



Lessings sämtliche Werke

in 20 Bänden

Laokoon [u.a.]

Lessing, Gotthold Ephraim

Stuttgart, [1883?]

14.

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

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 vier-spännigen 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 χερσὶ
Μαστιξέην δ' ἔλααν, τῷ δ' οὐκ ἄκοντε πετεσθῆν,
Αἴψα 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.):

Ἦ γὰρ ἐφ' ὀσπληγγῶν, ἣ 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, λευσσω ἐπὶ οἶνοπα ποντόν,
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 ρηγμῖνος ἄλος πολιοῖο θεεσσῶν.

„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 ἰθρᾶδ' 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 θεῶντες θάπτον θεοῦσι παρασειοντες 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 ἀνδρωποειδеса* 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 dicht 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.