



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Lessings sämtliche Werke**

in 20 Bänden

Laokoon [u.a.]

**Lessing, Gotthold Ephraim**

**Stuttgart, [1883?]**

Laokoon oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-65633](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-65633)

# Λαοκoon

oder

Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie.

---

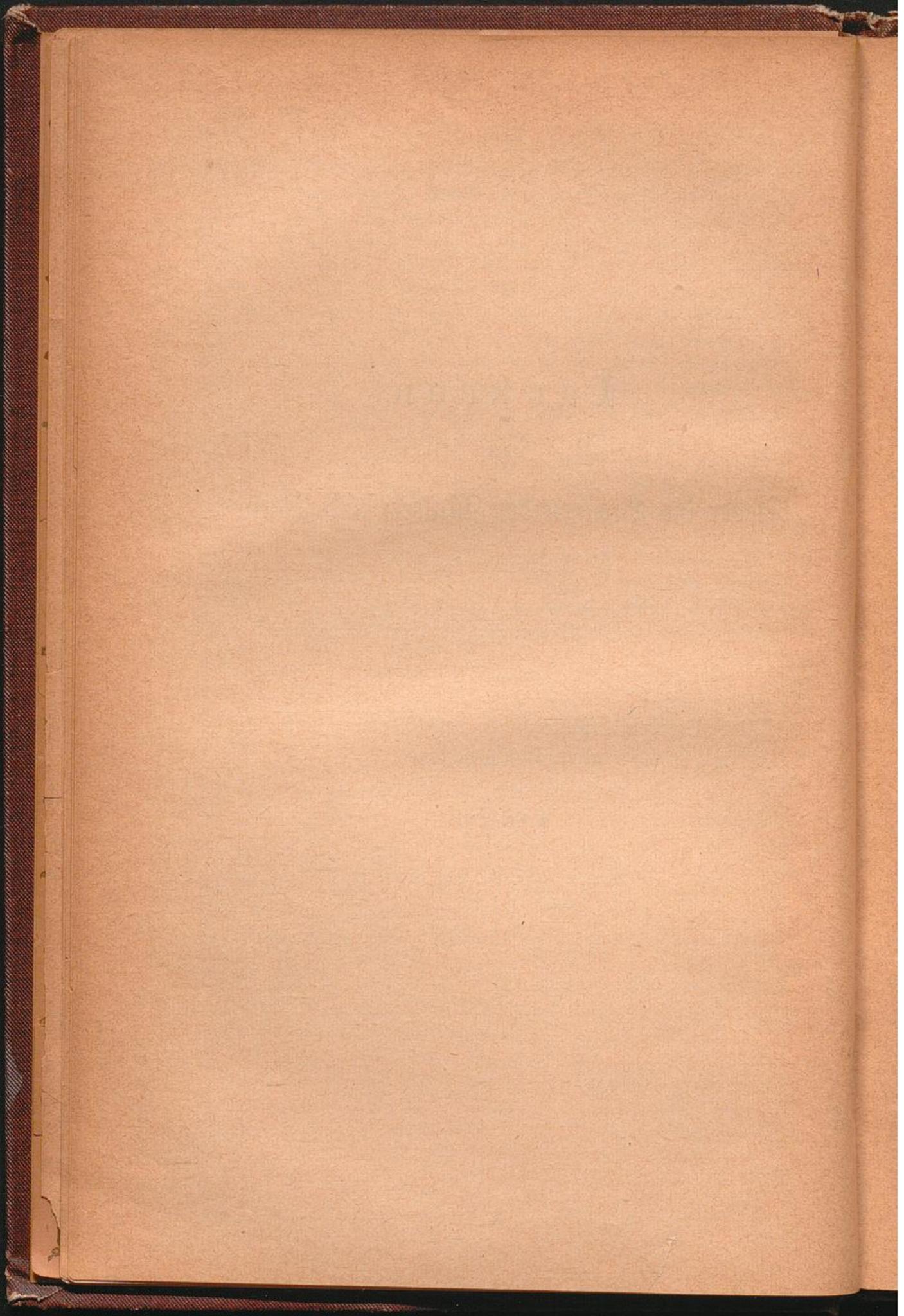
Ἔλη και τροποις μιμησεως διαφερουσι.  
Πλουτ. ποτ. Ἀθ. κατα Π. ἢ κατα Σ. ἐνδ.

---

Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der  
alten Kunstgeschichte.

Erster Teil.

Berlin, Chr. Fr. Voß, 1766.



## Vorrede.

Der erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen: auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Wert und über die Verteilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber, das zweite der Philosoph, das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruhet das meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen einen scharfsinnigen Kunstrichter fünfzig witzige gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes in ihren verlornen Schriften von der Malerei die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätigt und erläutert haben, so

darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian in ihren Werken die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehreren Stücken geglaubt, uns weit über sie wegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten, sollten auch die kürzern und sichrern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte, dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht, einzuschärfen, daß, ungeachtet der vollkommenen Ähnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung (*Ἔλη και τροποις μιμησεως*), verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Uebereinstimmung der Malerei und Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei, bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles, was der einen recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles, was in der einen gefällt oder mißfällt, soll notwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die leichtesten Urtheile, wenn sie in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja, diese Afterkritik hat zum Teil die Virtuosen selbst verführet. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht und in der Malerei die Allegoristerei erzeuget, indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich

zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke und jenen ungegründeten Urteilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälligerweise entstanden und mehr nach der Folge meiner Lektüre als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Kollektanea zu einem Buche als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, trotz einer Nation der Welt.

Baumgarten bekannte, einen großen Teil der Beispiele in seiner Aesthetik Gesners Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Anteil an der Aufschrift gelten lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife; sowie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

## I.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzt Herr Winkelmann in eine edle Einfach und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. „So wie die Tiefe des Meeres,“ sagt er,<sup>1)</sup> „allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesezte Seele.

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Deffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibet. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilet und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können.

„Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein, u. s. w.“

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wut nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig,

<sup>1)</sup> Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. S. 21. 22.

daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urteilen dürfte; daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winkelmann dieser Weisheit gibt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat und nächstdem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet.“ Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Vermüthungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte und alle Opfer, alle heiligen Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ! — Man hat den dritten Aufzug dieses Stücks ungleich kürzer als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunst-richter,<sup>2)</sup> daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen  $\alpha, \alpha, \varphi\sigma\upsilon, \alpha\tau\alpha\tau\alpha\iota, \omega \mu\omicron\iota, \mu\omicron\iota!$  die ganzen Zeilen voller  $\pi\alpha\pi\alpha, \pi\alpha\pi\alpha,$  aus welchen dieser Aufzug besteht und die mit ganz andern Dehnungen und Absezungen declamiert werden mußten, als bei einer zusammenhängenden Rede nötig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauern lassen, als die andern. Er scheint dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreiet laut,<sup>3)</sup> nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin

<sup>2)</sup> Brumoy Théâtre des Grecs T. II. p. 89.

<sup>3)</sup> Iliad. E. v. 343.  $\text{Ἡ δὲ μέγα λαχούσα}$  —

der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlet, schreiet so gräßlich, als schrieen zehntausend wütende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen.<sup>4)</sup>

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeußerung dieses Gefühls durch Schreien oder durch Thränen oder durch Scheltworte ankommt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art, nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feinem Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser größer als in jener. Aber unsere Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde, noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuths.<sup>5)</sup> Balnatofo gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und fürchtete sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äußere Gewalt sie wecket und dem Steine weder seine Klarheit, noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle, fressende Flamme, die immer tobte und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschloßner Stille zur Schlacht führet, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene

<sup>4)</sup> Iliad. E. v. 859.

<sup>5)</sup> Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. I.

als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerkt haben.<sup>6)</sup> Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillstand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Toten beschäftigt, welches auf beiden Theilen nicht ohne heiße Thränen abgeht; *δακρυα θερμα χσοντες*. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern, zu weinen; *οδδ' εια κλαιειν Πριαμος μεγας*. „Er verbietet ihnen, zu weinen,“ sagt die Dacier, „weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen und morgen mit weniger Mut an den Streit gehen.“ Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum erteilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne, indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. *Νεμεσσωμαι γε μεν οδδεν κλαιειν*, läßt er an einem andern Orte<sup>7)</sup> den verständigen Sohn des weisen Nestors sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Altertume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Teil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules die lächerlichsten, unerträglichsten Personen auf der Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter<sup>8)</sup> an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlornen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleich-

6) Iliad. H. v. 421.

7) Odyss. Δ. v. 195.

8) Chataubrun.

mäßig, welches der interessierende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken; aber die Bewunderung ist ein kalter Affect, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft so wie jede andere deutliche Vorstellung ausschließet.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum demungeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen, sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehhet, der dieses Geschrei mit bestem Vorfaze ausdrückt.

## II.

Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben, so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzt und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niedrer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will?“ sagt ein alter Epigrammatist<sup>1)</sup> über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestalten wie möglich; ich will dich doch malen.“

<sup>1)</sup> Antiochus. (Antholog. lib. II. cap. 4.) Harduin über den Plinius (lib. 35. sect. 36. p. m. 698) legt dieses Epigramm einem Piso bei. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.

Mag dich schon niemand gern sehen, so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß."

Freilich ist der Gang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte,<sup>2)</sup> lebte in der verächtlichsten Armut.<sup>3)</sup> Und Pyreicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätte, Esel und Küchenkräuter mit allem den Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des *Rhyparographen*,<sup>4)</sup> des Rotmalers, obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Wichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Wert zu Hilfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönerere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst

2) Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, so viel möglich, von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten (Polit. lib. VIII. cap. 5. p. 526. Edit. Conring.). Herr Boden will zwar in dieser Stelle, anstatt Pauson, Pausanias gelesen wissen, weil von diesem bekannt sei, daß er unzüchtige Figuren gemalt habe (de Umbra poetica Comment. I. p. XIII). Als ob man es erst von einem philosophischen Gesetzgeber lernen müßte, die Jugend von dergleichen Reizungen der Wollust zu entfernen. Er hätte die bekannte Stelle in der Dichtkunst (cap. II) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um seine Vermutung zurückzubehalten. Es gibt Ausleger (z. B. Kühn, über den Aelian Var. Hist. lib. IV. cap. 3), welche den Unterschied, den Aristoteles dajelbst zwischen dem Polygnotus, Dionysius und Pauson angibt, darin setzen, daß Polygnotus Götter und Helden, Dionysius Menschen und Pauson Tiere gemalt habe. Sie malten alleamt menschliche Figuren; und daß Pauson einmal ein Pferd malte, beweiset noch nicht, daß er ein Tiermaler gewesen, wofür ihn Herr Boden hält. Ihren Rang bestimmten die Grade des Schönen, die sie ihren menschlichen Figuren gaben, und Dionysius konnte nur deswegen nichts als Menschen malen und hieß nur darum vor allen andern der Anthropograph, weil er der Natur zu slavisch folgte und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen ein Religionsverbrechen gewesen wäre.

3) Aristophanes Plut. v. 602. et Acharnens. v. 854.

4) Plinius lib. XXX. sect. 37. Edit. Hard.

vom Junius, <sup>5)</sup> gehalten wird. Es verdammt die griechischen Ghezzi, den unwürdigen Kunstgriff, die Aehnlichkeit durch Uebertreibung der häßlichen Teile des Urbildes zu erreichen, mit einem Worte, die Karikatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellenodiken geflossen. Jeder Olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine Ikonische gesetzt. <sup>6)</sup> Der mittelmäßigen Portraits sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, so muß doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele notwendig, und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen und in welchem Maße er jede Art desselben verstaten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischt. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bei uns scheint sich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äußern.

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen verwirft, etwas Wahres zu erblicken. Den Müttern des Aristomenes, des Aristodamas, Alexanders des Großen, des Scipio, des Augustus, des Galerius träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit, <sup>7)</sup> und die schönen Bildsäulen

<sup>5)</sup> De Pictura vet. lib. II. cap. IV. §. 1.

<sup>6)</sup> Plinius lib. XXXIV. sect. 9.

<sup>7)</sup> Man irret sich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen einer medizinischen Gottheit hält. Justinus Martyr (Apolog. II. pag. 55. Edit. Syl-

und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Mercurius, eines Herkules waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte ge-  
weidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des  
Tieres. So rette ich den Traum und gebe die Auslegung  
preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschäm-  
theit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache  
mußte es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur  
immer eine Schlange war.

Doch ich gerate aus meinem Wege. Ich wollte bloß  
festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz  
der bildenden Künste gewesen sei.

Und dieses festgesetzt, folget notwendig, daß alles andere,  
worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können,  
wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich  
weichen und, wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens  
untergeordnet sein müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es gibt Leiden-  
schaften und Grade von Leidenschaften, die sich dem Gesichte  
durch die häßlichsten Verzerrungen äußern und den ganzen  
Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen  
Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, ver-  
loren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler ent-  
weder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade her-  
unter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken.  
Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben.<sup>8)</sup>  
Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war

burg.) sagt ausdrücklich: *παρα παντι των νομιζομενων παρ' ὄμιν θεων, ὄφις συμβολον μεγα και μυστηριον αναγραφεται;* und es wäre leicht, eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringste Beziehung auf die Gesundheit haben.

<sup>8)</sup> Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und andere gedenken, man übersehe die noch jetzt vorhandenen alten Statuen, Basreliefs, Gemälde, und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bildersprache als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind. Indes hätte Spence, da er Furien haben mußte, sie doch lieber von den Münzen erborgen sollen (Seguini Numism. p. 178. Spanhem. de Praest. Numism. Dissert. XIII. p. 639. Les Césars de Julien, par Spanheim p. 48), als daß er sie durch einen wüthigen Einfall in ein Werk bringen will, in welchem sie ganz gewiß nicht sind. Er sagt in seinem Polymetis (Dial. XVI. p. 272): „Obgleich die Furien in den Werken der alten Künstler etwas sehr Seltenes sind, so findet sich doch eine Geschichte, in der sie durchgängig von ihnen angebracht werden. Ich meine den Tod des Meleager, als in dessen Vorstellung auf Basreliefs sie öfters die Atthäa aufmuntern und antreiben, den unglücklichen Brand, von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes abhing, dem Feuer zu übergeben. Denn

es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte, bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward in Betrübnis gemildert. Und wo diese Milde rung nicht stattfinden konnte, wo der Jammer eben so verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigentümlich zukommenden Grad der Traurigkeit erteilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllte, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser,<sup>9)</sup> in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er\* bekannte

„auch ein Weib würde in ihrer Rache so weit nicht gegangen sein, hätte der Teufel nicht ein wenig zugeschlüret. In einem von diesen Basreliefs bei dem Belfori (in den Admirandis) sieht man zwei Weiber, die mit der Athäa am Altare stehen und „allem Ansehen nach Furien sein sollen. Denn wer sonst als Furien hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Daß sie für diesen Charakter nicht schrecklich genug sind, liegt ohne Zweifel an der Abzeichnung. Das Merkwürdigste aber auf diesem Werke ist die runde Scheibe, unten gegen die Mitte, auf welcher sich offenbar „der Kopf einer Furie zeigt. Vielleicht war es die Furie, an die Athäa, so oft sie „eine üble That vornahm, ihr Gebet richtete und, vornehmlich jetzt zu richten, alle „Ursache hatte zc.“ — Durch solche Wendungen kann man aus allem alles machen. Wer sonst, fragt Spence, als Furien hätten einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Ich antworte: die Mägde der Athäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mußten. Ovid sagt (Metamorph. VIII. v. 460. 461):

Protulit hunc (stipitem) genitrix, taedasque in fragmina poni  
Imperat, et positos inimicos admovet ignes.

Dergleichen taedas, lange Stücke von Rien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beide Personen in den Händen, und die eine hat eben ein solches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werkes, erkenne ich die Furie eben so wenig. Es ist ein Gesicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt. Ohne Zweifel soll es der Kopf des Meleagers selbst sein (Metamorph. I. c. v. 515):

Inscius atque absens flamma Meleagros in illa  
Uritur: et caecis torreri viscera sentit  
Ignibus: et magnos superat virtute dolores.

Der Künstler brauchte ihn gleichsam zum Uebergange in den folgenden Zeitpunkt der nämlichen Geschichte, welcher den sterbenden Meleager gleich darneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon für Parzen (Antiq. expl. T. I. p. 162), den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls für eine Furie ausgibt. Belfori selbst (Admirand. Tab. 77) läßt es unentschieden, ob es Parzen oder Furien sind. Ein Ober, welches genugsam zeigt, daß sie weder das eine noch das andere sind. Auch Montfaucons übrige Auslegung sollte genauer sein. Die Weibsperson, welche neben dem Bette sich auf den Ellenbogen stützt, hätte er Cassandra und nicht Atalanta nennen sollen. Atalanta ist die, welche, mit dem Rücken gegen das Bette geteuret, in einer traurigen Stellung sitzt. Der Künstler hat sie mit vielem Verstande von der Familie abgewendet, weil sie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleagers war und ihre Betrübnis über ein Unglück, das sie selbst unschuldigerweise veranlaßt hatte, die Unverwandten erbittern mußte.

<sup>9)</sup> Plinius lib. XXXV. sect. 35. Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patrum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.

dadurch, sagt jener,<sup>10)</sup> daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Teil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affekts verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Komposition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er erraten. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht, wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen, des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht, weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern, weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet. Denn man reiße dem Laokoon nur in Gedanken den Mund auf und urteile. Man lasse ihn schreien und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Oeffnung des Mundes, — beiseite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden, — ist in der

<sup>10)</sup> Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est. Valerius Maximus lib. VIII. cap. 11.

Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon bewies wenig Geschmack, als er einen alten härtigen Kopf mit aufgerissenem Munde für einen Orakel erteilenden Jupiter ausgab.<sup>11)</sup> Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrien haben.<sup>12)</sup> Weit schlechtere Meister, aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst, lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen.<sup>13)</sup>

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigeren Grad von Gefühl an mehreren alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande, von der Hand eines alten unbekanntem Meisters, war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die Lokrischen Felsen und die Cuböischen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finster als wild.<sup>14)</sup> Der Philoktet des Pythagoras Leontinus schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzuteilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wisse, daß dieser Meister eine Bildsäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder verstümmelt ist sie.<sup>15)</sup>

11) Antiquit. expl. T. I. p. 50.

12) Er gibt nämlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: Calchantem tristem, moestum Ulysses, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum. — Der Schreier Ajax müßte eine häßliche Figur gewesen sein; und da weder Cicero noch Quintilian in ihren Beschreibungen dieses Gemäldes seiner gedenken, so werde ich ihn um so viel eher für einen Zusatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen.

13) Bellori Admiranda. Tab. 11. 12.

14) Plinius libr. XXXIV. sect. 19.

15) Eundem, nämlich den Myro, liefert man bei dem Plinius, (libr. XXXIV. sect. 19) vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: ejus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. Man erwäge die letzten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Person gesprochen, die wegen eines schmerzhaften Geschwürs überall bekannt ist? Cujus hulceris u. s. w. Und dieses cujus sollte auf das bloße claudicantem, und das claudicantem vielleicht auf das noch entferntere puerum gehen? Niemand hatte mehr Recht, wegen eines solchen Geschwürs bekannter zu sein als Philoktet. Ich lese also, anstatt claudicantem, Philoctetem oder halte wenigstens dafür, daß das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen worden und man beides zusammen Philoc-

## III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Teil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe fürs erste unbestritten in ihrem Werte oder Unwerte lassen: sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum demungeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maß halten und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse?

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermal betrachten zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Neueste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden und sie nötigen,

tetem claudicantem lesen müsse. Sophokles läßt ihn στίβον κατ' ἀναγκαν ἑρπετυ, und es mußte ein Hinken verursachen, daß er auf den kranken Fuß weniger herzhast auftreten konnte.

da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichem, folglich uninteressanteren Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot.

Ferner: Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können: alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so wider natürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder grauet. La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspresset, läßt entweder bald nach oder zerstöret das leidende Subjekt. Wann also der geduldigste, standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unablässlich. Und nur dieses scheinbare Unablässliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weiblichem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoons vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheint Timomachus Vorwürfe des äußersten Affekts am liebsten gewählt zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Aeußerste nicht sowohl erblickt als hinzu denkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so notwendig verbinden, daß uns die Verlängerung der-

selben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet, sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft gehet weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblick zeigen könnte. Aber eben darum beleidiget uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wut entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen und ihn weit über einen andern unbekanntem Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empöret. Der Dichter,<sup>1)</sup> der ihn desfalls tadelte, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Durstest du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue Kreusa da, die dich unaufhörlich erbittern? — Zum Henker mit dir auch im Gemälde!“ setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrats urtheilen.<sup>2)</sup> Ajax erschien nicht, wie er unter den Herden wüthet und Kinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet; sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet dasitzt und den Anschlag fasset, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben jetzt raset, sondern weil man siehet, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungs-

<sup>1)</sup> Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10):

Αἰεὶ γὰρ διψᾷς βρεφῶν φόνον. ἢ τις Ἰησῶν  
 Δευτερος, ἢ Γλαυκῆ τις παλι σοι προφασις;  
 Ἐρῆε καὶ ἐν κηρῶ παιδοκτονε —

<sup>2)</sup> Vita Apoll. lib. II. cap. 22.

vollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man siehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

## IV.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrücke des körperlichen Schmerzes Maß halten müssen, und finde, daß sie allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst und von derselben notwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwierlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern, so ist so viel unstreitig, daß, da das ganze unermessliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessieren weiß. Oft vernachlässiget er dieses Mittel gänzlich, versichert, daß, wenn sein Held unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst, wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige erteilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzelnen Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmt ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nötig ist und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabner Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nötiget hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschafft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die

Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzelnen Eindruck verlieret und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Hestigkeit des Schmerzes zu schreien: was kann diese kleine, überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachteil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreiet, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien, und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so that der Dichter eben so wohl, daß er ihn schreien ließ?

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemand's Geschrei, einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Geseze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidigt werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Aeußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Anteil an ihrem Leiden

nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders als wie das Maß des unfrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann; und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden oder doch nur mit einem leichten Rahne umfahren haben.

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibt Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Teil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Teil hinwegsetzt, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter ohne dieses Beispiel nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — (denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, insofern er nämlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vorteilhaften Umstände wegen, wählte) — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit, weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Glut, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schweesterlichen Wut aufopferte, würde daher weniger theatralisch sein als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf versiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chataubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle Außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet

so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirkt, ohne zu töten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Uebeln, die gleichfalls, für sich betrachtet, nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen eben so melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mitteilten. Diese Uebel waren: völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzt ist.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Wenn der Chor das Glend des Philottet in dieser Verbindung betrachtet, so scheint ihm die hilflose Einsamkeit desselben ganz besonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen. Ueber eine von den hieher gehörigen Stellen habe ich indes meinen Zweifel. Sie ist die (v. 201—205):

Ἴν' αὐτὸς ἦν προσσυρός, οὐκ ἔχων βασιν,  
 Οὐδὲ τιν' ἐγγχωρῶν,  
 Κακογειτονα παρ' ᾧ στονον ἀντιτυπον  
 Βαρυβρωτ' ἀποκλαυ-  
 σεις αἱματηρον.

Die gemeine Winshemische Uebersetzung gibt dieses so:

Ventis expositus et pedibus captus  
 Nullum cohabitorem  
 Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum  
 mutuum  
 Gravemque ac cruentum  
 Ederet.

Hieron weicht die interpolierte Uebersetzung des Th. Johnson nur in den Worten ab:

Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,  
 Nec quenquam indigenarum,  
 Nec malum vicinum, apud quem ploraret  
 Vehementer edacem  
 Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

Man sollte glauben, er habe diese veränderten Worte aus der gebundenen Uebersetzung des Thomas Naogeorgus entlehnet. Denn dieser (sein Werk ist sehr selten, und Fabricius selbst hat es nur aus dem Dporinschen Bücherverzeichnisse gekannt) drückt sich so aus:

— ubi expositus fuit  
 Ventis ipse, gradum firmum haud habens,  
 Nec quenquam indigenam, nec vel malum  
 Vicinum, ploraret apud quem  
 Vehementer edacem atque cruentum  
 Morbum mutuo.

Wenn diese Uebersetzungen ihre Richtigkeit haben, so sagt der Chor das Stärkste, was man nur immer zum Lobe der menschlichen Gesellschaft sagen kann: Der Glende

Man denke sich einen Menschen in diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit und Kräfte und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe, der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst gar nicht

hat keinen Menschen um sich; er weiß von keinem freundlichen Nachbar; zu glücklich, wenn er auch nur einen bösen Nachbar hätte! Thomson würde sodann diese Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, wenn er den gleichfalls in eine wüste Insel von Bösewichtern ausgelegten Melifander sagen läßt:

Cast on the wildest of the Cyclad isles  
Where never human foot had marked the shore  
These Ruffians left me — yet believe me, Arcas,  
Such is the rooted love we bear mankind  
All ruffians as they were, I never heard  
A sound so dismal as their parting oars.

