wollte und mußte er den Vorteil des Bodens unangedeutet lassen, den diese gegen die Spartaner gehabt hatten; er zeigte die Stellung des Chabrias wie sie für sich, auf gleicher Ebene mit dem Feinde, sein würde; und diese gleiche Ebene angenommen, würde der einhauende Feind ohnstreitig seinen Hieb von oben herein haben führen

müssen; nicht zu gedenken, daß der Feind, wie Diodor ausdrücklich sagt, zum teil auch aus Reiterei bestand, und der Soldat des Chabrias sich um so mehr von oben her zu decken hatte. Dieses sage ich, könnte ich antworten, würde ich antworten, wenn ich sonst nichts zu antworten hätte, das näher zum Zwecke trifft.«<sup>119</sup>

Lessing suggeriert dem Leser, die von Heyne erwähnten antiken Textquellen seien mit seiner Deutung durchaus vereinbar. Die Darstellung einer abfallenden Standfläche habe dem Künstler ungelegen und unpassend erscheinen müssen, und da er nach Lessings Auffassung der Schönheit als höchstem Ziel verpflichtet war, hätte er über die Lizenz zu ästhetisch notwendigen Abweichungen von der historischen Wahrheit verfügt. Den Darlegungen des »Laokoon« gemäß war generell damit zu rechnen, dass die Darstellungen von Geschichtsschreibern und diejenigen von Künstlern voneinander abweichen können. Erst im Anschluss an dieses medientheoretische Argument präsentiert Lessing das zweite von Winckelmann nicht korrekt beschriebene Detail der Statue: »die Lage des schildtragenden Armes«. Winckelmann hatte in seiner Beschreibung festgehalten, der Borghesische Fechter habe den »Kopf und die Augen aufwärts gerichtet« und scheine »sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu verwehren.«<sup>120</sup> Indem er Winckelmann erneut eine Ungenauigkeit nachwies, verdeutlichte er, dass man sich auf dessen Selbstsehen nicht uneingeschränkt verlassen könne:

»Aber wie ich schon erinnert habe, daß Winckelmann die Füße des Fechters verwechselt: so muß ich auch hier sagen, daß er die Lage des schildtragenden Armes ganz falsch erblickt. Und das ist der Umstand! Es ist mir schwer zu begreifen, wie so ein Mann in Beschreibung eines Kunstwerkes, das er unzähligemal muß betrachtet und wieder betrachtet haben, sich so mannigfaltig habe irren können: gleichwohl ist es geschehen, und ich kann weiter nichts als es betauern, daß ich seinen Angaben, die ich nach dem eigenen Augenscheine erteilet zu sein, glauben durfte, so sorglos gefolgt bin. Nein, der borghesische Fechter scheinete sich nicht mit dem Schilde vor etwas zu verwehren, was von oben her kömmt; schlechterdings nicht. Denn wenn er dieses scheinen sollte, müßte nicht notwendig der Schild auf dem Arme fast horizontal liegen und die Knöchelseite der Hand nach oben gekehret sein? Aber das ist sie nicht; die Knöchel sind auswärts und das Schild hat fast perpendikular an dem Arme gehangen, welches auch aus dem Polster

des oberen Schildriemen abzunehmen. Der Kopf und die Augen sind auch nicht höher gerichtet, als nötig ist, hinter und über dem Schilde weg zu sehen, und aus der gestreckten niedrigen Lage dem Feinde ins Auge blicken zu können. In den meisten Kupfern geht der linke Arm viel zu hoch in die Luft; die Zeichner haben ihn aus einem viel zu tiefern Gesichtspunkte genommen, als den übrigen Körper. Die eingreifende Hand sollte mit der Stirne fast in gerader Linie liegen, dessen mich nicht nur verschiedene Abgüsse überzeugen, sondern auch Herr Anton Tischbein versichert, welcher in Rom diese Statue studieret, und sie mehr als zehnmal aus mehr als zehn verschiedenen Gesichtspunkten gezeichnet hat. Ich habe mir unter seinen Zeichnungen diejenige, die ich zu meiner Absicht hier für die bequemste halte, aussuchen dürfen, und lege sie Ihnen bei (Taf. I). In der Sammlung des Maffei, ist es schon aus der Vergleichung beider Tafeln, die sich daselbst von dem Fechter befinden, augenscheinlich, wie falsch und um wie vieles zu hoch der linke Arm in einem derselben gezeichnet ist.«<sup>121</sup>

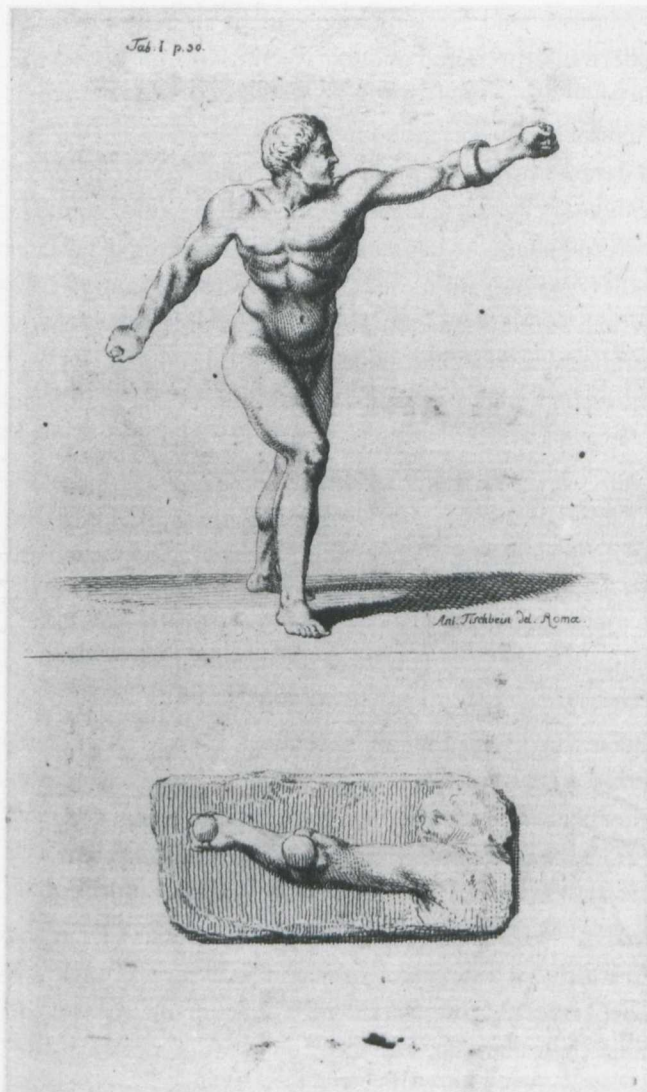
Für die Identifizierung der Statue ist Winkelmanns unpräzise Angabe der Position des schildtragenden Arms nicht von Belang. Wäre es Lessing lediglich um die Erörterung seiner im »Laokoon« vorgeschlagenen Deutung gegangen, dann hätte es genügt, Heynes Ausführungen aufzugreifen. Bezeichnenderweise räumt er im 37. Brief nun selbst ein, dass auf dessen Ausführungen »wenig, oder nichts zu antworten« ist.<sup>122</sup> Im Kontext seiner Polemik gegen Klotz war es ihm aber wichtig, seine visuelle Sorglosigkeit nachträglich durch bildkritische Kompetenz zu kompensieren. Und seine Beobachtungen sind beachtenswert. Tatsächlich geht in »den meisten Kupfern [...] der linke Arm viel zu hoch in die Luft«. Das gilt vor allem für Ansichten der linken Körperseite. Es wurde in der Regel gerade bei ihnen ein tiefer Blickwinkel gewählt, da bei orthogonaler Ansicht der Kopf durch Arm (und Schild) verdeckt wird. Aber auch Ansichten der rechten Körperseite sowie Vorder- und Rückansichten verunklären den Sachverhalt, dass der linke Arm des Fechters waagrecht ausgestreckt ist. Zahlreiche Fotografien setzen in dieser Hinsicht die Tradition der Stiche nahtlos fort.<sup>123</sup> Auch die Aufnahmen, die sich an der Hauptansichtsseite orientieren, bei der die Plinthe betrachterparallel steht und das Gesicht des Fechters unverdeckt zu sehen ist, geben durch nahsichtige Blickwinkel die Relation von Kopfhöhe und Armverlauf verzerrt wieder.<sup>124</sup>

Bei Nachbildungen ist man mit derselben Problematik konfrontiert. Sie lassen mehr oder weniger deutlich ihre Abhängigkeit von spezifischen Ansichten

erkennen. Anders als Abgüsse sind Nachbildungen nicht an den originalen Befund gebunden, sondern interpretieren und fixieren die Art und Weise, wie die Statue gesehen wurde.

Lessing geht auf kleinformatige Nachbildungen des Borghesischen Fechters nicht ein. Er weist darauf hin, dass er seine neuen Einsichten Abgüssen zu verdanken habe. Dabei betont er ausdrücklich, mehrere Abgüsse der Statue in Augenschein genommen zu haben.<sup>125</sup> Möglicherweise war er durch den Maler Johann Anton Tischbein (1720–84) auf dieses zuverlässigere Medium der Reproduktion antiker Statuen aufmerksam gemacht worden. Überhaupt scheint der Maler, der den Borghesischen Fechter in Rom im Original gesehen und gezeichnet hatte, für Lessings bildkritischen Erkenntnissschub ausschlaggebend gewesen zu sein.<sup>126</sup>

Aufschlussreich ist nun, dass Lessing die seiner Auffassung nach richtige Betrachtung »der Lage des schildtragenden Arms« bildlich dokumentierte und wie er dies tat (Abb. 10). Er wählte unter Tischbeins Zeichnungen kurzerhand diejenige aus, die er für sein Anliegen »für die bequemste« hielt.<sup>127</sup> Der erste, von einem namentlich nicht genannten Kupferstecher angefertigte Stich wurde von Lessing als völlig unbrauchbar abgelehnt.<sup>128</sup> Auf seinen Wunsch hin wurde die zweiteilige Zeichnung von Johann Wilhelm Meil (1733–1805) neu gestochen.<sup>129</sup> Meils Arbeit wurde von Lessing akzeptiert, obwohl auch dieser Künstler sich nicht präzise an die Vorlage gehalten hatte und sein »Anteil« erheblich war.<sup>130</sup> Die gestochene Wiedergabe der Zeichnung unterscheidet sich von anderen Stichen in erster Linie dadurch, dass sie das Detail, auf das es Lessing ankam – die Höhe des linken Arms – so zeigt, wie auch er selbst es für richtig hielt. Ansonsten weist auch diese Wiedergabe zahlreiche Ungenauigkeiten auf, vor allem im Bereich der Bein- und Fußstellung wie auch hinsichtlich der Haltung des rechten Arms. Bereits im Vergleich mit Fotografien werden diese Ungenauigkeiten deutlich. Für die Überprüfung der Höhe des linken Arms genügen Fotografien jedoch nicht. Hier ist Autopsie erforderlich. Die Gesamtansicht des Stichs zeigt die Hand etwas unterhalb der Scheitelhöhe der Statue. Hinzu kommt die im Text nicht erwähnte Detailabbildung, mit der insbesondere die Winkelmanns Angaben widersprechende Position des Schilds verdeutlicht werden soll. Es bleibt unklar, ob auch sie auf einer Zeichnung Tischbeins basiert und wie genau sie diese wiedergab. Vermutlich hat Meil eigenmächtig den figürlichen Ausschnitt mit einer fingierten, durch den unregelmäßigen Umriss fragmentartig erscheinenden Steinplatte hinterlegt, die nun insgesamt den Eindruck vermittelt, man habe es mit der Darstel-



10 Gotthold Ephraim  
Lessing: Briefe, anti-  
quarischen Inhalts,  
Zweiter Teil, Taf. I  
(Johann Wilhelm  
Meil)

lung eines figürlichen Relieffragments zu tun. Die auf diese Weise geleistete dekorative Aufbereitung der Detailwiedergabe entspricht den Konventionen der Illustrationen älterer und zeitgenössischer antiquarischer Werke. An ihr wird deutlich, wie wenig man auch bei rein sachlichen Darstellungsaufgaben geneigt war, eine präzise Wiedergabe von ästhetisch gefälligeren, dekorativen Präsentationsformen zu trennen. Hinzu kommt, dass auch auf Meils Stich die



Höhe des Arms nicht korrekt wiedergegeben ist. Er ist bei der Statue etwas stärker angehoben.<sup>131</sup> Lessing hat diese Ungenauigkeit offenbar nicht bemerkt, obwohl er nach eigenen Angaben mehrere Abgüsse betrachtet hatte, um sich Gewissheit über die genaue Position des Arms zu verschaffen. Zweifellos hatte er es unterlassen, den Augenschein mit Hilfe eines Maßbandes zu überprüfen.

