



3 1761 07355729 0

Lessing



UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY







Meyers Klassiker-Ausgaben

Lessings Werke

IV

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

LG
L639W.2

Lessings Werke

Herausgegeben von

Georg Witkowski

Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe

Vierter Band

3

254572
13. 5. 31

Bibliographisches Institut · Leipzig

PT
2396
A1
1911
v.4
cop. 2

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten

Printed in Germany

L
L a o k o n:

oder
über die Grenzen
der
Mahlerey und Poesie.

Ἰλη καὶ τροποὶς μίμησεως διαφέρεισι.

Πλάτ. ποτ Αθ. κατὰ Π. ἢ κατὰ Σ. ἐκδ.

Mit
benläufigen Erläuterungen
verschiedener Punkte
der alten Kunstgeschichte;
von
Gotthold Ephraim Lessing.

Erster Theil.

Berlin,
bey Christian Friedrich Wofß.

1766.



Laokoon

oder

Über die Grenzen der Malerei und Poesie.

Υλη και τροποις μιμησεως διαφεροσσι.

Πλουτ. ποτ. Αθ. κατα Π. η κατα Σ. ενδ¹.

Mit beifälligen Erläuterungen verschiedener Punkte
der alten Kunstgeschichte.

¹ „Sie unterscheiden sich in Gegenständen und Art ihrer Nachahmung.“
Die zitierte Schrift des Plutarch (etwa 50—120 n. Chr.) handelt davon, ob die
Athener mehr den Wissenschaften oder den Waffen ihren Ruhm verdanken.



Einleitung des Herausgebers.

Als die Heroenzeit des modernen Geistes erscheint uns das achtzehnte Jahrhundert. Kühner Jugendmut stürmt vorwärts, glaubt in frohem Selbstvertrauen alle Vorurteile schnell überwinden und auf geradem Wege zum Tempel der Gewißheit eingehen zu können. Die ganze Fülle des Wissens der vergangenen Jahrhunderte bleibt lebendiges Gut dieser Generationen. Aber die ungeheuern Gesteinmassen, von den Vorgängern ohne Zweck angehäuft, sollen nun höheren Aufgaben dienlich werden, indem ihnen eine neue Scheidekunst das verborgene Gold allgemeiner Erkenntnisse entlockt. Diese neue Kunst heißt die Kritik. Ihr Organ ist der Verstand, die sondernde und ordnende Geisteskraft, geschult in einem Jahrtausend scholastischer Übung.

Die Poesie erschöpft sich in Fabeln, Lehrgedichten, witzigen Liedern und Epigrammen, nüchternen Lustspielen und dem kalten Prunk der Alexandrinertragödie. Die bildenden Künste kommen über konventionelle Anmut in Linie und Farbe, über geschwächte Nachahmung früherer Muster nicht hinaus. Auch hier, wie in der Religion, sind die Instinkte verkümmert. Kein sicheres Gefühl der Beziehung von Stoff und Form leitet Dichter und Bildner; ratlos klammern sie sich an den Gebrauch der Alten und lassen, wo dieser die Hilfe versagt, der höchsten Instanz des Zeitalters, der wissenschaftlichen Kritik, die Entscheidung. Diese sucht der unwillkommenen Aufgabe zu genügen. Sie weiß, daß dem Verstand in dem autonomen Gebiete der Kunst die Rechtsprechung versagt ist, und sie versucht deshalb, um auf ihre alleinigmachenden Methoden nicht verzichten zu müssen, innerhalb ihrer Gerichtsbarkeit eine neue Instanz aufzurichten, das Gebiet des „unteren Erkenntnisvermögens“, dem sie das Kunstschaffen und Kunstdenken zuweist. So entsteht die neue Wissenschaft der Ästhetik, begründet von Baumgarten und Meier, bereichert von Sulzer und am meisten von Moses Mendelssohn, der seit 1755 Lessing in dieses Feld hineinführte. Gemeinsam suchten die Freunde in der Schrift „Pope

ein Metaphysiker!“ (1755) zwischen Dichtung und Philosophie neue Grenzsteine aufzurichten¹.

Mendelssohn kommt es darauf an, die Quellen und das Wesen des ästhetischen Erlebens richtiger zu bestimmen als die Vorgänger, und er erhebt sich über sie an der Hand der Dubos, Locke, Shaftesbury und Burke, unterstützt von einem angeborenen und bei dem Mangel klassischer Jugendbildung weniger befangenen Geschmaack. Auch ihm ist die Ästhetik noch ein Nebenzweig des logischen Denkens. Ihre Definitionen und Lehrsätze müssen so allgemein sein, daß sie sich ohne Zwang auf jede besondere Kunst anwenden lassen, und er tabelt an Baumgarten, daß er alle seine Beispiele nur aus der Poesie und Beredsamkeit entlehne. Deshalb ist seine Aufmerksamkeit andauernd auch den bildenden Künsten zugewendet. In der Einteilung der Künste geht er von dem Prinzip Baumgartens und Meiers aus, daß die Verschiedenheit der von den einzelnen Künsten angewandten Zeichen zugrunde legt. Diese Zeichen sind entweder natürlich oder willkürlich, je nachdem sie dem Gegenstande selbst, seinem inneren Wesen nach, verbunden oder ihm nur nachträglich beigelegt sind. Mendelssohn entwickelt seine Ansichten darüber in den Anmerkungen zu Lessings Laokoön-Entwurf². Wenn er auch der Dichtung das ganze Gebiet des Darstellbaren offen läßt, so unterscheidet er doch schon zwischen Stoffen, die mehr für die Malerei, und solchen, die mehr für die Poesie geeignet sind.

Die Ergebnisse von Mendelssohns Nachdenken über das Verhältnis der Poesie und der (die bildenden Künste als Gattungsbegriff bezeichnenden) Malerei reihen sich den zahlreichen früheren Aufstellungen an, die der eingewurzelten Unklarheit über Stoffe und Mittel der verschiedenen Kunstgattungen entgegentraten. Denn schon im Altertum begann mit dem Paradoxon des Simonides und dem Horazischen „*Ut pictura poësis*“ die Verwirrung; und seit der Renaissance war jedes Gefühl der Unterschiede beider geschwunden. Die Folge dieser Gleichsetzung war ein völlig verwirrtes Urteil bei den Kritikern, eine große Unsicherheit in der Wahl der Gegenstände und ihrer Behandlung bei den Künstlern. Joseph Spence sagte in seinem „*Poly-metis*“, kein Ding könne in einer poetischen Beschreibung gut sein, daß, wenn man es in einer Statue oder in einem Gemälde darstellte,

¹ Vgl. Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 295 ff. — ² Vgl. S. 224 dieses Bandes, Nr. 3.

unwirksam sein würde. Noch während Lessings „Laokoön“ entstand, riet Daniel Webb in seiner „Inquiry into the beauties of painting“ (1764) den Dichtern, sich möglichst oft und eng an die Kunstwerke anzuschließen. Zu diesem Zwecke hatte der französische Archäolog Graf 5 Caylus, der selbst Maler und Dichter war, 1755 den Künstlern eine lange Reihe von Stellen der „Ilias“, der „Odyssee“ und der „Aeneis“ als Gegenstände von Gemälden empfohlen.

Für die Poesie waren die Folgen dieser Unklarheit über die Grenzen beider Kunstgebiete nicht gerade verhängnisvoll. Die ohne- 10 hin bei den erfindungsarmen, schwächlichen Dichtern des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vorhandene Neigung zu breit ausgemalten Schilderungen wurde durch die herrschende Theorie gerechtfertigt und bestärkt. Die Kritik pries solche malende Gedichte wie den „Frühling“ Gwald von Kleists und die Idyllen Geyners gerade um der- 15 jenigen Reize willen, die den eigentlich menschlichen Gehalt gefährdeten. Aber das Streben nach Anschaulichkeit für das Auge bedeutete an sich noch kein Überschreiten der im Wesen der Gattung gegebenen Möglichkeiten. Weit empfindlicheren Schaden hatte die allgemeine Begriffsverwirrung den bildenden Künsten zugefügt. Sie wurden 20 intellektuell, wollten Geschichten erzählen und Begriffe darstellen, wählten mit Vorliebe solche Gegenstände wie Ovids „Metamorphosen“, deren plötzliche Verwandlungen von Menschen in Tiere oder Bäume überhaupt nicht als einheitliches Bild darstellbar waren, und verloren dadurch das Gefühl für das Wesentliche plastischer und 25 malerischer Auffassung, für Form und Farbe.

Das erkannten feiner empfindende Beurteiler schon lange vor Lessing, indem sie die Leistungen der Zeitgenossen an den Denkmälern früherer Epochen, in erster Linie denen der Antike, maßen. Und sie suchten, gemäß dem oben umschriebenen geistigen Charakter 30 der Aufklärung, die Ursache durch logische Operationen zu ergründen. Im Jahre 1719 gab Jean Baptiste Dubos seine „Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture“ heraus. Hier wurden die natürlichen Zeichen der Malerei von den willkürlichen der Poesie geschieden, der einen nur ein Augenblick, der anderen eine Zeitfolge zugestanden und 35 daraus im 13. Kapitel des 1. Bandes Folgerungen für die verschiedenartigen Gegenstände beider Künste gezogen. Hier war auch bereits die Allegorie verurteilt. Aber selbst dieses Buch trug das Motto:

„Ut pictura poësis.“ Daß es gerade darauf ankam, die verwischten Grenzen beider Kunstgattungen wieder deutlich hervortreten zu lassen, erkannte zuerst der Engländer James Harris in den „Three Treatises: the first concerning Art; the second concerning Music, Painting and Poetry; the third concerning Happiness“ (1744), die 1756 auch in 5 deutscher Übersetzung erschienen. Hier findet sich schon die doppelte Einteilung der Künste in solche, deren Gegenstände existierende oder zukünftige sind, und weiterhin nach der Bestimmung für das Auge oder für das Ohr. Aber die Folgerung Lessings, daß die Poesie Handlungen, die Malerei Körper darstelle, hat Harris nicht gezogen. 10 Schon ist die Rede von dem fruchtbarsten Moment und wieder, wie bei Dubos, von den natürlichen und den willkürlichen Zeichen. Unsystematisch, aber überall anregend berührt Diderot die Probleme in seiner „Lettre sur les Sourds et les Muets“ (1751)¹. Nicht den Taubstummen gilt dieser Brief, sondern denen, die hören und 15 sprechen, und der Adressat ist B a t t e u x. Er hatte 1746 europäische Berühmtheit gewonnen durch sein Werk „Les beaux arts, réduits à un même principe“, das verschönerte Wiedergabe der Wirklichkeit zum einigenden Band aller Künste machte. Diderot folgert aus der Verschiedenheit der Geste, die für das Auge bestimmt ist, 20 und des Wortes, das dem Ohre gilt, Malerei und Poesie könnten denselben Gegenstand nicht auf dieselbe Weise darstellen. Die Schönheiten des Dichters sind nicht zugleich Schönheiten für den Maler.

Einer der angesehensten deutschen Kunstkenner, Christian Ludwig von Hagedorn, verteidigte in seinen „Betrachtungen über die Ma- 25 lerei“ (1762) zwar noch die allegorischen Gemälde, aber er betonte daneben die Einheitlichkeit der Handlung, die der Maler zu wählen habe, und verjagte ihm, wie Diderot, das Häßliche und Ekelerregende.

Allen diesen Theoretikern fehlte entweder eine umfassendere Kenntnis von Kunstwerken, oder sie ließen wenigstens in ihren Er- 30 örterungen das Begriffliche so stark vortreten, daß ihr angeborenes und erworbenes Kunstempfinden daneben gar nicht zur Geltung kam. Da trat Johann Joachim Winkelmann als der erste hervor, der sich vor die alten Kunstwerke selbst hinstellte und ihnen ihr Wesen, d. h. nach der allgemein herrschenden Überzeugung das Wesen der Kunst 35

¹ Vgl. Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 211.

überhaupt, abfragte. Im Jahre 1755 erschien seine Erülingschrift: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“. Vor den antiken Statuen und vor den Bildern der Gemäldegalerie Dresdens orientierte sich sein Auge; von dem bescheidenen Künstler Adam Friedrich Oser lernte er sehen. Er will die Kunst der Gegenwart von ihren Abwegen zurückführen zu den Quellen der Schönheit, den Griechen. „Man muß mit ihnen, wie mit seinem Freunde, bekannt geworden sein, um den Laokoon ebenso un-
 5 nachahmlich als den Homer zu finden.“ Als das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke nennt er eine edle Einfachheit und eine stille Größe sowohl in der Stellung als im Ausdruck. „So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.“
 10 Die Schrift Winkelmanns erschien zum zweitenmal, nun eigentlich erst für die Öffentlichkeit, im Jahre 1756. Damals war Lessing mit Nicolai und Mendelssohn in jenem Briefwechsel über die Tragödie begriffen, der förderlich zum erstenmal die Hauptprobleme des Tragischen erörterte. In einem Anfang Dezember 1756 an Lessing gerichteten Briefe berief sich Mendelssohn auf Winkelmanns Abhandlung „Von der Nachahmung der griechischen Werke“ und auf dessen Ausführungen über „die Natur in Ruhe“ und über die „von einer gewissen Gemütsruhe“ begleiteten Leidenschaften, wie sie die Alten bei ihren plastischen Darstellungen beobachteten; die Laokoongruppe
 20 diente dafür als Beispiel.

Lessing hatte bis dahin der bildenden Kunst noch gar kein Interesse zugewendet, mochten ihm auch die erwähnten Schriften bekannt sein und ihre Probleme seiner überall auf scharfe Grenzbestimmung hinstrebenden Geistesart verlockend erscheinen; und so warf er in seiner
 30 Antwort vom 18. Dezember 1756 dem Freunde leise, aber deutlich die Berufung auf die bildende Kunst vor. Sein Interessenskreis wurde durch Wissenschaft im weitesten Umfang und Dichtung ausgefüllt. Er wird weder den spärlichen antiken Bildwerken der Leipziger und Berliner Sammlungen besondere Aufmerksamkeit geschenkt, noch, als er
 35 1756 in Dresden weilte, die dortigen Kunstschatze eingehender betrachtet haben. Gewiß hat ihn die Brühl'sche Bibliothek und der auf ihr arbeitende Philolog Heyne stärker angezogen. Ob er überhaupt einen

Abguß des Laokoön gesehen hat, was nur bei dieser Gelegenheit als möglich erscheint, bleibt ungewiß. Mendelssohns Anregung mag ihn zuerst darauf gebracht haben, die Darstellungsmittel des Dichters und des Künstlers miteinander zu vergleichen. In der Muße der Breslauer Zeit, die so vielem Raum gewährte, begann er über dieses 5 Thema nachzudenken und als Material zur Erörterung zusammenzutragen, was er in diesen reichen Jahren „zufälligerweise auf dem Wege fand“. Der Titel sollte „Hermäa“ lauten; denn Hermes war den Griechen unter anderm auch der Gott der Wege und des Zufalls.

Als sich aus der Mannigfaltigkeit der Absichten, welche der 10 Titel „Hermäa“ decken sollte, die enger begrenzten Erörterungen über die Grenzen dichtender und bildender Kunst als Sonderchrift heraus hoben, blieb ihnen der freie, jeder strengen Systematik abholde Gang bewahrt. Die beiden ersten Entwürfe, aus den letzten Breslauer Jahren stammend¹, zeigen strengeren Aufbau als die spätere Aus- 15 führung, stehen noch der alten, deduktiven Art der Beweisführung näher. Gespräche mit den Berliner Freunden im Juli und August 1763 haben dann zu neuen Hauptergebnissen geführt², die eine andere Disposition der ersten sechs Abschnitte im Winter 1763/64 entstehen ließen. Der endgültigen Anordnung entspricht aber erst der letzte der 20 Entwürfe³, in dem zum erstenmal von der Laokoönstatue ausgegangen wird und das Erscheinen von Winkelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ dem Wege Lessings eine neue Richtung gibt.

Zu Weihnachten 1763 war dieses Hauptwerk des Meisters der Archäologie herausgekommen. Die neue, historische Auffassung der 25 alten Kunst mußte jeden, der sich mit ihr befaßte, zu einer Revision seiner Ansichten zwingen. Lessing hat dazu nicht die Mittel und die Muße gefunden. Er gab vor, das große Werk noch nicht zu kennen, als ihn im Sommer 1765 äußere Gründe veranlaßten, so schnell wie möglich den ersten Teil des jetzt auf drei Bände berechneten „Laokoön“ 30 auszuarbeiten⁴.

Als dieser erste Teil zu Ostern 1766 herauskam, sprachen die öffentlichen Zeichen nicht für eine unmittelbare tiefe Wirkung. Der einzige ebenbürtige Kritiker wäre Winkelmann gewesen. Aber nur

¹ Nr. 1 und 3, S. 215 ff. und 224 ff. dieses Bandes. — ² Nr. 5, S. 245 dieses Bandes. — ³ Nr. 8, S. 251 dieses Bandes. — ⁴ Vgl. „Lessings Leben und Werke“, Bb. 1 dieser Ausgabe, S. 32*, 3. 25 ff.

mit vier höflichen Worten erwähnt er, als er in seinem „Trattato preliminare“ von der Datierung der Laokoongruppe spricht, Lessings Werk. Es hatte ihn von seiner früheren, auf Unkenntnis der Leistungen Lessings beruhenden Mißachtung zurückgebracht. Indessen gewinnt
5 bald wieder das Gefühl die Oberhand, daß hier ein ihm unsympathisches Kunstdenken sein Wesen treibt, und er verweigert jede Polemik mit dem „Univeritätswitz, der sich in Paradoxen übt“.

Die Abneigung Windelmanns fließt nicht nur aus solchem Gegensatz methodischer Art oder der ebenfalls mitwirkenden Absicht, die gefährdete Suprematie im Gebiete der Kunstwissenschaft zu behaupten.
10 Eine tiefere Kluft tut sich hier auf. Windelmann empört sich in die Seele seiner alten Künstler hinein über den Intellektuellen, der da glaubt, mit seinem Denken entscheiden zu dürfen, was nur dem feinfühlenden Sehen zusteht. Aber dieses scharfe und freie Denken erhob
15 sich doch zugleich weit über den Normalstand der zeitgenössischen Kunsttheorie. Die Kritiker des „Laokoon“ haben sich samt und sonders an die antiquarischen Untersuchungen geklammert; am ausführlichsten, mit banalen Lobhudeleien verbrämt, die beiden Besprechungen des später von Lessing erwürgten Klotz, lateinisch in den „Acta Litteraria“
20 und deutsch in der „Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften“. Die „Vossische Zeitung“ fand, das Allermerkwürdigste dieser Schrift bestehe in der Entdeckung, daß der Vorghesische Fechter der Feldherr Chabrias sei — also gerade in dem, was Lessing bald als falsch zurücknehmen mußte. Und in derselben niedrigen Ebene, aus der kein Aufstieg zu Lessings Gedankenwelt emporführte, lagen die anderen durchweg das „Meisterstück“ preisenden Journalurteile der ersten Jahre. Selbst Albrecht von Haller begnügte sich damit, in den „Göttingischen Gelehrten Anzeigen“ mit berechtigten Gründen Lessings Tadel seiner
25 schildernden Beschreibung der Alpenpflanzen abzuweisen. Erst 1769 brachte die „Allgemeine deutsche Bibliothek“ von dem damals 27 Jahre zählenden Leipziger Professor Christian Garve eine kluge und selbständige Analyse, die der Reihe der Lessingschen Ideen gewissenhaft nachzugehen suchte und vor allem die zum eigenen Denken anregende Kraft des Werkes pries.

35 Aber kurz zuvor war dem „Laokoon“ ein Leser erstanden, der nicht Lessings Spuren folgte, sondern über ihn hinausschritt. Herder hatte 1769 sein erstes „Kritisches Wäldchen“ Herrn Lessings „Laokoon“

gewidmet. Sein Herz zieht ihn zu Winkelmann. Wie dieser Kunst mit den Sinnen aufnimmt, so Herder mit dem Gefühl. Beide wollen aus den großen Werken der Vergangenheit lieber als allgemeine Begriffe die Geschichte der menschlichen Seele ablesen. Indessen will Herder nicht wider Lessing, sondern über Lessing schreiben, und in den eigentlichen Hauptpunkten, soweit er sie überhaupt berührt, hat er Lessings Ergebnisse nur anders begründet. Auch das vierte, erst nach vielen Jahren gedruckte Wäldchen brachte Einwände und Bestätigungen zu den Theorien Lessings, die dann in der „Plastik“ von 1778 vertieft und bereichert wiederholt werden sollten.

Damals, als Herder sein erstes „Kritisches Wäldchen“ lieferte, zog schon der große Gewittersturm herauf, der die von Lessing gesäten Erkenntnisse mit einem Hagelschauer aus der Region realistiſcher und naturalistiſcher Anschauungen zu begraben suchte und aller weichen Schönheitelei erbitterten Krieg ankündigte. Aber bald legten sich die stolzen Wellen, und aus ihnen stieg als rettende Insel wieder das Schönheitsideal der Antike empor. Von ihm beherrscht, zeigt das Kunstdenken des reifen Goethe und des an Kants „Kritik der Urteilskraft“ die letzten Probleme der Poesie erörternden Schiller innige Verwandtschaft mit den Grundanschauungen, die der erste Teil des „Laokoön“ verkündet hat. Goethe gab 1798 in dem Aufsatz „Über Laokoön“, der die „Propyläen“ eröffnete, eine neue künstlerische Deutung der Gruppe, die am Schlusse, ohne Lessing zu nennen, jeden Vergleich dieses geschlossenen Meisterwerks der Bildhauerkunst mit der episodischen Behandlung in der „Aeneis“ als höchst ungerecht ablehnte.

Im allgemeinen hat die Ästhetik der folgenden Zeit sich gegen Lessings „Laokoön“ immer ablehnender verhalten. Sie ließ ihm nur das Grundverdienst, nach einer langen Zeit der Begriffsverwirrung wieder die Notwendigkeit klarer Erkenntnis von Wesen und Mitteln der Einzelkünste bewiesen zu haben, lehnte aber fast alle Einzelergebnisse, in erster Linie die überſcharfen Abgrenzungen Lessings, ab. Der Widerspruch wäre weniger stark gewesen, wenn die Entwürfe Lessings zum zweiten und dritten Teil des „Laokoön“ mehr beachtet worden wären. Er hatte das Werk auf drei Teile angelegt, und die als Anhang von uns abgedruckten Papiere zeigen, daß vieles, was im ersten Teil zu schroff erscheint, dort erläutert und gemildert worden wäre. Der Brief an Nicolai vom 26. Mai 1769 gab dann im Anschluß

an Garves Rezension eine Skizze der den ersten Teil ergänzenden und zum Teil berichtigenden, für die Fortsetzung in Aussicht genommenen Gedankenreihe¹.

Herders „Waldchen“ und Garves Rezension hatten, wie man
 5 sieht, Lessing damals von neuem in die Gedankenwelt des „Laokoön“
 hineingelenkt. Die „Briefe antiquarischen Inhalts“ galten wieder
 archäologischen Problemen, und aus ihnen erwuchs die schönste der
 Kunstschriften Lessings: „Wie die Alten den Tod gebildet?“ Sein Blick
 richtete sich damals hoffnungsvoll nach Rom, auf den verwaisten Platz
 10 Windelmanns³. Die ausstehenden zwei Bände des „Laokoön“ mußten,
 wenn sie rechtzeitig hervortraten, den überzeugenden Beweis des ersten
 Bandes verstärken, daß keiner so wie ihr Verfasser berufen war, das
 Werk Windelmanns fortzusetzen. Und da Lessings Absicht jetzt über
 Deutschland hinausging, dachte er daran, eine in der internationalen
 15 französischen Sprache geschriebene neue Bearbeitung herauszugeben⁴.
 Möglich, daß Lessing schon im Sommer 1766 dazu ansetzte, um dem
 großen Friedrich, auf den er damals noch hoffte, sein Werk annehm-
 barer erscheinen zu lassen. Doch deutet der Schlußabschnitt der fran-
 zösischen Vorrede mit den Worten „Il y a quelques années“ bestimmt
 20 auf die letzte Zeit intensiverer Beschäftigung mit dem „Laokoön“
 hin. Am 5. Januar 1770 schrieb er seinem Verleger Boß, das erste
 und vornehmste, was er in Wolfenbüttel vollenden wolle, werde der
 „Laokoön“ sein: das ist die letzte von Lessing selbst stammende Kunde
 einer geplanten Ergänzung des Torjos. Nachher verzeichnet nur noch
 25 am 7. Januar 1775 der Bruder Karl das Gerücht von einer Um-
 arbeitung bis zu Ende, die bald gedruckt zu lesen sein würde.

Über den Inhalt, der dem zweiten Teil zugefallen wäre, geben die
 Nachlaßpapiere im allgemeinen genügende Auskunft, von dem Ge-
 dankengang des dritten nur flüchtige Umrisse, die durch den oben erwähn-
 30 ten Brief an Nicolai ergänzt werden. So läßt sich der von Lessing
 geplante Gang der weiteren Untersuchung im allgemeinen feststellen.

Da indessen der ausgeführte erste Teil des „Laokoön“ beweist,
 daß die Entwürfe weder für die Anordnung noch für den Umfang der

¹ Vgl. die Anmerkung am Schluß des Bandes. — ² Vgl. Bd. 6 dieser Aus-
 gabe, S. 65. — ³ Vgl. „Lessings Leben und Werke“, Bd. 1 dieser Ausgabe, S. 39*,
 3. 30 ff. — ⁴ Die Vorrede dazu erscheint als Nr. 30 unter dem Nachlaß zum „Laokoön“
 (vgl. S. 314 ff. dieses Bandes).

endgültigen Gestaltung maßgebend waren, so können die Nachlaßpapiere nur insoweit einen Ersatz der fehlenden Teile bieten, als sie uns mit schmerzlichem Bedauern erkennen lassen, wie unvollkommen der erste Teil die letzten Absichten des Werkes enthüllt. Und wenn Lessing unzufrieden damit war, daß die ersten Kritiker des „Laotsoon“ die „antiquarischen Auswüchse“ für die Hauptsache des Buches hielten, so war er selbst daran nicht ohne Schuld. Diese Auswüchse übertrafen an Umfang den eigentlichen Körper um ein Vielfaches. 5

Der Mangel hängt indessen eng mit den stets gerühmten Reizen der Form zusammen. Indem Lessing durch seine Exkurse und Anmerkungen beweist, daß er das Handwerkszeug des Altertumsforschers besitzt, will er zugleich eine leichtere, anmutigere Anwendung desselben zeigen, einen neuen Stil der Kunstwissenschaft begründen. Das Geheimnis dieses neuen Stils ruht darin, daß er suggestiv den Leser zum Genossen der Arbeit des Verfassers macht. Dieser Stil hat freilich seine Vorgänger, z. B. in Thomafius, Gellert, Christ u. a. Aber ihm gefellte sich kein Fortschritt der wissenschaftlichen Methode. Gelehrter Kleingeist, pedantische Spitzfindigkeit, von dem Jahrtausend der Scholastik zum Kennzeichen des gelehrten Betriebes gestempelt, behaupteten noch immer ihre Herrschaft. Da sie mit den neuen Formen unvereinbar und doch unentbehrlich schienen, erfand Pierre Bayle die seitdem allgemein geübte Stoffteilung aller wissenschaftlichen Werke, die sich an weitere Kreise wandten: der Hauptinhalt wurde in größerem Druck und stilistisch geschlossener Form auf dem oberen Teil der Seiten dargeboten, während unter dem Strich in überquellender Fülle die Anmerkungen begründend und ergänzend den Text begleiteten. Diesen zwiespältigen Verlegenheitstypus vertritt auch Lessings „Laotsoon“. Dennoch lohnt es sich, die technische Schwierigkeit mit in Kauf zu nehmen, schon um der kräftigenden Wirkung willen, die für das eigene Denken von dieser energischen, scharfen Art der Beweisführung zu gewinnen ist. 15 20 25 30

Die Ergebnisse müssen freilich fast durchweg als veraltet gelten, weil sie unserem (und vielfach jedem) Kunstempfinden widersprechen, und weil überhaupt auf dem von Lessing eingeschlagenen Wege logischer Deduktionen über Wesen und Wirkung der Künste kein Urteil zu gewinnen ist. 35

Erster Theil.

Vorrede.

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

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

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

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

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Sinegenen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruhet das
25 meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzeln Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen einen scharfsinnigen Kunstrichter fünfzig witzige¹ gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes² in ihren verlorenen Schrif-

¹ Scharfsinn ist bei Lessing die Fähigkeit klarer Begriffsbestimmung, Witz die kombinerende, logische Zwischenglieder überspringende geistige Tätigkeit (etwa gleichbedeutend mit dem französischen „esprit“). — ² Beides griechische Maler der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr.

ten von der Malerei die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätigt und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian in ihren Werken die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu tun.

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

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire¹, daß die Malerei eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte: dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet.

Gleichwohl übersehen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß, ohngeachtet der vollkommenen Ähnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung (*Ἦν καὶ τροποὶς μιμήσεως*²), verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunststrichter aus jener Uebereinstimmung der Malerei und Poesie die krudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles, was der einen recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles, was in der einen gefällt oder mißfällt, soll notwendig auch in der andern gefallen

¹ Dem Voltaire vergleichbar, hat sich Simonides von Keos (556—448 v. Chr.) in den verschiedensten Arten der Poesie als Dichter mit Erfolg versucht und war, wie der Franzose, wegen seines Witzes gefürchtet, den Großen gegenüber liebedienlich und habgierig. — ² Vgl. das Motto auf S. 5 dieses Bandes. — ³ Ungereimtesten.

oder mißfallen; und voll von dieser Idee sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die leichtesten Urtheile, wenn sie in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf die darin bemerkten Abweichungen voneinander zu Fehlern machen, die sie dem
 5 einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja, diese Aesthetik hat zum Theil die Virtuosen¹ selbst geführt. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht und in der Malerei die Allegorikerei erzeugt; indem man jene zu einem
 10 redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart² zu werden.

Diesem falschen Geschmacke und jenen ungegründeten Urtheilen entgegenzuarbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

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

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. In systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar an-
 25 genommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns trotz³ einer Nation in der Welt.

Baumgarten⁴ bekannte, einen großen Theil der Beispiele in seiner „Aesthetik“ Gesners Wörterbuche⁵ schuldig zu sein. Wenn
 30 mein Räsonnement nicht so bündig ist als das Baumgartenische, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussehete⁶ und mehrmals

¹ Die Meister in irgendeiner Kunst. — ² Ausdrucksweise mit Hilfe des Pinsels bzw. der Feder. — ³ So gut wie irgendeine Nation. — ⁴ Alexander Gottlieb Baumgarten (1714—62), Professor in Halle, später in Frankfurt a. O., Begründer der Wissenschaft der Aesthetik („Aesthetica“, Frankfurt a. O. 1750—58, 2 Bde.). — ⁵ „Novus linguae et eruditionis latinae thesaurus“ (Leipzig 1749) von Johann Matthias Gesner (1691—1761). — ⁶ Ausging.

auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Anteil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Auschweifungen¹ über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

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

I.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzet Herr Winkelmann in eine edele Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. „So wie die Tiefe des Meeres“, sagt er*, „allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüthen, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoöns, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoön singet; die Öffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibet³. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur

* „Von der Nachahmung der griechischen Werte in der Malerei und Bildhauerkunst“, S. 21, 22.²

¹ Abschweifungen. — ² Die Erstlingschrift Winkelmanns (Dresden u. Leipzig 1754). Lessing zitiert nach der zweiten Auflage von 1756. — ³ Vgl. Abschnitt VI (S. 65 dieses Bandes, 3. 5 ff.).

mit gleicher Stärke ausgeteilet und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können.

5 „Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person, und mehr als einen Metrodor¹. Die Weisheit reichte
10 der Kunst die Hand und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein“ usw.

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wut nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten
15 sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkennner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urteilen dürfte²; daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

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

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

„Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet.“ Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Ein-
30 drücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuths,

¹ Griechischer Maler und Philosoph des 2. Jahrhunderts v. Chr. — ² Die Konstruktion des Satzes nach der Art des Lat. Accusativus cum infinitivo.

des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ! — Man hat den dritten Aufzug dieses Stückes ungleich kürzer als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunsttrichter*, daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu tun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen als auf dieses. Die jammer- vollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen *α, α, φευ, αταται, ω μοι, μοι!* die ganzen Zeilen voller *παπα, παπα*², aus welchen dieser Aufzug bestehet, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen deklamirer werden mußten, als bei einer zusammenhängenden Rede nötig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich ebensolange dauern lassen als die andern. Er scheint dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die gerißte Venus schreiet laut**; nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlet, schreiet so gräßlich, als schrienen zehntausend wütende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen***.

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

Jch weiß es, wir feinem Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser

* Brumoy, Theat. des Grecs¹, T. II. p. 89. — ** Iliad. E v. 343. „*Η δε μεγα λυγροσα* —“³. — *** Iliad. E v. 859.

¹ Pierre Brumoy (1688—1742) in seinem „Théâtre des Grecs“ (Paris 1730). — ² Die griechischen Worte bezeichnen Jammertöne höchsten Schmerzes, die Pyllostet anstößt. — ³ „Sie aber laut schreiend —“.

zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Tränen. Die tätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser größer als in jener. Aber unsere
 5 Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuts*. Palnatoke¹ gab seinen Joms-
 10 burgern das Geſetz, nichts zu fürchten und das Wort „Furcht“ auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und fürchte sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege
 15 nach Ehre und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundzüge. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, solange keine äußere Gewalt sie wecket, und dem Steine weder seine
 20 Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschloßener Stille zur Schlacht führet,
 25 so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerkt haben**. Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillstand getroffen; sie
 30 sind mit Verbrennung ihrer Toten beschäftigt, welches auf beiden Seiten nicht ohne heiße Tränen abgeht: *δακρυα θεομαχοντες*². Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen:

* Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. I. — ** Iliad. H v. 421.

¹ Der dänische Historiker Sazo Grammaticus erzählt von dem Sagenhelden Palnatoke, der die Seeräuberstadt Jomsburg an der pommerischen Ostsee Küste gründete. — ² „Heiße Tränen vergießend.“

οὐδ' εἶα κλαίειν Πριάμος μέγας¹. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier², weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen und morgen mit weniger Mut an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum erteilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. „*Νεμεσσωμαι γε μὲν οὐδεν κλαίειν*“³ läßt er an einem andern Orte* den 10 verständigen Sohn des weisen Nestors⁴ sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Altertume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Teil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem 15 „Philoktet“ „Der sterbende Herkules“⁵. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unjern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Unständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules die lächerlichsten, unerträglichsten Personen auf der Bühne sein 20 würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter** an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein „Laokoön“ findet sich unter den verlorenen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoön 25 gegönnet hätte! Aus den leichten⁷ Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker tun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert,

* Odysse. A. 195. — ** Chateaubrun⁶.

¹ „Nicht ließ sie weinen der große Priamus.“ — ² Anna Dacier, geborene Lesébre (1654—1720), gelehrte Philologin, deren Übersetzung der „Ilias“ 1699, der „Odyssee“ 1708 erschien. Sie verfaßte zwei Schriften, in denen sie Homer gegen seine Angriffe Lamotte und Gardouin verteidigte. — ³ „Ich table das Weinen in dessen durchaus nicht.“ — ⁴ Pisistratus, der Telemach nach Sparta begleitete. — ⁵ Der eigentliche Titel des Dramas des Sophokles, das den Tod des Herakles behandelt, lautet „Die Trachinerinnen“. — ⁶ Über den „Philoktet“ des unbedeutenden französischen Dichters Jean Baptiste Chateaubrun (1686—1775) vgl. Abschnitt IV (S. 45 f. dieses Bandes). — ⁷ Beiläufigen.

daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig¹, welches der interessierende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein
 5 Glend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen untätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft sowie jede andere deutliche Vorstellung ausschließt.

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

II.

Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Ver-
 20 such in den bildenden Künsten gemacht habe², so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen
 25 Umfange betrieben, so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzt und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine³ Schöne, das Schöne niedrer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Übung, seine Erholung. Die
 30 Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit

¹ In der Handschrift „proportioniert“. — ² Nach der griechischen Sage, die Plinius („Naturalis historia“, Buch 35, Kap. 151) erzählt, soll die Tochter des Löpers Butades aus Eithon den Schatten ihres schreibenden Geliebten an die Wand gezeichnet haben; so sei das erste Bildniß entstanden. — ³ Nicht über den Durchschnitt hinausreichend.

entspringet, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will“, sagt ein alter Epigrammatist* über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestalteten wie möglich, ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen: so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß.“

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Paujon³, ihren Pyreicus⁴ sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Paujon, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte**, lebte in

* Antiochus¹ (Antholog. lib. II. cap. 43.). Hardouin², „über den Plineius“ (lib. 35. sect. 36. p. m. 698.), legt dieses Epigramm einem Piso bei. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens. — ** Zungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, soviel möglich, von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten. (Polit. lib. VIII. cap. 5. p. 526. Edit. Conring.) Herr Boden⁵ will zwar in dieser Stelle anstatt Paujon Pausanias gelesen wissen, weil von diesem bekannt sei, daß er unzüchtige Figuren gemalt habe. („De Umbra poetica“, Comment. I. p. XIII.) Als ob man es erst von einem philosophischen Gesetzgeber lernen müßte, die Jugend von dergleichen Reizungen der Wollust zu entfernen! Er hätte die bekannte Stelle in der „Dichtkunst“ (cap. II.) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um seine Vermutung zurückzubehalten. Es gibt Ausleger (z. E. Kühn⁶, über den Helian Var.