Auch ihm wäre die Gesellschaft von Bösewichtern lieber gewesen als gar keine. Ein großer, vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiß wäre, daß Sophokles auch wirklich so etwas gesagt hätte. Aber ich muß ungern bekennen, daß ich nichts dergleichen bei ihm finde; es wäre denn, daß ich lieber mit den Augen des alten Scholiasten als mit meinen eigenen sehen wollte, welcher die Worte des Dichters so umschreibt: *Ὁδὸν μόνον ὅπου καλὸν οὐκ εἶχε τινα τῶν ἐγγυρωίων γείτονα, ἀλλὰ οὐδὲ κακόν, παρ' οὗ ἀμοιβαίον λόγον στεναζῶν ἀκουσεῖς.* Wie dieser Auslegung die angeführten Uebersetzer gefolgt sind, so hat sich auch eben so wohl Brunoy als unser neuer deutscher Uebersetzer daran gehalten. Jener sagt, sans société, même importune; und dieser „jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten, beraubet.“ Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muß, sind diese: Erstlich ist es offenbar, daß, wenn *κακογείτονα* von *τιν' ἐγγυρωίων* getrennt werden und ein besonderes Glied ausmachen sollte, die Partikel *οὐδὲ* vor *κακογείτονα* notwendig wiederholt sein müßte. Da sie es aber nicht ist, so ist es eben so offenbar, daß *κακογείτονα* zu *τινα* gehört, und das Komma nach *ἐγγυρωίων* wegfallen muß. Dieses Komma hat sich aus der Uebersetzung eingeschlichen, wie ich denn wirklich finde, daß es einige ganz griechische Ausgaben (z. B. die Wittenbergische von 1585 in 8., welche dem Fabricius völlig unbekannt geblieben) auch gar nicht haben und es erst, wie gehörig, nach *κακογείτονα* setzen. Zweitens, ist das wohl ein böser Nachbar, von dem wir uns *στονον ἀντιτυπον, ἀμοιβαίον*, wie es der Scholiast erklärt, versprechen können? Wechselsweise mit uns seufzen, ist die Eigenschaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz also: man hat das Wort *κακογείτονα* unrecht verstanden; man hat angenommen, daß es aus dem Adjectivo *κακος* zusammengesetzt sei, und es ist aus dem Substantivo *το κακόν* zusammengesetzt; man hat es durch einen bösen Nachbar erklärt und hätte es durch einen Nachbar des Bösen erklären sollen. So wie *κακομαντις* nicht einen bösen, das ist falschen, unwahren Propheten, sondern einen Propheten des Bösen, *κακοτεχνος* nicht einen bösen, ungeschickten Künstler, sondern einen Künstler im Bösen bedeuten. Unter einem Nachbar des Bösen versteht der Dichter aber denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen als wir behaftet ist, oder aus Freundschaft an unsern Unfällen Anteil nimmt; so daß die ganzen Worte *οὐδ' ἔχων τιν' ἐγγυρωίων κακογείτονα* bloß durch *neque quenquam indigenarum mali socium habens* zu übersetzen sind. Der neue englische Uebersetzer des Sophokles, Thomas Franklin, kann nicht anders als meiner Meinung gewesen sein, indem er den bösen Nachbar in *κακογείτων* auch nicht findet, sondern es bloß durch *fellow-mourner* übersetzt:

Expos'd to the inclement skies,  
Deserted and forlorn he lyes,  
No friend nor fellow-mourner there,  
To sooth his sorrow, and divide his care.

gleichgültig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedes Individuum schmeichelt, daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste, unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden lassen, die sein Uebel, so viel in ihren Kräften stehet, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammenkommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken eben so wenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erregt Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zererschmelzt mehr die ganze Seele als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder, wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmack seiner Nation alles dieses aufzuopfern! Chataubrun gibt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nötiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der greulichen Besorgung, der arme Philoktet werde

ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendig-lich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter: über die Alten triumphieren, und einer schlug vor, das Chataubrunsche Stück la Difficulté vaincue zu benennen.<sup>2)</sup>

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzelnen Szenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreiet, er bekömmt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider gehet eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht, ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delikatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so gibt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisieren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt.<sup>3)</sup> „Aus diesem Grunde ist nichts unanständiger und einem Manne unwürdiger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weinet und schreiet. Zwar gibt es eine Sympathie mit dem körperlichen Schmerze. Wenn wir sehen, daß jemand einen Schlag auf den Arm oder das Schienbein bekommen soll, so fahren wir natürlicherweise zusammen und ziehen unsern eigenen Arm oder Schienbein zurück; und wenn der Schlag wirklich geschieht, so empfinden wir ihn gewissermaßen eben so wohl als der, den er getroffen. Gleichwohl aber ist es gewiß, daß das Uebel, welches wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Geschlagene daher ein heftiges Geschrei erregt, so ermangeln wir nicht, ihn zu verachten, weil wir in der Verfassung nicht sind, eben so heftig schreien zu können als er.“ — Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Spekulation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch

<sup>2)</sup> Mercure de France, Avril 1755, p. 177.

<sup>3)</sup> The Theory of Moral Sentiments, by Adam Smith. Part. I. sect. 2. chap. 1. p. 41. (London 1761.)

schon, was für Nutzen hat es? Es gibt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzelnen Fällen einschränken. — Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer, nicht zum erstenmale; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen; wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann; daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer eben so unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde als unwandelbarem Haß gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben und sich gern zu allen ihren eigennütigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athener verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde, am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner Tuskulanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes austramet. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheinet er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo

hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die tapfersten Männer klagend einführen.“ Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdamnten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein klägliches Laut gehöret, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergözen sollten, so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Aeußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verraten sie Abrihtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Kothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen Tragödien, und ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstlichen Todesszenen gewöhnt, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmut einflößen können, eben so wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheineth, so wie ihn jetzt Natur, jetzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen und die Kunst nachahmen kann.

4. Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebauet, was man sonst aus der Unmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreiet, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so

viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheint. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nämlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftigt, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei als vielmehr auf die Veränderung acht gibt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlügen durch das Mitleid, es sei so schwach oder so stark es will, entsteht oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekümmert er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben und es durch Verrätherei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmütigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nötig sie ihm auch scheint, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirkt wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Teil daran.<sup>4)</sup> Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affekt zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Herkules

<sup>4)</sup> Act. II. Sc. III. De mes déguisements que penserait Sophie? jagt der Sohn des Achilles.

ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubt. Schon hatte er in dieser Wut den Nicias ergriffen und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hilfe eilen, oder Herkules unter diesem Uebel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattierung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Drakel entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Ueberhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Teil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müsse.<sup>5)</sup> Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzückungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrik nicht vermögend wäre; und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skeuopoeie und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heutzutage gar keinen Begriff haben.

## V.

Es gibt Kenner des Altertums, welche die Gruppe Laokoön zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoön dabei zum Vorbilde gedient habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den

<sup>5)</sup> Trach. v. 1082. 89.

— — ὅστις ὡς παρθένος  
Βεβρυχα κλαίων — —

Bartholomäus Marliani<sup>1)</sup> und von den neuern den Montfaucon<sup>2)</sup> nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Uebereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ungefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen sein, die sich nichts weniger als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, daß, wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sei als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter eben so wenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius würde Pisander diese ältere Quelle sein können.<sup>3)</sup> Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulfundig, pueris decantatum, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmet als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Mutmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

Indes wenn ich notwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählt worden, läßt sich

1) Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14. Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilio descriptione statuam hanc formavisse videntur etc.

2) Suppl. aux Ant. Expliq. T. I. p. 242. Il semble qu'Agésandre, Polydore et Athénodore, qui en furent les ouvriers, ayent travaillé comme à l'envie, pour laisser un monument, qui répondait à l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon etc.

3) Saturnal. lib. V. cap. 2. Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me putatis quae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod eversionem Trojae, cum Sinone suo, et equo ligneo, caeterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro paene ad verbum transcripserit? qui inter Graecos poetas eminent opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus saeculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia ut pueris decantata praetereo.

mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch jetzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgils im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoön erzählet, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmonieren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber läßt zwar den Laokoön einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuziehet, äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobt in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er raset; er verblindet. Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzuraten, sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoön ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt, und die Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laokoön selbst geschieht von ihnen nichts; und daß dieser Umstand dem Quintus<sup>4)</sup> nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen sein, bezeugt eine Stelle des Lycophron, wo diese Schlangen<sup>5)</sup> das Beiwort der Kinderfresser führen.

War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte, meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon verteidigen wollte. Virgil ist der

4) Paralip. lib. XII. v. 398—408 et v. 439—474.

5) Oder vielmehr, Schlange; denn Lycophron scheint nur eine angenommen zu haben:

Και παιδοβρωτος πορκεως νησουσ διπλας.

erste und einzige,<sup>6)</sup> welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer thun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten thun sollen:

6) Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Gumoly bei dem Petron auslegt. Es stellte die Zerstörung von Troja und besonders die Geschichte des Laokoön vollkommen so vor, als sie Virgil erzählt; und da in der nämlichen Galerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde vom Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuten, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sei. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historikus halten zu dürfen. Diese Galerie und dieses Gemälde und dieser Gumoly haben, allem Ansehen nach, nirgends als in der Phantasie des Petrons existieret. Nichts verrät ihre gänzliche Erdichtung deutlicher als die offenbaren Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil (Aeneid. lib. II. 199—224):

Hic aliud majus miseris multoque tremendum  
Objicitur magis, atque improvida pectora turbat.  
Laocoön, ductus Neptuno sorte sacerdos,  
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.  
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta  
(Horresco referens) immensis orbibus angues  
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:  
Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubaeque  
Sanguineae exsuperant undas: pars cetera pontum  
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.  
Fit sonitus, spumante salo: jamque arva tenebant,  
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni  
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.  
Diffugimus visu exsanguis. Illi agmine certo  
Laocoonta petunt, et primum parva duorum  
Corpora natorum serpens amplexus uterque  
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.  
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,  
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus: et jam  
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum  
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.  
Ille simul manibus tendit divellere nodos,  
Perfusus sanie vittas atroque veneno:  
Clamores simul horrendos ad sidera tollit.  
Quales mugitus, fugit cum saucius aram  
Taurus et incertam excussit cervice securim.

Und so Gumoly (von dem man sagen könnte, daß es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreife ergangen sei; ihr Gedächtnis hat immer an ihren Versen eben so viel Anteil als ihre Einbildung):

Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare  
Dorso repellit, tumida consurgunt freta,  
Undaque resultat scissa tranquillo minor.  
Qualis silenti nocte remorum sonus  
Longe refertur, cum premunt classes mare,  
Pulsamque marmor abiete imposita gemit.  
Respicimus, angues orbibus geminis ferunt  
Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora  
Rates ut altae, lateribus spumas agunt:  
Dant caudae sonitum; liberae ponto jubae  
Coruscant luminibus, fulmineum jubar  
Incendit aequor, sibilisque undae tremunt.  
Stupere mentes. Infulis stabant sacri  
Phrygioque cultu gemina nati pignora

also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgils gethan haben.

Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch

Laocoonte, quos repente tergoribus ligant  
 Angues corusci: parvulas illi manus  
 Ad ora referunt: neuter auxilio sibi,  
 Uterque fratri transtulit pias vices,  
 Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.  
 Accumulat ecce liberum funus Parens,  
 Infirmus auxiliator: invadunt virum  
 Iam morte pasti, membraque ad terram trahunt.  
 Iacet sacerdos inter aras victima.

Die Hauptzüge sind in beiden Stellen eben dieselben, und verschiedenes ist mit den nämlichen Worten ausgedrückt. Doch das sind Kleinigkeiten, die von selbst in die Augen fallen. Es gibt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger sicher sind. Ist der Nachahmer ein Mann, der sich etwas zutrauet, so ahmet er selten nach, ohne verschönern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern, nach seiner Meinung, gegliückt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fußstapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verraten würden, mit dem Schwanz zuzukehren. Aber eben diese eitle Begierde, zu verschönern, und diese Behutsamkeit, Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschönern ist nichts als Uebertreibung und unnatürliches Raffinieren. Virgil sagt: sanguineae jubae; Petron: liberae jubae luminibus coruscant. Virgil: ardentis oculos suffecti sanguine et igni; Petron: fulmineum jubar incendit aequor. Virgil: fit sonitus spumante salo; Petron: sibilis undae tremunt. So geht der Nachahmer immer aus dem Großen ins Ungeheure, aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundenen Knaben sind dem Virgil ein Parergon, das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinsetzt, in welchen man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennt. Petron malt dieses Nebenwerk aus und macht aus den Knaben ein Paar heldenmüthige Seelen,

— — — — neuter auxilio sibi  
 Uterque fratri transtulit pias vices,  
 Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.

Wer erwartet von Menschen, von Kindern, diese Selbstverleugnung? Wie viel besser kannte der Grieche die Natur (Quintus Calaber lib. XII. v. 459—461), welcher bei Erscheinung der schrecklichen Schlangen sogar die Mütter ihrer Kinder vergessen läßt, so sehr war jedes nur auf seine eigene Erhaltung bedacht.

— — — — ἐνθα γυναῖκες  
 Οἰμωζον, και ποῦ τις ἔων ἐπελησατο τεκνων,  
 Ἀδτη ἀλευομενη στοχερον μορον — —

Zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeinlich dadurch, daß er den Gegenständen eine andere Beleuchtung gibt, die Schatten des Originals heraus- und die Lichter zurücktreibt. Virgil gibt sich Mühe, die Größe der Schlangen recht sichtbar zu machen, weil von dieser Größe die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhängt; das Geräusche, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee und bestimmt, den Begriff der Größe auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geräusch mit aller möglichen Ueppigkeit und vergißt die Schilderung der Größe so sehr, daß wir sie nur fast aus dem Geräusche schließen müssen. Es ist schwerlich zu glauben, daß er in diese Unschicklichkeit verfallen wäre, wenn er bloß aus seiner Einbildung geschildert und kein Muster vor sich gehabt hätte, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet zu haben, nicht verraten wollen. So kann man zuverlässig jedes poetische Gemälde, das in kleinen Zügen überladen und in den großen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nachahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schönheiten haben, als es will, und das Original mag sich lassen angeben können oder nicht.

nichts Historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothese kann gelten lassen, nach welcher der Kritikus seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben: ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Ueber das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mörderischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist unstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeuget. Wem gehört er? Dem Dichter oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden. <sup>7)</sup> Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — — illi agmine certo  
 Laocoonta petunt, et primum parva duorum  
 Corpora natorum serpens amplexus uterque  
 Implicat et miseros morsu depascitur artus.  
 Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem  
 Corripiunt, spirisque ligant ingentibus — —

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hilfe kömmt, ergreifen sie auch ihn (corripiunt). Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vorderteilen schon angefallen hatten und mit ihren Hinterteilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes notwendig; der Dichter läßt ihn sattjam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war jetzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus <sup>8)</sup> zu be-

<sup>7)</sup> Suppl. aux Antiq. Expl. T. I. p. 243. Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poète, que les serpents quittèrent les deux enfants pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même temps les enfants et leur père.

<sup>8)</sup> Donatus ad v. 227. lib. II. Aeneid. Mirandum non est, clypeo et simulacri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse

zeugen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren verständiges Auge alles, was ihnen vorteilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führet, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

*Ille simul manibus tendit divellere nodos.*

Hierin mußten ihm die Künstler notwendig folgen. Nichts gibt mehr Ausdruck und Leben als die Bewegung der Hände; im Affekte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit und da am meisten beschäftigt, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts als diese Freiheit der Arme fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

*Bis medium amplexi, bis collo squamea circum  
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.*

Dieses Bild füllt unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Teile sind bis zum Ersticken gepreßt, und das Gift gehet gerade nach dem Gesichte. Demungeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mußten die Hauptteile so frei sein als möglich, und durchaus mußte kein äußerer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten

---

*superfluum partem.* Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten *mirandum non est*, entweder das *non* wegfallen muß, oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so außerordentlich groß waren, so ist es allerdings zu verwundern, daß sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieses Schild nicht selbst sehr groß war und zu einer kolossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hiervon mußte der mangelnde Nachsatz sein, oder das *non* hat keinen Sinn.

Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben sein. Was man über oder unter oder zwischen den Windungen von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern Last gewirkt worden. Der eben so oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragenden spitzen Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Es gibt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich demungeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt sich unter andern aus einem Blatte des Franz Cleyne<sup>9)</sup> mit Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrücke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nötig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vorteilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeigt, gänzlich mit Stillschweigen übergegangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künstler eben so sehr als die andre, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoön ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheinet er mit beiden seinen Söhnen völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester,

9) In der prächtigen Ausgabe von Drydens englischem Virgil. (London 1697, in groß Folio.) Und doch hat auch dieser die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach, und um den Hals fast gar nicht geführt. Wenn ein so mittelmaßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu statten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

bei einem Opfer nackt vorgeſtellt werde. Und dieſen Leuten antworten Kenner der Kunſt in allem Ernſte, daß es allerdings ein Fehler wider das Uebliche ſei, daß aber die Künſtler dazu gezwungen worden, weil ſie ihren Figuren keine anſtändige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, ſagen ſie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung: aus zwei Unbequemlichkeiten habe man alſo die geringſte wählen und lieber gegen die Wahrheit ſelbſt verſtoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müſſen.<sup>10)</sup> Wenn die alten Artiſten bei dem Einwurfe lachen würden, ſo weiß ich nicht, was ſie zu der Beantwortung ſagen dürften. Man kann die Kunſt nicht tiefer herabſetzen, als es dadurch geſchiehet. Denn geſetzt, die Skulptur könnte die verſchiednen Stoffe eben ſo gut nachahmen als die Malerei: würde ſodann Laokoon notwendig bekleidet ſein müſſen? Würden wir unter dieſer Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk ſklaviſcher Hände, eben ſo viel Schönheit als das Werk der ewigen Weiſheit, ein organiſirter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, iſt es einerlei Verdienſt, bringt es einerlei Ehre, jenes oder dieſen nachzuahmen? Wollen unſere Augen nur getäuſcht ſein, und iſt es ihnen gleichviel, womit ſie getäuſcht werden?

Bei dem Dichter iſt ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unſere Einbildungskraft ſieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht, ſein Leiden iſt ihr an jedem Teile ſeines Körpers einmal ſo ſichtbar wie das andere. Die Stirne iſt mit der prieſterlichen

<sup>10)</sup> So urtheilt ſelbſt De Piles in ſeinen Anmerkungen über den Du Fresnoy v. 210. Remarquez, ſ'il vous plaît, que les Draperies tendres et légères n'étant données qu'au ſexe féminin, les anciens Sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pû, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en Sculpture on ne pouvait imiter les étoffes et que les gros plis faisaient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nus. Je rapporterai ſeulement celui du Laocoon, lequel ſelon la vraisemblance devrait être vêtu. En effet, quelle apparence y-a-t'il qu'un fils de Roi, qu'un Prêtre d'Apollon ſe trouvât tout nud dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice; car les serpents paſſèrent de l'Isle de Tenedos au rivage de Troye, et ſurprirent Laocoon et ſes fils dans le temps même qu'il ſacrifiait à Neptune ſur le bord de la mer, comme le marque Virgile dans le ſecond livre de ſon Eneide. Cependant les Artistes, qui ſont les Auteurs de ce bel ouvrage, ont b'en vu, qu'ils ne pouvaient pas leur donner de vêtements convenables à leur qualité, ſans faire comme un amas de pierres, dont la maſſe reſſemblerait à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui ſont toujours l'admiration des ſiècles. C'est pour cela que de deux inconveniens, ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux, que celui d'aller contre la vérité même.

Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllet. Ja, sie hindert nicht allein nicht, diese Binde, sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

*Perfusus sanie vittas atroque veneno.*

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geiser durchnezt und entheiligt.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laofoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein Großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Teil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdruckes. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Uebliche dem Ausdrucke auf. Ueberhaupt war das Uebliche bei den Alten eine sehr geringschätzigte Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Not erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Not zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung gibt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

## VI.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmet haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheint vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild; aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinüber tragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit, selbst zu denken. Und diese ihre eigenen Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst eben so groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: Der Dichter soll den Künstlern nachgeahmet haben. Es gibt Gelehrte, die

diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten.<sup>1)</sup> Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber da sie das Kunstwerk so überschwenglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit sein sollte. Es mußte aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüte war, weil es daraus zu sein verdiente.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgils ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse und daß der Dichter nur in so weit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuten, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht, bloß aus Erwägung der weitem Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben einander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größern enthalten sein. Ich will sagen: Wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann, so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedient, in dem Werke des Dichters von eben so guter Wirkung sein können? Unstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmet, weit

<sup>1)</sup> Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr von Hagedorn (Betrachtungen über die Malerei S. 37. Richardson, *Traité de la Peinture*. Tome III. p. 513). De Fontaines verdient es wohl nicht, daß ich ihn diesen Männern beifüge. Er hält zwar in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des Virgils gleichfalls dafür, daß der Dichter die Gruppe in Augen gehabt habe; er ist aber so unwissend, daß er sie für ein Werk des Phidias ausgibt.

unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wann er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben? <sup>2)</sup>

<sup>2)</sup> Ich kann mich desfalls auf nichts Entscheidenderes berufen als auf das Gedicht des Sadolet. Es ist eines alten Dichters würdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich es hier ganz einrücken zu dürfen.

### DE LAOCOONTIS STATUA

IACOBI SADOLETI CARMEN.

Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae  
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit  
Laocoonta dies; aulis regalibus olim  
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.  
Divinae simulacrum artis, nec docta vetustas  
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit  
Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.  
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem  
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues  
Terribili aspectu? caudasque irasque draconum  
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?  
Horret ad haec animus, mutaue ab imagine pulsat  
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.  
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem  
Arduentes colubri, et sinuosis orbibus errant,  
Ternaue multiplici constringunt corpora nexu.  
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo  
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum  
Laocoonta petit, totumque infraque supraque  
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.  
Connexum refugit corpus, torquentia sese  
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.  
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,  
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes  
Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri  
Obiicit: intendunt nervi, collectaque ab omni  
Corpore vis frustra summis conatibus instat.  
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.  
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat  
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.  
Absistunt surae, spirisque prementibus arctum  
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,  
Liventesque atro distendunt sanguine venas.  
Nec minus in natos eadem vis efferata saevit  
Implexuque angit rapido, miserandaue membra  
Dilacerat: jamque alterius depasta cruentum  
Pectus, suprema genitorem voce cientis,  
Circumiectu orbis, validoque volumine fulcit.  
Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,  
Dum parat adducta caudam divellere planta,  
Horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,

Ich begreife wohl, wie seine für sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurteilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in diese andern Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünket sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten gleichsam nur erraten zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstehen sollte. Ich habe gesagt: es war jetzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn eben so unvermeidlich nötigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmütiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen und uns auf

Et jamjam ingentes fletus, lacrymasque cadentes  
 Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni  
 Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,  
 Artifices magni (quanquam et melioribus actis  
 Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat  
 Clarius ingenium venturae tradere famae)  
 Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas  
 Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.  
 Vos rigidum lapidem vivis animare figuris  
 Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus  
 Inserere, aspiciamus motumque iramque doloremque,  
 Et paene audimus gemitus: vos extulit olim  
 Clara Rhodos, vestrae jacuerunt artis honores  
 Tempore ab immenso, quos rursus in luce secunda  
 Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti  
 Gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est  
 Ingenio, aut quovis extendere fata labore,  
 Quam fastus et opes et inanem extendere luxum.

(v. Leodegarii a Quercu Farrago Poematum T. II. p. 63.) Auch Gruter hat dieses Gedicht, nebst andern des Sadolet's, seiner bekannten Sammlung (Delic. Poet. Italorum Parte alt. p. 582) mit einverleibet, allein sehr fehlerhaft. Für bini (v. 14) liest er vivi; für errant (v. 15) oram, u. s. w.

einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken? Richardson sagt: Virgils Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheint, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eignen Person macht, sondern sie den Aeneas machen läßt und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Aeneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicherweise hätte bringen müssen, wann er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson füget hinzu: \*) die Geschichte des Laokoon solle bloß zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzelnen Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde neben einander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen auf einander, und ich sehe nicht, welchen Nachteil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte, es sei denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Bindungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände und verstricken die Füße. So sehr dem Auge diese Verteilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist so deutlich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen läßt als durch natürliche Zeichen.

\*) De la Peinture, Tome III. p. 516. C'est l'horreur que les Troïens ont conçue contre Laocoon, qui était nécessaire à Virgile pour la conduite de son Poëme: et cela le mène à cette Description pathétique de la destruction de la patrie de son Héros. Aussi Virgile n'avait garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un Particulier.

— — — — micat alter, et ipsum  
 Laocoonta petit, totumque infraque supraque  
 Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu  
 — — — — — — — — — —

At serpens lapsu crebro redeunte subintrat  
 Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns jetzt dafür gibt:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum  
 Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß sie nicht aufs Reine zu bringen suchen, sie muß jetzt nur die Schlangen, jetzt nur den Laokoön sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch bloß willkürlich. Man ahmet nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Not verändert? Vielmehr, wenn man dieses thut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also nicht nachgeahmet habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Teil. Gut; doch welches sind denn diese einzelnen Teile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnet zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein als darin, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten Umstände, daß den Vater eben dasselbe Unglück betroffen habe als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheint Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anders. Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen

Verstrickung auf einer oder der andern Seite Nachahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler als des Dichters zu vermuten. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab, nur mit dem Unterschiede, daß, wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz, den Dichter nachzuahmen, noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nötigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmet haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung; und diejenigen, welche sie demungeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sei als die poetische Beschreibung.

## VII.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnet von dem andern die Art und Weise, es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibet, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das, was auf dem Kunstwerke vorgestellt worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung; und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellet sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Teil des Schildes und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellet, nachgeahmet und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Kopist. Jene ist ein Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach und gibt uns kalte Erinnerungen

von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indes Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen, so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Uebereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselseitigen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustützen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence schrieb seinen Polymetis <sup>1)</sup> mit vieler klassischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber demungeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch sein muß.

Es ist natürlich, daß, wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schilden beschreibt,

(Nec primus radios, miles Romane corusci  
Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas)

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke. <sup>2)</sup> Es kann sein, daß Mars in eben der schwebenden

<sup>1)</sup> Die erste Ausgabe ist von 1747, die zweite von 1755 und führet den Titel: 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. In ten Books. by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Doddsley. fol. Auch ein Auszug, welchen N. Lindal aus diesem Werke gemacht hat, ist bereits mehr als einmal gedruckt worden.

<sup>2)</sup> Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. Polymetis Dial. VI. p. 50.

Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte,<sup>3)</sup> auch von den alten Waffenschmieden auf den Helmen und Schilden vorgestellt wurde und

3) Ich sage, es kann sein. Doch wollte ich Zehn gegen Eins wetten, daß es nicht ist. — Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Keppigkeit wußte und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte. (Sat. XI. v. 100—107.)

Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes  
 Urbibus eversis praedarum in parte reperta  
 Magnorum artificum frangebatur pocula miles,  
 Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis  
 Romuleae simulacra ferae mansuescere jussae  
 Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,  
 Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta,  
 Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.