Anhand des in Wort und Bild dargelegten Befunds präziserte Lessing die Aktion des Fechters, um nun in einem zweiten Schritt Winckelmanns Versuch einer Klärung des die Haltung der Figur erklärenden Handlungskontexts kritisch zu kommentieren. Winckelmann hatte in den »*Monumenti inediti*« eine Belagerung angenommen, was Lessing als wenig plausibel ablehnte:

»Ich habe es Winckelmann zwar nachgeschrieben, daß sich der Fechter mit dem Schilde vor etwas zu verwahren scheine, was von oben kommt. Aber ich habe bei diesem von oben her weiter nichts gedacht, als in so fern es sich von jedem Hiebe sagen lässt, der von oben herein, höchstens von einem Pferde herab, geführt wird. Winckelmann aber scheinete einen aus der Luft stürzenden Pfeil oder Stein dabei gedacht zu haben, welcher mit dem Schilde aufgefangen werde; denn anstatt daß er, in seiner Geschichte der Kunst, überhaupt nur in dem Fechter einen Soldaten erkennet, der sich in einem dergleichen Stande besonders hervorgetan habe, glaubt er in seinem neuesten Werke sogar den Vorfall bestimmen zu können, bei welchem dieses geschehen sei: nemlich bei einer Belagerung.«<sup>132</sup>

Lessing wirft Winckelmann vor, dass er zumindest einen Ausfall der Belagerten hätte annehmen müssen, um die komplexe Haltung der Statue mit seiner Vermutung in Übereinstimmung zu bringen. Er betont nun die Kombination defensiver und offensiver Bewegungselemente. Dabei übergeht er, dass auch er die offensive Dynamik der Figur zunächst nicht berücksichtigte und deshalb zu der Auffassung gelangt war, die Statue vergegenwärtige die bei Nepos geschilderte Verteidigungsstellung des Chabrias. Das argumentative Nachsetzen dient vor allem der Relativierung der Autorität Winckelmanns. In der Sache wiederholt er nur, was Heyne bereits gesagt hatte und was auch in früherer Zeit bereits wahrgenommen worden war:

»Handgemein aber ist diese Figur, die wir den Fechter nennen; das ist offenbar. Sie ist nicht in dem bloßen untätigen Stande der Verteidigung; sie greift zugleich selbst an; und ist bereit, einen wohl abgepaßten Stoß aus allen

Kräften zu versetzen. Sie hat eben mit dem Schilde ausgeschlagen, und wendet sich auf dem rechten Fuße, auf welchem die ganze Last des Körpers liegt, gegen die geschützte Seite, um da dem Feinde in seine Blöße zu fallen.«<sup>133</sup>

Erst am Ende des Briefes stimmte Lessing dem zu, was Heyne bereits festgestellt hatte, dass die von Nepos beschriebene Verteidigungsstellung mit der Ausfallstellung des Borghesischen Fechters nicht in Einklang zu bringen ist. Es war ihm wichtig gewesen, zuvor seine kritischen Vorbehalte gegenüber Winckelmann zu präzisieren. Anders als im »Laokoon« war er nun nicht mehr bereit, dessen kennerschaftlichem Kenntnisvorsprung höflich Respekt zu erweisen. Das Aufzeigen der visuellen Ungenauigkeiten Winckelmanns war nicht nur ein polemischer Kunstgriff. Zweifellos war Lessing um seine Selbstdarstellung bemüht, zugleich vermittelte er aber auch eine generelle Botschaft: Wer die Autopsie als notwendig anerkennt, ist in seiner visuellen Praxis noch nicht gegen Irrtümer gefeit. Die Ergebnisse des Selbstsehens von Kunstwerken müssen überprüft werden. Inzwischen war Lessing sich im Klaren darüber, dass zu den kritischen Aufgaben auf diesem Problemfeld auch die Kontrolle der Arbeit der Kupferstecher gehörte.

Im 38. Brief überrascht Lessing mit einem argumentativen Salto rückwärts. Nachdem er am Ende des 37. Briefs betont hatte, dass gegen Heynes Auffassung der Angriffsbewegung »wenig oder nichts zu antworten« sei, stellt er nun die Relevanz dieses Befunds für die Widerlegung seiner eigenen Deutung der Statue in Frage. Im Anschluss an die medientheoretischen Überlegungen seiner Schrift »Laokoon« gibt er zu bedenken:

»Der bildende Künstler hat eben das Recht, welches der Dichter hat; auch sein Werk soll kein bloßes Denkmal einer historischen Wahrheit sein; beide dürfen von dem Einzelnen, so wie es existiert hat, abweichen, sobald ihnen diese Abweichung eine höhere Schönheit ihrer Kunst gewähret.

Wenn also der Agasias, dem es die Athenienser aufgaben, den Chabrias zu bilden, gefunden hätte, dass der untätige Stand der Schutzwehr, den dieser Feldherr seinen Soldaten gebot, nicht die vorteilhafteste Stellung für ein permanentes Werk der Nachahmung sein würde: was hätte ihn abhalten können, einen späteren Augenblick zu wählen, und uns den Helden in derjenigen Lage zu zeigen, in die er notwendig hätte geraten müssen, wenn der Feind nicht zurück gegangen, sondern wirklich mit ihm handgemein geworden wäre? Hätte nicht sodann notwendig Angriff und Verteidigung verbunden

sein müssen? Und hätten sie es ungefähr nicht eben so sein können, wie sie es in der streitigen Statue sind? Welche hartnäckige Spitzfindigkeiten! werden sie sagen.«<sup>134</sup>

Lessings Ausführungen zeigen, dass der zwischen Poesie und bildender Kunst von ihm errichtete »Zaun« weniger hoch ist, als häufig behauptet.<sup>135</sup> Der an Horaz (*De arte poetica* 9) erinnernde Hinweis, dass der bildende Künstler ebenso wie der Dichter künstlerische Freiräume nutzen könne und müsse,<sup>136</sup> war als Argument zur Entkräftung von Heynes Ausführungen nicht tragfähig, denn Nepos berichtet, dass die Statue die von Chabrias neu eingeführte Verteidigungshaltung wiedergab.<sup>137</sup>

Diese Überlegungen haben auch über ihren sachlichen Gehalt hinaus innerhalb der Auseinandersetzung mit Klotz eine argumentative Funktion. Lessing relativierte die Relevanz der Nachlässigkeiten, die er sich bei der Erfassung der Darstellungsmotive des Borghesischen Fechters hatte zuschulden kommen lassen. Diese hatte er inzwischen selbst korrigiert und damit dem Leser seine Kompetenz auf dem Problemfeld der Betrachtung, Beschreibung und bildlichen Dokumentation antiker Bildwerke demonstriert. Nun beschuldigte er sich selbst einer philologischen Nachlässigkeit, und er legte auch hier größten Wert darauf, dass er selbst diese Sache aufklärt – und nicht sein Gegner Klotz, der sie als Latinist doch hätte unverzüglich bemerken müssen:

»Das Wesentliche meiner Deutung beruhet auf der Trennung, welche ich in den Worten des Nepos, »obnixo genu scuto«, annehmen zu dürfen meinte. Wie sehr ist nicht schon über die Zweideutigkeit der lateinischen Sprache geklagt worden! »Scuto« kann eben so wohl zu »obnixo« gehören, als nicht gehören: das eine macht einen eben so guten Sinn als das andere; weder die Grammatik, noch die Sache, können für dieses oder für jenes entscheiden: alle Hermeneutischen Mittel, die uns die Stelle selbst anbietet, sind vergebens. Ich durfte also unter beiden Auslegungen wählen; und was Wunder, daß ich die wählte, durch welche ich zugleich eine andere Dunkelheit aufklären zu können glaubte?

Aber gleichwohl habe ich mich übereilt. Ich hätte vorher nachforschen sollen, ob Nepos der einzige Schriftsteller sei, der dieses Vorfalles gedenkt. Da es eine griechische Begebenheit ist: so hätte mir einfallen sollen, daß, wenn auch ein Grieche sie erzählte, er schwerlich in seiner Sprache an dem nemlichen Orte die nemliche Zweideutigkeit haben werde, die uns bei dem lateinischen Scribenten verwirre.«<sup>138</sup>

Lessing wusste inzwischen, dass sich mithilfe von Diodor und Polyän<sup>139</sup> seine bisherige Interpretation der Stelle bei Nepos nicht bestätigen ließ und sich demzufolge die Schilde der Soldaten »an, oder vor, oder auf dem Knie« befanden und eben nicht in erhöhter Position wie beim Fechter.<sup>140</sup>

»Kurz: die Parallelstellen des Diodor und Polyän entscheiden alles, und entscheiden alles allein; obgleich der Göttingische Gelehrte sie mehr unter seine Velites als Triarios zu ordnen scheint. Sie nur hatte ich im Sinne, als ich sagte, daß man mir gegen meine Deutung ganz etwas anders einwenden können, als damals noch geschehen sei, und daß ich nur diese Einwendung erwarte, um sodann entweder das letzte Siegel auf meine Mutmaßung zu drucken, oder sie gänzlich zurück zu nehmen.«<sup>141</sup>

Nachdem er das Recht des bildenden Künstlers, von der »historischen Wahrheit« abzuweichen, als eine generelle, bereits in der Antike geläufige Grundregel künstlerischen Schaffens in die Diskussion um den Borghesischen Fechter eingeführt hatte, scheint nun offenbar zu werden, dass Lessing aus seiner (bildkritischen) Einsicht in die Unwägbarkeiten der Bestimmung des Fiktionalitätsgrades von Bildwerken methodologische Konsequenzen gezogen hatte und die Auffassung vertrat, dass philologischer Evidenz ein höherer historischer Wert zukäme als bildlichen Darstellungen.<sup>142</sup> Aber bevor man aus der zitierten Stelle Rückschlüsse auf Lessings grundsätzliche Einstellung zu Bildern zieht, sollte man fragen, warum er hier Textquellen den Vorzug gab.

Hatte Lessing tatsächlich die beiden griechischen Autoren »im Sinne«, als er im 13. Brief darauf hinwies, man könne gegen seine Deutung »ganz etwas anderes einwenden«? Es gibt Gründe, dies zu bezweifeln. Im 36. Brief hatte er seine durch Winkelmann ausgelöste irriige Annahme, dass die Statue auf dem linken Schenkel ruhe, während das rechte Bein rückwärts ausgestreckt sei, als den »Umstand« ausgewiesen, der ihm das »Vergnügen« über seine »vermeintliche Entdeckung sehr störte«. Auf diesen Irrtum war er durch die nachträgliche Betrachtung bildlicher Darstellungen des Borghesischen Fechters gestoßen.<sup>143</sup> Da er seine Deutung nicht definitiv zurücknahm, sondern seine endgültige Entscheidung noch offenließ, hatte er damals offenbar noch vor, sie zu retten. Die später am Anfang des 38. Briefs dargelegten Überlegungen zur Lizenz des bildenden Künstlers, von der »historischen Wahrheit« abzuweichen, waren für einen Rettungsversuch geeignet. Erst nach der Publikation des ersten Teils der »Antiquarischen Briefe« und nachdem er Heynes

ersten Brief erhalten hatte, in dem dieser auf die Parallelstellen bei Diodor und Polyän hingewiesen hatte, gelangte Lessing zur Einsicht in die Unhaltbarkeit seiner Korrektur der Nepos-Stelle. Er hatte durchaus versucht, die Stellen zu entkräften. Dies bezeugen seine quellenkritischen Bemerkungen am Anfang des 39. Briefs.<sup>144</sup> Schließlich muss es ihm sehr unangenehm gewesen sein, dass er sich damit konfrontiert sah, im zweiten Teil der »Antiquarischen Briefe« zwei peinliche Nachlässigkeiten einräumen zu müssen. Er entschied sich aber dennoch zu ihrer Rücknahme, da er selbst nicht ernsthaft daran glaubte, seine philologische Korrektur der Nepos-Stelle angesichts der Parallelstellen bei Diodor und Polyän aufrechterhalten zu können.