¹ Griechischer Epigrammatiker, dessen erhaltene Gedichte in der „Anthologia graeca“ stehen. — ² Jean Hardouin (1640—1728), Plineiuskommentator. — ³ Von dem Maler Paujon, seinem Zeitgenossen, spricht fast nur Aristoteles an den von Lessing in der Anmerkung genannten Stellen. In der zweiten („Poetik“, Kap. 2) sagt er, daß Paujon die Menschen niedriger, Polygnot, der große griechische Maler des 5. Jahrh. v. Chr., edler, Dionysios, der Zeit- und Kunstgenosse des vorigen, der Natur gemäß gemalt habe. — ⁴ Piraitos, wie der Name wohl richtig zu schreiben ist, lebte etwa zur Zeit Alexanders des Großen. — ⁵ Benjamin Boden (1737—82), „De umbra poetica dissertationes III“ (Wittenberg 1764). — ⁶ Joachim Kühn (Ruhnuß; 1647—97), Herausgeber des Helian und des Pausanias (Leipz. 1696).

der verächtlichsten Armut*. Und Phreicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätte, Egel und Küchenkräuter mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur soviel Reiz hätten und so selten zu erblicken
 5 wären, bekam den Zunamen des Rhypparographen**, des Rotmalers; obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Wert zu Hülfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für
 10 unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönerere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich und selbst vom Junius***³,
 15 gehalten wird. Es verdammt die griechischen Ghezzi⁴, den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlichen Teile des Urbildes zu erreichen, mit einem Worte die Karikatur.

Nur eben dem Geist des Schönen war auch das Gesetz der
 20 Hellenodiken⁵ geschlossen. Jeder olympische Sieger erhielt eine

Hist. lib. IV. cap. 3¹⁾, welche den Unterschied, den Aristoteles dajelbst zwischen dem Polygnotus, Dionysius und Pauson angibt, darin setzen, daß Polygnotus Götter und Helden, Dionysius Menschen und Pauson Tiere gemalt habe. Sie malten allesamt menschliche Figuren; und daß Pauson einmal
 25 ein Pferd malte, beweiset noch nicht, daß er ein Tiermaler gewesen, wofür ihn Herr Boden hält. Ihren Rang bestimmten die Grade des Schönen, die sie ihren menschlichen Figuren gaben, und Dionysius konnte nur deswegen nichts als Menschen malen und hieß nur darum vor allen andern der An-
 thropograph, weil er der Natur zu sklavisch folgte und sich nicht bis zum
 30 Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen ein Religionsverbrechen gewesen wäre. — * Aristophanes Plut. v. 602. et Acharnens. v. 854. — ** Plinius lib. XXXV. sect. 37. Edit. Hard.² — *** De Pictura vet. lib. II. cap. IV. § 1.

¹ Der Sophist Claudius Melianus schrieb im 2. Jahrh. n. Chr. griechisch „Variarum historiarum libri XIV“. — ² Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — ³ Der holländische Philolog Franciscus Junius (1589—1677), namentlich als erster Herausgeber der Bibel des Alfilsa und anderer germanischer Sprachdenkmäler verdient, ließ das hier angeführte Werk „De Pictura Veterum Libri III“ in Amsterdam 1637 erscheinen. — ⁴ Pietro Leone Graf Ghezzi (1674—1755), römischer Maler, der namentlich wegen seiner Karikaturen bekannter Persönlichkeiten gerühmt wurde. — ⁵ Preisrichter bei den Olympischen Spielen.

Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine ikonische¹ geſeſet*. Der mittelmäßigen Porträts ſollten unter den Kunſtwerken nicht zu viel werden. Denn obſchon auch das Porträt ein Ideal zuläßt, ſo muß doch die Ähnlichkeit darüber herrſchen; es iſt das Ideal eines gewiſſen Menſchen, nicht das Ideal eines 5 Menſchen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künſte bürgerlichen Geſetzen unterworfen geweſen. Aber wir haben nicht immer recht, wenn wir lachen. Unſtreitig müſſen ſich die Geſetze über die Wiſſenſchaften keine Gewalt anmaßen; 10 denn der Endzweck der Wiſſenſchaften iſt Wahrheit. Wahrheit iſt der Seele notwendig; und es wird Tyranei, ihr in Befriedigung dieſes weſentlichen Bedürfniffes den geringſten Zwang anzutun. Der Endzweck der Künſte hingegen iſt Vergnügen; und das Vergnügen iſt entbehrlich. Alſo darf es allerdings von 15 dem Geſetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen und in welchem Maße er jede Art deſſelben verſtatten will.

Die bildenden Künſte inſbeſondere, außer dem unfehlbaren Einfluſſe, den ſie auf den Charakter der Nation haben, ſind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufſicht des Geſetzes 20 heiſchet. Erzeugten² ſchöne Menſchen ſchöne Bildſäulen, ſo wirkten dieſe hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte ſchönen Bildſäulen ſchöne Menſchen mit zu verdanken. Bei uns ſcheinet ſich die zarte³ Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äußern⁴. 25

Aus dieſem Geſichtspunkte glaube ich in gewiſſen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen verwirft, etwas Wahres zu erblicken. Den Müttern des Ariſtomeneſ, des Ariſtodamas⁵, Alexanders des Großen, des Scipio, des Auguſtus, des 30 Galerius⁶ träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob ſie mit einer Schlange zu tun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der

* Plinius lib. XXXIV. ſect. 9.

¹ Porträtſtatue. — ² Die Formen „zeigen“ und „zeugen“ ſchwanken in früherer Zeit vielfach. — ³ Beſonders empfindliche. — ⁴ Mißgebildete Kinder werden von ſchreckenerregende oder widerwärtige Eindrücke der Mütter zurüdgeführt. — ⁵ Zerrümlich ſchreibt Leſſing, an den Namen der Mutter Ariſtodama denkend, Ariſtodamas. Er meint den Feldherrn des Achäiſchen Bundes Aratos (271—213 v. Chr.), deſſen Biographie Plutarch ſchrieb. — ⁶ Römischer Kaiſer 305—311 n. Chr.

Gottheit*, und die schönen Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Mercurius, eines Hercules waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum
 5 erweckte das Bild des Tieres. So rette ich den Traum und gebe die Auslegung preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantastie nur immer eine Schlange war.

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

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

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

Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben**.

* Man irret sich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen einer medizinischen Gottheit hält, wie Spence, „Polymetis“¹ p. 132. Justinus
 30 Martyr² (Apolog. II. p. 55. Edit. Sylburg.) sagt ausdrücklich: „*παρά παντι των νομιζομενων παρ' ἡμιν θεων, ὄφεις συμβολον μεγα και μυστηριον αναγραφεται*“³; und es wäre leicht eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringste Beziehung auf die Gesundheit haben. — ** Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius
 35 und Pausanias⁴ und andere gedenken; man übersehe die noch igt vorhandenen

¹ Vgl. Abchnitt VII (S. 71 dieses Bandes, 3. 16). — ² Justinus Martyr, Kirchengvater des 2. Jahrh. n. Chr.; sein hier zitiertes Hauptwerk ist die „Apologie“. — ³ „Jedem der bei uns angerufenen Götter wird die Schlange als großes mystisches Symbol zugeschrieben.“ — ⁴ Pausanias, Grieche des 2. Jahrhunderts n. Chr.,

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte, bei dem Künstler nur der ernste.

alten Statuen, Basreliefs, Gemälde: und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bildersprache als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind. Zudeß hätte Evence, da er Furien haben mußte, sie doch lieber von den Münzen erborgten sollen (Seguini¹ Numis. p. 178. Spanhem.² de Praest. Numism. Dissert. XIII. p. 639. „Les Césars de Julien“ par Spanheim p. 48), als daß er sie durch einen witzigen³ Einfall in ein Werk bringen will, in welchem sie ganz gewiß nicht sind. Er sagt in seinem „Polymetis“ (Dial. XVI. p. 272): „Obgleich die Furien in den Werken der alten Künstler etwas sehr Seltenes sind, so findet sich doch eine Geschichte, in der sie durchgängig von ihnen angebracht werden. Ich meine den Tod des Meleager, als in dessen Vorstellung auf Basreliefs sie öfters die Athäa aufmuntern und antreiben, den unglücklichen Brand, von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes abhing, dem Feuer zu übergeben. Denn auch ein Weib würde in ihrer Rache so weit nicht gegangen sein, hätte der Teufel nicht ein wenig zugehüllet. In einem von diesen Basreliefs, bei dem Bellori⁴ (in den „Admirandis“), sieht man zwei Weiber, die mit der Athäa am Altare stehen und allem Ansehen nach Furien sein sollen. Denn wer sonst als Furien hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Daß sie für diesen Charakter nicht schrecklich genug sind, liegt ohne Zweifel an der Abzeichnung. Das Wertwürdige aber auf diesem Werke ist die runde Scheibe unten gegen die Mitte, auf welcher sich offenbar der Kopf einer Furie zeigt. Vielleicht war es die Furie, an die Athäa, so oft sie eine üble Tat vornahm, ihr Gebet richtete und vornehmlich ihr zu richten alle Ursache hatte etc.“ — Durch solche Wendungen kann man aus allem alles machen. „Wer sonst“, fragt Evence, „als Furien hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen?“ Ich antworte: Die Mägde der Athäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mußten. Ovid sagt (Metamorph. VIII. v. 460. 461.):

Protulit hunc (stipitem) genitrix, taedasque in fragmina poni
Imperat, et positis inimicos admovet ignes⁵.

Dergleichen taedas, lange Stücke von Rien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beide Personen in den Händen, und die eine hat eben ein solches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der

beschrieb seine Reisen in 10 Büchern, die viele wichtige Mitteilungen über Kunstwerke enthalten. — ¹ Pierre Seguin (Seguinus), französischer Numismatiker des 17. Jahrhunderts. — ² Eschiel Spanheim (1629—1710), Gelehrter, Diplomat und Numismatiker; seine erste Schrift auf dem letzten Gebiete sind „Les Césars de l'empereur Julien, traduits du grec“ (Heidelberg 1660), seine berühmteste die „Dissertationes de praestantia et usu numismatum antiquorum“ (Rom 1664). — ³ Gevreich. — ⁴ Giovanni Pietro Bellori (1615—96), italienischer Archäolog, gab „Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia“ (Rom 1693) heraus. — ⁵ „Doch nun trug die Mutter ihn (den Pfahl) herbei, befahl, auf das heilige Holzstück zu legen, und brachte dann feindliche Flammen hinzu.“

Jammer ward in Betrübniß gemildert. Und wo diese Mil-
 derung nicht stattfinden konnte, wo die Betrübniß ebenso verklei-
 nernd als der Jammer entstellend gewesen wäre — was tat da
 Timanthes³? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia,
 5 in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigentümlich zu-
 kommenden Grad der Traurigkeit erteilte, das Gesicht des Vaters
 aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllete, ist
 bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden.
 Er hatte sich, sagt dieser*, in den traurigen Physiognomien so
 10 erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können

Scheibe, gegen die Mitte des Werks, erkenne ich die Furie ebenjowenig. Es
 ist ein Gesicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt. Ohne Zweifel soll
 es der Kopf des Meleagers selbst sein. (Metamorph. l. c. v. 515.)

Inscius atque absens flamma Meleagros in illa
 15 Uritur: et caecis torreris viscera sentit
 Ignibus: et magnos superat virtute dolores¹.

Der Künstler brachte ihn gleichsam zum Übergange in den folgenden Zeitpunkt
 der nämlichen Geschichte, welcher den sterbenden Meleager gleich darneben
 zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon² für Parzen (Antiq.
 20 expl. T. I. p. 162), den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleich-
 falls für eine Furie ausgibt. Vellori selbst (Admirand. Tab. 77) läßt es
 unentschieden, ob es Parzen oder Furien sind. Ein Ober, welches genugsam
 zeigt, daß sie weder das eine noch das andere sind. Auch Montfaucons
 übrige Auslegung sollte genauer sein. Die Weibsperson, welche neben dem
 25 Bette sich auf den Ellebogen stützt, hätte er Kassandra und nicht Atalanta
 nennen sollen. Atalanta ist die, welche, mit dem Rücken gegen das Bett ge-
 kehret, in einer traurigen Stellung sitzt. Der Künstler hat sie mit vielem
 Verstande von der Familie abgewendet, weil sie nur die Geliebte, nicht die
 Gemahlin des Meleagers war und ihre Betrübniß über ein Unglück, das sie
 30 selbst unschuldigerweise veranlasset hatte, die Anverwandten erbittern mußte. —

* Plinius lib. XXXV. sect. 36. „Cum moestos pinxisset omnes, praeci-
 pue patrum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris
 ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere⁴.“

¹ „Ohne zu wissen, wird der fernstehende Meleager in den Flammen mit ver-
 brannt, er sieht, wie durch heimliche Gluth seine Eingeweide verbrannt werden und
 beherrscht manhaft die gewaltigen Schmerzen.“ — ² Bernard de Montfaucon
 (1655—1741), französischer Altertumsforscher, angesehen vor allem durch sein hier
 und später angeführtes Hauptwerk: „Antiquitas exploratione et schematibus illu-
 strata“ (Paris 1719, 10 Foliobände). — ³ Der Maler Timanthes von der Insel
 Rhythos, Zeitgenosse des Zeuxis, war vor allem durch das hier erwähnte Gemälde
 berühmt. — ⁴ „Während er alle mit traurigem Ausdruck malte, zumal den Oheim,
 und alle Ausdrucksmöglichkeit des Leids erschöpft hatte, verdeckte er das Antlitz
 des Vaters, dessen Kummer er nicht voll ausdrücken konnte.“

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

Und dieses nun auf den Laotsoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser in aller seiner entstellenden Heftigkeit war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt³. Denn man reiße dem Laotsoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist

* „Summi moeroris acerbisatem arte exprimi non posse confessus est¹.“ Valerius Maximus² lib. VIII. cap. 11.

¹ „Er bekannte, daß die höchste Bitterkeit des Schmerzes nicht dargestellt werden könnte.“ — ² Der römische Historiker Valerius Maximus verfaßte im 1. Jahrhundert n. Chr. „Factorum ditorumque memorabilium libri IX“. — ³ Entstellt.

es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Öffnung des Mundes — beiseite gesetzt, wie gewaltfam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichtes dadurch verzerrt und verschoben werden — ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut. Montfaucon¹ bewies wenig Geschmack, als er einen alten härtigen Kopf, mit aufgerissenem Munde, für einen Orakel erteilenden Jupiter ausgab*. Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius² nicht, daß Njar in dem nur³ gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieben haben**. Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen***⁶.

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigeren Grad von Gefühl an mehreren alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande, von der Hand eines alten unbekanntem Meisters, war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die Lokrischen Felsen und die Euböischen Vor-

* Antiquit. expl. T. I. p. 50. — ** Er gibt nämlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: „Calchantem tristem, moestum Ulysssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum“⁴. — Der Schreier Njar müßte eine häßliche Figur gewesen sein; und da weder Cicero noch Quintilian⁵ in ihren Beschreibungen dieses Gemäldes seiner gedenken, so werde ich ihn um soviel eher für einen Zusatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen. — *** Bellorii Admiranda. Tab. 11. 12.

¹ Vgl. S. 31 dieses Bandes, Anm. 2. — ² Vgl. Anm. * auf S. 32 dieses Bandes. — ³ Soeben. — ⁴ „Kalkhas traurig, Ulysses betrübt, Njar schreiend, Menelaus wehklagend.“ — ⁵ Quintilian, „Institutio oratoria“, 2. Buch, Kap. 13, § 12. — ⁶ Lessing spielt auf die Reliefs der Dazier am Konstantinbogen in Rom an.

gebirge¹ davon ertönten. Er war mehr finster als wild*. Der Philoktet des Pythagoras Leontinus² schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzuteilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wisse, daß dieser Meister eine Bildsäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder verstümmelt ist sie**.

III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, jagt man, erstreckt sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Teil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Geſetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern

* Plinius lib. XXXIV. sect. 19. — ** „Eundem“ (nämlich den Meno), lieſt man bei dem Plinius (lib. XXXIV. sect. 19), „vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cuius hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur³.“ Man erwäge die letzten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Person gesprochen, die wegen eines schmerzhaften Geschwürs überall bekannt ist? „Cuius hulceris“ usw. Und dieses cuius sollte auf das bloße claudicantem, und das claudicantem vielleicht auf das noch entferntere puerum gehen? Niemand hatte mehr Recht, wegen eines solchen Geschwürs bekannter zu sein als Philoktet. Ich lese also anstatt claudicantem: Philoctetem oder halte wenigstens dafür, daß das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen worden und man beides zusammen Philoctetem claudicantem lesen müsse. Sophokles läßt ihn *στυβον κατ' ἀγασσαν ἐρπει*⁴, und es mußte ein Hinken verursachen, daß er auf den kranken Fuß weniger herzhafte treten konnte.

¹ Die Statue, die an der von Lessing in der Anmerkung bezeichneten Stelle von Plinius erwähnt wird, stellte den Hercules, von dem Gewand des Nessus umhüllt, dar, „mit schrecklichem Ausdruck und sein Ende fühlend“; Sophokles schildert in den „Trachinierinnen“, Vers 786—788, das wilde Geschrei des Leidenden mit den von Lessing angeführten Worten. — ² Der fälschlich Leontinus genannte Bildhauer Pythagoras lebte um 480 v. Chr. — ³ Ihn übertraf auch Pythagoras Leontinus, welcher den Wettläufer Astylos darstellte, der zu Olympia steht, und den libyischen Knaben mit der Tafel, ebendasselbst, und den nackten Aesclträger. In Syrakus aber befindet sich sein Hintender, dessen von einem Geschwür verursachten Schmerz die Betrachter [des Bildwerks] zu fühlen glauben.“ — ⁴ „Gewaltsam den Weg entlang schleichen.“

Abjichten jederzeit aufopfiere, so mülfe sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der
 5 Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Geleht, man wollte diese Begriffe vorz erste unbestritten in ihrem Werte oder Unwerte lassen: sollten nicht andere, von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum dem-
 ohngeachtet der Künstler in dem Ausdrucke maßhalten und ihn
 10 nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müße?

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

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur
 15 nie mehr als einen einzigen Augenblick und der Maler ins-
 besondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem ein-
 zigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und
 wiederholtermalßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß
 20 jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses ein-
 zigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählt werden kann.
 Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungz-
 kraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen
 wir hinzudenken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr
 25 müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines
 Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat
 als die höchste Staffel deselben. Über ihr ist weiter nichts, und
 dem Auge das Außerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel
 binden und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht
 30 hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäf-
 tigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre
 Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die
 Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann
 sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher noch eine
 35 Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichem, folglich un-
 interessanterm Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen,
 oder sie sieht ihn schon tot.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch¹ denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande efelt oder grauet. La Mettrie², der sich als einen zweiten Demofrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck³; aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspreßet, läßt entweder bald nach oder zerstört das leidende Subjekt. Wann also auch der geduldigste standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unablässlich. Und nur dieses scheinbare Unablässliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoöns vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheint Timomachus⁴ Vornwürfe des äußersten Affekts am liebsten gewählt zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Äußerste nicht sowohl erblickt als hinzudenkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so notwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der

¹ Im Augenblick entstehende und verschwindende Situation. — ² Das Bild des französischen Materialisten Julien Offray de La Mettrie (1707—51), radirt von G. F. Schmidt, zeigt ihn mit lachendem, geöffnetem Munde. — ³ Narr. — ⁴ Timomachus aus Byzanz malte Heroenbilder, von denen Cäsar den „Ajax“ und die „Medea“ für 50 Talente kaufte und dem Tempel der Venus Genetrix weihte.

Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und miteinander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet, sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche
 5 Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft gehet weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidiget
 10 uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Überlegung die Wut entkräften und den mütterlichen
 15 Empfindungen den Sieg verschern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen und ihn weit über einen andern unbekanntem Maler erhoben, der unverständlich genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen und so diesem flüchtig überhin-
 20 gehenden¹ Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empöret. Der Dichter*, der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Durstest du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue Kreusa da,
 25 die dich unaufhörlich erbittern?“ — „Zum Henker mit dir auch im Gemälde!“ setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrats² urteilen**. Ajax erschien nicht, wie er unter den Herden wüthet und Kinder und Böcke für Menschenen

30 * Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10.):

*Αἰεὶ γὰρ θυρᾶς βορραίων φονὸν. ἢ τις Ἰησῶν
 Δευτερός, ἢ Γλαυκῆ τις παλὶ σοὶ προφασίς;
 Ἐὐδὲ καὶ ἐν κηρῷ παιδοκτονε —*

** Vita Apoll. lib. II. cap. 22.

¹ Vorübergehenden. — ² Die Gemäldebeschreibungen des älteren Flavius Philostratus, eines griechischen Sophisten des 2. Jahrh. n. Chr.

jeßelt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldentaten ermattet dasitzt und den Anschlag fasset, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben ist raset, sondern weil man siehet, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man siehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

Ich übersehe¹ die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoön in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maß halten müssen, und finde, daß sie alleamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst und von derselben notwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgendeine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern², so ist soviel unstrittig, daß, da das ganze unermessliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessieren weiß. Ist vernachlässiget er dieses Mittel gänzlich; versichert, daß, wenn sein Held einmal unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst, wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige erteilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzeln Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmt ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoön schreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nötig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt³? Genug, daß „clamos horrendos ad sidera tollit“⁴ ein erhabner Zug für das

¹ Ich fasse in einem Überblick zusammen. — ² Vgl. Abschnitt XX. — ³ Steht. —

⁴ „Er erhebt ein ungeheures Geschrei zum Himmel.“

Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nötiget hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einen
 5 einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschafft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes, besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug;
 10 und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet¹, daß er seinen einzeln Eindruck verlieret und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt
 15 tut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien: was kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachteil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreiet, aber dieser
 20 schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorzüglichsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien; und der Dichter konnte es uns
 25 durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

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

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in
 30 seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemand's Geschrei, einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der mate-
 35 riellen² Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir

¹ Ausgeglichen. — ² In totem Material arbeitend.

nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidiget werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige 5
 Äußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens¹ nicht fähig, welches andere Übel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen² Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkürlichen, sondern in dem Wesen unsrer Empfindungen selbst gegründeten Anstand³ übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Anteil an 15
 ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders als wie das Maß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann: und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden oder doch nur mit einem leichten Rahne umfahren haben. 25

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerpiel durch die That zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibt „Philoktet“ eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Teil derselben trifft den 30
 Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Teil hinwegsetzt, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter ohne dieses Beispiel nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

¹ Der Erweckung des Mitleidens. — ² Gleichgearteten. — ³ Anstandsregel; vgl. Abschnitt I (S. 21 dieses Bandes, 3. 23 ff.).

1) Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehängen hätten, insofern er nämlich die ganze Geschichte ebendieser ihm vorteilhaften Umstände wegen wählte — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit, weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Glut, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen¹ Brande ihrer schweesterlichen Wut opferte², würde daher weniger theatralisch sein als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chateaubrun³ läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle Außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganze Jahre wirkt, ohne zu töten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Griechen ausgerüstet hat.

2) So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Übeln, die, gleichfalls für sich betrachtet, nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen ebenso melancholischen

¹ Verhängnisvollen. — ² Meleager sollte nach dem Ausspruch der Parzen so lange leben, bis ein bestimmter Holzstamm verbrannt wäre. Als Meleager den kalydonischen Eber erlegt hatte, geriet er mit den Brüdern seiner Mutter in Streit und tötete sie, worauf die Mutter im Zorn den Scheit ins Feuer warf. Sofort wurde Meleager von einem gleichzeitig in seinem Innern ausbrechenden („sympathetischen“) Brande verzehrt. — ³ Vgl. S. 45 dieses Bandes, Anm. 4.

Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mitteilten. Diese Übel waren völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgegesetzt ist*. Man denke sich einen Menschen in diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit und Kräfte und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe, der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein

* Wenn der Chor das Elend des Philoetet in dieser Verbindung betrachtet, so scheint ihn die hilflose Einsamkeit desselben ganz besonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen. Über eine von den hieher gehörigen Stellen habe ich indes meinen Zweifel. Sie ist die (v. 701—705.):

Ἴν' αὐτὸς ἦν προσουρός, οὐκ ἔχων βασιν,
 Οὐδὲ τιν' ἐγγωρῶν,
 Κακογειτονα παρ' ᾧ στονον ἀτιτυπον
 Βαρυβρωτ' ἀποκλιαν-
 σειν αἱματηρον¹.

Die gemeine² Winshemische³ Übersetzung gibt dieses so:

Ventis expositus et pedibus captus
 Nullum cohabitatores
 Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuuum
 Gravemque ac eruentum
 Ederet.

Hiervon weicht die interpolierte Übersetzung des Th. Johnson⁴ nur in den Worten ab:

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

Man sollte glauben, er habe diese veränderten Worte aus der gebundenen Übersetzung des Thomas Naogeorgus⁵ entlehnet. Denn dieser (sein Werk ist

¹ „Hier war er einsam, konnte nicht sehen, keiner war ihm nahe, dem er das Leid der fressenden, blutigen, tränenentlockenden Wunde hätte klagen können.“ —

² Allgemein gebräuchliche. — ³ Veit Winshem oder Winshem (eigentlich Ortel; 1501—78) war Schüler Melancthon's und Lehrer der griechischen Sprache in Bittenberg. Seine Sophokles-Übersetzung erschien in Frankfurt a. M. 1549. —

⁴ Thomas Johnson (gest. 1740) gab seine lateinische Sophokles-Übersetzung in Oxford 1705 heraus. — ⁵ Thomas Naogeorg (Kirchmeyer; 1511—63). Seine lateinischen Übersetzungen des „Ajax“ und „Philoctetes“ erschienen zusammen mit dem von ihm verfaßten Drama „Judus Iscariotes“ in Stuttgart 1552.

Schickſal ſonſt gar nicht gleichgültig iſt. Denn wir ſind ſelten mit der menſchlichen Geſellſchaft ſo zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derſelben genießen, nicht ſehr reizend dünken ſollte, beſonders unter der Vorſtellung, welche jedes Indivi-
 5 duum ſchmeichelt, daß es fremden Beiſtandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menſchen die ſchmerzlichſte unheilbarſte Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn

ſehr ſelten, und Fabricius¹ ſelbſt hat es nur aus dem Dporiniſchen Bücher
 10 Verzeichniſſe² genannt) drückt ſich ſo aus:

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

Wenn dieſe Überſetzungen ihre Richtigkeit haben, ſo jagt der Chor das Stärkſte, was man nur immer zum Lobe der menſchlichen Geſellſchaft ſagen kann: Der
 20 Elende hat keinen Menſchen um ſich; er weiß von keinem freundlichen Nachbar; zu glücklich, wenn er auch nur einen böſen Nachbar hätte! Thomſon³ würde ſodann dieſe Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, wenn er den gleich-
 fallſ in eine wüſte Inſel von Böſewichtern ausgeſetzten Melijander ſagen läßt:

Cast on the wildest of the Cyclad Isles
 Where never human foot had marked the shore
 25 These ruffians left me — yet believe me, Arcas,
 Such is the rooted love we bear mankind,
 All ruffians as they were, I never heard
 A sound so dismal as their parting oars⁴.

Nach ihm wäre die Geſellſchaft von Böſewichtern lieber geweſen als gar keine.
 30 Ein großer, vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiß wäre, daß Sophokles auch wirklich ſo etwas geſagt hätte. Aber ich muß ungern bekennen, daß ich nichts dergleichen bei ihm finde; es wäre denn, daß ich lieber mit den Augen des
 alten Scholiaſten als mit meinen eigenen ſehen wollte, welcher die Worte des

¹ Johann Albert Fabricius (1668—1736), Verfaſſer der „Bibliotheca graeca“ (Hamburg 1705—18, 14 Bde.). — ² Das Verzeichniſſe der von dem Baſeler Buchdrucker Johannes Dporinus (1507—68) hergeſtellten Trude, wiederholt gedruckt (zuerſt 1569). — ³ Jacob Thomſon (1700—48), damals berühmter engliſcher Dichter. Die angeführten Verſe ſtammen aus ſeinem Trauerſpiel „Agamemnon“. — ⁴ „Ausgeſetzt auf der wildeſten der Zykladen, deren Strand nie ein menſchlicher Fuß betreten hatte, verließen mich dieſe Räuber — doch glaube mir, Arkas: ſo ſtark iſt die eingepflanzte Liebe zu den Menſchen: trotzdem ſie Räuber waren, vernahm ich niemals einen ſo ſchredlichen Ton als von ihren abfahrenden Rübem.“

an nichts Mangel leiden lassen, die sein Übel, so viel in ihren Kräften stehet, erleichtern, gegen die er unverböhnen Klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben; aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge; endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide 5 Fälle zusammenkommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken ebensovwenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen 10 zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erregt Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerichmelzet mehr die ganze Seele als das, welches sich mit Vorstellungen 15 der Verzweiflung mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augen-

Dichters so umschreibt: „Ὁὐ μόνον ὄπου καλὸν οὐκ εἶχε τινα τῶν ἐγγωστῶν γειτονα, ἀλλὰ οὐδὲ κακὸν, παρ' οὐ ἀμοιβαίον λόγον στεναζῶν ἀκουσσεῖ¹.“ 20 Wie dieser Auslegung die angeführten Übersetzer gefolgt sind, so hat sich auch ebenjowohl Brumoy² als unser neuer deutscher Übersetzer³ daran gehalten. Jener sagt: „sans société, même importune“; und dieser „jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichjten, beraubet“. Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muß, sind diese. Erstlich ist es offenbar, daß, wenn *κακογειτονα* von *τινὶ ἐγγωστῶν* getrennet werden und ein besonders Glied ausmachen 25 sollte, die Partikel *οὐδὲ* vor *κακογειτονα* notwendig wiederholt sein müßte. Da sie es aber nicht ist, so ist es ebenso offenbar, daß *κακογειτονα* zu *τινα* gehöret und das Komma nach *ἐγγωστῶν* wegfallen muß. Dieses Komma hat sich aus der Übersetzung eingeschlichen, wie ich denn wirklich finde, daß es einige ganz griechische Ausgaben (z. E. die Wittenbergische von 1585 in 8, 30 welche dem Fabricius völlig unbekant geblieben) auch gar nicht haben, und es erst, wie gehörig, nach *κακογειτονα* setzen. Zweitens ist das wohl ein böser Nachbar, von dem wir uns *στονὸν ἀντιπῶν, ἀμοιβαίον*, wie es der Scholiast erklärt, versprechen können? Wechselsweise mit uns jeuzen, ist die Eigenschaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz also: man hat 35

¹ „Dort hatte er nirgends etwas Gutes, er hatte keinen einheimischen Nachbar, nicht einmal einen bösen, von dem er auf sein Zeugnis einen antwortenden Klang vernommen hätte.“ — ² Vgl. S. 22 dieses Bandes, Num. 1. — ³ Der Züricher Johann Jakob Steinbrüchel (1729—96); seine Philoktet-Übersetzung erschien in Zürich 1760. — ⁴ „Ohne einen Gefährten, selbst einen lästigen.“

blicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder
 5 wann er es gehabt hat: der klein genug war, dem armseligen Geschmack seiner Nation alles dieses aufzuopfern. Chateaubrun⁴ gibt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht
 10 allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nötiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Mogen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr
 15 lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Mogen. Der Grieche martert uns mit der gräßlichen Besorgung⁵, der arme Philoktet werde ohne seinem Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen.

das Wort *κακογειτορα* unredt verstanden; man hat angenommen, daß es
 20 aus dem *Adjectivo κακος* zusammengesetzt sei, und es ist aus dem *Substantivo το κακον* zusammengesetzt; man hat es durch einen „bösen Nachbar“ erklärt und hätte es durch einen „Nachbar des Bösen“ erklären sollen. So wie *κακομαρτυς* nicht einen bösen, das ist falschen, unwahren Propheten, sondern einen Propheten des Bösen, *κακοτεχνος* nicht einen bösen, ungeschickten Künstler, sondern einen Künstler im Bösen bedeuten. Unter einem Nachbar des Bösen
 25 versteht der Dichter aber denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen als wir behaftet ist oder aus Freundschaft an unsern Unfällen Anteil nimmt; so daß die ganzen Worte *οὐδ' ἔχων τιν' ἑγχωρων κακογειτορα* bloß durch
 30 *neque quenquam indigenarum mali socium habens* zu übersetzen sind. Der neue englische Übersetzer des Sophokles, Thomas Franklin¹, kann nicht anders als meiner Meinung gewesen sein, indem er den „bösen Nachbar“ in
κακογειτων auch nicht findet, sondern es bloß durch *fellow-mourner*² übersetzt:

35 Expos'd to the inclement skies,
 Deserted and forlorn he lyes,
 No friend nor fellow-mourner there,
 To sooth his sorrow, and divide his care³.

¹ Die Sophokles-Übersetzung von Thomas Franklin (1721—84) war 1759 erschienen. — ² Mitleidender. — ³ „Den mitleidlosen Rülsten preisgegeben, liegt er verlassen und aufgegeben, kein Freund noch Mitleidender dort, um seinen Kummer zu lindern und sein Leid zu teilen.“ — ⁴ Jean Baptiste Vivien Chateaubrun (1686—1775) veröffentlichte 1755 einen „*Philoctète*“. — ⁵ Besorgnis.

Der Franzose weiß einen gewißern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles¹ werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter: über die Alten triumphieren; und einer schlug vor, das Chateaubrunsche Stück „la Difficulté vaincue“ 5 zu benennen*.

3) Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzelnen Szenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein 10 ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er winnert, er schreiet, er bekommt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider gehet eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer², welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delika- 15 tessje³ argwohnen darf. Wie schon berührt, so gibt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, jagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisieren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt**. „Aus diesem Grunde ist nichts unanständiger und einem 20 Manne unwürdiger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weinet und schreiet. Zwar gibt es eine Sympathie mit dem körperlichen Schmerze. Wenn wir sehen, daß jemand einen Schlag auf den Arm oder das Schienbein bekommen soll, so fahren wir natür- 25 licherweise zusammen und ziehen unsern eigenen Arm oder Schienbein zurück; und wenn der Schlag wirklich geschieht, so empfinden wir ihn gewissermaßen ebensowohl als der, den er getroffen. Gleichwohl aber ist es gewiß, daß das Übel, welches wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Geschlagene daher ein heftiges Geschrei erregt, so ermangeln wir nicht, ihn zu ver- 30

* Mercure de France, Avril 1755. p. 177. — ** „The Theory of Moral Sentiments“ by Adam Smith. Part I. sect. 2. chap. 1. p. 41. (London 1761).

¹ Neoptolemos liebt in Chateaubrun's „Philoctète“ Sophie, die Tochter des Philoktet. — ² Wie die Anmerkung Lessings besagt, der berühmteste englische Nationalökonom Adam Smith (1723—90), dessen Erstlingswerk (zuerst 1759 erschienen) hier zitiert wird. — ³ Unberechtigte Empfindlichkeit.

achten, weil wir in der Verfassung nicht sind, ebenso heftig
schreien zu können als er.“ — Nichts ist betrüglicher als all-
gemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist
so fein und verwickelt, daß es auch der behutksamsten Speku-
5 lation kaum möglich ist, einen einzeln Faden rein aufzufassen
und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber
auch schon: was für Nutzen hat es? Es gibt in der Natur keine
einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend
andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich
10 verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die
das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße
Erfahrung in wenig einzeln Fällen einschränken. — Wir ver-
achten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körper-
lichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer: nicht
15 zum ersten Male; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles
mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn
wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch
weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von
seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn
20 der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts
zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses
Schmerzes unterwirft als das geringste in seiner Denkungs-
art, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Ver-
änderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf.
25 Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe
bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen
Liebe gegen seine Freunde als unwandelbarem Hass gegen
seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen
Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet,
30 daß sie ihm keine Tränen über das Schicksal seiner alten Freunde
gewähren könnten¹. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht ge-
macht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben
und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen
lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten
35 die Athener verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht

¹ Im „Philoktet“ des Sophokles, Vers 410 ff., fragt Philoktet teilnahmsvoll nach seinen früheren Genossen.

erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner „Tuskulanischen Fragen“ über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramet¹. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten; so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheinete er allein die Ungeduld² zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet³ nur klagen und schreien und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die tapfersten Männer klagend einführen.“⁴ Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen⁵ Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu tun und zu leiden. Von ihm mußte kein klägliches Laut gehört, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergötzen sollten, so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Aeußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frohlig-grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne und fodert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verraten sie Abrihtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Rothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecasischen Tragödien⁶, und ich

¹ Cicero trägt im zweiten Buche der „Tuskulanen“ die stoische Lehre von der Überwindung des Schmerzes vor. — ² Der Mangel an Standhaftigkeit. — ³ Das Philoktet-Drama, das Cicero, „Tuskulanen“, 2. Buch, Kap. 7, § 19, anführt, ist das des römischen Dichters Accius. — ⁴ „Tuskulanen“, 2. Buch, Kap. 11, § 27. — ⁵ Als Verbrecher verurtheilter oder bezahlter Gladiator. — ⁶ Früher wurde die Autorschaft des Lucius Annäus Seneca (ca. 4 v. Chr. bis 65 n. Chr.) an den unter seinem Namen überlieferten zehn Tragödien vielfach angezweifelt.

bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur ver-
 5 kennen, wo allenfalls ein Atefias¹ seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstliche Todeszenen gewöhnet, mußte auf Bombast und Rodomontaden² verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmut einflößen können, ebenjowenig können
 10 Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses, bald jenes scheineth, so wie ihn ist Natur, ist Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was
 15 die Weisheit hervorbringen und die Kunst nachahmen kann.

4) Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen³ Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebauet, was man sonst aus der Anmerkung des Engländer^s wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir
 20 schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreiet, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheineth. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu tun haben? Sollen sie sich in
 25 einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dijjonzanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nämlich, daß
 30 die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftigt, und der Zuschauer daher

¹ Schreibfehler für Atefias, der in früheren Plinius-Ausgaben (34. Buch, Kap. 77) als der Meister eines sterbenden Verwundeten genannt wurde. Diesen hatte Winkelmann in den „Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke“ mit dem berühmten „sterbenden Gallier“ gleichgesetzt, den er als sterbenden Gladiator ansah. — ² Prahlereien, nach dem Großvater Rodomonte in Bojardo's „Orlando innamorato“. — ³ Der Empfindung fähigen.

nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei als vielmehr auf die Veränderung achtgibt, die in ihren eigenen Gejinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sei so schwach oder so stark es will, entsteht oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Phi- 5
loktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekömmt er seinen schrecklichen Zufall¹ vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sym-
pathetische² Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu 10
haben und es durch Verrätereı nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmütigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung 15
unjähig macht, so höchst nötig sie ihm auch scheint, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr 20
ist vortrefflich und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirkt wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Teil daran*. Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunst-
griffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen 25
andern Affekt zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den „Trachinerinnen“ bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Racheı, in der er nach nichts als nach Rache schnaubet. Schon hatte er in dieser Wut den Lichas ergriffen und an dem Felsen zerzmettert. 30
Der Chor ist weiblich; um soviel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses und die Erwartung,

* Act. II. Sc. III. „De mes déguisements que penseroit Sophie?“ jagt der Sohn des Achilles.

¹ Anfall. — ² Mitleidsvolle. — ³ „Was würde Sophie von meinen Verstellungskünsten denken?“ Vgl. S. 46 dieses Bandes, Anm. 1.

ob noch ein Gott dem Herkules zu Hilfe eilen oder Herkules unter diesem Übel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattierung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Drakel¹ entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Überhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Teil über den unsterblichen soviel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen*. Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzückungen³ des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich sände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrick⁴ nicht vermögend wäre; und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skauopöie⁵ und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heutzutage gar keinen Begriff haben.

V.

Es gibt Kenner des Altertums, welche die Gruppe „Laokoön“ zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoön dabei

* Trach. v. 1088. 89.

— — *ὄστις ὡστε παρθενός*
*Βεβρυχα κλαιών*² — —

¹ Dem Herakles ist vorausgesagt, er werde durch einen Toten sterben, und ein späteres Drakel hat ihm den Tod nach fünfzehn Monaten prophezeit. Da er an dem Hemd des Nessus zugrunde geht und die angegebene Zeit verlaufen ist, erfüllen sich beide Drakel zugleich. — ² „Wer, wie eine Jungfrau, weint und schluchzt.“ — ³ Verzückungen. — ⁴ David Garrick (1716—79), der berühmteste Schauspieler der Zeit Lessings. — ⁵ Griechisch *σκευοποιή*, die Hilfsmittel der szenischen Darstellung: Dekorationen, Masken, Kostüme usw.

zum Vorbilde gedienet habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomäus Marliani^{1*} und von den neuern den Montfaucon^{3**} nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Übereinstimmung, 5 daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ohngefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen sein, die sich nichts weniger als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, daß, wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer 10 sei als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter ebensowenig den Künstler als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei ältern Quelle geschöpft. Nach dem Macro- 15 bius⁵ würde Pijander⁶ diese ältere Quelle sein können^{***}. Denn

* Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14. „Et quanquam hi (Agessander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgillii descriptione statuum hanc formavisse videntur“ etc.² — ** „Suppl. aux Ant. Expliq.“, T. I., p. 242. „Il semble qu'Agésandre, Polydore et Athé- 20 nodore, qui en furent les ouvriers, ayent travaillé comme à l'envi, pour laisser un monument, qui répondoit à l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon“ etc.⁴ — *** Saturnal. lib. V. cap. 2. „Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me putetis quae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, 25 ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod eversionem Trojae,

¹ Bartolomeo Marliani (um 1500—60) fährt in dem in der Anmerkung Lessings genannten, in Lyon 1534 erschienenen Werk an der zitierten Stelle fort: „non tamen illam in omnibus sunt imitati, quod viderent multa auribus, non item oculis convenire et placere“ („so ahmten sie ihm doch nicht in allem nach, weil sie sahen, daß vieles den Augen nicht so sehr wie den Ohren passend erscheine und gefalle“). — ² „Und obgleich diese (die Rhodier Agessander, Polydorus und Athenodorus) ihre Gruppe nach der Beschreibung Virgils gebildet zu haben scheinen“, usw. — ³ Vgl. S. 31 dieses Bandes, Anm. 2. — ⁴ „Es scheint, daß Agessander, Polydor und Athenodor, die Meister der Gruppe, es gleichsam im Wett-eifer darauf angelegt hätten, ein Denkmal zu schaffen, das der unvergleichlichen Beschreibung entspräche, die Virgil von Laocoon gegeben hat.“ — ⁵ Macrobius schrieb um 400 n. Chr. seine „Saturnalia“, die in Form von Tischgesprächen bei einer Feier der Saturnalia sehr verschiedene Gegenstände behandeln und durch die zahlreichen Hinweise auf ältere Schriften von Wert sind. — ⁶ Pijander (um 600 v. Chr.), griechischer Epiker.

als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es „schulkundig“, pueris decantatum, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmet als treulich übersezt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoön Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Mutmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

Indes, wenn ich notwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoön von ihm erzählt worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch jetzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun konnten aber diese mit der Erzählung des Virgils im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoön erzählt, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmonieren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber² läßt zwar den Laokoön einen gleichen Verdacht wie Virgil wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuziehet,

cum Sinone suo, et equo ligneo, caeterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum transcripserit? qui inter Graecos poetas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus saeculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relat^{us} est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia ut pueris decantata praetereo.¹⁴

¹ Vgl. die Übersetzung in den Anmerkungen am Schlusse dieses Bandes. —

² Quintus Calaber, richtiger Duintus Smyrnäus, schrieb etwa im 4. Jahrhundert n. Chr. eine griechische Fortsetzung der „Ilias“, lateinisch „Posthomerica“ betitelt.

äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobet in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er raset; er verblindet. Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzuraten, sendet Minerva 5 zwei schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laotoon ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt, und die Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laotoon selbst geschieht von ihnen nichts; und daß dieser Um- 10 stand dem Quintus* nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müßte gewesen sein, bezeugt eine Stelle des Olymphon¹, wo diese Schlangen** das Beiwort der Kinderfresser führen.

War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein 15 angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erköhnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf ebendie Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht ge- 20 kannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte, meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon verteidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige***,

* Paralip. lib. XII. v. 398—408. et v. 439—474. — ** Oder vielmehr Schlange; denn Olymphon scheint nur eine angenommen zu haben: 25

*Και παιδοβρωτος πορκεως ηησους διπλας*².

*** Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei dem Petron³ auslegt. Es stellte die Zerstörung von Troja und besonders die Geschichte des Laotoon vollkommen so vor, als sie Virgil erzählt; und da in der nämlichen Galerie zu Neapel, in der es stand, andere 30 alte Gemälde vom Zeugis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuten, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sei. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historicus halten zu dürfen. Diese Galerie und dieses Gemälde und dieser Eumolp haben allem

¹ Olymphon erwähnt in seinem um 280 v. Chr. gedichteten, einzig erhaltenen Epos „Kassandra“ die Laotoonsage. — ² „Und die Doppelschlange der Inabentöten.“ — ³ Zu dem Roman „Satiricon“ des Petronius Arbiter tritt ein unbedeutender Poet, Eumolpus, auf.

welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer tun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten tun sollen: also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgils getan haben.

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

Ansehen nach nirgends als in der Phantasie des Petrons existieret. Nichts verrät ihre gänzliche Erdichtung deutlicher als die offenbaren Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird
10 sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil (Aeneid. lib. II. 199—224):

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

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

Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare
Dorso repellit, tumida consurgunt freta,

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

Undaque resultat scissa tranquillo minor.
 Qualis silenti nocte remorum sonus
 Longe refertur, cum premunt classes mare, 10
 Pulsumque marmor abiete imposita gemit.
 Respicimus, angues orbibus geminis ferunt
 Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora
 Rates ut altae, lateribus spumas agunt:
 Dant caudae sonitum; liberae ponto jubae 15
 Coruscant luminibus, fulmineum jubar
 Incendit aequor, sibilisque undae tremunt.
 Stupuere mentes. Infulis stabant sacri
 Phrygioque cultu gemina nati pignora
 Laocoonte, quos repente tergoribus ligant 20
 Angues corusci: parvulas illi manus
 Ad ora referunt: neuter auxilio sibi,
 Uterque fratri transtulit pias vices,
 Morsque ipsa miseris mutuo perdit metu.
 Accumulat ecce liberum funus parens, 25
 Infirmus auxiliator: invadunt virum
 Iam morte pasti, membraque ad terram trahunt.
 Iacet sacerdos inter aras victima¹.

Die Hauptzüge sind in beiden Stellen ebendieselben, und verschiedenes ist mit den nämlichen Worten ausgedrückt. Doch das sind Kleinigkeiten, die von selbst in die Augen fallen. Es gibt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger sicher sind. Ist der Nachahmer ein Mann, der sich etwas zutrauet, so ahmet er selten nach, ohne verschönern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern nach seiner Meinung geglückt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fußtapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verraten würden, mit dem Schwanz zuzufehren. Aber ebendiese eitle Begierbe, zu verschönern, und diese Behutsamkeit, Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschönern ist nichts als Übertreibung und unnatürliches Raffinieren. Virgil sagt „sanguineae jubae“, Petron „liberae jubae luminibus coruscant“. Virgil: „ardentes oculos suffecti sanguine et igni“, Petron: „fulmineum jubar incendit aequor“. Virgil: „fit sonitus spumante salo“, Petron: „sibilis

¹ Vgl. die Übersetzung in den Anmerkungen am Schlusse dieses Bandes.

weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mörderischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist ohne streitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeigt. Wem gehört er? Dem Dichter oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter

undae tremunt“. So geht der Nachahmer immer aus dem Großen ins Ungeheure, aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundene Knaben sind dem Virgil ein Parergon¹, das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinsetzt, in welchen man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennt. Petron malt dieses Nebenwerk aus und macht aus den Knaben ein Paar heldenmütige Seelen,

— — — — neuter auxilio sibi

15 Uterque fratri transtulit pias vices
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.

Wer erwartet von Menschen, von Kindern, diese Selbstverleugnung? Wie viel besser kannte der Grieche die Natur (Quintus Calaber lib. XII. v. 459—61.), welcher bei Erscheinung der schrecklichen Schlangen sogar die Mütter ihrer Kinder vergessen läßt, so sehr war jedes nur auf seine eigene Erhaltung bedacht.

— — — — ἐνθα γυναικες

Οἰμωζον, και που τις ἑων ἐπελησατο τεκνων,
Αἰτη ἀλευομενη στυγερον μορον² — —

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

¹ Nebenache. — ² „Da jammerten die Weiber, und wohl vergaß manche von ihnen der eigenen Kinder, um sich selbst vor dem fürchtbaren Tode zu retten.“

nicht finden*. Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — — illi agmine certo

Laocoonta petunt, et primum parva duorum

Corpora natorum serpens amplexus uterque

Implicat et miseros morsu depascitur artus.

Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem

Corripiunt, spirisque ligant ingentibus² — —

5

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater 10 ihnen zu Hülfe kömmt, ergreifen sie auch ihn (corripiunt). Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vordertheilen schon angefallen hatten und mit ihren Hinterteilen die Knaben noch ver- 15 schlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes notwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war igt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheinete eine Stelle des Donatus**³ zu bezeugen. Wie- 20 viel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren

* „Suppl. aux Antiq. Expl.“ T. I. p. 243. „Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poète, que les serpents quittèrent les deux enfants pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre 25 ils lient en même temps les enfants et leur père¹.“ — ** Donatus ad v. 227. lib. II. Aeneid. „Mirandum non est, clypeo et simulachri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluum partem⁴.“ Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten 30

¹ „Es besteht ein kleiner Unterschied zwischen den Worten Virgils und der Darstellung des Marmors. Nach dem Dichter scheint es, daß die Schlangen die Knaben verließen, um den Vater zu umzingeln, während sie auf dem Marmor zu gleicher Zeit Kinder und Vater umschließen.“ — ² Vgl. die Übersetzung zu S. 55, Z. 25 ff. in den Anmerkungen am Schlusse dieses Bandes. — ³ Donatus, Grammatiker des 4. Jahrhunderts n. Chr., verfaßte einen zum Teil erhaltenen Virgil-Kommentar. — ⁴ „Es darf nicht wundernehmen, daß sie vom Schilde und dem Gewand der Bildsäule bedeckt werden konnten, obwohl er sie oben lang und stark nannte und jagte, daß sie den Leib des Laokoön und der Kinder mit vielen Windungen umgeben hätten, und daß dabei noch ein Teil übrigblieb.“

verständiges Auge alles, was ihnen vorteilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet!

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

Ille simul manibus tendit divellere nodos.

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

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

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

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

„*mirandum non est*“ entweder das non weglassen muß oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so außerordentlich groß waren, so ist es allerdings zu verwundern, daß sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieses Schild nicht selbst sehr groß war und zu einer kolossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hievon mußte der mangelnde Nachsatz sein; oder das non hat keinen Sinn.

Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrückend¹ ist, würde unsichtbar geblieben sein. Was man über oder unter oder zwischen den Windungen von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern 5 Last gewirkt worden. Der ebensooft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspizung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragende spitze Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur² gemacht, daß die Form 10 des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Es gibt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich demohngeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt sich unter andern aus einem Blatte des Franz Cleyn*³ mit Abtheilung erkennen. Die alten Bildhauer übersehen es mit einem 15 Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrücke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nötig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und 20 einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vorteilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunststrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters 25 so deutlich zeigt, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künstler ebensosehr als die andre, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen

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

¹ Ausdrucksvoll. — ² Mensur kann hier nur die wohlstuende, richtige Verteilung der Masse bedeuten, von der die oben emporragenden dünnen Schlangenköpfe in der That einen plötzlichen Abfall bedeutet hätten. — ³ Franz Cleyn (1590 bis 1658), englischer Maler.

wagen als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgil's Laocoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheint er mit beiden seinen Söhnen völlig nackt. Man sagt, es gebe
 5 Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer nackt vorgestellt werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Übliche sei, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie
 10 ihren Figuren keine anständige¹ Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen als in den Gewändern tadelhaft
 15 werden müssen*. Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung

* So urtheilt selbst De Piles in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy² v. 210. „Remarque, s'il vous plait, que les draperies tendres et légères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens sculpteurs ont évité
 20 autant qu'ils ont pu, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en sculpture on ne pouvoit imiter les étoffes et que les gros plis faisoient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nus. Je rapporterai seulement celui du
 25 Laocoon, lequel selon la vraisemblance devoit être vêtu. En effet, quelle apparence y a-t-il qu'un fils de roi, qu'un prêtre d'Apollon se trouvât tout nud dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice; car les serpents passèrent de l'Isle de Tenedos au rivage de Troye et surprirent Laocoon et ses fils dans le temps même qu'il sacrifioit à Neptune sur
 30 le bord de la mer, comme le marque Virgile dans le second livre de son Eneide. Cependant les artistes, qui sont les auteurs de ce bel ouvrage, ont bien vu, qu'ils ne pouvoient pas leur donner de vêtements convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse ressembleroit à un rocher, au lieu des trois admirables
 35 figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvénients ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux, que celui d'aller contre la vérité même³.“

¹ Künstlich zulässige. — ² Charles du Fresnoy (1611—65) verfaßte in lateinischen Hexametern das Gedicht „De arte graphica“ (gedruckt 1684), das de Piles (1635—1709) ins Französische übersezte und kommentierte. — ³ Vgl. die Übersezung in den Anmerkungen am Schlusse dieses Bandes.

sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschieht. Denn gesetzt, die Skulptur könnte die verschiedenen Stoffe ebensogut nachahmen als die Malerei: würde sodann Laokoon notwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, ebensoviel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleichviel, womit sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Teile seines Körpers einmal so sichtbar wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllt. Ja, sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

Perfusus sanie vittas atroque veneno.

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

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Künstler aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Teil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdruckes. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit opferte, so opferte er hier das Übliche dem Ausdrucke auf. Überhaupt war das Übliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Not erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Not zu tun? Ich gebe es zu, daß es auch

¹ Gering geschätzte.

eine Schönheit der Bekleidung gibt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt
5 durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

VI.

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

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmet haben. Es gibt Gelehrte, die diese
20 Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten*. Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber da sie das Kunstwerk so überschwenglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit sein sollte. Es mußte aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten
25 Blüte war, weil es daraus zu sein verdiente.

* Maffei¹, Richardson² und noch neuerlich der Herr von Hagedorn³ („Betrachtungen über die Malerei“, S. 37. Richardson, „Traité de la Peinture“, Tome III, p. 513). De Fontaines⁴ verdient es wohl nicht, daß ich ihn diesen
30 Männern beifüge. Er hält zwar, in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung des Virgils, gleichfalls dafür, daß der Dichter die Gruppe in Augen gehabt habe; er ist aber so unwissend, daß er sie für ein Werk des Phidias ausgibt.

¹ Marchese Scipione Maffei (1675—1755), Dichter und Altertumsforscher. — ² Jonathan Richardson (1665—1745), Maler und Ästhetiker; sein hier nach der französischen Übersetzung zitiertes „Essay on the theory of painting“ erschien 1719. — ³ Christian Ludwig von Hagedorn (1713—80) in seinen „Betrachtungen über die Malerei“ (1762). — ⁴ Pierre François Desfontaines (1685—1745).

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgils ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur insoweit gut 5 geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuten, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht, bloß aus Erwägung der weitem Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter 10 Menge und Mannigfaltigkeit nebeneinander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit tun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, 15 so kann das Kleinere in dem Größern enthalten sein. Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, ebendie gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann, so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedienet, in dem Werke des Dichters von ebenso guter Wirkung 20 sein können? Ohnstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft durch das Auge schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das 25 nämliche Wohlgefallen, obchon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmet, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden 30 ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter 35 abweichen? Wann er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch

ein vortreffliches Gemälde geliefert haben*? Ich begreife wohl, wie seine vor sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurteilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in

- 5 * Ich kann mich desfalls auf nichts Entscheidenderes berufen als auf das Gedichte des Sadolet¹. Es ist eines alten Dichters würdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich, es hier ganz einrücken zu dürfen.

DE LAOCOONTIS STATUA
IACOBI SADOLETI CARMEN.

- 10 Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit
Laocoonta dies: aulis regalibus olim
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.
15 Divinae simulacrum artis, nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit
Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
20 Terribili aspectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad haec animus, mutaue ab imagine pulsat
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.
25 Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ar dentes colubri, et sinuosis orbibus errant,
Ternaue multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum
30 Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
35 Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri
Obiicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat

¹ Jacopo Sadoletto (1477—1547), italienischer Humanist und römischer Kardinal, verfaßte unmittelbar nach der Auffindung der Laokoongruppe dieses sein berühmtestes Gedicht.

diese andere Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünket sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten 5

Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
 Absistunt surae, spirisque prementibus arctum
 Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,
 Liventesque atro distendunt sanguine venas.
 Nec minus in natos eadem vis effera saevit 10
 Implexuque angit rapido, miserandaque membra
 Dilacerat: jamque alterius depasta cruentum
 Pectus, suprema genitorem voce cientis,
 Circumiectu orbis, validoque volumine fulcit.
 Alter adhuc nullo violatus corpora morsu, 15
 Dum parat adducta caudam divellere planta,
 Horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,
 Et jam jam ingentes fletus, lachrymasque cadentes
 Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
 Qui tantum statui-tis opus jam laude nitentes, 20
 Artifices magni (quanquam et melioribus actis
 Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat
 Clarius ingenium venturae tradere famae)
 Attamen ad laudem quaecunq; oblata facultas
 Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti. 25
 Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
 Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus
 Inserere, aspiciamus motumque iramque doloremque,
 Et pene audimus gemitus: vos extulit olim
 Clara Rhodos, vestrae jacuerunt artis honores 30
 Tempore ab immenso, quos rursus in luce secunda
 Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti
 Gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est
 Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
 Quam fastus et opes et inanem extendere luxum¹. 35

(v. Leodegarii a Quercu² Farrago Poematum T. II. p. 64.) Auch Gruter³ hat dieses Gedicht, nebst andern des Sadolet's, seiner bekannten Sammlung (Delic. Poet. Italorum Parte alt. p. 582) mit einverleibet; allein sehr fehlerhaft. Für bini (v. 14) liehet er vivi, für errant (v. 15) oram, ujn.

¹ Vgl. die Übersetzung in den Anmerkungen am Schluß dieses Bandes. —

² Leodegarius a Quercu ist der latinisierte Name des französischen Philologen Léger Duchesne (gest. 1588). — ³ Janus Gruter (1560—1627), niederländischer Philolog und Herausgeber der hier zitierten reichsten Auswahl neulateinischer Dichter.

gleichsam nur erraten zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt¹ haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war ißt die Zeit
 5 nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artift ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artiften gesehen hätte,
 10 nicht ohne dasjelbe gelassen haben.

Der Artift hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn
 15 ebenso unvermeidlich nötigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmütiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken? Richardson² sagt: Virgils
 20 Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erzwogen zu haben scheint, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eignen Person macht, sondern sie den Aneas machen
 25 läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Aneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicherweiße hätte bringen müssen, wann er es, wie wir voraussetzen, zu
 30 seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson füget hinzu*, die Geschichte des Laokoon solle bloß zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also

* „De la Peinture“, Tome III. p. 516. „C'est l'horreur que les Troïens ont conçue contre Laocoon, qui étoit nécessaire à Virgile pour
 35 la conduite de son poème; et cela le mène à cette description patétique

1 Interessiert. — 2 Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 2.

nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzeln Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt, die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das 5 Unglück des Laokoön und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde nebeneinander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke 10 mehr auf den Laokoön als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen aufeinander, und ich sehe nicht, welchen Nachteil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sei denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die 15 Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände und verstricken die Füße. So sehr dem Auge diese Verteilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist so deutlich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen 20 läßt als durch natürliche Zeichen.

— — — — micat alter, et ipsum

Laocoonta petit, totumque infraque supraque

Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu

— — — — — — — — — — — — — — — —

At serpens lapsu crebro redeunte subintrat

25

Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vor-

de la destruction de la patrie de son héros. Aussi Virgile n'avoit garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville 30 entière, par la peinture d'un petit malheur d'un particulier¹."

¹ „Der Abscheu der Trojaner gegen Laokoön war dem Virgil für den Gang seines Gebichtes notwendig, und er führt ihn zu der pathetischen Beschreibung der Vaterstadt jenes Helden. Auch scheute sich Virgil nicht, das Interesse an der letzten Nacht einer großen Stadt durch die Ausmalung des geringen Unglücks eines Einzelnen abzulenken.“

bild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns jetzt dafür gibt:

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

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

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

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen
20 und jenen Teil. Gut; doch welches sind denn diese einzelnen Teile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnet zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter sowohl als dem Künstler die Ge-
25 schichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein als darin, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten historischen Umstande, daß den Vater ebendasselbe Unglück betroffen habe als die Kinder. Diese Veränderung
30 aber, wie oben erwähnt worden, scheint Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anders. Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung auf einer oder der andern Seite Nachahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler als
35 des Dichters zu vermuten. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab; nur mit dem Unterschiede, daß, wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Voratz,

den Dichter nachzuahmen, noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nötigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmet haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche sie demohngachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sei als die poetische Beschreibung. 5

VII.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung und der eine entlehnet von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen. 10 15

Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibt, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das, was auf dem Kunstwerke vorgestellet worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung; und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellet sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Teil des Schildes und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laotsoon nachgeahmet hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellet, nachgeahmet und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben. 20 25

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Kopist. Jene ist ein Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach und gibt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für¹ ursprüngliche Züge seines eigenen. 30 35

¹ Anstatt.

Wenn indes Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie miteinander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen, so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen
 5 sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung¹ gewesen. Diese Übereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustützen
 10 suchen, daß man aus dem Zufalle Vorfaß macht und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst ertweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn
 15 Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence² schrieb seinen „Polymetis“* mit vieler klassischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntheit mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen
 20 Vorfaß, aus diesen die römischen Dichter zu erklären und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber demohngeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmaç ein ganz unerträgliches Buch sein muß.

25 Es ist natürlich, daß, wenn Valerius Flaccus³ den geflügelten Blitz auf den römischen Schilden beschreibet,

(Nec primus radios, miles Romane, corusci
 Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas⁴)

* Die erste Ausgabe ist von 1747, die zweite von 1755 und führet den
 30 Titel: „Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Romains of the ancient Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another. In ten Books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley. fol.“ Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werke gemacht hat,
 35 ist bereits mehr als einmal gedruckt worden.

1 Betteifer. — 2 Joseph Spence, 1699—1768. — 3 C. Valerius Flaccus, gest. um 90 n. Chr., Verfasser des Epos „Argonautica“. — 4 „Und du, o römischer Krieger, hast nicht als der erste die Strahlen des funkelnden Blitzes und die rötlichen Flügel auf deinen Schilden geführt.“

mit diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke*. Es kann sein, daß Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison¹ über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte**, auch von den alten Waffenschmieden auf

* Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. „Polymetis“, Dial. VI., p. 50. —
 ** Ich sage: es kann sein. Doch wollte ich zehne gegen eins wetten, daß es nicht ist. — Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von seiner Pracht und Üppigkeit wußte und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen 10
 verwandte. (Sat. XI. v. 100—107.):

Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes
 Urbibus eversis praedarum in parte reperta
 Magnorum artificum frangebatur pocula miles,
 Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis 15
 Romuleae simulacra ferae mansuescere jussae
 Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
 Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta,
 Pendentisque dei perituro ostenderet hosti².

Der Soldat zerbrach die kostbaren Becher, die Meisterstücke großer Künstler, 20
 um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu lassen, womit er seinen Helm ausschmückte. Alles ist verständlich bis auf die letzten zwei Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein solches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beschreiben. Soviel sieht man wohl, daß dieses Bild der Gott Mars sein soll; aber was soll das Beiwort pen- 25
 dentis, welches er ihm gibt, bedeuten? Rigaltius fand eine alte Glossie, die es durch quasi ad ictum se inclinantis³ erklärt. Lubinus meint, das Bild sei auf dem Schilde gewesen, und da das Schild an dem Arme hänge, so habe der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein dieses ist wider die Kon- 30
 struktion; denn das zu ostenderet gehörige Subjectum ist nicht miles, sondern
 cassis. Britannicus⁴ will, alles, was hoch in der Luft siehe, könne hangend

¹ Joseph Addison (1672—1719), der spätere Herausgeber des „Spectator“, unternahm 1699—1703 eine Reise nach Italien, die er mit Anführung zahlreicher antiker Autoren über alle von ihm besuchte Orte beschrieb. Unter seinen zahlreichen Werken werden im „Laotoon“ die „Gespräche über die Münzen“ (1702) angegriffen. —
² „Damals zerbrach der Soldat, roh und unkundig griechischer Kunst, die Becher großer Künstler, die er in seinem Anteil an der Beute vernichteter Städte fand, um sein Roß zu schmücken, und um seine Helmzier jene Wölfin des Romulus in getriebener Arbeit zieren zu lassen, die sich zum Schicksalsverlauf des Reiches zahm zeigen mußte, und die Brüder Romulus und Remus unter dem Felsen, und um dem Feinde, der zugrunde gehen soll, das nackte Bild des Gottes mit Schild und Lanze, wie er strahlend vom Himmel herabschwebt, zu zeigen.“ —
³ „Der sich gleichsam zum Schlage beugt.“ —
⁴ Rigaltius (Nicolaus Rigault; 1577—1654), französischer Gelehrter; Lubinus (Ulrich Lubin; 1565—1621), Theologieprofessor in Rostod; Britannicus (Giovanni Britannico; gest. nach 1518), Juvenalertklärer.

den Helmen und Schilden vorgestellt wurde, und daß Juvenal einen solchen Helm oder Schild in Gedanken hatte, als er mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Räthsel für alle Ausleger gewesen. Mich dünkt selbst, daß ich

5 heißen, und also auch dieses Bild über oder auf dem Helme. Einige wollen gar perdentis dafür lesen, um einen Gegensatz mit dem folgenden perituro zu machen, den aber nur sie allein schon finden dürften. Was sagt nun Addison bei dieser Ungewißheit? „Die Ausleger“, sagt er, „irren sich alle, und die wahre Meinung ist ganz gewiß diese.“ (S. dessen „Reisen“, deutliche Übers., Seite 249.)

10 „Da die römischen Soldaten sich nicht wenig auf den Stifter und kriegerischen Geist ihrer Republik einbildeten, so waren sie gewohnt, auf ihren Helmen die erste Geschichte des Romulus zu tragen, wie er von einem Gotte erzeugt und von einer Wölfin gesäugel worden. Die Figur des Gottes war vorgestellt, wie er sich auf die Priesterin Ilia oder, wie sie andere nennen, Rhea Sylvia

15 herabläßt, und in diesem Herablassen schien sie über der Jungfrau in der Luft zu schweben, welches denn durch das Wort pendentis sehr eigentlich und poetisch ausgedrückt wird. Außer dem alten Basrelief beim Vellori¹, welches mich zuerst auf diese Auslegung brachte, habe ich seitdem die nämliche Figur auf einer Münze gefunden, die unter der Zeit des Antoninus Pius geschlagen worden.“ — Da Evence diese Entdeckung des Addison so außerordentlich glücklich findet, daß er sie als ein Muster in ihrer Art und als das stärkste Beispiel anführet, wie nützlich die Werke der alten Artists zur Erklärung der klassischen römischen Dichter gebraucht werden können, so kann ich mich nicht enthalten, sie ein wenig genauer zu betrachten. („Polymetis“, Dial. VII. p. 77.) —

20 Wors erste muß ich anmerken, daß bloß das Basrelief und die Münze dem Addison wohl schwerlich die Stelle des Juvenals in die Gedanken gebracht haben würde, wenn er sich nicht zugleich erinnert hätte, bei dem alten Scholiasten, der in der letzten ohn' einen² Zeile anstatt fulgentis, venientis gefunden, die Glosse gelesen zu haben: „Martis ad Iliam venientis ut concumberet“³. Nun nehme

30 man aber diese Lesart des Scholiasten nicht an, sondern man nehme die an, welche Addison selbst annimmt, und sage, ob man sodann die geringste Spur findet, daß der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man sage, ob es nicht ein wahres Hysteronproteron⁴ von ihm sein würde, daß er von der Wölfin und den jungen Knaben rede und sodann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Dasein zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferschinde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Ursprung seines Stifters stolz; das zeigten die Wölfin und die Kinder genugsam; mußte er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche

40 Mars war? Seine Überraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marsmorn und Münzen zu finden sein: paßt sie darum auf das Stück einer Rüstung?

¹ Vgl. S. 30 dieses Bandes, Num. 4. — ² D. h. vorletzten. — ³ „Der Mars, ber zur Ilia (Rhea) kommt, um ihr beizuwohnen.“ — ⁴ Umgekehrte Reihenfolge.

die Stelle des Ovids⁴, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

Aura — — — venias — —

Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros⁵!

Und welches sind denn die Marmor und Münzen, auf welchen sie Abdiion 5
sah, und wo er den Mars in dieser schwebenden Stellung sahe? Das alte
Basrelief, worauf er sich beruft, soll Bellori haben. Aber die „Admiranda“,
welches seine Sammlung der schönsten alten Basreliefs ist, wird man ver-
gebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence
muß es weder da noch sonstwo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Still- 10
schweigen übergeht. Alles kömmt also auf die Münze an. Nun betrachte man
diese bei dem Abdiion selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem
Stempelschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf
gleichem Boden zu stellen, so stehet er ein wenig höher. Das ist es alles;
Schwebendes hat sie außer diesem nicht das geringste. Es ist wahr, in der 15
Abbildung, die Spence davon gibt, ist das Schweben sehr stark ausgedruckt;
die Figur fällt mit dem Obertheile weit vor, und man sieht deutlich, daß es
kein stehender Körper ist, sondern daß, wenn es kein fallender Körper sein soll,
es notwendig ein schwebender sein muß. Spence sagt, er besitze diese Münze
selbst. Es wäre hart, obchon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines 20
Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaßtes Vorurteil kann auch auf
unsre Augen Einfluß haben; zudem konnte er es zum Besten seiner Leser für
erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler
so verstärken zu lassen, daß uns ebenjowenig Zweifel desfalls übrigbliebe als
ihm selbst. So viel ist gewiß, daß Spence und Abdiion ebendieselbe Münze 25
meinen, und daß sie sonach entweder bei diesem sehr verstellt¹ oder bei jenem
sehr verschönert sein muß. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider
dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nämlich: daß ein schwebender
Körper, ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere
verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken 30
kein Exempel findet. Auch die neue Malerei erlaubet sich dieselbe nie, sondern
wenn ein Körper in der Luft hangen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten,
oder er muß auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine bloße
Wolke sein. Wenn Homer die Ihetis von dem Gestade sich zu Fuße in den
Olymp erheben läßt, „*Την μὲν ἀπ’ Οὐλύμπονδε ποδες φερον*“ (Iliad. Σ 35
v. 148), so versteht der Graf Caylus² die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als
daß er dem Maler raten sollte, die Göttin so frei die Luft durchschreiten zu
lassen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen („*Tableaux tirés de*
l’Iliade“, p. 91.), so wie er sie ein andermal auf einen Wagen setzt (p. 131.),

¹ Entstellt. — ² „Sie jedoch trugen die Füße vom Olymp herab.“ — ³ Der hier
zuerst erwähnte Graf Caylus (1692—1765) wird weiterhin häufig angegriffen.
Vgl. die „Einleitung des Herausgebers“, S. 9 dieses Bandes, 3. 4 ff. — ⁴ „Meta-
morphosen“, Buch 7, V. 813 f. — ⁵ „Komn, o Lufthauch, und hilf mir und erfülle,
höchst willkommen, meinen Wusn.“

und seine Procris diese Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich die sanften Lüfte personifizirt² und eine Art weiblicher

- 5 obgleich der Dichter das Gegentheil von ihr jagt. Wie kann es auch wohl anders sein? Ob uns schon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menschlichen Figur denken läßt, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernt und ihren menschenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimmt.
- 10 Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, daß unser Auge nicht beleidigt würde, wenn es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände als bei der andern? Wodurch anders als durch verabredete Zeichen? In der That sind ein paar
- 15 Flügel, eine Wolke auch nichts anders als dergleichen Zeichen. Doch von diesem ein mehreres an einem andern Orte. Hier ist es genug, von den Verteidigern der Abbissonschen Meinung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die so frei und bloß in der Luft hange. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art sein? Und warum? Hatte viel-
- 20 leicht die Tradition einen Umstand überliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle notwendig macht? Beim Ovid (Fast. lib. 3.) läßt sich nicht die geringste Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, daß es keinen solchen Umstand könne gegeben haben. Denn es finden sich andere alte Kunstwerke, welche die nämliche Geschichte vorstellen, und wo Mars offenbar nicht
- 25 schwebet, sondern gehet. Man betrachte das Basrelief beim Montfaucon (Suppl. T. I. p. 183), das sich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Palast der Mellini befindet. Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert sich ihr mit leisen Schritten und mit der bedeutenden¹ Zurückstreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns entweder zurückzubleiben
- 30 oder sachte zu folgen befehlen. Es ist vollkommen die nämliche Stellung, in der er auf der Münze erscheint, nur daß er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führet. Man findet öfter berühmte Statuen und Basreliefs auf alten Münzen kopiret, als daß es auch nicht hier könnte geschehen sein, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten
- 35 Hand vielleicht nicht fühlte und sie daher besser mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dieses nun zusammen genommen, wieviel Wahrscheinlichkeit bleibt dem Abbisson noch übrig? Schwerlich mehr, als soviel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklärung, wenn diese nicht taugt? Es kann sein, daß sich schon eine bessere unter den vom Abbisson verworfnen
- 40 Erklärungen findet. Findet sich aber auch keine: was mehr? Die Stelle des Dichters ist verderben; sie mag es bleiben. Und sie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermutungen darüber ausstramen wollte. Der-

¹ Bezeichnenden, charakteristischen. — ² Nach dem französischen personifier bildet Lessing mehrfach die Form „personifizieren“.

Elyphen³ unter dem Namen Aurae verehret haben*. Ich gebe es zu, daß, wenn Juvenal einen vornehmen Laugenichts mit einer Hermes Säule vergleicht, man das ähnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlechter⁵ Pfeiler ist, der bloß das Haupt, höchstens mit dem Kumpfe des Gottes trägt und,

gleiches könnte z. E. diese sein, daß pendentis in seiner figürlichen Bedeutung genommen werden müßte, nach welcher es soviel als „ungewis, unentschieden“ heißt. Mars pendens wäre alsdenn soviel als Mars incertus oder Mars communis. „Dii communes sunt“, jagt Servius¹ (ad v. 118. lib. XII. Aeneid.), „Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utriusque parti favere possunt.“ Und die ganze Zeile,

Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,
würde diesen Sinn haben, daß der alte römische Soldat das Bildnis des gemeinschaftlichen Gottes seinem demohngeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sei. Ein sehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eignen Tapferkeit als zur Frucht des partiischen Beistandes ihres Stammvaters macht. Demohngeachtet: non liquet.

