



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Lessings sämtliche Werke

in 20 Bänden

Laokoon [u.a.]

Lessing, Gotthold Ephraim

Stuttgart, [1883?]

Entwürfe und Fragmente zu Laokoon.

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

Entwürfe und Fragmente zu Laokoon.

Erster Entwurf des Laokoon.

1.

I.

Die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung der Poesie und Malerei ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber, wie mich dünkt, nie mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüssen auf die eine oder auf die andere hätte vorbeugen können.

Diese übeln Einflüsse haben sich in der Poesie durch die Schilderungssucht und in der Malerei durch die Allegoristerei geäußert; 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 deutliche Begriffe erregen könne, ohne sich von ihrer eigentlichen Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Außer diesen Verleitungen der Dichter und Künstler selbst haben die seichten Parallelen der Poesie und Malerei auch den Kritikus öfters zu ungegründeten Urteilen verführet, wenn er in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen wollen, die er dem einen oder dem andern, nach dem er entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder Malerei hat, zur Last geleeget.

Und diesen ungegründeten Urteilen wenigstens abzuhelpen, dürfte es sich wohl der Mühe verlohnen, die Medaille auch einmal umzukehren und die Verschiedenheit zu erwägen, die sich zwischen der Dichtkunst und Malerei findet, um zu sehen, ob aus dieser Verschiedenheit nicht Gesetze folgen, die der einen und der andern eigentümlich sind und die eine öfters nötigen, einen ganz andern Weg zu betreten, als ihre Schwester betritt, wenn sie wirklich den Titel einer Schwester behaupten und nicht in eine eifersüchtige nachäffende Nebenbuhlerin ausarten will.

Ob der Virtuose selbst aus diesen Untersuchungen einigen Nutzen ziehen kann, die ihn das nur deutlich denken lehren, worauf ihn sein bloßes Gefühl bei der Arbeit unbewußt führen muß: dieses will ich nicht entscheiden. Wir sind darin einig, daß die Kritik für sich eine Wissenschaft ist, die alle Kultur verdienet; gesetzt, daß sie dem Genie auch zu gar nichts helfen sollte.

II.

Poesie und Malerei, beide sind nachahmende Künste, beider Endzweck ist, von ihren Vorwürfen die lebhaftesten sinnlichsten Vorstellungen in uns zu erwecken. Sie haben folglich alle die Regeln gemein, die aus dem Begriffe der Nachahmung, aus diesem Endzwecke entspringen.

Allein sie bedienen sich ganz verschiedner Mittel zu ihrer Nachahmung; und aus der Verschiedenheit dieser Mittel müssen die besondern Regeln für eine jede hergeleitet werden.

Die Malerei braucht Figuren und Farben in dem Raume.

Die Dichtkunst artikulirte Töne in der Zeit.

Jener Zeichen sind natürlich. Dieser ihre sind willkürlich.

III.

Nachahmende Zeichen neben einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren. Solche Gegenstände heißen Körper. Folglich sind Körper, mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Nachahmende Zeichen auf einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen. Solche Gegenstände 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 andrer 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 vor sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

IV.

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 erweckt, von welcher er ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier des Homers; und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit vieler neueren, besonders der Thompsonschen Dichter, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Homer hat für ein Ding nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberüdete schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Schilderung des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, 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, unsere Blicke auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dem ohngeachtet 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. (Iliad E. 720.) Will er uns zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen Stück vor Stück seine völlige Kleidung anlegen (Iliad. B. 41—46). Sein Zepter ist χρυσειος ἥλοις πεπαιρημένον; aber wir sollen von diesem wichtigen Zepter eine umständlichere lebhaftere Idee haben: was thut also Homer? malt 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 anderer genau darnach gemacht werden könnte. Und doch bin ich gewiß, daß mancher von unsern neuern Dichtern eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigsten 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 er unter der Arbeit des Vulkan; nun glänzt er in den Händen des Jupiters; nun bemerkt er die Würde Merkurs; nun ist er der Kommandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des

friedlichen Atreus (Iliad. B. 101). Und so kenne ich endlich den Zepter besser, als mir ihn der Maler vor Augen legen, oder der Drechsler in die Hände geben kann.

Hierher gehören verschiedene Betrachtungen über das Homerische Schild des Achilles. Weit gefehlt, daß sich Homer bei Beschreibung der darauf vorgestellten Handlungen an den einzigen Augenblick, in welchem sie der göttliche Künstler genommen, gehalten; er hat vielmehr diesen Augenblick unter allen am wenigsten berührt und sich über vorhergehende oder folgende ausgebreitet, die der Künstler bloß mußte erraten lassen. Er unterwarf sich nicht den engen Schranken einer materiellen Kunst; er bemächtigte sich der Gedanken des Künstlers, ohne sich daran zu kehren, wie weit ihm die Bedürfnisse seiner Kunst solche auszudrücken erlauben wollen; er drückt sie aus, wie sie Vulkan ausdrücken zu können gewünscht hätte.

Seichte Kunsttrichter haben ihn deswegen getadelt; und was verleitete sie zu diesem Tadel anders, als ihre unrichtigen Begriffe von der poetischen Malerei?

V.

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 Schönheiten gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie neben einander geordnet haben; und daß der konzentrierende Blick, den ich nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden will, mir doch kein übereinstimmendes Bild gewähret und 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 erinnern kann.

Die Praxis des Homers stimmt hiermit völlig überein. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er sich in eine umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Und doch ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriret haben!

Bleibt aber darum Homer in diesem Stücke hinter dem Maler? Keineswegs. Er weiß einen doppelten Weg, ihn auch hier wieder einzuholen.

Einmal durch die Verwandlung der Schönheit in Reiz. Reiz ist die Schönheit in Bewegung und eben darum dem Maler

weniger bequem, als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen; in der That sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Und das ist die wahre Ursache, warum die Alten für ihre schönsten Statuen den Stand der Ruhe wählten. Ihre Dichter, aber nicht ihre Bildhauer, lassen die Venus lächeln. Eine marmorne Venus, die da lächelt, lächelt immer; und was ist anstößiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes der Kunst zu verwandeln?

Zweitens, er schildert die Schönheit durch ihre Wirkung. Man erinnere sich der vortrefflichen Stelle beim Homer, wo Helena in die Versammlung der Alten tritt. Was empfanden die ehrwürdigen Greise! Und 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 viel Thränen kostet?

VI.

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 ich ebenfalls auf einmal muß übersehen können, wenn wir das Gegentheil dabei von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Folglich könnte die Häßlichkeit wohl, in Ansehung ihres Wesens, unter die Gegenstände der Malerei gehören; da aber ihre Wirkung eine unangenehme Empfindung ist und das Vergnügen der erste Zweck aller schönen Künste sein soll, so muß sie gänzlich davon ausgeschlossen bleiben.

Gingegen würde die Häßlichkeit, in Ansehung ihres Wesens, kein eigentlicher Gegenstand der Poesie sein, wenn die unangenehme Empfindung, welche sie erregt, ihr Endzweck sein könnte oder sollte. Da aber durch die auf einander folgende Enumeration der Elemente der Häßlichkeit ihre Wirkung eben so wohl gehindert wird, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird, da also die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters Häßlichkeit zu sein aufhöret: so dürfte leicht eben dadurch die Häßlichkeit dem Dichter dennoch nützlich werden können.

Und wird es wirklich — wenn er sie nämlich von der Seite ihrer Folgen zeigt.

Unschädliche Häßlichkeit ist lächerlich. Erklärung des Aristoteles. Schädliche Häßlichkeit ist schrecklich, folglich erhaben.

Beide Mittel, das Häßliche sonach gleichsam zu adoucieren, fehlen dem Maler. Thersites ist auf der Leinwand nur häßlich; bei dem Homer ist er lächerlich. Caylus hat folglich Recht, ihn aus der Folge seiner Homerischen Gemälde heraus zu lassen. Klotz aber hat Unrecht, wenn er ihn auch aus dem Homer weg wünscht.

Auch das Häßliche als schrecklich kann der Maler nicht brauchen, wenn er uns nicht zwei unangenehme Empfindungen für eine erregen will; indem beides uns in seiner Komposition viel zu lebhaft rühret, als daß es erhaben sein könnte.

VII.

Gleichwohl, wird man einwenden, haben es keine von den geringsten Dichtern gewagt, körperliche Schönheiten nach ihren Theilen zu schildern. Gleichwohl finden sich Maler, die widrige häßliche Gegenstände unter ihren Pinsel genommen. Und beide haben Beifall und Bewunderung erworben.

Ich gebe es zu. Wenn aber dergleichen Werke gefallen, so gefällt bloß das Genie, die Geschicklichkeit des Dichters und Malers in ihnen; die glückliche Nachahmung gefällt, aber nicht das Nachgeahmte.

Und dieses ist die allgemeine Veränderung, welche die schönen Künste und Wissenschaften insgesamt, mit dem Fortgange der Zeit, erlitten: Nach ihrem Ursprunge waren sie bestimmt, den Schönheiten der körperlichen und geistigen Natur eine neue Schöpfung zu geben, durch die sie uns beständig zur Hand blieben, um uns nach Belieben an ihnen zu ergötzen; ihr größter Ruhm war, diese Schönheiten erreicht zu haben.

Bald aber ward der Virtuose müde, nur immer einerlei zu erreichen und gleichsam nur durch die Schönheit seines Vorwurfs zu gefallen. Er glaubte, es müsse ihm rühmlicher sein, bloß durch die Erreichung zu gefallen, ohne daß die Schönheit des Vorwurfs dabei in Rechnung käme. Daher die wahllosen Nachahmungen der ersten der besten Gegenstände; schön oder häßlich, edel oder niedrig; alles ist gleich viel, wenn der Zuschauer nur illudiert wird.

VIII.

Die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters; der Raum das Gebiete des Malers.

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie der Parmisano den Raub der Sabinischen Jungfrauen und die Aussöhnung derselben zwischen ihren Anverwandten und neuen Männern: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiete 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 gewisses schönes Ganze hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiete 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 anderen innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme; wohl aber auf den äußersten

Grenzen eine wechselseitige Rücksicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des anderen Gerechtfame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genötiget sieht, friedlich von beiden Theilen kompensiret: so auch die Malerei und Dichtkunst.

Zwei, drei Teile oder sichtbare Eigenschaften eines Dinges, durch Beiwörter, Adverbia, Participia so geschickt zusammenpressen, daß man sie fast ebenso auf einmal zu hören glaubt, als man sie in der Natur auf einmal sieht: ist ein dergleichen kleiner vergönnter Eingriff des Dichters in die Malerei, deren öfterer Gebrauch ihn eben dazu macht, was man gemeinlich einen malerischen Dichter nennt und in welchem Verstande Thompson mehr Maler ist, als Homer.

Dafür ist dem Maler vergönnt, in großen historischen Gemälden seinen einzigen Augenblick auch um etwas zu erweitern; eine Freiheit, deren sich die größten Meister bedienen haben. Ja, ich glaube nicht, daß sich ein 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; der eine hat eine etwas frühere, der andere eine etwas spätere. Und dieses läßt man so willig gelten, daß vielmehr eben dadurch öfters ein Gemälde so viel redender, so viel dichterischer heißt.

Wie aber der weisere Maler dergleichen Eingriffe in die benachbarten Augenblicke, wenn sie etwas merklich entfernt sind, durch einen Kunstgriff vor allem Anstößigen zu retten weiß, welcher darin besteht, daß er diejenigen Figuren, z. E. die eine spätere Bewegung machen, als der Augenblick der Haupthandlung erfordert, von der Haupthandlung wegwendet, oder sie so stellet, daß sie die ichtige Haupthandlung nicht sehen kann, folglich sie in der Nührung läßt, welche der vorhergehende Augenblick, den sie mit angesehen, auf sie gethan: so muß auch der weisere Dichter einen ähnlichen Kunstgriff bei seinen Eingriffen in die benachbarten koexistierenden Erscheinungen anwenden. Und welcher ist dieses?

Der Maler bei seinem Kunstgriffe nimmt gleichsam mehrere Raume, mehrere Flächen an; wir sehen seine Figuren zwar alle auf einer Fläche, aber sie stehen nicht alle auf einer Fläche; mit einem Worte: sein Kunstgriff liegt in der Perspektiv.

Was ist also die Perspektiv des Dichters? Sie besteht darin, daß er die Zeitfolge, in welcher seine Nachahmung fortschreitet, dann und wann unterbricht und in andere Zeitfolgen übergeht, in welchen sich die Gegenstände, die er schildern will, ehemals befunden, bis er den Faden seiner eignen Zeitfolge wieder ergreift.

Und in diesem Kunstgriffe ist Homer Meister. Alle seine Einschaltungen sind perspektivisch, und besonders sind seine Gleichnisse alle perspektivisch ausgeführt, welches ihnen eben das Leben gibet, das so sehr rühret und den Kunstrichtern so schwer zu erklären ist.

IX.

Da jede nachahmende Kunst vornehmlich durch die eigene Trefflichkeit des nachgeahmten Gegenstandes gefallen und rühren soll; da Körper der eigentliche Vorwurf der Malerei sind und der malerische Wert der Körper in ihrer Schönheit bestehet, so ist es offenbar, daß die Malerei ihre Körper nicht schön genug wählen kann. Daher das idealische Schöne. Und da das idealische Schöne sich mit keinem gewaltsamen Stande des Affekts verträgt, so muß der Maler diesen Stand vermeiden. Daher die Ruhe, die stille Größe, in Stellung und Ausdruck. Die rohe unverständige Ueberstragung dieses malerischen Grundsatzes in die Dichtkunst, vermute ich, hat die falsche Regel von den vollkommenen moralischen Charakteren, wo nicht veranlaßt, doch bestärkt. Zwar gehet auch der Dichter einem idealischen Schönen nach; aber sein idealisches Schöne erfordert keine Ruhe; sondern grade das Gegenteil von Ruhe. Denn er malt Handlungen und nicht Körper; und Handlungen sind um so viel vollkommener, je mehrere, je verschiedenere und wider einander selbst arbeitende Triebfedern darin wirksam sind.

Der vollkommene moralische Charakter kann daher höchstens nur eine zweite Rolle in diesen Handlungen spielen; so daß, wenn ihn der Dichter unglücklicherweise auch zur ersten bestimmt hat, der schlimmere Charakter, welcher mehr Anteil an der Handlung nimmt, als dem vollkommeneren seine Seelenruhe und festen Grundsätze zu nehmen erlauben, ihn allezeit ausstechen wird. Daher der Vorwurf, den man dem Milton gemacht hat, daß der Teufel sein Held sei. Und das kommt nicht daher, weil er den Teufel zu groß, zu mächtig, zu verwegen geschildert; der Fehler liegt tiefer. Es kommt daher, weil der Allmächtige die Anstrengung nicht braucht, die der Teufel zur Erreichung seiner Absicht anwenden muß, und er mitten unter den gewaltigsten Bewegungen und Anstalten seines Feindes ruhig bleibet, welche Ruhe zwar seiner Hoheit gemäß, aber keineswegs poetisch ist.

X.

Die Poesie zeigt uns die Körper nur von einer Seite, nur in einer Stellung, nur nach einer Eigenschaft und läßt alles übrige derselben unbestimmt.

Die Malerei kann dieses nicht. Bei ihr ziehet ein Teil den andern, eine Eigenschaft die andere nach; sie muß alles bestimmen.

Daher kann bei dem Dichter ein Zug sehr sinnlich, sehr malerisch sein; in der Malerei selbst aber es zu sein aufhören, weil er durch die übrigen dazu kommenden Bestimmungen geschwächt, oder wohl gar in Widerspruch gesetzt wird.

Z. C. Bei dem Dichter ist Herkules

— rabidi cum colla minantia monstri

Angeret, et tumidos animam angustaret in artus,

ein vortreffliches Bild. Ich sehe die ganze Stärke des Helden; ich sehe den rasenden Löwen in seiner Beängstigung, wie der verschlossene Atem ihn aufschwellt. Aber nun lasse man den Maler oder Bildhauer dieses ausführen. Der Löwe hat einen Rachen, er hat Klauen, die er wo einschlagen kann, die er nach dem Widerstande, den er seinem Sieger entgegensetzet, wo einschlagen muß; und Herkules ist unüberwindlich, aber nicht unverwundlich. So sehe ich ihn nunmehr zugleich leiden, wo ich ihn nur siegen sehen soll. (Siehe den geschnittenen Stein beim Spence, Tab. XVII. 3.)

Die Regel bedarf also einer großen Einschränkung, daß nur das bei dem Dichter malerisch sei, was auch wirklich auf der Leinwand oder in Marmor einen guten Effekt haben könne. Es ist wahr, der Zug des Dichters muß sich zeichnen, muß sich sichtbar darstellen lassen können; aber der Dichter braucht für die Wirkung nicht gut zu sagen, die er in der materiellen Ausbildung des Künstlers thut, der notwendig andere Züge damit verbinden mußte, von welchen das Auge nicht abstrahieren kann, von welchen aber wohl die Einbildungskraft bei dem Dichter abstrahieren konnte.

XI.

Und eben daher, weil der Dichter seine Wesen nur mit einem Zuge schildert, kann er Wesen schildern, die nicht bestimmt sind, bloße Wesen der Einbildung. Durch diesen einzigen Zug können sie uns sinnlich werden; aber der Maler braucht mehr Züge, sie uns sinnlich zu machen.

Folglich ist es auch kein Einwurf wider das Malerische eines Dichters, daß seine Wesen lauter unkörperliche, geistige Wesen sind, und Milton ist seiner geistigen Wesen ungeachtet einer der größten Maler nach dem Homer.

Daß aber der Maler bei dem Homer ungleich mehr zu thun findet, als bei dem Milton, rührt nicht aus dem minder malerischen Genie des Engländer's, sondern aus den engen Schranken der materiellen Kunst her.

Die Berechnung des Caylus der Gemälde in den epischen Dichtern ist der Maßstab der Brauchbarkeit eines jeden für den Maler, aber kein Maßstab des Vorzugs der Dichter selbst.

Wenigstens nicht ihres Vorzuges in dem malerischen Teile. Sondern wenn ja diese größere Nützlichkeit für den Maler ein Vorzug sein soll, so entspringt dieser Vorzug bloß aus dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit der Handlung, die der Inhalt des Gedichtes ist; welchen Vorzug der Dichter aber sehr oft mit dem elendesten Geschichtschreiber gemein haben kann.

J. C. Die Leidensgeschichte Christi ist in dem Neuen Testamente sehr armselig und elend beschrieben. Dem ohngeachtet hat sie Stoff genug zu den vortrefflichsten Gemälden gehabt. Das macht, sie ist sehr mannigfaltig. Ihre Skribenten aber waren

darum nichts weniger als Maler. Sie erzählen die fimpeln Fakta, und diese Fakta weiß der Maler zu nutzen, ohne daß sie ihrestheils den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeiget haben. Denn diese Fakta sind entweder wahr, oder von ihnen erfunden. Sind sie wahr, so haben sie gar kein Verdienst darum; sind sie aber erfunden, so ist: Fakta zu erfinden, ein ganz anderes Talent, als: Fakta malen.

Aber Homer, wird man sagen, hat seine Fakta nicht allein erfunden, er hat sie auch selbst geschildert, und in seiner fortschreitenden Schilderung werden immer ein oder mehrere Züge sein, welche für die materielle Malerei ausdrücklich gemacht zu sein scheinen.

Wenn es so ist: desto besser. Aber es ist nur zufälligerweise so; und diejenigen von seinen Schilderungen, in welchen sich dergleichen für die materielle Malerei brauchbare Züge gar nicht befinden, sind darum nicht schlechter, sondern nicht selten in ihrer Art auch wohl noch vollkommener.

Z. E. das vierte Buch der Ilias liefert dem Graf Caylus nur ein einziges Gemälde. Und noch dazu, was für eines! Die Versammlung der ratschlagenden und zechenden Götter, die der Dichter in den ersten Zeilen dieses Buches beschreibt:

Οἱ δὲ θεοὶ παρ' Ἰητι καθήμενοι ἡγοροῶντο
 Χρυσῶν ἐν δαπέδῳ. μετὰ δὲ σφισι ποτνια Ἥβη
 Νεκτάρ ἐφνοχόει· τοὶ δὲ χρυσεοὶς δεπασσῶσι
 Δειδεχάτ' ἀλλήλους, Τρωῶν πολὺν εἰσοροῶντες.

Ein güldener Palast, willkürliche Gruppen schöner und majestätischer Götter, von Hebe bedient und sich zum Trunke ermunternd: lauter Gegenstände, die auf der Leinwand eine sehr vortreffliche Wirkung haben können; ob ich gleich gern wissen möchte, wie der Maler die Götter, wie sie einander zutrinken und Troja doch nicht aus den Augen verlieren, ausdrücken wollte. Denn läßt er sie bloß trinken, so beratschlagen sie sich nicht; läßt er sie sich bloß beratschlagen, so trinken sie nicht: bei dem Homer aber thun sie beides. Will er auch einen Teil trinken, einen Teil sich beratschlagen lassen: so ist es wieder nicht, was Homer sagt, nach dem sie alle zugleich ratschlagen und trinken sollen. Piccart, der dieses Gemälde gezeichnet, noch ehe es Caylus vorgeschlagen, zeigt die Götter alle in der tiefsten und lebhaftesten Beratschlagung; und Hebe kniet bloß auf der Seite und gießt den Nektar aus einer Urne in ein Trinkgeschirr. Aber grade so viel hätte Piccart thun müssen, wenn es bloß darauf angesehen gewesen wäre, die Hebe zu charakterisieren.

Doch alles dieses beiseite gesetzt und angenommen, der Maler könne den ganzen Sinn des Dichters ausdrücken und ein Meisterstück seiner Kunst aus diesem Sujet machen: ist es darum auch ein poetisches Gemälde? Ist es eines, so ist es gewiß eines von

den kahlsten, und ein weit schlechterer Dichter hätte es eben so gut machen können.

Man halte dagegen die Stelle (Iliad. Δ. 105—126), wo Pandarus, auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt. Schwerlich wird man bei einem Dichter in der Welt ein vortrefflicheres, ausgeführteres Gemälde finden. 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.

Und dieses Gemälde — was soll man hierzu sagen? — ist in dem nämlichen Buche, welches Caylus an allen Gemälden so unfruchtbar findet. Uebersehen hat er es schwerlich; aber ohne Zweifel den Bedürfnissen der heutigen Kunst nicht angemessen genug gefunden. Gott weiß, was für Schwierigkeiten in der Ordnung, in der Verteilung Lichts und Schattens ihn bewogen haben, das malerischste Stück des Dichters für unmalbar zu halten.

Ist dem so: so, dünkt mich, ist unsere heutige Malerei grade auf dem Punkte, auf welchem unsere heutige Musik ist, und es geht dem Malerischen des Dichters, wie seinem Wohlklange. Er sei nur recht malerisch, so wird man seine Gemälde gewiß ungemalt lassen; er sei nur recht wohlklingend, und man wird ihn gewiß nicht komponieren. Das Meisterstück des dichterischen Wohlklanges, der Hexameter, die lyrischen Silbenmaße des Horaz, sind viel zu musikalisch, um dem Komponisten brauchbar zu sein; er will nichts, als ohne Anstoß fließende Folgen lieblicher Worte, viel *a — u — r*; was drüber ist, ist vom Uebel. So auch der Maler; erzähle, was du willst, erzähle, wie du willst, gib ihm aber nur Gelegenheit zu reichen Verzierungen, zu gelehrten Verteilungen des Schattens, zu Kontrasten, zu Verkürzungen; gib ihm Gelegenheit, nur seine Kunst recht zu zeigen, und je mehr du deine Kunst, als poetischer Maler, sparest, desto mehr wirst du sein Mann sein.