Wohl kaum nur aufgrund der »Hitze des Kampfes«, wie Alfred Schöne zur Entlastung Lessings annehmen wollte, sondern durchaus wohlüberlegt gab er vor, bereits vor Heyne auf die Texte der beiden griechischen Autoren gestoßen zu sein. Er zögerte die Rücknahme seiner Deutung hinaus, um zunächst in aller Ausführlichkeit Fehler seiner Kontrahenten auszubreiten, so dass der negative Eindruck seiner eigenen Irrtümer gemindert wurde. Zudem nahm er für sich in Anspruch, nicht nur seine Gegner korrigiert, sondern auch die durch eigene Versäumnisse verursachten Fehlschlüsse ohne fremde Hilfe aufgeklärt zu haben. Kompetenzmängel wies er von sich, entdeckte sie aber immer wieder bei seinen Lesern. Selbst die endgültige Rücknahme seiner Deutung des Borghesischen Fechters nutzte er als Ausgangspunkt für eine Kritik am Unverständnis seiner Gegner:

»Ich nehme sie gänzlich zurück: der Borghesische Fechter mag meinerwegen nun immer der Borghesische Fechter bleiben; Chabrias soll er mit meinem Willen nie werden. In der künftigen Ausgabe des Laokoon fällt der ganze Abschnitt, der ihn betrifft, weg: so wie mehrere antiquarische Auswüchse, auf die ich ärgerlich bin, weil sie so mancher tief gelehrte Kunstrichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat.«<sup>145</sup>

Das letzte Wort in der Debatte war auch das noch nicht. Auch der 39. Brief antiquarischen Inhalts ist noch Chabrias gewidmet, nun allerdings allein der von Nepos überlieferten Statue. Lessing ist weiterhin um sein gelehrtes Image bemüht. Er hält sich zugute, dass er allein sich den Feldherrn stehend vorstellte, während alle »Ausleger und Übersetzer des Nepos« eine kniende Stellung annahmen.<sup>146</sup> Zunächst wendet er sich gegen die von Heyne vertretene Auffassung, dass der Miles Veles des »Museum Florentinum« eher noch Chabrias

sein könne als der Borghesische Fechter.<sup>147</sup> Er führt mehrere Gegenargumente an, von denen eines für das Arbeiten mit Stichwerken erneute Aufschlüsse liefert. Lessing bezweifelt, dass die Figur des Miles Veles einen Griechen darstellen kann:

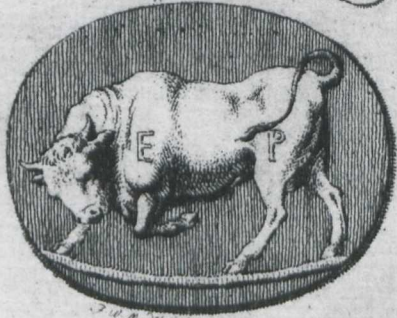
»Ich habe das Museum Florentinum nicht vor mir, um mich in einem unständlichen Beweis hierüber einlassen zu können. Aber des Schildes erinnere ich mich deutlich, das dieser vermeinte Miles Veles trägt. Es hat Falten; welches zu erkennen gibt, daß es ein Schild von bloßem Leder war; kein hölzernes mit Leder überzogen. Dergleichen *δεματινοι θυροει* [lederne Großschilde] aber waren den Kathaginensern, und anderen afrikanischen Völkern eigentümlich (V. Lipsius de Milit. Rom. Lib. III. Dial. I. p. m. 103)«. <sup>148</sup>

Lessing hat sich seinen eigenen Angaben zufolge auf sein Bildgedächtnis verlassen, weil er, aus welchen Gründen auch immer, das »Museum Florentinum« nicht erneut konsultierte. Dieses der Sicherstellung sachlicher Präzision wenig zuträgliche Verhalten war angesichts der damaligen Bedingungen einer sehr eingeschränkten Verfügbarkeit wertvoller Buchpublikationen weit verbreitet. Lessing irrte nicht. Sein Bildgedächtnis ließ ihn nicht im Stich. Anders als die riesigen Folianten des mehrbändigen »Museum Florentinum« hatte Lessing die in kleinerem Format erschienene Gemmenpublikation Johann Lorenz Natters zur Hand.<sup>149</sup> Dass man sich »das obnixum genu des Nepos« tatsächlich in seinem Sinne, d. h. als »stehende Stellung«, vorzustellen habe,<sup>150</sup> untermauert er mit einer in diesem Band abgebildeten antiken Gemme (Abb. 11):<sup>151</sup>

»Werfen Sie einen Blick auf einen Stein beim Natter. Er ist, als ob ich ihn zum Behuf meiner Meinung ausdrücklich hätte schneiden lassen; und ich kann mich daher nicht enthalten, Ihnen einen Abriß davon beizulegen (\* S. Taf. II. Beim Natter ist es die neunte Tafel). Betrachten Sie: hier hängt offenbar das Schild des stehenden Soldaten, der seinen verwundeten Gefährten verteidigt, an dem bloßen Armriemen, und hängt so tief herab, daß es völlig das vorgesetzte Knie decken könnte, wenn der Spieß nicht so hoch, sondern mehr gerade aus geführt würde. Wundern Sie sich aber nicht, daß das Schild innerhalb dem Arme hängt; der Künstler wollte sich die Ausführung des linken Armes ersparen, und versteckte ihn hinter dem Schilde, da er eigentlich vor ihm liegen sollte. Vielleicht erlaubte es auch der Stein nicht, in dem Schild oben tiefer hineinzugehen, und so den Arm herauszuholen,



magn.  
Gem.



J. M. J. 1764



magnitudo Gemmae.

11 Gottbold Ephraim  
Lessing: Briefe, anti-  
quarischen Inhalts,  
Zweiter Teil, Taf. II  
(Johann Wilhelm  
Meil)

als unten der Kopf des liegenden Kriegers herausgeholt ist. Dergleichen Unrichtigkeiten finden sich auf alten geschnittenen Steinen die Menge, und müssen, der Billigkeit nach, als Mängel betrachtet werden, zu welchen die Beschaffenheit des Steines den Künstler gezwungen hat.<sup>152</sup>

Bemerkenswert ist, dass Lessing hier mit den Augen des Künstlers zu sehen und zu urteilen versuchte. Dabei reflektierte er nicht nur Darstellungsprobleme und -verfahren, sondern auch durch das Material gegebene Schwierigkeiten und Restriktionen. Er erweiterte Schritt für Schritt das Repertoire seiner bildkritischen Gesichtspunkte und Kompetenzen. Zwar war er über »mehrere antiquarische Auswüchse« seiner Laokoon-Schrift »ärgerlich«, aber sein kritischer Elan erstreckte sich auch weiterhin auf das kunsthistorisch-antiquarische Gebiet. Die Möglichkeit, hier zu sicheren Erkenntnissen zu gelangen, schätzte er inzwischen überaus nüchtern ein: »Das Studium des Antiquars ist ein sehr armseliges Studium. Wie viel Ungewissheit auch da, wo er nichts als Untrüglichkeit zu erblicken glaubt.«<sup>153</sup> Eine Zeit lang mag ihn der Gedanke, nach Winckelmanns Tod 1768 dessen Nachfolge anzutreten, zusätzlich angespornt haben. Erinnert sei hier an seine damals geplante Romreise.<sup>154</sup> Aber auch nach seiner Anstellung in Wolfenbüttel blieb ihm Winckelmanns vergleichende Kunstbetrachtung wichtig.<sup>155</sup> Hiervon zeugen die Nachrichten über die von ihm geplante Winckelmann-Edition.<sup>156</sup> Das Lebenswerk des Deutschrömers hatte für ihn hohe Bedeutung, obwohl ihm dessen »Enthusiasmus« in Sachen Kunst fern lag.<sup>157</sup> Am Braunschweiger Hof schätzte man Lessing nicht nur als Bibliothekar, sondern als Experten antiquarischer Studien. Publiziert hat er auf diesem Gebiet jedoch nur noch wenig. Das Ausbleiben nennenswerter Erträge hat die Negativurteile über seine Einstellung zur bildenden Kunst gefördert. Eine umfassende Rettung seiner bildkritischen Reflexionen steht noch aus. Abschließend erwähnt sei noch sein Beitrag zur sogenannten Agrippina in Dresden.<sup>158</sup> Lessing hatte entdeckt, dass die Statue in Giovanni Battista de' Cavalieris »Antiquarum Statuarum urbis Romae« (Rom 1585) ohne Kopf abgebildet war und den in Dresden vorhandenen für eine moderne Ergänzung gehalten. Der Kopf gehörte tatsächlich nicht zur Statue, aber es stellte sich heraus, dass auch er antik war.<sup>159</sup> Als Lessings Bruder Karl ihn hierauf hinwies, teilte er ihm mit, dass er sich gar nicht auf die Frage der Datierung einlassen wolle. Sein Beitrag richtete sich gegen die »Dresdner großsprecherischen Kenner«: »Ich möchte gern einmal mit diesem Exempel die windigen Künstler beschämen, die immer auf ihren untrüglichen Geschmack pochen, und alle antiquarische Gelehrsamkeit, die man aus Büchern schöpft, verachten.«<sup>160</sup> Es ist dasselbe Anliegen, das bereits den Kernpunkt seiner Winckelmann-Kritik bildete. Lessing wandte sich gegen die Abwertung antiquarischer Forschung zugunsten einer unkritischen Überbewertung des Selbstsehens. Im Agrippina-Aufsatz brachte er seine Auffassung in zwei Fragen prägnant zum Ausdruck:



»Ohnstreitig wird ein Gelehrter, ohne ein feines Auge, aus bloßen Büchern, in Dingen dieser Art oft sehr falsch urteilen. Aber ist denn das feine Auge ganz untrüglich? Und sollte es nicht möglich sein, dass ein Mann, der sich das allerfeinste Auge zutrauet, ohne Zuziehung schriftlicher Nachrichten, nicht eben so falsche Urteile fällen könnte?«<sup>161</sup>

Da er die von Winckelmann kennerschaftlich fundierte Kunstgeschichte nicht als Leitwissenschaft der Altertumsforschung akzeptieren wollte, kann man sich gut vorstellen, dass er vergleichbare Kompetenz- und Geltungsansprüche heutiger Bildwissenschaftler ebenso in Frage gestellt hätte.

## ABKÜRZUNGEN

- B Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in 12 Bänden, hg. von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen u. a., Frankfurt am Main 1985–2003.
- G Gotthold Ephraim Lessing: Werke, hg. von Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl u. a., 8 Bde., München 1970–79 (Nachdruck Darmstadt 1996).
- LM Gotthold Ephraim Lessing: Sämtliche Schriften, hg. von Karl Lachmann, 3., aufs neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker, 23 Bde., Stuttgart, ab Bd. 12 Leipzig, ab Bd. 22 Berlin/Leipzig, 1886–1924, Nachdrucke: Bd. 1–23, Berlin 1968 und Berlin/New York 1979).
- PO Gotthold Ephraim Lessing: Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen, hg. mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Julius Petersen und Waldemar von Ols-hausen in Verbindung mit Karl Borinski u. a., Teil 1–25 (=Bd. 1–20) nebst Ergänzungsband 1–5, Berlin 1925–35 (Nachdruck Hildesheim/New York 1970).

## ANMERKUNGEN

- 1 Gotthold Ephraim Lessing: Ueber den Beweis des Geistes und der Kraft. Ein zweites Schreiben an den Herrn Direktor Schuhmann in Hannover, Braunschweig 1778, in: ders.: Sämtliche Werke, Karlsruhe 1825, Zehnter Theil, S. 121.
- 2 W. J. Thomas Mitchell: Iconology. Image, Text, Ideology, Chicago/London 1987, S. 95–115; Norman Bryson: Intertextuality and Visual Poetics, in: *Style* 22, 2 (1988), S. 183–193; Abigail Chantler: Gotthold Lessing (1729–81), in: *Key Writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century*, hg. von Chris Murray, London/New York 2003, S. 149–155; Hugh Barr Nisbet: Lessing. Eine Biographie, München 2008, S. 432.
- 3 Der vollständige Titel lautet: »Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte.« Bereits Carl Bernhard Stark: *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst*, Leipzig 1880, S. 210 weist darauf hin, dass die antiquarisch-kunsthistorischen Errungenschaften Lessings überwiegend überholt sind.
- 4 Stark 1880 (Anm. 3), S. 211; Wilfried Barner: Autorität und Anmaßung. Über Lessings polemische Strategien, vornehmlich im antiquarischen Streit, in: *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*, hg. von Wolfram Mauser, Günter Sasse, Tübingen 1993, S. 15–37; 22–25 (»Antiquarik als Modefach«).
- 5 Johann Gottfried Herder: G. E. Lessing Geboren 1729, gestorben 1781, in: ders.: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, hg. von Gunther E. Grimm, Frankfurt am Main 1993, S. 698.
- 6 B 5/2, Kommentar, S. 974; 981; Pawel Zarychta: »Spott und Tadel«. Lessings rhetorische Strategien im antiquarischen Streit, Frankfurt am Main 2007, S. 129–130; 138.
- 7 Wilfried Barner: »Rettung« und »Polemik«. Über Kontingenz in Lessings frühen Schriften, in: *Lessings Grenzen*, hg. von Ulrike Zeuch, Wiesbaden 2005, S. 11–23; hier S. 12; 18; vgl. Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 541.
- 8 Lessing's Werke. Dreizehnter Theil. Zweite Abteilung. Bildende Künste, hg. von Alfred Schöne, Berlin 1877, S. LVI; Walther Rehm: Winckelmann und Lessing (1941), in: *Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung*, München 1951, S. 183–201; hier S. 187; 190; Hellmut Sichtermann: *Kulturgeschichte der klassischen Archäologie*, München 1996, S. 111; Tadeusz Namowicz: Lessings antiquarische Schriften, in: *Lessing-Konferenz Halle 1979*, hg. von Hans-Georg Werner, Halle 1980, S. 311–326; hier S. 315; Barner 1993 (Anm. 4), S. 17–18; B 5/2, Kommentar, S. 980–981; Zarychta 2007 (Anm. 6), S. 61–62; Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 547.
- 9 Namowicz 1980 (Anm. 8), S. 311; Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 547.
- 10 Hellmut Sichtermann: Lessing und die Antike, in: *Lessing und die Aufklärung. Vorträge gehalten auf der Tagung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg*, am 10. und 11. Oktober 1967, Göttingen 1968, S. 168–193; hier S. 182.
- 11 Ebd., S. 181; 188.
- 12 Rehm 1951 (Anm. 8), S. 190 und bes. auch S. 194; als signifikant wird immer wieder auch die in kunsthistorisch-archäologischer Hinsicht »wenig ergiebige« Italienreise mit dem Prinzen Leopold von Braunschweig 1776 angesehen: Ebd., S. 190–191; Wolfgang Schiering: Zur Geschichte der Archäologie, in: *Allgemeine Grundlagen der Archäologie*, hg. von Ulrich Hausmann, München 1969, S. 11–161; hier S. 25; Luca Giuliani: Winckelmanns Laokoon. Von der befristeten Eigenmächtigkeit des Kommentars, in: *Commentaries – Kommentare*, hg. von Glenn W. Most, Göttingen 1999, S. 296–322; hier S. 312–313 (bezüg-