* „Ehe ich“, jagt Spence („Polymetis“, Dialogue XIII. p. 208.), „mit diesen Aurae, Luftnymphen, bekannt ward, wußte ich mich in die Geschichte von Cephälus und Procris, beim Ovid, gar nicht zu finden. Ich konnte auf keine Weise begreifen, wie Cephälus durch seine Ausrufung ‚Aura, venias‘, sie mochte auch in einem noch so zärtlichen, schmachthenden Tone erschollen sein, jemanden auf den Argwohn bringen können, daß er seiner Procris untreu sei. Da ich gewohnt war, unter dem Worte Aura nichts als die Luft überhaupt oder einen sanften Wind insbesondere zu verstehen, so kam mir die Eifersucht der Procris noch weit ungegründeter vor, als auch die allerausweichendste gemeiniglich zu sein pflegt. Als ich aber einmal gefunden hatte, daß Aura ebensowohl ein schönes junges Mädchen als die Luft bedeuten könnte, so bekam die Sache ein ganz anderes Ansehen, und die Geschichte dünkte mich eine ziemlich vernünftige Wendung zu bekommen.“ Ich will den Beifall, den ich dieser Entdeckung, mit der sich Spence so sehr schmeichelt, in dem Texte erteile, in der Note nicht wieder zurücknehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt lassen, daß auch ohne sie die Stelle des Dichters ganz natürlich und begreiflich ist. Man darf nämlich nur wissen, daß Aura bei den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenszimmer war. So heißt z. E. beim Nonnus⁴ (Dionys. lib. XLVIII.) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil sie sich einer männlichen Schönheit rühmte, als selbst der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Verweissenheit schlafend den Umarmungen des Bacchus preisgegeben ward.

¹ Servius Honoratus, Virgilkommentator des 4. Jahrhunderts n. Chr. —

² „Unentschiedene Götter sind Mars, Bellona, Victoria, weil sie im Kriege jede Partei begünstigen können.“ — ³ Luftgeister. — ⁴ Griechischer Dichter des 4. bis 5. Jahrhunderts n. Chr., Verfasser der „Dionysiaca“. — ⁵ Censurher.

weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Untätigkeit erwecket*. — Erläuterungen von dieser Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit notwendig noch allezeit hinlänglich sein sollten. Der Dichter hatte das

5 * Juvenalis Satyr. VIII. v. 52 — 55.

— — — — At tu

Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae:

Nulla quippe alio vincis discrimine, quam quod

Illi marmoreum caput est, tua vivit imago¹.

- 10 Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte Äsopische Fabel beigefallen sein, die aus der Bildung einer solchen Hermesssäule ein noch weit schöneres und zu ihrem Verständnisse weit unentbehrlicheres Licht erhält als diese Stelle des Juvenals. „Merkur“, erzählt Äsopus, „wollte gern er-
- 15 fahren, in welchem Ansehen er bei den Menschen stünde. Er verbarg seine Gottheit und kam zu einem Bildhauer. Hier erblickte er die Statue des Jupiters und fragte den Künstler, wie teuer er sie halte? ‚Eine Drachme‘, war die Antwort. Merkur lächelte; und diese Juno?“ fragte er weiter. ‚Ohn-
- 20 gefähr ebensoviel‘. Indem ward er sein eigenes Bild gewahr und dachte bei sich selbst: Ich bin der Bote der Götter; von mir kömmt aller Gewinn; mich müssen die Menschen notwendig weit höher schätzen. ‚Aber hier dieser Gott?‘ (Er wies auf sein Bild.) ‚Wie teuer möchte wohl der sein? — ‚Dieser?‘ antwortete der Künstler; ‚o, wenn Ihr mir jene beide abkauft, so sollt Ihr diesen obendrein haben.‘“ Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn
- 25 nicht und konnte also auch nicht die Absicht haben, seine Eigenliebe zu kränken, sondern es mußte in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet sein, warum er die letztere so geringschätzig hielt, daß er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabei nichts tun, denn der Künstler schätzet seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleiße und
- 30 der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werte der Wesen, welche sie ausdrücken. Die Statue des Merkurs mußte weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiß und Arbeit verlangen, wenn sie weniger kosten sollte als eine Statue des Jupiters oder der Juno. Und so war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiters und der Juno zeigten die völlige Person dieser
- 35 Götter; die Statue des Merkurs hingegen war ein schlechter² viereckichter Pfeiler, mit dem bloßen Brustbilde desselben. Was Wunder also, daß sie obendrein gehen konnte? Merkur übersehe diesen Umstand, weil er sein vermeintliches überwiegendes Verdienst nur allein vor Augen hatte, und so war seine Demütigung ebenso natürlich als verdient. Man wird sich vergebens bei den
- 40 Auslegern und Übersetzern und Nachahmern der Fabeln des Äsopus nach der geringsten Spur von dieser Erklärung umsehen; wohl aber könnte ich ihrer eine

¹ „Aber du, der du nichts als Abkömmling des Ketrops bist und sonst einer Herme ganz ähnlich und ihr nur dadurch überlegen bist, daß sie einen Marmorkopf hat und dein Antlitz lebt.“ — ² Einfacher.

Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding und nicht als Nachahmung vor Augen; oder Künstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, demzufolge sich auch Übereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückzuschließen läßt. 5

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malet, wie er ihm im Traume erschienen: — Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umtunden; srische Gerüche duften aus dem güldenem Haare, das um den langen Nacken schwimmt; glänzendes Weiß und Purpurröte mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die 10 ihm ihrem Geliebten zugeführt wird: — warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt sein? *Chionis² nova nupta verecundia notabilis³* mag in Rom gewesen sein, mag tausend- und tausendmal sein kopieret worden; war darum 15 die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen als in der Nachahmung des Malers*? Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet und sein vor der Esse erhitztes Gesicht rot, brennend nennet: mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze 20 rötet**? Oder wenn Lukrez⁵ den Wechsel der Jahreszeiten beschreibet und sie mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen

ganze Reihe anführen, wenn es sich der Mühe lohnte, die das Märchen geradezu verstanden, das ist, ganz und gar nicht verstanden haben. Sie haben 25 die Ungereintheit, welche darin liegt, wenn man die Statuen alle für Werke von einerlei Ausführung annimmt, entweder nicht gefühlt oder wohl noch gar übertrieben. Was sonst in dieser Fabel anstößig sein könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künstler seinem Jupiter setzt. Für eine Drachma kann ja wohl auch kein Töpfer eine Puppe machen. Eine Drachma muß also hier überhaupt für etwas sehr Geringes stehen (Fab. Aesop. 90. Edit. Haupt.¹ p. 70).

* Tibullus Eleg. 4. lib. III. „Polymetis“, Dial. VIII. p. 84. — ** Statius⁴ lib. I. Sylv. 5. v. 8. „Polymetis“ Dial. VII. p. 81.

¹ Haupt. bedeutet Johann Gottfried Hauptmann, der die Asopischen Fabeln in Leipzig 1741 herausgab. — ² Chion, falscher Name des griechischen Malers Aktion, der die Hochzeit Alexanders des Großen mit Roxane darstellte. — ³ „Durch Schamhaftigkeit sich auszeichnende Neuvermählte.“ — ⁴ P. Papinius Statius (etwa 45—96 n. Chr.), römischer Dichter, sagte seine Gedichte unter dem Titel „Silvae“ zusammen und schrieb die Epen „Thebais“ und „Achilleis“. — ⁵ Titus Lucretius Carus (98—55 v. Chr.), Verfasser des Lehrgedichts „De rerum natura“.

in der Luft und auf der Erde in ihrer natürlichen Ordnung vorüberführet: war Lufrez ein Ephemeron¹, hatte er kein ganzes Jahr durchlebet, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Prozeßion schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstrakta zu wirklichen Wesen zu machen*? Oder Wirkils „pontem indignatus Araxes³“, dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie er die

10 * Lucretius de rerum natura lib. V. v. 736—747.

It Ver et Venus, et Veneris praenuntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.

15 Inde loci sequitur Calor aridus et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilona.
Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan;
Inde aliae tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Voltumnus et Auster fulmine pollens.

20 Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algis².

Spence erkennet diese Stelle für eine von den schönsten in dem ganzen Gedichte des Lufrez. Wenigstens ist sie eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lufrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heißt ihm diese Ehre schmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man sagt: Diese ganze Beschreibung scheint nach einer alten Prozeßion der vergötterten Jahreszeiten nebst ihrem Gefolge gemacht zu sein. Und warum das? „Darum“, sagt der Engländer, „weil bei den Römern ehemals dergleichen Prozeßionen mit ihren Göttern überhaupt ebenso gewöhnlich waren, als noch jetzt in gewissen Ländern die Prozeßionen sind, die man den Heiligen zu Ehren anstellt; und weil hiernächst alle Ausdrücke, welche der Dichter hier braucht, auf eine Prozeßion

¹ Eintagsfliege.

² „Venz und Venus erscheint, und des Lenzes Verkünder, der Zephyr, Schreitet geflügelt voran; ihn begleitet Flora, die Mutter, Welche die Triften bestreut mit lieblichen Farben und Düften. Ihnen folgt darauf der trockene Sommer; zur Seite Geht die bestäubete Ceres und zugleich der kühlende Nordwind. Dann auch naht der Herbst und mit ihm der freundliche Bacchus; Andere Wetter sind nun und andere Wind' im Gefolge: Mächtig erbrausend der Ost und gewitterschwanger der Südwind. Endlich bringt die Kälte den Schnee und träges Erstarren, Siehe, der Winter ist da, und der zähneklappernde Frost auch.“ —

³ „Der die Brücke verachtende Araxes.“

über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielet hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellt wird*? — Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klärsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen? 5

Ich betauere¹, daß ein so nützlichcs Buch, als „Polymetis“ sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille den alten Dichtern statt eigentümlicher Phantasie Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel⁵ und den klassischen Schriftstellern weit nachteiliger geworden ist, als ihnen die wäßrigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können. Noch mehr betauere ich, daß Spencen selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntnis der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, 15 die Fälle ebenjowenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig⁶, in welchen sie ihm verkleinerlich ist**.

recht sehr wohl passen“ („come in very aptly, if applied to a procession“). Treffliche Gründe! Und wie vieles wäre gegen den letztern noch einzuwenden! 20 Schon die Beiwörter, welche der Dichter den personifizierten Abstrakten gibt, Calor aridus, Ceres pulverulenta, Voltornus altitonans, fulmine polens Auster, Albus dentibus crepitans¹, zeigen, daß sie das Wesen von ihm und nicht von dem Künstler haben, der sie ganz anders hätte charakterisieren müssen. Spence scheint übrigens auf diesen Einfall von einer Prozeßion durch Abraham Freigern² gekommen zu sein, welcher in seinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters jagt: „Ordo est quasi pompae ejusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora“³ etc. Allein dabei hätte es auch Spence nur sollen bewenden lassen. Der Dichter führt die Jahreszeiten gleichsam in einer Prozeßion auf; das ist gut. Aber er hat es von einer Prozeßion gelernt, sie so aufzuführen; das ist sehr abgeschmackt. 30

¹ Aeneid. Lib. VIII. v. 728. „Polymetis“, Dial. XIV. p. 230. —

** In verschiedenen Stellen seiner „Reisen“ und seines „Gesprächs über die alten Münzen“.

¹ „Der trodene Sommer, die bestaubte Ceres, der schwerdonnernde Südwestwind, der gewitterreiche Südwind, der zähneklappernde Frost.“ — ² Abraham Freigern, holländischer Geistlicher und Gelehrter aus der ersten Hälfte des 18. Jahrh. — ³ „Die Reihenfolge ist wie bei einer Prozeßion, Frühling und Venus, Zephyrus und Flora“ usw. — ⁴ Die von Lessing grundsächlich angewandte, fälschlich von „trauern“ abgeleitete Form. — ⁵ Eigenfönnig, grillenhaft. — ⁶ Passend, zuträglich.

VIII.

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

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistens Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt*. Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache; auf die Unwissenheit der Antiquare¹, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Efeublättern, dem beständigen Kopfsputze des Gottes, möch-
 20 ten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ab-
 25 legen konnte.

— Tibi, cum sine cornibus adstas,
 Virgineum caput est:² —

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid**. Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen und zeigte sich
 30 ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen und mußten daher alle Zusätze von übler Wirkung

* „Polymetis“, Dial. IX. p. 129. — ** Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.

¹ Archäologen. — ² „Stehst du ohne Hörner da, so hast du das Haupt einer Jungfrau.“

an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestigt waren, wie man an einem Kopfe in dem königl. Kabinett zu Berlin sehen kann*. Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte und daher an den Statuen des Bacchus ebenso selten vorkommt als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern ebensooft beigelegt wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem seine Anspielungen auf die Taten und den Charakter des Gottes; dem Künstler hingegen wurden sie Hindernissen, größere Schönheiten zu zeigen; und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beinamen Biformis, *Διμορφος*², hatte, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß der Künstler diejenige von seiner Gestalt³ am liebsten wählte, die der Bestimmung seiner Kunst am meisten entsprach.

Minerva und Juno schleidern⁴ bei den römischen Dichtern öfters den Blick. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence**. Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den Samothischen Geheimnissen⁵ erfuhr; weil aber die Artisten⁶ bei den alten Römern als gemeine Leute⁷ betrachtet und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wußten sie ohne Zweifel nichts davon, und was sie nicht wußten, konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiteten diese gemeinen Leute vor ihren Kopf⁸ oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet sein konnten? Stunden die Artisten auch bei den Griechen in dieser Verachtung? Waren die römischen Artisten nicht mehrtheils geborne Griechen? Und so weiter.

* Begeri¹ Thes. Brandenb. Vol. III. p. 240. — ** „Polymetis“ 30 Dial. VI. p. 63.

¹ Lorenz Beger (1653—1705) beschrieb in seinem „Thesaurus Brandenburgicus selectus“ (Köln 1696—1701) die Hauptdenkmäler der Berliner Altertumsammlung. — ² „Der Zweigestaltige.“ — ³ Richtiger „von seinen Gestalten“; aber Handschriften und Trude haben die obige Lesart. — ⁴ Von Lessing mehrfach gebrauchte Nebenform. — ⁵ Auf der Insel Samothrake war der Geheimdienst der Kabiren zu Hause, in späterer Zeit mit dem Kultus anderer Gottheiten verbunden. — ⁶ Bildende Künstler. — ⁷ Leute aus den unteren Ständen. — ⁸ Nach ihren eigenen Ansichten.

Stattus¹ und Valerius Flaccus² schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie als für die Göttin der Liebe halten sollte. Spence siehet sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? 5 Daß dem Dichter mehr erlaubt ist als dem Bildhauer und Maler? Daß hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts gut sei, was unschicklich sein würde, 10 wenn man es in einem Gemälde oder an einer Statue vorstellte*. Folglich müssen die Dichter gefehlt haben. „Stattus und Valerius sind aus einer Zeit, da die römische Poesie schon in ihrem Verfall war. Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack und ihre schlechte Beurteilungskraft. Bei den Dichtern aus einer bessern Zeit wird man dergleichen Verstößungen wider den malerischen Ausdruck nicht finden.“**

So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indes mich weder des Stattus noch des Valerius in diesem Fall annehmen, sondern nur eine all- 20 gemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellte, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personifizierte Abstrakta, die beständig die nämliche Charakterisierung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren 25 allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstehen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die jittsame verschämte Schönheit, alle die 30 holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgefonderten⁴ Begriff

* „Polymetis“, Dialogue XX. p. 311. „Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.“ — ** „Polymetis“, Dial. VII. p. 74.

¹ Vgl. S. 78 dieses Bandes, Anm. 4. — ² Vgl. S. 71 dieses Bandes, Anm. 3. — ³ „Kaum ein Ding kann in einer poetischen Beschreibung gut sein, was unsinnig erschiene, wenn es in einer Statue oder einem Gemälde darge stellt würde.“ — ⁴ Abstrakten.

der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche, als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus von Rache und Wut getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe, als Liebe, zürnet nie, rächet sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter ihre eigne Individualität hat und folglich der Triebe des Abscheues ebenso fähig sein muß als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wut entbrennet, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darin versetzt?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammen-
 gesetzten Werken die Venus oder jede andere Gottheit außer
 ihrem Charakter als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie
 der Dichter, einführen kann. Aber alsdenn müssen wenigstens
 ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie
 schon keine unmittelbare Folgen desselben sind. Venus über-
 gibt ihrem Sohne die göttlichen Waffen: diese Handlung kann
 der Künstler sowohl als der Dichter vorstellen. Hier hindert
 ihn nichts, der Venus alle die Anmut und Schönheit zu geben,
 die ihr als Göttin der Liebe zukommen; vielmehr wird sie eben
 dadurch in seinem Werke um soviel kenntlicher. Allein wenn
 sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos,
 rächen will, in vergrößelter wilder Gestalt, mit flechtigen Wan-
 gen, in verwirrttem Haare, die Pechfadel ergreift, ein schwarzes
 Gewand um sich wirft und auf einer finstern Wolke stürmisch
 herabfährt: so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er
 sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es
 ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht
 hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so
 nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in
 der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses tut Flaccus: 35

— — Neque enim alma videri

Iam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,

Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
 Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
 Virginibus Stygiis nigramque simillima pallam¹.*

Obendieſes tut Statius:

- 5 Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
 Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem
 Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
 Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
 Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
 10 Tartarias inter thalamis volitasse sorores
 Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
 Anguibus, et saeva formidine cuncta replerit
 Limina².** —

- Oder man kann ſagen: der Dichter allein beſitzt das Kunſtſtück,
 15 mit negativen Zügen zu ſchildern und durch Vermischung dieſer
 negativen mit poſitiven Zügen zwei Erſcheinungen in eine zu
 bringen. Nicht mehr die holde Venus; nicht mehr das Haar mit
 goldenen Spangen geheftet; von keinem azurnen Gewande um-
 flattert; ohne ihren Gürtel; mit andern Flammen, mit größern
 20 Pfeilen bewaffnet; in Geſellſchaft ihr ähnlicher Furien. Aber
 weil der Artiſt dieſes Kunſtſtückes entbehren muß, ſoll ſich ſeiner
 darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die
 Schweſter der Dichtkunſt ſein will, ſo ſei ſie wenigſtens keine
 25 eiferſüchtige Schweſter; und die jüngere unterſage der älteren
 nicht alle den Fuß, der ſie ſelbſt nicht kleidet.

* Argonaut. Lib. II. v. 102—106. — ** Thebaid. Lib. V. v. 61—69.

¹ „— Denn nicht reizend zu ſcheinen
 Iſt ſie begierig: das Haar, entfeſſelt der goldenen Spange,
 Fällt auf den göttlichen Bruſt herab; wild ſcheint ſie und ſchredlich
 Und ihre Wange geſleckt; und ſo mit der kniſternden Fadel
 Und dem ſchwarzen Gewand ganz gleich ſie den ſtygiſchen Jungfrau.“

² „Paphos, das alte, verlaſſend, mit ſeinen hundert Altären,
 Hat ſie, an Haar und Geſicht verändert, den zaubriſchen Gürtel,
 Sagt ihre Wangen geſleckt und weit die idaliſchen Tauben entfernet;
 Einige ſagten ſogar, es habe im nächſtlichen Dunkel,
 Andere Flammen ſchwingend und größere Pfeile, die Göttin
 Mit den Erinnen vereint die Hochzeitsbetten umflogen,
 Habe darauf mit verſchlungenen Schlangen der Häuſer geheimſte
 Zimmer, ſo auch mit raſender Furcht die ſämtlichen Schwellen
 Angefüllt. —“

IX.

Wenn man in einzeln Fällen den Maler und Dichter miteinander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können. 5

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret. 10

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipyle ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete*, mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen 15

* Valerius Flaccus, Lib. II. Argonaut. v. 265—273.

Serta patri juvenisque comam vestesque Lyaei 20
 Induit et medium curru locat; aeraque circum
 Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
 Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:
 Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam
 Respiciens; teneat virides velatus habenas 25
 Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,
 Et sacer ut Bacchum referat scyphus¹.

Das Wort tumeant in der letzten ohn' einen² Zeile scheint übrigens anzuzeigen, daß man die Hörner des Bacchus nicht so klein gemacht, als sich Spence einbildet. 30

¹ „Und sie schmückt mit dem Kranz und dem Haar und den Kleibern des Bacchus
 Setzt den Vater und setzt ihn dann auf den Wagen, und ringsum
 Stellt sie Beden und Trommeln und Risten voll heinlicher Schreden.
 Sie selbst schlingt wie die Priester um Brust und Glieder den Esen,
 Und sie schwinget den rebenumrankten Speer durch die Lüfte,
 Rückwärts schau'nd, ob verschleiert der Vater die grünenben Zügel
 Halte, und ob die Hörner entquellen der schneeigen Mitra,
 Ob der heil'ge Pokal an Bacchus erinnre.“

² Vorlespen.

Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg; und wenn wir unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden*, so ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehret worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wut der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christentums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreiniget war.

Da indes unter den aufgedragenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merckliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen¹ zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf

* Der sogenannte „Bacchus“ in dem Medicaischen Garten zu Rom (beim Montfaucon, „Suppl. aux Ant. Expl.“, T. I. p. 154) hat kleine, aus der Stirne hervorprossende Hörner; aber es gibt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der That sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Tier erteilt. Auch ist die Stellung, der lästern Blick nach der über sich gehaltenen Traube einem Begleiter des Weingottes anständig als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus¹ von Alexander dem Großen sagt (Protrept., p. 48, Edit. Pott.): „*Ἐβουλετο δε και Ἀλεξανδρος Ἀμμωνος υἱος εἶναι δοκει, και κερασφορος ἀναπλαττεσθαι προς των ἀγαματοποιων, το καλον ἀνθρωπου ὑβρισαι σπενδων κεραι*“³.“ Es war Alexanders ausdrücklicher Wille, daß ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen sollte; er war es gern zufrieden, daß die menschliche Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines göttlichen Ursprunges zu sein glaubte.

¹ Das Crislingenswerk des T. Flavius Clemens Alexandrinus (etwa 250 bis 317 n. Chr.) war der hier zitierte „*Λόγος προτροπικὸς πρὸς Ἕλληνας*“. — ² Vgl. S. 276 dieses Bandes, Num. 3. — ³ „Es wollte aber auch Alexander für einen Sohn des Jupiter Ammon gelten und deshalb von den Bildhauern zum Hörnerträger umgebildet werden, so die menschliche Schönheit durch Hörner zu schänden bestrebt.“ — ⁴ Konventionen, hergebrachte Attribute.

das Bedeutende¹ als auf das Schöne sahe; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinem Geschmack des Jahrhunderts von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen 5 können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig miteinander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst behauptet, daß dieses oder 10 jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht, so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird 15 also mit der ersten, mit der besten² Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Argernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammet, woraus sie gezogen worden.*

* Als ich oben behauptete, daß die alten Künstler keine Furien gebildet 20 hätten, war es mir nicht entfallen, daß die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht gewesen sind. In dem zu Cerynea³ fand Pausanias⁴ dergleichen von Holz; sie waren weder groß noch sonst besonders merkwürdig; es schien, daß die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildsäulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels 25 standen, einbringen wollen, als welche von Stein und von sehr schöner Arbeit waren (Pausanias Achaic. cap. XXV. p. 589. Edit. Kuhn.⁵). Ich hatte ebenjowenig vergessen, daß man Köpfe von ihnen auf einem Abrazas⁶, den Chiffletius⁷ bekannt gemacht, und auf einer Lampe beim Licetus⁸ zu sehen glaube („Dissertat. sur les Furies“ par Bannier⁹, „Mémoires de l'Academie des Inscript.“, T. V., p. 48). Auch sogar die Urne von herrlicher Arbeit beim Gorius¹⁰ 30

¹ Bezeichnende, Charakteristische. — ² Häufig bei Lessing statt „der ersten besten“. — ³ Stadt in Arabien. — ⁴ Vgl. S. 29 dieses Bandes, Anm. 4. — ⁵ Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 6. — ⁶ Geschnittener Stein mit symbolischen Bildern und der Inschrift Abrazas. — ⁷ Jean Jacques Chifflet (1588—1660), Arzt und Altertumsforscher. — ⁸ Fortunio Liceti (1577—1657), berühmter Arzt und Archäolog, schrieb „De Lucernis antiquorum reconditis libri VI“ (Genua 1602). — ⁹ Antoine Bannier (1673—1741), Ovid-Übersetzer und Verfasser eines großen Werkes über die religiösen Gebräuche aller Völker. — ¹⁰ Antonio Francesco Gori (1691—1757), italienischer Archäolog; sein „Museum Etruscum“ erschien in Florenz 1737—43 in 3 Bänden.

Gegenteils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence gibt hiervon ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Ovid, daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehret worden; und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und

(Tab. 151 „Musei Etrusci“), auf welcher Dreites und Pylades erscheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fackeln zusehen, war mir nicht unbekannt. Allein ich redete von Kunstwerken, von welchen ich alle diese Stücke ausschließen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht sowohl als die übrigen davon auszuschließen, so dienet es von einer andern Seite, mehr meine Meinung zu bestärken als zu widerlegen. Denn so wenig auch die hebräischen Künstler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, so scheinen sie doch auch die Furien nicht sowohl durch schreckliche Gesichtszüge als vielmehr durch ihre Tracht und Attribute ausgedrückt zu haben. Diese stoßen mit so ruhigem Gesichte dem Dreites und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, daß sie fast scheinen, sie nur im Scherze erschrecken zu wollen. Wie fürchterlich sie dem Dreites und Pylades vorgekommen, läßt sich nur aus ihrer Furcht, keinesweges aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen. Es sind also Furien und sind auch keine; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Verstellung von Grimm und Wut, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt sind, nicht mit der Stirne, die, wie Catull¹ sagt, „expirantis praeporiat pectoris iras“². — Noch kürzlich glaubte Herr Windelmann, auf einem Carniole³ in dem Stojichischen Kabinette⁴ eine Furie im Laufe mit fliegendem Rocke und Haaren und einem Dolche in der Hand gefunden zu haben („Bibliothek der schönen Wissenschaften“, V. Band, S. 30). Der Herr von Hagedorn⁵ riet hierauf auch den Künstlern schon an, sich diese Anzeige zunutze zu machen und die Furien in ihren Gemälden so vorzustellen („Betrachtungen über die Malerei“, S. 222). Allein Herr Windelmann hat hernach diese seine Entdeckung selbst wiederum ungewiß gemacht, weil er nicht gefunden, daß die Furien, anstatt mit Fackeln, auch mit Dolchen von den Alten bewaffnet worden („Descript. des Pierres gravées“, p. 84). Ohne Zweifel erkennt er also die Figuren auf Münzen der Städte Tyrba und Mastaura, die Spanheim⁶ für Furien ausgibt („Les Césars de Julien“, p. 44), nicht dafür, sondern für eine Hekate triformis; denn sonst fände sich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch führt, und es ist sonderbar, daß eben diese auch in bloßen ungebundenen Haaren erscheint, die an den andern mit einem Schleier bedeckt sind. Doch gesetzt auch, es wäre wirklich so, wie es dem Herrn Windelmann zuerst vorgekommen, so

¹ „Carmina“, Nr. 64, V. 194. — ² „Schon voraus die Ausbrüche ihrer Wut sehen läßt.“ — ³ Gewöhnlich *Karneol* genannter Edelstein. — ⁴ Die berühmte Gemmenammlung des Philipp von Stojich (1691—1757), von Windelmann 1760 beschrieben, jetzt im Berliner Museum. — ⁵ Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 3. — ⁶ Vgl. S. 30 dieses Bandes, Anm. 2.

daß alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstelle*. Eine seltsame Folge²! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, das sie in Gefahr kommen lassen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen³, und was sie sonst von ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifizieren, weil es in einem Tempel nur unter dem Simbilde des Feuers verehret ward? Denn Spence begehet dabei noch diesen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt**, auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied und auf ihre Verehrung überhaupt ausdehnet. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehret ward, so ward sie nicht überall verehret, so war sie selbst nicht in Italien verehret worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder tierischer Gestalt vorgestellt wissen;

würde es auch mit diesem geschnittenen Steine ebendie Bewandtnis haben, die es mit der Petrurischen Urne hat, es wäre denn, daß sich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Gesichtszüge erkennen ließen. Überdem gehören auch die geschnittenen Steine überhaupt wegen ihres Gebrauchs als Siegel schon mit zur Bildersprache, und ihre Figuren mögen öfterer eigenstnige¹ Symbole der Besizer als freiwillige Werke der Künstler sein. — * „Polymetis“, Dial. VII. p. 81. — ** Fast. lib. VI. v. 295—98.

Esse diu stultus Vestae simulaera putavi: 25
 Mox didici curvo nulla subesse tholo.
 Ignis inextinctus templo celatur in illo.
 Effigiem nullam Vesta, nec ignis habet⁴.

Ovid redet nur von dem Gottesdienste der Vesta in Rom, nur von dem Tempel, den ihr Numa daselbst erbauet hatte, von dem er kurz zuvor (v. 259. 260.) sagt:

Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
 Numinis ingenium terra Sabina tulit⁵.

¹ Aus dem eigenen Geiste kommende. — ² Schlussfolgerung. — ³ Dieser Bericht über die Bedrohung der Vesta durch Priapus findet sich in Ovids „Fasten“, 6. Buch, V. 321—344. — ⁴ „Lange glaubte ich töricht, es gebe Bildnisse der Vesta, bald aber lernte ich, daß unter der runden Kuppel keines sei. In jenem Tempel wird ein unerlöschliches Feuer geborgen. Wie das Feuer, hat auch Vesta kein Bild.“ — ⁵ „Es war das Werk des freundlichen Königs, des gottesfürchtigen, der je im Sabinerland lebte.“

und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, daß er alle persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehret uns, daß es vor den Zeiten des Numa Bildsäulen der Vesta in ihrem 5 Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben*. Daß sogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art gewesen, als sie Numa verordnet, schei- 10 nen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines Pontificis Vestae gedacht wird**. Auch zu Korinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsäule, mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward***. Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine 15 im Prytaneo⁷, neben der Statue des Friedens†. Die Jasseer⁸ rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel stand,

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

Sylvia fit mater: Vestae simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus¹.

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

25 — — Manibus vittas Vestamque potentem
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem²:

sagt Virgil³ von dem Geiste des Hektors, nachdem er dem Aeneas zur Flucht geraten. Hier wird das ewige Feuer von der Vesta selbst oder ihrer Bildsäule ausdrücklich unterschieden. Spence muß die römischen Dichter zu seinem 30 Behufe doch noch nicht aufmerksam genug durchgelesen haben, weil ihm diese Stelle entwischt ist. — ** Lipsius de Vesta et Vestalibus cap. 13⁴. — *** Pausanias⁵, Corinth. cap. XXXV. p. 194. Edit. Kuh.⁶ — † Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.

¹ „Sylvia wird Mutter: die Bildnisse der Vesta sollen ihre Augen mit den jungfräulichen Händen bedeckt haben.“ — ² „Mit seinen Händen trug er die Binden, die mächtige Vesta und das ewige Feuer aus dem Innersten des Tempels heraus.“ — ³ „Aeneas“, 2. Gesang, V. 296 f. — ⁴ Die zitierte Schrift des Justus Lipsius (1547—1606) erschien in Antwerpen 1603. — ⁵ Vgl. S. 29 dieses Bandes, Anm. 4. — ⁶ Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 6. — ⁷ Im Prytaneum, an der Nordseite der Burg von Athen, stand der Herd mit dem immerwährenden Feuer. — ⁸ Bewohner von Jassos in Karien.

daß weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle*. Plinius gedenkt einer sitzenden, von der Hand des Skopas², die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten zu Rom befand**. Zugegeben, daß es uns ißt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vestia selbst zu unterscheiden, beweiset dieses, daß sie auch die Alten nicht unterscheiden können oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die eine als für die andere. Das Szepter, die Fackel, das Palladium⁶ lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuten. Das Tympanum⁷, welches ihr Codinus⁸ beileget, kömmt ihr vielleicht nur als der Erde zu; oder Codinus wußte selbst nicht recht, was er sahe.***

* Polyb. Hist. lib. XVI. § 11. Op. T. II, p. 443. Edit. Ernest.¹ —

** Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 727. Edit. Hard.³ „Scopas fecit — Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis⁴.“ Diese Stelle muß Lipsius in Gedanken gehabt haben, als er (De Vesta cap. 3.) schrieb: „Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate⁵.“ Allein was Plinius von einem einzeln Stücke des Skopas jagt, hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben sollen. Er merkt selbst an, daß auf den Münzen die Vestia ebensooft sitzend als stehend erscheine. Allein er verbeißert dadurch nicht den Plinius, sondern seine eigne falsche Einbildung. —

*** Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit. Venet. p. 12. „*Την γην λεγουσιν Έστιαν, και πλαττουσι αυτην γυναικα, τυμπαρον βασταζουσαν, επειδη τους ανεμους η γη εφ' αυτην συγκλειει.*“ Suidas⁹, aus ihm oder beide aus einem ältern, jagt unter dem Worte Έστια ebendieses: „Die Erde wird unter dem Namen Vestia als eine Frau gebildet, welche ein Tympanon trägt, weil sie die Winde in sich verschlossen hält.“ Die Ursache ist ein wenig abgeschmact. Es würde sich eher haben hören lassen, wenn er gesagt hätte, daß ihr deswegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Teil geglaubt, daß ihre Figur damit übereinkomme; *σχημα αυτης τυμπαροειδες ειναι* (Plutarchus de placitis Philos. cap. 10. id. de facie in orbe Lunae). Wo sich aber Codinus nur nicht entweder in der Figur oder in dem

¹ Johann August Ernesti (1707—81), „Polybius cum notis variorum“ (Wien und Leipzig 1764). — ² Einer der hervorragendsten griechischen Bildhauer der Blütezeit. — ³ Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — ⁴ „Skopas verfertigte — die gerühmte sitzende Vestia in den servilianischen Gärten.“ — ⁵ „Plinius zeigt, daß die Vestia gewöhnlich sitzend darge stellt wurde, wegen ihrer Beharrlichkeit.“ — ⁶ Das Pallasbild, das Aeneas nach der Sage aus Troja mitnahm, und das später im Tempel der Vestia zu Rom aufbewahrt wurde. — ⁷ Eine Art von Trommel, die beim Gottesdienst geschlagen wurde. — ⁸ Georgius Robinos, griechischer Romvulator des 15. Jahrhunderts; sein Werk „Excerpta ex libro chronico de Originibus Constantinopolitanis“ erschien zuerst 1596. — ⁹ Suidas lebte um 970 u. Chr., kam also aus Robinos nichts entlehnt haben.

X.

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

- 5 „Was die Mufen überhaupt betrifft“, sagt er, „so ist es doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen sie so große Verbindlichkeit haben, erwarten sollte.“*

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

Ipsa diu positis lethum praedixerat astris

- 20 *Urani —***

warum soll er in Rücksicht auf den Maler darzusetzen: Urania, den Radius⁴ in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es

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

*Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris
Agricolae¹ —*

- 30 (Virgilius Georgic. lib. II. v. 444.). Und einem solchen Rade scheint mir das, was sich an der Vesta des Fabretti² zeigt (Ad Tabulam Niadis p. 339.) und dieser Gelehrte für eine Sandmühle hält, sehr ähnlich zu sein. — * „Polymetis“, Dial. VIII. p. 91. — ** Statius³ Theb. VIII. v. 551.

¹ „Hiervon drehen sich die Landleute Speichen für ihre Räder und Zelleräder für ihre Lastwagen.“ — ² Raphael Fabretti (1618—1700) erläuterte die auf den Trojanischen Krieg bezüglichen Vasreliefs im Kapitolinischen Museum. — ³ Vgl. S. 78 dieses Bandes, Anm. 4. — ⁴ Radius ist der Stab, mit dem die Mathematiker und Astronomen ihre Figuren in Sand oder weiche Stoffe zeichneten, deshalb ein Attribut der Urania.

nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Seraglio¹ des Türken aus Mangel der Stimme unter sich erfunden haben?

Ebendieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den 5 moralischen Wesen oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten*. „Es verdient angemerkt zu werden“, sagt er, „daß die römischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten sind 10 in diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was jedes derselben für einen Aufzug² gemacht, darf nur die Münzen der römischen Kaiser zu Rate ziehen**. — Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar öfters als von Personen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und übrigen 15 Ansehen sehr wenig.“ —

Wenn der Dichter Abstrakta personifiziret, so sind sie durch den Namen und durch das, was er sie tun läßt, genugsam charakterisirt.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen 20 personifizierten Abstraktis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaum in der Hand, eine 25 andere an eine Säule gelehnet, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter sind keine allegorische Wesen, sondern bloß personifizierte Abstrakta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Not 30 erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber

* Polym. Dial. X. p. 137. — ** Ibid. p. 139.

¹ Seraglio (ital.) für Serail; gemeint sind die Haremswächter. — ² Äußere Erscheinung.

den Künſtler die Noth treibet, warum ſoll ſich das der Dichter aufdringen laſſen, der von dieſer Noth nichts weiß?

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

So wie dieſe Regel durch die Befolgung der Alten bewähret iſt, ſo iſt die geſtlichliche Übertretung derſelben ein Lieblingsfehler der neuern Dichter. Alle ihre Weſen der Einbildung gehen in Maſke, und die ſich auf dieſe Maſkeraden am beſten verſtehen, verſtehen ſich meiſtenteils auf das Hauptwerk am wenigſten: nämlich, ihre Weſen handeln zu laſſen und ſie durch die Handlungen derſelben zu charakteriſieren.