Der Soldat zerbrach die kostbarsten Becher, die Meisterstücke großer Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu lassen, womit er seinen Helm ausschmückte. Alles ist verständlich, bis auf die letzten zwei Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein solches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beschreiben. So viel sieht man wohl, daß dieses Bild der Gott Mars sein soll; aber was soll das Beiwort *pendentis*, welches er ihm gibt, bedeuten? Nigaltius fand eine alte Glosse, die es durch *quasi ad ictum se inclinantis* erklärt. Lubinus meint, das Bild sei auf dem Schilde gewesen, und da das Schild an dem Arme hänge, so habe der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein dieses ist wider die Konstruktion; denn das zu ostenderet gehörige Subjectum ist nicht miles, sondern cassis. Britannicus will, alles, was hoch in der Luft stehe, könne hangend heißen, und also auch dieses Bild über oder auf dem Helme. Einige wollen gar *perdentis* dafür lesen, um einen Gegensatz mit dem folgenden *perituro* zu machen, den aber nur sie allein schön finden dürften. Was sagt nun Addison bei dieser Ungewißheit? Die Ausleger, sagt er, irren sich alle, und die wahre Meinung ist ganz gewiß diese (S. dessen Reisen, deutsche Uebersetz. S. 249): „Da die römischen Soldaten sich nicht wenig auf den Stifter und kriegerischen Geist ihrer Republik einbildeten, so waren sie gewohnt, auf ihren Helmen die erste Geschichte des Romulus zu tragen, wie er von einem Gotte erzeugt und von einer Wölfin gesäuet worden. Die Figur des Gottes war vorgestellt, wie er sich auf die Priesterin Rhea oder, wie sie andere nennen, Rhea Sylvia herabläßt, und in diesem Herablassen schien sie über der Jungfrau in der Luft zu schweben, welches denn durch das Wort *pendentis* sehr eigentlich und poetisch ausgedrückt wird. Außer dem alten Basrelief beim Vellori, welches mich zuerst auf diese Auslegung brachte, habe ich seitdem die nämliche Figur auf einer Münze gefunden, die unter der Zeit des Antoninus Pius geschlagen worden.“ — Da Spence diese Entdeckung des Addison so außerordentlich glücklich findet, daß er sie als ein Muster in ihrer Art und als das stärkste Beispiel anführet, wie nützlich die Werke der alten Artisten zur Erklärung der klassischen römischen Dichter gebraucht werden können, so kann ich mich nicht enthalten, sie ein wenig genauer zu betrachten. (Polymetis Dial. VII. p. 77.) — Fürs erste muß ich anmerken, daß bloß das Basrelief und die Münze dem Addison wohl schwerlich die Stelle des Juvenals in die Gedanken gebracht haben würde, wenn er sich nicht zugleich erinnert hätte, bei dem alten Scholiasten, der in der letzten ohn einen Zeile anstatt *fulgentis*, *venientis* gefunden, die Glosse gelesen zu haben: *Martis ad Iliam venientis ut concumberet*. Nun nehme man aber diese Lesart des Scholiasten nicht an, sondern man nehme die an, welche Addison selbst annimmt, und sage, ob man sodann die geringste Spur findet, daß der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man sage, ob es nicht ein wahres *hysteronproteron* von ihm sein würde, daß er von der Wölfin und den jungen Knaben rede und sodann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Dasein zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblem auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Ursprung seines Stifters stolz;

daß Juvenal einen solchen Helm oder Schild in Gedanken hatte, als er mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Rätsel für alle Ausleger gewesen. Mich

das zeigten die Wölfin und die Kinder genugsam; mußte er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Ueberraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marmor und Münzen zu finden sein, paßt sie darum auf das Stück einer Rüstung? Und welches sind denn die Marmor und Münzen, auf welchen sie Addison fand und wo er den Mars in dieser schwebenden Stellung sahe? Das alte Basrelief, worauf er sich beruft, soll Bellori haben. Aber die Admiranda, welches seine Sammlung der schönsten alten Basreliefs ist, wird man vergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muß es weder da, noch sonst wo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillschweigen übergeht. Alles kömmt also auf die Münze an. Nun betrachte man diese bei dem Addison selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem Stempelschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichen Boden zu stellen, so stehet er ein wenig höher. Das ist es alles; Schwwebendes hat sie außer diesem nicht das geringste. Es ist wahr, in der Abbildung, die Spence davon gibt, ist das Schweben sehr stark ausgedrückt; die Figur fällt mit dem Oberteile weit vor, und man sieht deutlich, daß es kein stehender Körper ist, sondern daß, wenn es kein fallender Körper sein soll, es notwendig ein schwebender sein muß. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. Es wäre hart, obgleich in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaktes Vorurteil kann auch auf unsere Augen Einfluß haben; zudem konnte er es zum Besten seiner Leser für erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler so verstärken zu lassen, daß uns eben so wenig Zweifel desfalls übrig bliebe als ihm selbst. So viel ist gewiß, daß Spence und Addison eben dieselbe Münze meinen, und daß sie sonach entweder bei diesem sehr verstellt oder bei jenem sehr verjüngert sein muß. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nämlich: daß ein schwebender Körper ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet. Auch die neue Malerei erlaubet sich dieselbe nie, sondern, wenn ein Körper in der Luft hangen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine bloße Wolke sein. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fuße in den Olymp erheben läßt, Τῆν μὲν ἀπὸ Ὀλύμπου ποδὲς φερον (Iliad. 2 v. 148), so verstehet der Graf Caylus die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als daß er dem Maler raten sollte, die Göttin so frei die Luft durchschreiten zu lassen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen (Tableaux tirés de l'Iliade p. 91), so wie er sie ein andermal auf einen Wagen setzt (p. 131), obgleich der Dichter das Gegenteil von ihr sagt. Wie kann es auch wohl anders sein? Ob uns schon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menschlichen Figur denken läßt, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernt und ihren menschenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, daß unser Auge nicht beleidiget würde, wenn es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände als bei der andern? Wodurch anders als durch verabredete Zeichen? In der That sind ein Paar Flügel, eine Wolke auch nichts anders als dergleichen Zeichen. Doch von diesem ein mehreres an einem andern Orte. Hier ist es genug, von den Verteidigern der Addison'schen Meinung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die so frei und bloß in der Luft hänge. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art sein? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umstand überliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle notwendig macht? Beim Ovid (Fast. lib. 1) läßt sich nicht die geringste Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, daß es keinen solchen Umstand könne gegeben haben. Denn es finden sich andere alte Kunstwerke, welche die nämliche Geschichte vorstellen und wo Mars offenbar nicht schwebet, sondern gehet. Man betrachte das

dünkt selbst, daß ich die Stelle Ovids, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

Aura — — — venias — — —

Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros!

und seine Procris diese Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich die sanften Lüfte personifiziert und eine Art weiblicher Sylphen unter dem Namen *Aurae* verehret haben.<sup>4)</sup> Ich

Basrelief beim Montfaucon (Suppl. T. I. p. 183), das sich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Palaste der Mellini befindet. Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert sich ihr mit leisen Schritten und mit der bedeutenden Zurückstreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns entweder zurückzubleiben oder sachte zu folgen befehlen. Es ist vollkommen die nämliche Stellung, in der er auf der Münze erscheint, nur daß er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führet. Man findet öfter berühmte Statuen und Basreliefs auf alten Münzen kopiert, als daß es auch nicht hier könnte geschehen sein, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte und sie daher besser mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dieses nun zusammengenommen, wie viel Wahrscheinlichkeit bleibt dem Addison noch übrig? Schwerlich mehr, als so viel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklärung, wenn diese nichts taugt? Es kann sein, daß sich schon eine bessere unter den von Addison verworfenen Erklärungen findet. Findet sich aber auch keine, was mehr? Die Stelle des Dichters ist verdorben; sie mag es bleiben. Und sie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermutungen darüber auskramen wollte. Dergleichen könnte z. B. diese sein, daß *pendentis* in seiner figurlichen Bedeutung genommen werden müsse, nach welcher es so viel als ungewiß, unentschieden, unentschieden heißt. *Mars pendens* wäre alsdann so viel als *Mars incertus* oder *Mars communis*. *Dii communes sunt*, sagt Servius (ad v. 118. lib. XII. Aeneid.), *Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt*. Und die ganze Zeile

*Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti*

würde diesen Sinn haben, daß der alte römische Soldat das Bildnis des gemeinschaftlichen Gottes seinem demungeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sei. Ein sehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eignen Tapferkeit als zur Frucht des parteiischen Beistandes ihres Stammvaters macht. Demungeachtet: *non liquet*.

<sup>4)</sup> „Ehe ich,“ sagt Spence (*Polymetis Dialogue XIII. p. 208*), „mit diesen *Aurae*, Lustnymphen, bekannt ward, wußte ich mich in die Geschichte von Cephalus und Procris, beim Ovid, gar nicht zu finden. Ich konnte auf keine Weise begreifen, wie Cephalus durch seine Ausrufung: *Aura venias*, sie mochte auch in einem noch so zärtlichen, schmachtenden Tone erschollen sein, jemanden auf den Argwohn bringen können, daß er seiner Procris untreu sei. Da ich gewohnt war, unter dem Worte *Aura* nichts als die Luft überhaupt oder einen sanften Wind insbesondere zu verstehen, so kam mir die Eifersucht der Procris noch weit ungegründeter vor, als auch die alleranschweifendste gemeinlich zu sein pflegt. Als ich aber einmal gefunden hatte, daß *Aura* eben so wohl ein schönes junges Mädchen als die Luft bedeuten könnte, so bekam die Sache ein ganz andres Ansehen, und die Geschichte dünkte mich eine ziemlich vernünftige Wendung zu bekommen.“ Ich will den Beifall, den ich dieser Entdeckung, mit der sich Spence so sehr schmeichelt, in dem Texte erteile, in der Note nicht wieder zurücknehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt lassen, daß auch ohne sie die Stelle des Dichters ganz natürlich und begreiflich ist. Man darf nämlich nur wissen, daß *Aura* bei den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heißt z. B. beim Nonnus (*Dionys. lib. XLVIII*) die

gebe es zu, daß, wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermesäule vergleicht, man das Aehnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlechter Pfeiler ist, der bloß das Haupt, höchstens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt und, weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Unthätigkeit erwecket.<sup>5)</sup> — Erläuterungen von dieser Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit notwendig noch allezeit hinlänglich sein sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes

Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil sie sich einer männlichen Schönheit rühmte, als selbst der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Vermessenheit schlafend den Umarmungen des Bacchus preisgegeben ward.

<sup>5)</sup> Juvenalis Sat. VIII. v. 52—55.

— — — — At tu

Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae:  
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod  
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen gehabt hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte Aesopische Fabel beige-fallen sein, die aus der Bildung einer solchen Hermesäule ein noch weit schöneres und zu ihrem Verständnisse weit unentbehrlicheres Licht erhält als diese Stelle des Juvenals. „Merkur,“ erzählt Aesopus, „wollte gern erfahren, in welchem Ansehen er bei den Menschen stünde. Er verbarg seine Gottheit und kam zu einem Bildhauer. Hier erblickte er die Statue des Jupiters und fragte den Künstler, wie teuer er sie halte? Eine Drachme, war die Antwort. Merkur lächelte. Und diese Juno? fragte er weiter. Ungefähr eben so viel. Indem ward er sein eigenes Bild gewahr und dachte bei sich selbst: Ich bin der Bote der Götter; von mir kommt aller Gewinn; mich müssen die Menschen notwendig weit höher schätzen. Aber hier dieser Gott? (Er wies auf sein Bild.) Wie teuer möchte wohl der sein? Dieser? antwortete der Künstler. O, wenn Ihr mir jene beide abkauft, so sollt Ihr diesen obendrein haben.“ Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht und konnte also auch nicht die Absicht haben, seine Eigenliebe zu kränken, sondern es mußte in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet sein, warum er die letztere so geringschätzig hielt, daß er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabei nichts thun; denn der Künstler schätzet seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleiße und der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werte der Wesen, welche sie ausdrücken. Die Statue des Merkurs mußte weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiß und Arbeit verlangen, wenn sie weniger kosten sollte, als eine Statue des Jupiters oder der Juno. Und so war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiters und der Juno zeigten die völlige Person dieser Götter; die Statue des Merkurs hingegen war ein schlechter, viereckichter Pfeiler mit dem bloßen Brustbilde desselben. Was Wunder also, daß sie obendrein gehen konnte? Merkur übersah diesen Umstand, weil er sein vermeintliches überwiegendes Verdienst nur allein vor Augen hatte, und so war seine Demüthigung eben so natürlich als verdient. Man wird sich vergebens bei den Auslegern und Uebersetzern und Nachahmern der Fabeln des Aesopus nach der geringsten Spur von dieser Erklärung umsehen; wohl aber könnte ich ihrer eine ganze Reihe anführen, wenn es sich der Mühe lohnte, die das Märchen geradezu verstanden, das ist, ganz und gar nicht verstanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darin liegt, wenn man die Statuen alle für Werke von einerlei Ausführung annimmt, entweder nicht gefühlt oder wohl noch gar übertrieben. Was sonst in dieser Fabel anstößig sein könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künstler seinem Jupiter setzet. Für eine Drachme kann ja wohl auch kein Töpfer eine Puppe machen. Eine Drachme muß also hier überhaupt für etwas sehr Geringes stehen. (Fab. Aesop. 90. Edit. Hanpt. p. 70.)

Ding und nicht als Nachahmung vor Augen, oder Künstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, demzufolge sich auch Uebereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurück-schließen läßt.

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malet, wie er ihm im Traume erschienen: — Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem gülden Haare, das um den langen Nacken schwimmt; glänzendes Weiß und Purpurröte mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zugeführt wird: — warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt sein? Schions nova nupta verecundia notabilis mag in Rom gewesen sein, mag tausend und tausendmal sein kopieret worden: war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen als in der Nachahmung des Malers? <sup>6)</sup> Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet und sein vor der Esse erhitztes Gesicht rot, brennend nennet: mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze rötet? <sup>7)</sup> Oder wenn Lukrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibet und sie, mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde, in ihrer natürlichen Ordnung vorüberführt: war Lukrez ein Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebt, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Prozession schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstrakta zu wirklichen Wesen zu machen? <sup>8)</sup> Oder Virgils pontem

6) Tibullus Eleg. 4. lib. III. — Polymetis Dial VIII. p. 84.

7) Statius lib. I. Sylv. 5. v. 8. — Polymetis Dial. VIII. p. 81.

8) Lucretius de R. N. lib. V. v. 736—746.

It Ver, et Venus, et Veneris praenuntius ante  
Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter  
Flora quibus mater praespargens ante vias  
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.  
Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una  
Pulverulenta Ceres; et Etesia habra Aquilonum.  
Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan:  
Inde aliae tempestates ventique sequuntur.  
Altitonans Voltumnus et Auster fulmine pollens.  
Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem  
Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algas.

indignatus Araxes, dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielt hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellt wird?<sup>9)</sup> Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klarsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich bedaure, daß ein so nützlichcs Buch, als Polymetis sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigentümlicher Phantasie Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel und den klassischen Schriftstellern weit nachtheiliger geworden ist, als ihnen die wässerigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können. Noch mehr bedauere ich, daß Spence selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntniß der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle eben so wenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist.<sup>10)</sup>

Spence erkennet diese Stelle für eine von den schönsten in dem ganzen Gedichte des Lucrez. Wenigstens ist sie eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lucrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heißt ihm diese Ehre schmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man sagt: Diese ganze Beschreibung scheint nach einer alten Prozession der vergötterten Jahreszeiten nebst ihrem Gefolge gemacht zu sein. Und warum das? „Darum,“ sagt der Engländer, „weil bei den Römern ehemals dergleichen Prozessionen mit ihren Göttern überhaupt eben so gewöhnlich waren, als noch jezt in gewissen Ländern die Prozessionen sind, die man den Heiligen zu Ehren anstellt; und weil hiernächst alle Ausdrücke, welche der Dichter hier braucht, auf eine Prozession recht sehr wohl passen (come in very aptly, if applied to a procession).“ Treffliche Gründe! Und wie vieles wäre gegen den lekten noch einzuzuwenden! Schon die Beiwörter, welche der Dichter den personifirten Abstrakten gibt, Calor aridus, Ceres pulverulenta, Voltornus altitonans, fulmine pollens Auster, Albus dentibus crepitans, zeigen, daß sie das Wesen von ihm und nicht von dem Künstler haben, der sie ganz anders hätte charakterisiren müssen. Spence scheint übrigens auf diesen Einfall von einer Prozession durch Abraham Preigern gekommen zu sein, welcher in seinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters sagt: Ordo est quasi Pompae cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora etc. Allein dabei hätte es auch Spence nur sollen bewenden lassen. Der Dichter führet die Jahreszeiten gleichsam in einer Prozession auf; das ist gut. Aber er hat es von einer Prozession gelernt, sie so aufzuführen; das ist sehr abgeschmackt.

<sup>9)</sup> Aeneid. Lib. VIII. v. 725. — Polymetis Dial. XIV. p. 230.

<sup>10)</sup> In den verschiedenen Stellen seiner Reisen und seines Gesprächs über die alten Münzen.

## VIII.

Von der Aehnlichkeit, welche die Poesie und Malerei mit einander haben, macht sich Spence die allerseltzamsten Begriffe. Er glaubet, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag, daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheint er gar nicht gedacht zu haben und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistens Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt.<sup>1)</sup> Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache, auf die Unwissenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Epheublättern, dem beständigen Kopfpuze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

— Tibi, cum sine cornibus adstas  
Virgineum caput est: — —

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid.<sup>2)</sup> Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen und mußten daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestiget waren, wie man an einem Kopfe in dem Königl. Kabinett zu Berlin sehen kann.<sup>3)</sup> Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne

1) Polymetis Dial. IX. p. 129.

2) Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.

3) Begeri Thes. Brandenb. Vol. III. p. 242.

Stirne verdeckte und daher an den Statuen des Bacchus eben so selten vorkömmt als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern eben so oft beigeleget wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes; dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen, größere Schönheiten zu zeigen; und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beinamen Biformis, Διμορφος, hatte, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß die Künstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten wählten, die der Bestimmung ihrer Kunst am meisten entsprach.

Minerva und Juno schleudern bei den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence.<sup>4)</sup> Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den Samothracischen Geheimnissen erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wußten sie ohne Zweifel nichts davon, und was sie nicht wußten, konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spences dagegen fragen: arbeiteten diese gemeinen Leute für ihren Kopf oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet sein konnten? Stunden die Artisten auch bei den Griechen in dieser Verachtung? Waren die römischen Artisten nicht mehrtheils geborne Griechen? Und so weiter.

Statius und Valerius Flaccus schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie als für die Göttin der Liebe halten sollte. Spence siehet sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt ist als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts gut sei, was unschicklich sein würde, wenn man es in einem Gemälde oder an einer Statue vorstellte.<sup>5)</sup> Folglich müssen

4) Polymetis Dial. VI p. 63.

5) Polymetis Dialogue XX. p. 311. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.

die Dichter gefehlt haben. „Statius und Valerius sind aus einer Zeit, da die römische Poesie schon in ihrem Verfall war. Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack und ihre schlechte Beurteilungskraft. Bei den Dichtern aus einer bessern Zeit wird man dergleichen Verstößungen wider den malerischen Ausdruck nicht finden.“<sup>6)</sup>

So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indes mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Fall annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellt, sind nicht völlig eben dieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personifizierte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisierung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirklich handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstehen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame, verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken und die wir daher mit in den abgeordneten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus, von Rache und Wut getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe als Liebe zürnet nie, rächet sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter ihre eigene Individualität hat und folglich der Triebe des Abscheus eben so fähig sein muß als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wut entbrennet, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzet?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammengesetzten Werken die Venus oder jede andere Gottheit außer ihrem Charakter als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter, einführen kann. Aber alsdenn müssen

<sup>6)</sup> Polymetis Dial. VII. p. 74.

wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbare Folgen desselben sind. Venus übergibt ihrem Sohne die göttlichen Waffen; diese Handlung kann der Künstler sowohl als der Dichter vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmut und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen; vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will, in vergrößerter, wilder Gestalt, mit fleckichten Wangen, in verwirrtem Haare die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt, so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses thut Flaccus:

— — Neque enim alma videri  
Iam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,  
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens  
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem  
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam.<sup>7)</sup>

Eben dieses thut Statius:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,  
Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem  
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres  
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra  
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,  
Tartarias inter thalamis volitasse sorores  
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum  
Anguibus, et saeva formidine cuncta replet  
Limina.<sup>8)</sup> —

Oder man kann sagen: der Dichter allein besizet das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen zwei Erscheinungen in

<sup>7)</sup> Argonaut. Lib. II. v. 102—106.

<sup>8)</sup> Thebaid. Lib. V. v. 61—69.

eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus, nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet, von keinem azurnen Gewande umflattert, ohne ihren Gürtel, mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet, in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muß, soll sich seiner auch darum der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein will, so sei sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester; und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet!

## IX.

Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipile ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete,<sup>1)</sup> mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln; denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg; und wenn wir unter den noch

1) Valerius Flaccus Lib. II. Argonaut. v. 265—273.

Serta patri, juvenisque comam vestesque Lyael  
Induit, et medium curru locat; aeraque circum  
Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.  
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:  
Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,  
Respicens; teneat virides velatus habenas  
Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,  
Et sacer ut Bacchum referat scyphus.

Das Wort tumeant in der letzten ohn einen Zeile scheint übrigens anzuzeigen, daß man die Hörner des Bacchus nicht so klein gemacht, als sich Spence einbildet.

übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden,<sup>2)</sup> so ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehret worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wut der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christentums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreiniget war.

Da indes unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hilfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sahe; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt oder, aus Rücksicht für die Kunst und den feinem Geschmack des Jahrhunderts, von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht, so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache von dem Künstler

<sup>2)</sup> Der sogenannte Bacchus in dem Mediceischen Garten zu Rom (beim Montfaucon Suppl. aux Ant. T. I. p. 254) hat kleine, aus der Stirne hervorprossende Hörner; aber es gibt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der That sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Tier erteilte. Auch ist die Stellung, der listerne Blick nach der über sich gehaltenen Traube, einem Begleiter des Weingottes anständiger als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Großen sagt (Protrept. p. 48. Edit. Pott): Ἐβουλετο δε και Ἀλεξανδρος Ἀρμυωνος υἱος εἶναι δοκειν, και κρασφορος αναπλαττεσθαι προς των αγαλματοποιων, το καλον ανθρωπου οβροισαι σπυδων κρατι. Es war Alexanders ausdrücklicher Wille, daß ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen sollte; er war es gern zufrieden, daß die menschliche Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines göttlichen Ursprunges zu sein glaubte.

habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Vergernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammet, woraus sie gezogen worden.<sup>3)</sup>

Gegenteils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence gibt hiervon ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Dvid, daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehret

<sup>3)</sup> Als ich oben behauptete, daß die alten Künstler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, daß die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht gewesen sind. In dem zu Gerynea fand Pausanias dergleichen von Holz; sie waren weder groß noch sonst besonders merkwürdig; es schien, daß die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildsäulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels standen, einbringen wollen, als welche von Stein und von sehr schöner Arbeit waren. (Pausanias Achaic. cap. XXV. p. 587. Edit. Kuhn.) Ich hatte eben so wenig vergessen, daß man Köpfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chiffletius bekannt gemacht, und auf einer Lampe beim Licetus zu sehen glaube. (Dissertat. sur les Furies par Bannier. Mémoires de l'Académie des Inscript. T. V. p. 48.) Auch sogar die Urne von etruskischer Arbeit beim Gorius (Tab. 151 Musei Etrusci), auf welcher Drestes und Pylades erscheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fadeln zusehen, war mir nicht unbekannt. Allein ich redete von Kunstwerken, von welchen ich alle diese Stücke ausschließen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht sowohl als die übrigen davon auszuschließen, so dienet es von einer andern Seite, mehr meine Meinung zu bestärken, als zu widerlegen. Denn so wenig auch die etruskischen Künstler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, so scheinen sie doch auch die Furien nicht sowohl durch schreckliche Gesichtszüge als vielmehr durch ihre Tracht und Attribute ausgedrückt zu haben. Diese stoßen mit so ruhigem Gesichte dem Drestes und Pylades ihre Fadeln unter die Augen, daß sie fast scheinen, sie nur im Scherze erschrecken zu wollen. Wie fürchterlich sie dem Drestes und Pylades vorgekommen, läßt sich nur aus ihrer Furcht, keineswegs aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen. Es sind also Furien und sind auch keine; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Vorstellung von Grimm und Wut, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt sind, nicht mit der Stirne, die, wie Catull sagt, *expirantis praeporat pectoris iras*. — Noch kürzlich glaubte Herr Windelmann, auf einem Karneole in dem Stojischen Kabinette eine Furie im Laufe, mit fliegendem Rocke und Haaren und einem Dolche in der Hand, gefunden zu haben (Bibliothek der schönen Wiss. V. Band S. 30). Der Herr von Hagedorn riet hierauf auch den Künstlern schon an, sich diese Anzeige zu nütze zu machen und die Furien in ihren Gemälden so vorzustellen (Betrachtungen über die Malerei S. 222). Allein Herr Windelmann hat hernach diese seine Entdeckung selbst wiederum ungewiß gemacht, weil er nicht gefunden, daß die Furien, anstatt mit Fadeln, auch mit Dolchen von den Alten bewaffnet worden (Descript. des Pierres gravées p. 84). Ohne Zweifel erkennt er also die Figuren, auf Münzen der Städte Vyrba und Masaura, die Spannheim für Furien ausgibt (Les Césars de l'ulien p. 44), nicht dafür, sondern für eine Hekate triformis; denn sonst fände sich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch führet, und es ist sonderbar, daß eben diese auch in bloßen, ungebundenen Haaren erscheint, die an den andern mit einem Schleier bedeckt sind. Doch gesetzt auch, es wäre wirklich so, wie es dem Herrn Windelmann zuerst vorgekommen, so würde es auch mit diesem geschnittenen Steine eben die Bewandnis haben, die es mit der etruskischen Urne hat, es wäre denn, daß sich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Gesichtszüge erkennen ließen. Ueberdem gehören auch die geschnittenen Steine überhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Siegel, schon mit zur Bildersprache, und ihre Figuren mögen öfterer eigenfönnige Symbole der Besitzer als freiwillige Werke der Künstler sein.

worden, und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe und daß alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die *Vesta*, sondern eine *Vestalin* vorstelle.<sup>4)</sup> Eine seltsame Folge! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des *Saturnus* und der *Ops* machen, das sie in Gefahr kommen lassen, unter die Mißhandlungen des *Priapus* zu fallen, und was sie sonst von ihr erzählen: verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifizieren, weil es in einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehret ward? Denn *Spence* begehet dabei noch diesen Fehler, daß er das, was *Ovid* nur von einem gewissen Tempel der *Vesta*, nämlich von dem zu Rom sagt,<sup>5)</sup> auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied und auf ihre Verehrung überhaupt ausdehnet. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehret ward, so ward sie nicht überall verehret, so war sie selbst nicht in *Italien* verehret worden, ehe ihn *Numa* erbaute. *Numa* wollte keine Gottheit in menschlicher oder tierischer Gestalt vorgestellet wissen; und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der *Vesta* machte, daß er alle persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. *Ovid* selbst lehret uns, daß es vor den Zeiten des *Numa* Bildsäulen der *Vesta* in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin *Sylvia* Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben.<sup>6)</sup>

4) *Polymetis Dial.* VII. p. 81.