- lich der Laokoon-Gruppe); das sogenannte »Tagebuch der italienischen Reise«, das als Grundlage der einschlägigen Urteile dient, wird als Quelle in dieser Hinsicht zweifellos überbewertet, vgl. Jürgen Dummer: *Lessing und die antiken Originale. Präliminarien zum Thema Winckelmann und Lessing*, in: *Archäologie zur Zeit Winckelmanns. Eine Aufsatzsammlung*, hg. von Max Kunze, Stendal 1975, S. 61–79; hier S. 67–69 (»von dieser Seite her nichts zu erweisen«) und B 8, S. 1132–1133 sowie: *Eine Reise der Aufklärung. Lessing in Italien 1775*, 2 Bde., hg. von Lea Ritter Santini, Wolfenbüttel 1993.
- 13 Mitchell 1987 (Anm. 2), S. 112–113; eine ähnlich problematische historische Einordnung Lessings findet sich bereits bei Rehm 1951 (Anm. 8), S. 194: »Lessing steht in alter, von der Antike und Renaissance sich herleitender Überlieferung mit der Überheblichkeit des geistigen Menschen gegenüber dem bildenden Künstler.«
  - 14 Schöne 1877 (Anm. 8), S. IX. Nachdem Lessing bereits bei Autoren des 19. Jahrhunderts als philologischer Büchermensch dem selbstsehenden Kunstenthusiasten Winckelmann gegenübergestellt wurde, verlieh Walther Rehm diesem Stereotyp in extremer Zuspitzung eine holzschnittartige Prägnanz: Rehm 1951 (Anm. 8), S. 189: »Lessing sah nicht umfassend und liebend genug. Er gehörte zu jenen Zahlreichen im deutschen Volk, die, nach Dehios treffendem Wort, seit der Reformation, seit dem Buchdruck sich durch zu vieles Lesen die Augen verdorben hatten.« An anderer Stelle (S. 194) spricht er von der »unheilbaren Kunstblindheit« Lessings: vgl. auch Ernst H. Gombrich: *Lecture on a Master Mind. Lessing* (1957), in: *Proceedings of the British Academy*, 43 (1958), S. 133–156; hier S. 140; Sichtermann 1968 (Anm. 10), S. 174; Dummer 1975 (Anm. 12), S. 62; Namowicz 1980 (Anm. 8), S. 322; Thomas Höhle: *Anschaung und Begriff oder Wirkung ohne Gegenwirkung. Anmerkungen zum Thema »Lessing und Winckelmann«*, in: *Hallesche Studien zur Wirkung von Sprache und Literatur*, hg. von Thomas Höhle, Eva-Maria Krech, Gotthard Lerchner, Dietrich Sommer, Halle 1980, S. 4–20; hier S. 7–8; Max Kunze: *Lessing und Winckelmann und die Anfänge der Archäologie in Deutschland*, Wolfenbüttel 2008 (Wolfenbütteler Vortragsmanuskripte, hg. von der Lessing-Akademie), S. 8.
  - 15 Norbert Miller: *Europäischer Philhellenismus zwischen Winckelmann und Byron*, in: *Propyläen Geschichte der Literatur*, 6 Bde., Berlin 1988, Bd. 4: *Aufklärung und Romantik*, 1700–1830, S. 315–366; hier S. 340.
  - 16 Zum Vergleich zwischen Lessing und Winckelmann vgl. Schöne 1877 (Anm. 8), S. IX–X; Rehm 1951 (Anm. 8), S. 183–201; Dummer 1975 (Anm. 12), S. 62; Kunze 2008 (Anm. 14); Sichtermann 1996 (Anm. 8), S. 111–115.
  - 17 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Text: Erste Auflage 1764 – Zweite Auflage Wien 1776, hg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaetgens, Johannes Irmscher, Max Kunze, Mainz 2002, S. XXIV.
  - 18 B 5/2, Kommentar, S. 855 (zu S. 197, 3f).
  - 19 Ludger Alscher: *Griechische Plastik*, 5 Bde., Berlin 1954–82, Bd. 4: *Hellenismus*, 1957, S. 119–122, Abb. 52a–c; Klaus Kell: *Formuntersuchungen zu spät- und nachhellenistischen Gruppen*, Saarbrücken 1988, S. 87–88, Abb. 19; Marianne Hamiaux: *Les Sculptures Grecques, II. La période hellénistique (III<sup>e</sup>–I<sup>er</sup> siècles avant J.-C.)*, Paris 1998, S. 50–54, Nr. 60; *Künstlerlexikon der Antike*, hg. von Rainer Vollkommer, Hamburg 2007, S. 8, s. v. Agasias (Eberhard Paul); Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums. Katalog der antiken Denkmäler*, hg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaetgens, Johannes Irmscher und Max Kunze, Mainz 2006, S. 259–260, Nr. 570.
  - 20 Francis Haskell, Nicholas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*, New Haven/London 1988, S. 221–224; Lucilla De Lachenal: *La collezione di*

- sculture antiche della famiglia Borghese e il palazzo Borghese, in: Xenia. Semestrale di Antichità 4 (1982), S. 49–117; hier S. 64–65; Katrin Kalveram: Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese, Worms 1995, S. 111–115; 208–209, Nr. 94, Abb. 108–109; D'après l'antique, Ausstellungskatalog Paris, hg. von Jean-Pierre Cuzin, Jean-René Gaborit, Alain Pasquier, Paris 2000, S. 144–149; 276–295; 391–396.
- 21 Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Fondo Corsini 127308, scat. V, grandi formati, album 2, fol. 9. Die Zeichnung wurde zuerst von Lucilla De Lachenal 1982 (Anm. 20), S. 65, Abb. 36 mit einer Zuschreibung an Giovanni Angelo Canini (1617–66) publiziert. Kalveram 1995 (Anm. 20), S. 111, Anm. 100 wies darauf hin, dass die Zuschreibung nicht zutreffen kann, da die Zeichnung vor der Restaurierung der Statue, d. h. vor 1611 entstanden sein muss. Zur Restaurierung der Statue siehe Kalveram 1995 (Anm. 20), S. 111; 208; Brigitte Bourgeois, Alain Pasquier: Le Gladiateur Borghèse et sa restauration, hg. vom Musée du Louvre, Paris 1997, S. 10–24; Hamiaux 1998 (Anm. 19), S. 54; Alain Pasquier, in: D'après l'antique 2000 (Anm. 20), S. 280, Kat. 109 (Anonyme italien, avant 1611).
  - 22 Die Arbeiten wurden von Nicolas Cordier oder von Pietro Bernini durchgeführt, vgl. Kalveram 1995 (Anm. 20), S. 113.
  - 23 Ebd., S. 114; 208.
  - 24 Scipione Franucci: La Galleria dell'Illustriss. e Reverendiss. Signor Scipione cardinale Borghese cantata (1613), Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese, Ser. IV 102, fol. 126r–127r. Der »gladiatore minaccioso« sei selbst »ganz Waffe«, er werfe den Kopf nach vorne, stampfe mit dem Fuß, balle die Rechte und atme in allen Zügen die Kampfbahn (»[...] tutto ei s'armi / scote il crin, batte il piè, stringe la destra / ed ogni atto suo spira palestra«), zit. nach Georg Daltrop: Antikensammlungen und Mäzenatentum um 1600 in Rom, in: Antikenrezeption im Hochbarock, hg. von Herbert Beck und Sabine Schulze, Berlin 1989, S. 37–58, hier S. 52; vgl. auch Kalveram 1995 (Anm. 20), S. 112.
  - 25 François Perrier: Segmenta nobilium signorum et statuarum, Rom 1638, Taf. 26; 27; 28; 29.
  - 26 Paolo Alessando Maffei: Raccolta di statue antiche e moderne, Rom 1704, Taf. 75; 76.
  - 27 Joachim Sandrart: Scvlptvrae veteris admiranda, sive Delineatio vera perfectissimarvm eminentissimarvmqve statvarvm, Nürnberg 1680, S. 68, Abb. tt. Eine Zeichnung Sandrarts nach dem Borghesischen Fechter befindet sich im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, siehe Sybille Ebert-Schifferer: Natürlichkeit und »antiche manier«. Joachim von Sandrart als Antikenzeichner, in: Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie, Ausstellungskatalog Berlin, hg. von Silvia Danesi Squarzina, Mailand 2001, S. 57–63; hier S. 57; zu Sandrarts Stichen antiker Statuen vgl. auch Lucia Simonato: Sandrart e le statue di Roma: dalla Teutsche Akademie (1675–1679) agli Scultureae veteris admiranda (1680), in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Ser. 4, Quaderni 1/2 (2000), S. 219–241.
  - 28 Haskell, Penny 1988 (Anm. 20), S. 221–222.
  - 29 »Gladiator ictum intentas simul et repellens quaterno exhibitus aspectu, admirandumque opus Agashiae Dosithei Ephesij in aedibus Burghesianis«, Perrier 1638 (Anm. 25); Übers. zit. nach Daltrop 1989 (Anm. 24), S. 52.
  - 30 Haskell, Penny 1988 (Anm. 20), S. 222.
  - 31 Ebd., S. 221: auch in der Abgussammlung der Braunschweiger Herzöge war der Borghesische Fechter vertreten, siehe: Reiz der Antike. Die Braunschweiger Herzöge und die Schönheiten des Altertums im 18. Jahrhundert, Ausstellungskatalog Braunschweig, hg. von Gisela Bungarten, Jochen Luckhardt, Braunschweig 2008, S. 13.