Doch gibt es unter den Attributen, mit welchen die Künſtler ihre Abſtrakta bezeichnen, eine Art, die des poetiſchen Gebrauchs fähiger und würdiger iſt. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts Allegoriſches haben, ſondern als Werkzeuge zu betrachten ſind, deren ſich die Weſen, welchen ſie beigeleget werden, falls ſie als wirkliche Perſonen handeln ſollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche ſich die Standhaftigkeit lehnet, ſind lediglich allegoriſch, für den Dichter alſo von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit iſt es ſchon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit iſt. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muſe, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulſans ſind ganz und gar keine Sinnbilder, ſind bloße Inſtrumente, ohne welche dieſe Weſen die Wirkungen, die wir ihnen zuſchreiben, nicht hervorbringen können. Von dieſer Art ſind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beſchreibungen etwa noch einſlechten, und die ich deſwegen zum Unter-

schiede jener allegorischen die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Ähnliches*.

* Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Notwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bei allen alten Dichtern ist (Lib. I. Od. 35.):

Te semper anteit saeva Necessitas:

Clavos trabales et cuneos manu

Gestans ahenea; nec severus

Uncus abest liquidumque plumbum¹ —

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei für Mittel der Befestigung oder für Werkzeuge der Befestigung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz. Sanadon² sagt: „J'ose dire que ce tableau pris dans le détail seroit plus beau sur la toile que dans une ode héroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le poète ait eu besoin de ce correctif³.“ Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl, nur der Grund, womit er es bewähren will, ist nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attribute ein attirail patibulaire sind; denn es stand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen und das Galgengerät in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln: sondern weil alle Attribute eigentlich für das Auge und nicht für das Gehör gemacht sind und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anstrengung erfordern und einer geringern Klarheit fähig sind. — Der Versolg⁴ von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein paar Versehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vorteilhaftesten Begriff erwecken. Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorstellten (Dial. X. p. 145). „Die Römer“, sagt er, „nannten sie Fides; und wenn sie sie Sola Fides nannten, so scheinen sie den hohen Grad dieser Eigenschaft, den wir durch grundehrlich (im Englischen downright honesty) ausdrücken, darunter verstanden zu haben. Sie

¹ „Vor dir schreitet immer die grausame Notwendigkeit: Balkennägel und Keile in der ehernen Hand führend, auch fehlt nicht der ernste Haken und das flüssige Blei.“ — ² Noël Etienne Sanadon (1676—1733) übersezt gemeinsam mit Dacier die Werke des Horaz (Amsterdam 1735). Aus dieser Übersetzung stammt das folgende Zitat. — ³ „Ich wage zu behaupten, daß dieses Gemälde im einzelnen schöner auf der Leinwand sein würde als in einer heroischen Ode. Ich kann dieses Galgengerät von Nägeln, Keilen, Haken und geschmolzenem Blei nicht ertragen. Ich glaubte, die Übersetzung davon entlasten zu müssen, indem ich die allgemeinen Vorstellungen an Stelle der Einzelvorstellungen setzte. Es ist schade, daß der Dichter dieser Korrektur bedarf.“ — ⁴ Fortsetzung.

XI.

Auch der Graf Caglius³ scheint zu verlangen, daß der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle*. Der Graf verstand sich besser auf die Malerei als auf die Poesie.

wird mit einer freien, offenen Gesichtsbildung und in nichts als einem dünnen Kleide vorgestellt, welches so fein ist, daß es für durchsichtig gelten kann. Horaz nennet sie daher in einer von seinen Oden dünnbekleidet und in einer andern durchsichtig." In dieser kleinen Stelle sind nicht mehr als drei ziemlich grobe Fehler. Erstlich ist es falsch, daß sola ein besonderes Beiwort sei, welches die Römer der Göttin Fides gegeben. In den beiden Stellen des Livius, die er desfalls zum Beweise anführt (Lib. I. c. 21. Lib. II. c. 3.), bedeutet es weiter nichts, als was es überall bedeutet: die Ausschließung alles übrigen. In der einen Stelle scheint den Criticis das soli sogar verdächtig und durch einen Schreibfehler, der durch das gleich daneben stehende solenne veranlaßt worden, in den Text gekommen zu sein. In der andern aber ist nicht von der Treue, sondern von der Unschuld, der Unsträflichkeit, innocentia, die Rede. Zweitens: Horaz soll in einer seiner Oden der Treue das Beiwort „dünnbekleidet“ geben, nämlich in der oben angezogenen fünfunddreißigsten des ersten Buchs:

Te spes, et albo rara fides colit
Velata panno¹.

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

Arcanica Fides prodiga, pellucidior vitro².

Wie kann man sich aber von einem bloßen Worte so verführen lassen? Heißt denn Fides arcana prodiga die Treue? Oder heißt es nicht vielmehr die Treulosigkeit? Von dieser sagt Horaz, und nicht von der Treue, daß sie durchsichtig wie Glas sei, weil sie die ihr anvertrauten Geheimnisse eines jeden Blicke bloßsetzet. — * Apollo übergibt den gereinigten und balsamierten Leichnam des Carpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen (II. II. v. 681. 82.):

¹ „Dich ehrt die Hoffnung und die seltene, in ihr weißes Gewand gehüllte Treue.“ — ² „Und die Treue, die Geheimnisse verrät, durchscheinender als Glas.“ — ³ Vgl. die „Einleitung des Herausgebers“, S. 9, 3. 4 ff., u. S. 74 dieses Bandes, Anm. 3

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

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten 5 Natur, näher bekanntmachen. Er zeigt ihm, welchen reichen, noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien³ die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommener ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Um- 10 stände halten könne.

In diesem Vorschlage vernimmt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, sondern er soll es

*Πεμπτε δε μιν πομποισιν άμα κραττοισι φερεσθαι
Υπνω και Θανατω διδυμαοσιν¹.*

15

Caullus empfiehlt diese Erfindung dem Maler, fügt aber hinzu: „Il est fächeux, qu'Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu'on donnoit de son temps au Sommeil; nous ne connoissons, pour caractériser ce Dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes; la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, ou même les fleurs me paroissent déplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort².“ (S. „Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homere et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le Costume“, à Paris 25 1757. 8.) Das heißt, von dem Homer eine von den kleinen Zieraten verlangen, die am meisten mit seiner großen Manier streiten. Die sinnreichsten Attribute, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei weitem nicht so vollkommen charakterisieret, bei weitem kein so lebhaftes Bild bei uns erregt haben als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingssbruder des 30 Todes macht. Diesen Zug suche der Künstler auszudrücken, und er wird alle Attribute entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Ähnlichkeit unter sich vorgejtellet, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Zedernholz in dem Tempel der

¹ „Übergib ihn den geschwinden Begleitern zum Wegtragen, den Zwillingen Schlaf und Tod.“ — ² „Es ist ärgerlich, daß Homer uns nicht über die Attribute berichtet, die man zu seiner Zeit dem Schlaf gab; wir kennen, um diesen Gott zu bezeichnen, nur seine Tätigkeit selbst, und wir beträngen ihn mit Nohublumen. Diese Ideen sind modern; die erste leistet einige Hilfe, aber im vorliegenden Falle kann sie nicht angewendet werden, da selbst die Blumen mir nicht am Plage erscheinen, zumal an einer Figur, die mit dem Tode eine Gruppe bilbet.“ — ³ Gemälden.

auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angibt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kommt es, daß wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts tut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

Juno zu Elis ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen, beide mit übereinandergeschlagenen Füßen. Denn so wollte ich die Worte des Pausanias¹ (Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuh.) „*ἀμφοτεροὺς διεστραμμένους τοὺς ποδὰς*“ lieber übersetzen als „mit trummen Füßen“ oder, wie es Gedoyn³ in seiner Sprache gegeben hat: *les pieds contrefaits*⁴. Was sollten die trummen Füße hier ausdrücken? Übereinandergeschlagene Füße hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beim Massei⁵ (Raccol. Pl. 151) liegt nicht anders. Die neuen Artisten sind von dieser Ähnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten miteinander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelett, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelett vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier raten müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen sollte. Doch er scheint sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere, mit Blumen gekrönt, nicht wohl gruppieren⁶ möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem homerischen Gemälde sein dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht anstößig sein können? Ich kann mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild in der herzoglichen Galerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelett vorstellet, das mit dem einen Arme auf einem Aschentrage ruhet (Spence's „Polymetis“ Tab. XLI.), eine wirkliche Antike sei. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht.

¹ Vgl. S. 29 dieses Bandes, Anm. 4. — ² Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 6. — ³ Nicolaus Gedoyn (1667—1744), französischer Gelehrter, Verfasser einer sehr mangelhaften Übersetzung des Pausanias. — ⁴ „Mit verkrüppelten Füßen.“ — ⁵ Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 1. Das hier zitierte Wort ist die „Raccolta delle cose spettanti a Cenomani“ (Venedig 1719). — ⁶ Ein geringeres Gegenstück in einer Gruppe bilden.

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

Es gibt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thompsons¹ eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr getan, als der sie gerade von der Natur kopieret. Dieser siehet sein Urbild vor sich, jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubet. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes, jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, ebenso natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sahe, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhänge, so ward es ihm gleichviel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmahl gebraucht sei, ob sie ihm oder einem anderen zugehöre.

¹ Vgl. S. 43 dieses Bandes, Anm. 3. Hier sind die Landschaftsbilderungen in Thompsons vielbewundertem Gedicht „The Seasons“ (1726—30) gemeint.

Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico
 geläufig gewordener Vorwürfe¹ und ließ ſeine ganze Erfind-
 ſamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen,
 auf neue Zuſammenſetzungen alter Gegenſtände. Daß iſt auch
 5 wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem
 Worte Erfindung verbinden. Denn ob ſie dieſelbe ſchon ſogar
 in maleriſche und dichterische einteilen, ſo gehet doch auch die
 dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs ſelbſt,
 ſondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck*. Es
 10 iſt Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, ſondern ein-
 zelner Teile und ihrer Lage untereinander. Es iſt Erfindung,
 aber von jener geringern Gattung, die Horaz ſeinem tragiſchen
 Dichter anriet:

— — — Tuque

15 Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
 Quam ſi proferres ignota indictaque primus³.**

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

20 In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus,
 welcher eine bekannte Geſchichte, bekannte Charaktere behandelt.
 Hundert froſtige Kleinigkeiten, die ſonſt zum Verſtändniſſe des
 Ganzen unentbehrlich ſein würden, kann er übergehen; und je
 geſchwinder er ſeinen Zuhörern verſtändlich wird, deſto ge-
 25 ſchwinder kann er ſie intereſſieren. Dieſen Vorteil hat auch der
 Maler, wenn uns ſein Vorwurf nicht fremd iſt, wenn wir mit
 dem erſten Blicke die Abſicht und Meinung ſeiner ganzen Kom-
 poſition erkennen, wenn wir auf eins⁴ ſeine Perſonen nicht bloß
 ſprechen ſehen, ſondern auch hören, waß ſie ſprechen. Von dem
 30 erſten Blicke hängt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieſer
 zu mühsamen Nachſinnen und Raten nötiget, ſo erkaltet unſere
 Begierde, gerühret zu werden; um uns an dem unverſtändlichen

* v. Hagedorn, „Betrachtungen über die Malerei“², S. 159 u. f. — ** Ad
 Pisones v. 128—30.

¹ Gegenſtände. — ² Leipzig 1762. — ³ „Nichtiger teilſt du die ‚Ilias‘ Homers
 in Akte, als daß du Unbekanntes und Ungeſagtes als erſter vorbringſt.“ — ⁴ Auf
 einmal, zugleich.

Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh' ihm, wann er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht. 5

Nun nehme man beides zusammen; einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert¹ und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich 10 so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Theiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordert, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden und vielleicht gar, was 15 anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmern unserz Vergnügens zu sein scheint, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltfamkeit an dem Urtheil zu loben geneigt sein. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, 20 aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es jedoch, so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nötig sein, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtnis brächte und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, 25 daß das Publikum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? Daß ihm alle Szenen der Geschichte und der Fabel², die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raffaels Zeiten anstatt des Ovids 30 den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publikum in seinem Gleise und mache ihm sein Vergnüen nicht saurer, als ein Vergnüen zu stehen kommen muß, um das zu sein, was es sein soll. 35

¹ „Befördern“ neben „beförbern“, wie „sobern“ neben „sorbern“ bei vielen älteren Schriftstellern. — ² Sage.

Protogenes¹ hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht, wieviel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, erteilte er ihm einen Rat, der mehr als die Bezahlung wert
 5 war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rat eine bloße Schmeichelei gewesen sei. Sondern vornehmlich, weil er das Bedürfnis der Kunst erwog, allen verständlich zu sein, riet er ihm, die Taten des Alexanders zu malen; Taten, von welchen
 10 damals alle Welt sprach, und von welchen er voraussagen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich sein würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt² genug, diesem Rate zu folgen; „impetus animi“, sagt Plinius, „et quaedam artis libido“*, ein
 gewisser Übermut der Kunst, eine gewisse Lüsterheit nach dem
 15 Sonderbaren und Unbekannten³, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Salysus**, einer Tydippe und dergleichen, von welchen man ist auch nicht einmal mehr erraten kann, was sie vorgestellet haben.

* Lib. XXXV. sect. 36. p. 700. Edit. Hard.³ — ** Richardson⁵ nennt dieses Werk, wenn er die Regel erläutern will, daß in einem Gemälde
 20 die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortrefflich sein, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse. „Protogenes“, jagt er, „hatte in seinem berühmten Gemälde ‚Salysus‘ ein Nebhuhn mit angebracht und es mit so vieler Kunst ausgemalt, daß es zu leben schien
 25 und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber aller Augen zum Nachteil des Hauptwerks, zu sehr an sich zog, so löschte er es gänzlich wieder aus“ („Traité de la Peinture“, T. I. p. 46.). Richardson hat sich geirret. Dieses Nebhuhn war nicht in dem ‚Salysus‘, sondern in einem
 andern Gemälde des Protogenes gewesen, welches „der ruhende“ oder „müßige Satyr“, „*Σατυρος ἀναπαυόμενος*“, hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher
 30 aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius entsprungen ist, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beim Meursius⁶ fände (Rhodi lib. I. cap. 14. p. 38.): „In eadem tabula sc. in qua Ialysus, Satyrus erat, quem dicebant

¹ Der Maler Protogenes, geboren in Kaunos, lebte etwa 360—300 v. Chr. fast immer auf der Insel Rhodus. Sein berühmtestes Werk war das Bildnis des Heroß der Stadt Ialysos (vgl. S. 15), Tydippe dessen Mutter. — ² Ruhig, reif. — ³ Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — ⁴ Lessings Überlegung der Worte des Plinius ist ungenau. Sie bedeuten „der innere Drang und die Begierde nach künstlerischem Schaffen“. — ⁵ Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 2. — ⁶ Johannes Meursius (1579—1639) schrieb eine archäologische Beschreibung von Krete, Cyprus und Rhodus, die noch Goethe für die klassische Walpurgisnacht im zweiten Teil des „Faust“ stark benutzte.

XII.

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

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen teilnehmen, nicht angibt und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht notwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß notwendig sowohl die ganze Folge als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

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

Anapauomenon, tibias tenens¹. Desgleichen bei dem Herrn Windelmann selbst („Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, S. 56). Strabo ist der eigentliche Wahrmann dieses Histrichens mit dem Rebhühne, und dieser unterscheidet den „Zalyjus“ und den an eine Säule sich lehrenden Satyr, auf welcher das Rebhuhn saß, ausdrücklich (Lib. XIV. p. 750. Edit. Xyl.²). Die Stelle des Plinius (Lib. XXXV. sect. 36. p. 699.) haben Meursius und Richardjon und Windelmann deswegen falsch verstanden, weil sie nicht acht gegeben, daß von zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist: dem einen, dessenwegen Demetrius³ die Stadt nicht überkam⁴, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand, und dem andern, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. Jenes war der „Zalyjus“ und dieses der „Satyr“.

¹ „Auf demselben Gemälde (nämlich dem des Zalyjus) war ein Satyr, den man den ruhenden nannte, und der eine Flöte hielt.“ — ² Kynander (Wilhelm Holzman; 1532 — 76), Professor in Heibelsberg, gab den Strabo, einen griechischen Geographen (um 60 v. Chr. bis 20 n. Chr.), in lateinischer Sprache Basel 1571 heraus. — ³ Die hier erwähnte falsche Fassung der Anekdote findet sich in Kap. 22 von Plutarchs Biographie des Demetrius Poliorketes (338 — 283 v. Chr.). — ⁴ Überfiel.

3. 6. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten Götter unter sich selbst handgemein werden: 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 Handlungen 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 Unproportion gegen die höhern Wesen diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

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

20 *Ἡ δ' ἀναχασοαμενη λιθον εἴλετο χειρι παχειη,
Κειμενον ἐν πεδιω, μελανα, τροχυν τε, μεγαν τε,
Τον ἔ' ἀνδρες προτεροι θεσαν ἐμμεναι οὐρον ἀρουρης¹.*

Um die Größe dieses Steins gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich: wenn Minerba einen Stein, den nicht ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerba einen solchen Stein gegen den Mars schleidert², von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe des Steins proportioniert sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein

* Iliad. Φ. v. 385. et s.

¹ „Da sprang jene zurück und erhob mit der marktigen Rechten Einen im Blachfeld liegenden Stein, groß, dunkel und zackig, Den zur Grenze der Flur aufrichteten Männer der Vorzeit.“

² Unorganische Form, noch bei Herber.

Mensch, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicherweise auch einen dreimal größern Stein schleidern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen sein, so entsteht eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Überlegung, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Ἐπτα δ' ἐπεσχε πελεθρα — —

10

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

* Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber¹ in seinem zwölften Buche (v. 158—185.) nachgeahmet mit der nicht unbedeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheint nämlich, der Grammatiker² habe es unanständig gefunden, daß ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er läßt also zwar auch die Götter große Felsenstücke, die sie von dem Ida abreißen, gegeneinander schleidern; aber diese Felsen zerpfellen an den unsterblichen Gliedern der Götter und sieben wie Sand um sie her:

— — — *Οἱ δε κολωνας*

Χερσιν ἀποροηξαντες ἀπ' οἰδεος Ἰδαίοιο

Βαλλον ἐπ' ἀλλήλους· αἱ δε ψαμαθοῖσι ὁμοιοι

ῥεῖα διεσκιδναντο· θεων περὶ δ' ἀσχετα γυια

25

*ῤηγνυμεναι δια τυτθα*³ — —

Eine Kunstlei, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöht unsern Begriff von den Körpern der Götter und macht die Waffen, welche sie gegeneinander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine auch die Götter beschädigen können, oder wir glauben mutwillige Huben zu sehen, die sich mit Erdklößen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der kalte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich geringere Genies mit ihm einlassen, dienen zu weiter nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen. Indes will ich nicht leugnen, daß in der Nachahmung des Quintus nicht auch sehr treffliche Züge vorkommen, und die ihm eigen sind. Doch sind es Züge, die nicht

¹ Vgl. S. 53 dieses Bandes, Anm. 2. — ² In der antiken Bedeutung von „Gelehrter“, im Gegensatz zum Dichter. — ³ „Sie aber warfen Felsen, die sie vom Gestein des Ida losrissen, gegeneinander; doch sie zerstäubten wie Sandhaufen, leicht an den unverletzlichen Gliedern der Götter zerpfellend.“

Longin¹ ſagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer ſeine Menſchen zu Göttern erheben und ſeine Götter zu Menſchen herabſetzen wollen. Die Malerei vollführet dieſe Herabſetzung. In ihr verſchwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menſchen ſetzt. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für ſeine Götter in Vorrat hat, als er ſeinen vorzüglichſten Helden beileget*, müſſen in dem Gemälde auf

ſowohl der beſcheidnen Größe des Homers geziemen als dem ſtürmiſchen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Daß das Geſchrei der Götter, welches hoch bis in den Himmel und tief bis in den Abgrund ertönet, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erſchütteret, von den Menſchen nicht gehört wird, dünket mich eine ſehr vielbedeutende Wendung zu ſein. Das Geſchrei war größer, als daß es die kleinen Werkzeuge des menſchlichen Gehörs faſſen konnten. — * In Anſehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einziges Mal flüchtig durchlaufen hat, dieſer Aſſertion² in Abrede³ ſein. Nur dürfte er ſich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellet, daß der Dichter ſeinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürliche Maße weit überſteiget. Ich verweiſe ihn alſo, außer der angezognen Stelle von dem zu Boden geworfnen Mars, der ſieben Huſen bedeket, auf den Helm der Minerva („*Κυρην ἑκατον πολεων προλεεσσ' ἀραοριαν*“, Iliad. E. v. 744.), unter welchem ſich jobiel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu ſtellen vermögen, verbergen können⁴; auf die Schritte des Neptunus (Iliad. N. v. 20.⁵); vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beſchreibung des Schilbes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt auführen (Iliad. Σ. v. 516—19.):

— — *Ἦρχε δ' ἀρα σφιν Ἄρης καὶ Παλλὰς Ἀθηνῆ
Ἄμφω χροσειῶ, χροσειὰ δὲ εἶματα ἔσθην
Καλὼ καὶ μεγάλῳ σὺν τευχέσιν, ὡς τε θεῶ περ,
Ἀμφίς ἀριζήλω· λαοὶ δ' ὑπολιζόνες ἦσαν*⁶.

¹ Dem Neuplatoniker Dionysius Cassius Longinus (etwa 213—273 n. Chr.) wurde fälschlich die Schrift „*Ἠεὶ ὕψους*“ zugeſchrieben, aus der die hier angezogene Stelle (Buch 9, Kap. 7) ſtammt. — ² Behauptung. — ³ Leugnen. — ⁴ Nichtig überſetzt, bedeuten die Worte: ein Helm, geſchmückt mit den Vorkämpfern von hundert Städten. — ⁵ Die Stelle lautet in der Voſſiſchen Überſetzung:

„Plötzlich ſtieg er herab von dem zackigen Felfengebirge, Wandelnd mit hurtigem Schritt, und es bebten die Höhen und die Wälder Unter den göttlichen Füßen des wandelnden Poſeidaon. Dreimal ſchwang er ſich fort, und das viertemal ſtand er am Ziele.“

⁶ „Jene enteilten, von Ares geführt und Pallas Athene: Weide waren von Gold und gehüllt in goldne Gewänder, Schön im Schmucke der Wehr und groß, wie unsterbliche Götter, Weit umher vorstrahlend; denn kleiner an Wuchs war die Heerſchar.“

daß gemeine Maß der Menschheit herabjinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Mars und Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedienet, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllet. Diese Wolke scheint aus dem Homer selbst entlehnet zu sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömmt, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel oder in Nacht verhüllen und so davonführen; als den Paris von der Venus*, den Idäus vom Neptun^{4**}, den Hector vom Apollo^{***}. Und diesen Nebel, diese Wolke wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts als

Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben, welches aus den lindernden¹ Erklärungen abzunehmen, die sie über den großen Helm der Minerva geben zu müssen glauben. (S. die Clarkisch-Ernejstische Ausgabe des Homers in der angezogenen Stelle.) Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Homerischen Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man sie, in Gesellschaft der Sterblichen, auf der Leinwand zu sehen vermöhet² wird. Ist es indes schon nicht der Malerei vergönnet, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerei gewissermaßen tun; und ich bin überzeugt, daß die alten Meister sowie die Bildung der Götter überhaupt, also auch das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen erteilten, aus dem Homer entlehnet haben. (Herodot. lib. II. p. 130. Edit. Wessel.³) Verschiedene Anmerkungen über dieses Kolossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerei von so großer, in der Malerei aber von gar keiner Wirkung ist, verpare ich auf einen andern Ort. — * Iliad. I. v. 381. — ** Iliad. E. v. 23. — *** Iliad. Y. v. 444.

¹ Abschwächenden. — ² Zum Nachteil gewöhnt. — ³ Peter Besseling (1692—1761), Professor in Utrecht, dessen Herodot-Ausgabe in Amsterdam 1763 erschienen ist. — ⁴ Nicht Neptun, sondern Vulkan entführt den Idäus, um ihn vor Diomedes zu schützen.

eine poetische Redensart für „unsichtbar-machen“ sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisiert und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held wie hinter einer spanischen
 5 Wand vor seinem Feinde verborgen steht. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn
 10 euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen¹ Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hector entrückt, noch dreimal nach dem dicken² Nebel mit
 15 der Lanze stoßen: τῶς δ' ἤερα τυπε βαθειαν³ *. Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Keinen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststück,
 20 womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt
 25 des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um und läßt, anstatt das Objekt unsichtbar zu machen, das Subjekt mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den
 30 Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt**. In der That aber sind des Achilles Augen hier ebensowenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel

* Iliad. Y. v. 446. — ** Ibid. v. 321.

¹ Sowie wie „mittelalterlich“ mit der Nebenbedeutung „kunstwidrig, geschmacklos“. — ² Sonst nicht belegte Nebenform. — ³ „Und dreimal stach er den dichten Nebel.“

gehüllet; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst ge- 5
braucht hat oder gebraucht haben würde: bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen; sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle oder zum Teil nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurück- 10
hielt, sich mit Tätigkeiten¹ gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rat, als daß man sie von der Seite der übrigen Ratsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein ist der natürliche Zustand seiner Götter; es be- 15
darf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden*, sondern es bedarf einer Erleuch-

* Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdeun, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden. J. E. Iliad. E. v. 282, wo Juno und der Schlaf *ἦερα ἐσοσμενω*² 20
sich nach dem Jda verfügen, war es der schlauen Göttin höchste Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr, nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reise, ihren Gürtel geliehen hatte. In eben dem Buche (v. 344) muß eine goldene Wolke den wollusttrunknen Jupiter mit seiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelfen: 25

*Πως κ' εἶσι, εἴ τις νοῦ θεῶν αἰεγενεταῶν
Ἐῶδοντ' ἀδρησαιε*³; — — —

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

Ἥρη, μήτε θεῶν τογὲ δειδιδι, μήτε τιν' ἀνδρῶν 30
*Ὀρυσθαι τοιον τοι ἔγω νεφὸς ἀμφικαλυψω
Χρυσσον*⁴

so folgt doch daraus nicht, daß sie erst diese Wolke vor den Augen der Menschen würde verborgen haben, sondern es will nur soviel, daß sie in dieser

¹ Tätigkeiten. — ² „In Nebel eingehüllt.“

³ „O wie wär's, wenn uns einer der ewigwaltenden Götter
Weide im Schlummer erblickte?“

⁴ „Here, weder ein Gott, vertraue mir, weder ein Mensch auch
Wird uns schaun; denn ein solches Gewölck verbreit' ich umher dir,
Strahlend von Gold.“

tung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es ebensovohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

XIII.

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

Man mache einen Versuch mit dem ersten, dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest*. Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Tote Leichname¹, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftigt, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichtum dieses Gemäldes ist Armut des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen: was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmete Apollo und schoß seine Pfeile unter das Heere der Griechen. Viele Griechen starben, und ihre Leichname wurden verbrannt.“ Nun lese man den Homer selbst:

Wolke ebenso unsichtbar den Göttern werden sollte, als sie es nur immer den Menschen sei. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto aufsetzt (Iliad. E. v. 845.), welches mit dem Verhüllen in eine Wolke einerlei Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht oder unter der Gestalt des Etheneus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge. — * Iliad. A. v. 44—53. „Tableaux tirés de l'Iliade“, p. 7.

¹ Körper.

Βη δε κατ' Οὐλύμποιο καρηνῶν χωόμενος κηρ,
 Τοῦ ὤμοισιν ἔχων, ἀμφηροφρα τε φαρετρον.
 Ἐκλαγξαν δ' ἄρ' δίστοι ἐπ' ὤμων χωόμενοιο,
 Αὐτον κινήθεντος· ὁ δ' ἦϊε νυκτι ἕοικως·
 Ἐξείτ' ἐπειτ' ἀπανευθε νεων, μετα δ' ἰον ἔηκε·
 Δεινῆ δε κλαγγῆ γενετ' ἀογυροειο βιοιο.
 Οὐραῖας μιν πρῶτον ἐπώχετο, καὶ κυνας ἀρογους·
 Αὐταο ἐπειτ' αὐτοιοι βελος ἔχεπενκες ἐφριεῖς
 Βαλλῖ· αἶει δε πυραι νεκρων καιοντο θαμειαί¹.

5

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter 10
 hier über den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steigt
 Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein
 herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Schritte erklingen die Pfeile
 um die Schultern des Zornigen. Er gehet einher gleich der
 Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über und schnellet — 15
 fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf
 die Maultiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern
 Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holz-
 stöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich, die musikalische
 Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in 20
 eine andere Sprache überzutragen. Es ist ebenso unmöglich,
 sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuten, ob sie schon
 nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemälde
 vor selbstigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dich-
 ter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeigt, durch 25
 eine ganze Galerie von Gemälden führet.

Aber vielleicht ist die Pest kein vorteilhafter Vorwurf für
 die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge
 hat. Die ratsplegenden trinkenden Götter*. Ein goldner, offener

* Iliad. Δ. v. 1—4. „Tableaux tirés de l'Iliade“, p. 30.

30

¹ „Und von den Höhen des Olympos enteilet' er, zürnenden Herzen,
 Er, auf der Schulter den Bogen und wohlverschlossenen Köcher.
 Laut erkirrten die Pfeil' an der Schulter des zürnenden Gottes,
 Als er einher sich schwang; er wandelte, düsterer Nacht gleich,
 Setzte sich drauf von den Schiffen entfernt und schnellte den Pfeil ab;
 Braunvoll aber erklang das Geräusch des silbernen Bogens.
 Nur Maultiere zuerst erlegt' er und hurtige Hunde:
 Doch nun gegen sie selbst das herbe Geschöß hinwendend,
 Traf er; und rastlos brannten die Totenfeuer in Menge.“

Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungs-
würdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Heben, der
ewigen Jugend, bedient. Welche Architektur, welche Massen
von Licht und Schatten, welche Kontraste, welche Mannig-
5 faltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich an, wo höre ich auf,
mein Auge zu weiden? Wann mich der Maler so bezaubert,
wie vielmehr wird es der Dichter tun! Ich schlage ihn auf,
und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane¹
Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in
10 welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst
keine Gemälde sind.

*Οἱ δὲ θεοὶ παρὰ Ζηνὴν καθήμενοι ἠγοροῦσιντο
Χρυσεῶν ἐν δαπέδῳ, μετὰ δὲ σφίσι ποτνία Ἥβη
Νεκτάρ ἐπιποθοῖ· τοὶ δὲ χρυσεοὶ δεπασσοῖ
15 Δεῖδεχατ' ἄλλήλους, Τρωῶν πόλιν εἰσορῶσιντες².*

Das würde ein Apollonius³ oder ein noch mittelmäßigerer Dichter nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier ebensoweit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der
20 „Ilias“ sonst kein einziges Gemälde als nur eben in diesen vier
Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen
Ermunterungen zum Angriff, durch die Fruchtbarkeit glänzender und
abstechender Charaktere und durch die Kunst ausnimmt⁴, mit welcher
uns der Dichter die Menge, die er in
25 Bewegung setzen will, zeigt: so ist es doch für die Malerei
gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es
auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennet.
Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so
häufige und so vollkommene vor als nur in irgendeinem an-
30 dern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde als
das vom Pandarus⁵, wie er auf Anreizen der Minerva den

¹ Leicht verständlich, klar.

² „Aber die Götter, um Zeus im goldenen Saale versammelt, saßen zum Räte vereint, und Hebe, die herrliche Jungfrau, schenkte den Nektar umher; und jene aus goldenen Bechern tranken sich zu einander und schaueten nieder auf Troja.“

³ Apollonius Rhodius, um 220 v. Chr., alexandrinischer Dichter und Grammatiker, Verfasser des Epos „Argonautica“. — ⁴ Auszeichnend. — ⁵ Vgl. S. 125 dieses Bandes, S. 3 ff.

Waffenstillestand bricht und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? Als das von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das von dem beiderseitigen Angriffe? Als das von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Deukus¹ rächt?

Was folgt aber hieraus? Daß nicht wenige der schönsten 5 Gemälde des Homers keine Gemälde für den Artisten geben? daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? daß die, welche er hat und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde sein würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeigt? Was sonst als die Verneinung 10 meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homers Stoff geben, wann ihrer auch noch so viele, wann sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schließen läßt. 15

XIV.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus getan, 20 welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiersteine der Dichter machen und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen*.

* „Tableaux tirés de l'Iliade“, Avert. p. V. „On est toujours convenu, que plus un poëme fournissoit d'images et d'actions, plus il avoit de supériorité en poésie. Cette réflexion m'avoit conduit à penser que le calcul des différents tableaux, qu'offrent les poëmes, pouvoit servir à comparer le mérite respectif des poëmes et des poëtes. Le nombre et le genre des tableaux que présentent ces grands ouvrages, auroient été une espèce de pierre de touche ou plutôt une balance certaine 30 du mérite de ces poëmes et du genie de leurs auteurs².“

¹ Deukos ist von Antiphos, einem Sohne des Priamos, getödet worden, und Odysseus rächt den Tod seines Gefährten („Ilias“, 4. Gesang, V. 491—504). — ² „Man ist immer der Ansicht gewesen, je mehr an Gemälden und Vorgängen ein Gedicht liefere, desto höheren Rang behaupte es in der Poesie. Diese Bemerkung hatte mich auf den Gedanken gebracht, daß die Berechnung der Zahl der Gemälde dazu dienen könnte, den relativen Wert der Gedichte und der Dichter zu vergleichen. Die Zahl und Art der Gemälde, welche diese großen Werke bieten, würde eine Art Prüfstein werden oder vielmehr eine feine Wage des Wertes dieser Gedichte und des Genies ihrer Verfasser.“

Fern sei es, diesem Einfalle auch nur durch unser Still-
schweigen das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton
würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es
scheinet wirklich, daß das verächtliche Urteil, welches Caylus
5 über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack als eine Folge
seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichtz,
sagt er, mag wohl die größte Ähnlichkeit sein, die Milton mit
dem Homer gehabt hat¹. Freilich kann Milton keine Galerien
füllen. Aber müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die
10 Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein,
so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen
großen Wert auf den Verlust des erstern legen².

„Das verlorne Paradies“ ist darum nicht weniger die erste
Epopee³ nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als
15 die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil man
kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine
Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten
beschäftiget hätte. Die Evangelisten erzählen das Faktum mit
aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzt die
20 mannigfaltigen Teile desselben, ohne daß sie ihrerseits den ge-
ringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es
gibt malbare und unmalbare Fakta, und der Geschichtschreiber
kann die malbarsten ebenso unmalerisch erzählen, als der
Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

25 Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes ver-
führen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches
Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Ge-
mälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung
mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand
30 so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher
bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein
Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt,

¹ Milton erblindete mit 42 Jahren; die Behauptung, Homer sei blind gewesen, beruht auf der falschen Annahme, daß er mit dem blinden Verfasser des Hymnus auf den delischen Apollo identisch sei. — ² Vgl. zu diesem Abschnitt in den „Materialien zum ‚Laokoon‘“ Nr. 17 (S. 279 dieses Bandes). — ³ Nach dem französischen Worte für „Epoë“, épopée.

dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen.*

XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie 5 die Erfahrung zeigt, auch die Vorstellungen anderer als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen notwendig dem Artisten ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens³ Ode auf den Cäcilienstag ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch 10 ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernet, als daß die Farben keine Töne und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände 15 stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Teil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Ge- 20 mälde des Pandarus im vierten Buche der „Ilias“ ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist

* Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasieen, wie man sich aus dem Longin¹ erinnern wird. Und was wir die Illusion, das 25 Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet (Erot. T. II. Edit. Henr. Steph.² p. 1351), gesagt, die poetischen Phantasieen wären wegen ihrer Enargie Träume der Wachenden: „*Αἱ ποιητικαὶ φαντασίαι διὰ τὴν ἐναργεῖαν ἐρηγοροῦσιν ἐνύπνια εἶσιν.*“ Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen und des Wortes Gemälde gänzlich 30 halten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwarer Regeln erspart haben, deren vornehmster Grund die Übereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasieen würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasieen 35 poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

¹ Vgl. S. 107 dieses Bandes, Anm. 1. — ² Vgl. S. 150 dieses Bandes, Anm. 3. —

³ John Drydens (1631—1700) Ode „Alexander's Feast, or the power of music“ (1700), zur Feier des Cäcilientages gedichtet, wurde von Händel 1725 komponiert.

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*. Pandarus zieht ſeinen
 5 Bogen hervor, legt die Senne² an, öffnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten wohlbediederten Pfeil, ſetzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mitſamt dem Pfeile unten an dem Einſchnitte zurück, die Senne naht ſich der Bruſt, die eiſerne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große geründete
 10 Bogen ſchlägt tönend auseinander, die Senne ſchwirret, abſprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach ſeinem Ziele.

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

* Iliad. Δ. γ. 105.