XII.

In diesem Geschmacke, nach diesen Absichten hat Caylus offenbar seine Gemälde des Homers gewählt. Was Homer selbst malet, ist fast immer übergangen; und er wählet bloß die Augenblicke, in die der Maler die meisten sichtbaren Gegenstände zusammenbringen, über die er die meiste mechanische Kunst verbreiten kann; ob sie schon bei dem Dichter gerade die leereften, die unmalerischsten sind, in welchen er bloß Geschichtschreiber ist, und dergleichen, wie gesagt, auch bei dem elendesten Geschichtschreiber in Menge zu finden.

Und wie viel Gewalt thut er öfters dem Dichter an, dem Maler diese Augenblicke auszusparen! Endlich, wenn er sie ihm

nun ausgespart hat, so trifft es sich nicht selten, daß die, welche den Homer nicht gelesen haben, aus dem Gemälde etwas schließen, das der Meinung des Dichters schnurstracks zuwider ist.

3. C. Wenn ein vorzüglicher Held im Getümmel der Schlacht in Gefahr gerät, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel, ἤσπερ πολλῆ oder in Nacht νυκτι verhüllen und davon führen. So Venus den Paris Iliad. γ. 381; so Neptun den Idäus Iliad. ε. 23; so Apollo den Hektor v. 444. In allen diesen Stellen ist dieses Einhüllen in Nebel und Nacht nichts als eine poetische Redensart für unsichtbar machen. Allein diesen poetischen Ausdruck realisieren und auf dem Gemälde eine wirkliche Wolke anbringen, hinter welcher nunmehr der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinen Feinden verborgen stehet, ist wider die Meinung des Dichters und heißt aus den Grenzen der Malerei herauschreiten, indem diese Wolke eine wahre Hieroglyphe, ein symbolisches Zeichen ist und den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Zuschauern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Kurz, diese Wolke ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Figuren aus dem Munde gehen. Gleichwohl dürften sich die Maler diese Wolke sehr ungern nehmen lassen. Sie gibt zu so schönen Brechungen des Lichts Gelegenheit, zu so sehr gelehrten Beleuchtungen der um sie gestellten Gruppen, sie kann mit den angebrachten großen Massen von Schatten so trefflich kontrastieren.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apoll den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen τρις δ' ἤσπερ τοψε βαδειαν (Iliad. v. 446); 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.

Nichts ist malerischer als diese Stelle bei dem Dichter; aber sie wird kindisch und widersprechend in der Ausführung des Malers.

Auch bei dem Zorne des Achilles (Tabl. V. Iliad. 1) rät Caylus eine dergleichen Wolke an, um die Minerva, welche allein von dem Achilles gesehen wurde, vor der übrigen Versammlung unsichtbar zu machen. Aber heißt dieses malen? Und ist es erlaubt, unter die natürlichen Zeichen der Kunst ein so willkürliches zu mischen, das dem, welcher das Geheimnis nicht davon weiß und es gleichfalls für ein natürliches Zeichen hält, das ganze Gemälde zu einem Rätsel machen muß? — Aber wenn man nun die Unsichtbarkeit in der Malerei nicht andeuten kann, als durch eine Wolke? — So soll man, was man nicht sehen soll, auch nicht malen. Und wenn, wie Caylus selbst anführt, ein neuerer französischer Künstler in der einzelnen Bildsäule des Achilles den Zorn des Helden, als von einer Göttin gemäßiget, ohne Beihilfe der

Figur dieser Göttin ausdrücken konnte; warum rät er nicht lieber dem Maler, auch aus seiner Komposition die Göttin ganz wegzulassen? Warum nicht? Weil die Komposition alsdann so reich nicht sein würde. Der Maler muß mehr Kunst zeigen können; wenn auch schon das ganze Sūjet darüber verstümmelt würde.

Der Einfall überhaupt, aus den Werken des Homers eine zusammenhängende Folge von Gemälden machen zu wollen, war der seltsamste von der Welt. Caylus überlegte nicht, daß der Dichter eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen bearbeitet: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar und auf einerlei Art sichtbar. Es muß aber notwendig die äußerste Verwirrung entspringen, wenn dieser Unterschied aufgehoben wird, durch dessen Aufhebung zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich jene höhere Gattung über die niedrige erhebt.

Wenn endlich die Götter selbst mit einander handgemein werden (Iliad. φ . v. 385 u. f.), so gehet bei dem Dichter 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 Handlung so groß und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer 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 daneben hat und dessen Anproportion gegen die höheren Wesen diese höheren Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

J. C. Minerva schleudert einen großen Stein gegen den Mars:

των ῥ' ἀνδρες προτεροι θεσαν ἐμμεναι οὐρον ἀρουρης.

Um sich die Größe dieses Steines recht zu denken, erinnere man sich, daß Homer die Trojanischen Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit (Iliad. ϵ . 303), und daß Nestor mehr als einmal zu verstehen gibt, daß die Helden vor seiner Zeit noch stärker gewesen, als sie. Und ein Mann, nicht ein Mann, Männer aus dieser Zeit waren es, die diesen Stein zu einem Grenzstein aufgerichtet hatten. Nun frage ich, wenn Minerva diesen Stein schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe dieses Steines proportionieret sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mann, der dreimal größer ist, als ich, muß natürlicherweise auch einen dreimal größeren Stein schleudern können, als ich. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steines nicht angemessen sein, so entsteht eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch den symbolischen Schluß, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich

eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Kurz, was die materielle Kunst hiervon malen kann, wird vielleicht ein schönes Gemälde werden können, aber doch nie den Geist des Dichters haben, und man ist sehr gutherzig, dem ohngeachtet dergleichen Gemälde für Homerische Gemälde gelten zu lassen.

XIII.

Die alten Maler, finde ich, brauchten und studierten den Homer ganz anders, als Caylus es unseren Malern zu thun anrät.

Sie brauchten ihn, nicht daß sie die Handlungen aus ihm gemalt hätten, die eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten; sie nutzten bloß seinen Fingerzeig auf besondere körperliche Schönheiten; diese malten sie; und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein verzonnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen.

So malte z. B. Apelles, nach dem Plinius, libr. 35. sect. 36. Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus (Odys. ξ. v. 102) videtur, id ipsum describentis. — (Anstatt sacrificantium muß man hier lesen saltantium oder venantium oder silvis vagantium; denn Homer läßt die Gespielinnen der Diana nicht opfern, sondern Berge und Wälder mit ihr durchstreifen, jagen, spielen und hüpfen.)

So malte Zeuxis die Helena und war kühn genug, die berühmten Zeilen des Homers (Iliad. γ. v. 156) darunter zu setzen. (Valerius Maximus lib. III. cap. 7.) Laßt ihn aber auch das höchste Ideal der weiblichen Schönheit gemalt haben: so ist es doch gewiß, daß sein Gemälde die allgemeine Wirkung nicht kann gehabt haben, die man der Beschreibung des Dichters zugestehen muß.

Als Nicostratus (Aelian. lib. 14. 47) voller Erstaunen vor diesem Bilde des Zeuxis stand, stand neben ihm ein anderer, der ganz kalt blieb und gar nicht begreifen konnte, was denn Nicostratus eigentlich so Wunderbares darin entdeckte. Wenn du meine Augen hättest! sagte dieser. Aber Nicostratus war selbst ein Maler; und ist denn die Schönheit nur für die Kunstverwandten? Doch es lag nicht an der Kunst; denn die Kunst kann nicht mehr thun, als die Natur selbst, und das schönste Gesicht in der Natur selbst wird nicht aller Menschen Beifall in einerlei Grade haben. Homers Helena ist und bleibt die einzige, an der niemand etwas auszusetzen findet, die alle Menschen gleich stark entzückt.

Und wie die alten Künstler den Homer studieret, läßt sich unter anderen aus dem Exempel des Phidias lernen. Sie nährten sich mit dem Geiste des Dichters, sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen, das Feuer seines Enthusiasmus entflamnte den ihrigen, sie sahen und empfanden wie er, und so

wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich, aber verschieden. 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. Phidias gestand, daß er durch die Zeilen (Iliad. α. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7):

Ἦ καὶ κρανεῖσιν ἐπ' ὄφρουσι νεύσε Κρονίων·
Ἀμβροσίου δ' ἄρα χαιτὰι ἐπερρώσαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλελεξεν Ὀλυμπιον.

bei Bildung seines Olympischen Jupiters begeistert worden, und daß nur durch ihre Hilfe er seinem Bilde ein Gesicht gegeben proponendum ex ipso coelo petitur. Caylus sagt von diesen Zeilen: cette grande idée est impossible à rendre en peinture; mais un artiste ne peut l'avoir trop présente à l'esprit; c'est un moyen de croire son ouvrage etc. Er schränkt den Nutzen, den sie dem Künstler geleistet und noch leisten können, auf die sympathetische Erhöhung unserer Einbildungskraft ein. Indes, glaube ich, ist hier noch etwas Spezielleres zu sagen. Nämlich:

Klopstocks Zeilen (Erster Gesang 141), wo er Gott sagen läßt:

„— — Ich breite mein Haupt durch die Himmel,
Meinen Arm durch die Unendlichkeit aus und sag': Ich bin ewig!
Sag' und schwöre dir, Sohn: Ich will die Sünde vergeben!“

sind unstreitig eben so erhaben, als jene Zeilen des Homers, und dem höchsten Wesen gewiß anständiger. Gleichwohl glaube ich schwerlich, daß sie auf einen Künstler einen großen Eindruck machen werden, wenigstens keinen, der ihn bei seiner Arbeit leiten und unterstützen könnte. Und warum nicht? Sie sind aus keinem malerischen Gesichtspunkte genommen; es ist nicht der geringste Zug darin, den der Maler eben so wohl brauchen könnte, als ihn der Dichter gebraucht hat. Dergleichen Zug aber ist in des Homers Gemälde; und ohne Zweifel lernte Phidias zuerst aus ihm, daß die Augenbraunen derjenige Teil des Gesichtes sind, in welchem sich der stärkste Ausdruck der Majestät äußert.

Einteilung, welche die nachherigen Kunstlehrer von dem menschlichen Gesichte gegeben haben.

2.

Skizzen zu Laokoon.

Erster Abschnitt.

Winckelmanns Text p. 22.

Anmerkung über des Sophokles Philoktet. —

1. Dieses Geschrei ist eine historische Wahrheit. Sagen, daß clamor Philocteus zu einem sprichwörtlichen Ausdrucke geworden. v. Eust. T. II. p. 706.
2. Sophokles läßt ihn auch in seiner Tragödie so schreien. Anmerkung über die Kürze des dritten Akts.
3. Schreien war bei den Alten der Ausdruck der leidenden Natur und kein Zeichen einer weibischen Unleidlichkeit. Beim Homer schreien die größten Helden; Venus und selbst Mars schreien.
Ein Gleiches vom Weinen. Meine Vermutung, warum Priamus den Seinigen bei den Begräbnissen zu weinen verbietet.
4. Diese Unterdrückung der Natur ist ein Kennzeichen der Barbaren, ein Zeichen des Heldenmuths der nordischen Völker; Exempel aus dem Borichius.

Rettung des Virgils.

Folglich hatte Virgil die Natur und den Homer vor sich, wenn er seinen Laokoon jenes erschreckliche Geschrei erheben läßt.

Der Bildhauer indes läßt ihn keins erheben; das ist wahr. Und nun entstehet die Frage, welcher hat die schönere Natur gezeichnet?

Beide; und man hat nicht aus der Beobachtung des Bildhauers den Dichter, oder aus der Beobachtung des Dichters den Bildhauer zu verdammen.

Es ist wahr, beide, und beide Künste haben viel Aehnlichkeit. Aber auch viel Unähnlichkeit; und weil man dieses nicht gehörig erwägt hat, weil man jene allgemein machen wollen, sind viel ungesunde Kritiken entstanden. Jeder hat seine besondern höhern Regeln, die er nie aus den Augen setzen muß, und die ihm in dem besondern ganz verschiedene Wege bereiten.

Regeln des Bildhauers:

1. Die Erreichung des sichtbar Schönen und Erhabenen.
Erläuterung durch die Opferung der Iphigenia des Timanthes.
2. Die Beobachtung eines Punktes, über welchen die Einbildung noch hinausgehen kann.
Erläuterung dieses Punktes aus den Gemälden des Timomachus.

Vermutung, in welchem Punkte Laokoon genommen worden.

Da Virgil diesen Punkt nicht beobachten dürfen, da er auf keine Erreichung des sichtbaren Schönen absehen dürfen, so durfte er und mußte er jene clamores horrendos mit ausdrücken.

Zweiter Abschnitt.

Von den Meistern dieses Werks.

Die Zeit, in welcher sie gelebt, ist unbekannt.

Meine Vermutung, daß sie den Virgil nachgeahmt haben können und also unter den ersten Kaisern gearbeitet.

1. Plinius setzet sie mit solchen neuern Künstlern in eine Klasse.
2. Sie stellen den Laokoon vor anders, als ihn die griechischen Dichter schildern; anders als Lykophron, anders als Quintus Calaber.
3. Sie folgen einem Umstande, welcher eine eigene Erfindung des Virgils zu sein scheint.

Ich abstrahiere von der historischen Wahrheit dieser Vermutung, die W. in f. G. d. Kunst vermutlich aufklären wird. Ich will sie bloß aus einer Voraussetzung beleuchten und um den Dichter und Bildhauer in einerlei Gegenstande vergleichen zu können.

1. Worin der Bildhauer dem Virgil gefolgt.
2. Worin er von ihm abgegangen.
3. Erläuterung aus neuern Kupfern, die bei dem Virgil genau geblieben.
4. Gedanken, wie überhaupt dergleichen Kupfer einzurichten.

Dritter Abschnitt.

- I. Herr Winck. selbst hat es in f. G. d. Kunst eingesehen, daß der Bildhauer zu dieser Ruhe wegen der beizubehaltenden Schönheit verbunden gewesen und daß diese kein Gesetz für den Dichter; p. 167, besonders 169.

Bei Gelegenheit seine Vermutung vom Philoktet. p. 170.

Meine Verbesserung des Plinius.

- II. Hierin sind wir einig, aber desto weniger wegen der Zeit der Künstler des Laokoon.

Erörterung meiner Meinung. Die seine gründet sich weiter auf nichts als auf die Vortrefflichkeit des Werks. Vermutung aus dem εποίησε.

Vierter und fünfter Abschnitt.

Weitere Erörterung, daß dem Dichter weit mehr erlaubt sei, als dem Künstler:

4. in Ansehung der Häßlichkeit und des Lächerlichen. Exempel des Iherstes.
5. in Ansehung des Ekels. Exempel des Philoktet, nebst der Szene der Hungrigen bei Beaumont.

Tadel der Harpyen des Virgils.

Sechster Abschnitt.

Völlige Gerechtigkeit scheint W. indes doch nicht dem Dichter widerfahren zu lassen. Wenn er z. E. 170 sagt: sie werden ihn mehr nach den Grundsätzen der Weisheit, als nach dem Bilde der Dichter vorgestellt haben. —

Ausleg: es muß hier wenigstens nur die bildhauerische Weisheit zu verstehen sein.

p. 25. 28 scheint er auf der Seite des Caylus zu sein, daß der Wert der Dichter nach der Zahl ihrer Gemälde zu bestimmen.

Widerlegung dieser Meinung:

Daß Dinge in der Phantasie einen vortrefflichen Effekt machen, die auf der Leinwand oder im Stein einen widrigen haben.

In welchem Verstande Homer der größte Maler sei; und daß Milton nach ihm der größte.

3.

Spätere Dispositionen zu Laokoon.

Erster Abschnitt.

I.

Laokoon: Widerlegung der Winkelmannischen Anmerkung. Wahre Ursache, aus dem Gesetze der Schönheit. Beweis, daß die Schönheit das höchste Gesetz der alten Kunst gewesen.

II.

Zweite Ursache: aus der Verwandlung des Transitorischen in das Beständige. Der äußerste Augenblick ist der unfruchtbarste.

III.

Die Statue wird mit dem Gemälde des Dichters weiter verglichen. Worin und warum weiter beide von einander abgehen.

IV.

Beider Uebereinstimmung. Wahrscheinliche Vermutung aus dieser Uebereinstimmung, daß der eine den andern vor Augen gehabt. Die Griechen erzählen diese Begebenheit ganz anders; woraus wahrscheinlich wird, daß der Künstler den Virgil nachgeahmet.

V.

Ein Spence dürfte schwerlich meiner Meinung sein. Sein seltsames System, bei welchem alles Verdienst des Dichters verloren geht. Beweise, wie wenig er von dem besondern Gebiete der Malerei und Dichtkunst verstanden 1. an der wütenden Venus, 2. an den allegorischen Wesen.

VI.

Ein Caylus hat den Dichtern mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen. Er bekennt es, daß die Künstler den Dichtern viel zu danken haben, und noch mehr zu danken haben können. Seine Gemälde des Homers. Einwurf wider die zusammenhangende Folge derselben, aus den unsichtbaren Szenen des Dichters.

VII.

Mißdeutung, welcher die Rangordnung unterworfen, die Caylus unter den Dichtern nach der Menge ihrer Gemälde machen will. Er hat nicht unterschieden, was bei dem Dichter ein Gemälde und was für den Maler brauchbar ist. Er nimmt nur immer dieses; und jenes bleibt immer weg, wornach die Rangordnung doch nur einzig geschehen mußte. Beweise aus dem vierten Buche der Iliade.

VIII.

Ursache, warum das Gemälde des Dichters nur selten ein Gemälde des Malers werden kann. Jener malet fortschreitende Handlungen und dieser für sich bestehende Wesen. Exempel, wie Homer diese Wesen in Handlungen zu verwandeln weiß.

IX.

Beantwortung der Einwürfe wider das Homerische Schild, aus diesem Gesichtspunkte. Der Dichter malet das aus, was der Künstler intendiret hat, und läßt sich nicht in die Schranken der materiellen Kunst einschließen.

Zweiter Abschnitt.

I.

Winckelmanns Geschichte der Kunst ist indes erschienen. Lob derselben. Wie er das Alter des Laokoon angegeben. Er hat nicht den geringsten historischen Grund für sich; er urtheilet bloß aus der Kunst. Plinius scheint da, wo er des Laokoon gedenkt, von lauter neueren Künstlern zu reden. Widerlegung der Maffei'schen Meinung, die Winckelmann nicht ganz zu Schanden machen wollen; und warum.

II.

Beweis aus dem *ετοις* und *ετοιησε*, daß der Laokoon kein so altes Werk ist. Umständliche Erklärung dieser Stelle des Plinius.

III.

Ist er indes nicht aus der Zeit, in welche ihn Winkelmann setzt, so verdient er es doch, daraus zu sein, und das ist genug für eine Kunstgeschichte, die unsern Geschmack bilden soll. Uebrigens hat sich Winkelmann wegen der Ruhe des Laokoon näher erklärt, und er ist meiner Meinung, daß die Schönheit diese Ruhe veranlaßt habe.

IV.

Sein Ausspruch, daß die neueren Dichter jenseit der Alpen mehr Bilder haben und weniger Bilder geben. Kommentar über diese Worte zu wünschen. Woher der Unterschied der poetischen und materiellen Bilder entspringe. Aus der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Malerei und Poesie bedienen. Jene im Raume und natürlich; diese in der Zeit und willkürlich.

V.

In dem Raume und in der Zeit. Folglich jene Körper und diese Bewegungen. Jene Bewegungen andeutungsweise durch Körper. Diese Körper andeutungsweise durch Bewegungen. Ausdrückliche Schilderungen von Körpern sind daher der Poesie versagt. Und wann sie es thut, so thut sie es nicht als nachahmende Kunst, sondern als Mittel der Erklärung. So wie die Malerei nicht nachahmende Kunst, sondern ein bloßes Mittel der Erklärung ist, wann sie verschiedene Zeiten auf einem Raume vorstellt.

VI.

Schönheit insbesondere ist kein Vorwurf der Poesie, sondern der eigentliche aller bildenden Künste. Homer hat die Helena nicht geschildert. Aber die alten Maler haben sich jeden seiner Fingerzeige auf die Schönheit zu nütze gemacht. Des Zeuxis Helena.

VII.

Von der Häßlichkeit. Verteidigung des Thersites; in einem Gedichte. Verwerfung desselben in der Malerei. Caylus hatte Recht, ihn auszulassen; la Motte nicht. Einführung des Thersites in die Epigoniade. Nireus war nicht der schönste der Griechen. Daher ist Clarks Anmerkung falsch, in den Briefen der Litteratur. NB. Vom Ekel. Die Discordia beim Petron.

VIII.

Schönheit der malerische Wert der Körper. Folglich kommen wir hier von selbst auf die Regel der Alten, daß der Ausdruck der Schönheit untergeordnet sein müsse. Ideal der Schönheit in der Malerei hat vielleicht das Ideal der moralischen Vollkommenheit in der Poesie veranlaßt. Da man dafür auf ein Ideal in den Handlungen denken sollen. Das Ideal der Handlungen bestehet 1. in der Verkürzung der Zeit, 2. in der Erhöhung der Triebfedern und Ausschließung des Zufalls, 3. in der Erregung der Leidenschaften.

IX.

Leblose Schönheiten um so mehr dem Dichter versagt zu schildern. Verdammung der Thomsonschen Malerei. Von den Landschaftsmalern; ob es ein Ideal in der Schönheit der Landschaften gebe. Wird verneinet. Daher der geringere Wert der Landschaftsmaler. Die Griechen und Italiener haben keine. Beweis aus dem umgekehrten Pferde des Pausanias, daß sie auch nicht einmal untergeordnete Landschaften gemalt. Vermutung, daß die ganze perspektivische Malerei aus der Szenenmalerei entstanden.

X.

Die Poesie schildert Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen. Kunststück der Dichter, sichtliche Eigenschaften in Bewegung aufzulösen. Exempel von der Höhe eines Baumes. Von der Größe einer Schlange. Von der Bewegung in der Malerei. Warum sie Menschen und keine Tiere darin empfinden. Von der Schnelligkeit.

XI.

Folglich schildert die Poesie die Körper auch nur mit einem oder zwei Zügen. Schwierigkeit, in der sich oft die Malerei befindet, diese Züge auszumalen. Unterschied der poetischen Gemälde, wo sich diese Züge leicht und gut ausmalen lassen, und wo nicht. Jenes sind die Homerischen Gemälde, dieses die Miltonschen und Klopstockschen.

XII.

Vermutung, daß die Blindheit des Milton auf seine Art zu schildern einen Einfluß gehabt. Beweis z. E. aus der sichtbaren Dunkelheit.

XIII.

Die erste Veranlassung war indes der orientalische Stil. Moses' Vermutung; aus dem Mangel der Malerei. Daß das nicht schön sein muß, was biblisch ist. Wenn der Grammatiker eine schlechte Sprache in der Bibel finden kann, so darf der Kunstrichter auch schlechte Bilder darin finden. Der hl. Geist hat sich in beiden Fällen nach dem leidenden Subjekte gerichtet; und wann die Offenbarung in den nördlichen Ländern geschehen wäre, so würde sie in einem ganz andern Stile und unter ganz andern Bildern geschehen sein.

XIV.

Homer hat nur wenige Miltonsche Bilder. Sie frappieren, aber sie attachieren nicht. Und eben deswegen bleibt Homer der größte Maler. Er hat sich jedes Bild ganz und nett gedacht. Und selbst auch in der Ordnung ein malerisches Auge gezeigt. Anmerkung über die Gruppen, die sich bei ihm nie über drei Personen erstrecken.

XV.

Von den kollektiven Handlungen, als welche der Poesie und Malerei gemein sind.

Dritter Abschnitt.