- 32 Haskell, Penny 1988 (Anm. 20), S. 221 (Hannover, Salzburg, Berlin sowie weitere Beispiele in Frankreich, England und Russland).
- 33 Ebd., S. 221–222.
- 34 Beatrice Palma: Museo Nazionale Romano. Le Sculture I, 4: I Marmi Ludovisi: Storia della Collezione, Rom 1983, S. 666, Nr. 181; Kalveram 1995 (Anm. 20), S. 114, Anm. 111.
- 35 [Domenico Montelatici]: Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con l'ornamenti, che si osservano nel di lei Palazzo, e con le figure delle Statue più singolari, Rom 1700, S. 304: »Corrispondono alla bellezza delle pitture alcun altre suppellettili di gran pregio, frà le quali euui vna piccolo copia del Gladiatore descritto già in vna camera del primo Piano, espressa di bronzo dorato, della qual materia è parimente il piedestallo, che la sostiene, guernito sopra, e nelle face con pietre pretiose di Diaspri, Lapislazoli, & altre.«
- 36 Haskell, Penny 1988 (Anm. 20), S. 222 (Nicolas Coustou, Ignaz Günther); Heinz Laden-dorf: Antikenstudium und Antikenkopie, 2. Auflage, Berlin 1958, S. 196, z. B. Wien, Kunst-historisches Museum, Statuette, Gelbguss um 1650; allein in der Kunstsammlung der Braunschweiger Herzöge waren drei kleinformatige Nachbildungen des Borghesischen Fechters vorhanden, siehe Reiz der Antike 2008 (Anm. 31), S. 88–90, Kat. 69–71, mit Abb.
- 37 Beatrix Wolff Metternich: Die Porträtbüsten der Manufaktur Fürstenberg unter dem Ein-fluss der Kunstkritik Lessings, in: Keramos 92 (1981), S. 19–67; hier S. 24, Abb. 37.
- 38 Haskell, Penny 1988 (Anm. 20), S. 221.
- 39 D'après l'antique 2000 (Anm. 20), S. 276–295. Eines der berühmtesten Zeugnisse im Bereich der Skulptur ist Berninis David, der für Scipione Borghese geschaffen wurde, vgl. Haskell, Penny 1988 (Anm. 20), S. 221; Irving Lavin: Bernini and Antiquity – Baroque Paradox. A Poetical View, in: Beck, Schulze 1989 (Anm. 24), S. 9–36; hier S. 20 (mit weite-ren Hinweisen zu den künstlerischen Voraussetzungen der David-Statue); Kalveram 1995 (Anm. 20), S. 114–115.
- 40 Haskell, Penny 1988 (Anm. 20), S. 222.
- 41 Daltrop 1989 (Anm. 24), S. 52; vgl. auch Kalveram 1995 (Anm. 20), S. 112; 209 (zusätzlicher Beleg für die Achill-Deutung in einem Manuskript des Giovanni Demisano: Discorso sopra quattro statue dell'Ill.mo Sig.r Cardinale Borghese, Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese II, 468, fol. 43–66).
- 42 Painting for the Planet King. Philip IV and the Buen Retiro Palace, Ausstellungskatalog Madrid, hg. von Adrés Ubeda de los Cobos, London 2005, S. 207 mit Abb. S. 215.
- 43 Ebd., S. 216.
- 44 [François Raguene]: Les Monuments de Rome, ou descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture, et d'architecture, qui se voyent à Rome, & aux environs, Seconde edi-tion, Paris 1702, S. 36–40; Jonathan Richardson: Traité de la Peinture et de la Sculpture par Mrs. Richardson: Père et Fils, Divisé en Trois Tomes, Amsterdam 1728, Bd. 3, S. 554–555.
- 45 Die Auftragsvergabe erfolgte 1692. Die Bezeichnung »Ringer« verwendet Götzinger in einem undatierten Schreiben, siehe: Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg, bearbeitet von Hans Tietze mit archivalischen Beiträgen von Franz Martin, Wien 1914 (Österreichi-sche Kunsttopographie 13), S. 161, vgl. auch S. 205, wo die Statuen ebenso wie in: Allge-meines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hg. von Hans Vollmer, 39 Bde., Leipzig 1907–50, Bd. 14, 1921, S. 327, s. v. Andreas Götzinger, als »Faustkämpfer« beschrieben werden.
- 46 Bernard de Monfaucon: L'antiquité expliquée et représentée en figures, 5 Bde. und 5 Sup-plementbde., Paris 1719–1924, Bd. 3/2, S. 292.
- 47 Taf. 167; als Vorlage des Stichs diente Perrier 1638 (Anm. 25), Taf. 27.

- 48 Johann Joachim Winckelmann: Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken, in: Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse, hg. von Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer, Norbert Miller, Frankfurt am Main 1995, S. 87–148; hier S. 101.
- 49 Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, in: Pfotenhauer, Bernauer, Miller 1995 (Anm. 48), S. 13–50; hier S. 19–20: »Die Menschlichkeit der Griechen hatte in ihrer blühenden Freyheit keine blutigen Schauspiele einführen wollen. Oder wenn dergleichen in dem Ionischen Asien, wie einige glauben, üblich gewesen, so waren sie seit geraumer Zeit wiederum eingestellt. Antiochus Epiphanes, König in Syrien, verschrieb Fechter von Rom, und ließ den Griechen Schauspiele dieser unglücklichen Menschen sehen, die ihnen anfänglich ein Abscheu waren. Mit der Zeit verlohr sich das menschliche Gefühl, und auch diese Schauspiele wurden Schulen der Künstler.«
- 50 Giuliani 1999 (Anm. 12), S. 304–306.
- 51 Vgl. Robert Trautwein: Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks, Köln 1997, S. 73–181.
- 52 Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 406.
- 53 Winckelmann 2002 (Anm. 17), S. XXVII und XXVIII.
- 54 Johann Joachim Winckelmann: *Ville e Palazzi di Roma*. Antiken in den römischen Sammlungen. Text und Kommentar, bearbeitet von Sascha Kansteiner, Brigitte Kuhn-Forte und Max Kunze, Mainz 2003, S. XI.
- 55 Ebd., S. 6: »Das Γ in der Inscr. des Fechters hat den einen Stab kürzer als den anderen. Mercurio errante P.II. p. 7 – il famoso gladiatore antico senza mancamento alcuno – da Agazia Scultore. An dem Fechter ist der rechte Arm restaurirt. Die linke Seite ist beßer gearbeitet als die rechte, welche härter ist, vielleicht weil diese Statue so gestellet gewesen, daß man sie vornehmlich von der Linken Seite gesehen. Die Brust ist nicht erhaben genug, wie es die Brust eines Fechters seyn müste, daher man glauben kann, daß sie von späteren Zeiten sey. Von der In[s]cr. handelt Spon Miscell. Sect. IV.1.« Das Zitat aus dem »Mercurio errante« dient als Beleg für die Ungenauigkeit des von Rossini zum Erhaltungszustand gegebenen Hinweises. Pietro Rossini: *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma tanto antiche che moderne*, Rom 1750, S. 7: »Il famoso Gladiatore antico senza mancamento alcuno, è la più bella, e rara Statua, che si vede in questo Palazzo, ed è del numero delle Statue rare di Roma, fatto da Agazia famoso Scultore.« Jacques Spon: *Miscellanea Eruditae Antiquitatis*, 1679 (Sectio Quarta), S. 121 enthält eine Transkription, deren lateinische Übersetzung sowie die Feststellung, dass der Künstler ansonsten unbekannt ist (mit der Ortsangabe »Sub Statua gladiatoris in villa Borghesia«). Zur Künstlerinschrift vgl. Michael Donderer: Bildhauersignaturen auf griechischer Rundplastik, in: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien 65 (1996), S. 87–104; hier S. 100.
- 56 Winckelmann 2003 (Anm. 54), S. 156: »Der Kopf des Fechters ist nicht abgebrochen gewesen und hat nichts als etwas an der oberen Lippe gelitten. Man siehet, daß es ein Porträt ist. Die Nase ist erhoben in der Mitten.«
- 57 »So weit, wie ein Diskus, aus Schulterhöhe geschleudert, fliegt, (so weit schoß das Pferd gespann des Antiochos gegenüber dem des Menelaos beim Wettrennen zu Ehren des getöteten Patrokles voraus).« Zit. nach Winckelmann 2003 (Anm. 54), S. 400.
- 58 »Hast du, versetzte er, im Hereingehen das wunderschöne Bild nicht gesehen, ein Werk des berühmten Demetrios? – Meinst du den Diskobolos, fiel ich ein, der sich in der Stellung

einer Person, die im Begriff zu werfen ist, vorwärtsbeugt, den Kopf nach der Hand gewendet, die den Diskos hält, das eine Knie ein wenig beugt und ganz so aussieht, als ob er sich mit dem Wurf zugleich in die Höhe richten werde? Nein sagte er, denn der Diskobolos, von dem du sprichst, ist eines von Myrons Werken. Ich meine auch nicht die andere Statue, die neben ihm steht, die mit der Binde um den Kopf – auch ein schönes Stück – denn die ist von Polykletos.« Übersetzung: Lukian, Sämtliche Werke, mit Anmerkungen nach der Übersetzung von C. M. Wieland, bearbeitet und ergänzt von Hanns Floerke, 5 Bde., München 1911, Bd. I, S. 157–158.

- 59 Johann Joachim Winckelmann, Apollo-Beschreibung im Florentiner Manuskript, in: Pfothenhauer, Bernauer, Miller 1995 (Anm. 48), S. 151: »Die mehresten Antiquen Statuen haben die Brust ein wenig erhoben zum wenigsten alle die Griechischen Statuen so vornehme Gottheiten oder starke Leute vorstellen sollen. Es scheint als wenn die Statuen mit einer flachen Brust nicht in den höchsten Zeiten der Griechen gemacht sind, sondern lange Zeit nach Alexander im Gebrauch gekommen [...]. Nach dieser Betrachtung wäre fast zu zweifeln, daß der borghesische Ringer von der ältesten Art seyn sollte, weil seine Brust sehr schwach, nach dem Charakter eines so starken (Mannes) Menschen scheint.«
- 60 Die Auffassung, dass es sich bei dem Borghesischen Fechter um einen Athleten handelt, fand auch noch im späteren 18. Jahrhundert Beachtung. Zu den 1771 nach Modellen von Jean Jacques Desoches hergestellten Arbeiten in Biskuitporzellan der Fürstenberger Porzellanmanufaktur gehörte eine Nachbildung des Kopfes des Borghesischen Fechters, die als »Luctator« bezeichnet wurde, vgl. Wolff Metternich 1981 (Anm. 37), S. 24.
- 61 Johann Joachim Winckelmann: Briefe, 4 Bde., hg. von Walther Rehm, Berlin 1952–57, Bd. 1, Nr. 164a (Brief an Philipp von Stosch, Herbst-Winter 1756), S. 255; vgl. Bd. 4, Nr. 6 (Sendschreiben. Von der Reise nach Italien, 2. Hälfte Juni 1762), S. 25: »La statua piu celebre è il preteso Gladiatore col nome dell'artefice Greco di Agasia d'Efeso. È un commune errore degli'Antiquari di battezzare la maggior parte delle figure ignude, che hanno qualche mosso, per gladiatori: La statua, di cui si parla rappresenta con piu fondamento un Guerriero, che s'è distincto in qualche assedio atteso che guarda in Alto (cosa che ripugna alla mossa di Gladiatore) come per ripararsi da un colpo che gli veniva portato da in giù. La testa è un ritratto, e tutta la figura par preso dal vero della natura.«
- 62 Winckelmann 2002 (Anm. 17), S. 782; dass das Gesicht des Fechters »nach der Aehnlichkeit einer bestimmten Person gebildet worden« sei, erwähnt Winckelmann bereits in dem Abschnitt »Begriff der Schönheit in den Figuren der Helden« (S. 282); zu dem angeblichen Fundort des Apollo in der Villa des Nero vgl. S. 778; vgl. auch Winckelmann 2006 (Anm. 19), S. 260, Kat. 270.
- 63 Winckelmann 2002 (Anm. 17), S. 782, Anm. 2.
- 64 Perrier 1638 (Anm. 25), Taf. 27; in späteren Auflagen findet man dann auch seitenrichtige Wiedergaben der Statuen. Zwei Stiche, die den Borghesischen Fechter ähnlich wie Sandrarts Stich mit einer kurzen Lanze wiedergeben, verwandte Quirino Ennio Visconti in seiner Publikation »Illustrazione de' monumenti scelti borghesiani già esistenti nella villa sul Pincio«, Rom 1821, Taf. 1–2.
- 65 B 5/2, S. 197.
- 66 Auf Winckelmanns Schrift wurde Lessing durch Moses Mendelsohn 1757 (?) hingewiesen vgl. Hugo Blümner: Lessings Laokoon, zweite verbesserte und vermehrte Auflage, Berlin 1880, S. 69–72.
- 67 Schöne 1877 (Anm. 8), S. XV–XVI; Blümner 1880 (Anm. 66), S. 60; 67; 89; 96–97; B 5/2, S. 641; 644; 662; vgl. auch Hugh Barr Nisbet: Laocoon in Germany. The Reception of the