20 *Αὐτικ' ἐσπλα τοξον ἐϋξοον — — — —*
Και το μεν εὐ κατεθηκε τανυσσασμενος, ποτι γαιη
Ἀγκλινας — — — — — — — —
Αὐταρ ὁ σπλα πωμα φαρειτης· ἐκ δ' ἐλετ' ἰον
Ἀβλητα, περοεντα, μελαινων ἐρμ' ὀδυναων,
 25 *Αἴψα δ' ἐπι νευρη κατεκοσμηι πικρον δῖστον — —*
Ἐλκε δ' ὀμου γλυφιδας τε λαβων, και νευρα βοεια.
Νευρην μεν μαζω πελασεν, τοξω δε σιδηρον.
Αὐταρ ἐπειδη κυκλοτορες μεγα τοξον ἐτεινε,
Αἰγξε βιος, νευρη δε μεγ' ἰαχεν, ἄλτο δ' ὀστος
 30 *Ὅξυβελης, καθ' ὀμιλον ἐπιπτεσθαι μενεαινων¹.*

¹ „Schnell entblößt' er das glatte Geſchoß — — — —
 Und er ſpannte den Bogen und hielt ihn geſchickt an der Erde
 Niedergelehnt — — — — — — — —
 Jezo den Köcher erſchloß er und nahm ſich einen der Pfeile,
 Einen geſiederten, neuen heraus, Duell finſterer Schmerzen;
 Schnell dann legt' er das herbe Geſchoß ſich zurecht auf der Sehne — —
 Hierauf zog er die Kerbe zugleich und die Sehne von Kindshaut,
 Hielt dann dicht an den Buſen die Seh'n', an den Bogen das Eiſen.
 Als er ſo freisförmig geſpannt den gewaltigen Bogen,
 Schwirrte das Horn, laut bröhnte die Seh'n', und der ſpitze Pfeil fuhr
 Ziſchend davon, in den Haufen hineinzuſtiegen verlangend.“

² Durch Abelung beſeitigte, früher häufige Form.

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

XVI.

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

Ich ſchließe ſo. Wenn es wahr iſt, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebrauchet als die Poeſie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, dieſe aber artikulirte Töne in der Zeit; wenn unſtreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müſſen: ſo können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenſtände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander exiſtieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenſtände ausdrücken, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen.

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

Gegenſtände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen¹. Folglich ſind Handlungen der eigentliche Gegenſtand der Poeſie.

¹ Vgl. zur Erläuterung dieſer Begriffe die Anmerkungen am Schluſſe dieſes Bandes.

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

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

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

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

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

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

Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler da, wo Homer malet,

wenig oder nichts für sich zu tun siehet, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper in schönen Stellungen in einem der Kunst vorteilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will! Man 5
gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse¹ also hier den Grafen, der den Farbenstein² des Malers zum Probiersteine des Dichters machen will, um die 10
Manier des Homers näher zu erklären.

Für ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei 15
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. 20

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird demohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augen- 25
blicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen 30
die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug und weist uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen 35

¹ Verlasse. — ² Der Stein, auf dem früher der Maler selbst die Farben rieb.

von Erz, die ſilberne Nabe, alleß inßbeſondere. Man ſollte ſagen: da der Räder mehr als eines war, ſo mußte in der Beſchreibung ebenſoviel Zeit mehr auf ſie gehen, als ihre beſondere Anlegung deren in der Natur ſelbſt mehr erforderte*.

- 5 *Ἦθη δ' ἀμφ' ὄχεσσι θοῶς βαλε καμπύλα κυκλά,
Χαλκῆα ὀκτακνήμα, σιδηρεῶ ἀξονὶ ἀμφις·
Τῶν ἦτοι χροσση ἰνυς ἀφθιτος, αὐτὰρ ὑπερθεν
Χαλκῆ' ἐπισσωτρα, προσαρηροτα, θάναμα ἰδεσθαι·
Πλημναι δ' ἀργυροῦ εἰσι περιδρομοὶ ἀμφοτεροθεν·*
- 10 *Διφρος δε χροσσεισι καὶ ἀργυροισιν ἱμασιν
Ἐντεταται· δοιαὶ δε περιδρομοὶ ἀντυγες εἰσι·
Του δ' ἐξ ἀργυρος ὄυμος πελεν· αὐτὰρ ἐπ' ἀκρω
Δησε χροσειον καλον ζυγον, ἐν δε λεπαδνα
Καλ' ἐβαλε, χροσεια¹. — — — —*

- 15 Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet geweſen, ſo muß ſich der König vor unſern Augen ſeine völlige Kleidung Stück vor Stück umtun; das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die ſchönen Halbhüfeln, den Degen; und ſo iſt er fertig und ergreift das Szepter. Wir ſehen die Kleider, indem der
- 20 Dichter die Handlung des Bekleidens malet; ein anderer würde die Kleider biß auf die geringſte Franze gemalet haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu ſehen bekommen.**

- — — *Μαλακὸν δ' ἐνδυε χιτῶνα,
Καλὸν, νηγατεον, περι δ' αὐ̄ μεγα βαλλετο φαρὸς·*
- 15 *Ποσσι δ' ἔπαι λιπαροισιν ἐδησατο καλά πεδιλά.
Ἀμφι δ' ἄρ' ὠμοισιν βαλετο ξιφὸς ἀργυροσηλον,
Εἴλετο δε σκηπτρον πατρῶϊον, ἀφθιτον αἰεὶ².*

* Iliad. E. v. 722—31. — ** Iliad. B. v. 43—47.

1 „Hebe ſüßt um den Wagen alßhalb die gerundeten Räder, Cherne, mit acht Speichen, umher an die eiferne Achſe. Dran ſind Felgen von Gold, nie alternde, oben darüber Cherne Reißen gelegt, anpaſſende, Wunder dem Anblick. Silberne Naben drehn ſich an beiden Enden der Achſe, Dann in goldenen Riemen und ſilbernen ſchwebet der Seſſel, Eingezpannt und umringt mit zween umlaufenden Händen. Vorhin ſtreckt ſich die Deichſel, die ſilberne; aber ans Ende Wand ſie das goldene Joſch, das prangende, dem ſie die Seile, Golden und ſchön, umſchlang.“

2 — — — „Und zog das weiche Gewand an, Säuber und neu, und warf den gewaltigen Mantel darüber: Unter die glänzenden Füße beſteigt' er ſtattliche Sohlen; Hängte ſodann um die Schultern das Schwert voll ſilberner Buckeln, Nahm das Szepter, vom Vater ererbt und von ewiger Dauer.“

Und wenn wir von diesem Szepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Szepter heißt, sowie ein ähnliches ihm an einem andern Orte bloß *χρυσείοις ἡλοιοι πεπαρομενον*, das mit goldenen Stiften beschlagene Szepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Szepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen: was tut sodann Homer? Malte er uns außer den goldenen Nägeln nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung¹ daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung gibt er uns die Geschichte des Szepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkan's; nun glänzt es in den Händen des Jupiter's; nun bemerkt² es die Würde Merkurs; nun ist es der Kommandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus usw.

— Σκηπτρον ἔχων· το μὲν Ἥφαιστος καμει τευχῶν·
 Ἥφαιστος μὲν δῶκε Διὶ Κρονίωνι ἀνακτι·
 Αὐτὰρ ἄρα Ζεὺς δῶκε διακτορῶ Ἀργεϊφοντῆ·
 Ἐρμείας δὲ ἀναξ δῶκεν Πέλοπι πληξίππῳ·
 Αὐτὰρ ὁ αὐτὲ Πέλοψ δῶκε Ἄτροϊ, ποιμὲνι λαῶν·
 Ἄτροεὺς δὲ θνησκῶν ἔλιπε πολυαοῖν Θυεστῆ·
 Αὐτὰρ ὁ αὐτὲ Θυεστῆ Ἀγαμέμνονι λειπε φορηναί,
 Πόλλῃσι νησοῖσι καὶ Ἀργεῖ παντὶ ἀνασσειν³·*

* Piad. B. v. 101—108.

¹ Der Wappenkönig hatte im Mittelalter für die Wappenherolde, deren Vorsteher er war, genaue Beschreibung der Wappen zu liefern. — ² Bezeichnet.

³ „— Haltend das Szepter der Macht, das gepriesene Werk des Hephästos, Diejes verehrte Hephästos dem herrschenden Sohne des Kronos; Zeus der Kronide verehrt' es dem rüstigen Argoswürger; Hermes aber verehrt' es dem Rossbändiger Pelops; Pelops wieder verehrt' es dem völkerbeherrschenden Atreus; Dann ließ es Atreus sterbend dem lämmerreichen Thyestes; Aber Thyestes ließ es dem Held Agamemnon zum Erbteil, Dief Gilande damit und Argos' Reich zu beherrschen.“

So kenne ich endlich dieses Szepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homers diese Stelle
 5 als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Szepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner
 10 Erhaltung das unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen sich einem einzigen zu unterwerfen bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit (*Zeus Κρονων*¹), ein ehrwürdiger Alte gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit
 15 einem Merkur (*Διακτορω Ἀργειφορη*) teilen oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger (*Πελοπι πληξιππο*) überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde
 20 gedämpft² und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker (*ποιμην λαων*) sie mit Wohlleben und Überfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (*πολυαρμουεστη*) der
 25 Weg gebahnet worden, daß, was bisher das Vertrauen erteilt und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber
 30 demohugeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärket werden, dem man so vieles leihen³ kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte iht die Geschichte des Szepters bloß als einen Kunstgriff, uns bei einem einzeln Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung

¹ Lessing setzt hier wohl die falsche, auf Verwechslung von *Κρονος* und *Χρονος* beruhende Deutung mit Bewußtsein ein, um die allegorische Deutung zu ermöglichen. — ² Niedergerworfen. — ³ Unterlegen.

seiner Teile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Szepter schwöret, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, gibt uns Homer die Geschichte dieses Szepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn 5 von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen.*

*Ναι μα τοδε σκηπτρον, το μεν ουποτε φυλλα και οξους
 Φυσει, επειδη πρωτα τομην εν ορεσσι λελοιπεν,
 Ουδ' αναθηλησει· περι γαρ ορα ε χαλκος ελεψε 10
 Φυλλα τε και φλοιον· νυν αυτε μιν νιες Αχαιων
 Εν παλαμης φορεουσι δικασπολοι, οι τε θεμιστας
 Προς Διос ειρναται¹ — — —*

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von 15 verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkans, dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten: jener der alte Besitz eines edeln Hauses; dieser bestimmt, die 20 erste, die beste Faust zu füllen: jener von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstreckt; dieser, von einem aus dem Mittel² der Griechen geführt, dem man nebst andern die Bewahrung der Gesetze anvertrauet hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von- 25 einander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bei allem seinen blinden Zorne, einzugestehen nicht umhin konnte.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu tun ist, wird er dieses Bild in eine 30 Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile

* Iliad. A. v. 234—239.

¹ „Wahrlich, bei diesem Zepher, das niemals Blätter und Zweige Wiedererzeugt, seitdem es den Stamm im Gebirge verlassen, Und nie wieder ergrünt, denn ringsum schälte das Erz ihm Blätter und Rinde hinweg; jetzt tragen es hier in den Händen Eble vom Volk der Achäer, die richtenden, welche die Satzung Aufrechtthalten des Zeus.“

² Aus der Mitte, aus der großen Masse.

desſelben, die wir in der Natur nebeneinander ſehen, in ſeinem Gemälde ebenſo natürlich aufeinander folgen und mit dem Fluſſe der Rede gleichjam Schritt halten zu laſſen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen; einen Bogen von
 5 Horn, von der und der Länge, wohlpolieret und an beiden Spitzen mit Goldblech beſchlagen. Was tut er? Zählt er uns alle dieſe Eigenſchaften ſo trocken eine nach der andern vor? Mitnichten; das würde einen ſolchen Bogen angeben, vorſchreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus deſſen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felſen aufgepaßt und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deßwegen beſtimmte er ſie zu einem Bogen; ſie kommen in die Arbeit, der
 10 Künſtler verbindet ſie, polieret ſie, beſchlägt ſie. Und ſo, wie geſagt, ſehen wir bei dem Dichter entſtehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entſtanden ſehen können.*

— — — Τοξον ἔυξοον, ἰξάλου αἶγος
 Ἄγριον, ὃν ῥα ποῖ αὐτός, ὑπο στερονοιο τυχησας,
 Πέτρης ἐκβαίνοντα δεδεγμενος ἐν προδοκῆσι
 20 Βεβλήκει πρὸς στήθος· ὁ δ' ὑπτίος ἔμπροσε πέτρῃ·
 Τὸν κερα ἐκ κεφαλῆς ἐκκαϊδεκαδωρα πεφυκει·
 Καὶ τα μὲν ἄσκησας κεραοξοός ἤραρε τεκτων,
 Παν δ' εὐ λειήνας, χροῦσην ἐπέθηκε κοροῶνῃ¹.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieſer
 25 Art auſſchreiben wollte. Sie werden jedem, der ſeinen Homer innehat, in Menge beifallen².

XVII.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie ſind nicht bloß aufeinanderfolgend, ſie ſind auch willkürlich; und als

30 * Iliad. Δ. v. 105—111.

1 — — „den Bogen, geſchnitz von des Kletternden Steinbock's
 Schönem Gehörn, dem er ſelbſt die Bruſt von unten getroffen,
 Als er ſprang vom Felſen; er wartete lauernd im Anſtand
 Und durchſchoß ihm die Bruſt, daß rücklings am Felſ er hinabfiel.
 Sechzehn Handbreit waren vom Haupt ihm die Hörner gewachſen:
 Dieſe ſchnitz' und verband der hornarbeitende Künſtler,
 Glättete alles genau und beſchlug's mit goldener Krümmung.“

2 Einfallen.

willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existieren, auszudrücken. In dem Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläufig und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach 5
seinen Theilen nebeneinander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß und gegenteils das Exempel des Homers bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß 10
zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr: da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers ebensowohl aufeinander folgen lassen kann, als sie in der Natur nebeneinander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigen- 15
schaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber insoferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, 20
daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter 25
soll immer malen; und nun wollen wir sehen, inwieferne Körper nach ihren Theilen nebeneinander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile und endlich das 30
Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wann wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und 35
ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesezt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem

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

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann.*

Dort ragt des hohe Haupt vom edlen Enziane
 Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
 Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
 Sein blauer Bruder² selbst bückt sich und ehret ihn.
 Der Blumen helles Gold³, in Strahlen umgebogen,
 Türmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand,
 Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
 Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
 Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle,
 In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut⁴, gleich einem grauen Nebel,
 Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
 Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel,
 Die ein von Amethyß gebildter Vogel trägt.

* S. des Herrn v. Hallers „Alpen“¹.

¹ Vers 381—400 aus Albrecht von Hallers (1708—77) beschreibendem Gedichte „Die Alpen“ (1729). — ² „Gentiana foliis amplexicaulibus floris fauce barbata“ (*Gentiana lutea* L.). — ³ Taufendgüldenraut (*Erythraea*). — ⁴ Löwenmaul (*Antirrhinum*).

Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbt,
 Auf einen hellen Bach den grünen Widerschein;
 Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
 Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein¹.
 Smaragd und Rosen² blühen auch auf zertretner Heide,
 Und Felsen decken sich mit einem Purpurleide³.

5

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malet, aber ohne alle Täuschung malet. Ich will nicht sagen, daß, wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich aus seinem Gemälde 10 so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, daß alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht leugnen, daß demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zustatten kommt, der Dichter nicht von einigen Teilen eine lebhaftere 15 Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur: wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so müssen keine einzelne Teile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich verteilt scheinen; unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das 20 aus ihnen mit eins⁴ zusammenzusetzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können, „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderei ganz matt und düster sein würde“? * Sie bleibt unendlich unter dem, was 25 Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunststrichter, der ihr dieses übertriebene Lob erteilet, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zieraten, die der Dichter darein

* Breitingers „Kritische Dichtkunst“, T. II, S. 407⁵.

30

¹ Die schwarze Meisterwurz (Astrantia major). — ² Wilder Rosmarin (Ledum palustre) und eine andere Ledum-Art. — ³ Das Leimkraut (Silene acaulis), „wo mit oft ganze große Felsen, wie mit einem Purpurmantel, weit und breit überzogen sind“ (Haller). — ⁴ Auf einmal. — ⁵ Johann Jakob Breitingers (1701—76) „Kritische Dichtkunst, worinnen die poetische Malerei in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht . . . wird“ erschien in Zürich 1740. Lessing hat daraus das Haller-Zitat entlehnt, wie eine Abweichung im Wortlaut ergibt.

verwäbet¹ hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwicklung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale dienet, als auf diese Schönheit selbst und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Ähnlichkeit des
 5 Bildes, welches uns der Maler und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kommt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
 10 Türmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand,
 Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
 Strahlt von dem bunten Blitz von feichtem² Diamant —

daß diese Zeilen in Ansehung ihres Eindrucks mit der Nachahmung eines Hunsun³ wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben oder sie vorzüglich verleugnen wol-
 15 len. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen rezitieren lassen; nur vor sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit
 20 entfernt zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon aufeinander
 25 folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen⁴ der Körper das Täuschende gebriecht, worauf die Poesie vornehmlich gehet; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Koexistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision
 30 kommt und, indem jenes in dieses aufgelöset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Teile in das Ganze ungemein schwer und nicht selten unmöglich gemacht wird.

¹ Wohl auf angenommener Verwandtschaft mit „wabern, wafern“ beruhend, sprachgeschichtlich falsche Form. — ² Sonst nicht belegte Nebenform zu „feucht“. —

³ Jan van Hunsun (1682—1749), angesehener holländischer Blumenmaler. —

⁴ Schilderungen mit Worten.

Überall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu tun hat und nur auf deutliche und soviel möglich vollständige Begriffe gehet, können diese aus der Poesie ausgeschlossene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische¹ Dichter (denn da, wo er dogmatizieret, ist er kein Dichter) können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. E. Virgil in seinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tüchtige Kuh:

— — — Optima torvae 10
 Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
 Et crurum tenuis a mento palearia pendent.
 Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
 Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures
 Nec mihi displiceat maculis insignis et albo, 15
 Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
 Et faciem tauro propior; quaeque ardua tota,
 Et gradiens ima verrit vestigia cauda².

Oder ein schönes Füllen:

— — — — Illi ardua cervix 20
 Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga:
 Luxuriatque toris animosum pectus³ etc.*

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Teile als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüch-

* Georg. lib. III. v. 51 et 79.

¹ Didaktische, lehrende.

² — — — „Trohigen Ansehns

Sei die Kuh, unzierlich ihr Haupt und mächtig der Nacken,
 Der auch tief zu den Beinen vom Rinn die Wampe herabhängt;
 Lang die Seite gestreckt, die unenbliche; alles gewaltig;
 Fuß auch und zottige Ohren an eingebogenen Hörnern.
 Auch mißfalle mir nicht, die mit sprunzelnder Weise hervorsteint,
 Oder dem Fochse sich iränbt und manchmal droht mit dem Horne,
 Nicht unähnlich dem Stier an Gestalt und erhabenen Wuchses,
 Und die im Gange die Spur mit der Spitze des Schweifes zerferget.“

³ — — — „Hochragenden Halses

Ist es und feineren Haupt's, dünnbäuchig und fleischigen Rücken's;
 Und vollmustelig strotzt ihm die mutige Brust“ zc.

tigen Ruh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nach dem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urteilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammenfassen lassen
5 oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig sein.

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

15 — — — — Lucus et ara Dianae

Et properantis aquae per amoenos ambitus agros

Aut flumen Rhenum aut pluvius describitur arcus!*

Der männliche Pope² sah auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er
20 verlangte ausdrücklich, daß, wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungsjucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein bloß malendes Gedichte für ein Gastgebot auf lauter Brühen**. Von dem Herrn von

* De A. P. v. 16. — ** „Prologue to the Satires“, v. 340.

25 That not in fancy's maze he wander'd long,

But stoop'd to truth and moraliz'd his song³.

Ibid. v. 148.

— — — — who could take offence,

While pure description held the place of sense⁴?

30 Die Anmerkung, welche Warburton⁵ über die letzte Stelle macht, kann für eine authentische Erklärung des Dichters selbst gelten. „He uses *pure equi-*

1 — — — — „Wenn Hain und Altar der Diana

Und des beschleunigten Bachs Umlauf durch lachende Felser

Ober der Rheinstrom auch und ein Regenbogen gemalt wird.“

2 Alexander Pope (1688—1744), englischer Dichter. — ³ „Daß er nicht im Zr-
garten der Phantasie lange wandere, sondern der Wahrheit huldige und seinem Liede
einen moralischen Inhalt gäbe.“ — ⁴ „Wer könnte sich daran stoßen, solange reine Be-
schreibung die Stelle des vernünftigen Inhalts einnimmt?“ — ⁵ William Warburton
(1698—1779) gab in London 1751 Papes Werke mit reichen Erläuterungen heraus.

Kleist² kann ich versichern, daß er sich auf seinen „Frühling“ das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan³ hineinzulegen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung auf geratewohl bald hier, bald da gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und aufeinanderfolgen lassen wolle. Er würde zugleich das getan haben, was Marmontel⁴, ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner⁵ „Erlagen“⁶, mehreren deutschen Dichtern geraten hat; er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben.*

vocally, to signify either chaste or empty; and has given in this line what he esteemed the true character of descriptive poetry, as it is called. A composition, in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a picturesque imagination ist to brighten and adorn good sense; so that to employ it only in description, is like childrens delighting in a prism for the sake of its gaudy colours; which when frugally managed, and artfully disposed, might be made te represent and illustrate the noblest objects in nature!.“ Sowohl der Dichter als Kommentator scheinen zwar die Sache mehr auf der moralischen als kunstmäßigen Seite betrachtet zu haben. Doch desto besser, daß sie von der einen ebenso wichtig als von der andern erscheint. — * „Poétique Française“, T. II. p. 501. „J'écrivois ces réflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'Eglogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avois conçu; et s'ils parviennent à donner plus

¹ „Er gebraucht das Wort Pure doppelsinnig, um entweder ‚rein‘ oder ‚leer‘ zu bezeichnen; und er hat in diesem Vers angegeben, was er für den wahren Charakter der sogenannten beschreibenden Poesie hält. Eine Dichtung nach seiner Ansicht, so unsinnig als ein Gastgebot auf lauter Brühen. Der Nutzen einer schildernden Phantasie ist es, daß sie dem gesunden Menschenverstand Licht und Schmuck verleihen kann, so daß ihre Anwendung bei der Beschreibung allein sich mit dem Vergnügen vergleichen läßt, das man Kindern mit den glitzernden Farben eines Prismas macht, das bei mäßigem Gebrauch und kunstgerechter Anwendung die edelsten Naturgegenstände zum Vorschein bringen und erklären helfen kann.“ — ² Ewald von Kleist (1715 bis 1759), der vertrauteste Freund Lessings, berühmt vor allem durch das hier genannte beschreibende Gedicht „Der Frühling“ (1749). — ³ Eine Folge von Situationen. — ⁴ Jean François Marmontel (1723—99) kritisierte in der „Poétique française“ (1763) die Größen der französischen Literatur. — ⁵ Kleist. — ⁶ Hirtengebedichte.

XVIII.

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

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

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

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli² den Raub der Sabinischen Jungfrauen und derselben Ausöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Unverwandten; oder wie Tizian die ganze Geschichte des verlorenen Sohnes, sein lüderliches Leben und sein Elend und seine Reue: 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 Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen, 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 vertragen, daß sich einer in des andern innerstem Reiche

au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre¹."

¹ „Ich schrieb diese Betrachtungen nieder, ehe die Versuche der Deutschen in dieser Dichtungsart (dem Hirtenidyll) bei uns bekannt waren. Sie haben ausgeführt, was ich dachte, und wenn sie dazu kommen, sich mehr auf das Moralische und weniger auf die Einzelheiten der Ausmalung greifbarer Dinge zu legen, so werden sie Ausgezeichnetes in dieser Art leisten, die reicher, weiter, fruchtbarer und unendlich natürlicher und moralischer ist als das galante Schäfergedicht.“ — ² Francesco Mazzola oder Mazzuola, genannt Parmeggiano (1503—40), ist namentlich durch den „Bogenspannenden Amor“ im Wiener Museum bekannt. Das hier genannte Gemälde ist verschollen, soll aber in einer Leßung bekannt gewesenen Kupferstichsammlung nachgebildet sein.

ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtfame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu tun genötiget siehet, friedlich von beiden Teilen kompensieret: so auch die Malerei und Poesie. 5

Ich will in dieser Absicht¹ nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung² oder Entfernung 15 seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgehet, einen mehr oder weniger augenblicklichen Anteil zu nehmen erlaubet. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs³ über die Draperie des Raffaels macht*. „Alle Falten“, sagt er, „haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihr eigen Gewicht 20 oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal siehet man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raffael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man siehet an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen oder 25 gehet, oder ob es ausgestreckt gewesen und sich krümmet.“ Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vor bewegt, der Teil des Gewands, welcher auf ihm liegt, unmittelbar folget, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben 30 darum zur Malerei ganz unbequem ist: so gibt es keinen Augen-

* „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei“, S. 69.

¹ Hinsicht. — ² Wendung, Stellung. — ³ Raphael Mengs (1728—79), in seiner Zeit als Maler und Kunsttheoretiker weit überschätzt, auch von Winkelmann, dem die hier angeführte, in Zürich 1762 erschienene Schrift gewidmet war.

blick, in welchem das Gewand im geringſten eine andere Falte machte, als es der ißige Stand des Gliedes erfordert; ſondern läßt man es eine andere Falte machen, ſo iſt es der vorige Augenblick des Gewandes und der ißige des Gliedes. Dem-
 5 ohneachtet, wer wird es mit dem Artiſten ſo genau nehmen, der ſeinen Vortheil dabei findet, uns dieſe beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verſtand und das Herz gehabt hat, einen ſolchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Aus-
 10 druckes zu erreichen?

Gleiche Nachſicht verdienet der Dichter. Seine fortſchrei-
 tende Nachahmung erlaubet ihm eigentlich, auf einmal nur eine
 einzige Seite, eine einzige Eigenschaft ſeiner körperlichen Gegen-
 ſtände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung ſeiner
 15 Sprache ihm dieſes mit einem einzigen Worte zu thun verſtattet; warum ſollte er nicht auch dann und wann ein zweites ſolches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wann es die Mühe verlohnet, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe geſagt, dem Homer ſei z. B. ein Schiff entweder nur das
 20 ſchwarze Schiff oder das hohle Schiff oder das ſchnelle Schiff, höchſtens das wohlberuderte ſchwarze Schiff. Zu verſtehen von ſeiner Manier überhaupt. Hier und da findet ſich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzujezet: *Καμπύλα κνκλα, χαλκεια, οκτακνημα**, runde, eherne, achtſpeichichte
 25 Räder. Auch das vierte: *ἀσπίδα παντοσε ἰσην, καλήν, χαλκειήν, ἐξήλατον***, ein überall glattes, ſchönes, ehernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm dieſe kleine Üppigkeit nicht vielmehr Dank wiſſen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung ſie an wenigen ſchicklichen
 30 Stellen haben kann?

Des Dichters ſowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeſchickten Gleichniße von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wiſſen. Ein bloßes Gleichniß beweiset und rechtfertiget nichts.
 35 Sondern dieſes muß ſie rechtfertigen: ſo wie dort bei dem Maler

* Iliad. E. v. 722. — ** Iliad. M. v. 294.

die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar aneinander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können, so folgen auch hier bei dem Dichter die mehrere Züge für die verschiedenen Teile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell aufeinander, daß wir sie 5 alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kommt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zustatten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäufte Beiwörter 10 eine so glückliche Ordnung, daß der nachteiligen Suspension¹ ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als² die französische, welche z. B. jenes *Καμπύλα κυκλα, χαλκεια, οκτακνημα* umschreiben müssen: 15 „die runden Räder, welche von Erz waren und acht Speichen hatten“, drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwäzler. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der 20 Feder der gewissenhaften Frau Dacier³ oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in ebenso kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vorteilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachahmen. Wir sagen zwar „die runden, 25 ehernen, achtspeichichten“ — — aber „Räder“ schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedene Prädikate, ehe wir das Subjekt erfahren, nur ein schwankes, verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subjekt gleich mit dem ersten Prädikate und läßt die andern nachfolgen; er sagt: „runde Räder, eherner, achtspeichichte“. So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vorteil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn und kann ihn nur selten 35

¹ Verzögerung. — ² Wie. — ³ Vgl. S. 24 dieses Bandes, Anm. 2.

ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hinternach setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto¹ stehen; wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichicht. Allein in diesem statu kommen unsere Adjektiva
 5 völlig mit den Adverbiis überein und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädi-
 zieret² wird, ziehet, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf und scheine das
 10 Schild vergessen zu wollen, das Schild des Achilles; dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich Homer vor
 alters als ein Lehrer der Malerei* betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher
 Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Teilen nebenein-
 15 ander dem Dichter nicht vergönnet sein soll? Und dieses Schild hat Homer in mehr als hundert prächtigen Versen nach seiner
 Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau be-
 schrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in
 20 allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf, — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malet nehmlich das
 Schild nicht als ein fertiges, vollendetes, sondern als ein werden-
 des Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunst-
 25 griffes bedienet, das Roeristierende seines Vorwurfs in ein
 Konsekutives zu verwandeln und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung
 zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen
 Meister, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer
 30 und Zange vor seinen Anboß, und nachdem er die Platten

* Dionysius Halicarnass. in Vita Homeri³ apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401⁴.

¹ Unbestimmt. — ² Ausgesagt (vgl. „Präbital“). — ³ Dionysius von Halikarnas, Zeitgenosse des Augustus, war angeblich Verfasser einer Lebensbeschreibung des Homer. — ⁴ Die „Opuscula mythologica, ethica et physica“ (Cambridge 1671) des Thomas Gale (1636—1702) enthalten eine Ausgabe der zitierten Homerbiographie.

aus dem größten geschmiedet, schwellen¹ die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmet, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feimern Schlägen aus dem Erzte hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugens, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Aeneas beim Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart ebenso deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach auslegt. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunklere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Aussehen nach, dem Dichter und Hofmanne² hier das meiste*. Wenn ihn aber dieses ent-

* Ich finde, daß Servius³ dem Virgil eine andere Entschuldigung leiht. Denn auch Servius hat den Unterschied, der zwischen beiden Schilden ist, bemerkt: „Sane interest inter hunc et Homeri clypeum; illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem“ (ad v. 625. lib. VIII. Aeneid.). Und warum dieses? Darum, meint Servius, weil auf dem Schilde des Aeneas nicht bloß die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführet, sondern

— — — — genus omne futurae

Stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella⁵

¹ Lessing denkt an getriebene Arbeit. — ² Durch die Hinweise auf die spätere römische Geschichte in der „Aeneis“ sollte dem Kaiser Augustus geschmeichelt werden. — ³ Bgl. S. 76 dieses Bandes, Anm. 1. — ⁴ „Es ist allerdings ein Unterschied zwischen diesem Schilde und dem des Homer; denn dort wird alles einzelne beschrieben, während es gemacht wird, hier aber lernt man es nach Vollendung des Werkes kennen: denn hier empfängt auch Aeneas erst die Waffen und betrachtet sie dann; dort werden sie von der Thetis zu Achilles gebracht, nachdem alles beschrieben worden ist.“ — ⁵ Virgil, „Aeneis“, 8. Gesang, V. 628 f.:

— — „Alles Geschlecht, das entblühen einst

Wird von Askanius' Stamm, und die Reihe durchsochtener Kriege“.

schuldiget, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem
 5 Virgil ungefähr ebendie, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Zyklopen überhaupt gezeiget,

- 10 Ingentem clypeum informant — —
 — — Alii ventosis follibus auras
 Accipiunt redduntque: alii stridentia tingunt
 Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
 Illi inter sese multa vi brachia tollunt
 15 In numerum versantque tenaci forceipe massam³.*

abgebildet waren. Wie wäre es also möglich gewesen, daß mit eben der Geschwindigkeit, in welcher Vulkan das Schild arbeiten mußte, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen hätte namhaft machen und alle von ihnen nach der Ordnung geführte Kriege hätte erwähnen können? Dieses ist
 20 der Verstand der etwas dunkeln Worte des Servius: „Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere!“ Da Virgil nur etwas Weniges von dem non enarrabili texto clypei² beibringen konnte, so konnte er es nicht während der Arbeit des Vulkans selbst
 25 tun, sondern er mußte es versparen, bis alles fertig war. Ich wünschte für den Virgil sehr, dieses Räsonnement des Servius wäre ganz ohne Grund; meine Entschuldigung würde ihm weit rühmlicher sein. Denn wer hieß ihm, die ganze römische Geschichte auf ein Schild bringen? Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Zubegriffe von allem, was in der Welt
 30 vorgehet. Scheinet es nicht, als ob Virgil, da er den Griechen nicht in den Vorwürfen und in der Ausführung der Gemälde übertreffen können, ihn wenigstens in der Anzahl derselben übertreffen wollen? Und was wäre kindischer gewesen? — * Aeneid. lib. VIII. 447—54.

¹ „Virgil handelt deshalb verständig, da schwerlich in derselben Zeit, in der die rasch vorshireitende Beschreibung gegeben wurde, das Werk selbst so gefördert worden wäre, daß es mit der Darstellung Schritt halten konnte.“ — ² „Unzerzählbare Darstellung auf dem Schilde.“

³ „Einen gewaltigen Schild entwirft man — — —
 — — — Die ziehen mit atmenden Wälgeln den Windhauch
 Ein und aus, die tauchen das sprühende Erz in des Löschtrogs
 Kühlendes Raß. Dampf halt von den Ambossschlägen die Felsluft.
 Zene sodann, abwechselnd, erheben gewaltig die Arme,
 Hämmern im Takt und wenden mit passender Zange die Masse.“

den Vorhang auf einmal niederfallen und versetzt uns in eine ganz andere Szene, von da er uns allmählich in das Tal bringt, in welchem die Venus mit den indes fertig gewordenen Waffen bei dem Aeneas anlangt. Sie lehnet sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begaffet und bestaunet und betastet und versucht, hebt sich die Beschreibung oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige „Hier ist“ und „da ist“, „nahe dabei stehet“ und „nicht weit davon siehet man“ so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nötig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Aeneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergötzet und von der Bedeutung derselben nichts weiß,

— — rerumque ignarus imagine gaudet¹;

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel² vermutlich ebensoviele wissen mußte als der gutwillige Ehemann³; sondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kömmt: so bleibet die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran teil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses oder etwas anders vorgestellt ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstüzet, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werks verläßt und alle äußere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Aeneas ist folglich ein wahres Einschießel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Wächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Notwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmut

¹ „Aeneas“, 8. Gesang, V. 703. „Und erfreut sich des Bilds, unkundig der Deutung.“ — ² Aeneas war nach der Sage der Sohn des Anchises und der Venus, sein Sohn Askanius der Stammvater des römischen Geschlechts der Julier, die Römer also die Nachkommen (Enkel) der Venus. — ³ Vulkan, den Venus, wie oft, mit dem Anchises betrogen hat.

kömmt, so mußte das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in
 5 der Manier des Homers tun. Homer läßt den Vulkan Zieraten künsteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheint ihn das Schild wegen der Zieraten machen zu lassen, da er die Zieraten für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange
 10 fertig ist.

XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Scaliger¹, Perrault², Terrasson³ und andere gegen das Schild des Homers machen, sind bekannt. Ebenso bekannt ist das, was Dacier⁴, Boivin⁵ und
 15 Pope⁶ darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese Letztern sich manchmal zu weit einlassen und in Zuversicht auf ihre gute Sache Dinge behaupten, die ebenso unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das
 20 Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung⁷ der erforderlichen Maße zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen konzentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den gering-
 25 sten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da es Homer selbst „σακος παντοσε δεδαυδαµενον“, „ein auf allen

¹ Julius Cäsar Scaliger (1484—1558) in dem erst 1561 gedruckten, für die Renaissancebildung maßgebenden Werke „Poetices libri VII“. — ² Charles Perrault (1628—1703) in der „Parallèle des anciens et des modernes“ (1688 bis 1698). — ³ Jean Terrasson (1670—1750) in der „Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère, où, à l'occasion de ce poëme, on cherche les règles d'une poétique fondée sur la raison et sur les exemples des anciens et des modernes“ (Paris 1715). — ⁴ André Dacier (1651—1722), der leidenschaftliche Gegner Terrassons, in der Vorrede zu seiner Ausgabe des „Manuel d'Epictète“ (1715). — ⁵ Jean Boivin de Billeneuve (1649—1724) in seiner ebenfalls gegen Terrasson gerichteten „Apologie d'Homère et du bouclier d'Achille“ (1715). — ⁶ Alexander Pope (1688—1744) in seiner Homerübersezung (1715), Bb. 3: „Observations on the shield of Achilles“. — ⁷ Ausgabe.

Seiten künstlich ausgearbeitetes Schild“ nennet, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die konkave Fläche mit zu Hilfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweiset*. Doch nicht genug, daß sich Boivin dieses Vorteils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Not die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwei bis drei besondere Bilder zerteilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen; sondern, anstatt daß er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner ein Gnüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

Ich werde mich an einem Beispiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt**:

*Λαοι δ' εἰν ἀροῖη ἔσαν ἀνδρῶν· ἐνθα δε ρεικος
 Ῥωωρεῖ· δυο δ' ἀνδρες ἐνεικεον εἴνεκα ποινης
 Ἀνδρος ἀποφθιμενον· ὁ μὲν εὐχετο, παντ' ἀποδουναί,
 Δημῶ πικρανσκῶν· ὁ δ' ἀναινετο, μηδεν ἔλεσθαι·
 Ἀμφῶ δ' ἰεσθην ἐπι ἰστορι πειραῶ ἔλεσθαι.
 Λαοι δ' ἀμφοτεροισιν ἐπηπνον· ἀμφις ἀρωγοί·
 Κηρουκες δ' ἀρα λαον ἐρηπνον· οἱ δε γεροντες
 Εἰλατ' ἐπι ξεστοισι λιθοῖς, ἰερω ἐνι κυκλῶ·
 Σκηπτοα δε κηρουκῶν ἐν χειρῶ ἔχον ἠεροφῶνων.
 Τοισιν ἐπειτ' ἠῖσσον, ἀμοιβηδῖς δ' ἐδικαζον.
 Κεῖτο δ' ἀῶ ἐν μεσοισι δυο χουσοιο ταλαρτα³ —*

so, glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels

* „— Scuto ejus, in quo Amazonum praelium caelavit intumescente ambitu Parmae; ejusdem concava parte Deorum et Gigantum diminationem.“ Plinius lib. XXXVI. Sect. 4. p. 726. Edit. Hard.² — ** Iliad. Σ. v. 497—508.