I.

Aus dem Unterschiede der natürlichen und willkürlichen Zeichen. Die Zeichen der Malerei sind nicht alle natürlich; und die natürlichen Kennzeichen willkürlicher Dinge können nicht so natürlich sein, als die natürlichen Kennzeichen natürlicher Dinge. Es ist auch noch sonst viel Konvention darunter. Exempel von der Wolke.

II.

Sie hören auf, natürliche zu sein, durch Veränderung der Dimensionen. Notwendigkeit des Malers, sich der Lebensgröße zu bedienen. Abfall der Kunst in den erhabnen Landschaften. Schwindel kann die Poesie, aber nicht die Malerei erwecken.

III.

Die Zeichen der Poesie nicht lediglich willkürlich. Ihre Worte als Töne betrachtet, können hörbare Gegenstände natürlich nachahmen. Welches bekannt. Aber ihre Worte, als unter sich verschiedner Stellen fähig, können dadurch die verschiedne Reihe der Dinge auf einander und neben einander schildern. Exempel hiervon. Auch sogar die Bewegung der Organe kann die Bewegung der Dinge ausdrücken. Exempel davon.

IV.

Einführung mehrerer willkürlicher Zeichen durch die Allegorie. Billigung der Allegorie, insofern die Kunst dadurch auf den Geschmack der Schönheit zurückgeführt und von dem wilden Ausdrucke abgehalten werden kann.

V.

Mißbilligung allzu weitläufiger Allegorieen, welche allezeit dunkel sind. Erläuterung aus Raphaels Schule von Athen; und besonders aus der Vergötterung Homers.

VI.

Nützlichkeit der willkürlichen Zeichen in der Tanzkunst. Daß eben dadurch die Tanzkunst der Alten die neuere so weit übertroffen.

VII.

Der Gebrauch der willkürlichen Zeichen in der Musik. Versuch, das Wunderbare und den Wert der alten Musik daraus zu erklären. Von der Macht, die sich daher der Gesetzgeber darüber anmaßte.

VIII.

Notwendigkeit, alle schönen Künste einzuschränken, und ihnen nicht alle mögliche Erweiterungen und Verbesserungen zu verstatten.

Weil durch diese Erweiterungen sie von ihrem Zwecke abgelenkt werden und ihren Eindruck verlieren. Eulers Entdeckung in der Musik.

IX.

Von der Erweiterung in der Malerei der neueren Zeiten. Wodurch die Kunst unendlich schwer geworden; und es sehr wahrscheinlich wird, daß alle unsere Künstler mittelmäßig bleiben müssen. Einfluß, den Fehler in Nebenteilen, z. B. in Licht und Schatten und Perspektiv, auf das Ganze haben. Da uns hingegen die gänzliche Weglassung aller dieser Teile nicht anstößig sein würde.

X.

Ermunterung, die bildenden Künstler aus den alten Zeiten zurückzurufen und sie mit Begebenheiten unserer igiten Zeit zu beschäftigen. Aristoteles' Rat, die Thaten Alexanders zu malen.

Anhang.

I.

Zerstreute Anmerkungen über einige Stellen in Winkelmanns Geschichte, wo er nicht genau genug gewesen. Antigone des Sophokles. Die Teller des Parthenius. Der Meister des Schildes vom Ajax 2c.

II.

Von dem Borghesischen Fechter.

III.

Von dem Cupido des Praxiteles.

IV.

Von der Kunst, in Erz zu gießen. Daß sie zu den Zeiten des Nero nicht verloren gewesen.

V.

Vermutung über das Netz. p. 203.

VI.

Von den Schulen der alten Malerei und von den asiatischen Künstlern.

4.

Disposition zum zweiten Teil des „Laokoon“.

Zweiter Teil.

XXX.

Herr Winkelmann hat sich in der Geschichte der Kunst näher erklärt. Auch er bekennet, daß die Ruhe eine Folge der Schönheit ist.

Notwendigkeit, sich über dergleichen Dinge so präzis auszudrücken als möglich. Ein falscher Grund ist schlimmer als gar kein Grund.

XXXI.

Herr Winkelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit bloß aus den alten Kunstwerken abstrahiert zu haben. Man kann aber eben so unfehlbar durch bloße Schlüsse darauf kommen. Denn da die bildenden Künste allein vermögend sind, die Schönheit der Form hervorzubringen; da sie hierzu der Hilfe keiner andern Kunst bedürfen; da andere Künste gänzlich darauf Verzicht thun müssen: so ist es wohl unstreitig, daß diese Schönheit nicht anders als ihre Bestimmung sein kann.

XXXII.

Allein zur körperlichen Schönheit gehört mehr, als Schönheit der Form. Es gehört auch dazu die Schönheit der Farben und die Schönheit des Ausdrucks.

Unterschied in Ansehung der Schönheit der Farben zwischen Karnation und Kolorierung. Karnation ist die Kolorierung solcher Gegenstände, welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, also vornehmlich des menschlichen Körpers. Kolorierung ist der Gebrauch der Lokalfarben überhaupt.

Unterschied in Ansehung der Schönheit des Ausdrucks, zwischen transitorischem und permanentem. Jener ist gewaltsam und folglich nie schön. Dieser ist die Folge von der öfteren Wiederholung des erstern, verträgt sich nicht allein mit der Schönheit, sondern bringt auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst.

XXXIII.

Ideal der körperlichen Schönheit. Was es ist? Es besteht in dem Ideale der Form vornehmlich, doch auch mit in dem Ideale der Karnation und des permanenten Ausdrucks.

Die bloße Kolorierung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal: weil die Natur selbst sich nichts Bestimmtes darin vorgesetzt hat.

XXXIV.

Falsche Uebertragung des malerischen Ideals in die Poesie. Dort ist es ein Ideal der Körper, hier muß es ein Ideal der Handlungen sein. Dryden in seiner Vorrede zum Fresnoy. Baco beim Lowth.

XXXV.

Noch übertriebener würde es sein, wenn man nicht bloß von dem Dichter vollkommene moralische Wesen, sondern wohl gar vollkommen schöne körperliche Wesen erwarten und verlangen wollte. Gleichwohl thut dieses Herr Winkelmann in seinem Urtheile vom Milton. pag. 28. G. d. K.

Winkelmann scheint den Milton wenig gelesen zu haben; sonst würde er wissen, daß man schon längst angemerkt, nur er habe

Teufel zu schildern gewußt, ohne zu der Häßlichkeit der Form seine Zuflucht zu nehmen.

Ein solches verfeinertes Bild der teuflischen Häßlichkeit hatte vielleicht Guido Reni im Kopfe (v. Dryden's Preface to the Art of Painting p. IX). Aber weder er noch sonst einer hat es ausgeführt.

Miltons häßliche Bilder aber, als die Sünde und der Tod, gehören gar nicht zur Handlung, sondern füllen bloß Episoden.

Miltons Kunstgriff, auf diese Art in der Person des Teufels den Peiniger und den Gepeinigten zu trennen, welche nach dem gemeinen Begriffe in ihm verbunden werden.

XXXVI.

Aber auch von den Haupthandlungen des Milton lassen sich die wenigsten malen. Wohl; aber daraus folgt nicht, daß sie bei dem Milton nicht gemalt sind.

Die Poesie malt durch einen einzigen Zug; die Malerei muß alle übrige hinzuthun. In jener also kann etwas sehr malerisch sein, was sich durch diese gar nicht ausführen läßt.

XXXVII.

Folglich liegt es nicht an dem vorzüglichen Genie des Homers, daß bei ihm alles zu malen ist; sondern lediglich an der Wahl der Materie. Beweise hiervon. Erster Beweis, aus verschiedenen unsichtbaren Gegenständen, welche Homer eben so unmalerisch behandelt hat, als Milton, z. B. die Zwietracht etc.

XXXVIII.

Zweiter Beweis; aus den sichtbaren Gegenständen, welche Milton vortrefflich behandelt hat. Die Liebe im Paradiese. Die Einfältigkeit und Armut der Maler über dieses Subject. Der gegenseitige Reichtum des Milton.

XXXIX.

Stärke des Milton in successiven Gemälden. Exempel davon aus allen Büchern des verlorenen Paradieses.

XL.

Miltons Malerei einzelner sinnlicher Gegenstände. In dieser würde er dem Homer überlegen sein, wenn wir nicht schon erwiesen hätten, daß sie nicht für die Poesie gehöret.

Meine Meinung, daß diese Malerei eine Folge seiner Blindheit war.

Spuren dieser s. Blindheit in verschiedenen einzelnen Stellen. Entgegengesetzter Beweis, daß Homer nicht blind gewesen.

XLI.

Neue Bestärkung, daß sich Homer nur auf successive Gemälde eingelassen, durch die Widerlegung einiger Einwürfe, als von der Beschreibung des Palastes in der Iliade. Er wollte bloß den

Begriff der Größe dadurch erwecken. Beschreibung der Gärten des Alcinous;

Odyss. VII. welche Beschreibung Pope sich aussuchte und in den Guardian übersetzt einrückte, ehe er noch das übrige übersetzte.

Eben so berühmt waren bei den Alten die Gärten des Adonis. Deren Beschreibung bei dem Marini, Canto VI. Vergleichung dieser Beschreibung und des Homers.

Die Beschreibung des Paradieses beim Milton: Book IX. v. 439, desgleichen IV. 268.

auch diese beschreibt er nicht als schöne Gegenstände, die auf einmal als schön in die Augen fallen, welches sie in der Natur selbst nicht sind.

XLII.

Selbst bei dem Dvid sind die successiven Gemälde die häufigsten und schönsten; und grade dasjenige, was nie gemalt worden und nie gemalt werden kann.

XLIII.

Unter den Gemälden der Handlung gibt es eine Gattung, wo die Handlung nicht in einem einzigen Körper sich nach und nach äußert, sondern wo sie in verschiedene Körper neben einander verteilt ist. Diese nenne ich kollektive Handlungen, und es sind diejenigen, welche der Malerei und Poesie gemein sind. Doch mit verschiednen Einschränkungen.

XLIV.

Wie der Dichter Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen schildert: so sucht er auch sichtliche Eigenschaften des Körpers in Bewegungen aufzulösen. Als z. B. die Größe. Beispiel von der Höhe eines Baumes. Von der Breite der Pyramiden. Von der Größe einer Schlange.

XLV.

Von der Bewegung in der Malerei; warum sie nur Menschen und keine Tiere darin empfinden.

XLVI.

Von der Schnelligkeit; und den verschiedenen Mitteln des Dichters, sie auszudrücken.

Die Stelle beim Milton B. X. v. 90. Die allgemeine Reflexion über die Schnelligkeit der Götter ist bei weitem von der Wirkung nicht, als das Bild würde gewesen sein, welches uns Homer auf eine oder die andere Art davon gemacht hätte. Vielleicht würde er anstatt „er stieg sogleich herab“ gesagt haben: er war herabgestiegen.

5.

Ausgearbeitetes Material zu Laokoon.

5a.

Die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung der Poesie und Malerei ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber nicht immer mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüssen auf die eine oder auf die andere hätte vorbeugen können. Diese übeln Einflüsse haben sich in der Poesie durch die Schilderungssucht, in der Malerei durch die Allegoristerei geäußert; 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 machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, ob und was für Gedanken sie malen müsse. Diese Fehler würde man vermieden haben, wenn man auch die Unähnlichkeit und Abweichung beider in die gehörige Erwägung gezogen hätte.

Es ist wahr, beides sind nachahmende Künste; und sie haben alle die Regeln gemein, welche aus dem Begriffe der Nachahmung zu folgern. Allein sie brauchen ganz verschiedene Mittel zu ihrer Nachahmung, und aus dieser Verschiedenheit fließen die besondern Regeln für eine jede.

Die Malerei brauchet Figuren und Farben in dem Raume.
Die Dichtkunst artikulirte Töne in der Zeit.

Jener Zeichen sind natürlich; dieser ihre sind willkürlich.
Und dieses sind die beiden Quellen, aus welchen die besondern Regeln für eine jede herzuleiten.

Nachahmende Zeichen neben einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren. Solche Gegenstände heißen Körper. Folglich sind Körper und ihre sinnlichen Eigenschaften der eigentliche Gegenstand der Malerei.

Nachahmende Zeichen auf einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen. Solche Gegenstände 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 selbst anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann der Maler auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht an sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun

diese Wesen Körper seien, 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 Vergangene 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 erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier des Homers, und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit der meisten neuern Dichter, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Der Dichter, der einen Gegenstand so schildert, daß ihm der Maler mit dem Pinsel folgen kann, verleugnet die eigentümlichen Vorrechte seiner Kunst und unterwirft sie Schranken, in welchen sie ihrem Mitbuhlenden unendlich nachstehet.

Da Figuren und Farben natürliche Zeichen sind, die Worte hingegen, durch welche wir Figuren und Farben ausdrücken, nicht, so müssen die Wirkungen einer Kunst, welche jene braucht, unendlich geschwinder und lebhafter sein, als die einer, die sich mit dieser begnügen muß.

Bewegungen können durch Worte lebhafter ausgedrückt werden, als Farben und Figuren; folglich wird der Dichter seine körperlichen Gegenstände mehr durch jene als durch diese sinnlich zu machen suchen.

Tisiphone canos, ut erat, turbata capillos
Movit: et obstantes rejecit ab ore colubras.

Ovid. Metamorph. IV. 474.

Carceris ante fores clausas adamante sedebant
Deque suis atros pectebant crinibus angues.

Ibid. 452, 53.

Cum subito juvenis, pedibus tellure repulsa,
Arduus in nubes abiit. —

Ibid. 710.

Homerische Beiwörter, die er fast immer braucht:

Die hohlen Schiffe — κοιλῆς παρα νηυσί.

Den Zepher σκηπτρον χρυσεῖοις ἡλαῖσι πεπαρµενον α. 244.

5b.

I. Homer hat die Häßlichkeit in dem Thersites, aber nirgends die Schönheit gemalt; er sagt bloß, Nireus war schön, Achilles noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er sich in die nähere Schilderung dieser Schönheiten ein. Es verlohnet sich der Mühe, die Ursachen hiervon zu untersuchen. Ich glaube, sie sind die:

1. Der Begriff der Schönheit ist unbestimmter, als der Begriff der Häßlichkeit. Von jener macht sich ein jeder ein eigenes Ideal, was von dem höchsten wahren Ideale mehr oder weniger entfernt ist. Die einzelnen Züge also, die der Dichter von ihr anbringen würde, könnten unmöglich auf alle Leser einerlei Wirkung haben; und dennoch will er bei allen einerlei Begriff erwecken. Er läßt also die Einbildung eines jeden sein eigen Spiel haben und begnügt sich, bloß aus den Wirkungen auf die Gewalt der Ursache schließen zu lassen. Als bei der Helena, deren Schönheit wir nicht sowohl sehen, als in der Wirkung, welche sie auf die Alten hat, empfinden.

2. Gesezt auch, daß alle Menschen einerlei Züge und Ebenmaße für gleich schön hielten, so ist es doch ganz etwas anders, diese Züge mit einmal neben einander übersehen, und ganz etwas anders, sie nach einander zugezählet bekommen. Jenes kann der Maler thun, und die Schönheit ist daher sein eigentümlicher Gegenstand. Auf dieses aber allein ist der Dichter eingeschränkt, und die vollzähligste Erzählung der schönsten Züge und Ebenmaße hat nicht halb die Wirkung, welche das mittelmäßigste Gemälde hat. Seine Beschreibung wird sich gegen das Gemälde nicht anders verhalten, als die Tabelle, in welcher alle Glieder einer prächtigen Säule nach ihrer Höhe und Auslauf verzeichnet sind, gegen diese Säule in der Natur oder in den nachahmenden Zügen des Zeichners.

3. In dem Begriffe der Häßlichkeit hingegen kommen die Menschen mehr überein, und durch die Auflösung der partialen Begriffe, aus welchen er bestehet, gewinnt er mehr, als er verliert.

II. Wenn Homer ja einen schönen oder erhabenen Gegenstand durch die Beschreibung seiner einzelnen Teile neben einander schildert, so bedient er sich dabei eines sehr merkwürdigen Kunstgriffes; nämlich er füget sofort ein Gleichnis bei, in welchem wir den zerglieder-ten Gegenstand wieder beisammen erblicken, welcher den erlangten deutlichen Begriff wieder verwischt und dem Gegenstande nichts als eine sinnliche Klarheit läßt.

Beispiel: die Schilderung des Agamemnon, β. v 478—81, welche Pope ganz und gar verdorben hat, indem er diesen Kunstgriff nicht gefühlt und das Gleichnis vorannimmt.

5c.

Iliad. λ. 750, wo Neptun ein Paar in dicken Nebel hüllet.

— π. 789. 90, wo Phöbus unsichtbar dem Patroklos entgegenkömmt, wo der Dichter gleichfalls sagt, daß er in vielen Nebel verborgen gewesen. Kann dieser Nebel sichtbar gewesen sein?

Iliad. 19. Cayl. p. Thetis bringt die Waffen. Sie kann sie nicht allein gebracht haben; ihre Nymphen müssen sie tragen.

Iliad. 19. v. 38. 39. Caylus glaubt, daß die Beschäftigung der Thetis, den Körper des Patroklos auf eine Zeit unverweslich zu machen, so ausgedrückt werden könne, wie sie der Poet beschreibt. Der Poet bei der Dacier, die den Nektar und Ambrosia in die Wunden gießen läßt. Homer hingegen läßt beides durch die Nasenlöcher des Leichnams eintröpfeln:

Πατροκλω δ' αὐτ' ἀμβροσίην και νεκταρ ἐρυσθρον
Σταξε κατα ρινων, ινα οί χρωσ ἐμπεδος εἶη.

Doch lesen hier einige Codices *κατα ρινου*, per cutem omnem. Dieses durch die Nase scheint mir indes doch beibehalten zu sein; um die Feinheit dieser göttlichen Nahrung anzudeuten. In eben diesem Buche v. 353 träufelt Minerva es ihm in die Brust ἐν στήθεσσι, damit er in der Schlacht nicht ermüden möge.

Kollektaneen zu Laokoon.

6.

Bemerkungen zu Spences „Polymetis“.

†

Des Verf. Vermutung, daß Virgil mit den Zeilen: *felix qui potuit den Lufrez gemeinet*. p. 14. n. 48.

†

Es heißt den Virgil von seiner dichterischen Würde gewaltig heruntersetzen, wenn man ihm mit dem Verfasser p. 19. 20 politische Absichten bei seiner Aeneis beimißt. Ich gebe es zu, daß er gelegentlich auf die damalige neue Staatsverfassung einen gefälligen Seitenblick geworfen, um sich durch schmeichelhafte Anspielungen des Beifalls des Augustus so mehr zu versichern. Allein dergleichen Zufälligkeiten zu seinem Hauptendzweck machen, ist sehr seltsam und heißt einen Baumeister einen prächtigen kostbaren Turm aufführen lassen, bloß in der Absicht, um in den Grundstein desselben ich weiß nicht welche geheime Nachrichten verschließen zu können, die

nicht eher als mit dem gänzlichen Umstürzen des Turmes wieder zur Wissenschaft der Welt gelangen können.

†

Des Verf. nicht ungegründete Vermutung, daß sich Horaz selbst das Leben verkürzet. p. 21. n. 22.

†

Des Verf. Rangordnung unter den Werken des Ovidius. p. 23. Die er aber mehr nach seinem Gebrauche, als nach dem innern poetischen Werte gemacht zu haben scheint, indem er die libros fastorum allen andern vorziehet, welches doch gewiß die unpoetischsten sind.

†

Was der Verf. von der Juno sospita p. 56 sagt, ist ein wenig gezwungen, und ich sehe nicht, warum Virgil bei seiner Beschreibung nicht auch auf diese ihre Abbildung könnte ein Auge gehabt haben. Er hat den Servius über die Stelle des Dichters nicht zu Rate gezogen (lib. 1. Aen. v. 21), welcher sagt: Habere Junonem currus certum est. Sic autem esse etiam in sacris Tiburtibus constat, ubi sic precatur: Juno curulis, tuo curru clypeoque tuere meos curiae vernulas sane. Ohne Zweifel war diese Juno curulis mit der Sospita einerlei: aber was waren das für Sacra Tiburtia?

†

Die Grazie mit drei Paar Händen, woraus der Verfasser nicht weiß, was er machen soll, ist vielleicht ein bloßes Mißverständnis. Statius braucht den Singularem für den Pluralem. p. 72. n. 51.

p. 74.

Der Verf. gibt seine Mißbilligung zu verstehen, daß Statius und Flaccus die schreckliche Venus geschildert haben, und glaubt, daß man schwerlich dergleichen bei Dichtern aus einem bessern Zeitalter finden dürfte, wie denn auch die Künstler sich weislich enthalten hätten, eine solche Liebesgöttin, die man für eine Meleto würde gehalten haben, zu schildern.

Allein sein System hat ihn verführt, wenn er das, was die bildenden Künste aus Unvermögen unterlassen, auch von dem Dichter will unterlassen wissen. Freilich eine zornige wütende Venus, in schwarzem Gewande, mit der brennenden Fackel in der Hand, ist in der Nachahmung des Künstlers keine Venus, sondern eine Furie; weil er sie uns nur in einem und eben demselben Augenblicke zeigen kann, ohne uns an die holde Venus in ruhigen Augenblicken zuvor oder hernach zugleich mit erinnern zu können. Der Dichter hingegen kann und darf diese überhingehende Wut der Liebesgöttin gar wohl schildern, weil er uns in seiner Nachahmung auch die bessere Venus zugleich mit zeigen kann: so wie es Flaccus vortrefflich thut.

— neque enim alma videri
Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens etc.

Der Zorn der Venus war zufällig; die Kunst aber kann keine Zufälligkeiten zeigen, die mit dem einmal angenommenen Charakter streiten.

† p. 95.

Der Verf. scheint mit dem bestrafte Marsyas als Sujet zur Malerei nicht zufrieden zu sein. Diese Geschichte übrigens, wie sie Ovid beschreibt (Metam. lib. VI. v. 383 u. f.), beweist, daß ekle Züge sich mit dem Gräßlichen und Schrecklichen gar wohl vertragen und solches vermehren.

†

Ob das, was der Verf. p. 94. not. 64 von dem seltsamen Apoll sagt, nicht vielleicht zu Erläuterung derjenigen Figuren dienen dürfte, in welchen die Alten drei verschiedene Gottheiten zusammensetzten, und ob dieser Apoll nicht so eine dreifache Gottheit ist?

† p. 102. n. 94.

Wegen meiner Verbesserung des Sacrificantium in der Stelle des Plinius. Ich möchte aber nur fragen, zu wessen Ehren tanzte denn Diana? zu ihren eigenen? Und wie ungewöhnlich würde dieses Wort in der eigentlichen Bedeutung sein.

† p. 115. n. 10.

Die Erklärung der Stelle des Horaz invicti Glyconis ist höchst unwahrscheinlich. War diese Statue des Glyco schon zu des Horaz Zeiten so berühmt, so wäre es sehr seltsam, daß Plinius dieses Meisters nicht sollte gedacht haben. Die den Peripatetiker Glyco oder vielmehr Lyco darunter verstehen, weil dieser zuletzt am Podagra gestorben, haben eben so wenig Grund vor sich. Oder vielmehr eben der Umstand, daß dieser Glyco am Podagra gestorben, würde zu einem ganz andern Schlusse Gelegenheit geben: nämlich, was helfen mir die starken Glieder des Glyco, wenn ich doch dem Podagra nicht ausweichen kann.

† p. 116.