- Group since Winckelmann, in: *Oxford German Studies* 10 (1979), S. 22–63; hier S. 28–30; Peter J. Burgard: *Schlangenbiß und Schrei: Rhetorische Strategie und ästhetisches Programm im ›Laokoon‹*, in: *Streitkultur* (1993), S. 194–202; Elisabeth Blakert: *Grenzbereich der Edition: die Paralipomena zu Lessings Laokoon*, in: *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 13 (1999), S. 78–97; hier S. 86; Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 405; 414.
- 68 Blümner 1880 (Anm. 66), S. 678 und vgl. auch S. 96 f. und S. 98 mit Anm.
- 69 Entgegen der Angaben in PO, Anm. S. 719 und in B 5/2, S. 1138 (Kommentar zu S. 470,20–21) hatte Lessing seine Hypothese vor dem Erscheinen von Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums« noch nicht formuliert.
- 70 Lucian, with an English Translation by A. M. Harmon, London 1999 (Loeb Classical Library 162), Bd. 4, S. 307: »Furthermore, she enjoined it upon me to tell you this. ›I hear many say (whether it is true or not, you men know) that even at the Olympic games the victors are not allowed to set up statues greater than life-size, but the Hellanodicae take care that not one of them shall exceed the truth, and the scrutiny of the statues is more restrict than the examination of the athletes. So be on your guard for fear we incur the imputation of falsifying in the matter of height, and then the Hellanodicae overturn our statue‹.« Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften, hg. von Georg Wissowa, Stuttgart 1894 ff., zweite Reihe, zweiter Halbband 1921, Sp. 2265–2274, s. v. Siegerstatuen (Lippold); *Der Kleine Pauly*, 5 Bde., Stuttgart 1964–75, Bd. 5, 1975, Sp. 178–179, s. v. Siegerstatuen (Walter Hatto Gross); nach Hans-Volkmar Herrmann: *Olympia. Heiligtum und Wettkampfstätte*, München 1972, S. 117 gab es seit dem frühen 5. Jahrhundert v. Chr. Siegerstatuen, die Athleten in einer ihrer Disziplin entsprechenden Haltung darstellten.
- 71 Vgl. den Eintrag »Cornelius Nepos« in den »Collectaneen«, B 10, S. 503–504 und die Kommentare zu diesen in B 10, S. 1185–1186 und PO, Anm. S. 825 sowie PO, Register, s. v. »Nepos, Cornelius«.
- 72 B 5/1, S. 488; die Stelle bei Nepos lautet nach der Übersetzung B 5/2, S. 856: »Auch dieser gehört in den Kreis der besten Feldherrn und vollbrachte denkwürdige Taten. Unter diesen aber ragt vor allem seine neuerdachte Taktik heraus, die er in der Schlacht bei Theben anwandte, als er den Boiotern zu Hilfe gekommen war. Denn als der Oberbefehlshaber Agesilaos in dieser Schlacht vom Sieg überzeugt war, da er bereits die gemieteten Söldnertruppen in die Flucht geschlagen hatte, da hinderte dieser [Chabrias] die übrige Phalanx daran, von der Stelle zu weichen, und wies an, mit gegen den Schild gestemmtem Knie und vorgestreckter Lanze dem Ansturm der Feinde standzuhalten. Beim Anblick dieser Neuerung wagte Agesilaos nicht weiter vorzurücken und zog seine Truppen, die bereits nach vorn stürmten, mit Trompetenstößen zurück. Dies wurde in ganz Griechenland so sehr gepriesen, dass sich Chabrias eine Statue in genau dieser Position wünschte, die ihm auf Kosten des Staates auf dem Marktplatz in Athen errichtet wurde. Daher kommt es, dass sich die Athleten wie auch die übrigen Künstler in späteren Zeiten für ihre Statuen derjenigen Posituren bedienten, in denen sie den Sieg errungen hatten.« Der an das Nepos-Zitat angeschlossene Hinweis bezieht sich auf Winckelmanns Ausführungen zum »Begriff der Schönheit in den Figuren der Helden«, in deren Verlauf er die Vermutung äußert, das Gesicht des Borghesischen Fechters sei »offenbar nach der Aehnlichkeit einer bestimmten Person gebildet worden.« Winckelmann 2002 (Anm. 17), S. 282.
- 73 Aus den Paralipomena zum »Laokoon« geht hervor, dass Lessing zunächst einen Anhang plante, in dem der Borghesische Fechter unter »II. Von dem Borghesischen Fechter« behandelt werden sollte. B 5/2, S. 264 (Paralipomenon 8); Blümner 1880 (Anm. 66), S. 93.
- 74 B 5/2, S. 198.



- 75 B 5/2, S. 198–199.
- 76 Johann Heinrich Füssli sah in der »Korrektur« der Interpunktion bereits einen hinreichenden Grund zur Ablehnung der Deutung Lessings, siehe Gisela Bungarten: J. H. Füssli's »Lectures on Painting«. Das Modell der Antike und die moderne Nachahmung, 2 Bde., Berlin 2005, Bd. 1, S. 90 und Bd. 2, S. 183–186; 297–299.
- 77 Winckelmann 2002 (Anm. 17), S. 782, Anm. 2.
- 78 Dieses Defizit wird bereits vor der Publikation des »Laokoons« von Nicolai in einem Brief an Christian Ludwig Hagedorn moniert (Herbst 1765): »Es ist immer meine Lieblingsidee gewesen, eine Kunst mit der anderen zu vergleichen, und eine durch die andere aufzuklären. Hiezu muß man mehrentheils a posteriori gehen, und die Kunstwerke betrachten. Dieß thun viele Kunstrichter nicht, auch mein lieber Freund Lessing nicht; daher wird seine Abhandlung von der Mahlery vielleicht ein vortreffliches Buch für Kunstverständige, für Künstler aber ganz unbrauchbar seyn.« Zit. nach B 5/2, S. 646. Giuliani 1999 (Anm. 12), S. 312 wertet Lessings Bemerkung, die in dem Gedicht des Sadoletto (De Laocoontis Statua Iacobi Sadoleti Carmen) enthaltene Beschreibung könne einen Kupferstich ersetzen als »extremes Beispiel für die Entbehrlichkeit des Kunstwerks als Gegenstand sinnlicher Anschauung«. Vgl. auch Schiering 1969 (Anm. 12), S. 24.
- 79 B 5/2, S. 183. Höhle 1980 (Anm. 14), S. 9–10 möchte hier ein Eingeständnis des eigenen »Mangel[s] an Anschauungsfähigkeit in Sachen bildender Kunst« sehen.
- 80 Vgl. hierzu B 5/2, S. 663.
- 81 B 5/2, S. 199: »Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme, stimmt die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein; und Herr Winckelmann selbst hat aus derselben geschlossen, dass es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sei, auf welchen sich der Meister angegeben hat.«
- 82 B 5/2, S. 199.
- 83 B 5/2, S. 199–200. In den Abschnitten VII–X des »Laokoon« hat Lessing sich mit den Auffassungen von Joseph Spence (1699–1798) anhand dessen Schrift »Polymetis: or, an enquiry concerning the agreement between the works of the Roman Poets and the remains of the Ancient Artists; being an attempt to illustrate them mutually from one another« (London 1747) kritisch auseinandergesetzt. Vgl. Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 416.
- 84 Johann Joachim Winckelmann: Monumenti antichi inediti, Baden-Baden 1967 (Nachdruck, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 345), S. 363: »Il preteso gladiatore, sembra statua eretta in memoria d'un guerriero che si era segnalato nell'assedio di qualche città; l'orrechio sinistro che si è conservato, ha la forma di quelle de' pancraziasti.«
- 85 Ebd., S. LXXIX.
- 86 Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen, 22. und 23. Stück, 1768, S. 168–178; hier S. 176. Antonio Francesco Gori: Museum Florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentinae sunt, 10 Bde., Florenz 1731–43, Bd. 3, Taf. 77. Die von Gori als Miles Veles bezeichnete Statue stellte einen Krieger im Panzer dar und gehörte demzufolge nicht zur Kategorie der Leichtbewaffneten, vgl. PO, Anm. S. 798.
- 87 Lessings erster »Antiquarischer Brief« erschien am 20. Juni 1768 in der Hamburgischen Neuen Zeitung und zwei Tage später in der Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten. Siehe hierzu B 5/2, S. 931 und S. 948–965. In einem Brief an Friedrich Nicolai (5. Juli 1768) nannte er ihn: »meine Kriegserklärung gegen Hrn. Klotz«, B 11/1, S. 526. Vgl. Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 541–546.
- 88 Christian Adolf Klotz: Erwiderung, in: Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten, Hamburg 1768 (24. und 27. September), B 5/2, S. 696:

»Ehe noch in den Göttingischen Anzeigen (1768, S. 176) diese Erinnerung gemacht wurde, hatte ich bemerkt, dass Herr Lessing zwey Statuen miteinander verwechselt habe: Denn die Stellung des Fechters (s. Villa Borghese S. 217) kann ganz und gar nicht dem Chabrias beygelegt werden.« Vgl. B 5/2 S. 958 und S. 720–721. Der Klotzsche Hinweis »s. Villa Borghese S. 217« bezieht sich auf Giacomo Manillis Beschreibung der Villa Borghese (in der 1650 in Rom erschienenen italienischen Ausgabe »Villa Borghese fuori di Porta Pinciana descritta da Iacomo Manilli«, S. 80).

- 89 Das Exzerpt aus der Manilli – Lessing benutzte die lateinische Übersetzung von Sigebert Haverlkamp (vgl. B 10, S. 1168) – befindet sich in den »Collectaneen« unter dem Stichwort »Borghesischer Fechter«, und hier werden auch die Stichwerke von Perrier, Maffei und Sandrart erwähnt, B 10, S. 488–489. Die sich unmittelbar anschließenden Ausführungen setzen bereits den 13. Antiquarischen Brief voraus und müssen daher später geschrieben worden sein. Dem entspricht auch die Angabe des Herausgebers in LM, Bd. 15, 1900, S. 166, Anm. 5: »von hier an mit anderer Tinte wohl später geschrieben«. Vgl. auch B 10, S. 1173–1174 (Anm. zu 488,12–490,4). Die von Manilli vertretene Spätdatierung des Borghesischen Fechters kritisiert er in seinen unter dem Stichwort »Agasias« in den »Collectaneen« gemachten Ausführungen, B 10, S. 467–468. Die »Raccolta« des Maffei hatte Lessing in Zusammenhang mit seinem »Laokoon« bereits zu einem früheren Zeitpunkt in anderen Zusammenhängen benutzt (B 5/2, S. 90, Anm. 1 und S. 258). Ein in den »Collectaneen« enthaltener Eintrag »Maffei, Paul. Alex.«, der vermutlich zwischen Ende 1764 und 1766 entstand (B 10, S. 589 und Kommentar S. 1231–1232), bricht nach einigen Notizen zur Laokoon-Gruppe und zum Apoll vom Belvedere ab.
- 90 B 5/2, S. 397–399. Der erste Teil der »Briefe, antiquarischen Inhalts« erschien Ende September 1768, zur Michaelsmesse, bei Friedrich Nicolai in Berlin (gedruckt in Hamburg). B 5/2, S. 960.
- 91 B 5/2, S. 398.
- 92 Rehm 1951 (Anm. 8), S. 190; 194; Sichtermann 1968 (Anm. 10), S. 172; B 5/2, S. 980; 1105; 1209 (Anm. zu 612,10 f.); Sichtermann 1996 (Anm. 8), S. 112; Zarychta 2007 (Anm. 6), S. 129; Dummer 1975 (Anm. 12), S. 63; vgl. dagegen Höhle 1980 (Anm. 14), S. 12, Anm. 20: »Evers, Rehm und andere haben dieses Zitat aus dem Zusammenhang herausgerissen. Lessing lag nichts weniger im Sinn, als bei dieser Gelegenheit die unmittelbare Anschauung zu diskreditieren [...]. Man kann im Gegenteil die bemerkenswerte Wendung: »Ich spreche ja nicht von der Kunst« so deuten, dass Lessing der Ansicht war, wenn von der Kunst, d. h. eigentlichen ästhetischen Problemen der Kunst, gesprochen werde, die unmittelbare Anschauung allerdings notwendig sei.« Vgl. auch Peter Geimer: Post-Scriptum. Zur Reduktion von Daten in Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums«, in: Das Laokoon-Paradigma. Zeichensysteme im 18. Jahrhundert, hg. von Inge Baxmann, Michael Franz, Wolfgang Schäffner, Berlin 2000, S. 64–88; hier S. 78, Anm. 52 versteht die Stelle ohne nähere Erläuterung als »ironische Selbstanklage«. PO, Anm. S. 708: »In diesem wiederholten »ich« liegt wohl auch eine wehmütige Resignation im Hinblick auf Winckelmanns günstigere Lage.« Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 408.
- 93 Lessings Grenzziehung bedeutet jedoch keine generelle Distanzierung vom Selbstsehen, wie Sichtermann 1968 (Anm. 10), S. 172; 175–176 annimmt; vgl. auch ders. 1996 (Anm. 8), S. 112.
- 94 Die Frage, wie weit man ohne Autopsie über Kunst schreiben könne, war gerade in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts, als die Winckelmannsche nachdrückliche Forderung nach Autopsie noch neu war und deren tatsächliche Relevanz und Konsequenzen noch