5) *Fast.* lib. VI. v. 295—98.

Esse diu stultus Vestae simulacra putavi:  
Mox didici curvo nulla subesse tholo.  
Ignis inextinctus templo celatur in illo.  
Effigiem nullam Vesta, nec ignis, habet.

*Ovid* redet nur von dem Gottesdienste der *Vesta* in Rom, nur von dem Tempel, den ihr *Numa* daselbst erbauet hatte, von dem er kurz zuvor (v. 259. 60) sagt:

Regis opus placidi, quo non metuentius ullum  
Numinis ingenium terra Sabina tulit.

6) *Fast.* lib. III. v. 45. 46.

Sylvia fit mater; Vestae simulacra feruntur  
Virgineas oculis opposuisse manus.

Auf diese Weise hätte *Spence* den *Ovid* mit sich selbst vergleichen sollen. Der Dichter redet von verschiedenen Zeiten. Hier von den Zeiten vor dem *Numa*, dort von den Zeiten nach ihm. In jenen ward sie in *Italien* unter persönlichen Vorstellungen verehret, so wie sie in *Troja* war verehret worden, von wannen *Aeneas* ihren Gottesdienst mit herüber gebracht hatte.

— — Manibus vittas Vestamque potentem,  
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:

Daß sogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art gewesen, als sie Numa verordnet, scheinen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines Pontificis Vestae gedacht wird.<sup>7)</sup> Auch zu Korinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsäule mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward.<sup>8)</sup> Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneo, neben der Statue des Friedens.<sup>9)</sup> Die Jassier rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel stand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle.<sup>10)</sup> Plinius gedenkt einer sitzenden, von der Hand des Skopas, die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten zu Rom befand.<sup>11)</sup> Zugegeben, daß es uns jetzt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweiset dieses, daß sie auch die Alten nicht unterscheiden können, oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die eine als für die andere. Das Zepter, die Fackel, das Palladium lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuten. Das Tympanum, welches ihr Codinus beileget, kömmt ihr vielleicht nur als der Erde zu; oder Codinus wußte selbst nicht recht, was er sahe.<sup>12)</sup>

sagt Virgil von dem Geiste des Hektors, nachdem er dem Aeneas zur Flucht geraten. Hier wird das ewige Feuer von der Vesta selbst oder ihrer Bildsäule ausdrücklich unterschieden. Spence muß die römischen Dichter zu seinem Behufe doch noch nicht aufmerksam genug durchgelesen haben, weil ihm diese Stelle entwischt ist.

7) Lipsius de Vesta et Vestalibus cap. 13.

8) Pausanias Corinth. cap. XXXV. p. 198. Edit. Kuh.

9) Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.

10) Polyb. Hist. lib. XVI. §. 11. Op. T. II. p. 443. Edit. Ernest.

11) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 727. Edit. Hard. Scopas fecit — Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis. Diese Stelle muß Lipsius in Gedanken gehabt haben, als er (de Vesta cap. 3.) schrieb: Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate. Allein, was Plinius von einem einzelnen Stücke des Skopas sagt, hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben sollen. Er merkt selbst an, daß auf den Münzen die Vesta eben so oft stehend als sitzend erscheine. Allein er verbessert dadurch nicht den Plinius, sondern seine eigene falsche Einbildung.

12) Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit. Venet. p. 12. Την γην λεγουσιν Έστιαν, και πλαττουσι αυτην γυναικα, τυμπανον βασταζουσαν, επειδη τους ανεμους η γη υφ' αυτην συγκλειει. Suidas aus ihm, oder beide aus einem ältern, sagt unter dem Worte Έστια eben dieses. „Die Erde wird unter dem Namen Vesta als eine Frau gebildet, welche ein Tympanon trägt, weil sie die Winde in sich verschlossen hält.“ Die Ursache ist ein wenig abgeschwächt. Es würde sich eher haben hören lassen, wenn er gesagt hätte, daß ihr deswegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Teil geglaubt, daß ihre Figur damit übereinkomme; σχημα αυτης τυμπανοειδες ειναι. (Plutarchus de placitis Philos. cap. 10. id. de facie in orbe Lunae.) Wo sich

## X.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeigt, wie wenig er über die Grenzen der Poesie und Malerei muß nachgedacht haben.

„Was die Musen überhaupt betrifft,“ sagt er, „so ist es doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen sie so große Verbindlichkeit haben, erwarten sollte.“<sup>1)</sup>

Was heißt das anders, als sich wundern, daß, wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler thun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Berrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehen,

Ipsa diu positis lethum praedixerat astris  
Uranie —<sup>2)</sup>

warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazusetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio des Türken, aus Mangel der Stimme, unter sich erfunden haben?

Eben dieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens

---

aber Codinus nur nicht entweder in der Figur oder in dem Namen oder gar in beiden geirret hat. Er wußte vielleicht, was er die Vesta tragen sahe, nicht besser zu nennen als ein Tympanum, oder hörte es ein Tympanum nennen und konnte sich nichts anders dabei gedenken als das Instrument, welches wir eine Heerpauke nennen. Tympana waren aber auch eine Art von Rädern:

Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris  
Agricolae —

(Virgilius Georgic. lib. II. v. 444.) Und einem solchen Rade scheint mir das, was sich an der Vesta des Fabretti zeigt (Ad Tabulam Iliadis p. 334) und dieser Gelehrte für eine Handmühle hält, sehr ähnlich zu sein.

1) Polymetis Dial. VIII. p. 91.

2) Statius Theb. VIII. v. 551.

vorsezten.<sup>3)</sup> „Es verdienet angemerkt zu werden,“ sagt er, „daß die römischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten sind in diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was jedes derselben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen der römischen Kaiser zu Rate ziehen. —<sup>4)</sup> Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar öfters als von Personen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und übrigen Ansehen sehr wenig.“ —

Wenn der Dichter Abstracta personifiziret, so sind sie durch den Namen und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisiret.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifizirten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaume in der Hand, eine andere, an eine Säule gelehnet, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter sind keine allegorische Wesen, sondern bloß personifizierte Abstracta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Not erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Not treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Not nichts weiß?

Was Spencen so sehr befremdet, verdienet den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichtume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen. Bedienet sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffierungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewähret ist, so ist die geßiffentliche Uebertretung derselben ein

<sup>3)</sup> Polym. Dial. X. p. 137.

<sup>4)</sup> Ibid. p. 134.

Lieblingsfehler der neuern Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistens auf das Hauptwerk am wenigsten: nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisieren.

Doch gibt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts Allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnet, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulkans sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen, zum Unterschiede jener allegorischen, die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Aehnliches.<sup>5)</sup>

<sup>5)</sup> Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Nothwendigkeit macht und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bei allen alten Dichtern ist (Lib. I. Od. 35):

Te semper anteit saeva Necessitas:

Clavos trabales et cuneos manu

Gestans ahenea; nec severus

Uncus abest liquidumque plumbum —

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei für Mittel der Befestigung oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frohligsten des Horaz. Sanadon sagt: J'ose dire que ce tableau pris dans le détail serait plus beau sur la toile que dans une ode héroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le Poète ait eu besoin de ce correctif. Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl; nur der Grund, womit er es bewähren will, ist nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attribute ein attirail patibulaire sind; denn es stand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen und das Galgengeräte in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln, sondern weil alle Attribute eigentlich für das Auge und nicht für das

## XI.

Auch der Graf Caylus scheint zu verlangen, daß der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle.<sup>1)</sup> Der Graf verstand sich besser auf die Malerei als auf die Poesie.

Gehör gemacht sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör heibringen will, eine größere Anstrengung erfordern und einer geringern Klarheit fähig sind. — Der Verfolg von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein paar Versehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vorteilhaftesten Begriff erwecken. Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorstellten. (Dial. X. p. 145.) „Die Römer,“ sagt er, „nannten sie Fides; und wenn sie sie Sola Fides nannten, so scheinen sie den hohen Grad dieser Eigenschaft, den wir durch grundehrlich (im Englischen downright honesty) ausdrücken, darunter verstanden zu haben. Sie wird mit einer freien, offenen Gesichtsbildung und in nichts als einem dünnen Kleide vorgestellt, welches so fein ist, daß es für durchsichtig gelten kann. Horaz nennet sie daher in einer von seinen Oden dünnbekleidet und in einer andern durchsichtig.“ In dieser kleinen Stelle sind nicht mehr als drei ziemlich grobe Fehler. Erstlich ist es falsch, daß Sola ein besonderes Beiwort sei, welches die Römer der Göttin Fides gegeben. In den beiden Stellen des Livius, die er desfalls zum Beweise anführt (Lib. I. §. 21. Lib. II. §. 3), bedeutet es weiter nichts, als was es überall bedeutet, die Ausschließung alles übrigen. In der einen Stelle scheint den Criticis das soli sogar verdächtig und durch einen Schreibefehler, der durch das gleich daneben stehende solenne veranlaßt worden, in den Text gekommen zu sein. In der andern aber ist nicht von der Treue, sondern von der Unschuld, der Unsträflichkeit, Innocentia, die Rede. Zweitens: Horaz soll in einer seiner Oden der Treue das Beiwort dünnbekleidet geben, nämlich in der oben angezogenen fünfunddreißigsten des ersten Buchs:

Te spes, et albo rara fides colit  
Velata panno.

Es ist wahr, rarus heißt auch dünne; aber hier heißt es bloß selten, was wenig vorkommt, und ist das Beiwort der Treue selbst, und nicht ihrer Bekleidung. Spence würde recht haben, wenn der Dichter gesagt hätte: Fides raro velata panno. Drittens: an einem andern Orte soll Horaz die Treue oder Redlichkeit durchsichtig nennen; um eben das damit anzudeuten, was wir in unsern gewöhnlichen Freundschaftsversicherungen zu sagen pflegen: ich wünschte, Sie könnten mein Herz sehen. Und dieser Ort soll die Zeile der achtzehnten Ode des ersten Buchs sein:

Arcanique Fides prodiga, pellucidior vitro.

Wie kann man sich aber von einem bloßen Worte so verführen lassen? Heißt denn Fides arcana prodiga die Treue? Oder heißt es nicht vielmehr die Treulosigkeit? Von dieser sagt Horaz, und nicht von der Treue, daß sie durchsichtig wie Glas sei, weil sie die ihr anvertrauten Geheimnisse eines jeden Blicke bloßsetzet.

1) Apollo übergibt den gereinigten und balsamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen. (II. II. v. 681. 82.)

Περπε δε μιν πομποισιν ἀμα κραιπνοισι φερεσθαι  
Ἵπνῳ και Θανατῳ διδυραοσιν.

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: Il est fâcheux, qu'Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu'on donnait de son temps au sommeil; nous ne connaissons, pour caractériser ce Dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes; la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, où même les fleurs me paraissent déplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort. (S. Tableaux tirés de

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblichen Betrachtungen gefunden, wovon ich das Wesentlichste zu besserer Erwägung hier anmerke.

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen, noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommner ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für

*L'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le Costume, à Paris 1757, 8.)* Das heißt von dem Homer eine von den kleinen Zieraten verlangen, die am meisten mit seiner großen Manier streiten. Die sinnreichsten Attribute, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei weitem nicht so vollkommen charakterisiret, bei weitem kein so lebhaftes Bild bei uns erregt haben als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingbruder des Todes macht. Diesen Zug suche der Künstler auszudrücken, und er wird alle Attribute entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Aehnlichkeit unter sich vorgestellt, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Zedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen, beide mit über einander geschlagenen Füßen. Denn so wollte ich die Worte des Pausanias (*Eliaec. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuh.*) ἀμφοτέρους διαστραμμένους τοὺς πόδας lieber übersetzen als mit krummen Füßen oder, wie es Gedoyn in seiner Sprache gegeben hat: les pieds contrefaits. Was sollten die krummen Füße hier ausdrücken? Ueber einander geschlagene Füße hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beim Maffei (*Raccol. Pl. 141*) liegt nicht anders. Die neuen Artisten sind von dieser Aehnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten mit einander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelett, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelett, vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier raten müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen solle. Doch er scheint sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere, mit Blumen gekrönt, nicht wohl gruppieren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem Homerischen Gemälde sein dürfte? Und wie hat ihm das Stelthaste derselben nicht ansüßig sein können? Ich kann mich nicht bereuen, daß das kleine metallene Bild in der herzoglichen Galerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelett vorstellt, das mit dem einen Arme auf einem Aschenkrüge ruhet (*Spence's Polymetis Tab. XLI*), eine wirkliche Antike sei. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht.

den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angibt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kömmt es, daß wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

Die Ursache scheint diese zu sein: Bei dem Artisten dünkt uns die Ausführung schwerer als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünkt uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnet, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgeht. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es gibt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur kopieret. Dieser siehet sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubet. Dieser macht aus lebhaften, sinnlichen Eindrücken etwas Schönes, jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, eben so natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sahe, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Aus-

führung abhänge, so ward es ihm gleich viel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligemal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem anderen zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publiko geläufig gewordener Vorwürfe und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammenstellungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische einteilen, so gehet doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck.<sup>2)</sup> Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Teile und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anrieth:

— — — Tuque

Rectius Niacum carmen deducis in actus,  
Quam si proferres ignota indictaque primus.<sup>3)</sup>

Anrieth, sage ich, aber nicht befohl. Anrieth, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befohl, als besser und edler an sich selbst.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessiren. Diesen Vorteil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Komposition erkennen, wenn wir auf eins seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hanget die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamen Nachsinnen und Raten nötiget, so erkaltet unsere Begierde, gerühret zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wann er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat!

<sup>2)</sup> Betrachtungen über die Malerei S. 159 u. f.

<sup>3)</sup> Ad Pisones v. 128—30.

Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man beides zusammen: einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das Vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert; und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen von Caylus in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Theiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordere, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden und vielleicht gar, was anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmern unsers Vergnügens zu sein scheint, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltbarkeit an dem Artisten zu loben geneigt sein. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschehe es jedoch, so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nötig sein, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtnis brächte und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publikum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? Daß ihm alle Szenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphaels Zeiten anstatt des Ovids den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publikum in seinem Gleise und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu sein, was es sein soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung oder noch über die Bezahlung erteilte er ihm einen Rat, der mehr als die Bezahlung wert war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rat eine bloße Schmeichelei gewesen sei; sondern vornehmlich, weil er das Bedürfnis der Kunst erwog, allen verständlich zu sein, riet er ihm, die Thaten des Alexanders zu malen, Thaten,

von welchen damals alle Welt sprach und von welchen er voraussehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich sein würden. Doch Protogenes war nicht gefeszt genug, diesem Rate zu folgen: *impetus animi*, sagt Plinius, *et quaedam artis libido*,<sup>4)</sup> ein gewisser Uebermut der Kunst, eine gewisse Lüsterheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Ialysus,<sup>5)</sup> einer Oydippe und dergleichen, von welchen man jetzt auch nicht einmal mehr erraten kann, was sie vorgestellt haben.

## XII.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen, sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen teilnehmen, nicht angibt und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen

4) Lib. XXXV. sect. 36. p. 700. Edit. Hard.

5) Richardson nennet dieses Werk, wenn er die Regeln erläutern will, daß in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortreflich sein, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse. „Protogenes,“ sagt er, „hatte in seinem berühmten Gemälde Ialysus ein Rebhuhn mit angebracht und es mit so vieler Kunst ausgemalt, daß es zu leben schien und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber aller Augen, zum Nachteil des Hauptwerks, zu sehr an sich zog, so löschte er es gänzlich wieder aus.“ (*Traité de la Peinture* T. I. p. 46.) Richardson hat sich geirret. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Ialysus, sondern in einem andern Gemälde des Protogenes gewesen, welches der ruhende oder müßige Satyr, *Σατύρος ἀναπαυόμενος*, hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius entsprungen ist, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beim Meursius fände (*Rhodi* lib. I. cap. 14. p. 38): *In eadem, tabula sc., in qua Ialysus, Satyrus erat, quem dicebant Anapauomenon, tibias tenens.* Desgleichen bei dem Herrn Windelmann selbst. (*Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mal. und Bildh.* S. 56.) Strabo ist der eigentliche Wahrmann dieses Hiftörchens mit dem Rebhuhne, und dieser unterscheidet den Ialysus und den an eine Säule sich lehrenden Satyr, auf welcher das Rebhuhn saß, ausdrücklich. (*Lib. XIV. p. 750* Edit. Xyl.) Die Stelle des Plinius (*Lib. XXXV. sect. 36 p. 699*) haben Meursius und Richardson und Windelmann deswegen falsch verstanden, weil sie nicht acht gegeben, daß von zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist: dem einen, dessenwegen Demetrius die Stadt nicht überkam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand; und dem andern, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. Jenes war der Ialysus, und dieses der Satyr.

des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht notwendig sehen zu müssen scheinen können; so muß notwendig sowohl die ganze Folge als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelpen. Das Schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebet.

B. C. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten Götter unter sich selbst handgemein werden, so gehet bei dem Dichter<sup>1)</sup> dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft, die Szene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Szene annehmen, deren verschiedene notwendige Teile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maßstab, den das Auge gleich darneben hat und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff waget, tritt zurück und fasset mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzet hatten.

Ἡ δ' ἀναχασσαμένη λίθον εἶλετο χειρὶ παχείῃ,  
Κεῖμενον ἐν πεδίῳ, μελάνα, τρηχὺν τε, μέγαν τε,  
Τὸν ῥ' ἄνδρες προτεροὶ θεοῖσιν ἐμμεναὶ οὐρὸν ἀρουρήσ.

Um die Größe dieses Steins gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich: wenn Minerva einen Stein, den nicht ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher

1) Iliad. Φ v. 385 sequ.

Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe des Steines proportioniert sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicherweise auch einen dreimal größern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen sein, so entstehet eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Ueberlegung, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Ἑπτα δ' ἐπεσχε πέλεθρα — —

bedeckte sieben Hufen. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Gibt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger.<sup>2)</sup>

Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführet diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei

<sup>2)</sup> Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in seinem zwölften Buche (v. 158—185) nachgeahmet, mit der nicht undeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheint nämlich, der Grammatiker habe es unanständig gefunden, daß ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er läßt also zwar auch die Götter große Felsenstücke, die sie von dem Ida abreißen, gegen einander schleudern; aber diese Felsen zerschellen an den unsterblichen Gliedern der Götter und stieben wie Sand um sie her:

— — — Οἱ δὲ κολωνας  
 Χερσιν ἀπορρηξαντες ἀπ' οὐδοῦς Ἰδαίου  
 Βαλλον ἐπ' ἀλλήλους· αἱ δὲ φαραθοῖσι ὁμοίαι  
 Ρεῖα δισκιδναντο· θεῶν περὶ δ' ἄσχετα γυῖα  
 Ρηγνομενα δια τῶντα — —

Eine Kleinstelei, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöhet unsern Begriff von den Körpern der Götter und macht die Waffen, welche sie gegen einander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine auch die Götter beschädigen können, oder wir glauben mutwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdfloßen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der kalte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich geringere Genies mit ihm einlassen, dienen zu weiter nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen. Indes will ich nicht leugnen, daß in der Nachahmung des Quintus nicht auch sehr treffliche Züge vorkommen, und die ihm eigen sind. Doch sind es Züge, die nicht sowohl der bescheidenen Größe des Homers geziemen, als dem stürmischen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Daß das Geschrei der Götter, welches hoch bis in den Himmel und tief bis in den Abgrund ertönet, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erschütteret, von den Menschen nicht gehört wird, dünket mich eine sehr vielbedeutende Wendung zu sein. Das Geschrei war größer, als daß es die kleinen Werkzeuge des menschlichen Gehöres fassen konnten.

dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzet. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter in Vorrat hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beileget,<sup>3)</sup> müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen, verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedienet, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllet. Diese Wolke scheint aus dem Homer selbst entlehnet zu sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kommt, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann, so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel oder in Nacht verhüllen und so davon führen, als den Paris von

<sup>3)</sup> In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einzigesmal flüchtig durchlaufen hat, dieser Assertion in Abrede sein. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellt, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürlichen Maße weit übersteiget. Ich verweise ihn also, außer der angezogenen Stelle von dem zu Boden geworfenen Mars, der sieben Hufen bedeket, auf den Helm der Minerva (*Κουρην εκατον πολων προλεσσα' ἀραρυιαν*. *Iliad.* E. v. 744), unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können; auf die Schritte des Neptunus (*Iliad.* N. v. 20), vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beschreibung des Schildes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt anführen (*Iliad.* Σ. v. 516—19):

— — Ἦρχε δ' ἀρα σφιν Ἄρης καὶ Παλλὰς Ἀθήνη  
Ἄρφω χρυσεῖω, χρυσεῖα δὲ εἶματα ἐσθῆν  
Καλῶ καὶ μεγάλῳ συν τευχέσιν, ὡς τε θεῶ περ,  
Ἄρφεις ἀρίζηλῳ λαοὶ δ' ὀπολιζόμεν ἦσαν.

Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugam erinnert zu haben, welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie über den großen Helm der Minerva geben zu müssen glauben. (S. die Clark'sch-Grnesti'sche Ausgabe des Homers an der angezogenen Stelle.) Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Homerischen Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man sie, in Gesellschaft der Sterblichen, auf der Leinwand zu sehen gewöhnet wird. Ist es indes schon nicht der Malerei vergönnet, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerei gewissermaßen thun; und ich bin überzeugt, daß die alten Meister, so wie die Bildung der Götter überhaupt, also auch das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen erteilten, aus dem Homer entlehnet haben (*Herodot.* lib. II. p. 130. Edit. Wessel). Verschiedene Anmerkungen über dieses Kolossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerei von so großer, in der Malerei aber von gar keiner Wirkung ist, verspare ich auf einen andern Ort.

der Venus <sup>4)</sup>, den Idäus vom Neptun, <sup>5)</sup> den Hektor vom Apollo. <sup>6)</sup> Und diesen Nebel, diese Wolke wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts als eine poetische Redensart für unsichtbar machen sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisirter und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen stehet. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: „Ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen!“ Sie ist hier nichts besser als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen: *τρίς δ' ἤσπα τοῦτε βάρειαν.* <sup>7)</sup> Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Keinen wirklichen Nebel sah Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um und läßt, anstatt das Objekt unsichtbar zu machen, das Subjekt mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus

4) Iliad. F. v. 381.

5) Iliad. E. v. 23.

6) Iliad. T. v. 444.

7) Ibid. v. 446.

dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt<sup>8)</sup>. In der That aber sind des Achilles Augen hier eben so wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllt; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den Homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat oder gebraucht haben würde, bei Unsichtbarwerden, bei Verschwindungen, sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle oder zum Teil nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätigkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rat, als daß man sie von der Seite der übrigen Ratsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden<sup>9)</sup>, sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht

8) Iliad. T. v. 321.

9) Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden. Z. B. Iliad. E v. 282, wo Juno und der Schlaf ἦρα ἐσσαμηνω sich nach dem Ida verfügen, war es der schlauen Göttin höchste Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reise ihren Gürtel geliehen hatte. In eben dem Buche (v. 344) muß eine goldene Wolke den wollusttrunkenen Jupiter mit seiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelfen:

Πως κ' εἶσι, εἴ τις ναὶ θεῶν αἰεργεστῶν  
Ἐδδοντ' ἀφρησεῖς; — — —

Sie fürchtete sich nicht, von den Menschen gesehen zu werden, sondern von den Göttern. Und wenn schon Homer den Jupiter einige Zeilen darauf sagen läßt:

Ἥρη, μητε θεῶν τογε δειδιδι, μητε τιν' ἀνδρῶν  
ὄψεσθαι τοιον τοι ἐγὼ νεφος ἀμφικαλυψῶ  
Χρυσεον,

so folgt doch daraus nicht, daß sie erst diese Wolke vor den Augen der Menschen würde verborgen haben, sondern es will nur so viel, daß sie in dieser Wolke ebenso unsichtbar den Göttern werden solle, als sie es nur immer den Menschen sei. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto aufsetzet (Iliad. E. v. 845), welches mit dem Verhüllen in eine Wolke einerlei Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht oder unter der Gestalt des Sthenelus erblickten, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge.

genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist: dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es eben so wohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

## XIII.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden wir wohl aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein, — ich will nicht sagen von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem malerischen Talente uns den Begriff bilden können, den wir jetzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest <sup>1)</sup>. Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Tote Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende, mit Gestorbenen beschäftigt, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichtum dieses Gemäldes ist Armut des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen, was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte Apollo und schoß seine Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele Griechen starben, und ihre Leichname wurden verbrannt.“ Nun lese man den Homer selbst:

Βῆ δὲ κατ' Ὀδλυμποιο κερηνῶν χωόμενος κηρ,  
 Τοξ' ὤμοισιν ἔχων, ἀμφηρέφρα τε φαρετρῆν.  
 Ἐκλαγξάν δ' ἄρ' ὄϊστοι ἐπ' ὤμων χωόμενοιο,  
 Αἰτοῦ κινηθέντος· ὁ δ' ἦϊς νυκτι εἰοικώς·  
 Ἔζετο· ἔπειτ' ἀπανεύθε νεων, μετὰ δ' ἰὸν ἔηκε·  
 Δεινῆ δὲ κλαγγῆ γενετ' ἀργυροιο βιοιο.  
 Οὐρηας μὲν πρῶτον ἐπῶχετο, καὶ κυνας ἀργούς·  
 Αἰτάρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βελος ἔχεπευκες ἐφίεις  
 Βαλλ'· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκρῶν καιοντο θαμνίσαι.