Das Exempel vom Herkules, der den Löwen zerreißt oder erdrückt, ist sehr dienlich, den Vorzug der poetischen Malerei vor der wirklichen zu zeigen. Jene braucht einen einzigen Zug und läßt die andern unbestimmt; diese muß sie alle bestimmen und wird daher auch oft zu welchen genötiget, welche den Hauptzug schwächen, ja, ihm gar widersprechen. Wenn ich lese:

— rabidi cum colla minantia monstri
angeret: et tumidos animam angustaret in artus,

so sehe ich bloß die Stärke des Herkules und das Ersticken des Löwen. Aber sehe ich eben dieses von dem bildenden Künstler ausgeführt, so sehe ich zugleich, wie der Löwe ihm die Hüfte zerfleischt und die Klauen in die Lende schlägt. Ich sehe also zugleich den leidenden Herkules und sollte nur den unüberwindlichen sehen.

p. 126. n. 21.

Der Verf. macht es sehr wahrscheinlich, daß der Hercules Bibax beim Stosch der kleine Herkules des Lysippus, Epitrapezios, ist, auf den Statius das Gedicht gemacht.

† p. 137.

Die Figur auf dem alten Sarge im Capitolio, wo außer den neun Musen sich Homer mit seiner eigenen Muse unterhält, kann zur Erläuterung dessen dienen, was ich in der sogenannten Apotheos des Homer von den Musen des Antimachus und Homers sage.

p. 311.

Wo Spence ausdrücklich sagt, scarce any thing can be good in a poetical description which would appear absurd, if represented in a statue, or picture.

p. 80.

Ein Basrelief vom Vulkan, ein verdächtiges Stück aus dem Polignac'schen Kabinett.

7.

Gerard (On taste. London. 1759. p. 24) glaubt, wider meine Meinung, daß die Malerei auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist. Denn, sagt er, ob sie gleich diese Dimensionen nicht selbst behalten kann, so läßt sie ihnen doch ihre komparative Größe, und diese ist hinlänglich, das Erhabene hervorzubringen. — Er irrt sich: diese ist hinlänglich, um mir zu erkennen zu geben, daß dergleichen komparative große Gegenstände in der Natur erhaben sein müssen, aber nicht vermögend, die Empfindung selbst hervorzubringen, die sie in der Natur erwecken würden. Ein großer, majestätischer Tempel, den ich unmöglich mit einem Blicke übersehen kann, wird eben dadurch erhaben, daß ich meinen Blick darauf herumreisen lassen kann, daß ich überall, wo ich damit stille stehe, ähnliche Teile von der nämlichen Größe, Festigkeit und Einfalt bemerke. [Aber in den menschlichen Figuren kann der Künstler eine Art der Erhabenheit erreichen, wenn er gewisse Glieder über die Proportion vergrößert. S. was Hagedorn von dem Apollo Belvedere sagt, und Gerard p. 147 vom Parmigiano.] Aber eben dieser Tempel, auf den kleinen Raum einer Kupferplatte gebracht, hört

auf, erhaben zu sein, das ist, meine Bewunderung zu erregen, eben deswegen, weil ich ihn auf einmal übersehen kann. Wenn ich mir ihn schon nach allen den gehörigen Dimensionen ausgeführt denke, so empfinde ich nur, daß ich mich alsdann verwundern würde, ihn so ausgeführt zu sehen, aber noch verwundere ich mich nicht. Zwar kann ich mich über seine Figur, über seine edle Einfachheit verwundern; aber dieses ist eine Bewunderung, welche aus dem Anschauen der Geschicklichkeit des Künstlers, nicht aber aus dem Anschauen der Dimensionen entsteht.

S. Hagedorn S. 335. Von dem Erhabenen der Landschaften. Was er von dem Karniese anführt, scheint nichts zu sein und grade gegen den Wert der Landschaften. Eben weil mehr Mechanisches dabei ist, könnte er mehr davon schreiben.

†

Pope verlangt von einem wahren Dichter (Prologue to the satires v. 340)

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

Auch Kleist führte seine Empfindung hierauf, aber nur später. Er wollte seinen Frühling, welcher nichts als eine Kette von Phantasien und Bildern ist, darnach umarbeiten. Pope hat überhaupt von der beschreibenden oder malenden Poesie wenig gehalten, welches Warburton bei aller Gelegenheit versichert. S. seine Anmerkung über die Zeile in eben demselben Prologe:

— — — who could take offence,
While pure description held the place of sence;

pure, sagt er, kann hier armselig und rein heißen. Doch jenes sei der Meinung des Dichters gemäßer, als welcher ein bloß malendes Gedicht ein Gastgebot von lauter Brühen genannt habe.

In einem andern Orte (Ueber den 314. Vers der Nachahmung des Horazischen Briefes an den August) sagt Warburton: Descriptive Poetry is the lowest work of a Genius.

†

Cibbers Kritik einer Stelle des Nat. Lee, die er für Nonsens erklärt, weil sie kein Gemälde geben könne. Und was Warburton dagegen erinnert. S. die angezogene Epistel v. 121. Ich halte mit Warburton die Stelle gleichfalls für schön. Aber Cibber hat auch recht, daß sie sich nicht malen läßt. Was folgt also daraus? Daß die Probe unrecht ist; und daß es allerdings poetische Gemälde gibt, die sich nur schlecht malen lassen.

†

Der Kunstrichter muß nicht bloß das Vermögen, er muß vornehmlich die Bestimmung der Kunst vor Augen haben. Nicht alles,

was die Kunst vermag, soll sie vermögen. Nur daher, weil wir diesen Grundsatz vergessen, sind unsere Künste weitläufiger und schwerer, aber auch von desto weniger Wirkung geworden.

†

Observations sur l'Italie Tom. II. p. 30. An dem Tage des hl. Rochus haben die Maler zu Venedig die öffentliche Aussetzung ihrer Gemälde dans la *Scuola di S. Roch.* Cette Scuola, l'une des premières de Venise, est remplie de sujets du N. T. de la main de Tintoret, de la plus grande force de ce Maître. Je fus singulièrement frappé de celui qui représente l'Annonciation. Le mur qui ferme la chambre de la Vierge du côté de la campagne, s'écroule, et l'ange entre de plein vol par la breche.

Dieser Einfall ist vortrefflich. Da der Maler das geistige Wesen des Engels nicht ausdrücken konnte, welches alle Körper, ohne sie zu zerstören, durchdringen kann, so drückt er seine Macht aus. Am Ende erweckt es auch die nämliche Idee, daß nämlich ein solches Wesen von nichts ausgeschlossen, von nichts abgehalten wird; es mag nun durch seine Geistigkeit oder durch seine Macht sein.

†

Ibid. p. 71. Die antiken Löwen vor dem Zeughause in Venedig. Von dem einen, dem kolossalischen, welcher auf den Hinterfüßen sitzt, sagt der Verf.: Il a presque la sécheresse et la roideur de ces Lions du vieux Japon que l'on conserve dans quelques cabinets: *non est in toto corpore mica salis.* En lui comparant le moindre petit Lion moderne, on voit avec étonnement à quel point nos artistes se sont éloignés de l'antique simplicité, et combien ils prodiguent l'esprit, ou les Grecs croyoient le devoir économiser.

†

Plinius lib. 35. cap. 10 vom Arelsius: Flagitio insigni corrupit artem, Deas pingens, sed Dilectarum imagine. Er portraitierte sie, anstatt sie nach dem Ideale zu malen. Das nämliche haben verschiedene neuere Maler mit der hl. Jungfrau gethan, z. E. Karl Maratti, welcher das Vorbild dazu von seiner Frau nahm.

†

Observat. sur l'Italie Tom. II. p. 462. Le fameux distique du Cardinal Bembe sur Raphael

Hic ille est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, et moriente mori.

J'ignore si M. Rollin ou le Père Bouhours ont mis au creuset ce distique sonore; je doute qu'il sortit avec avantage de cette épreuve.

†

Der jüngere Plinius lib. 3 an den Sever: De illis judico, quantum ego sapio, qui fortassis in omni re, in hac certe perquam exiguum sapio.

†

Auch das ist beim Virgil ein ekker Zug. Aeneid. lib. II. v. 277, wo Hektor dem Aeneas im Schlafe erscheint:

Squallentem barbam et concretos sanguine crines.

†

Spence (p. 81). Zweifel, ob die Statuen, welche die Vesta vorstellen sollen, sie wirklich vorstellen, ist nichtig. Die Stelle des Ovids, daß diese Göttin kein Bildnis gehabt, bezieht sich bloß auf ihren Tempel in Rom, wo sie unter keinem besondern Bilde, sondern bloß unter der Gestalt des Feuers verehrt wurde. Daß sie aber, außer diesem geheimen Gottesdienste, von den Künstlern nicht persönlich vorgestellt worden, ist daraus gar nicht zu schließen. Numa ist nicht der Erfinder des Vestalischen Gottesdienstes, sondern nur der Verbesserer. Und vielleicht daß seine Verbesserung eben darin bestand, daß er das Bildnis der Vesta aus dem Tempel schaffte und sie bloß unter dem Feuer verehren ließ. Denn schon die Trojaner verehrten die Vesta, und Aeneas brachte ihren Gottesdienst nach Italien und auf die Römer. Daß aber die Trojaner außer dem Feuer wirklich ein Bildnis von ihr gehabt haben, bezeugt die Stelle des Virgils Aeneid. lib. II. v. 296.

— et manibus vittas, Vestamque potentem,
Aeternumque adytis affert penetralibus ignem.

Hier wird das Bildnis der Vesta von dem Feuer, welches sie vorstellte, ausdrücklich unterschieden. Vor Erbauung Roms ward sie in Rom gleichfalls noch unter einem Bildnisse verehrt, welches Ovid bezeugt [Fast. lib. III], wenn er sagt, daß, als die Sylvia Mutter geworden,

— Vestae simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus.

Spence will diese Stelle so erklären, als ob durch das feruntur die simulacra ungewiß gemacht würden, da es doch auf die Sache selbst geht.

Kurz, Spence bedenkt nicht, daß sich das Gebiete der alten Künstler weiter erstreckt habe, als die religiösen Gebräuche. So gut die Dichter aus der Vesta ein wirkliches Wesen machten, die die Tochter des Saturnus und der Ops war, die einmal in Gefahr kam, durch den Priap ihre Jungfrauschaft zu verlieren, und was sie sonst von ihr erzählen: eben so gut konnte ihr auch der Bildhauer nach ihrer Art die persönliche Existenz erteilen, ob sie schon unter keinem Bilde in ihren Tempeln verehrt wurde.

Daß auch die Griechen Bildnisse von der Vesta gehabt, bezeugt die Statue des Scopas beim Plinius. Denn daß dieses keine Vestalin sein kann, ist daher klar, weil die Vesta bei den Griechen nicht Jungfrauen zu Priesterinnen hatte zc.

†

Beim jüngern Burmann in der Anthologie (p. 90) findet sich ein Epigramm auf den Laokoon, in welchem ihm die Zeile

Hinc tolerasse ferunt saeva venena virum

wegen des tolerasse verdächtig ist. Wenn dieses Epigramm, wie es scheint, auf die Statue gemacht ist, so hätte er nicht nötig, das tolerasse zu verändern; sondern der Dichter könnte damit zugleich mit auf die Geduld gesehen haben, mit welcher Laokoon in selbiger sein Leiden erträgt.

†

Augustinus de musica libri sex. lib. 1. cap. 2. Nam quasi serviunt omnia, quae non sibi sunt, sed ad aliquid aliud referuntur.

†

Cap. 4. Omnes paene artes periclitari videntur, imitatione sublata.

†

Richardson Traité de la Peinture T. I. p. 9. Après avoir lû Milton, on decouvre la Nature avec des yeux plus clairvoians qu'auparavant; on y remarque des beautés auxquelles on n'auroit point fait attention.

Und dieses ist auch der einzige wahre Nutzen, den die Künstler aus den Dichtern ziehen sollten. Gedichte sollen für sie gleichsam unendliche Augen mehr und eine Art von Vergrößerungsgläsern sein, durch welche sie Dinge bemerken können, die sie mit ihren eigenen bloßen Augen nicht würden unterschieden haben.

†

p. 12 betrachtet Richardson die bildenden Künste von der Kameralseite, in wiefern sie die Reichtümer eines Landes vermehren. Es ist wahr, der Künstler verarbeitet sehr wenig und eben nicht kostbare Materialien und macht etwas daraus, was unendlich mehr wert wird.

Allein wenn sich dadurch die Kameralisten wollten verleiten lassen, die Malerei fabrikenmäßig zu unterstützen und betreiben zu lassen, so wäre der Verfall der Kunst und die Verderbnis des Geschmacks nicht allein unvermeidlich, sondern am Ende würde auch die Arbeit nicht einmal so viel wert sein, als die verarbeiteten Materialien.

†

p. 38. Exempel, wo sich Raphael sowohl von der natürlichen, als historischen Wahrheit entfernt hat. Von jener in einem seiner Kartons in Hamptoncourt, wo er den wunderbaren Fischzug vorstellt und die Barke für die Menge der darauf befindlichen Personen viel zu klein macht. Von dieser gleichfalls in einem Karton von dem von Petro und Johanne kurierten Sichtbrüchigen vor der Thüre des Tempels, genannt die Schöne, wo er figurirte Säulen angebracht hat.

Allein es ist zwischen beiden Abweichungen ein großer Unterschied; diese vermehrt die gute Wirkung, jene verringert sie. Nämlich in einem bloß natürlichen Auge. Jene ist allen Menschen anstößig, diese nur den Gelehrten.

†

p. 43. Es hat, sogar große, Maler gegeben, welche in ein einziges Gemälde die ganze Folge einer Geschichte zu bringen gesucht haben. Wie z. B. Tizian selbst, die ganze Geschichte des verlorren Sohnes von der Verlassung seines väterlichen Hauses bis zu seinem Glende. Richardson sagt, diese Ungereimtheit sei dem Fehler gleich, welchen schlechte dramatische Dichter begehen, wenn sie die Einheit der Zeit übertreten und ganze Jahre ein einziges Stück dauern lassen.

Allein der Fehler des Malers ist unendlich ungereimter, als der Fehler des Dichters. Denn

1. hat der Maler die Mittel nicht, welche der Dichter hat, unserer Einbildungskraft in Ansehung der beleidigten Einheit der Zeit und des Ortes zu Hilfe zu kommen. Das Mittel der Perspektiv ist dazu nicht hinreichend.
2. Der Fehler des Dichters behält noch immer eine gewisse Proportion mit der Wahrheit. Wenn wir in dem ersten Akte in Rom und in dem zweiten Akte in Aegypten sind, so sind wir doch an diesen beiden Orten nur nach und nach: wenn der Held im ersten Akte heiratet und im zweiten schon erwachsene Kinder hat, so bleibt doch noch immer zwischen beiden eine Zwischenzeit: anstatt daß bei dem Maler notwendig alle verschiedene Orte in einen Ort und alle verschiedene Zeiten in einen Zeitpunkt zusammen fließen, weil wir alles in ihm auf einmal übersehen.
3. Welches das Bornehmste ist: weil in dem Gemälde die Einheit des Helden verloren geht. Denn da ich alles auf einmal darin übersehe, so sehe ich den Helden zugleich mehr wie einmal, welches einen höchst unnatürlichen Eindruck macht.

†

p. 37. Raphael hat in einem von seinen Gemälden im Vatikan, welches die wunderbare Befreiung des hl. Petrus aus dem

Gefängnisse vorstellet, ein dreifaches Licht angebracht. Das eine ist ein Ausfluß von dem Engel, das zweite ist die Wirkung einer Fackel, und das dritte ist der Schein des Mondes. Alle diese drei Lichter haben jedes seine ihm eigentümlich zukommende Scheine und Widerscheine und machen zusammen einen wunderbaren Effekt.

Diese Schönheit ist vermutlich eine von denen, auf die Raphael von ungefähr gekommen ist. Als eine solche verdient sie alles Lob. Seine vornehmste Absicht war sie nicht; und sie wird auch daher weder die erste, noch die einzige Schönheit in seinem Stücke sein.

†

p. 46. Richardson erläutert die Regel, daß in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es mag auch noch so vortrefflich sein, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse, durch ein Werk des Protogenes. „Protogenes,“ sagt er, „in seinem berühmten Gemälde Jalyfus, hat ein Rebhuhn mit so vieler Kunst gemalt, daß es zu leben schien und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber die Aufmerksamkeit allzu sehr an sich zog, so löschte er es ganz aus.“

Richardson irrt sich. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalyfus des Protogenes, sondern in einem andern Gemälde, welches der ruhende Satyr hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius (lib. 35. sect. 36. p. 700) entsprungen, nicht anmerken, wenn ich nicht fände, daß ihn auch Joh. Meursius hat. Rhodi libr. 1. cap. 14 p. 38. In eadem (tabula sc. in qua Jalyfus) Satyrus erat quem dicebant Anapavomenon tibias tenens.

Strabo ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhn. Lib. XIV. p. 652. Und dieser unterscheidet den Jalyfus und das Gemälde mit dem an eine Säule sich anlehenden Satyr, auf welcher Säule das Rebhuhn war, ausdrücklich.

Die Stelle des Plinius haben Meursius und Richardson deswegen nicht verstanden, weil sie nicht acht gegeben, daß von zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist. Dem einen, deswegen Demetrius die Stadt nicht einbekam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand. Und das andere, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. Jenes war der Jalyfus und dieses der Satyr.

†

p. 49. Hannibal Caraccio wollte in einem Gemälde nicht über zwölf Figuren verstaten.

†

p. 50. Richardson hat eine Zeichnung von Polydor gesehen, von dem sterbenden Cato, wo ihm der Maler die Eingeweide aus dem Leibe hängen lassen. Höchst ekel.

†

p. 69. Eine Pieta (Pietà) heißt eine Mutter Maria mit dem toten Körper des Heilandes.

†

p. 74. Pordenone hat in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten lassen, Richardson mißbilligt dieses deswegen, weil er noch nicht so lange tot gewesen, daß er hätte riechen können. Bei der Auferstehung des Lazarus hingegen glaubt er, daß es dem Maler erlaubt sei, von den Umstehenden welche so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe.

Allein diese Vorstellung ist weder in dem einen, noch in dem andern Falle zu dulden, weil sie sich auf etwas Ekelhaftes gründet, welches der Maler durchaus vermeiden muß.

Rubens in seiner Auferstehung des Lazarus in Sanssouci hat den Augenblick genommen, da Lazarus schon lebendig aus dem Grabe herauskömmt. Ich glaube auch, daß dieses der eigentliche ist, und fällt dabei die Notwendigkeit, sich die Nase zuzuhalten, weg: denn mit dem, daß Lazarus lebendig wird, muß auch der Gestank nicht mehr vorhanden sein.

†

p. 89. Exempel, daß selbst Raphael und Hannibal Caraccio der Schrift in ihren Gemälden nicht ganz entbehren können. Zum Beweise, wie sehr sich die Malerei vor allen Zusammensetzungen, die sie nicht durch sich selbst verständlich machen kann, zu hüten habe. Indes ist es ohne Zweifel noch immer ein sehr großer Unterschied, wenn Raphael oder Caraccio schreibt, und wenn es ein anderer thut. Ohne die Schrift wird man zwar die eigentliche Geschichte des Raphaels nicht verstehen, aber sein Gemälde wird doch noch immer als Gemälde eine vortreffliche Wirkung thun. Anstatt daß die meisten andern Geschichtsmaler bloß das Verdienst haben, die Geschichte ausgedrückt zu haben.

†

p. 93. Michael Angelo soll seinen Charon aus einer Stelle des Dantes genommen haben,

Caron, demonion con occhi di bragia,

— — — — —
Batte col remo qualunque s'adagia.

In dem Kupfer vom jüngsten Gerichte läßt sich nur die Aktion, welche in dem letzten Verse ausgedrückt ist, erkennen; ob Angelo aber auch die Augen von glühenden Kohlen ausgedrückt hat?

†

p. 95. Von der Wirkung, welche ein Gemälde auf das Auge von ferne machen soll, noch ehe dieses die Gegenstände desselben

unterscheiden kann. Dieses ist es, was Coypel mit dem Exordio einer Rede vergleicht.

†

p. 97. Ich kann in der Notte del Correggio, in welcher sich alles Licht von dem gebornen Heilande ausbreitet, nicht mit Richardson einerlei Meinung sein, daß der Maler deswegen den vollen Mond hätte weglassen sollen, weil er nicht leuchtet. Eben dieses Nichtleuchten ist hier ein sinnreicher Gedanke des Malers, der sich darauf gründet, daß das große Licht das kleinere verdunkeln müsse. Dieser Gedanke ist mehr wert, als der kleine Anstoß, den das Auge dabei hat, welcher Anstoß noch dazu uns eben auf die Sache aufmerksam macht.

†

Was Richardson p. 120 u. f. von der Vortrefflichkeit der Handzeichnungen sagt, ist sehr dienlich, den Wert der Koloristen zu bestimmen. Wenn es wahr ist, daß der Künstler, wenn ihn die Schwierigkeiten der Färbung nicht zerstreuen, mit aller Freiheit der Gedanken grade auf seinen Zweck gehen kann; wenn es wahr ist, daß man in den Zeichnungen der besten Maler einen Geist, ein Leben, eine Freiheit, eine Zärtlichkeit findet, die man in ihren Malereien vermißt; wenn es wahr ist, daß die Feder und der Stift Dinge machen können, welche dem Pinsel zu machen unmöglich sind; wenn es wahr ist, daß der Pinsel mit einem einzigen Liquido Dinge ausführen kann, die der, welcher mehrere Farben, besonders in Del, zu menagieren hat, nicht erreichen kann: so frage ich, ob wohl das bewundernswürdigste Kolorit uns für allen diesen Verlust schadlos halten kann? Ja, ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst, mit Oelfarben zu malen, möchte gar nicht sein erfunden worden.

†

p. 212. Ist es wohl wahrscheinlich, daß die Hoffnung, welche Richardson hier äußert, dürfte erfüllet werden? daß ein Maler aufstehen werde, welcher den Raphael überträfe, indem er den Kontur der Alten mit dem besten Kolorite der Neuern verbände? Es ist wahr, ich sehe keine Unmöglichkeit, warum sich diese beiden Stücke nicht sollten verbinden lassen, und warum eines das andere ausschließen müßte. Es ist aber eine andere Frage, ob ein menschliches Alter, ein menschlicher Fleiß hinreichend sind, diese Verbindung zur Vollkommenheit zu bringen. Was von den Handzeichnungen angemerkt worden, scheint diese Frage zu verneinen. Ist sie aber nicht anders, als zu verneinen; wird jeder Meister, je weiter er es in dem einen Teile gebracht hat, desto weiter in dem andern notwendig zurückbleiben: so fragt sich nur noch, in welchem wir ihn vortrefflicher zu sein wünschen werden? Wegen Vortrefflichkeit der Zeichnungen kommt p. 26 Sur l'Art de critiquer en fait de Peinture noch eine schöne Stelle vor.

8a.

In den Gemälden in der Vatikanischen Handschrift des Virgils, welche Bartholi bereits stechen lassen, und Antonio Ambrogi in seiner mehr prächtigen als schönen Ausgabe des Virgils (Roma, 1764 in 3 fol.) nach ihm erscheint Laokoon gleichfalls mit beiden Kindern zugleich umschlungen, zum Beweise, daß man auch damals den Virgil nicht anders verstanden, als ich sage.

Laokoon ist in diesem Gemälde nackt, bis auf einen kurzen Mantel, welchen der Wind über das Gesicht wehet. Auch die Windungen der Schlangen sind nicht die Virgilischen, sie gehen zwar zweimal um den Leib, aber kreuzweis, und um den Hals gar nicht.