¹ „Der Schild, auf dessen hervortretendem Rande er die Amazonenschlacht trieb, auf dem vertieften Teile aber den Kampf der Götter und der Giganten.“ — ² Vgl. Σ. 26 dieses Bandes, Anm. 2.

³ „Viel Volk drängte sich auch auf dem Markt. Dort hatte sich Haber zwischen zwei Männern erhoben; sie haberten wegen der Sühnung eines erschlagenen Manns. Es beteuerte dieser dem Volke, Alles hab' er bezahlt; ihm leugnete jener die Zahlung. Beide nun heischten des Streits Austrag vor dem kundigen Richter,

über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Totschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zunutze machen; entweder den Augenblick der Anklage oder der Abhörnung der Zeugen oder des Urteilspruches, oder welchen er sonst vor oder nach oder zwischen diesen Augenblicken für den bequemsten¹ hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant² wie möglich und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll und nicht gänzlich verunglücken will, anders tun, als daß er sich gleichfalls seiner eigentümlichen Vorteile bedienet? Und welches sind diese? Die Freiheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeigt, sondern auch das, was uns dieser nur kann erraten lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermögen allein kömmt der Dichter dem Künstler wieder bei³, und ihre Werke werden einander alsdenn am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringet, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatz hätte Boivin die Stelle des Homers beurtheilen sollen, und er würde nicht so viel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden sein; die Beschuldigung und Ableugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des getheilten Volkes, das Bestreben der Herolde, den Tumult zu stillen,

Betberseitig ermuntert von beifallschreienden Haufen.

Doch Herolde bezähmten die Schreienden. Aber die Alten

Saßen im heiligen Kreis auf schöngehauenen Steinen;

Und in die Hände den Stab hellstimmiger Herolde nehmend,

Standen sie auf naheinander und sprachen wechselnd ihr Urteil.

Mitten im Kreis auch lagen da zwei Talente des Golbes —

¹ Geeigneten. — ² Bezeichnend, sonst „fruchtbar“. — ³ Gleich.

und die Äußerungen der Schiedesrichter sind Dinge, die aufeinanderfolgen und nicht nebeneinander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu¹ in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute² darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nach-
 zuzuschildern, ist die, daß man das letztere mit dem wirklich Sicht-
 baren verbindet und sich nicht in den Schranken der Kunst
 hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem
 Gemälde herzhählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst her-
 vorbringen kann.

Gleicherweise zerteilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt* in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es ebensowohl in zwölf teilen können als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse,
 so hätte er weit mehr Übertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nötig gewesen wäre, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde, deren jedes er mit einem „*ἐν μὲν ἔτενξε*“³ oder „*ἐν δὲ ποιῆσε*“⁴ oder „*ἐν δ' ἐτιθεῖ*“⁵ oder „*ἐν δὲ ποικιλλε Ἀμφιγυνεῖς*“⁶ anfängt**. Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegenteil muß alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkürliche Konzentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welchen der Dichter mit anzugeben keinesweges

* v. 509—540. — ** Das erste fängt an mit der 483ten Zeile und gehet bis zur 489ten, das zweite von 490—509, das dritte von 510—540, das vierte von 541—549, das fünfte von 550—560, das sechste von 561—572, das siebende von 573—586, das achte von 587—589, das neunte von 590 bis 605 und das zehnte von 606—608. Bloß das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es ist aber aus den bei dem zweiten, „*ἐν δὲ δυν ποιῆσε πολεις*“⁷, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst deutlich genug, daß es ein besonders Gemälde sein muß.

¹ Wirklich, in der Lat. — ² Dem Begriff nach. — ³ „Dort bildete er.“ — ⁴ „Dort machte er.“ — ⁵ „Dorthin setzte er.“ — ⁶ „Dort bildete der Hinfende“ (Vulkan). — ⁷ „Dort aber machte er zwei Städte.“

gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren hier an ihm nichts auszuweisen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ sich die Einteilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz besonders zu tun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutigen üblichen Malerei angegeben sei. Kontrast, Perspektiv, die drei Einheiten¹: alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zufolge guter, glaubwürdiger Zeugnisse die Malerei zu den Zeiten des Trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer, vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht sowohl an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten als vielmehr das erraten haben, was sie überhaupt zu leisten im Stande sei; oder auch jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht sein, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdienne. Jenes mag annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr als die bloßen Data der Historienreiber weiß. Denn daß die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloß deswegen, weil es ein Plinius oder so einer sagt, sondern vornehmlich, weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urtheilt, daß sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen und z. B. die Gemälde eines Polygnotus² noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen

¹ Die von Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie“ breit behandelten Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung nach der angeblich den Griechen entlehnten französischen Kunstlehre. — ² Polygnot schuf um 450 v. Chr. die berühmten, von Pausanias (vgl. S. 29 dieses Bandes, Anm. 4) beschriebenen Gemälde in der Lesche (Wandelhalle) zu Delphi und der Poikile (Bilderhalle) zu Athen.

Schildes bestehen zu können glaubt¹. Die zwei großen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlassen*, waren offenbar ohne alle Perspektiv. Dieser Teil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweiset weiter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beigewohnet**. „Homer“, sagt er, „kann kein Fremdling in der Perspektiv gewesen sein, weil er die Entfernung eines Gegenstandes von dem andern ausdrücklich angibt. Er bemerkt z. B., daß die Kundschafter ein wenig weiter als die andern Figuren gelegen, und daß die Eiche, unter welcher den Schmittern das Mahl zubereitet worden, beiseite gestanden. Was er von dem mit Herden und Hütten und Ställen überjäteten Tale sagt, ist augenscheinlich die Beschreibung einer großen perspektivischen Gegend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafür kann auch schon aus der Menge der Figuren auf dem Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer vollen Größe ausgedrückt werden konnten; woraus es denn gewissermaßen unstreitig, daß die Kunst, sie nach der Perspektiv zu verkleinern, damaliger Zeit schon bekannt gewesen.“ Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheinet als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspektivisch. Die Perspektiv erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen be-

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

¹ Lateinische Satzkonstruktion mit dem Accusativus cum infinitivo. — ² „Daß ihm die Luftperspektive nicht fremd war, geht daraus hervor, daß er uns ausdrücklich den Abstand der Gegenstände voneinander bezeichnet: er sagt uns“ usw.

ſtimmten natürlichen Geſichtskreis, und dieſes war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, ſondern nach hinten zu ſo gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hinter-

5 einander zu ſtehen ſcheinen ſollten, übereinander zu ſtehen ſchienen. Und wenn dieſe Stellung der verſchiednen Figuren und ihrer Gruppen allgemein geweſen, wie aus den alten Baſreliefs, wo die hinterſten allezeit höher ſtehen als die vorderſten und über ſie wegſehen, ſich ſchließen läßt: ſo iſt es natürlich,

10 daß man ſie auch in der Beſchreibung des Homers annimmt und diejenigen von ſeinen Bildern, die ſich nach ſelbiger in ein Gemälde verbinden laſſen, nicht unnötigerweiſe trennet. Die doppelte Szene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeier ging, indem auf dem

15 Markte ein wichtiger Prozeß entſchieden ward, erfordert dieſem zufolge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er ſich die ganze Stadt aus einem ſo hohen Augenpunkte vorſtellte, daß er die freie Ausſicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

20 Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perſpektiviſche in den Gemälden nur gelegentlich durch die Szenenmalerei¹ gekommen iſt; und auch als dieſe ſchon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht ſo leicht geweſen ſein, die Regeln derſelben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem ſich

25 noch in den ſpättern Gemälden unter den Utertümern des Herkulaneums² ſo häufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perſpektiv finden, als man iſo kaum einem Lehrlinge vergeben würde*.

30 Doch ich entlaſſe mich der Mühe, meine zerſtreuten Anmerkungen über einen Punkt zu ſammeln, über welchen ich in des Herrn Winkelmanns verſprochener Geſchichte der Kunſt die völlige Befriedigung zu erhalten hoffen darf**.

* „Betrachtungen über die Malerei“³, S. 185. — ** Geſchrieben im Jahr 1763.

¹ Malerei der Theaterdekorationen. — ² Herkulaneum, richtig Herculanium, die Nachbarſtadt Pompejis, 1719 wieder entdeckt. Der Zuſatz des Artikels ſcheint zu beweifen, daß Leſſing ſie für ein einzelnes Gebäude, wohl ein Heiligthum des Herkules, hielt. — ³ Von Chriſtian Ludwig von Hagedorn (Leipzig 1762)

XX.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders¹ einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr. 5

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile nebeneinander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile nebeneinanderliegen, 10 der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese 15 Elemente, nacheinander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, nebeneinander geordnet, haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration² auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret; daß es über die menschliche Einbildung gehet, 20 sich vorzustellen, was dieser Mund und diese Nase und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: 25 Nireus war schön; Achilles war noch schöner³; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriert⁴ haben! 30

Schon ein Constantinus Manasses⁵ wollte seine kahle Chronik mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm

¹ Nämlich überhaupt. — ² Aufzählung. — ³ „Ilias“, 2. Gesang, V. 671 f.:

„Nireus, schöner wie sonst kein Mann von Ilios herzog,
Rings im Danaervolk, nach dem tadellosen Achilleus.“

⁴ Geschwelgt. — ⁵ Griechischer Mönch des 12. Jahrhunderts, der eine Weltchronik geschrieben hat.

für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel aufstreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie töricht es sei, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese*:

- 5 * Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. Edit. Venet. Die Frau Dacier¹ war mit diesem Porträt des Manasses, bis auf die Tautologieen, sehr wohl zufrieden: „De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas².“ (Ad Dictyn Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.) Sie führet nach dem Meziriac³
 10 („Comment. sur les Epitres d’Ovide“, T. II. p. 361.) auch die Beschreibungen an, welche Dares Phrygius⁴ und Cedrenus⁵ von der Schönheit der Helena geben. In der ersten kömmt ein Zug vor, der ein wenig seltsam klingt. Dares sagt nämlich von der Helena, sie habe ein Mal zwischen den Augenbraunen gehabt: „notam inter duo supercilia habentem“. Das war doch
 15 wohl nichts Schönes? Ich wollte, daß die Französin⁶ ihre Meinung darüber gesagt hätte. Meinessteiles halte ich das Wort nota⁷ hier für verfälscht und glaube, daß Dares von dem reden wollen, was bei den Griechen *μεσοφρονον*⁸
 und bei den Lateinern *glabella* hieß. Die Augenbraunen der Helena, will er sagen, liefen nicht zusammen, sondern waren durch einen kleinen Zwischenraum
 20 abgetrennt. Der Geschmack der Alten war in diesem Punkte verschieden. Einigen gefiel ein solcher Zwischenraum, andern nicht. (Junius⁹ de *Pictura Vet.* lib. III. cap. 9. p. 245.) Anakreon hielt die Mittelfraße; die Augenbraunen seines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennet noch völlig
 25 ineinander verwachsen; sie verliefen sich sanft in einem einzigen Punkte. Er sagt zu dem Künstler, welcher sie malen sollte (Od. 28.):

*To μεσοφρονον δε μη μοι
 Διακοπτε, μητε μογε,
 Έχρω δ’ όπως εκεινη
 Τι λεληθοτως συνοφρονν
 Βλεφαρον ινν κελαινην*¹⁰.

- 30
 1 Vgl. S. 24 dieses Bandes, Anm. 2. — 2 „über die Schönheit der Helena schreibt von allen am besten Constantinus Manasses, bis auf die Wiederholungen.“ —
 3 Claude Gaspar de Bachet, Sieur de Meziriac (1581—1638) erwarb seinen Ruf vor allem durch die kommentierte Übersetzung „Epitres d’Ovide“ (1626). —
 4 Bei Homer Priester des Hephaistos; angeblicher Verfasser einer aus dem 8. Jahrhundert n. Chr. stammenden lateinischen Geschichte des Untergangs Trojas. —
 5 Georgios Cedrenos (um 1100), Verfasser einer Weltgeschichte. — 6 Madame Dacier. — 7 Mal. — 8 „Furche zwischen den Augenbrauen.“ — 9 Vgl. S. 27 dieses Bandes, Anm. 2. — 10 „Anacreontea“ (herausgegeben von Hofe), Ode 16:

„Daß die Bogen dann der Brauen
 Sich nicht trennen, nicht verbinden,
 Sondern, wie bei ihr, gelinde
 Ineinander sich verlieren;
 Dunkel wölbe sich die Wimper.“

Ἦν ἡ γυνὴ περικαλλὴς, εὐφρυνς, εὐχρουνστατῆ,
Εὐπαρεῖος, εὐπροσωπος, βοωπὶς, χιονοχορὸς,
Ἐλικοβλεφαρὸς, ἄβρα, χαριτων γεμον ἄλσος,
Λευκοβραχιῶν, τρυφερά, κάλλος ἀντικρὺς ἐμπνουν,
Τὸ προσωποῦν καταλευκόν, ἡ παρεια ὁδοχορὸς, 5
Τὸ προσωποῦν ἐπιχαρὶ, τὸ βλεφαρον ὠραῖον,
Κάλλος ἀνεπιτηδευτὸν, ἀβαπτιστὸν, αὐτοχορὸν,
Ἐβαπτε τὴν λευκοτητα ὁδοχορῖα πυρῖνῃ,
Ὡς εἰ τις τὸν ἔλεφαντα βαφεὶ λαμποῖ πορφύρα.
Δειρῆ μακρὰ, καταλευκὸς, ὄθεν ἐμυθουρηγῆθῃ 10
Κυκνογενῆ τὴν εὐοπτοῦν Ἐλεηνὴν χορηματίζειν⁹. — —

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus
 welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude auf-

Nach der Lesart des Pauw¹, obgleich auch ohne sie der Versstand² der näm-
 liche ist und von Henr. Stephano³ nicht verfehlet worden: 15

Supercilii nigrantes
 Discrimina nec arcus,
 Confundito nec illos:
 Sed junge sic ut anceps
 Divortium relinquas, 20
 Quale esse cernis ipsi.

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müßte man wohl
 sodann anstatt des Wortes *notam* lesen? Vielleicht *moram*? Denn soviel
 ist gewiß, daß *mora* nicht allein den Verlauf der Zeit, ehe etwas geschieht,
 sondern auch die Hinderung, den Zwischenraum von einem zum andern, bedeutet. 25

Ego inquieta montium jaceam mora⁴,

wünscht sich der rajende Hercules beim Seneca (v. 1215.), welche Stelle Gro-
 novius⁵ sehr wohl erklärt: „Optat se medium jacere inter duas Symple-
 gades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas more-
 tur, vetet aut satis arte conjungi, aut rursus distrahi⁶.“ So heißen auch 30
 bei ebendemselben Dichter *lacertorum morae*⁷ soviel als *juncturae*⁸ (Schroederus ad. v. 762. Thyest).

¹ Jan Cornelius de Pauw (gest. 1749) gab 1732 die „Anakreontea“ heraus. —
² Sinn. — ³ Henricus Stephanus (1528—98), der berühmte französische Buch-
 drucker und Philolog, gab 1554 als der erste die „Anacreontea“ mit lateinischer Über-
 setzung heraus. — ⁴ „D daß ich als das ruhelose Gemmuis der Berge daläge.“ — ⁵ Jo-
 hann Friedrich Gronov (1611—71), Herausgeber der Tragödien des Seneca. — ⁶ „Er
 wünscht mitten zwischen den beiden Symplegaden zwei Klippen an der Mündung des
 Bosporus ins Schwarze Meer) zu liegen, gleichsam ihre Verzögerung, ihr Gemmuis, ihr
 Miegel, der sie aufhält, ihnen verwehrt, sich ganz eng zu vereinigen oder minder aus-
 einanderzureichen.“ — ⁷ „Der Raum zwischen den Oberarmen.“ — ⁸ Verbindungen. —

⁹ „Schön erschien das Weib, an Farbe schön, die Augenbrauen schön,
 Schön die Wangen, schön das Antlitz, groß das Auge, weiß die Haut,
 Leichtbewegt die Wimper, voller Liebreiz ganz, der Grazien Sitz,

geführt werden ſoll, die aber alle auf der andern Seite von ſelbſt wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieſer Schwall von Worten? Wie ſah Helena nun aus? Werden nicht, wenn tauſend Menſchen dieſes leſen, ſich alle tauſend

5 eine eigene Vorſtellung von ihr machen?

Doch es iſt wahr, politiſche Verſe¹ eines Mönches ſind keine Poefie. Man höre alſo den Arioſt, wenn er ſeine bezaubernde Alcina ſchildert*:

10 Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è, che più risplenda, e lustrì,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
15 Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

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

25 * „Orlando Furioso“, Canto VII. St. 11—15. „Die Bildung ihrer Geſtalt war ſo reizend, als nur künstliche Maſer ſie dichten können. Gegen ihr blondes, langes, aufgekümpftes Haar iſt kein Gold, das nicht ſeinen Glanz verliere. Über ihre zarten Wangen verbreitete ſich die vermischte Farbe der Roſen und der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die gehörigen Schranken ge-

30 ſchloſſen, war von glattem Helſenbein. Unter zween ſchwarzen, äußerst feinen

Weiß die Arme, üppig blühend in der Schönheit vollem Strahl,
Glänzend weiß das Antlitz, rosig angehaucht das Wangenpaar,
Anmutsvoll das Angeſicht, das Auge reizend, jugendfrisch:
Strahlend, ohne Künſteleien, in der eignen Schönheit Glanz,
Weiß und zart, doch überflogen von der Roſe Feuerglut,
Wie wohl Elfenbein erglänzet, das in Purpur man getaucht;
Lang der Naden, weiß und blendend, drum man fabelnd ſich erzählt,
Daß von Schwänen einſt geboren ſei die ſchöne Helena.“

¹ Bürgerliche Verſe, dem Sinne nach ſoviel wie „Anittelverſe“, katalektiſche jambiſche Trimeter ohne Beachtung der Quantität.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
 La bocca sparsa di natio cinabro,
 Quivi due filze son di perle elette,
 Che chiude ed apre un bello e dolce labro;
 Quindi escon le cortesi parolette, 5
 Da render molle ogni cor rozo e scabro;
 Quivi si forma quel soave riso,
 Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, è'l petto latte,
 Il collo è tondo, il petto colmo e largo; 10
 Due pome acerbe e pur d'avorio fatte
 Vengono e van, come onda al primo margo,
 Quando piacevole aura il mar combatte.
 Non potria l' altre parti veder Argo,
 Ben si può giudicar, che corrisponde, 15
 A quel ch' appar di fuor, quel che s'asconde.

Bögen glänzen zwei schwarze Augen oder vielmehr zwei leuchtende Sonnen, die mit Goldseligkeit um sich blickten und sich langsam drehten. Rings um sie her schien Amor zu spielen und zu fliegen; von da schien er seinen ganzen Köcher abzuschleßen und die Herzen sichtbar zu rauben. Weiter hinab steigt 20 die Nase mitten durch das Gesicht, an welcher selbst der Meid nichts zu bessern findet. Unter ihr zeigt sich der Mund, wie zwischen zwei kleinen Tälern, mit seinem eigentümlichen Zinnober bedeckt; hier stehen zwei Reihen außerlesener Perlen, die eine schöne sanfte Lippe verschließt und öffnet. Hieraus kommen die holdseligen Worte, die jedes rauhe, schändliche Herz erweichen; hier wird 25 jenes liebliche Lächeln gebildet, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet. Weißer Schnee ist der schöne Hals und Milch die Brust, der Hals rund, die Brust voll und breit. Zwei zarte, von Helfenbein geründete Kugeln wallen sanft auf und nieder, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet. (Die übrigen Teile würde 30 Argus selbst nicht haben sehen können. Doch war leicht zu urteilen, daß das, was verdeckt lag, mit dem, was dem Auge bloßstand, übereinstimme.) Die Arme zeigen sich in ihrer gehörigen Länge, die weiße Hand etwas länglich und schmal in ihrer Breite, durchaus eben, keine Ader tritt über ihre glatte Fläche. Am Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trocknen, 35 geründeten Fuß. Die englischen Mienen, die aus dem Himmel stammen, kann kein Schleier verbergen." — (Nach der Übersetzung des Herrn Meinhardt in dem „Versuche über den Charakter und die Werke der besten Ital. Dicht.“, B. II, S. 228¹.)

¹ Vgl. Lessings Besprechung dieses Buches in den „Literaturbriefen“ (Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 131 ff., Nr. 66).

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

Milton sagt bei Gelegenheit des Pandämoniums¹: einige lobten
 10 das Werk, andere den Meister des Werks. Das Lob des einen
 ist also nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunstwerk
 kann allen Beifall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme des
 Künstlers viel Besonders sagen läßt. Wiederum kann ein Künst-
 15 ler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein
 Werk uns die völlige Gnüge nicht tut. Dieses vergesse man
 nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urteile
 vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce², in seinem „Gespräche
 von der Malerei“, läßt den Aretino von den angeführten Stanzas
 des Ariost ein außerordentliches Aufheben machen*; ich hin-
 20 gegen wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde³.
 Wir haben beide recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse,
 welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben
 zeigt; ich aber sehe bloß auf die Wirkung, welche diese Kennt-
 nisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben
 25 können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter
 nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß

* („Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino“, Firenze 1735, p.
 178.) „Se vogliono i pittori senza fatica trovare un perfetto esempio
 di bella donna, leggano quelle stanze dell' Ariosto, nelle quali egli
 30 descrive mirabilmente le bellezze della fata Alcina: e vedranno parimente,
 quanto i buoni poeti siano ancora essi pittori.“ —

¹ Der Palaß Satans im ersten Gesang von Miltons „Verlorenem Paradies“,
 die zitierte Stelle steht B. 748 f. — ² Lodovico Dolce (1508—66) ließ in seinem
 „Dialogo della Pittura“ (Venedig 1557) den berühmten Pietro Aretino (1492—1557)
 als Hauptredner auftreten. — ³ Eines dichterischen Gemäldes, das kein Bild für
 den Maler liefert. — ⁴ „Wenn die Maler mühelos ein vollkommenes Beispiel einer
 schönen Frau finden wollen, so sollen sie jene Stanzas des Ariost lesen, in denen
 er wunderbar die Schönheit der Fee Alcina beschreibt, und sie werden zugleich
 sehen, wie sehr die guten Dichter auch zugleich Maler sind.“

sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte grade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlt die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, 5 was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag sein, daß, wenn Ariost sagt:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san pittori industri,

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der 10 fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studieret, vollkommen verstanden zu haben, dadurch beweiset*. Er mag sich immerhin in den bloßen Worten:

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

15

als den vollkommensten Koloristen, als einen Tizian, zeigen**. Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennet, noch so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilliget***. Man mag sogar in 20 seiner herabsteigenden Nase,

Quindi il naso per mezo il viso scende,

* (Ibid.) „Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de' più eccellenti pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice¹.“ — ** (Ibid. p. 182.) „Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano².“ — *** (Ibid. p. 180.) „Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse, che havrebbe havuto troppo del poetico. Da che si può ritrar, che 'l pittore dee imitar 30 l'oro, e non metterlo (come fanno i miniatori) nelle sue pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro, ma par che

¹ „Was die Proportion betrifft, so gibt der geniale Ariost die beste an, welche die Hände der ausgezeichnetsten Maler bilden können, indem er das Wort ‚Kunst-erfahrne‘ gebraucht, um den Fleiß zu bezeichnen, den der gute Künstler haben muß.“ — ² „Hier koloriert Ariost, und in dieser Kolorierung zeigt er, daß er ein Tizian ist.“

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

Che lo spazio finia con giusta meta,

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

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

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto et di larghezza angusta:

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

25 risplendano, come l'oro¹. „Was Dolce in dem Nachfolgenden aus dem Athenäus anführet, ist merkwürdig, nur daß es sich nicht völlig so daselbst findet². Ich rede an einem andern Orte davon. — * (Ibid., p. 182.) „Il naso, che discende giu, havendo peravventura la consideratione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche³.“

¹ „Aristot konnte ebenso, wie er ‚blondes Haar‘ sagte, ‚goldnes Haar‘ sagen, aber es schien ihm vielleicht, daß es alzu poetisch gewesen wäre. Daraus kann man abnehmen, daß der Maler das Gold nachahmen und nicht, wie die Miniaturmaler thun, auf seinen Gemälden anbringen soll, so daß man sagen könne: diese Haare sind nicht von Gold, aber sie scheinen wie Gold zu glänzen.“ — ² Athenäus (um 200 n. Chr.) läßt im „Deipnosophisten“, Buch 13, S. 663, den Jon berichten, daß Sophokles dem Dichter die Anwendung anderer Darstellungsmittel körperlicher Eigenschaften als dem Maler zugestand. Lessing ist darauf nicht mehr zurückgekommen. — ³ „Die Nase, welche herabsteigt, indem er an jene Formen der Nasen dachte, die man an den Bildern der schönen antiken Römerinnen sieht.“

empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtstun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als pulcherrima Dido¹. Wenn er ja unständlicher etwas an ihr beschreibet, so ist es ihr reicher Fuß, ihr prächtiger Aufzug:

Tandem progreditur — — — —
 Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
 Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum, 10
 Aurea purpuream subnectit fibula vestem².*

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler³ zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte, „da du sie nicht schön malen können, hast du sie reich gemalt“: so würde Virgil antworten: „Es liegt nicht an mir, 15 daß ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb diesen Schranken gehalten zu haben.“

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls⁴ zergliedert**. Die Wendung, die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt, einen Maler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft und Hände! Was der Künstler nur teilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur teilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direktion⁵ des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks und nimmt 30

* Aencid. IV. v. 136. — ** Od. XXVIII. XXIX.

¹ Die wunderschöne Dido. —

² „Enblich tritt sie hervor — —

Schön in Sidonergewand mit farbiger Borte gekleibet;
 Lauteres Gold ihr Röcher, in Gold geknotet das Haupthaar,
 Und von goldener Schnalle geschürzt ihr purpurnes Jagdkleid.“

³ Angeblich Apelles. — ⁴ Der Geliebte Anakreons. — ⁵ Anleitung.

ebendaher den Ausdruck der Kunst zu Hülfe, deren Täufchung er ſo ſehr erhebet, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst als auf ſein Mädchen zu ſein ſcheinet. Er ſieht nicht das Bild, er ſieht ſie ſelbſt und glaubt, daß es nun eben den
5 Mund zum Reden eröffnen werde:

*Ἄπεχει· βλέπω γὰρ αὐτήν.
Ταχα, κῆρε, καὶ λαλήσεις¹.*

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

*Μετα δὲ προσώπων ἔστω,
Τὸν Ἀδωνίδος παρελθὼν,
20 Ἐλεφαντινὸς τραχηλὸς·
Μεταμαζίων δὲ ποιεὶ
Διδύμας τε χειρὰς Ἑρμοῦ,
Πολυδευκεὸς δὲ μηρῶν,
Διονυσίην δὲ νῆδυν — —
25 Τὸν Ἀπολλῶνα δὲ τοῦτον
Καθέλων, ποιεὶ Βαθύλλον².*

So weiß auch Lucian³ von der Schönheit der Panthea anderß keinen Begriff zu machen als durch Verweiſung auf die ſchön-

¹ „Doch genug! Schon ſteht ſie vor mir!
Nächſtens wirſt du, Bild, auch reden.“
„Unterm Kinn, da ſchließe zierlich,
Wie ihn nicht Adoniſ hatte,
Elfenbeinen ſich der Hals an.
Gib ihm Bruſt und beide Hände
Von der Maja ſchönem Sohne,
Leih ihm Polydeukes' Schenkel,
Bauch und Hüften ihm vom Bacchos. — —
Und gib dieſem Phöbus auf, mir
Den Bathyll daraus zu bilden.“

³ Der Grieche Luſtianos, der im 2. Jahrhundert n. Chr. lebte, ſchrieb die „Bilder“, in denen er unter anderem die Panthea aus Smyrna, eine Geliebte des Kaiſers Lucius Verus, ſchilderte.

sten weiblichen Bildsäulen alter Künstler*. Was heißt aber dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache vor sich selbst hier ohne Kraft ist; daß die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummet, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dienet?

5

XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zuviel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenket, 10 indem sie die Fußtapfen einer verschweiferten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen² muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung 15 körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme** und schönes Haar*** gehabt; eben der Dichter weiß dem ohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu 20 leisten imstande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Ältesten des trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern †:

Ὀὐ νεμεσις, Τρωας καὶ ἐὺκνημίδας Ἀχαιοὺς . 25
Τοιῆδ' ἀμφὶ γυνναίῳ πολὺν χρόνον ἀλγέα πασχεῖν·
Αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆσι εἰς ὧπα εἰοικεν³.

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

30

* *Eikones*, § 3. T. II. p. 461. Edit. Reitz¹. — ** *Iliad. Γ. v. 121.* — *** *Ibid. v. 329.* — † *Ibid. v. 156—158.*

¹ Johann Friedrich Reitz (1695—1778), „*Luciani opera*“ (Amsterdam 1743). — ² Hinter ihr zurückbleiben.

³ „Niemand table die Troer und hellumschienten Achäer, Daß sie um solch ein Weib so lang' ausscharren im Elend! Einer unsterblichen Göttin fürwahr gleicht diese von Ansehn!“

Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die
 5 Schönheit selbst gemalet. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennet¹, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste, vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiret, welches nur eine solche Gestalt er-
 10 regen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia² Teil vor Teil zeigt:

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos !

Forma papillarum quam fuit apta premi !

Quam castigato planus sub pectore venter !

15 Quantum et quale latus ! quam juvenile femur³ !

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

Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in
 20 Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich

¹ In einem der Fragmente ihrer Lieder („Poetae lyrici“ ed. Bergk No. 2). Die Stelle lautet:

Meine Zunge erstarrt, ein leichtes Feuer
 Strömt mir durch den Körper, die Augen brechen,
 Vor den Ohren braust mir's, kalter Angstschweiß
 Deckt die Glieder,
 Zittern herrscht in allen Gebeinen, Blässe,
 Mehr als Lilienblässh, überzieht die Wangen,
 Wenig, wenig fehlet nur, so sint' ich
 Sterbend zu Boden.

² Richtig Corinna. Lessing verwechselt sie mit der Geliebten Catulls. — ³ Ovid, „Amores“ I, 5:

„Was für Schultern und was für Arme nun sah und berührt' ich!
 Und wie bot sich dem Druck schwellend des Busens Gestalt!
 Unter der schwächtigen Brust wie maßvoll senkte der Leib sich,
 O wie jugendlich schlant Schenkel und Hüfte sich wölbt.“

wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist; ein tranjitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können als bloßer Formen oder Farben, so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken als die Schönheit. Alles, was noch in dem Gemälde der Alcina¹ gefällt und rühret, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kömmt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie,

Pietosi a riguardar, a mover parchi,

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

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

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

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

¹ Vgl. S. 151 dieses Bandes, 3. 7 ff.

*Τρυφερον δ' ἔσω γενειου,
Περι λυγδινω τραχηλω
Χαριτες πετοινω πασαι¹.*

Ihr ſanftes Kinn, bezieht er dem Künſtler, ihren marmornen
5 Nacken laß alle Grazien umſlattern! Wie das? Nach dem ge-
naueſten Wortverſtande? Der iſt keiner maleriſchen Ausfüh-
rung fähig. Der Maler konnte dem Kinn die ſchönſte Rundung, das
ſchönſte Grübchen, *Amoris digitulo impressum*² (denn das ἔσω
ſcheinet mir ein Grübchen andeuten zu wollen), — er konnte
10 dem Halſe die ſchönſte Karnation³ geben; aber weiter konnte er
nichts. Die Wendungen dieſes ſchönen Halſes, das Spiel der
Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr, bald weniger
ſichtbar wird, der eigentliche Reiz, war über ſeine Kräfte. Der
Dichter ſagte das Höchſte, wodurch uns ſeine Kunſt die Schön-
15 heit ſinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den
höchſten Ausdruck in ſeiner Kunſt ſuchen möge. Ein neues Bei-
ſpiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er
von Kunſtwerken redet, dennoch nicht verbunden iſt, ſich mit
ſeiner Beſchreibung in den Schranken der Kunſt zu halten.

20

XXII.

Zeuxis⁴ malte eine Helena und hatte das Herz, jene be-
rühmte Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greiſe
ihre Empfindung bekennen, darunter zu ſetzen. Nie ſind Malerei
und Poeſie in einen gleichern Wettſtreit gezogen worden. Der
25 Sieg blieb unentſchieden, und beide verdienten gekrönt zu
werden.

Denn ſo wie der weiſe Dichter uns die Schönheit, die er
nach ihren Beſtandteilen nicht ſchildern zu können fühlte, bloß
in ihrer Wirkung zeigte: ſo zeigte der nicht minder weiſe Maler
30 uns die Schönheit nach nichts als ihren Beſtandteilen und hielt
es ſeiner Kunſt für unanſtändig⁵, zu irgendeinem andern Hülfs-
mittel Zuſucht zu nehmen. Sein Gemälde beſtand aus der

1

„In dem weichen Kinn mitten,
Um des Halſes Marmor ſchweben
Alle Chariten vereinigt!“

² „Mit dem Fingerchen Amors eingedrückt.“ Zitat aus Varro. — ³ Färbung (heute
Znkarnat). — ⁴ Neben Apelles der berühmteſte griechiſche Maler. — ⁵ Unangemeſſen.

einzigem Figur der Helena, die nackt dastand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona¹ malte*.

Man vergleiche hiermit, wundershalber², das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: „Helena, mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheint mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Äußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise empfinden zu lassen. Die Szene ist über einem von den Toren der Stadt. Die Vertiefung des Gemäldes kann sich in den freien Himmel oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde Kühner lassen, eines aber ist so schicklich wie das andere.“

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unserer Zeit ausgeführt und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? „Turpe senilis amor“³; ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrät, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affekt, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich ersticht; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl und fügen sogleich hinzu:

*Ἄλλα καὶ ὡς, τοῖσι περ' εὐνοῖ, ἐν νηυσὶ νεεσθῶ,
Μηδ' ἤμιν τεκεεσσι τ' ὀπισσῶ πημα λιποῖτο.* 30

* Val. Maximus² lib. III. cap. 7. Dionysius Halicarnass³. Art. Rhet. cap. 12. *περὶ λόγων ἐξέτασεως.*

¹ Die Einwohner von Kroton in Bruttium. — ² Vgl. S. 32 dieses Bandes, Anm. 2. — ³ Vgl. S. 137 dieses Bandes, Anm. 3. — ⁴ Der Werkwürdigkeit halber. —

⁵ Ovid, „Amores“, I. Buch, Nr. 9, Vers 4: „Schmachvoll ist Liebe der Greise.“

⁶ „Aber, wie reizend sie ist, doch schiffe sie wieder nach Hause, Ehe sie uns und den Kindern bereinigt noch werde zum Unheil.“

Ohne dieſen Entſchluß wären es alte Gecke¹, wären ſie das, was ſie in dem Gemälde des Caylus erſcheinen. Und worauf richten ſie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine verummte, verſchleierte Figur. Das iſt Helena? Es iſt mir unbegreiflich, wie
5 ihr Caylus hier den Schleier laſſen können. Zwar Homer gibt ihr denſelben ausdrücklich:

*Αὐτίκα δ' ἀογεννησι καλυψαμένη ὀδορῆσιν
Ῥοματ' ἐκ θαλαμοιο² — — —*

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch
10 ſchon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe ſie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben ſcheinet, ſo war es nicht das erſtemal, daß ſie die Alten ſahen; ihr Bekenntniß durfte alſo nicht aus dem ißigen augenblicklichen Anſchauen entſtehen, ſondern ſie konnten ſchon oft
15 empfunden haben, was ſie zu empfinden bei dieſer Gelegenheit nur zum erſtenmal bekannten. In dem Gemälde findet ſo etwas nicht ſtatt. Wenn ich hier entzückte Alte ſehe, ſo will ich auch zugleich ſehen, was ſie in Entzückung ſetzt; und ich werde
20 äußerſt betroffen, wenn ich weiter nichts als, wie geſagt, eine verummte, verſchleierte Figur wahrnehme, die ſie brünſtig anſchauen. Was hat dieſes Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier und etwas von ihrem proportionierten Umriſſe, ſoweit Umriß unter Gewändern ſichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Geſicht
25 verdeckt ſein ſollte, und er nennet den Schleier bloß als ein Stück ihres Anzuges. Iſt dieſes (ſeine Worte ſind einer ſolchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: „Hélène couverte d'un voile blanc³“), ſo entſtehet eine andere Bewunderung bei mir: er empfiehlt dem Artiſten ſo ſorgfältig den Ausdruck auf den Geſichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Geſichte der
30 Helena verliert er kein Wort. Dieſe ſittſame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden⁴ Träne, fürchtſam ſich nähernd — Wie? Iſt die höchſte Schönheit unjern Künſtlern

¹ Narren.