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steigt Apollo von den Binnen des Olympus. Ich

<sup>1)</sup> Iliad. A. v. 44—53. Tableaux tirés de l'Illiade p. 70.

sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Schritte erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er gehet einher, gleich der Nacht. Nun sieht er gegen den Schiffen über und schnellet — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maultiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst, und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich, die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist ebenso unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuten, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeigt, durch eine ganze Galerie von Gemälden führet.

Aber vielleicht ist die Pest kein vorteilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die ratspfllegenden, trinkenden Götter<sup>2)</sup>. Ein goldner, offener Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Hebe, der ewigen Jugend, bedient. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Kontraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie viel mehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

Οἱ δὲ θεοὶ παρ' Ἰγνὶ καθήμενοι ἤγορωντο  
 Χρυσῶν ἐν δαπέδῳ, μετὰ δὲ σφισὶ ποτνια Ἥβη  
 Νεκταρ ἔφνοχοει· τοὶ δὲ χρυσοῖς δεπασσι  
 Δειδεχάτ' ἀλλήλους, Τρωῶν πολὺν εἰσορωόντες.

Das würde ein Apollonius oder ein noch mittelmäßigerer Dichter nicht schlechter gesagt haben, und Homer bleibt hier eben so weit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde als nur eben in diesen

2) Iliad. Δ. v. 1—4. Tableaux tirés de l'Illiade p. 30.

vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeigt, so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennet. Denn wahrlich, es kommen dazwischen in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde als das vom Pandarus, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? als das von dem Anrücken des griechischen Heeres? als das von dem beiderseitigen Angriffe? als das von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus rächet?

Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homers keine Gemälde für den Artisten geben? daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? daß die, welche er hat und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde sein würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeigt? Was sonst als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homers Stoff geben, wann ihrer auch noch so viele, wann sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schließen läßt.

## XIV.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiersteine der Dichter machen und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen<sup>1)</sup>.

1) Tableaux tirés de l'Iliade, Avert. p. V. On est toujours convenu, que plus un Poëme fournissait d'images et d'actions, plus il avait de supériorité en Poésie. Cette réflexion m'avait conduit à penser que le calcul des différents Tableaux, qu'offrent les Poëmes, pouvait servir à comparer

Fern sei es, diesem Einfalle auch nur durch unser Still-  
schweigen das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Mil-  
ton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen.  
Denn es scheint wirklich, daß das verächtliche Urtheil, welches  
Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack als  
eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust  
des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Ähnlichkeit sein,  
die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freilich kann Milton  
keine Galerien füllen. Aber müßte, so lange ich das leibliche  
Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines  
innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung  
frei zu werden, einen großen Wert auf den Verlust des  
ersten legen.

Das verlorne Paradies ist darum nicht weniger die erste  
Epopöe nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert,  
als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil  
man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf  
eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten  
Artisten beschäftigt hätte. Die Evangelisten erzählen das  
Factum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist  
nutzet die mannigfaltigen Teile desselben, ohne daß sie ihrer-  
seits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei ge-  
zeigt haben. Es gibt malbare und unmalbare Facta, und  
der Geschichtschreiber kann die malbarsten ebenso unmalersich  
erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malersich darzu-  
stellen vermögend ist.

Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes  
verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches  
Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Ge-  
mälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung  
mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand  
so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher  
bewußt werden als seiner Worte, heißt malersich, heißt ein  
Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt,  
dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich  
von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten ab-  
strahieren lassen<sup>2)</sup>.

le mérite respectif des Poèmes et des Poètes. Le nombre et le genre des  
Tableaux que présentent ces grands ouvrages, auraient été une espèce de  
pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces Poèmes  
et du génie de leurs Auteurs.

<sup>2)</sup> Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasien, wie man  
sich aus dem Songin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende

## XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeigt, auch die Vorstellungen anderer als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen notwendig dem Artisten ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäcilienstag ist voller musikalischer Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernet, als daß die Farben keine Töne und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Teil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte<sup>1)</sup>. Pandarus

dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet (Erot. T. II. Edit. Henr. Steph. p. 1351), gesagt: die poetischen Phantasien wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden; Αἱ ποιητικαὶ φαντασίαι διὰ τὴν ἐναργεῖαν ἐγρηγοροῦτων ἐνυπνία εἰσιν. Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen und des Wortes Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halb-wahrer Regeln erspart haben, deren vornehmster Grund die Uebereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasien würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasien poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

<sup>1)</sup> Iliad. Δ v. 105.

Ἀδτικ' ἐσὺλα τοζον ἐῦξοον — — — —  
 Καὶ το μὲν εἰς κατεθ' ἦκε τανυσσαμένος, ποτὶ γαίῃ  
 Ἄγκλινας — — — — — — — — — —  
 Ἀδταρ ὁ σὺλα πῶμα φαρετρῆς· ἐκ δ' ἔλετ' Ἴον  
 Ἄβλητα, πτεροεντα, μελαινων ἔρμ' ὀδοντων,  
 Αἰψα δ' ἐπὶ νεύρῃ κατεκοσμεῖ πικρον οἶστον — —  
 Ἐλκε δ' ὄμου γλυφίδας τε λαβων, καὶ νεύρα βοεῖα.

zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten wohlbesiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mit samt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne nahet sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große geründete Bogen schlägt tönend aus einander, die Senne schwirret, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Uebersetzen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der ratpflegenden, zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieser sein: Obschon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind, so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Teile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Teile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß, so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuten lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

## XVI.

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so: Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen

Νευρην μὲν μαζῶν πελάσεν, τοξὸν δὲ σιδηρον.  
 Ἀδτὰρ ἐπειδὴ κυκλωτέρως μεγὰ τοξὸν ἔτεινε,  
 Λιγξὸς βίος, νευρὴ δὲ μεγ' ἴαχεν, ἄλτο δ' ὀϊστός  
 Ὀξυβέλῃς, καθ' ὀμιλον ἐπιπτεσθαι μενεαίνων.

gebraucht als die Poesie, jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

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

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers

vollkommen bestätigt fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, sowie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht erteilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler da, wo Homer malet, wenig oder nichts für sich zu thun siehet und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper in schönen Stellungen in einem der Kunst vorteilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probiersteine des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

Für ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schifften, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften, so wird demungeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheint und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den

Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammenkömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug und weist uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen: da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung eben so viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte.<sup>1)</sup>

Ἡβη δ' ἄμφ' ὀχέεσσι θοῶς βαλε κάμπυλα κώκλα,  
 Χαλκῆα ὀκτακνήμα, σιδηρεῶ ἀξόνι ἄμφις·  
 Τῶν ἦτοι χρυσεῆ ἵτυς ἀφθίτος, αὐτὰρ ὕπερθεν  
 Χαλκῆ' ἐπισσῶτρα, προσαρηροτά, θαῦμα ἰδεσθαι·  
 Πλημναὶ δ' ἀργυροῦ εἰσι περιδρομοὶ ἀμφοτέρωθεν·  
 Διφρὸς δὲ χρυσεοῖσι καὶ ἀργυροῖσιν ἵμασιν  
 Ἐντεταταὶ· ἴοιαι δὲ περιδρομοὶ ἀντιγῆς εἰσι·  
 Τοῦ δ' ἐξ ἀργυροῦ ρύμος πέλεν· αὐτὰρ ἐπ' ἀκρῶ  
 Δηρε χρυσεῖον κάλον ζῶγον, ἐν δὲ λεπαδνα  
 Καλ' ἔβαλε, χρυσεῖα. — — —

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun, das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbtiefeln, den Degen; und so ist er fertig und ergreift das Zepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malet; ein anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franze gemalet haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen<sup>2)</sup>.

— — — Μαλακὸν δ' ἐνδόνε χιτῶνα,  
 Κάλον, γηγασσον, περὶ δ' αὐτὸ μέγα βαλλετο φάρος·  
 Ποσσὶ δ' ὕπαι λιπαροῖσιν ἐδήσατο κάλα πεδίλα.  
 Ἄμφι δ' ἄρ' ὤμοισιν βαλετο ξίφος ἀργυροῦλλον,  
 Εἴλετο δὲ σκηπτρον πατρωῖον, ἀφθίτον αἰεὶ.

Und wenn wir von diesem Zepter, welches hier bloß das väterliche unvergängliche Zepter heißt, so wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte bloß χρυσεοῖς ἤλοισι πεπαρμενον, das mit goldenen Stiften beschlagene Zepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Zepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen, was thut sodann Homer? Malt

1) Iliad. E. v. 722—31.

2) Iliad. B. v. 43—47.

er uns außer den goldenen Nägeln nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt. Statt einer Abbildung gibt er uns die Geschichte des Zepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkan's; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun bemerkt es die Würde Merkurs; nun ist es der Kommandostab des kriegerischen Pelops, nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus, u. s. w.

— Σκηπτρον ἔχων· το μὲν Ἥφαιστος καμῆ τευχῶν·  
 Ἥφαιστος μὲν δῶκε Διὶ Κρονίωνι ἀνακτι·  
 Ἀὐτὰρ ἄρα Ζεὺς δῶκε διακτορῷ Ἀργεῖφοντι·  
 Ἑρμείας δὲ ἀναξὶ δῶκεν Πέλοπι πληξίππῳ·  
 Ἀὐτὰρ ὁ αὖτε Πέλοψ δῶκε Ἀτρεΐ, ποιμὲνι λαῶν·  
 Ἀτρεὺς δὲ θνησκῶν ἔλιπε πολυαρνὶ Θυεστῇ·  
 Ἀὐτὰρ ὁ αὖτε Θυεστ' Ἀγαμέμνονι λείπε φορηναί,  
 Πολλῆσι νησοῖσι καὶ Ἀργεῖ παντὶ ἀνασσεῖν.<sup>3)</sup>

So kenne ich endlich dieses Zepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homers diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Zepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das Unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit (Ζεὺς Κρονίων), ein ehrwürdiger Alter gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur (Διακτορῷ Ἀργεῖφοντι) teilen oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet worden, seine

<sup>3)</sup> Iliad. B. v. 101—108.

oberste Gewalt dem tapfersten Krieger (Πελοπι πληξίππω) überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpft und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker (ποιμην λαων) sie mit Wohlleben und Ueberfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (πολυαρνι Θουρατη) der Weg gebahnet worden, das, was bisher das Vertrauen erteilet und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber demungeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärket werden, dem man so vieles leihen kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte jetzt die Geschichte des Zepters bloß als einen Kunstgriff, uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Teile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Zepter schwöret, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, gibt uns Homer die Geschichte dieses Zepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen. <sup>4)</sup>

Ναι μα τοδε σκηπτρον, το μεν οδποτε φυλλα και οζους  
 Φυσει, επειδη πρωτα τομην εν ορεσσι λελοιπεν,  
 Οδδ' αναδηλησει· περι γαρ ρα ε χαλκος ελεφε  
 Φυλλα τε και φλοιον· νυν αυτε μιν υιες Αχαιων  
 Έν παλαμης φορεουσι δικασπολοι, οι τε θεμιστας  
 Προς Διος ειρναται — — — —

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkans; dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten; jener, der alte Besitz eines edeln Hauses; dieser, bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen; jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstreckt; dieser, von einem aus dem Mittel der Griechen geführt, dem

<sup>4)</sup> Iliad. A. v. 234—239.

man nebst andern die Bewahrung der Gesetze anvertrauet hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von einander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bei allem seinem blinden Zorne, einzugestehen nicht umhin konnte.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile desselben, die wir in der Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich auf einander folgen und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen, einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl poliert und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken, eine nach der andern, vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, polieret sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können.<sup>5)</sup>

— — — Τοξον ἐξέσπον, ἰξάλου αἴγος  
 Ἄγριου ὃν ρα ποτ' αὐτός, ὄπο στερνοιο τυχησας,  
 Περτρῆς ἐκβαίνοντα δεδειγμενος ἐν προδοκῆσι  
 Βεβλήκει προς στηθος· ὁ δ' ὄπτιος ἐμπεσε πετρῆ·  
 Του κερα ἐκ κεφαλῆς ἐκκαίδεκαδωρα πεφυκει·  
 Καὶ τα μὲν ἀσκησας κεραοξοος ἤραρε τεκτων,  
 Παν δ' εὖ λειήνας, χρυσεην ἐπεθήκε κορωνην.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

<sup>5)</sup> Iliad. Δ v. 105—111.

## XVII.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß auf einander folgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existieren, auszudrücken. In dem Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläufig und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen Teilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und gegenteils das Exempel des Homers bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr, da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber insofern sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein, hiermit begnügt sich der Prosaisst; sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, inwiefern Körper nach ihren Teilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken; und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Befehzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten

Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedemnoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig, es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann. <sup>1)</sup>

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane  
 Weit übern niedern Chor der Böbelkräuter hin,  
 Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,  
 Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn.  
 Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,  
 Türmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand,  
 Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,  
 Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.  
 Gerechtestes Gesetz! Daß Kraft sich Zier vermähle,  
 In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,  
 Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;  
 Die holde Blume zeigt die zwei vergöld'ten Schnäbel,  
 Die ein von Amethyst gebild'ter Vogel trägt.  
 Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,  
 Auf einen hellen Bach den grünen Widerschein;  
 Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,  
 Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein.  
 Smaragd' und Rosen blühn auch auf zertretner Heide,  
 Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter  
 mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malt, aber

<sup>1)</sup> S. des Herrn von Hallers „Alpen“.

ohne alle Täuschung malet. Ich will nicht sagen, daß, wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, daß alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht leugnen, daß demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kommt, der Dichter nicht von einigen Teilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur: wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so müssen keine einzelne Teile darin vorstehen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich verteilt scheinen; unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammenzusetzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können, „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderung ganz matt und düster sein würde?“<sup>2)</sup> Sie bleibet unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob erteilet, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zieraten, die der Dichter darein verwebet hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwicklung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale dienet, als auf diese Schönheit selbst und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Aehnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kommt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,  
 Türmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand,  
 Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,  
 Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

daß diese Zeilen in Ansehung ihres Eindrucks mit der Nachahmung eines Huns um wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorsätzlich verleugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen rezitieren lassen; nur für sich allein

<sup>2)</sup> Breitingers „Kritische Dichtkunst“ I. II. S. 807.

sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter; aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Theilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind; sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebriecht, worauf die Poesie vornehmlich gehet; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Koexistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision kommt und indem jenes in dieses aufgelöst wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Theile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Theile in das Ganze ungemein schwer und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Ueberall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankommt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat und nur auf deutliche und, so viel möglich, vollständige Begriffe gehet, können diese aus der Poesie ausgeschlossene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben; und nicht allein der Prosaisst, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da, wo er dogmatiziret, ist er kein Dichter) können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. E. Virgil in seinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tüchtige Kuh:

— — — Optima torvae  
 Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,  
 Et crurum tenuis a mento palearia pendent.  
 Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:  
 Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.  
 Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,  
 Aut juga detractans interdumque aspera cornu,  
 Et faciem tauro propior; quaeque ardua tota,  
 Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

Oder ein schönes Füllen:

— — — — Illi ardua cervix  
 Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga;  
 Luxuriatque toris animosum pectus etc.<sup>3)</sup>

<sup>3)</sup> Georg. lib. III. v. 51 et 79.

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Teile als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder weniger antreffen, von der Güte der einen oder des andern urteilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammenfassen lassen oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig sein.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände ohne den oben erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Koexistierende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehört. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmutige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

— — — — Lucus et ara Dianae,

Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,  
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.<sup>4)</sup>

Der männliche Pope sahe auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, daß, wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungsfucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein bloß malendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen.<sup>5)</sup> Von dem

4) De A. P. v. 16.

5) Prologue to the Satires. v. 340.

That not in Fancy's maze he wander'd long  
But stoop'd to Truth, and moraliz'd his song.

Ibid. v. 148.

— — — — who could take offence,  
While pure Description held the place of Sense?

Die Anmerkung, welche Warburton über die letzte Stelle macht, kann für eine authentische Erklärung des Dichters selbst gelten. He uses PURE equivocally, to signify either chaste or empty; and has given in this line what he esteemed the true Character of descriptive Poetry, as it is called. A composition, in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a pictoresque imagination is to brighten and adorn good sense; so that to employ it only in Description, is like childrens delighting in a prism for the sake of its gaudy colours; which when frugally managed, and artfully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature. Sowohl der Dichter als Kommentator scheinen zwar die Sache mehr auf der moralischen als kunstmäßigen Seite betrachtet zu haben; doch desto besser, daß sie von der einen eben so nichtig als von der andern erscheinet.

Herrn von Kleist kann ich versichern, daß er sich auf seinen „Frühling“ das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung auf Geratewohl, bald hier bald da, gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen lassen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen, mehrern deutschen Dichtern geraten hat: er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben. \*)

## XVIII.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen sein? —

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenige Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli den Raub der Sabinischen Jungfrauen und derselben Ausjöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten, oder wie Tizian die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm

\*) Poétique Française T. II. p. 501. J'écrivais ces réflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'Eglogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avais conçu; et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre.

dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstaten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genötiget siehet, friedlich von beiden Teilen kompensieret: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgehet, einen mehr oder weniger augenblicklichen Anteil zu nehmen erlaubet. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Draperie des Raphaels macht. <sup>1)</sup> „Alle Falten,“ sagt er, „haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihr eigen Gewicht oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal siehet man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man siehet an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen oder gehet, oder ob es ausgestreckt gewesen und sich krümmet.“ Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vorbewegt, der Teil des Gewands, welches auf ihm liegt, unmittelbar folget, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist, so gibt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der jetzige Stand des Gliedes erfordert; son-

<sup>1)</sup> Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. S. 69.

dern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der jetzige des Gliedes. Demungeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vorteil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdienet der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubet ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu thun verstattet, warum sollte er nicht auch dann und wann ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es die Mühe verlohnet, ein drittes? oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sei z. B. ein Schiff entweder nur das schwarze Schiff oder das hohle Schiff oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzt: Καρπυλα κυκλα, χαλκσα, οκτακνημα,<sup>2)</sup> runde, eiserne, achtspeichichte Räder. Auch das vierte: ασπιδα παντοσ ισην, καλην, χαλκειην, εξηλατον,<sup>3)</sup> ein überall glattes, schönes, eiserne, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Leppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichnis beweiset und rechtfertiget nichts, sondern dieses muß sie rechtfertigen: So wie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können, so folgen auch hier bei dem Dichter die mehrern Züge für die verschiedenen Teile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell auf einander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

<sup>2)</sup> Iliad. E. v. 722.

<sup>3)</sup> Iliad. M. v. 296.

Und hierin, sage ich, kömmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäuften Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachteiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die französische, welche z. B. jenes *Καμπύλα κυκλα, χαλκισα, οκτακνημα* umschreiben müssen: „die runden Räder, welche von Erz waren und acht Speichen hatten,“ drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts und das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwäzler; ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln; aber die vorteilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar „die runden, ehernen, achtspeichichten“ — — aber „Räder“ schleppt hintennach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedene Prädikate, ehe wir das Subjekt erfahren, nur ein schwankes, verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subjekt gleich mit dem ersten Prädikate und läßt die andern nachfolgen; er sagt: „runde Räder, ehern, achtspeichichte.“ So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vorteil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hintennach setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto stehen; wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichicht. Allein in diesem statu kommen unsere Adjektiva völlig mit den Adverbiis überein und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädiziert wird, ziehet, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf und scheine das Schild vergessen zu wollen, das Schild des Achilles, dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich Homer vor

alters als ein Lehrer der Malerei<sup>4)</sup> betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Theilen neben einander dem Dichter nicht vergönnt sein soll? Und dieses Schild hat Homer in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf, — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges, vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konfektives zu verwandeln und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboss, und nachdem er die Platten aus dem Eröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmet, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Aeneas beim Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart eben so deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach auslegt. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunkelere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen

<sup>4)</sup> Dionysius Halicarnass. in Vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.

nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste.<sup>5)</sup> Wenn ihn aber dieses entschuldiget, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir Recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyclophen überhaupt gezeigt,

Ingentem Clypeum informant — —

— — Alii ventosis follibus auras

Accipiunt, redduntque; alii stridentia tingunt

Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.

Illi inter sese multa vi brachia tollunt

In numerum, versantque tenaci forceipe massam.<sup>6)</sup>

den Vorhang auf einmal niederfallen und versetzt uns in eine ganz andere Szene, von da er uns allmählich in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indes fertig gewordenen Waffen bei dem Aeneas anlangt. Sie lehnet sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug

5) Ich finde, daß Servius dem Virgilius eine andere Entschuldigung leiht. Denn auch Servius hat den Unterschied, der zwischen beiden Schilden ist, bemerkt: Sane interest inter hunc et Homeri Clypeum: illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero hic perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem (Ad. v. 625. lib. VIII. Aeneid.). Und warum dieses? Darum, meint Servius, weil auf dem Schilde des Aeneas nicht bloß die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführet, sondern

— — — genus omne futurae

Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine bella

abgebildet waren. Wie wäre es also möglich gewesen, daß mit eben der Geschwindigkeit, in welcher Vulkan das Schild arbeiten mußte, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen hätte namhaft machen und alle von ihnen nach der Ordnung geführten Kriege hätte erwähnen können? Dieses ist der Verstand der etwas dunkeln Worte des Servius: Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere. Da Virgil nur etwas wenig von dem non enarrabili texto Clypei beibringen konnte, so konnte er es nicht während der Arbeit des Vulkanus selbst thun; sondern er mußte es versparen, bis alles fertig war. Ich wünschte für den Virgil sehr, dieses Raisonnement des Servius wäre ganz ohne Grund; meine Entschuldigung würde ihm weit rühmlicher sein. Denn wer hieß ihn, die ganze römische Geschichte auf ein Schild bringen? Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von allem, was in der Welt vorgehet. Scheinet es nicht, als ob Virgil, da er den Griechen nicht in den Vorwürfen und in der Ausfühung der Gemälde übertreffen können, ihn wenigstens in der Anzahl derselben übertreffen wollen? Und was wäre kindischer gewesen?

6) Aeneid. lib. VIII. v. 447—454.

begaffet und bestaunet und betastet und versuchet, hebt sich die Beschreibung oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist und da ist, Nahe dabei stehet, und Nicht weit davon siehet man — so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nötig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Aeneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergötzet und von der Bedeutung derselben nichts weiß,

— — rerumque ignarus imagine gaudet;

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermutlich eben so viel wissen mußte als der gutwillige Ehemann; sondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kömmt, so bleibt die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran teil; es hat auch auf das folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses oder etwas anderes vorgestellt ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstuzet, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werks verläßt und alle äußere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Aeneas ist folglich ein wahres Einschießel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Notwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmut kömmt, so mußte das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homers thun. Homer läßt den Vulkan Zieraten künfteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheint ihn das Schild wegen der Zieraten machen zu lassen, da er die Zieraten für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

## XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Scaliger, Perrault, Terrasson und andere gegen das Schild des Homers machen, sind bekannt. Eben so bekannt ist das, was Dacier, Boivin und Boye darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese letztern sich manchmal zu weit einlassen und, in Zuversicht auf ihre gute Sache, Dinge behaupten, die eben so unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Maße zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen konzentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da es Homer selbst σακος παντοσε δεδαυδαμενον, ein auf allen Seiten künstlich ausgearbeitetes Schild nennet, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die konkave Fläche mit zu Hilfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweiset.<sup>1)</sup> Doch nicht genug, daß sich Boivin dieses Vorteils nicht bedienen wollte, er vermehrte auch ohne Not die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwei bis drei besondere Bilder zerteilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen, sondern anstatt daß er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner ein Genüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

Ich werde mich an einem Beispiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt:<sup>2)</sup>

Δαοι δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἄθροοι· ἐνθα δὲ νεῖκος  
 ὄρωρει· δυο δ' ἄνδρες ἐνεῖκον εἰνεκα ποινης  
 Ἄνδρος ἀποφθιμενου· ὁ μὲν εἶχετο, παντ' ἀποδοῦναι,  
 Δημῷ πιφασκῶν· ὁ δ' ἀναινετο, μηδὲν ἐλεσθαι·

1) — Scuto ejus, in quo Amazonum praelium caelavit intumescente ambitu Parmae; ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem. Plinius lib. XXXVI. Sect. 4. p. 726. Edit. Hard.

2) Iliad. Σ. v. 497—508.

Ἄμφω δ' ἰσοθῆν ἐπι ἱστορίᾳ πειραρ ἔλεσθαι.  
 Λαοὶ δ' ἀμφοτεροῖσιν ἐπήτυον, ἀμφὶς ἀρωγοί·  
 Κηρυκεὶ δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυον· οἱ δὲ γέροντες  
 Εἶατ' ἐπι ξέστοισι λιθοῖς, ἰσρῶ ἐνὶ κυκλῶ·  
 Σκηπτρα δὲ κηρυκῶν ἐν χερσὶ ἔχον ἠεροφωνῶν.  
 Τοῖσιν ἐπειτ' ἤϊσσον, ἀμοιβῆδ' ἰσ δὲ δικάζον.  
 Κεῖτο ἄρ' ἐν μέσσοισι δύο χρυσοῖο ταλαντα. —

so glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Totschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage oder die Abhörnung der Zeugen oder des Urteilspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach oder zwischen diesen Augenblicken, für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als daß er sich gleichfalls seiner eigentümlichen Vorteile bedient? Und welches sind diese? Die Freiheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeigt, sondern auch das, was uns dieser nur kann erraten lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermögen allein kömmt der Dichter dem Künstler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdenn am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringet, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsätze hätte Boivin die Stelle des Homers beurteilen sollen, und er würde nicht so viel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden sein; die Beschuldigung und Ableugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des geteilten Volkes, das Bestreben der Herolde, den Tumult zu stillen, und die Aeußerungen der Schiedsrichter sind Dinge,

die auf einander folgen und nicht neben einander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute darin; und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern, ist die, daß man das letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzsählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zerteilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt<sup>3)</sup> in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es eben so wohl in zwölfte teilen können als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse, so hätte er weit mehr Uebertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nötig gewesen wäre, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde, deren jedes er mit einem ἐν μὲν ἕτερος, oder ἐν δε ποιησας, oder ἐν δ' ἐτιδει, oder ἐν δε ποικιλλας Ἀμφιγονησις anfängt.<sup>4)</sup> Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegenteil muß alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkürliche Konzentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welche der Dichter anzugeben keinesweges gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren an ihm nichts auszusetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Bope ließ sich die Einteilung und Zeichnung des Boivin

3) v. 509—540.