Auch der P. Catrou in seinem Virgil hält dafür, daß der Dichter seine Beschreibung nach der Gruppe gemacht habe, die er wie andere für ein Werk des Phidias hält. Dieses führt Ambrogi aus ihm an, ohne ihn zu widerlegen. Und Ambrogi lebt doch in Rom.

+

Unter den übrigen Kupfern, welche Ambrogi seiner Ausgabe beigegefüget, sind auch einige von sogenannten alten Gemälden aus dem Kircherschen Musäo, deren eins (Tom. III. p. 23) die Juno vorstellt, wie sie die Alecto aus der Hölle ruft. Juno sitzt auf einer Wolke am Eingange einer Höhle, und neben ihr stehen zwei Figuren, die ekel und abscheulich sein. Ich halte dieses Gemälde nicht für alt.

8b.

Vielleicht war es Asinius Pollio, der den Laokoon des Virgils durch einen griechischen Künstler nachahmen ließ. Pollio war ein besondrer Freund des Dichters, überlebte den Dichter und scheinete sogar ein eigenes Werk über die Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst als in einem eigenen Werke über dieses Gedichte könnten die einzelnen Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt ad vers. 7. libr. II, und besonders ad vers. 183. libr. XI. Man dürfte also wohl nicht unrecht thun, das Verzeichniß der verlorenen Schriften dieses Römers mit einem solchen Werke zu vermehren.

Pollio war zugleich ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoon vollkommen angemessen: *ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit.* (Plinius, l. 36. sect. 4. cap. 5. p. 729.)

8c.

Eben ist finde ich mit vielem Vergnügen, daß ich in meiner Meinung von dem Alter des Laokoon und den Vorbildern, welche sich die Meister desselben dabei gewählt, einen Vorgänger habe, dessen Spuren ich unwissenderweise betreten. Es ist dieses Barthol. Marliani, ein Gelehrter, welcher um die Zeit, da Laokoon um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entdeckt ward, lebte, und ich darf vermuten, daß unsere damaligen Gelehrten mit ihm übereingestimmt haben werden. So schreibt er: *Et quamquam hi, nämlich Ages. Poly. und Athen., ex Virgillii descriptione statuam hanc formavisse videntur, non tamen illam in omnibus sunt imitati, quod viderent multa auribus, non item oculis convenire et placere.**) Ich sollte selbst glauben, ich hätte über diese Worte einen Kommentar schreiben wollen.

*) *Topographiae urbis Romae lib. IV. cap. 14.* Wenn aber Marliani hinzusetzt: *Haec statua in Vaticano nunc est collocata; quam diligenter expressam hic subiecimus:* so muß ich erinnern, daß sich dieses Bild, so wie Graevius das Werk des Marliani (cfr. *Antiq. Rom. T. III.*) nachdrucken lassen, nicht dabei befindet. Vielleicht daß ihn die erste Ausgabe hat.

Oder vielmehr, Schlange; denn Sykophron scheint nur eine angenommen zu haben: *Και παιδοβρωτος πορκεως νησουε διπλαε.*

Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hier wieder anführen könnte, welches Cumolp bei dem Petron auslegt. Es stellt die Zerstörung von Troja, die Geschichte des Laokoon vollkommen so vor, als Virgil erzählt; und da in der nämlichen Galerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde von Zeugis, Protopogenes, 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 Cumolp haben allem Ansehen nach nirgend als in der Phantasie des Petrons existiert. Nichts verrät ihre Erdichtung deutlicher als die offenbaren Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil.

9.

Der körperliche Schmerz verstellt am meisten. Das Schreien allein zerstört alle Symmetrie des Gesichts. Ein schönes Gesicht ist am schönsten in seiner Ruhe, mit verschlossenem Munde. Polygnotus war der erste, der den Mund seiner Figuren ein klein wenig öffnete, um eine Schönheit mehr, die Zähne, sichtbar zu machen. *Instituit os adaperire, dentes ostendere.* Plinius lib. XXXV. sect. 35.

10 a.

Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige sein, was sie ohne Beihilfe einer andern hervorzubringen imstande ist. Dieses ist bei der Malerei die körperliche Schönheit.

Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmalen.

Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie, war nicht die letzte Absicht des Malers. Die Historie war bloß ein Mittel, seine letzte Absicht, mannigfaltige Schönheit, zu erreichen.

Die neuen Maler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie malen Historie, um Historie zu malen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hilfe andrer Künste und Wissenschaften machen, oder wenigstens sich die Hilfe der andern Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, daß ihre Kunst den Wert einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verlieret.

+

10 b.

Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei.

Die höchste körperliche Schönheit also, ihre höchste Bestimmung.

Die höchste körperliche Schönheit existieret nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals.

Dieses Ideal findet bei den Tieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt.

Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweist.

Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Anteil.

Doch ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler demjenigen Historienmaler vor, der, ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen malt, um seine Geschicklichkeit in dem bloßen Ausdrucke, und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdrucke zu zeigen.

11 a.

Allegorie.

Eine von den schönsten kurzgefaßten allegorischen Fiktionen ist beim Milton (Paradise lost, Book III. 685), wo Satan den Uriel hintergeht.

— oft though wisdom wake, suspicion sleeps
At wisdom's gate, and to simplicity
Resigns her charge, while goodness thinks no ill
Where no ill seems —

„Oft wenn gleich die Weisheit wacht, schläft der Argwohn an ihrer Thüre und gibt sein Amt der Einfalt, maßen die Güte nichts Böses vermutet, wo nichts Böses hervorblickt.“

Und so gefallen mir die allegorischen Fiktionen; aber sie weitläufig ausbilden, die erdichteten Wesen nach allen ihren Attributen der Malerei beschreiben und auf diese eine ganze Folge von mancherlei Vorfällen gründen, dünkt mich ein kindischer, gotischer, mönchischer Witz.

Die einzige Weise indes, wie eine weitläufigere allegorische Fiktion noch erträglich zu machen ist, ist von dem Celes gebraucht worden; er erzählt nicht die bloße Fiktion, sondern so, wie sie von einem Maler behandelt worden.

11b.

Blindheit des Milton.

Ich bin der Meinung, daß die Blindheit des Miltons auf seine Art, zu schildern und sichtliche Gegenstände zu beschreiben, einen Einfluß gehabt hat.

Außer dem Exempel, welches ich bereits von den Flammen, welche Finsterniß von sich strahlen, angemerkt habe, finde ich eines, (Paradise lost B. III. 722), welches vielleicht gleichfalls hieher gezogen werden kann. — Uriel will dem in einen Engel des Lichts verstellten Satan den Erdball, die Wohnung des Menschen, zeigen und sagt:

Look downward on that globe, whose hither side
With light from hence, though but reflected, shines.

„Siehe auf jenen Ball nieder, dessen Seite, die nach uns gewandt ist, mit Lichte scheint, das von hier entlehnet ist.“ — Man merke, daß beider Gesichtspunkt in der Sonne war, von da aus sie nicht mehr von dem Erdballe sehen konnten, als eben die Seite, welche der Sonne zugekehret war. Aus den Worten des Dichters aber sollte es scheinen, als ob sie auch von daher die andere unerleuchtete Hälfte hätten erblicken können, welches unmöglich ist. An dem Monde können wir zwar öfters die eine erleuchtete und die andere unerleuchtete Hälfte erblicken; aber das macht, weil wir uns an einem dritten Orte befinden, und nicht in dem Punkte, von welchem die Erleuchtung ausgehet.

Die allgemeine Wirkung seiner Blindheit aber scheint die geflissentliche Ausmalung sichtbarer Gegenstände zu sein. Homer malt dergleichen selten mehr, als durch ein einziges Beiwort; weil eine einzige Eigenschaft eines sichtbaren Gegenstandes hinlänglich

ist, uns die andern auf einmal erinnerlich zu machen, indem wir sie alle Tage beisammen vor Augen haben. Ein Blinder hingegen, bei dem die Eindrücke der sichtbaren Gegenstände mit der Zeit immer schwächer und schwächer werden müssen, bei dem eine einzige Eigenschaft eines Dinges die Bilder der übrigen nicht so geschwind und lebhaft hervorbringen kann, weil er sie öfters beisammen zu sehen die Gelegenheit verloren: ein Blinder muß natürlicherweise auf den Einfall kommen, die Eigenschaften zu häufen, um sich durch die Erinnerung mehrerer Kennzeichen das Bild des Ganzen lebhafter zu machen. Wenn Moses z. E. Gott sagen läßt: es werde Licht, und es ward Licht: so drückt sich Moses wie ein Sehender gegen Sehende aus. Nur einem Blinden kann es einkommen, dieses Licht zu beschreiben; denn da die Erinnerung des Eindrucks, welchen das Licht auf ihn gemacht hat, sehr schwach geworden, so sucht er es durch alles zu verstärken, was er bei dem Lichte je gedacht oder empfunden hat (P. L. Book VII. v. 243 bis 246):

Let there be light, said God, and forthwith light
Ethereal, first of things, quintessence pure,
Sprung from the deep, and from her native east
To journey through the airy gloom began.

11c.

Gemälde beim Milton.

I. Von progressivischen Gemälden, von welchen uns Homer so vortreffliche Beispiele gibt, finden sich auch sehr schöne beim Milton. Als

- a) das Erheben des Satans aus dem brennenden Pfuhe. P. L. B. I. v. 221—228.
- β) Die erste Eröffnung der Höllenpforten durch die Sünde. B. II. v. 871—883.
- γ) Die Entstehung der Welt. B. III. v. 708—718.
- δ) Der Sprung des Satans in das Paradies. B. III. v. 181—183.
- ε) Der Flug des Raphaels zur Erde. B. V. v. 246—277.
- ζ) Der erste Aufbruch des himmlischen Heeres wider die rebellischen Engel. B. VI. v. 56—78.
- η) Die Annäherung der Schlange zur Eva. IX. 509.
- θ) Die Erbauung der Brücke von der Hölle zur Erde, von der Sünde und dem Tode. X. 235.
- ι) Satans Zurückkunft zur Hölle und unsichtbare Besteigung seines Thrones. X. 414.
- κ) Die Verwandlung des Satans in eine Schlange. X. 510.

Auch die Schönheit der Form hat Milton, nach des Homers Manier, nicht sowohl nach ihren Bestandteilen, als nach ihrer Wirkung

geschildert. Man sehe die Stelle von der Wirkung, welche die Schönheit der Eva auf den Satan selbst hat. Book IX. 455—466.

II. Auch an solchen Gemälden, die wirklich von der Malerei behandelt werden können, ist Milton weit reicher, als ihn Caylus und Winkelmann glaubt; obschon Richardson, der sie ausdrücklich auszeichnen wollen, in ihrer Wahl oft sehr unglücklich und unverständlich gewesen ist. Z. E.

1. Richardson hält den Raphael mit seinen drei Paar Flügeln (B. V. 277) für einen schönen Gegenstand der Malerei; und es ist offenbar, daß er eben dieser sechs Flügel wegen ein sehr untauglicher ist. Obschon das Bild aus dem Jesaias genommen ist, so ist es doch darum nichts malerischer. Die Gestalt der Cherubims ist eben so unmalerisch. XI. 129.
2. Desgleichen das Bild der aufrecht einhergehenden Schlange, B. IX. 496, welches wider alle Ponderation in der Malerei sein würde; ob es schon bei dem Dichter sehr gefällt.

11d.

Von den notwendigen Fehlern.

Dieses Kapitel der Aristotelischen Dichtkunst ist bisher noch am wenigsten kommentiret worden.

Ich nenne notwendige Fehler solche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht sein würden; denen man nicht anders als mit Verlust dieser Schönheiten abhelfen kann.

So ist im Milton ein notwendiger Fehler der Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfange, welcher Kenntnisse voraussetzt, die Adam noch nicht haben konnte. Es ist wahr, Adam konnte so und so nicht reden, man konnte mit ihm so und so nicht reden: aber laßt ihn reden, wie er hätte reden müssen, so fällt zugleich das große vortreffliche Bild weg, welches der Dichter seinen Lesern macht. Und es ist ohnstreitig die höhere Absicht des Dichters, die Phantasie seiner Leser mit schönen und großen Bildern zu füllen, als überall adäquat zu sein. Z. E. B. V. 588 von den Fahnen und Standarten der Engel — —

Desgleichen gehören seine theologischen Fehler hierher; oder dasjenige, was mit den genauern Begriffen, die wir uns von den Geheimnissen der Religion zu machen haben, zu streiten scheint, ohne welches er aber das in keiner uns sinnlich zu machenden Zeitfolge hätte erzählen können, was vor der Zeit geschah. Z. E. wenn er den Allmächtigen (B. V. 604) zu seinen Engeln sagen läßt:

This day I have begot whom I declare
My only son, and on this holy hill
Him have anointed, whom ye now behold
At my right hand; your head I him appoint.

Heute mag hier immer heißen von Ewigkeit; Gott hatte den Sohn von Ewigkeit gezeugt; gut: aber dieser Sohn war doch nicht von Ewigkeit das, was er sein sollte, oder er ward wenigstens nicht dafür erkannt. Es gab eine Zeit, da die Engel nichts von ihm wußten, da sie ihn nicht zur Rechten des Vaters sahen, da er noch nicht für ihren Herrn erklärt war. Und das ist nach unserer Orthodorie falsch. Will man sagen, Gott hatte bis dahin die Engel in der Unwissenheit von den Geheimnissen seiner Dreieinigkeit gelassen: so würden eine Menge abgeschmackte und unverdauliche Dinge daraus folgen. Die wahre Entschuldigung des Milton ist diese, daß er notwendig diesen Fehler begehen mußte, daß dieser Fehler auf keine Weise auszuweichen ist, wenn er das nach einer uns verständlichen Zeitfolge erzählen will, was in keiner solchen Zeitfolge geschehen ist. Soll die Ursache des Falles der bösen Engel ihre Beneidung der höhern Würde des Sohnes sein, so muß man sich vorstellen, daß diese Beneidung eben so von Ewigkeit erfolgt, als die Geburt des Sohnes 2c. Allein ich denke überhaupt, daß Milton eine bessere Ursache hätte erdenken sollen, als diese, welche nicht in der Schrift, sondern nur bloß in den Vorstellungen einiger Kirchenväter gegründet ist.

12.

Nach dem, was wir in unsern mündlichen Unterredungen ausgemacht haben, verbessere ich meine Einteilung der Gegenstände der poetischen und der eigentlichen Malerei folgendergestalt.

Die Malerei schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper Bewegungen.

Die Poesie schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen Körper.

Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißt eine Handlung.

Diese Reihe von Bewegungen ist entweder in eben demselben Körper, oder in verschiedene Körper verteilet. Ist sie in eben demselben Körper, so will ich es eine einfache Handlung nennen; und eine kollektive Handlung, wenn sie in mehrere Körper verteilet ist.

Da eine Reihe von Bewegungen in eben demselben Körper sich in der Zeit ereignen muß, so ist es klar, daß die Malerei auf die einfachen Handlungen gar keinen Anspruch machen kann. Sie verbleiben der Poesie einzig und allein.

Da hingegen die verschiednen Körper, in welche die Reihe von Bewegungen verteilet ist, neben einander in dem Raume existieren müssen, der Raum aber das eigentliche Gebiete der Malerei ist: so gehören die kollektiven Handlungen notwendig zu ihren Vorwürfen.

Aber werden diese kollektiven Handlungen deswegen, weil sie in dem Raume erfolgen, aus den Vorwürfen der poetischen Malerei auszuschließen sein?

Nein. Denn obschon diese kollektiven Handlungen im Raume geschehen, so erfolget doch die Wirkung auf den Zuschauer in der Zeit. Das ist, da der Raum, den wir auf einmal zu übersehen fähig sind, seine Schranken hat; da wir unter mannigfaltigen Theilen neben einander uns nur der wenigsten auf einmal lebhaft bewußt sein können: so wird Zeit dazu erfordert, diesen größern Raum durchzugehen und uns dieser reichern Mannigfaltigkeit nach und nach bewußt zu werden.

Folglich kann der Dichter eben so wohl das nach und nach beschreiben, was ich bei dem Maler nur nach und nach sehen kann; so daß die kollektiven Handlungen das eigentliche gemeinschaftliche Gebiete der Malerei und Poesie sind.

Sie sind, sage ich, ihr gemeinschaftliches Gebiete, das sie aber nicht auf einerlei Art bebauen können.

Gesetzt auch, daß die Betrachtung der einzelnen Theile in der Poesie eben so geschwind geschehen könnte, als in der Malerei: so fällt doch ihre Verbindung in jener weit schwerer als in dieser, und das Ganze kann folglich in der Poesie von der Wirkung nicht sein, als es in der Malerei ist.

Was sie daher am Ganzen verlieret, muß sie an den Theilen zu gewinnen suchen und nicht leicht eine kollektive Handlung schildern, in der nicht jeder Teil für sich betrachtet schön ist.

Diese Regel braucht die Malerei nicht. Sondern, da bei ihr die Verbindung der erst einzeln betrachteten Theile so geschwind geschehen kann, daß wir wirklich das Ganze auf einmal zu übersehen glauben: so muß sie vielmehr sich eher in den Theilen als in dem Ganzen vernachlässigen; und es ist ihr eben so erlaubt als zuträglich, unter diese Teile auch minder schöne und gleichgültige Teile zu mengen, sobald sie zu der Wirkung des Ganzen etwas beitragen können.

Diese doppelte Regel, nämlich, daß der Maler bei Vorstellung kollektiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen, der Dichter hingegen mehr darauf sehen muß, daß so viel möglich jeder einzelne Teil schön sei, spricht das Urtheil über eine Menge Gemälde des Künstlers und des Dichters und kann beide in der Wahl ihrer Vorwürfe sicher leiten.

Z. E. Angelo hätte ihr zufolge kein jüngstes Gericht malen sollen. Nicht zu gedenken, wie viel dieses Gemälde durch die verjüngten Dimensionen von der Seite des Erhabenen verlieren muß; da das allergrößte doch noch immer ein jüngstes Gericht en miniature ist: so ist es gar keiner schönen Anordnung fähig, die auf einmal ins Auge fallen könnte; und die allzu vielen Figuren, so gelehrt und kunstreich auch eine jede für sich selbst ist, verwirren und ermüden das Auge.

Der sterbende Adonis ist bei dem Bion ein vortreffliches Gemälde. Allein ich zweifle, daß es einer schönen Anordnung unter der Hand des Malers fähig ist, wenn er, ich will nicht sagen alle, sondern nur die meisten Züge des Dichters beibehalten will. Die

um ihn heulenden Hunde, ein so rührender Zug bei dem Dichter, würden unter den Liebesgöttern und Nymphen, dünkt mich, einen schlechten Effekt thun.

13.

Den Schranken der bildenden Künste zufolge sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der Bewegung, welche sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unserer Einbildung; die Kunst thut nichts, als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt. — Zeuxis, erzählt man, malte einen Knaben, welcher Trauben trug, und in diesem war die Kunst der Natur so nahe gekommen, daß die Vögel darnach flogen. Aber dieses machte den Zeuxis auf sich selbst unwillig. Ich habe, sagte er, die Trauben besser gemalt als den Knaben; denn hätte ich auch diesen gehörig vollendet, so hätten sich die Vögel vor ihm scheuen müssen. — Wie sich doch ein bescheidner Mann oft selbst schikaniert! Ich muß mich des Zeuxis wider den Zeuxis annehmen. Und hättest du, lieber Meister, den Knaben auch noch so vollendet, er würde die Vögel doch nicht abgeschreckt haben, nach seinen Trauben zu fliegen. Tierische Augen sind schwerer zu täuschen als menschliche; sie sehen nichts, als was sie sehen; uns hingegen verführet die Einbildung, daß wir auch das zu sehen glauben, was wir nicht sehen.

14.

Die Schnelligkeit ist eine Erscheinung zugleich im Raume, als in der Zeit. Sie ist das Produkt von der Länge des erstern und der Kürze der letztern.

Sie selbst also kann kein Vorwurf der Malerei sein; und wenn Caylus (Tab. VII. et XII. Lib. V de l'Illade) dem Künstler bei allen Gelegenheiten, wo schneller Pferde gedacht wird, sorgfältig empfiehlt, alle seine Kunst anzuwenden, diese Schnelligkeit auszudrücken: so kann man sich leicht einbilden, daß man bloß die Ursache derselben, das Anstrengen der Pferde, und den Anfang derselben, den ersten Satz der Pferde zu sehen bekommen würde. *)

*) Ich erinnere mich indes hier einer Anmerkung, die ich bei Gelegenheit eines der alten Gemälde aus dem Rasonischen Grabmale gemacht habe. (Bellorius Tab. XII.) Es stellet den Raub der Proserpine vor. Pluto führet sie auf seinem vierspännigen Wagen davon und ist bereits an dem Eingange des Avernus. Merkur leitet die Rosse, deren egale Schnelligkeit sehr wohl ausgedrückt ist. Aber durch einen ganz besondern Kunstgriff hat der Künstler selbst in den Wagen etwas zu legen gewußt, welches uns seine Bewegung, auch ohne auf die Pferde zu sehen, sehr sinnlich macht. Er zeigt die Räder nämlich etwas von der Seite und verschoben, durch welche Verschiebung ihre zirkelmäßige Figur in ein Oval verwandelt wird; und indem er dieses Oval ein wenig außer seiner Perpendikul-Linie gegen den Ort zu, wohin die Bewegung geschehen soll, stellet, so erregt er dadurch den Begriff des Umfallens, mit welchem Umfallen des Rades die Bewegung notwendig verbunden ist.

Hingegen können die Dichter diese Schnelligkeit auf mehr als eine Weise ungemein sinnlich ausdrücken, nachdem sie 1) entweder,

wenn die Länge des Raums bekannt ist, vornehmlich auf die Kürze der Zeit unsere Einbildungskraft heften; 2) oder einen sonderbaren ungeheuern Maßstab des Raumes annehmen; 3) oder auch, weder der Zeit noch des Raumes erwähnen, sondern bloß die Schnelligkeit aus den Spuren schließen lassen, die der bewegte Körper auf seinem Wege zurückläßt.

1) Wenn die verwundete Venus (Iiad. ε. 365) auf dem Wagen des Mars von dem Schlachtfelde in den Olymp zurückfährt: so ergreift Iris den Zügel, treibt die Pferde an, die Pferde fliegen willig, und sogleich sind sie da.

Παρ δὲ οἱ Ἴρις ἔβαινε, καὶ ἦνια λαζέτο χεροῖ
Μαστιξέειν δ' ἔλααν, τῷ δ' οὐκ ἄκοντε πετεσθῆν,
Αἰψά δ' ἐπειθ' ἴκοντο θεῶν ἕδος, αἰπὺν Ὀλυμπόν.

Die Zeit, in welcher die Pferde von dem Schlachtfelde in dem Olymp anlangen, erscheint hier nicht größer als die Zeit zwischen dem Aufsteigen der Iris und dem Ergreifen der Zügel, zwischen dem Ergreifen der Zügel und dem Antreiben, zwischen dem Antreiben und der Willigkeit der Pferde. — Ein anderer griechischer Dichter läßt die Zeit, so zu reden, noch sichtbarer verschwinden. Antipater sagt von dem Wettkämpfer Arias (Anthol. lib. 1.):

Ἢ γὰρ ἐφ' ὀσπληγγῶν, ἧ τερματος εἶδε τις ἄκρου
Ἥιδεον, μεσσω δ' οὐποτ' ἐνὶ σταδίῳ.

Man sahe den Jüngling entweder noch in den Schranken oder schon am Ziele; in der Mitte der Laufbahn sahe man ihn nie.

2) Wenn Juno mit Minerven herabfährt, um dem Blutvergießen des Mars zu steuern (Iiad. ε. 770):

Ὅσσον δ' ἡρωεῖδες ἀνὴρ ἴδεν ὀφθαλμοῖσιν
Ἥμενος ἐν σκοπιῇ, λευσσῶν ἐπὶ οἶνοπα πόντον,
Τόσσον ἐπιθρῶσκουσι θεῶν ὕψηλῆς ἵπποι.

