



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Lessings sämtliche Werke

in 20 Bänden

Laokoon [u.a.]

Lessing, Gotthold Ephraim

Stuttgart, [1883?]

7.

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

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 Polignacschen 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 clair-voians 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.