4) Das erste fängt an mit der 483ten Zeile und geht bis zur 489ten; das zweite von 490—509; das dritte von 510—540; das vierte von 541—549; das fünfte von 550—560; das sechste von 561—572; das siebente von 573—586; das achte von 587—589; das neunte von 590—605 und das zehnte von 606—608. Bloß das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es ist aber aus den bei dem zweiten, ἐν δε δυω ποιησας πολεισι, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst deutlich genug, daß es ein besonderes Gemälde sein muß.

nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz Besonderes zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutigentages üblichen Malerei angegeben sei. Kontrast, Perspektiv, die drei Einheiten, alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zufolge guter, glaubwürdiger Zeugnisse die Malerei zu den Zeiten des Trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer, vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht sowohl an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten als vielmehr das erraten haben, was sie überhaupt zu leisten imstande sei; oder auch jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht sein, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr als die bloßen Data der Historienschreiber weiß. Denn daß die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloß deswegen, weil es ein Plinius oder so einer sagt, sondern vornehmlich, weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urtheilet, daß sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen und z. B. die Gemälde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubet. Die zwei großen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlassen,<sup>5)</sup> waren offenbar ohne alle Perspektiv. Dieser Teil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweiset weiter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beigemohnet.<sup>6)</sup> „Homer,“ sagt

5) Phoeic. cap. XXV—XXXI.

6) Um zu zeigen, daß dieses nicht zu viel von Popen gesagt ist, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (Iliad. Vol. V. Obs. p. 61) in der Grundsprache anführen: That he was no stranger to aerial Perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us etc. Ich sage, hier hat Pope den Ausdruck aerial Perspective, die Luftperspektive (Perspective aérienne) ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Maßgebung der Entfernung verminderten Größen gar nichts zu thun hat, sondern unter der man lediglich die Schwächung und Abänderung der Farben nach Beschaffenheit der Luft oder des Medii, durch welches wir sie sehen, versteht. Wer diesen Fehler machen konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wissen.

er, „kann kein Fremdling in der Perspektiv gewesen sein, weil er die Entfernung eines Gegenstandes von dem andern ausdrücklich angibt. Er bemerkt z. B., daß die Rundschafter ein wenig weiter als die andern Figuren gelegen und daß die Eiche, unter welcher den Schnittern das Mahl zubereitet worden, beiseite gestanden. Was er von dem mit Herden und Hütten und Ställen übersäeten Thale sagt, ist augenscheinlich die Beschreibung einer großen perspektivischen Gegend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafür kann auch schon aus der Menge der Figuren auf dem Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer vollen Größe ausgedruckt werden konnten; woraus es denn gewissermaßen unstreitig, daß die Kunst, sie nach der Perspektiv zu verkleinern, damaliger Zeit schon bekannt gewesen.“ Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheint, als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspektivisch. Die Perspektiv erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiedenen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hintersten allezeit höher stehen als die vordersten und über sie wegsehen, sich schließen läßt: so ist es natürlich, daß man sie auch in der Beschreibung des Homers annimmt und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnötigerweise trennet. Die doppelte Szene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Prozeß entschieden ward, erfordert diesem zufolge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, daß er die freie Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspektivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Szenenmalerei gekommen ist; und auch, als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen sein, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden,

indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Altertümern des Herculaneums so häufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perspektiv finden, als man jezo kaum einem Lehrlinge vergeben würde<sup>7)</sup>.

Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winkelmanns versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf<sup>8)</sup>.

## XX.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, nebeneinander geordnet, haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret: daß es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund und diese Nase und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein.

<sup>7)</sup> Betrachtungen über die Malerei S. 185.

<sup>8)</sup> Geschrieben im Jahre 1763.

Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriert haben!

Schon ein Konstantinus Manasses wollte seine fahle Chronike mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sei, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese<sup>1)</sup>:

1) Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. Edit. Venet. Die Fr. Dacier war mit diesem Porträt des Manasses, bis auf die Tautologieen, sehr wohl zufrieden. De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas. (Ad Dictyn Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.) Sie führet nach dem Mezeriac (Comment. sur les Epitres d'Ovide T. II. p. 361) auch die Beschreibungen an, welche Dares Phrygius und Cedrenus von der Schönheit der Helena geben. In der erstern kommt ein Zug vor, der ein wenig seltsam klingt. Dares sagt nämlich von der Helena, sie habe ein Mal zwischen den Augenbraunen gehabt: notam inter duo supercilia habentem. Das war doch wohl nichts Schönes? Ich wollte, daß die Französin ihre Meinung darüber gesagt hätte. Meinesteiles halte ich das Wort nota hier für verfälscht und glaube, daß Dares von dem reden wollen, was bei den Griechen *μεσοφρυον* und bei den Lateinern *glabella* hieß. Die Augenbraunen der Helena, will er sagen, liefen nicht zusammen, sondern waren durch einen kleinen Zwischenraum abgefordert. Der Geschmack der Alten war in diesem Punkte verschieden. Einigen gefiel ein solcher Zwischenraum, andern nicht. (Iunius de Pictura Vet. lib. III. cap. 9. p. 245.) Anakreon hielt die Mittelstraße; die Augenbraunen seines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennet noch völlig in einander verwachsen, sie verliefen sich sanft in einem einzigen Punkte. Er sagt zu dem Künstler, welcher sie malen sollte (Od. 28):

To μεσοφρυον δε μη μοι  
 Διακοπτε, μητε μισγε,  
 Ἐχεται δ' ὅπως ἐκείνη  
 Το λεληθοτως συνοφρυον  
 Βλεφαρων ἱτον κελαινην.

Nach der Lesart des Pauw, obgleich auch ohne sie der Verstand der nämliche ist und von Hent. Stephano nicht verfehlet worden:

Supercilii nigrantes  
 Discrimina nec arcus,  
 Confundito nec illos:  
 Sed junge sic ut anceps  
 Divortium relinquo,  
 Quale esse cernis ipsi.

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müßte man wohl sodann anstatt des Wortes *notam* lesen? Vielleicht *moram*? Denn so viel ist gewiß, daß *mora* nicht allein den Verlauf der Zeit, ehe etwas geschieht, sondern auch die Hinderung, den Zwischenraum von einem zum andern, bedeutet.

Ego inquieta montium jaceam mora,

wünscht sich der rasende Herkules beim Seneca (v. 1215), welche Stelle Gronovius sehr wohl erklärt: Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi. So heißen auch bei eben demselben Dichter *lacertorum morae* so viel als *juncturae*. (Schroederus ad v. 762. Thyest.)

Ἦν ἡ γυνὴ περικαλλῆς, εὐφρυν, εὐχρυστατή,  
 Εὐπαρεῖος, εὐπροσωπός, βωπις, χιονοχρυσός,  
 Ἐλικοβλεφαρός, ἄβρα, χαριτων γεμον ἄλσος,  
 Λευκοβραχιών, τρυφερά, κάλλος ἀντικρυσ ἐμπνούν,  
 Το προσωπον καταλευκόν, ἡ παρεία ῥοδοχρυσός,  
 Το προσωπον ἐπιχαρι, το βλεφαρον ὠραῖον,  
 Κάλλος ἀνεπιτηδευτόν, ἀβαπτιστόν, ἀδοχρυσόν,  
 Ἐβαπτε τὴν λευκοτητα ῥοδοχρια πυρινῆ,  
 Ὡς εἰ τις τὸν ἐλεφαντα βαψεί λαμπρά πορφύρα.  
 Δειρὴ μακρά, καταλευκός, ὄθεν ἐμοθουργηθῆ  
 Κυκνογενῆ τὴν εὐοπτόν Ἐλενην χρηματίζειν. — —

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sahe Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönches sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert: 2)

2) Orlando Furioso, Canto VII. St. 11—15. „Die Bildung ihrer Gestalt war so reizend, als nur künstliche Maler sie dichten können. Gegen ihr blondes, langes, aufgeknüpftes Haar ist kein Gold, das nicht seinen Glanz verliere. Ueber ihre zarten Wangen verbreitete sich die vermischte Farbe der Rosen und der Lilien. Ihre strahlende Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, war von glattem Elfenbein. Unter zwei schwarzen, äußerst feinen Bögen glänzen zwei schwarze Augen, oder vielmehr zwei leuchtende Sonnen, die mit Holdseligkeit um sich blickten und sich langsam drehten. Rings um sie her schien Amor zu spielen und zu fliegen; von da schien er seinen ganzen Köcher abzuschleusen und die Herzen sichtbar zu rauben. Weiter hinab steigt die Nase mitten durch das Gesicht, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet. Unter ihr zeigt sich der Mund, wie zwischen zwei kleinen Thälern, mit seinem eigentümlichen Zinnober bedeckt; hier stehen zwei Reihen aus-erlesener Perlen, die eine schöne, sanfte Lippe verschleßt und öffnet. Hieraus kommen die holdseligen Worte, die jedes rauhe, schändliche Herz erweichen; hier wird jenes liebliche Lächeln gebildet, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet. Weißer Schnee ist der schöne Hals, und Milch die Brust, der Hals rund, die Brust voll und breit. Zwei zarte, von Elfenbein geründete Kugeln wallen sanft auf und nieder, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet.“ (Die übrigen Teile würde Argus selbst nicht haben sehen können. Doch war leicht zu urteilen, daß das, was versteckt lag, mit dem, was dem Auge bloß stand, übereinstimme.) „Die Arme zeigten sich in ihrer gehörigen Länge, die weiße Hand etwas länglich und schmal in ihrer Breite, durchaus eben, keine Ader tritt über ihre glatte Fläche. Am Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trocknen, geründeten Fuß. Die englischen Mienen, die aus dem Himmel stammen, kann kein Schleier verbergen.“ — (Nach der Uebersetzung des Herrn Meinhart in dem Versuche über den Charakter und die Werke der besten ital. Dichter. B. II. S. 228.)

Di persona era tanto ben formata  
Quanto me' finger san Pittori industri:  
Con bionda chioma, lunga ed annodata.  
Oro non è, che piu risplenda, e lustri,  
Spargeasi per la guancia delicata  
Misto color di rose e di ligustri.  
Di terso avorio era la fronte lieta,  
Che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto due negri, e sottilissimi archi  
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,  
Pietosi a riguardare, a mover parchi,  
Intorno a cui par ch' Amor scherzi, e voli,  
E ch' indi tutta la faretra scarchi,  
E che visibilmente i cori involi.  
Quindi il naso per mezzo il viso scende  
Che non trova l'invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,  
La bocca sparsa di natio cinabro,  
Quivi due filze son di perle elette,  
Che chiude, ed apre un bello e dolce labro;  
Quindi escon le cortesi parolette,  
Da render molle ogni cor rozo e scabro;  
Quivi si forma quel soave riso,  
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte,  
Il collo è tondo, il petto colmo e largo;  
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,  
Vengono e van, come onda al primo margo  
Quando piacevole aura il mar combatte.  
Non potria l'altre parti veder Argo,  
Ben si può giudicar, che corrisponde,  
A quel ch' appar di fuor, quel che s'asconde.

Monstran le braccia sua misura giusta,  
E la candida man spesso si vede,  
Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,  
Dovè nè nodo appar, nè vena eccede.  
Si vede al fin della persona augusta  
Il breve, asciutto e ritondetto piede.  
Gli angelici sembianti nati in cielo  
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Milton sagt bei Gelegenheit des Pandämoniums: Einige lobten das Werk, andere den Meister des Werks. Das Lob des einen ist also nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme des Künstlers viel Besonders sagen läßt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht thut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urtheile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce, in seinem Gespräche von der Malerei, läßt den Aretino von den angeführten Stanzas des Ariost ein außerordentliches Aufheben machen; <sup>3)</sup> ich hingegen wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide Recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeigt; ich aber sehe bloß auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte gerade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlt die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag sein, daß, wenn Ariost sagt:

Di persona era tanto ben formata,  
Quanto me' finger san Pittori industri,

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studieret, vollkommen verstanden zu haben dadurch beweiset. <sup>4)</sup> Er mag sich immerhin in den bloßen Worten:

Spargeasi per la guancia delicata  
Misto color di rose e di ligustri,

<sup>3)</sup> (Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino: Firenze 1735. p. 175.)  
Se vogliono i Pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella Donna, leggano quelle Stanze dell' Ariosto, nelle quali egli descrive mirabilmente le bellezze della Fata Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni Poeti siano ancora essi Pittori. —

<sup>4)</sup> (Ibid.) Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de' più eccellenti Pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice.

als den vollkommensten Koloristen, als einen Tizian zeigen.<sup>5)</sup> Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennet, noch so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilliget.<sup>6)</sup> Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

Quindi il naso per mezzo il viso scende,

das Profil jener alten griechischen und von griechischen Künstlern auch Römern geliebten Nasen finden.) Was nutzt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringet, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte, anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, la fronte,

Che lo spazio finia con giusta meta;

eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet,

Che non trova l'invidia, ove l'emende;

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta:

was für ein Bild geben diese allgemeine Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale

5) (Ibid. p. 182.) Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano.

6) (Ibid. p. 180.) Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse, che havrebbe havuto troppo del Poetico. Da che si può ritrar, che'l Pittore dee imitar l'oro, e non metterlo (come fanno i Miniatori) nelle sue Pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano, come l'oro. Was Dolce in dem Nachfolgenden aus dem Athenäus anführet, ist merkwürdig, nur daß es sich nicht völlig so daselbst findet. Ich rede an einem andern Orte davon.

7) (Ibid. p. 182.) Il naso, che discende giù, havendo peravventura la consideratione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.

Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als pulcherrima Dido. Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibet, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

Tandem progreditur — — —  
 Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:  
 Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum  
 Aurea purpuream subnectit fibula vestem.<sup>8)</sup>

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte: „Da du sie nicht schön malen können, hast du sie reich gemalt,“ so würde Virgil antworten: „Es liegt nicht an mir, daß ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb diesen Schranken gehalten zu haben.“

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert.<sup>9)</sup> Die Wendung, die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft und Hände! Was der Künstler nur teilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur teilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direktion des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hilfe, deren Täuschung er so sehr erhebet, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst als auf sein Mädchen zu sein scheint. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

Ἄπεχει βλέπω γὰρ αὐτήν.  
 Ταχα, κηρε, καὶ λαλήσεις.

<sup>8)</sup> Aeneid. IV. v. 136.

<sup>9)</sup> Od. XXVIII. XXIX.

Auch in der Angabe des Bathylls ist die Anpreisung des schönen Knaben mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so in einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Teile aus verschiedenen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Teile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus, bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

Μετα δε προσωπον εστω,  
 Τον 'Αδωνιδος παρελθων,  
 'Ελεφαντινος τραχηλος'  
 Μεταμαζιον δε ποιει  
 Διδυμας τε χειρας 'Ερμου,  
 Πολυδευκος δε μηρους,  
 Διονισιην δε νηδυν — —  
 Τον 'Απολλωνα δε τουτον  
 Καθελων, ποιει Βαθυλλον.

So weiß auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler.<sup>10)</sup> Was heißt aber dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache für sich selbst hier ohne Kraft ist, daß die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummet, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dienet?

## XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu vermeiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenket, indem sie die Fußstapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem

<sup>10)</sup> Εἰκονες §. 3. T. II. p. 461. Edit. Reitz.

wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme<sup>1)</sup> und schönes Haar<sup>2)</sup> gehabt; eben der Dichter weiß demungeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten imstande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Ältesten des Trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern:<sup>3)</sup>

Ὅδ' ἄμφι γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν  
Αἰνῶς ἀθανάτησι θεῶν εἰς ὧπα ἔοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet, und ihr habt die Schönheit selbst gemallet. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennet, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste, vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia Teil vor Teil zeigt:

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!  
Forma papillarum quam fuit apta premi!  
Quam castigato planus sub pectore venter!  
Quantum et quale latus! quam juvenile femur!

sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit thut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.

Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten

1) Iliad. Γ. v. 121.

2) Ibid. v. 319.

3) Ibid. v. 156—58.

lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist, ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kommt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können als bloßer Formen oder Farben, so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken als die Schönheit. Alles, was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rühret, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kommt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie,

Pietosi à riguardar, à mover parchi,

mit Holdseligkeit um sich blicken und sich langsam drehen, daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschleift. Ihr Mund entzückt, nicht, weil von eigentümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesener Perlen verschließen, sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert, weniger, weil Milch und Elfenbein und Aepfel uns seine Weiße und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr, weil wir ihn sanft auf und nieder wallen sehen, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet:

Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,  
Vengono e van, come onda al primo margo,  
Quando piacevole aura il mar combatte.

Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reizes, in eine oder zwei Stanzas zusammengedrängt, weit mehr thun würden als die fünf alle, in welche sie Ariost zerstreuet und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthulichkeit von dem Maler zu verlangen als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben.

Τρυφεροῦ δ' ἔσω γενείου,  
Περὶ λογδίνῃ τραχηλῷ  
Χαριτεῖς πετοῖντο πάσαι.

Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner malerischen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinne die schönste Mündung, das schönste Grübchen, Amoris digitulo impressum (denn das εσω scheint mir ein Grübchen andeuten zu wollen), — er konnte dem Halse die schönste Karnation geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz, war über seine Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beispiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten.

## XXII.

Zeuxis malte eine Helena und hatte das Herz, jene berühmten Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten, gekrönt zu werden.

Denn so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandteilen nicht schildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte, so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandteilen und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hilfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackt da stand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Krotona malte.<sup>1)</sup>

Man vergleiche hiermit wundershalber das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: „Helena, mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheint mitten unter verschiedenen alten Männern,

<sup>1)</sup> Val. Maximus lib. III. cap. 7. Dionysius Halicarnass. Art. Rhet. cap. 12. περί λογών ἐξετασεως.

in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Aeußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise empfinden zu lassen. Die Szene ist über einem von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung des Gemäldes kann sich in den freien Himmel oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde Kühner lassen, eines aber ist so schicklich wie das andere."

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unserer Zeit ausgeführt und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? Turpe senilis amor; ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrät, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affekt, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich ersticht, nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl und fügen sogleich hinzu:

Ἄλλα καὶ ὡς, τοιῆ περ ἔουσι, ἐν νηυσὶ νεοσθῶ,  
Μηδ' ἡμῖν τεκεσοσι τ' ὀπίσω πημα λιποῖτο.

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke, wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine verummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier hat den Schleier lassen können. Zwar Homer gibt ihr denselben ausdrücklich:

Ἀδελφὰ δ' ἀργεννησι καλυψαμένη ὀθονησιν  
Ἄρματ' ἐκ θαλαμοῖο — —

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheint, so war es nicht das erste Mal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntnis durfte also nicht aus dem jetzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden bei dieser Gelegenheit nur zum erstenmal bekantten. In dem Gemälde

findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts als, wie gesagt, eine verummimte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier und etwas von ihrem proportionierten Umrisse, so weit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt sein sollte, und er nennet den Schleier bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: *Hélène couverte d'un voile blanc*), so entstehet eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas Geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit: das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor alters unstreitig fleißiger gelesen als jetzt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht erwähnt, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten.<sup>2)</sup> Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie, und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt, und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bei dieser Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, einer Verbesserung bedarf.<sup>3)</sup> Handlungen aber aus

<sup>2)</sup> Fabricii Biblioth. Graec. Lib. II. cap. 6. p. 345.

<sup>3)</sup> Plinius sagt von dem Apelles (Libr. XXXV. sect. 36. p. 698. Edit. Hard.): *Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus*

dem Homer zu malen, bloß weil sie eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmac nicht zu sein und konnte es nicht sein, so lange sich noch die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich

visisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. Nichts kann wahrer als dieser Lobspruch gewesen sein. Schöne Nymphen um eine schöne Göttin her, die mit der ganzen majestätischen Stirne über sie hervorragt, sind freilich ein Vorwurf, der der Malerei angemessener ist als der Poesie. Das sacrificantium nur ist mir höchst verdächtig. Was macht die Göttin unter opfernden Jungfrauen? Und ist dieses die Beschäftigung, die Homer den Gespielinnen der Diana gibt? Mit nichten; sie durchstreifen mit ihr Berge und Wälder, sie jagen, sie spielen, sie tanzen (Odyss. Z. v. 102—106):

Οἴη δ' Ἀρτεμις εἰσι κατ' ὄρεος ἰοχεαῖρα  
Ἥ κατα Τηθύετον περιμήκετον, ἢ Ἐρυμανθον  
Τερπομενη καπροισι και ὠκειης ἑλαφοῖσι·  
Τῇ δε θ' ἄμα Νομφαί, κουραι Διος Αἰγιοχοῖο,  
Ἄγρονομοι παιζουσι·

Plinius wird also nicht sacrificantium, er wird venantium oder etwas Aehnliches geschrieben haben; vielleicht sylvis vagantium, welche Verbesserung die Anzahl der veränderten Buchstaben ungefähr hätte. Dem παιζουσι beim Homer würde saltantium am nächsten kommen, und auch Virgil läßt in seiner Nachahmung dieser Stelle die Diana mit ihren Nymphen tanzen (Aeneid. I. v. 497. 98):

Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi  
Exercet Diana choros — —

Spence hat hierbei einen seltsamen Einfall (Polymetis Dial. VIII. p. 102): This Diana, sagt er, both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil, or Apelles, or Homer, as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion. In einer Anmerkung fügt er hinzu: The expression of παιζειν, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of, Choros exercere, in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in Honour of Mars or Bacchus, or some other of their gods. Spence will nämlich jene feierlichen Tänze verstanden wissen, welche bei den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meint er, brauche denn auch Plinius das Wort sacrificare: It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's Nymphs on this very occasion, uses the word, sacrificare, of them; which quite determines these dances of theirs to have been of the religious kind. Er vergißt, daß bei dem Virgil die Diana selbst mit tanzet: exercet Diana choros. Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienstlicher Tanz sein, zu wessen Verehrung tanzte ihn die Diana? zu ihrer eignen? oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beides ist widersinnig. Und wenn die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig hielten, mußten darum ihre Dichter die Gravität ihres Volkes auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechischen Dichtern ganz anders festgesetzt waren? Wenn Horaz von der Venus sagt (Od. IV. lib. I):

Iam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:  
Iunctaeque Nymphis Gratiae decentes  
Alterno terram quatunt pede — —

waren dieses auch heilige gottesdienstliche Tänze? Ich verliere zu viele Worte über eine solche Grille.

dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Porträts zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich, aber verschieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge in dem einen sowohl als in dem andern harmonieren.

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren als irgend ein Meisterstück der Kunst; da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedne, ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen: 4)

Ἡ, καὶ κρανεῖσιν ἐπ' ὄφρουσι νεύσας Κρονίων·  
Ἄμβροσαι δ' ἄρα χαιταὶ ἐπερρωσαντο ἀνακτος,  
Κρατος ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλελιξεν Ὀλύμπιον·

ihm bei seinem Olympischen Jupiter zum Vorbilde gedienet und daß ihm nur durch ihre Hilfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex ipso coelo petatum, gelungen sei. Wenn dieses nichts mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert und eben so erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersteht das Wesentlichste und begnügt sich mit etwas ganz Allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr Spezielles angeben läßt. So viel ich urteile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, *quanta pars animi* 5) sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennet. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden und besonders das Haar sehr vernachlässiget

4) Iliad. A. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7.

5) Plinius lib. X. sect. 51. p. 616. Edit. Hard.

hatten. Noch Myron war in beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt,<sup>6)</sup> und nach eben demselben war Pythagoras Leontinus der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat.<sup>7)</sup> Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth über den Apollo zu Belvedere anmerkt.<sup>8)</sup> „Dieser Apollo,“ sagt er, „und der Antinous sind beide in eben demselben Palaste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Verwunderung erfüllet, so setzet ihn der Apollo in Erstaunen, und zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick, welcher etwas mehr als Menschliches zeigt, welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben imstande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewundernswürdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionierliche daran auch einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reisete, diese Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was jezo gesagt worden, besonders, daß die Füße und Schenkel, in Ansehung der obern Teile, zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi, einer der größten italienischen Maler, scheint eben dieser Meinung gewesen zu sein; sonst würde er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, welches jezo in England ist) seinem Apollo, wie er den Tonkünstler Pasquilini krönet, das völlige Verhältnis des Antinous gegeben haben, da er übrigens wirklich eine Kopie von dem Apollo zu sein scheint. Ob wir gleich an sehr großen Werken oft sehen, daß ein geringerer Teil aus der Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier der Fall nicht sein. Denn an einer schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältnis eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schließen, daß diese Glieder mit Fleiß müssen sein verlängert worden, sonst würde es leicht haben können vermieden werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde urteilen, daß das, was man bisher für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen

6) Idem lib. XXXIV. sect. 19. p. 651. Ipse tamen corporum tenuis curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.

7) Ibid. Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius.

8) Zergliederung der Schönheit. S. 47. Berl. Ausg.

Anblicke gehalten, von dem hergerühret hat, was ein Fehler in einem Teile derselben zu sein geschienen." — Alles dieses ist sehr einleuchtend, und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen gibt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der Füße und Schenkel entspringet. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen: 9)

Σταντων μὲν, Μενελαος ὑπερῆχεν εὐρέας ὤμους,  
Ἄμφω δ' ἐζόμενω, γεραρωτερος ἦεν Ὀδυσσεύς.