- nicht deutlich abzusehen waren, aktuell. Für die damaligen Gelehrten war das ausschließliche Arbeiten mit Abbildungen die Regel. Vgl. Friedrich Justus Riedel: Ueber den Laokoon des Herrn Lessing, in: Philosophische Bibliothek, Stück 2, Halle 1769, S. 1–30 (zit. nach B 5/2, S. 715–716): »Die Huelfsmittel des Verfassers, als er schrieb, sind auch die meinigen, da ich lese und urtheile; nur in einem geringern Grade: Philosophie und Lectuere. In Ansehung der Avtopsie haben wir einander nichts vorzuwerfen. Er und ich, oder wenn es nicht zu groß gesprochen ist, wir beyde haben die eigentlichen Werke der Kunst nicht gesehen und müssen mit dem geistigen Anschauen aus der Ferne zu frieden seyn. Laßt also sehen, wie weit uns das Ra(e)ssonnement führen kann!«
- 95 Heynes Autorschaft der Rezension war ihm zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt.
- 96 B 5/2, S. 399.
- 97 B 5/2, S. 950; 964 (am 10. August 1769 war der zweite Teil der Briefe fertiggestellt).
- 98 B 5/2, S. 960: »Klotz antwortete rasch, zunächst mit einer kurzen Anzeige der ›Zänkerey‹ in der ›Hallischen Neuen Gelehrten Zeitung‹ vom 13. Oktober (Nr. 21), dann mit einer ausführlichen Besprechung in seiner ›Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften‹ (Nr. 22).«
- 99 B 5/2, S. 468–469.
- 100 B 5/2, S. 469, Anm. 3.
- 101 B 5/2, S. 468–469.
- 102 Vgl. B 5/2, S. 1137, Anm. 469,8.
- 103 Vgl. Kalveram 1995 (Anm. 20), S. 111: »Die Haltung dieses Arms war durch das Bewegungsmotiv der Statue und durch das erhaltene Fragment des Oberarms bis zu einem gewissen Grad vorgegeben.« Bourgeois, Pasquier 1997 (Anm. 21), S. 17: »La restitution du bras droit alors opérée par le sculpteur (Nicolas Cordier?) révèle d'un type de restauration ›interprétative‹ et, de fait, comporte une certaine partie d'arbitraire, voire d'erreur. Ainsi le geste de la main brandissant l'épée devait être à l'origine plus détaché du corps et moins tendu vers l'arrière.«
- 104 In den Paralipomena zu den »Briefen, antiquarischen Inhalts« (zum ersten Teil) ist der Irrtum noch vorhanden: »indem der rechte Fuß zurück sich strecket«, B 5/2, S. 585.
- 105 B 5/2, S. 470.
- 106 Ebd.
- 107 B 5/2, S. 471.
- 108 Vgl. PO, Anm. S. 719.
- 109 Flavius Rhenanus Vegetius: *Epitome institutorum rei militaris*; Lessing benutzte die kommentierte Ausgabe des Gottschalk Stewechius von 1592; B 5/2, S. 471 und der Kommentar S. 1136 (zu S. 467,29–30).
- 110 B 5/2, S. 471–472.
- 111 B 5/2, S. 960; der Brief vom 17. Oktober 1768 ist abgedruckt auf S. 1017–1018.
- 112 [Christian Gotthold Heyne:] Rezension der Briefe, antiquarischen Inhalts, erster Teil, in: *Göttingische Anzeigen von Gelehrten Sachen*, 2 (1768), 130. Stück, S. 1084–1087 (29. Oktober 1768), zit. nach B 5/2, S. 1023–1026, S. 1025. Der Hinweis auf Xenophon V,4 dient allein als Beleg für die Feststellung, dass die Thebaier und Athener die generischen Lakedaimonier auf einer Anhöhe erwarteten. Xenophon: *Hellenika*, Griechisch-deutsch, hg. von Gisela Strasburger, München/Zürich 1988, S. 433.
- 113 B 5/2, S. 472.
- 114 B 5/2, S. 1026: »Denn sonst würden wir noch anführen, dass der ganze Körper des Borgheischen Fechters in unsern Augen den ganzen Wuchs und Bildung, die Haltung und Stel-

lung eines Fechters, aber gar nicht das Ansehen eines atheniensischen Feldherrn hat. Aber nach Kupfern lässt sich so etwas nicht beurteilen, und hiebey ko(enn)te die Vorstellungsart sehr verschieden seyn. Noch müssen wir gedenken, dass wir vor einiger zeit in Hr. Prof. Sachsens zu Utrechtt Abhandlung de Dea Angerona p. 7 den Stein im Mus. Flor. T. II. tab. 26 n. 2 gleichfalls mit dem Chabrias verglichen gesehen haben.«

- 115 B 5/2, S. 1025; Lessing notierte sich in den »Collectaneen«, B 10, S. 489–490: »H. Pr. Heyne war es, der gegen meine Deutung des Borghesischen Fechters in den G. Anz. erinnert hatte, dass ich den Borghesischen Fechter mit einer Statue in Florenz verwechselt hätte. Auf meine Antwort hierauf in den Antiquarischen Briefen erklärt er sich desfalls dahin, dass er nur damit sagen wollen, daß die Stellung des Chabrias bei dem Nepos, eher auf den Miles Veles zu Florenz als auf den Borg. Fechter passe. Und dieses kann ich ihm zugeben, ohne daß ich deswegen beyde Statuen, verwechselt haben muß. Ich habe nun schon erklärt, dass ich selbst an meiner Deutung zu zweifeln anfangte. Jedoch nicht aus Gründen, die mir noch zur Zeit andere entgegen gestellt haben. Auf diese ließe sich noch zur Noth antworten. Z. E. H. Heyne sagt die aufwärtige Richtung des Kopfes und der Augen an dem Borgh. Fechter schicke sich nicht für die Stellung des Chabrias, indem er zweifle ob die Spartaner damals Pfeile gebraucht, gegen die sich die Truppen des Chabrias von oben her zu schützen gehabt: wenn man aber auch dieses zugeben wollte, so wäre sodann die hasta projecta unnütze, die sich auf einen Angriff in der Nähe beziehe. Ich antworte, es durften eben nicht Pfeile sein, gegen welche sich die Athenienser von oben her zu verteidigen hatten. Die gestreckte und niedrige Lage, welche ihnen Chabrias vorschrieb, erforderte den aufwärts gerichteten Blick auch gegen den anrückenden Feind, welcher einhauen will. Besonders wenn es Reuterei gewesen wäre, welche zugleich mit hätte einhauen wollen. Und die Spartaner bedienten sich der Reuterei damals allerdings schon mehr, als in den ersten Zeiten ihrer Republik. Folglich wäre nun auch die projecta hasta mit dem erhöhten Schilde nicht im Widerspiele. Die Athenienser hätten den anrückenden Feind so erwarten, und sich gegen den einhauenden zugleich so decken können.« Da Lessing im 37. Brief die Haltung des Borghesischen Fechters anhand der Position des Schildes, die er über das Polster des oberen Schildriemens erschließt, neu interpretiert, gibt er zwar noch beiläufig »zu gedenken, dass der Feind, wie Diodor ausdrücklich sagt, zum Teil auch aus Reiterei bestand, und der Soldat des Chabrias sich um so mehr von oben her zu decken hatte« (B 5/2, S. 478), zieht diesen Hinweis aber sofort wieder als gegenstandslos zurück.
- 116 B 5/2, S. 477 und vgl. den Kommentar S. 1141 (Anm. zu 477,18): »Porträthaft ist die Statue keineswegs. Lessing kombiniert hier lediglich Zeugnisse [...].« Dieselbe Auffassung findet man bereits in PO, Anm. S. 721: »Der »Fechter« hat nichts wirklich Porträthafes.« Auf die Frage, ob die Physiognomie des Fechters individuelle Züge aufweist, was z. B. Bourgeois, Pasquier 1997 (Anm. 21), S. 8 durchaus mit gewissem Recht betonen, kommt es in diesem Zusammenhang nicht an, da Lessing Winckelmanns Einschätzung übernimmt und diese anhand von Stichen nicht zu überprüfen war. Fragen der Bewertung ikonischer Statuen wollte Lessing im dritten, nicht ausgeführten Teil der »Antiquarischen Briefe« weiter behandeln, siehe B 5/2, 2007, S. 607 und vgl. auch die bereits im »Laokoon« vorhandene Erwähnung ikonischer Statuen, B 5/2, S. 24. Die Bezeichnung »ikonische Statue« basiert auf Plinius: *Naturalis historia* XXXIV, 16. Dieser berichtet, dass die dreifachen Olympiasieger Statuen aufstellen durften, bei denen die Ähnlichkeit »ex membris ipsorum« wiedergegeben war und die infolgedessen »ikonisch« genannt worden seien (»*quas iconicas vocant*«). Zur archäologischen Diskussion um die Bedeutung der Stelle vgl. Herrmann 1972 (Anm. 70), S. 114 mit Anm. 437.

- 117 B 5/2, S. 477.
- 118 Ebd. Wie oben bereits vermerkt, hatte sich Lessing in seinem Exemplar der »Geschichte der Kunst des Alterthums« Winckelmanns Ausführungen zur Physiognomie des Borghesischen Fechters notiert.
- 119 B 5/2, S. 478.
- 120 Winckelmann 2002 (Anm. 17), S. 782, Anm. 2.
- 121 B 5/2, S. 478–479.
- 122 B 5/2, S. 481.
- 123 Zu den bei vielen fotografischen Abbildungen sich zeigenden Unsicherheiten hinsichtlich der Frage nach der Hauptansichtseite der Statue vgl. Kell 1988 (Anm. 19), S. 87–88.
- 124 Vgl. ebd., S. 89, Abb. 19.
- 125 Die in PO, Anm. S. 721 und B 5/2, S. 1141 (Anm. zu 479,14) geäußerte Vermutung, Lessing könne kleinformatige Bronzenachbildungen des Borghesischen Fechters als »Abgüsse« bezeichnet und als Informationsquelle benutzt haben, ist unwahrscheinlich.
- 126 Zu Johann Anton Tischbein (1720–84), der sich nach 1749 längere Zeit in Italien und insbesondere Rom aufgehalten hatte und seit 1766 in Hamburg ansässig war, siehe Friedrich Noack: *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, 2. Bde., Berlin/Leipzig 1927, Bd. 2, S. 598; Thieme, Becker (Anm. 45), Bd. 33, 1939, S. 205, s. v. Johann Anton Tischbein; Wolfgang Kemp: *La famille Tischbein*, in: *3 x Tischbein und die europäische Malerei um 1800*, Ausstellungskatalog Kassel/Leipzig, München 2006, S. 10–19; hier S. 12 sowie S. 181–182; Jörg Deuter: *Die Genesis des Klassizismus in Nordwestdeutschland*, Oldenburg 1997, S. 115–123; hier S. 118.
- 127 B 5/2, S. 479. Vgl. dagegen den Brief an Nicolai vom 29. November 1768, B 5/2, S. 1031: »Zwei Kupfer müßte ich aber auch zu dem zweiten Teile haben, die ich beide schon hier zeichnen lasse. Und noch ein drittes Kupfer, wenn ich meine Abhandlungen von den Ahnenbildern der Alten noch mit in die Briefe bringen wollte. Dies wäre ein kleines Stück aus Winckelmanns Monumenti, welches er äußerst falsch erklärt hat, und worüber ich bessere Dinge zu sagen denke, als ihm eingefallen sind. – Oder wie wäre es, wenn wir die Abhandlung über die Ahnenbilder besonders drucken?« Vgl. B 11/1, S. 570.
- 128 Aus: Lessing an Nicolai, 16. April 1769, Nr. 485, B 11/1, S. 605: »Aber was ist der Fechter für eine elende Figur geworden! Schieben Sie es ja nicht auf die Zeichnung. Wie schon gesagt, die Zeichnung war unbestimmt, und das mit Fleiß; aber nicht unrichtig. Der Kupferstecher, der alles bestimmen wollen, hat alles verdorben, und auch nicht einmal die Proportion beibehalten. So wie er ihn gemacht, ist er aufrecht gestellt, einen Kopf länger als er sein müßte. Dieser Fehler und die verdorrten Arme etc. waren in der Zeichnung nicht. Was wird Klotz zu so einer Mißgestalt sagen! Ich hätte gar zu gern gesehen, wenn Sie von Meilen das Figürchen hätten stechen lassen.« Meil übernahm den Auftrag, siehe Lessings Brief an Nicolai, 30. Juni 1769, Nr. 492, B 11/1, S. 613: »Aber wie steht es denn nun um die Kupfer? Treiben Sie doch Herrn Meil an.« Vgl. auch den Brief von Karl Lessing, 1. Juli 1769, Nr. 493, B 11/1, S. 615. Der von Lessing kritisierte erste Stich ist nicht erhalten.
- 129 Zu Meil, der als »Illustrator des Lessing-Kreises« tätig war, siehe Wilhelm Dorn: *Meil-Bibliographie. Verzeichnis der von dem Radierer Johann Wilhelm Meil illustrierten Bücher und Almanache*, Berlin 1928, S. 8; 15; Thieme, Becker (Anm. 45), Bd. 24, 1930, S. 341, s. v. Johann Wilhelm Meil (der Jüngere).
- 130 Brief Lessings an Nicolai, 10. August 1769, Nr. 496, B 11/1, S. 618: »Der zweite Teil der antiquarischen Briefe ist fertig, und künftigen Montag, oder Dienstag, wird ihn H. Bode vorgeschriebner Maßen abschicken. Vergessen Sie nur nicht, uns mit erstem für die 100