Welch ein Raum; und dieser Raum ist nur ein Sprung! Und ist nur die Elle des ganzen Weges, an dessen Ende die Göttinnen schon gleich in der folgenden Zeile sind. — Scipio Gentili in seinen Anmerkungen über den Tasso (p. 7) sagt, daß ein großer damals lebender Kunstrichter den Virgil getadelt habe, daß er den Merkur (Aeneid. lib. IV. 252), indem er von dem Olymp nach Karthago fliehet, unterwegs auf dem Berge Atlas ruhen lasse; quasi ehe non si convenga ad uno Dio lo stancarsi. Allein, fährt er fort, ich verstehe diesen Einwurf nicht; und ohne Zweifel, daß ihn Tasso eben so wenig verstand, welcher sich kein Bedenken macht, den Virgil in diesem Stücke nachzuahmen. Denn Tasso läßt den Gabriel, als er von Gott zum Gottfried herabgeschickt wird, auf dem Libanus ruhen. (Canto. I. st. 14.) — Wie Tasso den Virgil hier nachgeahmet, so ist Virgil dem Homer gefolgt, welcher den Merkur, als er von dem Jupiter zur Kalypso gesendet

wird, auf dem Pierius Station halten läßt. (Odys. ε. 50.) Meiner Meinung nach hätte Gentili dem Kunstrichter sagen sollen: „Ihr müßt dieses Anhalten auf dem Atlas nicht als ein Zeichen der Ermüdung des Gottes betrachten; als ein solches würde es allerdings unanständig sein. Sondern die Absicht des Dichters dabei ist diese: er will euch eine lebhaftere Idee von der Weite des Weges machen und zerlegt ihn also in zwei Hälften und läßt euch aus der bekannten Größe der einen kleinern Hälfte auf die unbekanntere Größe der andern Hälfte schließen.“ Von dem innersten Olymp bis auf den Pierius oder Atlas; oder von diesen Bergen bis in die Insel Ogygia oder bis nach Karthago; und so wird mir die Weite des Weges sinnlicher, als wenn es bloß hieße, aus dem Olymp nach Ogygia oder Karthago. — Tasso bleibt gewissermaßen nur darin hinter den alten Dichtern zurück, daß er einen Berg nimmt, welcher dem Orte, wohin der Engel geschickt wird, zu nahe liegt. Von Tortosa bis zum Libanus ist ein zu kleiner Weg, als daß er mich, den Weg von dem Libanus bis in den Himmel mir besonders weit vorzustellen, veranlassen könnte.

3) Von dieser dritten Art ist die Beschreibung Homers von den Stuten des Erichthonius (Iliad. XX. v. 226):

Αἰ δ' ὅτε μὲν σκιρτῶεν ἐπὶ ζειδῶραν ἄρουραν,
 Ἄκρον ἐπ' ἀνθερικῶν καρπῶν θεῶν, οὐδὲ κατεκλῶν.
 Ἄλλ' ὅτε δὴ σκιρτῶεν ἐπ' εὐρεῖα νῶτα θαλασσης,
 Ἄκρον ἐπὶ ρηγμίνος ἄλος πολιοιο θεεσκῶν.

„Sie liefen über die Spitzen der Aehren, ohne sie zu beugen, und liefen auf der schäumenden Fläche des Meeres einher.“ — Es ist philosophisch richtig, daß die äußerste Geschwindigkeit den Körpern, über welchen sie geschieht, keine Zeit läßt, irgend einen Eindruck anzunehmen; in dem Augenblicke, in welchem der Druck auf die Aehre geschieht, höret er auch schon wieder auf; und die Aehre muß sich also in eben demselben Augenblicke beugen und wieder aufrichten; das ist, sie muß sich gar nicht beugen. — Die Dacier, welche das erste θεῶν durch marchoient übersetzt, ohne Zweifel aus der kleinen nichtswürdigen Ursache, nicht zweimal couroient sagen zu dürfen, verdirbt die ganze Schönheit der Stelle. Denn dieses marchoient involvieret eine gewisse Langsamkeit, mit welcher jene Erscheinung unmöglich bestehen kann.

Indes, kann man sagen, muß dieses auch noch so schnelle Aufsetzen auf die unterliegenden Körper dennoch die Bewegung in etwas langsamer machen, wenn dieses Etwas auch schon noch so unendlich, noch so unmerklich ist. Und daher läßt Homer seine Götter, wenn er ihnen die allermöglichste Schnelligkeit geben will, gar nicht aufsetzen, den Boden gar nicht berühren, sondern über den Boden dahin streichen, und zwar ohne Fortsetzung der Füße, mit an einander geschlossenen Beinen, weil schon die wechselseitige Bewegung derselben Verzögerung und Aufenthalt zu erfordern scheint. (De gressu

Deorum v. Comment. in Virgil. lib. I. Aeneid. *Et vera incessu patuit Dea.* et Woverius cap. I. de Umbra.) Diese seinen Göttern eigentümliche Bewegung vergleicht der Dichter mit dem Fluge der Tauben: als wenn er von der Juno und Minerva sagt (Iliad. ε. 778):

Αἰ δὲ βατην τρηρῶσι πελειᾶσιν ἰθὺμαδ' ὄμοιαι.

Denn alsdenn ist der Flug der Tauben am schnellsten, wenn sie mit unbeweglichen Flügeln dahin schießen, wie Virgil sagt:

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas.

Eustathius zwar meint, daß sie hier den Tauben verglichen werden, weil die Alten geglaubt, daß die Fußstapfen der Tauben nicht zu sehen wären. Aus der Bewegung mit geschlossenen Füßen wird auch Neptun vom Nias erkannt. Iliad. IV. 71 nach der Auslegung des Heliodorus, Aeth. lib. III. p. 147. Edit. Commel.

Und diesen Stand mit geschlossenen Beinen, weil er ein Bild der Schnelligkeit sei, sagt Heliodorus, hätten die Aegyptier daher auch den Bildsäulen ihrer Götter gegeben.

Mir fiel hierbei ein, daß man auch den senkrechten Gang der Arme in den ägyptischen Formen auf diese Schnelligkeit ziehen könnte; denn demissis manibus fugere, sagten die Alten, sei so geschwind als möglich fliehen, und Aristoteles merkt ausdrücklich an (Aristot. de incessu animalium, et Erasmi Adagia p. 600. Edit. Francof. 1646), ὅτι οἱ θεόντες θάπτον θεοῦσι παρασειόντες τὰς χεῖρας.

Doch dieser senkrechte Gang der Arme, dieser geschlossene Stand der Beine war nicht den ägyptischen Gottheiten besonders, sondern ihren menschlichen Figuren überhaupt gemein.

Woher dieses? Die natürlichste Stellung ist es gewiß nicht; denn ob es schon die einfältigste zu sein scheint, so ist es doch gewiß, daß sich der Mensch am seltensten darin befindet: weshalb ich nicht begreifen kann, wie, nach Herrn W. (p. 8), der Anfang der Kunst selbst auf die ägyptischen Formen führen kann.

Vielleicht dürfte man sagen: es ist der Stand der völligen Ruhe, und nur diesen hielten die ägyptischen Künstler ihren unbeweglichen Nachahmungen für anständig und zuträglich.

Doch so früh räsionneret man in der Kunst nicht, und die ersten Bestimmungen erhält die Kunst mehr durch äußerliche Veranlassungen, als durch Ueberlegungen.

Meine Meinung ist also diese: die ersten ägyptischen Figuren standen mit senkrechten Armen und mit zusammengeschlossenen Füßen. Man thue noch das dritte Kennzeichen hinzu, mit zugeschlossenen Augen, und man hat offenbar die Stellung eines Leichnams. Nun erinnere man sich, welche Sorgfalt die alten Aegyptier auf die Leichname wendeten, wie viel Kunst und Kosten sie anwandten, selbige unverweslich zu erhalten, und es ist natürlich, daß sie auch das Ansehen des Verstorbenen werden zu erhalten gesucht haben. Dieses brachte sie auf die Malerei und bildenden Künste überhaupt.

Sie machten über das Gesicht des Leichnams eine Art von Larve, auf welcher sie die Gesichtszüge des Verstorbenen nach der Ähnlichkeit ausdrückten. Eine solche Larve ist die *Persona Aegyptiaca* bei dem Beger T. III. p. 402, welche Herr Winckelmann unrichtig eine Mumie nennt (S. 32 n. 2). Doch nicht allein das Gesicht, auch der ganze Körper ward in eine Art von hölzerner Maske eingefast, welche die Gestalt desselben ausdrückte, daher sie Herodotus (Lib. II. p. 143. Edit. Wesseling) ausdrücklich *ξύλινον τυπον ἀνδρωποειδῶν* nennet.

Herr Winckelmann will es zwar leugnen, daß die ältesten menschlichen Figuren mit zugeschlossenen Augen gewesen, und erklärt das *μυρωκωτα* beim Diodorus durch *nictantia*. (S. 8. Anm. 3. So hat es auch schon Marsham übersetzt, *Can. Chron. pag. 292. Edit. Lips.*) Allein die vornehmste Ursache, warum er diese Auslegung macht, fällt weg, wenn man den Diodorus selbst nachsiehet. Diodorus sagt nicht, daß die Bildsäulen des Dädalus mit zugeschlossenen Augen gewesen, wie Herr Winckelmann vorgibt, sondern er sagt grade das Gegentheil: Die Bildsäulen vor dem Dädalus hatten zugeschlossene Augen, aber Dädalus öffnete sie ihnen, so wie er die Beine ihnen auseinander setzte und die Arme lüftete.

Aus meiner Erklärung von dem Ursprunge der ägyptischen Kunst läßt sich auch noch erklären, warum die ältesten ägyptischen Figuren mit dem Rücken an einer Säule anliegen. Es war der Gebrauch der Aegyptier, die nach der Figur des Leichnams gearbeiteten Särge an die Mauer zu lehnen: und das erste hölzerne oder steinerne Bild war nichts als die grobe Nachahmung eines solchen Sarges.

Was vor dem Dädalus also in Aegypten nichts als ein religiöser Gebrauch war, ein bloßes Hilfsmittel des Gedächtnisses, erhob Dädalus zur Kunst, indem er die Nachahmungen toter Körper zu Nachahmungen lebendiger Körper machte; und daher all das Fabelhafte, was man von seinen Werken erdichtete.

Doch die ägyptischen Künstler selbst müssen diesen Schritt des Dädalus bald nachgethan haben. Denn nach dem Diodorus (lib. I.) ist Dädalus selbst in Aegypten gewesen und hat sich auch da durch seine Kunst einen unsterblichen Ruhm erworben. „Parallel dacht zusammenstehende Füße, wie sie einige alte Skribenten anzudeuten scheinen,“ sagt Herr W., „hat keine einzige übrig gebliebene ägyptische Figur.“ (S. 39.) Ich möchte das Vorgeben dieser alten Skribenten, welches zu einmütig und zu ausdrücklich ist, nicht verdächtig machen. Man darf nur erwägen, daß die ältesten Werke der Skulptur, besonders bei den Aegyptiern sowohl als Griechen, von Holz waren (Pausanias Corinth. cap. XIX. p. 152. Edit. Kuh.), so fällt die Verwunderung größtenteils weg, daß sich keins davon erhalten. Genug, daß wir den parallelen Stand der Füße auf andern Werken der alten ägyptischen Kunst als auf der *Tabula Isiaca* noch erblicken.

Die Aegyptier blieben bei den ersten Verbesserungen des Dädalus stehen: die Griechen erhoben sie weiter bis zur Vollkommenheit.

15.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die schönen Künste bedienen, hanget auch die Möglichkeit und Leichtigkeit ab, mehrere derselben mit einander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden.

Die Verschiedenheit zwar, nach welcher sich ein Teil der schönen Künste willkürlicher und der andere natürlicher Zeichen bedienet, kann bei dieser Verbindung nicht besonders in Betrachtung kommen. Da die willkürlichen Zeichen, eben deswegen, weil sie willkürlich sind, alle mögliche Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen ausdrücken können, so ist von dieser Seite ihre Verbindung mit den natürlichen Zeichen ohne Ausnahme möglich.

Allein, da diese willkürliche Zeichen zugleich auf einander folgende Zeichen sind, die natürlichen Zeichen aber nicht alle auf einander folgen, sondern eine Art derselben neben einander geordnet werden müssen: so folget von selbst, daß die willkürlichen Zeichen sich mit diesen beiden Arten natürlicher Zeichen nicht gleich leicht und gleich intim werden vereinigen lassen.

Daß willkürliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden Zeichen sich leichter und intimer werden vereinigen lassen, als mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen, ist klar. Da aber auf beiden Theilen noch der Unterschied hinzukommen kann, daß es entweder Zeichen für einerlei oder für verschiedene Sinne sind, so kann diese intime Verbindung wiederum ihre Grade haben.

1. Die Vereinigung willkürlicher, auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen, auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukömmt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von eben demselben Organo zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können.

Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und eben derselben Kunst bestimmt zu haben scheint.

Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will indes nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln aber ich darf doch betauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der andern macht und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Hernach ist noch auch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübet, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch un-

bearbeitet gelassen hat. *) Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe; nämlich auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitative? Es scheint so. Nur dürfte die Frage dabei sein, ob diese vermischte Verbindung, wo um die Reihe die eine Kunst der andern subserviret, in einem und eben demselben Ganzen natürlich sei, und ob die wollüstigere, welches ohnstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subserviret, nicht der andern schadet und unser Ohr zu sehr vergnügt, als daß es das kleinere Vergnügen bei der andern nicht zu matt und schläfrig finden sollte.

Dieses Subservieren unter den beiden Künsten bestehet darin, daß die eine vor der andern zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine bloß nach der andern richtet, und wenn ihre verschiedne Regeln in Kollision kommen, daß die eine der andern so viel nachgibt als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.

Aber woher diese verschiedne Regeln, wenn es wahr ist, daß beider Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß beider Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maß der Zeit, welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern entspricht, nicht einerlei ist. Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drucken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkürlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten vor sich selbst etwas, und ein einziger Laut als willkürliches Zeichen kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrun- genen Art sein muß; daß es bei ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig als mögliche Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas Aehnliches hervorbringen zu können. Man hat den Komponisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt. Aber sie ist

*) Vielleicht ließe sich hieraus ein wesentliches Unterscheidungszeichen zwischen der französischen und italienischen Oper festsetzen.

In der französischen Oper ist die Poesie weniger die Hilfskunst; und es ist natürlich, daß die Musik derselben sonach nicht so brillant werden könne.

In der italienischen hingegen ist alles der Musik untergeordnet. Dieses sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio; aus der unnötigen Häufung der Personen, z. E. in der Zenobia, welche noch weit verwickelter ist, als Crebillons; aus der übeln Gewohnheit, jede Szene, auch die allerpassionierteste, mit einer Arie zu schließen. (Der Sänger will beim Abgehen für seine Cadence geklatscht sein.)

Man müßte in dieser Absicht die besten französischen Opern, als Mlys und Armide, gegen die besten des Metastasio untersuchen.

ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut sein, ob sie gleich freilich, als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner sein könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden.

Daß eine Sprache vor der andern zur Musik geschickt sei, ist wohl unstreitig; nur will gern kein Volk das geringere auf seine Sprache kommen lassen. Die Unschicklichkeit beruht aber nicht bloß in der rauhen und harten Aussprache, sondern auch, zufolge der gemachten Anmerkung, in der Kürze der Wörter, und zwar dieses, nicht weil die kurzen Wörter auch meistens hart sind und sich schwer unter einander verbinden lassen, sondern auch schon deswegen, weil sie kurz sind, weil sie zu wenig Zeit brauchen, als daß ihnen die Musik mit ihren Zeichen gleichen Schritts folgen könnte.

Völlig kann keine Sprache von der Beschaffenheit sein, daß ihre Zeichen eben so viel Zeit erforderten, als die Zeichen der Musik, und ich glaube, dieses ist der natürliche Anlaß gewesen, ganze Passagen auf eine Silbe zu legen.

2. Nach dieser vollkommensten Vereinigung der Poesie und Musik folget die Vereinigung willkürlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen, mit willkürlichen auf einander folgenden sichtbaren Zeichen, das ist die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst und der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst.

Unter diesen drei Verbindungen, von welchen allen wir bei den Alten Exempel finden, ist wiederum die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst die vollkommnere. Denn obschon hörbare mit sichtbaren Zeichen verbunden werden, so fällt doch dafür hinwiederum der Unterschied des Zeitraumes, den diese Zeichen nötig haben, weg, welcher in der Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst, oder der vereinigten Poesie und Musik mit der Tanzkunst bleibt.

3. Wie es eine Verbindung willkürlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden, hörbaren Zeichen gibt: sollte es nicht auch eine Verbindung willkürlicher auf einander folgender sichtbarer Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden sichtbaren Zeichen geben?*) Ich glaube, dieses war die Pantomime der Alten, wenn wir sie außer ihrer Verbindung mit der Musik betrachten. Denn es ist gewiß, daß die Pantomime nicht aus bloß natürlichen Bewegungen und Stellungen bestand, sondern daß sie auch willkürliche zu Hilfe nahm, deren Bedeutung von der Konvention abhing.

Dieses muß man annehmen, um die Vollkommenheit der alten Pantomime wahrscheinlich zu finden, zu welcher noch ihre Verbindung

*) Die einfache Kunst, welche sich willkürlich auf einander folgender sichtbarer Zeichen bedient, würde die Sprache der Stummen sein.

mit der Poesie vieles beitrug. Dieses war aber eine Verbindung von einer besondern Art, indem nicht Zeichen und Zeichen mit einander verbunden wurden, sondern bloß die Folge der einen nach der Folge der andern eingerichtet, bei der Ausführung diese letztere aber unterdrückt ward.

II. Dieses waren die vollkommenen Verbindungen; die unvollkommenen sind diejenigen, da willkürliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen verbunden werden, deren vornehmste die Verbindung der Malerei mit der Poesie sein würde. Wegen des Unterschiedes, daß die Zeichen der einen im Raume und die Zeichen der andern in der Zeit auf einander folgen, kann keine vollkommene Verbindung entstehen, woraus eine gemeinschaftliche Wirkung entspränge, sondern nur eine Verbindung, bei welcher die eine der andern untergeordnet ist.

Erstlich also die Verbindung, wo die Malerei der Dichtkunst untergeordnet ist. Hieher gehört der Gebrauch der Bänkelsänger, den Inhalt ihrer Lieder malen zu lassen und darauf zu weisen.

Die Verbindung, welche Caylus angibt, ist mehr von der Art, wie die alte Pantomime mit der Poesie verbunden war. Diese ist, die Folge der Zeichen der einen durch die Folge der Zeichen der andern zu bestimmen.

16.

Daß die Malerei sich natürlicher Zeichen bedienet, muß ihr allerdings einen großen Vorzug vor der Poesie gewähren, welche sich nur willkürlicher Zeichen bedienen kann.

Indes sind beide auch hierin nicht so weit aus einander, als es dem ersten Ansehen nach scheinen sollte, und die Poesie hat nicht nur wirklich auch natürliche Zeichen, sondern auch Mittel, ihre willkürlichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen.

Anfangs ist es gewiß, daß die ersten Sprachen aus der Onomatopöie entstanden sind, und daß die ersten erfundenen Wörter gewisse Aehnlichkeiten mit den auszudrückenden Sachen gehabt haben. Dergleichen Wörter finden sich auch noch jetzt in allen Sprachen, mehr oder weniger, nachdem die Sprache selbst mehr oder weniger von ihrem ersten Ursprunge entfernt ist. Aus dem klugen Gebrauche dieser Wörter entstehet das, was man den musikalischen Ausdruck in der Poesie nennet, von welchem öfters und vielfältig Exempel angeführt werden.

Soweit indes die verschiednen Sprachen größtentheils in ihren einzelnen Worten von einander abgehen, so viel Aehnliches haben sie indes noch in denjenigen Fällen, in welchen allem Ansehen nach die ersten Menschen die ersten Töne von sich hören ließen. Ich meine bei dem Ausdrucke der Leidenschaften. Die kleinen Wörter, mit welchen wir unsere Bewunderung, unsere Freude, unsern Schmerz ausdrücken, mit einem Worte, die Interjectiones sind in allen

Sprachen ziemlich einerlei und verdienen daher als natürliche Zeichen betrachtet zu werden. Ein großer Reichthum an dergleichen Partikeln ist daher allerdings eine Vollkommenheit einer Sprache, und ob ich schon weiß, welchen Mißbrauch elende Köpfe davon machen können, so bin ich doch auch gar nicht mit der frostigen Unständigkeit zufrieden, welche sie beinahe gänzlich verbannen will. Man sehe, mit welcher Mannigfaltigkeit und Menge von Interjektionen Philoktet bei dem Sophokles seinen Schmerz ausdrückt. Ein Uebersetzer in neuere Sprachen muß sehr verlegen sein, was er dafür substituieren soll.

Die Poesie bedient sich ferner nicht bloß einzelner Wörter, sondern dieser Wörter in einer gewissen Folge. Wenn also auch schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nämlich alle die Worte vollkommen so auf einander folgen, als die Dinge selbst, welche sie ausdrücken. Dieses ist ein anderer poetischer Kunstgriff, der noch nie gehörig berührt worden und eine eigene Erläuterung durch Exempel verdienet.

Das Bisherige erweist, daß es der Poesie nicht ganz und gar an natürlichen Zeichen mangelt. Sie hat aber auch ein Mittel, ihre willkürlichen Zeichen zu dem Werte der natürlichen zu erheben, nämlich die Metapher. Da nämlich die Kraft der natürlichen Zeichen in ihrer Aehnlichkeit mit den Dingen besteht, so führet sie anstatt dieser Aehnlichkeit, welche sie nicht hat, eine andre Aehnlichkeit ein, welche das bezeichnete Ding mit einem andern hat, dessen Begriff leichter und lebhafter erneuert werden kann.

Zu diesem Gebrauche der Metaphern gehören auch die Gleichnisse. Denn das Gleichnis ist im Grunde nichts als eine ausgemalte Metapher, oder die Metapher nichts als ein zusammengezogenes Gleichnis.

Die Unmöglichkeit, in der sich die Malerei befindet, sich dieses Mittels zu bedienen, gibt der Poesie einen großen Vorzug, indem sie sonach eine Art von Zeichen hat, welche die Kraft der natürlichen haben, nur daß sie diese Zeichen selbst hinwiederum durch willkürliche ausdrücken muß.

17.

Nicht jeder Gebrauch der willkürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist Poesie. Warum soll jeder Gebrauch natürlicher neben einander stehender sichtbarer Zeichen Malerei sein, insofern Malerei für die Schwester der Poesie angenommen wird?

So gut es von jenen einen Gebrauch gibt, der nicht eigentlich auf die Täuschung gehet, durch den man mehr zu belehren, als zu vergnügen, mehr sich verständlich zu machen, als mit sich fortzureißen sucht; das ist, so gut die Sprache ihre Prosa hat: so gut muß auch die Malerei dergleichen haben.

Es gibt also poetische und prosaische Maler.

Prosaische Maler sind diejenigen, welche die Dinge, die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmessen.

1. Ihre Zeichen sind neben einander stehend; welche folglich Dinge, die auf einander folgen, damit vorstellen.
2. Ihre Zeichen sind natürlich; welche folglich sie mit willkürlichen vermischen. Die Allegoristen.
3. Ihre Zeichen sind sichtbar; welche folglich nicht durch das Sichtbare das Sichtbare, sondern das Hörbare oder Gegenstände anderer Sinne vorstellen wollen. Erläuterung the enraged Musician vom Hogarth.

