



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Lessings sämtliche Werke**

in 20 Bänden

Laokoon [u.a.]

**Lessing, Gotthold Ephraim**

**Stuttgart, [1883?]**

Erster Entwurf des Laokoon. 1.

---

[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 Schifften, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, 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 ἡλοιοι πεπαρμενον; 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. E. 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' Ἰημι 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 (Iiad.  $\varphi$ . 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 (Iiad.  $\epsilon$ . 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 entflamte den ihrigen, sie sahen und empfanden wie er, und so

wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich, aber verschieden. 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 χαιταὶ ἐπερρώσαντο ἀνακτος,  
Κρατος ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλελίξεν Ὀλυμπον.

bei Bildung seines Olympischen Jupiters begeistert worden, und daß nur durch ihre Hilfe er seinem Bilde ein Gesicht gegeben proponendum ex ipso coelo petitum. 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.