„Wann beide standen, so ragte Menelaus mit den breiten Schultern hoch hervor; wann aber beide saßen, war Ulysses der Ansehnlichere.“ Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältnis leicht zu bestimmen, welches beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

## XXIII.

Ein einziger unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Teile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegenteil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert und sie nach ihren Teilen neben einander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnet, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die auf einander folgende Enumeration ihrer Elemente nicht eben so wohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der

9) Iliad. Γ. v. 210. 211.

Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung Häßlichkeit zu sein aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen unterhalten muß.

Diese vermischten Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert.<sup>1)</sup> Dieses ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Kontrast nicht zu krall und zu schneidend sein muß, daß die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich in einander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Aesop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfrage, das *Γελοιον* seiner lehrreichen Märchen vermittelt der Ungestalttheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Del und Essig, die, wenn man sie schon in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen, jedes das seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachteiliger Vorurteile gegen sie wird: alsdenn fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander; aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete, gebrechliche Pope mußte seinen Freunden weit interessanter sein, als der schöne und gesunde Wicherley den seinen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, eben so wenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Häßlichkeit, die Uebereinstimmung dieser Häßlichkeit

1) Philof. Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn T. II. S. 23.

mit seinem Charakter, der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit heget, die unschädliche, ihn allein demütigende Wirkung seines böshafsten Geschwäzes: alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das  $\text{ὄ φθαρτικόν}$ , welches Aristoteles<sup>2)</sup> unumgänglich zu dem Lächerlichen verlangt; sowie es auch mein Freund zu einer notwendigen Bedingung macht, daß jener Kontrast von keiner Wichtigkeit sein und uns nicht sehr interessieren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemmons teurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen, und wir würden aufhören, über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Uebel scheint, als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber.<sup>3)</sup> Achilles bedauert, die Penthesilea getötet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fordert die Hochachtung und das Mitleid des Helden, und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähfüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite,

— — — ἦτ' ἀφρονα φῶτα τιθήσι  
Και πινυτοῦ περ ἔοντα. — — —

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Backe und Ohr, daß ihm Zähne und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jachzornige, mörderische Achilles wird mir verhaßter als der tückische, knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese That erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zückt, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen; denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verheerungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verräterisch

<sup>2)</sup> De Poetica cap. V.

<sup>3)</sup> Paralipom. lib. I. v. 720—775.

zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzlich Verderben verhängen: wie würde uns alsdenn die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern, als mit ein paar vortrefflichen Stellen des Shakspeare: Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster, im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht als Richard, Herzog von Glocester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kömmt es, daß jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erwecket als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre:<sup>4)</sup>

Thou, Nature, art my Goddess, to thy Law  
My Services are bound; wherefore should I  
Stand in the Plage of Custom, and permit  
The curtesie of Nations to deprive me,  
For that I am some twelve, or fourteen Moonshines  
Lag of a Brother? Why Bastard? wherefore base?  
When my dimensions are as well compact,  
My mind as gen'rous, and my shape as true  
As honest Madam's Issue? Why brand they thus  
With base? with baseness? bastardy, base? base?  
Who, in the lusty stealth of Nature, take  
More composition and fierce quality,  
Than doth, within a dull, stale, tired Bed,  
Go to creating a whole tribe of Fops,  
Got 'tween a-sleap and wake?

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glocester sagen:<sup>5)</sup>

But I, that am not shap'd for sportive Tricks,  
Nor made to court an am'rous looking-glass,  
I, that-am rudely stamp't, and want Love's Majesty,  
To strut before a wanton ambling Nymph;

<sup>4)</sup> King Lear Act. I. Sc. VI.

<sup>5)</sup> The Life and Death of Richard III. Act. I. Sc. I.

I, that am curtail'd of this fair proportion,  
 Cheated of feature by dissembling nature,  
 Deform'd, unfinish'd, sent before my time  
 Into this breathing world, scarce half made up,  
 And that so lamely and unfashionably,  
 That dogs bark at me, as I halt by them:  
 Why I (in this weak piping time of Peace)  
 Have no delight to pass away the time;  
 Unless to spy my shadow in the sun,  
 And descant on mine own deformity.  
 And therefore, since I cannot prove a Lover,  
 To entertain these fair well-spoken days,  
 I am determin'd, to prove a Villain!

so höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel, in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

## XXIV.

So muß der Dichter die Häßlichkeit der Formen; welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnet?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken; die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener gehören ihr alle sichtbaren Gegenstände zu; als diese schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunst-richter <sup>1)</sup> hat dieses bereits von dem Ekkel bemerkt. „Die Vorstellungen der Furcht,“ sagt er, „der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids u. s. w. können nur Unlust erregen, insoweit wir das Uebel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöst werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was hilft's dem beleidigten Gemüte also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verrät? Ihre Unlust entsprang

1) Briefe, die neueste Litteratur betreffend. T. V. S. 102.

nicht aus der Voraussetzung, daß das Uebel wirklich sei, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung."

Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidiget unser Gesicht, widerstehet unserm Geschmacke an Ordnung und Uebereinstimmung und erwecket Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Theristes weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhöret, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahieren und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Ueberlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles gibt eine andere Ursache an,<sup>2)</sup> warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren: die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, *τι έκαστου*, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, *ὅτι οὗτος ἐκείνου*, daß es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folget zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan und dem Gegenstande, über welchen sie befriediget wird, nur zufällig; das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Aehnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit

2) De poetica cap. IV.

übrig bleibet. Nach den Beispielen, welche Aristoteles gibt, zu urtheilen, scheint es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind reißende Tiere und Leichname. Reißende Tiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöset wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verliert jenes Mitleid durch die Ueberzeugung des Betrugs das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr Wünschenswürdiges als Schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und für sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, sein kann, so käme es noch darauf an, ob sie ihr nicht eben so wohl wie der Poesie als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich sein könne.

Darf die Malerei zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so gradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann, besonders wenn eine Affectation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erwecket und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon für sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügen erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demungeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerkt, verlieret die Häßlichkeit der Form durch die Veränderung ihrer koexistierenden Teile in successive ihre widrige Wirkung fast gänzlich;

sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue, besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen und wirkt nicht viel schwächer als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnet die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders gehet es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen Recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch Recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke dieser Meinung ist.<sup>3)</sup> Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläufiger darüber zu erklären.

## XXV.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bei der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erwecket.

„Andere unangenehme Leidenschaften,“ sagt er,<sup>1)</sup> „können auch außer der Nachahmung in der Natur selbst dem Gemüte öfters schmeicheln, indem sie niemals reine Unlust erregen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde, sich zu rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald bei dem widrigen Teile einer Leidenschaft zu verweilen und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist als

<sup>3)</sup> Klotzii Epistolae Homericae, p. 33 et seq.

<sup>1)</sup> Ebendaselbst S. 103.

das lauterste Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Acht-  
samkeit auf sich selber, um dieses vielfältig beobachtet zu  
haben; und woher käme es denn sonst, daß dem Zornigen  
sein Zorn, dem Traurigen sein Unmut lieber ist als alle  
freudige Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen ge-  
denket? Ganz anders aber verhält es sich mit dem Ekel und  
den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennt in  
demselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das Miß-  
vergnügen gewinnt die Oberhand, und daher ist kein Zu-  
stand, weder in der Natur noch in der Nachahmung, zu er-  
denken, in welchem das Gemüt nicht von diesen Vorstellungen  
mit Widerwillen zurückweichen sollte."

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch  
andere mit dem Ekel verwandten Empfindungen erkennt, die  
gleichfalls nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher  
verwandt sein als die Empfindung des Häßlichen in den  
Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste  
Mischung von Lust; und da sie deren eben so wenig durch  
die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand  
zu erdenken, in welchem das Gemüt von ihrer Vorstellung  
nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja, dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl  
sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur  
des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der  
Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade.  
Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunst-  
richters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den  
Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzt  
zu sein glaubet. „Jene beide,“ sagt er, „durch eine über-  
mäßige Süßigkeit und dieses durch eine allzu große Weichheit  
der Körper, die den berührenden Fibern nicht genugsam wider-  
stehen. Diese Gegenstände werden sodann auch dem Gesichte  
unerträglich, aber bloß durch die Assoziation der Begriffe, in-  
dem wir uns des Widerwillens erinnern, den sie dem Ge-  
schmacke, dem Geruche oder dem Gefühle verursachen. Denn  
eigentlich zu reden, gibt es keine Gegenstände des Ekels für  
das Gesicht.“ Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen  
allerdings nennen. Ein Feuermal in dem Gesichte, eine  
Hafenscharte, eine gepletzte Nase mit vorragenden Löchern,  
ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen sind Häßlichkeiten,  
die weder dem Geruche noch dem Geschmacke noch dem Ge-  
fühle zuwider sein können. Gleichwohl ist es gewiß, daß

wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kömmt als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann, wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen und mit ihnen zugleich eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerühret werden, nicht mitbemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet sein.

Uebrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und für sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getraute ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter wenigstens einige ekelhafte Züge als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärkt.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren, oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Kontrast gesetzt, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach: <sup>2)</sup>

ΜΑΘ. Πρωτην δε γε γνωμην μεγαλην αφηρηθη  
 'Υπ' ασκαλαβωτου. ΣΤΡ. Τινα τροπον; κατειπε μοι.

ΜΑΘ. Ζητουντος αδτου της σεληνης τας οδους  
 Και τας περιφορας, ειτ' ανω κεχηνοτος

<sup>3</sup>Απο της οροφης νοκτωρ γαλεωτης καταχρασαν.

ΣΤΡ. Ησθητην γαλεωτη καταχρασαντι Σωκρατους.

<sup>2)</sup> Nubes, v. 170--174.

Man lasse es nicht ekelhaft sein, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die hottentottische Erzählung: Tquassouw und Anonmquaiha, in dem „Kenner“, einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibt. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erwecket. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe, bis auf den Nabel herabhängende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizet, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt und enthalte sich des Lachens!<sup>3)</sup>

Mit dem Schrecklichen scheint sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin<sup>4)</sup> mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus<sup>5)</sup> das Της ἐκ μὲν ῥινῶν μύξα: ῥέον; doch mich dünkt, nicht so wohl, weil es ein ekler Zug ist, als weil es ein bloß ekler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die

3) The Connoisseur, Vol. I. No. 21. Von der Schönheit der Anonmquaiha heißt es: „He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of Hessagua; he was ravished with the prest gristle of her nose, and his eyes dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel.“ Und was trug die Kunst bei, so viel Reize in ihr vorteilhaftestes Licht zu setzen? „She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun; her locks were clotted with molted grease, and powdered with the yellow dust of Buchu; her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars; she sprinkled her limbs with wood-ashes, and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of an heifer; from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid; the wings of an ostrich overshadowed the fleshy promontories behind; and before she wore an apron formed of the shaggy ears of a lion.“ Ich füge noch die Ceremonie der Zusammenebung des verliebten Paars hinzu: „The Surri or Chief Priest approached them, and in a deep voice chanted the nuptial rites to the melodious grumbling of the Gom-Gom; and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy, while the briny drops trickled from their bodies, like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua.“

4) Περὶ Ὑψους, τμημα ἡ, p. 15. edit. T. Fabri.

5) Scut. Hercul. v. 266.

langen, über die Finger hervorragenden Nägel (μακροὶ δ' ὄνυχες χειρῶσιν ὄπησαν) scheint er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger ekel als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnet:

— — — — ἐκ δὲ παρειῶν  
Αἷμ' ἀπελειβέτ' ἔραζε — — —

Gingegen eine fließende Nase ist weiter nichts als eine fließende Nase, und ich rate der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen, außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergerät. Der ganze Reichtum des kranken, verlassenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieses traurige, fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusätze von Ekfel. „Ha!“ fährt Neoptolem auf einmal zusammen, „hier trocknen zerrissene Lappen voll Blut und Eiter!“<sup>6)</sup>

NE. Ὅρω κενὴν οἰκησιν ἀνθρώπων διχα.  
 OΔ. Οὐδ' ἐνδον οἰκοποιός ἐστι τις τροφή;  
 NE. Στειπτὴ γὰρ φύλλας ὡς ἐναυλιζόντι τῷ.  
 OΔ. Τα δ' ἄλλ' ἔρημα, κοῦδεν ἐσθ' ὑποστεγόν;  
 NE. Ἀδοξυλον γ' ἐκπωμα, φαυλοῦργου τινος  
 Τεχνήματ' ἀνδρός, καὶ πυρεὶ ὄμου ταδε.  
 OΔ. Κεινοῦ το θησαυρισμὰ σημαίνεις τοδε.  
 NE. Ἰου, ἰου· καὶ ταῦτα γ' ἄλλα θαλπέται.  
 Ῥακῆ, βαρείας τοῦ νοσηλείας πλεα.

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht und zusammenverflebte Haar,

Squallentem barbam et concretos sanguine crines

(wie es Virgil ausdrückt<sup>7)</sup>), ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas, beim Ovid, sich ohne Empfindung des Ekfels denken?<sup>8)</sup>

6) Philoct. v. 31—39.

7) Aeneid. lib. II. v. 277.

8) Metamorph. VI. v. 387.

Clamanti cutis est summos derepta per artus:  
 Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:  
 Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla  
 Pelle micant venae: salientia viscera possis,  
 Et perlucentes numerare in pectore fibras.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelfhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessiret wird, nicht ganz unangenehm, wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem gibt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelfhafte offen stehet. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnot nicht anders als durch Erzählungen aller der unnährhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriediget werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Uebel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust sein müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Dreade, welche Ceres an den Hunger abschickte:<sup>9)</sup>

Hanc (Famem) procul ut vidit — —  
 — refert mandata Deae; paulumque morata,  
 Quamquam aberat longe, quamquam modo venerat illuc,  
 Visa tamen sensisse famem — — —

Eine unnatürliche Uebertreibung! Der Anblick eines Hungerigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen und Greuel und Ekelf kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Greuel hat Ovid in dem Gemälde der James nicht gespart, und in dem Hunger des Cresichthons sind, sowohl bei ihm als bei dem Kallimachus,<sup>10)</sup> die ekelfhaften Züge die stärksten. Nachdem Cresichthon alles aufgezehret und auch der Opserkuh nicht

<sup>9)</sup> Ibid. lib. VIII. v. 809.

<sup>10)</sup> Hymn. in Cererem v. 111—116.

Lessing, Werke. X.

verschonet hatte, die seine Mutter der Besta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Ueberbleibsel von fremden Tischen betteln:

Και ταν βων ἐφαγεν, ταν Ἔστια ἐτρέφε ματηρ,  
Και τον ἀεθλοφορον και τον πολεμηιον ἵππον,  
Και ταν αἰλουρον, ταν ἐτρέφε θηρια μικκα —  
Και τοθ' ὁ τω βασιλεως ἐνι τριοδοισι καθήστο  
Αἰτιζων ἀκολως τε και ἐκβολα λυματα δαιτος —

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren:

Vis tamen illa mali postquam consumserat omnem  
Materiam — — — — —  
Ipse suos artus lacero divellere morsu  
Coepit; et infelix minuendo corpus alebat.

Nur darum waren die häßlichen Harpyen so stinkend, so unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus beim Apollonius: <sup>11)</sup>

Τυτθον δ' ἦν ἄρα δη ποτ' ἐδητους ἀμμι λιπωσι,  
Πνει τοδε μυδαλεον τε και οδ τλητον μενος ὀδυμης.  
Οδ κε τις οδδε μινονθα βροτων ἀνοχοιτο πελασσας,  
Οδδ' εἰ οἱ ἀδαμαντος ἐληλαμενον κεαρ εἴη.  
Ἄλλα με πικρη δητα κε δαιτος ἐπισχει ἀναγκη  
Μιμνειν, και μιμνοντα κακη ἐν γαστερι θεσθαι.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekele Einführung der Harpyen beim Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein instehender, den sie prophezeien; und noch dazu löset sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino durch die ekelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hölle setzet; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauspiele von Beaumont und Fletcher anführen, die statt

<sup>11)</sup> Argonaut. lib. II. v. 228—233.

aller andern Beispiele hätte sein können, wenn ich sie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte.<sup>12)</sup>

<sup>12)</sup> The Sea-Voyage, Act. III. Sc. I. Ein französischer Seeräuber wird mit seinem Schiffe an eine wüste Insel verschlagen. Habgucht und Neid entzweien seine Leute und schaffen ein paar Glenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der äußersten Not ausgekehrt gewesen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu stechen. Alles Borrates von Lebensmitteln sonach auf einmal beraubet, sehen jene Nichtswürdige gar bald den schmachlichsten Tod vor Augen, und einer drückt gegen den andern seinen Hunger und seine Verzweiflung folgendergestalt aus:

LAMURE. Oh, what a tempest have I in my stomach!

How my empty guts cry out! My wounds ake;  
Would they would bleed again, that I might get  
Something to quench my thirst.

FRANVILLE. O Lamure, the happiness my dogs had  
When I kept house at home! They had a storehouse,  
A storehouse of most blessed bones and crusts,  
Happy crusts. Oh, how sharp Hunger pinches me! —

LAMURE. How now, what news?

MORILLAR. Hast any meat yet?

FRANVILLE. Not a bit that I can see!

Here be goodly quarries, but they be cruel hard  
To gnaw. I ha' got some mud, we'll eat it with spoons,  
Very good thick mud; but it stinks damnably  
There's old rotten trunks of trees too,  
But not a leaf nor blossom in all the island.

LAMURE. How it looks!

MORILLAR. It stinks too.

LAMURE. It may be poison.

FRANVILLE. Let it be any thing.

So I can get it down. Why, man,  
Poison's a princely dish.

MORILLAR. Hast thou no bisket?

No crumbs left in thy pocket? Here is my doublet,  
Give me but three small crumbs!

FRANVILLE. Not for three kingdoms,

If I were master of 'em! Oh, Lamure,  
But one poor joint of mutton, we ha' scorn'd, man.

LAMURE. Thou speak'st of paradise;

Or but the snuffs of those healths,  
We have lewdly at midnight flang away!

MORILLAR. Ah! but to lick the glasses!

Doch alles dieses ist noch nichts gegen den folgenden Auftritt, wo der Schiffschirurgus dazu kömmt.

FRANVILLE. Here comes the Surgeon. What

Hast thou discover'd? Smile, smile and comfort us.

SURGEON. I am expiring;

Smile they that can. I can find nothing, Gentlemen,  
Here 's nothing can be meat, without a miracle.  
Oh that I had my boxes and my lints now,  
My stupes, my tents, and those sweet helps of Nature,  
What dainty dishes could I make of 'em!

MORILLAR. Hast ne'er an old suppository?

SURGEON. Oh would I had, Sir!

LAMURE. Or but the paper where such a cordial

Potion, or pills hath been entomb'd.

FRANVILLE. Or the best bladder where a cooling glisten.

MORILLAR. Hast thou no searchcloths left?

Nor any old pultesses?

FRANVILLE. We care not to what it hath been ministred.

SURGEON. Sure I have none of these dainties, Gentlemen.

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhaften Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von sich selbst verstünde, daß die Malerei, als schöne Kunst, ihrer entsagen würde, so müßte sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Pordenone läßt in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson mißbilliget dieses deswegen,<sup>13)</sup> weil Christus noch nicht so lange tot gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erwecket Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Ekelhafte nicht des Ekelhaften wegen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verlieret in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandteilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen als hier; sobald die Ueberraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättiget, trennet es sich wiederum gänzlich und liegt in seiner eigenen cruden Gestalt da.

## XXVI.

Des Herrn Winkelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen ver-

FRANVILLE. Where's the great wen  
Thou cut'st from Hugh the sailer's shoulder?  
That would serve now for a most princely banquet.  
SURGEON. Ay, if we had it, Gentlemen.  
I flung it over-board, slave that I was!  
LAMURE. A most improvident villain!

<sup>13)</sup> Richardson, De la Peinture, T. I. p. 74.

führen, 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 mit einander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Spekulation kühnlich nachtreten.

Man pfleget in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meinung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erklärt hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bei? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheint? Oder denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweiget. Wo ist die absolute Notwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß die Aehnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsätzliche Aehnlichkeiten sind und daß das eine so wenig das Vorbild des andern gewesen, daß sie auch nicht einmal beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indes auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sei, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe, — aus den Zeiten Alexanders des Großen.

„Das gütige Schicksal,“ sagt er, <sup>1)</sup> „welches auch über die Künste bei ihrer Vertilgung noch gewacht, hat aller Welt zum Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweise von der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke. Laokoon nebst seinen beiden Söhnen, vom Agesander, Apollodorus <sup>2)</sup> und Athenodorus aus Rhodus gearbeitet, ist nach aller Wahr-

<sup>1)</sup> Geschichte der Kunst, S. 347.

<sup>2)</sup> Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der einzige, der diese Künstler nennet, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in diesem Namen von einander abgingen. Garduin würde es gewiß sonst angemerkt haben. Auch die ältern Ausgaben lesen alle „Polydorus“. Herr Windelmann muß sich in dieser Kleinigkeit bloß verschrieben haben.

scheinlichkeit aus dieser Zeit, ob man gleich dieselbe nicht bestimmen und, wie einige gethan haben, die Olympias, in welcher diese Künstler geblühet haben, angeben kann."

In einer Anmerkung sezet er hinzu: „Plinius meldet kein Wort von der Zeit, in welcher Agasander und die Gehilfen an seinem Werke gelebt haben; Maffei aber, in der Erklärung alter Statuen, hat wissen wollen, daß diese Künstler in der achtundachtzigsten Olympias geblühet haben, und auf dessen Wort haben andere, als Richardson, nachgeschrieben. Jener hat, wie ich glaube, einen Athenodorus unter des Polykletus Schülern für einen von unsern Künstlern genommen, und da Polykletus in der siebenundachtzigsten Olympias geblühet, so hat man seinen vermeinten Schüler eine Olympias später gesezet; andere Gründe kann Maffei nicht haben.“

Er konnte ganz gewiß keine andere haben. Aber warum läßt es Herr Winkelmann dabei bewenden, diesen vermeinten Grund des Maffei bloß anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen andern Gründen unterstützt ist, so macht er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo man nicht sonst zeigen kann, daß Athenodorus, des Polyklets Schüler, und Athenodorus, der Gehilfe des Agasander und Polydorus, unmöglich eine und eben dieselbe Person können gewesen sein. Zum Glücke läßt sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiedenen Vaterlande. Der erste Athenodorus war, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Pausanias,<sup>3)</sup> aus Klitor in Arkadien, der andere hingegen, nach dem Zeugnisse des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winkelmann kann keine Absicht dabei gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei durch Beifügung dieses Umstandes nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werks, nach seiner unstreitigen Kenntniss, ziehet, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, daß er sich unbekümmert gelassen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte oder nicht. Er erkennet ohne Zweifel in dem Laokoön zu viele von den argutiis,<sup>4)</sup> die dem Lysippus so eigen waren, mit

<sup>3)</sup> Ἀθηνοδώρος δὲ καὶ Δαμίας — οὗτοι δὲ Ἀρκαδῆς εἰσιν ἐκ Κλειτοροῦ. Phoc. cap. 9. p. 819. Edit. Kuh.

<sup>4)</sup> Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 653. Edit. Hard.

welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor desselben Zeit halten sollte.

Allein, wenn es erwiesen ist, daß der Laokoon nicht älter sein kann als Lysippos, ist dadurch auch zugleich erwiesen, daß er ungefähr aus seiner Zeit sein müsse? daß er unmöglich ein weit späteres Werk sein könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland, bis zum Anfange der römischen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum emporhob, bald wiederum sinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wettseifers sein können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehilfen die Zeitverwandten eines Strongylion, eines Arkesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes sein? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Teil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleichgeschätzt? Und wann noch ungezweifelte Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt und ließe sich aus nichts schließen als aus ihrer Kunst, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er sie nicht eben so wohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Winkelmann allein des Laokoons würdig zu sein achtet?

Es ist wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künstler des Laokoons gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle schließen sollte, ob er sie mehr unter die alten oder unter die neuern Artisten gerechnet wissen wollen, so bekenne ich, daß ich für das letztere eine größere Wahrscheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urteile:

Nachdem Plinius von den ältesten und größten Meistern in der Bildhauerkunst, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Skopas, etwas ausführlicher gesprochen und hierauf die übrigen, besonders solche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung namhaft gemacht, so fährt er folgendergestalt fort: <sup>5)</sup> Nec multo plurimum fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus om-

<sup>5)</sup> Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

nibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genennet werden, ist Diogenes von Athen derjenige, dessen Zeitalter am unwidersprechlichsten bestimmt ist. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgezieret; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Craterus und Pythodorus, des Polydectes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons, sowie des Aphrodisius Trallianus eben so unwidersprechlich bestimmt finden. Er sagt von ihnen: Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis. Ich frage: kann dieses wohl nur so viel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Paläste der Kaiser angefüllet gewesen? In dem Verstande nämlich, daß die Kaiser sie überall zusammensuchen und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiß nicht. Sondern sie müssen ihre Werke ausdrücklich für diese Paläste der Kaiser gearbeitet, sie müssen zu den Zeiten dieser Kaiser gelebt haben. Daß es späte Künstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, läßt sich auch schon daher schließen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Hätten sie in Griechenland in frühern Zeiten gearbeitet, so würde Pausanias ein oder das andere Werk von ihnen gesehen und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kommt zwar bei ihm vor; \*) allein Harduin hat sehr unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennet die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des erstern zu Koronea in Böötien sah, „ἀγαλμα ἀρχαίον“, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister gibt, die in den allerersten und rauhesten Zeiten der Kunst, lange vor einem Phidias und

\*) Boeotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn.

Praxiteles, gelebt hatten. Und mit Werken solcher Art werden die Kaiser gewiß nicht ihre Paläste ausgezieret haben. Noch weniger ist auf die andere Vermutung des Harduins zu achten, daß Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens sei, dessen Plinius an einer andern Stelle gedenket. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzuthun.