18.

Die Malerei, sagt man, bedienet sich natürlicher Zeichen. Dieses ist, überhaupt zu reden, wahr. Nur muß man sich nicht vorstellen, daß sie sich gar keiner willkürlichen Zeichen bediene; wovon an einem andern Orte.

Und hiernächst lasse man sich belehren, daß selbst ihre natürlichen Zeichen, unter gewissen Umständen, es völlig zu sein aufhören können.

Ich meine nämlich so: unter diesen natürlichen Zeichen sind die vornehmsten: Linien und aus diesen zusammengesetzte Figuren. Nun ist es aber nicht genug, daß diese Linien unter sich eben das Verhältnis haben, welches sie in der Natur haben; eine jede derselben muß auch die nämliche, und nicht bloß verjüngte Dimension haben, die sie in der Natur hat, oder in demjenigen Gesichtspunkte haben würde, aus welchem das Gemälde betrachtet werden soll.

Derjenige Maler also, welcher sich vollkommen natürlicher Zeichen bedienen will, muß in Lebensgröße, oder wenigstens nicht merklich unter Lebensgröße malen. Derjenige, welcher zu weit unter diesem Maße bleibt, der Verfertiger kleiner Kabinettstücke, der Miniaturmaler, kann zwar im Grunde eben derselbe große Künstler sein; nur muß er nicht verlangen, daß seine Werke eben die Wahrheit haben, eben die Wirkung thun sollen, welche jene Werke haben und thun.

Eine menschliche Figur von einer Spanne, von einem Zolle, ist zwar das Bild eines Menschen; aber es ist doch schon gewissermaßen ein symbolisches Bild; ich bin mir der Zeichen daher bewußter, als der bezeichneten Sache; ich muß die verjüngte Figur in meiner Einbildungskraft erst wieder zu ihrer wahren Größe erheben, und diese Verrichtung meiner Seele, sie mag noch so geschwind, noch so leicht sein, verhindert doch immer, daß die Intuition des Bezeichneten nicht zugleich mit der Intuition des Zeichens erfolgen kann.

Man dürfte vielleicht einwenden: „Die Dimensionen der sichtbaren Dinge, sofern sie gesehen werden, sind wandelbar; sie hängen von der Entfernung ab, und es gibt Entfernungen, in welchen eine menschliche Figur nur eine Spanne, einen Zoll groß zu sein scheint;

welchem nach man auch nur anzunehmen braucht, daß diese verjüngte Figur aus dieser Entfernung genommen, um die Zeichen für vollkommen natürlich gelten zu lassen."

Alein ich antworte: in der Entfernung, in welcher eine menschliche Figur nur von der Größe einer Spanne oder eines Zolles zu sein scheint, erscheinet sie auch undeutlicher: das ist aber bei den verjüngten Figuren in dem Vorgrunde kleiner Gemälde nicht, und die Deutlichkeit ihrer Teile widerspricht der annehmlichen Entfernung und erinnert uns zu lebhaft, daß die Figuren verjüngt und nicht entfernt sind.

Es ist hiernächst bekannt, wie viel die Größe der Dimensionen zu dem Erhabnen beiträgt. Dieses Erhabene verliert sich durch die Verjüngung in der Malerei gänzlich. Ihre größten Türme, ihre schroffesten rauhesten Abstürze, ihre noch so überhangende Felsen werden auch nicht einen Schatten von dem Schrecken und dem Schwindel erregen, den sie in der Natur erregen und den sie auch in der Poesie in einem ziemlichen Grade erregen können.

Welch ein Gemälde beim Shakespeare, wo Edgar den Gloster auf die äußerste Spitze des Hügel's führt, von welcher er sich herabstürzen will! (King Lear Act. IV. Sc. 5.)

— — — — Come on, Sir!
 Here's the place: stand still. How fearful
 And dizzy 'tis to cast one's Eyes so low!
 The Crows and Choughs, that wing the midway air,
 Shew scarce so gross as Beetles. Half way down
 Hangs one that gathers Samphire; dreadful trade!
 Methinks he seems no bigger than his head.
 The Fishermen that walk upon the beach
 Appear like Mice; and yon tall anchoring bark
 Diminish'd to her Cock; her Cock, a Buoy
 Almost too small for sight. The murmuring Surge
 That on the unnumberd idle Pebbles chafes
 Cannot be heard so high. I'll look no more,
 Lest my brain turn, and the deficient sight
 Topple down headlong —

Mit dieser Stelle des Shakespeare zu vergleichen die Stelle beim Milton B. VII. v. 210, wo der Sohn Gottes in das grundlose Chaos herabsieht. Diese Tiefe ist bei weitem die größere; gleichwohl thut die Beschreibung derselben keine Wirkung, weil sie uns durch nichts anschauend gemacht wird; welches bei dem Shakespeare so vortrefflich durch die allmähliche Verkleinerung der Gegenstände geschieht.

19.

Die verjüngten Dimensionen schwächen die Wirkung in der Malerei.

Ein schönes Bild in Mignatur kann unmöglich eben dasselbe

Wohlgefallen erwecken, welches dieses Bild in seiner wahren Größe erwecken würde.

Wo die Dimensionen aber nicht beibehalten werden können, so will der Betrachter sie wenigstens aus der Vergleichung mit gewissen bekannten und bestimmten Größen schließen und beurteilen können.

Die bekannteste und bestimmteste Größe ist die menschliche Gestalt. Daher sind auch fast alle Längenmaße von der menschlichen Gestalt oder einzeln Teilen derselben hergenommen worden. Eine Elle, ein Fuß, eine Klafter, ein Schritt, ein Zoll, manns hoch 2c.

Sonach glaube ich, daß die menschlichen Figuren dem Landschaftsmaler, auch außer dem höheren Leben, das sie in sein Stück bringen, noch den wichtigen Dienst leisten, daß sie das Maß aller übrigen Gegenstände und ihrer Entfernungen unter einander darin werden.

Läßt er sie weg, so muß er diesen Mangel eines gewissen Maßes durch Anbringung anderer Dinge ersetzen, welche der Mensch zu seinem Gebrauche oder Bequemlichkeit gemacht und daher nach seiner Größe eingerichtet hat. Ein Haus, eine Hütte, ein Zaun, eine Brücke, ein Steig können diesen Dienst verrichten 2c.

Und will der Künstler eine ganz unbebaute wüste, verlassene Gegend, ohne alle Menschen und menschliche Spuren schildern, so muß er wenigstens Tiere von bekannter Größe hineinsetzen, aus deren Verhältnisse zu den übrigen Gegenständen man auf ihre eigentliche Dimensionen schließen kann.

Der Mangel eines bestimmten und bekannten Maßes kann auch in historischen, und nicht bloß in Landschaftstücken von übler Wirkung sein. „Die dichterische Erfindung,“ sagt der Herr von Hagedorn (Von der Malerei S. 169), „sobald sie der bloßen Einbildungskraft überlassen ist, leidet Zwerge und Riesen beisammen, aber die malerische Erfindung oder die Verteilung ist nicht so gutwillig und biegsam.“ Er erläutert seine Meinung durch ein berühmtes Gemälde des Altertums, den schlafenden Cyclopen des Timanthes. Dieses Riesen ungeheuere Größe auszudrücken, hat der Künstler dessen Daumen durch daneben gestellte Satyren mit einem Thyrsus ausmessen lassen. Er findet den Einfall sinnreich, aber in einer malerischen Zusammensetzung sowohl mit den ersten Begriffen vom Gruppieren und unsern ickigen Ideen vom Helldunkeln streitend, als auch dem ungezwungenen Gleichgewichte des Gemäldes nachteilig. Man kann es dem Herrn von Hagedorn auf sein Wort glauben, daß dieser Gegenstand alle die bemerkten Unbequemlichkeiten hat. Allein es sind dieses nur Unbequemlichkeiten für das Auge des verwöhnten Kenners; ich füge aus dem, was ich von den Dimensionen gesagt habe, eine andere hinzu, die er für jedes Auge hat, und für das ungeübtere am meisten.

Wenn mir der Dichter den Riesen und den Zwerg nennet, so weiß ich es aus den Worten, daß er die zwei Extrema meint, zu welchen die menschliche Gestalt von ihrer gewöhnlichen Größe abweichen kann. Allein wenn der Maler eine große und eine kleine

Figur verbindet, woher weiß ich, daß es jene Extrema sein sollen? Ich kann wechselsweise sowohl die kleine als die große für die Figur von der gewöhnlichen Größe annehmen. Nehme ich die kleine dafür an, so ist die große ein Kolossus; nehme ich die große dafür an, so wird die kleine ein Liliputer. Ich kann mir in diesem Fall noch eine größere und in jenem noch eine kleinere gedenken. Es bleibt also unentschieden, ob der Maler einen Zwerg oder einen Riesen, oder ob er beides vorstellen wollen.

Julius Romanus ist es nicht allein, welcher den Einfall des Timanthes nachgeahmt hat (Richardson Trait. de la Peinture, T. I. p. 84); auch Francis Floris hat ihn in seinem Herkules unter den Pygmäen gebraucht, in einer Zeichnung, die H. Cock 1563 gestochen hat. Ich zweifle aber, ob sehr glücklich. Da er nämlich die Pygmäen nicht als verwachsene und bucklichte Zwerge, sondern als in allen ihren Verhältnissen wohlgewachsene kleine Menschen vorstellt, so würde ich nicht wissen, ob es nicht Menschen von ordentlicher Größe, und der unter der Eiche schlafende Herkules nicht ein Riese sein sollte, wenn ich nicht den Herkules an seiner Keule und Löwenhaut erkannte und es schon wüßte, daß das Altertum den Herkules zwar als einen großen, aber als keinen ungeheuern Mann vorgestellt. Timanthes läßt einen Satyr den Daumen des Cyclopen mit einem Thyrsus messen; Floris einen Pygmäen die Fußsohle des Herkules mit einem Stabe. Es ist wahr, Herkules ist in Betrachtung der Pygmäen so gut Riese, als der Cyclope in der Betrachtung der Satyren. Dem ohngeachtet thut die ähnliche Ausmessung hier nicht auch die ähnliche Wirkung. Die Satyre waren an ihrer Gestalt kenntlich, und ihre Größe war die gewöhnliche menschliche Größe. Wenn sie also den Daum des Cyclopen messen, so erkennen wir klar daraus, wie viel der Cyclope größer als der Satyr sei. So auch bei den Pygmäen; das Messen der Pygmäen erweckt die Idee von der Größe des Herkules; gleichwohl ist es aber hier nicht auf die Größe des Herkules, sondern auf die Kleinheit der Pygmäen angesehen, und die Idee von dieser hätte Floris am lebhaftesten machen sollen. Dieses aber konnte nicht wohl anders geschehen, als wenn er den Zwergen auch außer ihrer Kleinheit noch andere Eigenschaften, die wir dabei zu denken gewohnt sind, gegeben hätte; die Ungehaltigkeit nämlich, oder das vergrößerte Verhältnis ihrer Breite gegen ihre Länge. Er hätte sie den Figuren in konkaven oder konveren Spiegeln, mit welchen sie Aristoteles vergleicht, ähnlicher machen sollen. (Aristoteles Probl. Sect. X nach der Verbesserung des Vossius ad Pompon. Melam lib. III. cap. 8. p. 587.)

20.

Eins von den perspektivischsten Gleichnissen ist das, wo Homer (Iliad. T. v. 373 u. f.) das Schild des Achilles, oder viel-

mehr dessen Glanz mit dem Glanze eines Feuers vergleicht, das von einsamen Bergen im Sturm behafteten Seefahrern leuchtet. Doch sind hier mehr die Derter als die Zeitfolgen hinter einander gestellt.

— ἀδταρ ἐπειτα σακος μεγα τε, στιβαρον τε,
 Εἶλετο, του δ' ἀπανευθε σελας γενετ', ἦντε μνηης.
 Ὡς δ' ὅταν ἐκ ποντοιο σελας ναυτησι φανεη
 Καιομενοιο πυρος, το δε καιεται ὕψοθ' ὄρεσφι,
 Σταθμῳ ἐν οἰοπολῳ· τους δ' οὐκ ἐθελοντας ἀελλαι
 Ποντον ἐπ' ἰχθυοεντα φιλων ἀπανευθε φερουσιν.

Der Glanz des Schildes, der Borgrund; der Glanz, den die Schiffer erblicken, der zweite; das Feuer auf den Bergen, welches diesen Glanz verursacht, der dritte; die Freunde, von welchen sie fern auf dem Meere herumgetrieben werden, der vierte.

21.

(Winckelmann, Geschichte der Kunst.)

p. 396.

„Plinius,“ sagt Herr W., „berichtet, daß man unter dem Nero „nicht mehr verstanden, in Erz zu gießen, und er beruft sich auf „die kolossalische Statue dieses Kaisers vom Zenodorus, dem „es bei aller seiner Kunst in dieser Arbeit nicht gelingen wollen. „Es ist aber hieraus, wie Donati und Nardini wollen, nicht zu „schließen, daß diese Statue von Marmor gewesen.“

Es ist gewiß, daß Donati und Nardini die Stelle des Plinius, auf die es hier ankömmt, nicht verstanden haben und eine Unwahrheit daraus geschlossen haben. Aber auch Herr W. muß sie mit der gehörigen Aufmerksamkeit nicht erwogen haben, oder er hätte sich anders ausgedrückt. Es soll dem Zenodorus mit dieser Statue nicht geglückt sein? Wo sagt dieses Plinius? Er rühmt vielmehr von ihm, daß er in seiner Kunst keinem Alten nachzusetzen gewesen, daß sein Werk eine ungemeine Aehnlichkeit gehabt, daß er schon vorher seine Geschicklichkeit durch Gießung eines kolossalischen Merkurs bewährt. Und die Bewetteiferung der folgenden Kaiser, dem Nero keinen Anteil der Ehre an dieser Statue zu lassen, sie der Sonne zu weihen, den Neronischen Kopf mit Köpfen ihrer Bildung zu vertauschen, sie mit unermesslicher Mühe von ihrem Orte wegbringen und anderswo aufrichten zu lassen: was kann man anders daraus schließen, als daß es ein Werk von ganz besonderem Werte gewesen sein müsse? Plinius sagt zwar: Ea statua indicavit interiisse fundendi æris scientiam. Allein diese Worte sind es eben, die man mißdeutet. Man findet darin den Verlust der Kunst, in Metall zu gießen, da nichts darin liegt, als der Verlust der Kunst, diesem Metalle eine gewisse Mischung (temperaturam æris) zu geben, welche man in den alten Kunstwerken dieser Art zu sein glaubte. Es fehlte dem Zenodorus an einem chymischen

Geheimnisse; nicht an der plastischen Geschicklichkeit. Und zwar bestand dieses chymische Geheimnis darin, daß die Alten das Kupfer, aus welchem sie ihre Bildsäulen gossen, mit Gold und Silber sollen gemischt haben: quondam æs confusum auro argentoque miscbatur. (Plin. lib. 34. sect. 3. edit. Hard.) Dieses Geheimnis war verloren gegangen, und zur Mischung des Kupfers, deren sich die damaligen Künstler bedienten, kam nichts wie Blei, wie Plinius selbst diese Mischung deutlich erzählt (l. c. sect. 20). Nunmehr lese man die obige Stelle ganz: Ea statua indicavit interiisse fundendi æris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi cælandique nulli veterum postponeretur (l. c. sect. 18). Umsonst wollte der verschwenderische Nero Gold und Silber dazu geben; der Künstler konnte es nicht brauchen; er verstand nur eine weit geringere Temperatur; aber der geringere Wert des Metalles, worin er arbeitete, hatte keinen Einfluß auf seine Kunst; in dieser wich er keinem Alten; Plinius sagt es; Plinius hatte sein Werk; ihm müssen wir glauben.

„Der schöne Seneka in Erz,“ sagt Herr W. in einer neuern Schrift (Nachrichten von den neuesten Herkulanischen Entdeckungen S. 35), „den man kürzlich im Herkulano entdeckt, könnte allein ein Zeugnis wider den Plinius geben, welcher vorgibt, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden habe, in Erz zu gießen.“ — Wem können wir, wegen der Schönheit dieses Werkes, sicher trauen als ihm? Aber, wie ich gezeigt habe, er streitet mit einem Schatten; Plinius sagt das nicht, was er ihn sagen läßt. Ich weiß den Ort zwar wohl, auf den sich Herr W. noch berufen könnte: wo nämlich Plinius von der kostbaren Mischung des alten Erzes redet und hinzusetzt, et tamen ars pretiosior erat: nunc incertum est, peior haec sit, an materia. Aber er spricht vergleichungsweise, und man muß ihn von den meisten, nicht von allen Werken seiner Zeit verstehen; weil er selbst dem Zenodorus ein besseres Zeugnis erteilet und der Meister des erwähnten Seneka gleichfalls ein besseres verdienet.

22.

Einzelne Gedanken zur Fortsetzung meines Laokoons.

Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst sein kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste eben so gut, wo nicht besser können, als sie. Ich finde bei dem Plutarch ein Gleichnis, das dieses sehr wohl erläutert. Wer, sagt er (de Audit. p. 43. edit. Xyl.), mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt Thüren öffnen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt.

Nach dem Petit mußte notwendig das Kunstwerk später sein, als die Beschreibung Virgils: denn er will, daß die ganze Episode

des Laokoons eine Erfindung des Virgils sei. (Miscell. observ. Lib. IV. cap. XIII. p. 294.) Tametsi Servius revera hoc Laocoonti accidisse ex Euphorione refert: quod piaculum contraxisset coeundo cum uxore ante simulacrum numinis. Verosimilius tamen est, a Marone hoc totum fuisse inventum, ac pro machina inductum qua dignum vindice nodum explicaret, quomodo videlicet ausi sint Trojani tam enormem et concavam simulacri compagem transferre in urbem &c. Allein diese Meinung des Petit ist leicht zu widerlegen: indem der Spuren der nämlichen Geschichte des Laokoon bei frühern und zwar griechischen Skribenten eben so viele als klare und deutliche sind.

23a.

Warum soll man sagen können: *obnixa frons* und nicht *obnixum genu*? Jenes ist *frons* quae *obnititur*, sowie dieses *genu* quod *obnititur*. Warum kann bei jenem das, dem sich die Stirne entgegenstemmet, ausgelassen werden, und warum bei diesem nicht? *Genu* *obnititur*, wenn der Fuß so gebogen wird, daß das Knie herausstehet. Und wie könnte man die Stellung des Borghesischen Fichters, in Ansehung des linken Fußes oder Knies, welches sich wirklich entgegenstemmet, indem der rechte Fuß zurück sich strecket, anders als durch *obnixo genu* geben? *Genu flexum* würde ganz etwas anders sein, denn *genu flexum* ist soviel als *genu positum*. Es war auch nicht nötig, ausdrücklich dazuzusetzen, welches Knie das vorgestreckte gewesen, ob das rechte oder das linke; denn es verstand sich von selbst, daß es dieses gewesen, da bekannt, *cum missilibus agitur, sinistros pedes in ante milites habere debere*.

Und man zeige mir doch, wie nach der gemeinen Auslegung die Stellung des Chabrias gewesen sein müsse? *Obnixo genu scuto*? Das Schild gegen das Knie gestemmt. Man müßte sagen: Das rechte Knie lag auf der Erde, und das gebogene linke Knie war gegen das Schild gestemmt; also ohngefähr, was bei den Römern *genibus positis inter scuta subsidere* sagt (Veget. de re milit. lib. 1. cap. XX). Der französische Uebersetzer hat sie sich nur zum Teil richtig vorgestellt: *mais Chabrias arrêta le reste de la phalange, leur fit jetter leurs piques et leurs ordonnant de mettre un genouil en terre et de se couvrir de leurs boucliers, il leur apprit pour la première fois à soutenir l'assaut de l'ennemi*. So vorteilhaft aber diese Stellung in der Schlacht gewesen wäre, so ungeschicklich würde sie zu einer Bildsäule gewesen sein; und so gern auch Chabrias seine Erfindung hätte aufzubehalten und zu verewigen gewünscht, so würde er es doch lieber auf jede andere Weise gesucht haben, als durch eine Statue in der nämlichen Stellung, in der er eine sehr kleine und furchtsame Figur gemacht hätte, da er hingegen in der, wie ich ihn denke, eine sehr edle und fühne macht.

Obnixo genu sollte so viel sein, als obnixo gradu? Das ist gar nicht meine Meinung. Sondern ich denke mir, wie gesagt, daß bloß die Stellung des linken Knies angegeben worden.

Und endlich ist es wahr, daß mir die meisten codices zuwider sind, indem sie *projecta hasta* ohne das *que* lesen. Welches sind diese meisten codices? Ich weiß wohl, Böcker hat aus seinem Codice diese Lesart angeführt, aber sie doch nicht für richtig genug gehalten, um sie in den Text aufzunehmen. Die gedruckten Ausgaben alle haben das *que*, und es müssen es doch also auch Handschriften gehabt haben, welches genugsam zeigt, daß man wegen der Konstruktion in dieser Stelle nicht einig gewesen.

23b.

Was der griechische Epigrammatist von dem *Urag* des Timomachus sagt, widerspricht dem, was uns Philostratus von ihm meldet.

Die Figuren auf den Münzen gehören nicht zur Kunst, sondern zur Bildersprache. Denn die Bedeutung ist bei ihnen das vornehmste. Exempel von diesen also muß ich verbitten, sowie Exempel von solchen Werken, die mit der Religion oder einem Teile des Aberglaubens in Verbindung stehen, als Urnen, Särge, Altarstücke; desgleichen auch alle etruskische Kunstwerke, denn die etruskischen Künstler scheinen die Kunst niemals als Kunst, sondern bloß als ein Hilfsmittel der Religion getrieben zu haben. Sonach bleibt von allen wider mich angeführten Exempeln nichts über als die Kiste des Cypselus, welches aber ein Werk aus den allerältesten Zeiten der Kunst ist (*Olymp. 30*), wo man nach der Bestimmung der Kunst erst noch tappte.

24.

Laocoontis signum e marmore mira arte factum, in Pontificis viridario Romae, non quale a Virgilio ac Plinio, sed eujusmodi a graecis describitur.

25.

Zu lesen.

Im Guardian von einem Gemälde des Raphaels.

†

Im Zuschauer von dem Vergnügen aus unsrer Einbildungskraft, vom 411. Stücke an.

26.

Polycletus — hic etiam primus excogitavit ut uno crure signa insisterent. Lud. Demontiosius de Caelatura lib. 1. cap. 1. Nachzusehen im Plinius.

Eben dieser Demontiosius l. c., wenn er von dem Farnesischen Dachsen gesprochen, setzet hinzu: *Ejusdem etiam Apollonii exstat*

in Vaticano corpus, capite, brachiis et tibiis truncatum, ex marmore: quod fragmentum nulli cedit operum Antiquorum, quae exstant hodie Romae. Basi nomen Autoris inscriptum est.

Wenn dieses der Torso des Herkules ist, so irrt sich D., denn dieser Meister war aus Athen, jener Apollonius aber aus Tralles.

Pomponius Gauricus (cap. 11 de Sculptura) theilt die ganze Länge des Körpers in neun Teile, jede von einer Gesichtslänge. Die Gesichtslänge selbst theilt er wiederum in drei Teile: constat autem ipsa tribus pariter dimensionibus. Una erit ab summa fronte qua capilli nascuntur, heic ad intercilia. Altera heinc ad imas nares. Ultima ab naribus heic ad mentum. Prima sapientiae, secunda pulchritudinis, tertia bonitatis sedes.

†

Gudius ad Phaedri fab. 1. lib. V.

Zenobius Erasm. v. n. 82.