- hierbleibende Exemplare auch hundert Abdrücke des Kupfers herzuschicken. Das Kupfer ist so recht gut: aber H. Meil muß mir den gefallen tun, unter dem Chabrias Del. Ant. Tischbein, Romae zu setzen, ob ich ihm schon einräume, daß er an der Zeichnung mehr Anteil hat, als dieser. Aber ich habe es in dem Brief schon einmal selbst gesagt, und Meil kann von seiner Ehre schön einmal etwas abgeben. Auf die eine Hälfte des Kupfers muß oben kommen Tab. I. p. 30. und auf die andre Tab. II. p. 57.« Zu Meils Stichen für Lessings »Antiquarische Briefe« vgl. auch Dorn 1928 (Anm. 129), S. 126–128, Nr. 234–235.
- 131 Die Scheitelhöhe des Kopfes beträgt 156,5 cm (166,5 cm mit Plinthe), die der Hand 158 cm (168 cm mit Plinthe, gemessen am Abguss der Gipsabgusssammlung in Berlin-Charlottenburg). Nicht ganz genau ist daher die Feststellung in PO, Anm. S. 721: »Der Schild hing nicht ganz senkrecht (⊥perpendikular⊥), sondern etwas schräg. Die höchsten Punkte von Scheitel und linker Hand liegen genau gleich hoch.« In B 5/2, S. 479 (Anm. zu 48,35–479,24) sind diese Angaben übernommen.
- 132 B 5/2, S. 479. An einen Nahkampf gegen einen zu Pferd angreifenden Feind dachte auch Wilhelm Heintze: Die Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlass, hg. von Markus Bernauer, 5 Bde., München/Wien 2003–05, Bd. 1, 2003, S. 1018: »Er hält den Arm mit dem Schild nach der linken Seite in die Höhe wie nach einem zu Pferde. Fester gewiegter Stand auf der rechten; er ist vollkommen bereit einen Hieb aufzufangen.«
- 133 B 5/2, S. 481.
- 134 B 5/2, S. 482.
- 135 Gombrich 1957 (Anm. 14), S. 144: »In the Laocoon Lessing erects a high fence along the frontiers between art and literature to confine the fashion of neo-classicism within the taste for the visual arts [...].« Vgl. auch Klaus L. Berghahn: Zur Dialektik von Lessings polemischer Literaturkritik, in: Streitkultur (1993), S. 176–183; hier S. 181 (zum »Pathos der Grenzziehung« im »Laokoon«). Ähnlich bereits Stark 1880 (Anm. 3), S. 210: »Sie [die epochemachende Bedeutung des Laokoon] liegt ferner in der negativen Seite der Erörterung des Verhältnisses von Poesie und bildender Kunst, zu der die positive Seite des Nachweises ihrer nothwendigen und tiefer liegenden Berührungspunkte und Parallelen aber fehlt.«
- 136 Zu den antiken Quellen (Horaz und Aristoteles) von Lessings Auffassungen über das Verhältnis von Dichtung und historischer Wahrheit vgl. Eduard Norden: Lessing als klassischer Philologe (1929), in: ders.: Kleine Schriften zum Klassischen Altertum, Berlin 1966, S. 621–638; hier S. 627.
- 137 Vgl. PO, Anm. S. 721; B 5/2, S. 1142 (Anm. zu 482,4–8). Lessing hatte seine Überlegungen, deren argumentativen Wert er selbst gering einstufte (»hartnäckige Spitzfindigkeiten«) bereits im Zuge seiner Vorarbeiten für den ersten Teil der »Briefe, antiquarischen Inhalts« formuliert, B 5/2, S. 586 (Paralipomenon 1): »So vorteilhaft aber diese Stellung in der Schlacht gewesen wäre: so unschicklich würde sie zu einer Bildsäule gewesen sein; und so gern auch Chabrias seine Erfindung hätte aufzubehalten und zu verewigen gewünscht, so würde er es doch lieber auf jede andere Weise gesucht haben, als durch eine Statue in der nemlichen Stellung, in der er eine sehr kleine und furchtsame Figur gemacht hätte, da er hingegen in der, wie ich ihn denke, eine sehr edle und kühne macht.« Vgl. Blümner 1880 (Anm. 66), S. 118 (Lessing Auffassung über »notwendige Fehler«).
- 138 B 5/2, S. 482–483.
- 139 Diod. Sic. XV, 32 und Polyæn. Strat. II, 1 sq. Wie bei den Stichen des Borghesischen Fechters gibt Lessing keine präzise Auskunft darüber, wann und wie er zur Kenntnis der beiden Quellen gelangte. Die Frage, ob man dies als Teil einer »genialen Rückzugstrategie« auf-

- fassen soll, sei dahingestellt. Man hat zugunsten Lessings die Unklarheit der Sachlage betont. PO, Anm. S. 722: »Es bleibt unklar, ob, wie man nach der hypothetischen Fassung hier annehmen sollte, Lessing die Stellen des Diodor und Polyän erst durch Heyne kennengelernt und also am Schlusse des 13. Briefes einen der anderen Einwände im Auge hatte, oder ob er, wie man nach S. 185, Z. 35ff. glauben muß, auf diese leicht zugänglichen Zitate schon selbständig gekommen ist und nur im 13. Brief noch geglaubt habe, sie irgendwie (etwa in der im 39. Brief nur ironisch dargestellten Weise) hinweg interpretieren zu können. In keinem Fall, selbst wenn eine kleine Sophisterei unterlaufen sein sollte, kann man daraus einen Flecken in Lessings Charakter machen oder es für nötig halten, ihn davon reinzuwaschen.« Als unklar wird die Stelle auch in B 5/2, S. 1141 (Anm. zu 4832,22) aufgefasst.
- 140 B 5/2, S. 483.
- 141 B 5/2, S. 483–484.
- 142 Die vielzitierte Bemerkung im 26. Antiquarischen Brief, B 5/2, S. 441, – »Hier müssen Beweise aus Büchern mehr gelten, als der Augenschein« – betrifft ein konkretes Problem der Glyptik und kann nur insofern als »prinzipiellerer Satz« (B 5/2, S. 980) aufgefasst werden, als er gegen den leichtgläubigen Verzicht auf eine kritische Prüfung rein kennerschaftlich fundierter Aussagen zielt.
- 143 Bereits Schöne 1877 (Anm. 8), S. XL–XLI brachte die im 13. Brief angekündigte »Einwendung« mit dem im 36. Brief dargelegten »Umstand« in Verbindung. Er glaubte jedoch, dass Lessing »vor der Gegenerklärung Heyne's« völlig eingeständig zur Einsicht seines Irrtums gelangte.
- 144 B 5/2, S. 484: »Meinen Sie, dass es gleichwohl Schade um meinen Chabrias sei? Daß ich ihn doch wohl noch hätte retten können? – Und wie? Hätte ich etwa sagen sollen, dass Diodor und Polyän spätere Schriftsteller wären, als Nepos? Daß Nepos nicht sie, wohl aber sie ihn könnten vor Augen gehabt haben? Daß auch sie von der Zweideutigkeit des lateinischen Ausdrucks verführt worden? Ei nun ja, das wäre wahrscheinlich genug! Doch ich merke Ihre Spöttere. Die Henne ward über ihr Ei so laut; und es war noch dazu ein Windei.«
- 145 B 5/2, S. 484; vgl. auch Blümner 1880 (Anm. 66), S. 104.
- 146 B 5/2, S. 485.
- 147 Ebd.
- 148 B 5/2, S. 488. In einem persönlichen Brief vom 7. April 1769 spendete Heyne dann Lessings neuen Ausführungen »völligen Beifall«. In einem nachträglich ergänzten Absatz stimmte er der »stehenden Stellung« des Chabrias zu und zog seinen Hinweis auf den Miles Veles zurück. Christian Gottlob Heyne an Lessing, 7. April 1769: »Sie haben die Stellen nunmehr reiflicher erwogen, alles mehr durchkaut, als ich getan habe. Sie haben meinen völligen Beifall und meine wahre Hochachtung, und ich hoffe die Ihrige Zeitlebens zu verdienen.« Der zusätzliche Absatz lautet: »Ich habe jetzt den Perrier vor mir, wo der Borghesische Fechter umgezeichnet in Kupfer vorgestellt ist: der rechte Schenkel voraus usw. Je mehr ich ihn ansehe, desto weniger kann ich mir vorstellen, dass er einem nahen Feinde einen Hieb versetzen wolle. Sollte es nicht vielmehr ein Stoß von unten herauf sein? Doch vielleicht ist hier das Kupfer unrichtig, wie an der linken Hand. Und dann kann die ganze Bewegung des rechten Arms freilich nichts entscheiden, da er neu ist. Der stehende Stand der Soldaten des Chabrias ist, dünkt mir, schön dargetan. Der Miles Veles muß gar nicht mehr ins Spiel gebracht werden; er passt zu nichts.« Zit. nach B 5/2, S. 1051, vgl. auch B 11/1, S. 602.
- 149 Lorenz Natter: *Traité de la methode antique de graver en pierres fines*, London 1754, Taf. IX. Natter (1705–63) wird in den »Antiquarischen Briefen« mehrfach erwähnt; vgl. auch den Eintrag »Natter« in den »Collectaneen«, B 10, S. 601–602.

- 150 B 5/2, S. 488.
- 151 Die Gemme ist verschollen, vgl. PO, Anm. S. 723. Auf eine antike Münze, die er in den »Collectaneen« unter dem Stichwort »Chabrias« notierte, geht er in den »Antiquarischen Briefen« nicht ein. LM 15, S. 180 ( G 6, S. 769): »In dem Münzcabinete des H. General L. v. Schmettau befindet sich eine alte Münze, welche der Besitzer für auf die Bekannte That des Chabrias geschlagen hält. Die eine Seite zeigt einen nackten Krieger mit Schild Helm und Lanze; er liegt auf dem rechten Knie, das linke vorgesetzt und mit dem großen runden Schilde bis fast zur Erde bedekt; die rechte hält die Lanze ganz horizontal vor, und die ganze Stellung ist, als ob er eben im Aufstehen begriffen. Im Rücken der Figur stehet ein K und unter demselben XEP; die andere Seite zeigt eine Quadriga mit ihrem Führer, der eine Peitsche über die Pferde schwenkt. Ich habe die Münze selbst vor mir, sie ist von Kupfer und hat alle Merkmale des Altertums. Die Figuren sind von schlechter Zeichnung.«
- 152 B 5/2, S. 491.
- 153 B 5/2, S. 596 und für weitere Äußerungen dieser Art vgl. S. 981.
- 154 B 5/2, S. 959; 980; Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 407; 507–508; 542.
- 155 Nach Zarychta 2007 (Anm. 6), S. 58 fand Lessings »antiquarisches Bemühen« 1770, nachdem er als Bibliothekar in der Herzog August Bibliothek eingestellt worden war, »seinen Abschluß«. Auch wenn außer Frage steht, dass Lessings Interessen und Aufgaben sich deutlich veränderten, ist diese Feststellung zu relativieren. Für einige Hinweise zu seinen antiquarischen Aktivitäten in Wolfenbüttel siehe Reiz der Antike 2008 (Anm. 31), S. 162–166 (Susanne König-Lein), S. 193; 204; 215 (Peter Seiler). Aus einem Brief an Karl Lessing (31. Dezember 1771) geht zudem hervor, dass Lessing Meil »ein Paar alte Steine, als Ringe in Gold gefaßt« ausgehändigt hatte, damit dieser ihm Radierungen derselben anfertigen konnte (B 11/2, S. 312, vgl. auch Brief 867, 28. 10. 1772, B 11/2, S. 468). Der Verwendungszweck dieser Radierungen ist nicht überliefert. Möglicherweise waren sie für den geplanten dritten Teil der »Antiquarischen Briefe« bestimmt.
- 156 Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 204.
- 157 B 5/2, S. 612; 980.
- 158 »Über die sogenannte Agrippine, unter den Altertümern zu Dresden«, G 6, S. 463–466; vgl. auch die Einträge »Agrippina« (LM 15, S. 134–135) und »Dresden« (LM 15, S. 205; B 10, S. 517) in den »Collectaneen«.
- 159 PO, Anm. S. 760–761; vgl. Christian Hülsen: Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts, Heidelberg 1917, S. 110, Nr. 129; Gerald Herres: Winckelmann in Sachsen, ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmanns, Berlin 1991, S. 112–113; *CensusID* 156730.
- 160 Brief Lessings an seinen Bruder Karl vom 28. Oktober 1772, Nr. 867, B 11/2, S. 467; vgl. Dummer 1975 (Anm. 12), S. 75, Anm. 41; Kunze 2008 (Anm. 14), S. 22.
- 161 G 6, S. 465.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: bpk / RMN / Hervé Lewandowski. – Abb. 2–5: Perrier 1638 (Anm. 25), Taf. 26, 27, 28, 29. – Abb. 6–7: Maffei 1704 (Anm. 26), Taf. 75, 76. – Abb. 8: Sandrart 1680 (Anm. 27), S. 68, Fig. tt. – Abb. 9: Gori 1731–1743 (Anm. 86), Taf. 77. – Abb. 10–11: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Sign. 109 726 : R, Taf. 1–2.