Ist es aber sonach außer allem Zweifel, daß Craterus und Pythodorus, daß Polydektes und Hermolaus mit den übrigen unter den Kaisern gelebt, deren Paläste sie mit ihren trefflichen Werken angefüllet, so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein „Similiter“ übergeheth. Und dieses sind die Meister des Laokoön. Man überlege es nur: wären Agasander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winkelmann hält, wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präzision des Ausdruckes keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneuesten Meister springen müßte, diesen Sprung mit einem „Gleichergestalt“ thun?

Doch man wird einwenden, daß sich dieses „Similiter“ nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese in Betrachtung der Zeit so unähnliche Meister mit einander gemein gehabt hätten. Plinius rede nämlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmaßen können, alle aber, die daran teilgehabt, jederzeit zu nennen zu weitläufig gewesen wäre (*quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt*), so wären ihre sämtlichen Namen darüber vernachlässiget worden. Dieses sei den Meistern des Laokoöns, dieses sei so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser für ihre Paläste beschäftiget hätten.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn hätte er auch von älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoöns erwähnt? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles, eines Timokles und Timarchides

oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war.<sup>7)</sup> Herr Winkelmann sagt selbst, daß man von dergleichen älteren Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichnis machen könne.<sup>8)</sup> Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermutung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, daß die Meister des Laokoöns unter den ersten Kaisern geblühet haben, gewiß in einem sehr hohen Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winkelmann setzt, gearbeitet; hätte der Laokoön selbst in Griechenland ehemals gestanden, so müßte das tiefe Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke (*opere omnibus et picturae et statuariae artis praeponendo*) beobachtet hätten, äußerst befremden. Es müßte äußerst befremden, wenn so große Meister weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland eben so wenig wie von dem Laokoön zu sehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das größte Meisterstück lange im Verborgenen bleiben; und wenn Laokoön auch bereits unter dem Augustus wäre gefertigt worden, so dürfte es doch gar nicht sonderbar scheinen, daß erst Plinius seiner gedacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn man erinnere sich nur, was er von einer Venus des Skopas sagt,<sup>9)</sup> die zu Rom in einem Tempel des Mars stand: *quemcunque alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est.*

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoön so gern eine Nachahmung des Virgilischen Laokoöns sehen wollen, werden, was ich bisher gesagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiel mir eine Mutmaßung bei, die sie gleichfalls nicht sehr mißbilligen dürften. Vielleicht, könnten sie denken, war es Astinus Pollio, der den Laokoön des Virgils durch griechische

7) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.

8) Geschichte der Kunst, T. II. S. 331.

9) Plinius l. c. p. 727.

Künstler ausführen ließ. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter und scheint sogar ein eigenes Werk über die Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst als in einem eigenen Werke über dieses Gedicht können so leicht die einzelnen Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt? <sup>10)</sup> Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmache, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoon vollkommen angemessen: <sup>11)</sup> ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit. Doch da das Kabinett des Pollio zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Palaste des Titus stand, noch ganz unzertrennet an einem besondern Orte beisammen gewesen zu sein scheint, so möchte diese Mutmaßung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst gethan haben, was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

## XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiß nicht sein können, als sie Herr Winkelmann ausgibt, durch eine kleine Nachricht bestärkt, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese: <sup>1)</sup>

„Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Kardinal Alexander Albani im Jahre 1717 in einem großen Gewölbe, welches im Meere versunken lag, eine Base entdeckt, welche von schwarzgräulichem Marmor ist, den man jetzt Bigio nennet, in welche die Figur eingefüget war; auf derselben befindet sich folgende Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ  
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

(Athanolodorus, des Agesanders Sohn, aus Rhodus, hat es gemacht). Wir lernen aus dieser Inschrift, daß Vater und

<sup>10)</sup> Ad vers. 7. lib. II. Aeneid. und besonders ad vers. 183. lib. XI. Man dürfte also wohl nicht unrecht thun, wenn man das Verzeichniß der verlorenen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte.

<sup>11)</sup> Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.

<sup>1)</sup> Geschichte der Kunst, T. II. S. 347.

Sohn am Laokoön gearbeitet haben, und vermutlich war auch Apollodorus (Polydorus) des Agesanders Sohn; denn dieser Athanodorus kann kein anderer sein als der, welchen Plinius nennet. Es beweiset ferner diese Inschrift, daß sich mehr Werke der Kunst als nur allein drei, wie Plinius will, gefunden haben, auf welche die Künstler das Wort „gemacht“ in vollendeter und bestimmter Zeit gesetzt, nämlich ἐποίησε, fecit; er berichtet, daß die übrigen Künstler aus Bescheidenheit sich in unbestimmter Zeit ausgedrückt, ἐποίησι, faciebat.“

Darin wird Herr Winkelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer als der Athenodorus sein könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoöns gedenket. Athenodorus und Athanodorus ist auch völlig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des dorischen Dialekts. Allein über das, was er sonst daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

Das erste, daß Athenodorus ein Sohn des Agesanders gewesen sei, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich. Denn es ist bekannt, daß es alte Künstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius und Tauriscus sagt, leidet nicht wohl eine andere Auslegung.<sup>2)</sup>

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß sich nicht mehr als drei Kunstwerke gefunden, zu welchen sich ihre Meister in der vollendeten Zeit (anstatt des ἐποίησι durch ἐποίησε) bekannt hätten? Diese Inschrift? Warum sollen wir erst aus dieser Inschrift lernen, was wir längst aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht schon auf der Statue des Germanicus Κλεομένης — ἐποίησε gefunden. Auf der sogenannten Vergötterung des Homers Ἀρχελαος ἐποίησε? Auf der bekannten Base zu Gaeta Σαλπίων ἐποίησε?<sup>3)</sup> u. s. w.

Herr Winkelmann kann sagen: „Wer weiß dieses besser als ich? Aber,“ wird er hinzusetzen, „desto schlimmer für den Plinius. Seinem Vorgeben ist also um so öfter widersprochen, es ist um so gewisser widerlegt.“

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winkelmann den

<sup>2)</sup> Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

<sup>3)</sup> Man sehe das Verzeichniß der Aufschriften alter Kunstwerke beim Mar. Gubius (ad Phaedri fab. 5. lib. I) und ziehe zugleich die Berichtigung desselben vom Gronov (Praef. ad Tom. IX. Thesauri Antiqu. Graec.) zu Rate.

Plinius mehr sagen ließe, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angeführten Beispiele nicht das Vorgeben des Plinius, sondern bloß das mehrere, welches Herr Winkelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will in seiner Zueignungsschrift an den Titus von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am besten weiß, wie viel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel einer solchen Bescheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, viel versprechende Büchertitel (*inscriptions, propter quas vadium deserere possit*) er sich ein wenig aufgehalten, und sagt: \*) *Et ne in totum videar Graecos insectari, ex illis nos velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse, ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS, tanquam inchoata semper arte et imperfecta, ut contra judiciorum varietates superesset artificii regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud est, quod omnia opera tanquam novissima inscribere, et tanquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta, ILLE FECIT, quae suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea.* Ich bitte, auf die Worte des Plinius, „pingendi fingendique conditoribus,“ aufmerksam zu sein. Plinius sagt nicht, daß die Gewohnheit, in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen, daß sie von allen Künstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden; er sagt ausdrücklich, daß nur die ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden Künste, „pingendi fingendique conditores,“ ein Apelles, ein Polyklet und ihre Zeitverwandten, diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennet, so gibt er stillschweigend, aber deutlich genug, zu verstehen, daß ihre Nachfolger, besonders in den spätern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäußert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muß, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drei Künstler

\*) *Libr. I. p. 5. Edit. Hard.*

des Laokoons ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann demungeachtet wahr sein, daß, wie Plinius sagt, nur etwa drei Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedienen, nämlich unter den ältern Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und seine Gehilfen Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winkelmann machen will. Man muß vielmehr so schließen: Wenn es wahr ist, daß unter den Werken der ältern Künstler, eines Apelles, eines Polyklets und der übrigen aus dieser Klasse, nur etwa drei gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, daß Plinius diese drei Werke selbst namhaft gemacht hat,<sup>5)</sup>

5) Er verspricht wenigstens ausdrücklich, es zu thun: quae suis locis reddam. Wenn er es aber nicht gänzlich vergessen, so hat er es doch sehr im Vorbeigehen und gar nicht auf eine Art gethan, als man nach einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er z. B. schreibt (Lib. XXXV. sect. 39): Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit ἐνεκαυσειν: quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa, so ist es offenbar, daß er dieses ἐνεκαυσειν zum Beweise einer ganz andern Sache braucht. Hat er aber, wie Harduin glaubt, auch zugleich das eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufschrift in dem Voristo abgefaßt gewesen, so hätte es sich wohl der Mühe verlohnet, ein Wort davon mit einfließen zu lassen. Die andern zwei Werke dieser Art findet Harduin in folgender Stelle: Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est. (Lib. XXXV. sect. 10.) Hier werden zwei verschiedene Gemälde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathause aufstellen lassen. Das zweite ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bei diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe, cujus supra caput tabula bigae dependet. Was heißt das? Ueber dessen Haupte eine Tafel hing, worauf ein zweispänniger Wagen gemalt war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten geben kann. Also war auf das Hauptgemälde noch ein anderes kleineres Gemälde gehangen? Und beide waren von dem Nicias? So muß es Harduin genommen haben. Denn wo wären hier sonst zwei Gemälde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird? Inscriptis Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen in hunc modum: Ὁ ΝΙΚΙΑΣ ἘΝΕΚΑΥΣΕΝ; atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit Praefatio ad Titum, duo haec sunt Niciae. Ich möchte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Voristum, sondern wirklich das Imperfectum gebraucht hätte, Plinius aber hätte bloß bemerken wollen, daß der Meister, anstatt des γραφειν, ἐνεκαυσειν gebraucht hätte, würde er in seiner Sprache auch nicht noch alsdann haben sagen müssen: Nicias scripsit se inussisse? Doch ich will hierauf nicht bestehen; es mag wirklich des Plinius Wille gewesen sein, eines von den Werken, wovon die Rede ist, dadurch anzudeuten. Wer aber wird sich das doppelte Gemälde einreden lassen, deren eines über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte

so kann Athenodorus, von dem keines dieser drei Werke ist und der sich demungeachtet auf seinen Werken der vollendeten Zeit bedienet, zu jenen alten Künstlern nicht gehören; er kann kein Zeitverwandter des Apelles, des Lysippus sein, sondern er muß in spätere Zeiten gesetzt werden.

Kurz, ich glaube, es ließe sich als ein sehr zuverlässiges Kriterium angeben, daß alle Künstler, die das *ἔποιησε* gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Großen, kurz vor oder unter den Kaisern, geblühet haben. Von dem Kleomenes ist es unstrittig, von dem Archelaus ist es höchst wahrscheinlich, und von dem Salpion kann wenigstens das Gegenteil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den übrigen, den Athenodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winkelmann selbst mag hierüber Richter sein! Doch protestiere ich gleich im voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künstler, welche *ἔποιησε* gebraucht, unter die späten gehören, so gehören darum nicht alle, die sich des *ἔποιε* bedienet, unter die ältern. Auch unter den spätern Künstlern können einige diese einem großen Manne so wohl anstehende Bescheidenheit wirklich besessen und andere, sie zu besitzen, sich gestellet haben.

„ejus supra caput tabula bigae dependet“ können also nicht anders als verfälscht sein. Tabula bigae, ein Gemälde, worauf ein zweispänniger Wagen gemalt, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von bigae braucht. Und was für ein zweispänniger Wagen? Etwa, dergleichen zu den Wettrennen in den Nemeïschen Spielen gebraucht wurden, so daß dieses kleinere Gemälde in Ansehung dessen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das kann nicht sein, denn in den Nemeïschen Spielen waren nicht zweispännige, sondern vier-spännige Wagen gewöhnlich. (Schmidius in Prol. ad Nemeonicas, p. 2.) Einmal kam ich auf die Gedanken, daß Plinius anstatt des bigae vielleicht ein griechisches Wort geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden; ich meine *πρωχρον*. Wir wissen nämlich aus einer Stelle des Antigonus Carystius, beim Zenobius (conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Graec. Praef. p. 7), daß die alten Künstler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke selbst, sondern auch wohl auf besondere Täfelchen gesetzt, welche dem Gemälde oder der Statue angehangen wurden. Und ein solches Täfelchen hieß *πρωχρον*. Dieses griechische Wort fand sich vielleicht in einer Handschrift durch die Glosse: tabula, tabella erklärt; und das tabula kam endlich mit in den Text. Aus *πρωχρον* ward bigae; und so entstand das tabula bigae. Nichts kann zu dem folgenden besser passen als dieses *πρωχρον*; denn das folgende eben ist es, was darauf stand. Die ganze Stelle wäre also zu lesen: ejus supra caput *πρωχρον* dependet, quo Nicias scripsit se inussisse. Doch diese Korrektur, ich bekenne es, ist ein wenig Kühn. Muß man denn auch alles verbessern können, was man verfälscht zu sein beweisen kann? Ich begnüge mich, das letztere hier geleistet zu haben, und überlasse das erstere einer geschicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurückzukommen: wenn Plinius also nur von einem Gemälde des Nicias redet, dessen Aufschrift im Voristo abgesetzt gewesen, und das zweite Gemälde dieser Art das obige des Lysippus ist: welches ist denn nun das dritte? Das weiß ich nicht. Wenn ich es bei einem andern alten Schriftsteller finden dürfte als bei dem Plinius, so würde ich nicht sehr verlegen sein. Aber es soll bei dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bei diesem weiß ich es nicht zu finden.

## XXVIII.

Nach dem Laokoön war ich auf nichts neugieriger als auf das, was Herr Winkelmann 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 Winkelmann würde mir damit zuvorgekommen sein. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm; und wenn nunmehr mich etwas mißtrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das sein, daß meine Besorgnis nicht eingetroffen.

„Einige,“ sagt Herr Winkelmann,<sup>1)</sup> „machen aus dieser Statue einen Diskobolus, das ist, der mit dem Disko oder mit einer Scheibe von Metall wirft; und dieses war die Meinung des berühmten Herrn von Stosch in einem Schreiben an mich, aber ohne genügsame Betrachtung des Standes, worin dergleichen Figur will gesetzt sein. 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 Arme 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 verwahren scheint, so könnte man diese Statue mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung eines Soldaten halten, welcher sich in einem gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hat. Den Fechtern 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 sein.“

Man kann nicht richtiger urteilen. Diese Statue ist eben so wenig ein Fechter als ein Diskobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winkel-

1) Gesch. der Kunst, T. II. S. 394.

mann aber dieses so glücklich erriet: wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser nämlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nämlichen Stellung setzen ließ?

Mit einem Worte: Die Statue ist Chabrias.

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldherrn: <sup>2)</sup> Hic quoque in summis habitus est du-  
cibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his  
elucet maxime inventum ejus in proelio, quod apud The-  
bas fecit, quum Boeotiis subsidio venisset. Namque in  
eo victoriae fidente summo duce Agesilao, fugatis jam  
ab eo conductitiis catervis, reliquam phalangem loco  
vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta  
impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus  
contuens, progredi non est ausus, suosque jam incurrentes  
tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama cele-  
bratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri vo-  
luerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro consti-  
tuta est. Ex quo factum est, ut postea athletae, ceteri-  
que artifices his statibus in statuis ponendis uterentur,  
in quibus victoriam essent adepti.

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 Borghe'sische 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: 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 irrten? Wie, wenn die Worte obnixo genu scuto 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, <sup>3)</sup> scuto projectaque hasta

<sup>2)</sup> Cap. I.

<sup>3)</sup> So sagt Statius obnixa pectora (Thebaid. lib. VI. v. 863):

Sejring, Werke. X.

impetum hostis excipit; sie zeigt, was Chabrias that, 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.

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 Winkelmann selbst hat aus derselben geschlossen, daß es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sei, auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem schauffichtigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerket, welches mit meiner Meinung streiten könnte. Sollte er sie seines Beifalles 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.

## XXIX.

Bei der unermesslichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten, feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winkelmann an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten und, was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsätzlichen Nachlässigkeit behandelten oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überließen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Sie stoßen bei der ersten flüchtigen Lektüre auf; und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Klug zu haben glauben, zu erinnern, daß sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

— — — — rumpunt obnixa furentes  
Pectora.

welches der alte Glossator des Varth's durch *summa vi contra nitentia* erklärt. So sagt Ovid (*Halieut. v. 11*) *obnixa fronte*, wenn er von der Meerbrämie (*Scaro*) spricht, die sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit dem Schwanz durch die Reusen zu arbeiten sucht:

*Non audet radiis obnixa occurrere fronte.*

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke ist Herr Winkelmann einigemal durch den Junius verführt worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento, und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Malerei an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerei handeln. Wenn z. B. Herr Winkelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst eben so wenig wie in der Poesie erreichen lasse, daß sowohl Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche wählen müsse, so setzt er hinzu: „Die Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin von einem Maler im Gegensatz des Unglaublichen bei dem Dichter fordert, kann hiermit sehr wohl bestehen.“ Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeigt die zwei größten Kunstrichter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, daß Longin so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas Aehnliches von der Beredsamkeit und Dichtkunst, aber keinesweges von der Dichtkunst und Malerei: Ὡς δ' ἕτερον τι ἢ ῥητορικὴ φαντασία βούλεται, καὶ ἕτερον ἢ παραποιήταις, οὐκ ἂν λαθοίτε, schreibt er an seinen Terentian; <sup>1)</sup> οὐδ' ὅτι τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος ἐστὶν ἐκπλήξις, τῆς δ' ἐν λόγοις ἐναργεῖα. Und wiederum: Οὐ μὴν ἄλλα τὰ μὲν παρα τοῖς ποιήταις μυθικωτέραν ἔχει τὴν ὑπερεκπτώσιν, καὶ παντὴ το πιστὸν ὑπεραιρουσαν τῆς δὲ ῥητορικῆς φαντασίας, καλλιστὸν αἰεὶ τὸ ἐμπρακτὸν καὶ ἐναληθές. Nur Junius schiebt anstatt der Beredsamkeit die Malerei hier unter; und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr Winkelmann gelesen hatte: <sup>2)</sup> Praesertim cum Poëticae phantasiae finis sit ἐκπλήξις, Pictoriae vero, ἐναργεῖα. Καὶ τὰ μὲν παρα τοῖς ποιήταις, ut loquitur idem Longinus, u. s. w. Sehr wohl: Longins Worte, aber nicht Longins Sinn.

Mit folgender Anmerkung muß es ihm ebenso gegangen sein: „Alle Handlungen,“ sagt er, <sup>3)</sup> „und Stellungen der griechischen Figuren, die mit dem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, versielen in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthyrsus nannten.“ Die alten Künstler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweisen sein. Denn Parenthyrsus war ein rhetorisches

1) Περὶ Ὑφους, τμήμα εἰς. Edit. T. Fabri p. 36. 39.

2) De Pictura Vet., lib. I. cap. 4. p. 33.

3) Von der Nachahmung der griech. Werke 2c., S. 23.

Kunstwort und vielleicht, wie die Stelle des Longins zu verstehen zu geben scheint, auch nur dem einzigen Theodor eigen. <sup>4)</sup> Τοῦτω παρακεῖται τρίτον τι κακίας εἶδος ἐν τοῖς παιητικοῖς, ὅπερ ὁ Θεόδωρος παρενθύρσον ἐκαλεῖ: ἐστὶ δὲ παθος ἀκαιρον καὶ κενόν; ἐνθα μὴ δεῖ παθούς· ἢ ἀμετρον, ἐνθα μετρίου δεῖ. Ja, ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Malerei übertragen läßt. Denn in der Beredsamkeit und Poesie gibt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden, und nur das höchste Pathos an der unrichten Stelle ist Parenthyrsus. In der Malerei aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus sein, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch so wohl entschuldigt werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der „Geschichte der Kunst“ bloß daher entstanden sein, weil Herr Winckelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rate ziehen wollen. Z. E. Wenn er durch Beispiele zeigen will, daß bei den Griechen alles Vorzügliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschätzt worden und der beste Arbeiter in der geringsten Sache zur Berewigung seines Namens gelangen können, so führet er unter anderm auch dieses an: <sup>5)</sup> „Wir wissen den Namen eines Arbeiters von sehr richtigen Wagen oder Wageschalen; er hieß Parthenius.“ Herr Winckelmann muß die Worte des Juvenals, auf die er sich desfalls beruft, *Lances Parthenio factas*, nur in dem Catalogo des Junius gelesen haben. Denn hätte er den Juvenal selbst nachgesehen, so würde er sich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes *lanx* haben verführen lassen, sondern sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wageschalen, sondern Teller und Schüsseln meine. Juvenal rühmt nämlich den Catullus, daß er es bei einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher sich die Geilen abbeißt, um das Leben davonzubringen: daß er seine kostbarsten Sachen ins Meer werfen lassen, um nicht mit samt dem Schiffe unterzugehen. Diese kostbaren Sachen beschreibet er und sagt unter anderm:

Ille nec argentum dubitabat mittere, lances  
Parthenio factas, urnae cratera capacem

<sup>4)</sup> Τμήμα β'.

<sup>5)</sup> Geschichte der Kunst, T. I. S. 136.

Et dignum sitiante Pholo, vel conjuge Fuscii.  
Adde et bascaudas et mille escaria, multum  
Caelati, biberet quo callidus emtor Olynthi.

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwenkfesseln stehen, was können es anders sein als Teller und Schüsseln? Und was will Juvenal anders sagen, als daß Catull sein ganzes silbernes Eßgeschirr, unter welchem sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen lassen. Parthenius, sagt der alte Scholiast, caelatoris nomen. Wenn aber Grangäus, in seinen Anmerkungen, zu diesem Namen hinzusetzt: sculptor, de quo Plinius, so muß er dieses wohl nur auf gutes Glück hingeschrieben haben; denn Plinius gedenkt keines Künstlers dieses Namens.

„Ja,“ fährt Herr Winkelmann fort, „es hat sich der Name des Sattlers, wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den Schild des Ajax von Leder machte.“ Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweist: aus dem Leben des Homers vom Herodotus. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der Iliade angeführt, in welchen der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beilegt; es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheißten, dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen: <sup>6)</sup> Ἀπεδωκε δὲ χάριν καὶ Τυχίῳ τῷ σκυτεῖ, ὃς ἐδέξατο αὐτὸν ἐν τῷ Νεφ τείχει, προσελθόντα πρὸς τὸ σκυτεῖον, ἐν τοῖς ἔπεσι καταξενίας ἐν τῇ Ἰλιάδι τοῖςδε.

Αἴας δ' ἐγγυθεν ἦλθε, φερὼν σακος ἤντε πύργου,  
Χάλκεον, ἑπταβοεῖον· ὃ σὶ Τυχίος καμὲ τευχῶν  
Σκυτοτομῶν ὄχ' ἀριστος, Ἴλη ἐνὶ δίκῃ ναίων.

Es ist also gerade das Gegenteil von dem, was uns Herr Winkelmann versichern will: der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu des Homers Zeiten so vergessen, daß der Dichter die Freiheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschreiben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind bloße Fehler des Gedächtnisses oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringt. Z. C.

<sup>6)</sup> Herodotus, De Vita Homeri, p. 756 Edit. Wessel.

Es war Herkules und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius rühmte, daß er ihm in der Gestalt erschienen sei, in welcher er ihn gemalt. 7)

Tauriscus war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien. 8)

Die Antigone ist nicht die erste Tragödie des Sophokles. 9)

7) Gesch. der Kunst, T. I. S. 176. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Athenaeus, lib. XII. p. 543.

8) Gesch. der Kunst, T. II. S. 353. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729. l. 17.

9) Gesch. der Kunst, T. II. S. 328. „Er führte die Antigone, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias auf.“ Die Zeit ist ungefähr richtig; aber daß dieses erste Trauerspiel die Antigone gewesen sei, das ist ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Windelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht gesagt, sondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vierundachtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser Expedition kann zuverlässig bestimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles, aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das erste Trauerspiel dieses Dichters wahrscheinlicher Weise Triptolemus gewesen. Plinius redet nämlich (Libr. XVIII. sect. 12. p. 107. Edit. Hard.) von der verschiedenen Güte des Getreides in verschiedenen Ländern und schließt: *Hae fuere sententiae, Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:*

*Et fortunatam Italiam frumento canere candido.*

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele des Sophokles die Rede, allein es stimmt die Epoche desselben, welche Plutarch und der Scholiast und die Arundelschen Denkmäler einstimmig in die siebenundsiebzigste Olympias setzen, mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus setzt, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundert- undvierzehnten Olympias; hundert- undfünf- undvierzig Jahr betragen sechs- unddreißig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, gibt sieben- undsiebzig. In die siebenundsiebzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles, und da in eben diese Olympias, und zwar, wie ich beweise, in das letzte Jahr derselben, auch das erste Trauerspiel desselben fällt, so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eines sind. Ich zeige zugleich ebendasselbst, daß Petit die ganze Hälfte des Kapitels seiner *Miscellaneorum* (XVIII. lib. III. ebendasselbe, welches Herr Windelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnötig, in der Stelle des Plutarchs, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion in Demotion oder *Δυσχιος* zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahr der sieben- undsiebzigsten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern ebenso oft, wo nicht noch öfter, Aphepsion als Phädon genennet wird. Phädon nennet ihn Diodorus Siculus, Dionysius Halicarnassensis und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundelschen Marmor, Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennet ihn auf beide Weise: im Leben des Theseus Phädon und in dem Leben des Simons Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius vermutet, *Aphepsionem et Phaedonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter.* (Exercit. p. 452.) — Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Windelmann auch schon in seiner ersten Schrift von der Nachahmung der griechischen Kunstwerke (S. 8) eine Unrichtigkeit einfließen lassen. „Die schönsten jungen Leute tanzten unbeskleidet auf dem Theater, und Sophokles, der große Sophokles, war der erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern

Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht könnte es zwar nicht scheinen; aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winkelmann kennet, dürfte es für Krokylegmus halten.

---

gab.“ Auf dem Theater hat Sophokles nie nackt getanzt, sondern um die Tropäen nach dem Salaminischen Siege, und auch nur nach einigen nackt, nach andern aber bekleidet (Athen. lib. I. p. m. 20). Sophokles war nämlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insel war es, wo es damals der tragischen Muse alle ihre drei Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu versammeln beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges auf eben der glücklichen Insel geboren.

---