†

In dem Mosaischen Werke bei Kircher (Monumentum vetustissimum in Praenestinis Primigeniae Fortunae templi rudibus adhuc superst.) finde ich keine Komposition, wie Gronow will. Ich hoffe doch nimmermehr, daß er die Bogen am Gitterwerk dafür angesehen.

27.

Von der Schönheit ohne Gemütsgaben. p. 127. CVII.

ῥεραξ bei Teilung der Beute, was dem Könige beiseite gesetzt war. p. 146. CXXX.

Vom Schwung des Homer bei den Griechen. p. 319. VI.

Von den Fehlern des Chörilus in Ansehung der Gleichnisse. p. 334. XXVII.

Von dem Unpassenden der Homerischen Gleichnisse. p. 336. XL.

Von einem Zunehmen der Sokratiker. p. 391. CXI.

Antwort des Alexanders — — p. 479. CXCVII.

Von den Scolien. p. 496. CCXI.

T. II.

Von der Blindheit des Homeros. p. 633.

Von dem Nireus und dem Thersites. p. 678.

Von der Erdichtung über den Proteus und Achilles. p. 695.

Von dem Geschrei des Philoktets. p. 706.

Von den Pygmäen mit den Liliputern des Swift zu vergleichen. p. 811.

28.

Von den Flügeln.

Daß sie keiner menschlichen Form zukommen können und mit dem ganzen Baue des Menschen streiten: Arist. de incessu animal.

cap. XI. Wo der Philosoph zur Erläuterung anführt, daß die Liebesgötter geflügelt gemalt werden. Man würde daraus nicht unrecht schließen, daß die Griechen sonst keinen andern Göttern Flügel angeleget.

Siehe De alatis imaginibus apud Veteres. Coment. M. Fr. Guil. Doering. Gothae 1786.

29 a.

Montfaucon Antiquité Expliquée. Première Partie.
Seconde Edit. de Paris 1722.

p. 50.

hält einen Kopf mit einem Barte und weit geöffnetem Munde, den er in seinem eigenen Kabinette gehabt, für einen Jupiter qui rend des oracles. Höchst abgeschmackt. Der Kopf ist offenbar eine Larve. Die weite Oeffnung des Mundes für einen redenden Gott würde nichts weniger, als nach dem alten Geschmacke sein.

p. 52.

Auf dem geschnittenen Stein aus dem Maffei n. 5. Tab. XIX, welcher die Entführung der Europa vorstellet, läßt der Künstler den Stier nicht schwimmen, sondern auf der Fläche des Wassers, wie auf dem Eise, laufen. So schön dieses Bild in der Poesie ist, wo man sich die äußerste Geschwindigkeit dazu denken kann; so anstößig ist es auf einem Kunstwerke, weil der Begriff, den die materielle Kunst von der Geschwindigkeit geben kann, nur sehr schwach, die Schwere des Stiers dagegen zu sichtlich ist.

p. 64.

Die Tuccia Vestalis mit dem Siebe, eine kleine Statue beim Montfaucon Tab. XXVIII. 1. hat keinen Schleier; auch nicht einmal infulam; sie ist in ihren freien natürlichen Haaren: ein Beweis, daß die Alten auch das Kostüm der Schönheit nachsehten.

p. 76.

Der Minotaurus war nach der Fabel ein ordentlicher Mensch, nur mit einem Ochsenkopfe. Doch man wird wenig alte Monumente finden, wo er so abgebildet. Die Figur ist nicht schön; und die Künstler machten eine Art von Centaurus daraus, welches zwar eine schönere, aber eine weit abgeschmacktere Figur ist, indem sie nunmehr zwei Bäuche, zwei Werkstätten der animalischen Oekonomie hat, welches eine offenbare Absurdität ist.

p. 96.

Von dem Hinken des Vulkan; in den noch übrigen Bildsäulen von ihm, die Montfaucon gesehen, erscheinet er nicht hinkend. Die alten Künstler indes, die ihn hinkend machten, thaten es ohne Nachteil der Schönheit: Cicero de Natura Deorum I sagt: Athenis laudamus Vulcanum, quem fecit Alcamenes, in quo stante atque vestito apparet claudicatio non deformis.

p. 125.

Montfaucon hält die Figuren, die beim Stosch für Diomedes gelten, für Bellonarios, welches mir sehr wahrscheinlich ist. Doch gibt er p. 145. Tab. LXXXVI. 1. eine dergleichen Figur selbst für einen Diomedes aus.

p. 194.

Montfaucon bringt einen geschnittenen Stein bei, auf dem ein Herkules mit der Keule und der auf den Rücken geworfenen Löwenhaut, mit der Umschrift Anteros. Er nimmt Anteros für Gegenliebe. Une autre image d'Anteros est si extraordinaire, qu'on ne la prendroit jamais pour telle, si l'inscription Anteros n'en faisoit foi. Cette image ressemble parfaitement à un Hercule barbu, qui porte la massue sur l'épaule. La peau de bête qui pend derrière, paroît d'être non pas d'un lion, comme on la voit dans Hercule, mais d'un sanglier. La petitesse de la pierre qui est une cornaline, certainement antique, ne permet pas de la bien distinguer. Cette figure est si éloignée de l'idée qu'on a ordinairement d'Anteros, que plusieurs aimeroient mieux croire que c'est le nom d'ouvrier, et que la figure représentée est un Hercule. Und so ist es auch; denn Stosch führt einen andern geschnittenen Stein mit diesem Worte an.

p. 221.

Der Name des Glykon findet sich auch auf einem Basrelief beim Boissard, woraus es Montfaucon, Pl. CXXXV, anführt. Es stellt den Herkules mit der Keule vor, an der sich ein Cupido hält und hinter der er vor einem vorstehenden Adler, mit dem Blitze in den Klauen, Schutz suchet. ΘΕΩΙ ΑΛΕΞΙΚΑΚΩΙ ΓΑΥΚΩΝ.

†

Die Büste des Bacchus, Pl. CXLVIII, aus des Beger's Brandenb. Kabinette öffnet den Mund, daß die unterste Reihe Zähne zu sehen. Um die Trunkenheit auszudrücken.

Auch eine größere Oeffnung des Mundes haben die Bacchantinnen, als die No. 4. Pl. CLXI.

Desgleichen der lachende Faun, aus dem Beger Pl. CLXXIII. 4.

† p. 293.

Die kleine Statue mit einem Fuße auf einer Kugel, in der einen Hand einen zerbrochenen Degen, die Montfaucon für die Göttin Roms ausgibt, ist vielleicht ein Sphäromachus.

p. 359.

Was Tab. CCXII Maffei für die Pudicitiam ausgibt, scheint mir Ariadne zu sein. Die andern beiden Figuren scheinen Bacchus und einer von seinem Gefolge zu sein, welcher letztere den Gott abziehen will, bei der Ariadne länger zu verweilen; so wie auf dem geschnittenen Steine aus dem königlichen Kabinette Tab. CL. 1.

29b.

Clemens Alexandrinus, wenn er von den Bildsäulen der heidnischen Götter und ihren charakteristischen Kennzeichen spricht (Cohort. ad Gentes p. 50. Edit. Potteri), sagt unter andern, daß Ceres, so wie Vulkanus aus den Werkzeugen seiner Kunst, Neptun aus dem Dreizack, ἀπο της συμφορας erkannt werden müsse. Dieses gibt Potter, in seiner neuen Uebersetzung desjenigen Stückes, worin es sich befindet, durch calamitatis descriptione. Was heißt das? Was ist das für eine Landplage, aus deren Beschreibung Ceres zu erkennen sei? Es müßte die Unfruchtbarkeit sein. Aber wie kann die Unfruchtbarkeit an einer Statue so deutlich angedeutet werden, daß sie zu einem Kennzeichen der Göttin werden kann? Potter hat ein unverständliches Wort eben so unverständlich übersetzt. Denn es ist wirklich nicht einzusehen, was Clemens mit seiner συμφορα will. Es wäre denn, daß συμφορα, als ein vocabulum μεσον, eben sowohl die Fruchtbarkeit als Unfruchtbarkeit bedeuten könne und daß er also das Bezeichnete für das Zeichen, die Fruchtbarkeit für die Kornähren, mit welchen Ceres gebildet wird, gesetzt hätte. Oder συμφορα, da es auch für συμβολη gebraucht wird und überhaupt etwas Zusammengebrachtes anzeigt, müßte den Strauß von verschiedenen Kornähren und Mohnköpfen, den ihr der Künstler in die Hand zu geben pflegt, bedeuten können, wovon sich aber schwerlich eine ähnliche Stelle dürfte anführen lassen. Hat keine von beiden Vermutungen statt, so bleibt nichts übrig, als das συμφορα für verfälscht zu halten; und vielleicht hat man σιτοφοριας oder, wenn man von dem Zuge der Buchstaben noch weiter abgehen darf, λινοφοριας oder κανηφοριας dafür zu lesen. Denn der Korb, λινον, κανης, war allerdings das Kennzeichen der Ceres; selbst ihr Kopfschmuck war öfters ein kleiner Korb, wie Spanheim (ad Callimachi Hymn. in Cerer. p. 735. Edit. Ern.) aus Münzen zeigt. Beim Montfaucon soll die eine Ceres aus den Handzeichnungen des Le Brun (Tab. XLIII. 4) vermutlich einen dergleichen Korb auf dem Kopfe haben. Weil er aber ohne Zweifel nicht deutlich genug gezeichnet war, so mußte Montfaucon selbst nicht, was er daraus machen sollte; Quarta galerum singularem capite gestat; la quatrième a un bonnet extraordinaire. Und in dem deutschen Montfaucon ist aus diesem galero gar ein sonderbarer Helm geworden. Ob das, was neben der Ceres aus dem Boissard (Tab. XLII. 2) steht, eben ein Bienenkorb ist, wofür es Montfaucon ausgibt, weiß ich nicht; es kann der bloße Korb sein, der bei feierlichen Aufzügen der Göttin vorgetragen wurde (Callimachus in Cerer. v. 1. 3.); denn ich finde nicht, daß der Ceres die Erfindung der Bienenzucht, sowie des Ackerbaues, zugeschrieben werde.

30.

Aus den Kollektaneen.

Poesie.

Von ihrer Ähnlichkeit und Unähnlichkeit mit der Malerei, von dem Einflusse und der Verbindung der einen mit der andern zu einem Laokoön nachzusehen:

Bogislaus Balbini in Quaesitis Orat. et Verisimilibus; ubi docet, utile imo necessarium esse meditati Poëtae, inspicere gestum, vultus, habitum, mores, et alia pictorum artificio in tabula scite repraesentata.

Von dem Thebanischen Gesetze für die Maler, εἰς τὸ χρῆμα μάλιστα, habe ich meine Meinung im Laokoön gesagt. Riedel hat Einwürfe dagegen gemacht, wider welche mich ein Ungenannter, ich glaube, es ist Prof. Morus, in dem letzten Stücke der N. Bibl. der schönen Wissenschaften verteidiget hat, wo Riedels Theorie rezensiert wird.

In der vorher angeführten Dissertation von Jünger wird dieses Gesetzes auch gedacht, und Jünger macht den Zusatz: qualis etiam lex apud Aegyptios viguit; vid. Muret. ad Nicomach. p. 249. Dieses ist nachzusehen.

Mit dem Thebanischen Gesetze zu vergleichen eine Stelle des Cicero, De Oratore, Lib. II: Valde autem ridentur etiam imagines, quae fere in deformitatem aut in aliquod vitium corporis ducuntur, cum similitudine turpioris.

Ich finde, daß Vettori (De septem Dorm., p. 22) das Thebanische Gesetz eben so verstanden hat, als ich, wo er die Stelle des Cicero angeführt und hinzugesetzt: De hoc abusu alibi loquuti sumus, lege Thebanorum mulcta pecuniaria coërcito. — Sed aliud est, ingeniose abuti arte pictoria, aliud praeclare pingendo ex impertitia deficere.

Abraxas.

Die Abraxas erklärt Winckelmann für unwürdig, in Absicht der Kunst in Betrachtung gezogen zu werden.

Philoktet.

Meine Vermutung, daß Philoktet unter dem claudicante beim Plinius gemeint sei (s. Laokoön S. 22), sagt Riedel in seinen Anmerkungen über meinen Laokoön, stehe bereits beim Gronov im Statius S. 285, „aber nur mit zwei Worten ganz verächtlich hingeworfen, nicht in dem hohen kritischen Tone wie im Laokoön.“

Ich soll Gronovs Statius noch zum erstenmale in die Hände nehmen und bin mir sehr bewußt, daß ich meine Emendation

niemanden zu danken habe. Doch dem ohngeachtet könnte mir Gronov zuvorgekommen sein, und ich muß nachsehen.

Addison.

Die Erklärung, die er von der Stelle des Juvenals pendentisque Dei gibt, gehört nicht einmal ihm selbst zu, sondern, wie ich sehe, hat sie schon Desselius bei der nämlichen Münze des Antonius Pius, Tab. XXXIX. n. 3. Ilia, beschreibt er diese Münze, seu Rea Sylvia. seminuda dormiens, et Mars nudus, sinistra clypeum, dextra hastam ferens, ad eam accedens, sive, ut ait Poeta:

Et nuda effigies clypeo venientis et hasta
Pendentisque Dei.

(Jac. Oisellii Thesaurus Numismatum ist 1677 zu Amsterdam herausgekommen. 4^o.)

Villa Borgheze.

Von der Beschreibung des Manilli, siehe Manilli, aus welcher ich folgendes ziehe:

Sie liegt ganz nahe bei Rom, centum fere passus extra portam Pincianam, orientem versus.

Ihr Erbauer war Scipio Cafarelli, ein Schwestersohn des Papst Paul V., welcher aus dem Hause Borgheze war und der Scipio unter dem Namen Borgheze zum Cardinal machte.

Von den darin befindlichen Basreliefs und Statuen merke ich folgende an.

p. 13. Ed. Hav. A aglyphum, quod continuatio dici potest raptus Proserpinae. Ab altera enim parte Cereris est figura, quae curram ascendit a serpentibus tractum, ut filiam eat conquisitum. Crinibus sparsis sublatisque manibus deplorat Fatum, quod e regione cernitur. Jupiter, qui retro illam est, casum ejus miseratur et prae dolore comam vellit. Ab altera parte sedit Proserpina, demisso tristis vultu pomum tenens manu, ut Regina mundi subterranei. Adstat una ex Parcis, vetulae forma, quae illam consolari videtur, una cum multis aliis figuris familiae Plutonis. Ante Proserpinam duo sunt pueruli, qui ipsi poma seu fructus quosdam offerunt, quasi dicentes: Quid ita contristaris, Domina, quod relicta terra Elysios Campos jam incolas Reginae nomine? Sollte diese Beschreibung wohl ihre Richtigkeit haben? Sollte es möglich sein, daß die Alten den Jupiter in einer so unanständigen Gestalt gezeigt hätten? Ein Jupiter, der sich die Haare ausrauft!

Schönheit,

des menschlichen Körpers, besonders des Gesichts, in wie weit dieser von den Wehmüttern und Ammen nachgeholfen werden kann.

Dahin gehörige Stellen.

1. Hippokrates, Lib. de Aeribus etc., sect. 35, wo er sagt, daß die Scythen die langen Gesichter geliebt und sie ihren Kindern durch den Druck zu geben gesucht. NB. Wenn dieses also ein wahres Kennzeichen der Scythen ist, dürfte es der Maler wohl beibehalten? und wie weit, ohne seine Komposition häßlich zu machen?

I d e a l.

Es war bei den Alten nicht erlaubt, die Gottheiten nach Sterblichen, wenn ihre Bildung auch noch so schön und erhaben war, zu porträtieren. Sie verlangten ein eigenes hohes Ideal.

Doch ist Venus öfters nach berühmten Buhlerinnen, nach einer Kratina, nach einer Phryne, vom Praxiteles und andern gebildet worden.

Einer ähnlichen Profanation machte sich der Erzbischof von Mainz, Albertus, schuldig, qui aliquando in templo quodam scortum suum depingi pro divina virgine curabat. V. Schlüsselb., p. 162 Adiaph. Diese Zitation nehme ich aus Jüngers Diss. de ianibus picturis.

Zum zweiten L. des Laokoon: Cui si animum propius intenderis, velut fermentum cognitionis magis ei inesse, quam bracteas eloquentiæ deprehendes. Solinus.

Zum Schlusse des Laokoon, aus dem Leben des Homers, welches Gale dem Dionysius von Halikarnas zuschreibet, p. 403. Edit. Gale: ενταυδα καιρος καταπαιρει (finire) τον λογον, ον ωσπερι στεφανον εκλειμωνος (prato) πολυανθους και ποιικilon πλεξαντες, ταις Μουσαις ανατιθεμεν.

31.

Aus den antiquarischen Briefen.

Von Niedels Anmerkungen über den Laokoon. Einige Beweise seiner Unwissenheit. Von der Karikatur. Die Stelle aus dem Cicero. S. m. Kollekt. unter Malerei. Vermutung, woher die Karikaturgesichter ihren Ursprung: aus den komischen Masken.

Von dem Gesetze der Hellanodiken. Die ikonische Statue sollte freilich die größere Ehre sein. Aber was bewog sie, dieses zur größern und nicht zur kleinern Ehre zu machen? Warum machten sie die Gefahr, in dem Bilde eines minder schönen Körpers auf die Nachwelt zu kommen, zur größern Ehre? Warum machten sie den Vorteil, sich in einem schönen, aber fremden, Ideal aufgestellt zu sehen, zur kleineren?

Von dem Gemälde des Timanthes: und die Verbesserung der Stelle des Plinius, die ich aus dem Gronov soll geborgt haben. Ich kenne Gronovs Noten über den Statius nicht.

Von dem Geschrei des Philoktetes. Er erdrückt es aus Furcht, daß sie ihn sonst nicht mitnehmen würden. Geschrei des Hippolytus.

32.

Entwurf der Vorrede zu der von Lessing beabsichtigten
französischen Ausgabe des Laokoon.

Preface.

Celui, qui compara le premier la Peinture et la Poesie, etoit un homme sensible qui s'appercevoit que les deux arts faisoient sur lui des impressions semblables. Tout les deux, se disoit-il, nous representent des choses absentes comme presentes, l'apparence comme realité; tout les deux font illusion, et cette illusion plait.

Un second tacha de penetrer dans l'interieur de ce plaisir, et fit la decouverte, qu'il decouloit dans l'un et dans l'autre de la meme source. La beauté, l'idée de la quelle s'abstrait originerement d'objets corporels, a des regles universelles, qui se laissent appliquer à plusieurs autres choses; à des actions, à des pensées, aussi bien qu'à des formes.

Un troisieme, faisant attention au prix et à l'emploi different de ces regles generales, remarqua, que les unes dominoient le plus dans la Peinture, et les autres dans la Poesie; par consequent qu'à l'égard de celles-là la Peinture sçavoit fournir des explications et des exemples à la Poesie, comme à l'égard de celles-ci la Poesie à la Peinture.

Le premier c'etoit l'Amateur; le second le Philosophe; le troisieme le Critique.

Les deux premiers ne pouvoient pas aisement faire un mauvais usage ni de leurs sensations ni de leurs conclusions. Mais quant aux observations du Critique, le principal consiste dans la justesse de l'application sur tel ou tel cas particulier: et comme de tout tems le nombre des Critiques ingenieux a surpassé de beaucoup celui des judicieux, ce seroit un vrai miracle, si cette application s'etoit tousjours faite avec toute la precaution exquise pour tenir la balance juste entre les deux arts.

Si Apelle et Protogene ont confirmé et éclairci dans leurs écrits maintenant perdus sur la Peinture, les regles de cet art par les regles de la Poesie déjà établies, on peut être sur, qu'ils l'auront fait avec toute la moderation et toute la

precision, avec laquelle nous voyons aujourd'hui, qu'Aristote, Cicero, Horace, Quintilien cherchent à appliquer dans leurs ouvrages les principes et les experiences de la Peinture sur l'Eloquence et la Poesie. Car ne faire jamais ni trop, ni trop peu, voila le privilege des Anciens.

Mais nous autres modernes nous sommes flatté, de les devancer de bien loin en changeant leurs petites allées en des grands chemins: dussent meme les grands chemins par la, malgré leur avantage d'être plus courts et plus surs, devenir des sentiers tout aussi peu battus que ceux qui amènent par les deserts.

Apparemment que l'antithese brillante de Simonide, que la Peinture ne soit qu'une Poesie muette, et la Poesie une Peinture parlante, ne se trouva point dans un ouvrage dogmatique. C'etoit un trait d'esprit, comme ce Poete en avoit d'autres, qui en partie sont d'une verité si frappante, qu'on ne prend pas garde à ce que le reste en a de vague et de faux.

Les Anciens pourtant ne s'y abusèrent point. Car admettant pleinement la sentence de Simonide quant à l'impression des deux arts, ils n'oublièrent point de nous bien imprimer dans l'esprit, que malgré la parfaite ressemblance de cette impression, ils differoient encore beaucoup tant à l'égard des objets qu'à l'égard de la maniere de leur imitation. (*δλη και τροποις μιμησεως.*)

Ce ne sont que des Critiques modernes, qui, tout comme si une telle difference etoit absolument imaginaire, ou n'importoit point du tout, ont conclu de ce que la Poesie et la Peinture se ressemblent en partie, des choses bien cruës. Tantot ils releguent la Poesie dans les bornes estroits de la Peinture, tantot ils donnent à remplir à la Peinture toute la vaste sphere de la Poesie: tout ce qui n'est pas defendu à l'une, doit aussi être permis à l'autre: toute ce qui plait ou deplait dans l'une, doit de necessité aussi plaire ou deplaire dans l'autre: et pleins de cette idée ils prononcent avec le ton le plus imposant les jugements les plus superficiels, lorsqu'en remarquant, dans les ouvrages du Poete et du Peintre sur le meme sujet, de ces points, ou l'un s'est éloigné de l'autre, ils en font un crime ou à l'un ou à l'autre, selon que leur gout les porte le plus ou vers la poesie ou vers la peinture.

Cette fausse critique a egaré en partie les *Virtuosos* meme. Elle a fait naitre dans la Poesie la rage de vouloir peindre tout, et dans la Peinture celle des allegories; le tout dans la pleine et pure intention, de faire de l'une un tableau parlant, sans savoir proprement ce qu'elle peut et doit peindre, et de l'autre un Poeme muët, sans avoir consideré, jusqu'à

quel point elle peut exprimer des idées generales sans s'egarer de leur destination et degenerer en une espece d'écriture de simple convention.

D'aller à l'encontre de ce gout manqué, de combattre les jugements trop peu approfondés de Critiques, c'est là le dessein principale des discours suivants.

Ils ne se sont formés qu'occasionellement, et plus selon la suite de ma lecture, que selon le developpement methodique de principes generaux. Ce sont donc plutot des materiaux sans ordre pour en faire un livre, qu'un livre.

Il y a quelques années que j'en ai donné le commencement en Allemand. Je vais le rediger de nouveau et d'en donner la suite en François, cette langue m'étant dans ces matieres tout au moins aussi familiere que l'autre. La langue allemande, quoique elle ne lui cede en rien etant manié comme il faut, est pourtant encore à former, à creer meme, pour plusieurs genres de composition, dont celui-ci n'est pas le moindre. Mais à quoi bon se donner cette peine, au risque meme de n'y reussir pas au gout de ses compatriots? Voila la langue françoise deja toute crée, toute formée: risquons donc le paquet. Et qu'y a-t-il à risquer? Tout delicats que les François sont sur le chapitre de leur langue: je les connois d'assez bonne composition à l'egard d'un etranger, qui n'y pretend à rien, qu'à etre clair et precis.