² „Schnell, in den Schleier gehüllt von ſilberfarbener Leinwand Gilte ſie aus dem Gemach“ — — —

³ „Helena, bedeckt mit einem weißen Schleier.“ — ⁴ Bereuenden.

so etwas Geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert? 5

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

Homer ward vor alters ohnstreitig fleißiger gelesen als 10 ikt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht erwähnt, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten*. Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie; und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein ver- 15 gönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt; und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bei dieser Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, einer Verbesse- 20 rung bedarf**. Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloß

* Fabricii¹ biblioth. Graec. lib. II. cap. 6. p. 345. — ** Plinius jagt von dem Apelles (Libr. XXXV. sect. 36. p. 698. Edit. Hard.²): „Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis³.“ Nichts kann 25 wahrer als dieser Lobspruch gewesen sein. Schöne Nymphen um eine schöne Göttin her, die mit der ganzen majestätischen Stirne über sie hervortragt, sind freilich ein Vorwurf, der der Malerei angemessener ist als der Poesie. Daß sacrificantium nur ist mir höchst verdächtig. Was macht die Göttin unter opfernden Jungfrauen? Und ist dieses die Beschäftigung, die Homer 30 den Gepielinnen der Diana gibt? Mitnichten; sie durchstreifen mit ihr Berge und Wälder, sie jagen, sie spielen, sie tanzen (Odyss. ζ v. 102—106.):

*Οἴη δ' Ἀοτεις εἰσι κατ' οὐρεος ἰογαιῶα
Ἢ κατα Τηϋγετον περὸμηκετον ἦ Ἐουμάρθον
Τεροπομενη καρποισι καὶ ὠκειης ἔλαφοισι·* 35

¹ Vgl. S. 43 dieses Bandes, Anm. 1. — ² Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — ³ „Er malte auch Diana unter einem Chore opfernder Jungfrauen: wodurch er über den Homer triumphiert zu haben scheint, der dasselbe beschreibt.“

weil sie eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu sein; und konnte es nicht sein, solange sich noch

Τη δε ὁ ἄμα Νυμφαί, χοροί Διὸς Αἰγιοχοιο,
 Ἀγρονομοὶ παιζουσι¹. — — —

5 Plinius wird also nicht sacrificantium², er wird venantium³ oder etwas ähnliches geschrieben haben; vielleicht sylvis vagantium⁴, welche Verbesserung die Anzahl der veränderten Buchstaben ohngefähr hätte. Dem παιζουσι beim Homer würde saltantium am nächsten kommen, und auch Virgil läßt in seiner
 10 Nachahmung dieser Stelle die Diana mit ihren Nymphen tanzen (Aeneid. I. v. 497. 498.):

Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi
 Exercent Diana choros⁵ — —

Spence⁶ hat hierbei einen seltsamen Einfall („Polymetis“, Dial. VIII. p. 102.):
 15 „This Diana“, sagt er, „both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil or Apelles or Homer as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion⁷.“ In einer Anmerkung fügt er hinzu: „The expression of παιζειν, used by Homer on this occasion, is scarce proper
 20 for hunting; as that of choros exercere in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in honour of Mars, or Bacchus, or some other
 25 of their gods⁸.“ Spence will nämlich jene feierliche Tänze verstanden wissen,

1 „So wie Artemis herrlich einhergeht, froh des Geschosses,
 über Tagetos' Höhen und das Waldgebirg' Erymanthos,
 Und sich ergötzt, Waldeber und flüchtige Hirsche zu jagen;
 Und es umtanzen sie spielend die flurbewohnenden Nymphen,
 Töchter des Agiserjchütterers Zeus“; — —
 2 Opfernden. — 3 Jagenden. — 4 „In den Wäldern umherstreichenden.“ —
 5 „Wie an Eurotas' Gestad' und wie auf den Höhen des Cynthus
 Artemis führet den Reih'n“ — —

6 Vgl. S. 71 dieses Bandes, Z. 17. — 7 „Diese Diana, sowohl im Gemälde als in den Beschreibungen, war die Jägerin Diana, ob sie gleich weder bei Virgil noch bei Apelles oder Homer als mit ihren Nymphen jagend dargestellt wurde, sondern als mit ihnen mit jener Art von Tänzen beschäftigt, welche von den Alten als sehr feierliche Handlungen der Andacht angesehen wurden.“ — 8 „Der Ausdruck παιζειν [spielen], der bei dieser Gelegenheit von Homer gebraucht wird, ist kaum dem Begriff des Jagens angemessen, wie jenes choros exercere [Reihentänze anstellen] des Virgil von den religiösen Tänzen der Alten verstanden werden muß, weil das Tanzen nach der Ansicht der alten Römer selbst für Männer unanständig war, wenn es öffentlich geschah, es müßte denn die Art von Tänzen gewesen sein, welche zu Ehren des Mars oder Bacchus oder irgendeiner andern Gottheit im Gebrauch waren.“

die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der 5 Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Porträts zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich, aber verschieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge in dem einen 10 sowohl als in dem andern harmonieren.

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren als irgendein Meisterstück der Kunst; da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, daß 15

welche bei den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meint er, brauche denn auch Plinius das Wort *sacrificare*: „It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's Nymphs on this very occasion, uses the word *sacrificare* of them; which quite determines these dances of theirs to have been of the 20 religious kind.“ Er vergißt, daß bei dem Virgil die Diana selbst mit tanzt: *exercet Diana choros*². Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienstlicher Tanz sein: zu wessen Verehrung tanzte ihn die Diana? Zu ihrer eignen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beides ist widersinnig. Und wenn die 25 alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig hielten, mußten darum ihre Dichter die Gravidität ihres Volkes auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechischen Dichtern ganz anders festgesetzt waren? Wenn Horaz von der Venus sagt (*Od. IV, lib. I*):

Iam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:

Iunctaequae Nymphis Gratiae decentes

Alterno terram quatiant pede³ — —

30

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

¹ „Infolgedessen gebraucht Plinius, indem er von Dianas Nymphen spricht, gerade bei dieser Gelegenheit das Wort ‚opfern‘, welches ihre Tänze als religiöser Art genau kennzeichnet.“ — ² „Diana führt die Chöre an.“

³ „Schon führt Cytherea die Reihen bei Lunens heller Fadel,

Die Grazien, umfaßt von Nymphen, schlagen

Wechselnden Tritts voll Anmut den Boden“ — —

die Artisten verschiedene ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias 5 bekannte, daß die Zeilen*:

*Ἡ, καὶ κτανεγοῖν ἐπ' ὄφρονι νεύσε Κρονίων·
Ἀμβροσῖαι δ' ἄρα χαιταὶ ἐπερόσσαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον¹.*

ihm bei seinem Olympischen Jupiter zum Vorbilde gedienet, 10 und daß ihm nur durch ihre Hülfe ein göttliches Antlitz, prope- modum ex ipso coelo petatum², gelungen sei. Wenn dieses nichts mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert und ebenso erhabener 15 Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste und begnügt sich mit etwas ganz Allgemeinen, wo sich, zu einer weit gründlicheren Befriedigung, etwas sehr Spezielles angeben läßt. Soviel ich urteile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wieviel Aus- 20 druck in den Augenbrauen liege, „*quanta pars animi*“³ ** sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosijsches⁴ Haar nennet. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden und besonders das 25 Haar sehr vernachlässiget hatten. Noch Myron⁵ war in beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt^{***}, und nach eben-

* Iliad. A. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7. — ** Plinius lib. XI. sect. 51. p. 616. Edit. Hard. — *** Idem lib. XXXIV. sect. 19. p. 651. „Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisse“⁶.

1 „Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronon; Und die ambrosijschen Locken des Königes wulsten ihm vorwärts Von dem unsterblichen Haupt; es erheben die Höhn des Olympos.“
2 „Fast vom Himmel selbst herabgeholt.“ — 3 „Ein wie großer Teil des Wesens eines Menschen.“ — 4 Ambrosijsch ist bei Homer zunächst (nach der Unsterblichkeit gewährenden Ambrosia) Attribut der Götter und ihres Besizes, dann aber alles Große und Schöne. — 5 Bildhauer, ein älterer Mitschüler des Phidias. — 6 „Er scheint die Körper genau, den seelischen Ausdruck aber nicht dargestellt zu haben, auch Kopf- und Barthaar nicht korrekter geschilbert zu haben als die primitiven Alten.“

demselben war Pythagoras Leontinus¹ der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervortat*. Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth³ 5 über den Apollo zu Belvedere anmerkt**. „Dieser Apollo“, sagt er, „und der Antinous⁴ sind beide in ebendemselben Palaste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Bewunderung erfüllet, so setzet ihn der Apollo in Erstaunen; und zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen An- 10 blick, welcher etwas mehr als Menschliches zeigt, welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben imstande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewundernswürdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionierliche daran auch einem gemeinen⁵ Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche 15 wir in England haben, der neulich dahin reisete, diese Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was ich gesagt worden, besonders, daß die Füße und Schenkel, in Ansehung der obern Teile, zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi⁶, einer der größten italienischen Maler, scheinete ebendieser Meinung 20 gewesen zu sein, sonst würde er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, welches ich in England ist⁷) seinem Apollo, wie er den Tonkünstler Pasqualini⁸ krönet, das völlige Verhältnis des Antinous gegeben haben, da er übrigens wirklich eine Kopie von dem Apollo zu sein scheinete. Ob wir gleich an sehr großen 25 Werken oft sehen, daß ein geringerer Teil aus der Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier der Fall nicht sein. Denn an

* Ibid. „Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius².“ — ** „Zergliederung der Schönheit“, S. 47, Berl. Ausg.

¹ Vgl. S. 34 dieses Bandes, Anm. 2. — ² „Er war der erste, der Muskeln und Adern wiedergab, auch das Haar genauer.“ — ³ William Hogarth (1697 bis 1764), englischer Maler, Radierer und Kunsttheoretiker. Dessen „Zergliederung der Schönheit“ wurde von Lessings Vetter Mylius 1754 ins Deutsche übersetzt und von Lessing in der „Berlinischen privilegierten Zeitung“ mit größter Zustimmung angezeigt. — ⁴ Der sogen. Antinous vom Belvedere ist ein Hermes. — ⁵ Gewöhnlichen, nicht besonders feinsüßigen. — ⁶ Römischer Maler (1598—1661). — ⁷ Das Bild ist nach dem Original (in der Sammlung Harneje in London) von Strange gestochen. — ⁸ Wahrscheinlich ein Kastrat der päpstlichen Kapelle.

einer schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältniß eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schließen, daß diese Glieder mit Fleiß müssen sein verlängert worden; sonst würde es leicht haben können vermieden werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde urteilen, daß das, was man bisher für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von dem hergerühret hat, was ein Fehler in einem Teile derselben zu sein geschienen." — Alles dieses ist sehr einleuchtend; und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen gibt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der Füße und Schenkel entspringet. Denn wenn Antenor¹ die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen*:

*Σταίων μιν, Μενελαος ὑπεριεχεν εὐρεας ὤμους,
Ἄμφω δ' ἔζομενω, γεραρωτερος ἦεν Ὀδυσσευς.*

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

25

XXIII.

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

* Iliad. Γ. v. 210. 11.

¹ Der trojanische Gastfreund des Odysseus und des Menelaus.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Therjites geschildert und sie nach ihren Teilen nebeneinander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnet, was er bei der Schönheit so ein- 5 sichts-
sichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer Elemente¹ nicht ebensowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rech- 10 fertigung des Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung Häßlichkeit zu sein aufhöret, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst² nicht nutzen kann, 15 nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen, unterhalten muß.

Diese vermischte Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche. 20

Homer macht den Therjites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert*. Dieses ist die Erklärung 25 meines Freundes, zu der ich hinzuweisen möchte, daß dieser Kontrast nicht zu krall³ und zu schneidend sein muß, daß die Opposita⁴, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich ineinander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Alop wird dadurch, daß man ihm 30 die Häßlichkeit des Therjites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfrage⁵, daß *Γελοιον*⁶ seiner lehrreichen

* „Philos. Schriften des Herrn Moses Mendelssohn“, T. II, S. 23.

¹ Aufzählung ihrer Bestandteile. — ² An und für sich. — ³ Mittel- und niederdeutsche Form von „grel“. — ⁴ Entgegengesetzte Farben. — ⁵ Albernes Gewäsch der mittelalterlichen Klostergelehrten. — ⁶ Lächerliche.

Märchen vermittelt der Ungestalttheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Öl und Essig, die, wenn man sie schon ineinander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet bleiben.

5 Sie gewähren kein drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen; jedes das seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachteiliger Vorurteile gegen sie wird: alsdenn fließen Verdruß und Wohlgefallen ineinander; aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird inter-

10 essant. Der mißgebildete gebrechliche Pope¹ mußte seinen Freunden weit interessanter sein als der schöne und gesunde Wycherley² den seinen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, ebensowenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Häßlichkeit, die Übereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter, der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit heget, die un-

20 schädliche, ihn allein demütigende Wirkung seines böshafsten Geschwäzes: alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das *ὄφ φθαρτικόν*³, welches Aristoteles* unumgänglich zu dem Lächerlichen verlangt; so wie es auch mein Freund zu einer notwendigen Bedingung macht,

25 daß jener Kontrast von keiner Wichtigkeit sein und uns nicht sehr interessieren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnon's teurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen:

30 und wir würden aufhören, über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Übel scheint als alle seine Ge-

* De Poetica cap. V.

¹ Vgl. S. 131 dieses Bandes, Anm. 2. — ² William Wycherley (1640 bis 1715), englischer Dramatiker, von Lessing in seinen Stücken vielfach benutzt. — ³ „Das Unschätliche.“

brechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber *¹. Achilles betauert, die Pentheilea getödet zu haben; die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fodert die Hochachtung und das Mitleid des Helden; und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unjinnigkeiten verleite,

— — — ἦτ' ἀφρονα φῶτα τιθησι
Και πινυτον περ' ἔοντα². — — — —

10

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versehen, schlägt er ihn so unjanst zwischen Back und Ohr, daß ihm Zähne und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jachzornige³ mörderische Achilles wird mit verhaßter als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese That erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zucket, seinen Anverwandten⁴ an dem Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Geseht aber gar, die Verhehungen des Thersites wären in Neuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verräterisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgerichte über Flotte und Volk ein ganzliches Verderben²⁵ verhängen: wie würde uns alsdenn die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern als mit ein paar vortrefflichen Stellen des Shakespeare. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster im „König Lear“, ist kein geringerer Bösewicht als

* Paralipom. lib. I. v. 720—775.

¹ Vgl. S. 53 dieses Bandes, Anm. 2. — ² Quintus Smyrnaüs, „Posthomerica“ I, 737: „Welche den Mann sinnlos macht, auch den verständigten.“ — ³ Jachzornige. —

⁴ Nach der Sage war der Großvater des Diomedes der Oheim des Thersites.

Richard, Herzog von Glocester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kommt es, daß jener bei weitem nicht soviel Schaudern und Entsetzen erwecket
5 als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre*:

Thou, nature, art my goddess, to thy law
My services are bound; wherefore should I
Stand in the plague of custom, and permit
The curiosity of nations to deprive me,
10 For that I am some twelve or fourteen moonshines
Lag of a brother? Why bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as generous and my shape as true
As honest madam's issue? Why brand they us
15 With base? with baseness? bastardy? base? base?
Who, in the lusty stealth of nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired bed,
Go to creating a whole tribe of fops,
20 Got 'tween asleep and wake¹?

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glocester sagen**:

* „King Lear“, Act. I. Sc. II. — ** „The Life and Death of
25 Richard III.“, Act. I. Sc. I.

¹ „Du, o Natur, bist meine Göttin, deinem Gesetz nur dien' ich. Warum sollt' ich mich Dem Bann der Satzung fügen und es dulden, Daß mich der Völker Überwiz enterbt, Weil um ein Mondscheinbügend mir ein Bruder Vorausging? Warum Bastard? warum niedrig? Da doch mein Gliederbau so fest gefügt, Mein Geist so adlig, meine Form so echt ist Wie bei dem Sprößling unsrer Dame Ehrsam? Warum brandmarkt man uns als unecht? unecht? Uns, die im wollustvollen Diebstahl der Natur mehr Korn und Feuergeist empfahn, Als im verbumpften, trägen, jhalen Bett Verwandt wird auf ein ganzes Heer von Tröpfen, Erzeugt so zwischen Schlaf und Wachen?“

But I, that am not shap'd for sportive tricks,
 Nor made to court an amorous looking-glass,
 I, that am rudely stamp'd, and want love's majesty,
 To strut before a wanton, ambling nymph; 5
 I, that am curtail'd of this fair proportion,
 Cheated of feature by dissembling nature,
 Deform'd, unfinish'd, sent before my time
 Into this breathing world, scarce half made up,
 And that so lamely and unfashionable,
 That dogs bark at me, as I halt by them: 10
 Why, I (in this weak piping time of peace)
 Have no delight to pass away the time;
 Unless to spy my shadow in the sun,
 And descant on mine own deformity.
 And therefore, since I cannot prove a lover, 15
 To entertain these fair well-spoken days,
 I am determin'd, to prove a villain¹!

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

XXIV.

20

So nutzt der Dichter die Höflichkeit der Formen: welchen
 Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnet?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Höflich-
 keit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht

¹ „Doch ich, zu Possenpielen nicht gemacht,
 Noch um zu buhlen mit verliebten Spiegeln;
 Ich, roh geprägt, entblößt von Liebesmajestät,
 Vor leicht sich dreh'nden Nymphen mich zu brüsten;
 Ich, um dieß schöne Ebenmaß verkürzt,
 Von der Natur um Bildung falsch betrogen,
 Entstellt, verwahrloßt, vor der Zeit gesandt
 In diese Welt des Atmens, halb kaum fertig
 Gemacht, und zwar so lahm und ungeziemt,
 Daß Hunde bell'n, wo ich vorüberhink;
 Ich weiß in dieser schlaffen Friedenszeit
 Mir keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben,
 Als meinen Schatten in der Sonne spähn
 Und meine eigne Mißgestalt erörtern.
 Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
 Kann kürzen diese sanft glattmäul'gen Tage
 Bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden.“

ausdrücken. Als jener gehören ihr alle sichtbare Gegenstände zu: als diese schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein¹, welche angenehme Empfindungen erwecken.

5 Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunststrichter*² hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vorstellungen der Furcht“, jagt er, „der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids usw. können nur Unlust erregen, insoweit wir das Übel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung,
10 daß es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöst werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was hilft's dem beleidigten Gemüthe
15 also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verrät? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das Übel wirklich sei, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung.“

20 Ebendieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidiget unser Gesichte, widerstehet unserm Geschmacke an Ordnung und Übereinstimmung und erwecket Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites
25 weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wennschon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhöret, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahieren und uns bloß an der Kunst
30 des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Überlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Überlegung wird selten fehlen³, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

* „Briefe, die neueste Literatur betreffend“, T. V, S. 102.

¹ Beschränkt sie sich nur auf. — ² Moses Mendelssohn. — ³ Versehen.

Aristoteles gibt eine andere Ursache an*, warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren: die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, „τι ἐκαστον“, was ein jedes 5 Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, „ὅτι οὗτος ἐκεῖνος“, daß es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folget zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan und dem Gegenstande, über 10 welchen sie befriediget wird, nur zufällig¹, das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die 15 merkung der Ähnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrigbleibet. Nach den Beispielen, welche Aristoteles gibt, zu urteilen, scheint es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind reißende Tiere und Leichname. Reißende 25 Tiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöset wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, 30 welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verlieret jenes Mitleid durch die Überzeugung des Betrugs das Schneidende,

* De Poetica cap. IV.

¹ Zufallend, beigelegt, in der philosophischen Terminologie adjektivell, Gegensatz zu „immanent“ und, wie hier, zu „permanent“.

und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr Wünschenswürdiges als Schreckliches darin zu bemerken glauben.

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

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

15 Ich will es nicht wagen, so gradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann; besonders wenn eine Affektation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird¹. Es ist ebenso unstrittig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der
20 Natur, also auch im Gemälde Schrecken erwecket, und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon vor sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit² und Vergnügung erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demohngeachtet sich
25 die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerkt, verlieret die Häßlichkeit der Form durch die Veränderung ihrer koexistierenden Teile in sukzessive ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann
30 sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen und wirkt nicht viel schwächer als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich

¹ Wenn die Absicht, reizend oder ansehnlich, bedeutsam zu wirken, bei den häßlichen Gestalten zugleich sichtbar wird. — ² Anziehungskraft, Reiz.

bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnet die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders gehet es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück. 5

Dieses überlegt, hatte der Graf Canlus vollkommen recht, die Episode des Iherites aus der Reihe seiner Homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke 10 dieser Meinung ist*. Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläufiger darüber zu erklären.

XXV.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunst-richter² zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leiden- 15 schaften der Seele findet, äußert sich bei der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erwecket.

„Andere unangenehme Leidenschaften“, sagt er**, „können auch außer der Nachahmung in der Natur selbst dem Gemüte öfters schmeicheln, indem sie niemals reine Unlust erregen, 20 sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde, sich zu rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit verknüpft, und 25 das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald bei dem widrigen Teile einer Leidenschaft zu verweilen und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist als das 30 lauterste Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Achtsamkeit

* Klotzii¹ Epistolae Homericae, p. 32 et seq. — ** Ebendasselbit, S. 103.

¹ Christian Adolph Klotz (1738—71), Professor in Halle, der spätere erbitterte Gegner Lessings. Vgl. die „Briefe antiquarischen Inhalts“ (Bd. 6 dieser Ausgabe). — ² Mendelssohn; vgl. S. 175 dieses Bandes, 3. 5ff.

auf sich selber, um dieses vielfältig beobachtet zu haben; und woher käme es denn sonst, daß dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen seine Unmut lieber ist als alle freudige Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenket? Ganz anders aber
 5 verhält es sich mit dem Ekel und den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennet in denselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das Mißbergnüßen gewinnt die Oberhand, und daher ist kein Zustand, weder in der Natur noch in der Nachahmung, zu erdenken, in welchem das Gemüt nicht
 10 von diesen Vorstellungen mit Widerwillen zurückweichen sollte.“

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

20 Ja, dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunsttrichters¹, nach
 25 welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzt zu sein glaubet. „Fene beide“, sagt er, „durch eine übermäßige Süßigkeit, und dieses durch eine allzu große Weichheit der Körper, die den berührenden Fibern² nicht genugsam widerstehen. Diese Gegen-
 30 stände werden sodann auch dem Gesichte unerträglich, aber bloß durch die Assoziation der Begriffe, indem wir uns des Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche oder dem Gefühle verursachen. Denn eigentlich zu reden, gibt es keine Gegenstände des Ekels für das Gesicht.“ Doch mich dünkt,
 35 es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermal

¹ Mendelssohn a. a. D., S. 100. — ² Nerven.

in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletzte¹ Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche noch dem Geschmacke noch dem Gefühle zuwider sein können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon 5 viel näher kommt als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher² das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen 10 sich sehr bald wieder verlieren und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen und mit ihnen zugleich eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene un- 15 angenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigen gerührt³ werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt 20 folglich allein und in seiner ganzen Stärke und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet sein.

Übrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme 25 Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und vor sich selbst ein Gegenstand weder⁴ der Poesie noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getraute ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter wenigstens einige ekel- 30 hafte Züge als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärkt.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vor-

¹ Plattgedrückte Nase, wohl von Winkelman her übernommen, der das Wort mehrfach gebraucht. — ² Empfindlicher. — ³ Berührt. — ⁴ Weber — noch, überflüssige Negation.

stellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelfaften in Kontrast geſetzt, werden lächerlich. Exempel hiervon laſſen ſich bei dem Ariſtophanes in Menge finden. Daß Wiefel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in ſeinen aſtronomiſchen
5 Beſchauungen unterbrach*.

*ΜΑΘ. Πρωην δε γε γνωμην μεγαλην ἀφηροεθη
Ἐπ' ἀσκαλαβωτου. ΣΤΡ. Τινα τροπον; κατειπε μοι.*

*ΜΑΘ. Ζητουντος αυτου της σεληνης τας οδους
Και τας περιφορας, ει' ανω κεχηνοτος*

10 *Ἀπο της οδοφης νυκτωρ γαλεωτης κατεχεσεν.*

ΣΤΡ. Ἡσθη γαλεωτη καταχεσαντι Σωκρατους¹.

Man laſſe es nicht ekelfaft ſein, was ihm in den offenen Mund fällt, und daß Lächerliche iſt verſchwunden. Die drolligſten Züge von dieſer Art hat die hottentottiſche Erzählung „Tquaſ-
15 ſouw und Anonmquaiha“ in dem „Kenner“, einer engliſchen Wochenſchrift voller Laune, die man dem Lord Cheſterfield² zuſchreibet. Man weiß, wie ſchmutzig die Hottentotten ſind, und wie vieles ſie für ſchön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abſcheu erwecket. Ein gequetschter Knorpel von Naſe,
20 ſchlappe, bis auf den Nabel herabhängende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenſett und Ruß an der Sonne durchbeizet, die Haarlocken von Schmer triefend, Füße und Arme mit friſchem Gedärme umwunden: dieſ denke man ſich an dem Gegenſtande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärt-
25 lichen Liebe; dieſ höre man in der edeln Sprache des Ernſtes und der Bewunderung ausgedrückt und enthalte ſich des Lachens**!

* Nubes v. 169—174. — ** The „Connoisseur“, Vol. 1. No. 21. Von der Schönheit des Anonmquaiha heißt es: „He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of
30 Hessaqua; he was ravished with the prest gristle of her nose; and his eyes

1 „Schüler. Doch neulich ward im tiefsten Denken er gestört
Von einem Wiesel. Strepjiades. Wie denn so? Erzähle mir.
Schüler. Als er des Mondes Wandel jüngst beobachtet
Und zu dem Himmel auf mit offenem Munde sah,
Da ließ vom Dach das Wiesel etwas fallen, und . . .
Strepjiades. O köstlich, wie den Sokrates das Wiesel traf!“

2 Philipp Dormer Stanhope, Earl of Chesterfield (1694—1773), Staatsmann und Schriftsteller. Nach Drake waren die Verfasser der moralischen Wochenſchrift „The Connoisseur“, die 1754—56 erſchien, Colman und Thorntou.

Mit dem Schrecklichen scheint sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin*¹ mißfällt zwar

dwelt with admiration of the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel¹.“ Und was trug die Kunst bei, so viel Reize in ihr vortheilhaftes Licht zu setzen? „She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun: her locks were clotted with melted grease and powdered with the yellow dust of Buchu: her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars: the sprinkled her limbs with wood-ashes and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with she shining entrails of an heifer: from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid: the wings of an ostrich overshadowed the fleshy promontories behind; and before she wore an apron formed of the shaggy ears of a lion².“ Ich füge noch die Ceremonie der Zusammengehung des verliebten Paars hinzu: „The Surri or chief priest approached them, and in a deep voice chanted the nuptial rites to the melodious grumbling of the Gom-Gom; and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy; while the briny drops trickled from their bodies; like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua³.“ — * *Περι Υψους, τιμημα η'*, p. 18. edit. T. Fabri.

¹ „Er war hingerissen von dem gleißenden Schmelz ihres Leints, der da leuchtete wie der Gagatflaum der schwarzen Ferkel von Hessaqua; er war von dem netten Knorvel ihrer Nase entzückt, und seine Augen verweilten mit Bewunderung auf den schlotterigen Schönheiten ihrer Brüste, welche ihr bis zum Nabel herabhängten.“ — ² „Sie bereitete einen Firnis von Ziegenfett und Ruß, mit dem sie ihren ganzen Leib salbte, während sie an der Sonne stand; ihre Locken waren mit geschmolzenem Schmelz beschmiert und mit dem gelben Staube des Buchu gepudert; ihr Antlitz, das gleich dem polirten Ebenholz erglänzte, war mit Flecken von roter Erde herrlich geprunkelt und erschien gleich dem schwarzen, mit Sternen geziertern Mantel der Nacht; sie bestreute ihre Glieder mit Holzasche und heräucherte sie mit dem Wiste des Stinkbissam. Ihre Arme und Beine waren mit den glänzenden Eingeweiden einer Färse umwunden; von ihrem Halse hing ein Beutel herab, der aus dem Magen eines Wöckleins bereitet war; die Flügel eines Straußes überschatteten ihre hintern fleischigen Vorgebirge, und vorn trug sie eine Schürze, die aus den zottigen Ohren eines Löwen gemacht war.“ — ³ „Der Surri oder Oberpriester brachte sie zusammen und sang mit tiefer Stimme den Hochzeitsgesang unter dem melodischen Brummen eines Gom-Gom, und zu derselben Zeit benetzte er sie (nach der Sitte von Caffraria) mit dem Urinsegen. Braut und Bräutigam rieben mit Entzücken die kostbare Flüssigkeit ein, als die salzigen Tropfen von ihrem Körper herabtrüffelten wie die schlammigen Wogen von den Felsen Chirigriqua.“ — ⁴ Vgl. S. 107 dieses Bandes, Anm. 1.

in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus*¹, das „*Της ἐκ μεν
οινων μύξαι ρεον*“²; doch mich dünkt, nicht sowohl weil es ein
ekler Zug ist, als weil es ein bloß ekler Zug ist, der zum Schreck-
lichen nichts beiträgt. Denn die langen, über die Finger hervor-
ragenden Nägel (*μακροὶ δ' ὄνυχες χειροσσιν ὑψησάν*) schein-
et er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel
weniger ekel als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel
sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen
zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnet:

10

— — — — ἐκ δε παρειῶν
*Αἷμ' ἀπείλειβεν ἔραζε*³ — — —

Gingegen eine fließende Nase ist weiter nichts als eine fließende
Nase; und ich rate der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen.
Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle
des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln,
nichts von Bequemlichkeiten zu sehen, außer eine zertretene
Streu von dürrn Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher,
ein Feuergerät. Der ganze Reichtum des kranken, verlassenen
Mannes! Womit vollendet der Dichter dieses traurige fürchter-
liche Gemälde? Mit einem Zusätze von Ekel. „*Ἢα!*“ fährt
Neoptolem auf einmal zusammen, „hier trockenen zerrißene
Lappen, voll Blut und Eiter!“**

25

*NE. Ὅρω κενὴν οἰκῆσιν ἀνθρώπων διχα.
ΟΔ. Οὐδ' ἐνδον οἰκοποιος ἐστὶ τις τροφή;
NE. Στειπτή γε φύλλας ὡς ἐνανλιζόντι τῷ.
ΟΔ. Τα δ' ἄλλ' ἔρημα, κόνδεν ἐσθ' ὑποστεγον;
NE. Αὐτοξυλον γ' ἐκπωμα, φανλουρογον τινος
Τεχνηματ' ἀνδρος, καὶ πυρεῖ ὄμον ταδε.
ΟΔ. Κεῖνον το θησανοισμα σημαεις τοδε.
30 NE. Ἴον, ἰον· καὶ ταυτα γ' ἄλλα θαλπεται
Ῥαχη, βαρειας του νοσηλειας πλεα⁴.*

30

* Scut. Hercul. v. 266. — ** Philoct. v. 31—39.

¹ Hesiodos, dem Epiker des 8. Jahrhunderts v. Chr., wurde schon von den antiken Kritikern die Autorschaft der hier zitierten Beschreibung des Schildes des Herakles, einer Nachahmung der verwandten Homerischen, abgesprochen. — ² „Aus ihrer Nase floß es scheußlich.“ — ³ „Aus den Wangen träufelte das Blut zur Erde.“

⁴ „Neopt. Nur eine Wohnung seh' ich, öd' und menschenleer.

Obst. Ist innen kein Geräte für den Hausbedarf?

Neopt. Laubstreu, getreten zum bequemen Ruhebett.

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

Squallentem barbam et concretos sanguine crines¹

(wie es Virgil ausdrückt*), ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch um soviel schrecklicher, um soviel rührender. Wer kann die Strafe des Marjhaß, beim Ovid, sich ohne Empfindung des Ekels denken**?

Clamanti cutis est summos derepta per artus:

Nec quidquam nisi vulnus erat: cruor undique manat: 10

Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla

Pelle micant venae: salientia viscera possis,

Et perlucentes numerare in pectore fibras².

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelfhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessiert 15 wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem gibt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das 20 Ekelfhafte offen steht. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnot nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahhaften, ungesund und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriediget werden müssen. Da die Nachahmung 25 nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann,

* Aeneid. lib. II. v. 277. — ** Metamorph. VI. v. 387.

Ddyj. Sonst alles öde? Nichts verbirgt der hohle Raum?

Reopt. Ein Trinkgeschirr aus Holze, von kunstloser Hand
Gefertigt, hier auch noch Gerät zur Feuerung.

Ddyj. Sein ist der Hausrat, den du da bezeichnest hast.

Reopt. Weh', weh'! Noch andres seh' ich: Lumpen, angefüllt
Mit eklem Eiter, trocknend dort am Sonnenstrahl."

¹ „Schmutzig verworren der Bart, sein Haupthaar klebend vom Blute.“

² „Während er schrie, zog jener die Haut ihm über die Glieder:
Nichts als Wunde ist da, und das Blut strömt über und über;
Laffen und bloß sind die Nerven zu sehn, die zuckenden Adern
Schlagen, der Hülle beraubt; ja, und die wallend bewegten Gedärme
Reunt: man zählen jagar und der Brust durchscheinende Fibern.“

so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Übel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene
 5 Unlust sein müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Dreade, welche Ceres an den Hunger abschickte*:

Hanc (famem) procul ut vidit — —
 — refert mandata deae; paulumque morata,

10 Quaquam aberat longe, quaquam modo venerat illuc,
 Visa tamen sensisse famem¹ — — —

Eine unnatürliche Übertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen und Greul und Ekel kann er empfinden
 15 lassen, aber keinen Hunger. Diesen Greul hat Ovid in dem Gemälde der James nicht gespart, und in dem Hunger des Ceresichthos sind, sowohl bei ihm als bei dem Kallimachus**², die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Ceresichthos alles aufgezehret und auch der Opferkuh nicht verschonet hatte, die
 20 seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Rassen herfallen und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Überbleibsel von fremden Tischen betteln:

*Kai tan βων ἐφαγεν, tan Έστια έτροφε ματηρ,
 Kai τον αειθλοφορον και τον πολεμηιον ιππον,
 25 Kai tan αιλονθορον, tan έτροφε μεθηρια μικρα —
 Kai τοθ' ο τω βασιληος ενι τριοδοισι καθηστο
 Αιτιζων ακολως τε και εκβολα λυματα δαιτος³ —*

* Ibid., lib. VIII. v. 809. — ** Hym. in Cererem v. 109—116.

¹ „Diesen (den Hunger) von fern erschauend, —
 Melbet sie ihm der Göttin Befehl, und nach kurzem Verweilen,
 Ob auch ferne sie stand, ob auch kaum erst sie gekommen,
 Fühlte sie sich wie von Hunger gequält“ — —

Ceres sendet die Dreade an den Hunger, damit er Ceresichthos für das Fällen der ihr geheiligten Bäume strafe. — ² Von dem Dichter und Grammatiker Kallimachos (etwa 310—238 v. Chr.) sind u. a. noch sechs Hymnen erhalten, darunter die auf die Ceres.

³ „Und er verzehrte die Kuh, die der Hestia pflegte die Mutter,
 Sowie den Wettpreisrenner, zugleich mit dem krieg'rischen Rosse,
 Selber die Raze sogar, der kleinere Tiere gezittert. —
 Dann saß er, der Sprößling des Königs, nieder am Dreieck,
 Bettelnd um Brotsamen und des Wahles vermorfenen Abfall.“

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

Vis tamen illa mali postquam consumserat omnem
Materiam — — — — —

Ipse suos artus lacero divellere morsu

5

Coepit; et infelix minuendo corpus alebat¹.

Nur darum waren die häßlichen Harpyen so stinkend, so unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus beim Apollonius*²:

10

Τυτθον δ' ἦν ἀρα δη ποτ' ἐδητνος ἀμμι λιπῶσι,
Πνει τοδε μυδαλεον τε και οὐ τλητον μενος ὀδυης.
Οὐδ' κε τις οὐδε μιννυθα βροσιτων ἀνοχοιτο πελασσας,
Οὐδ' εἰ οἱ ἀδαμαντος ἐληλαμενον κεαο εἶη.
Ἄλλα με πικοη δητα κε δαιτος ἐπισχει ἀναγκη
Μιμνειν, και μιμνοντα κακη ἐν γαστρι θεσθαι³.

15

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekele Einführung der Harpyen beim Virgil⁴ entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein instehender⁵, den sie prophezeien; und noch dazu löset sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino durch die ekelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hölle setzt⁶; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht

25

* Argonaut. lib. II. v. 228—33.

1 „Aber nachdem die Gewalt des Unheils jeglichen Vorrat hatte verzehrt, — — — — —

Fängt er selbst sein Gebein mit verstümmelndem Biß zu benagen An und nährt unselig den Leib durch des Leibes Verminderung.“

2 Bgl. S. 113 dieses Bandes, Anm. 3.

3 „Lassen sie mir auch etwa zurück ein wenig des Mahles, hauchet es schweißlichen Dunst und unausstehlichen Qualm aus. Nicht ein Weichchen vermöcht! ein Sterblicher ihm sich zu nahen, Nicht, wenn selbst ihm die Brust aus Demant wäre geschmiedet. Doch mich dränget die bittere Not und Hunger nach Speise, Auszuharren und so den verwünschten Magen zu füllen.“

4 „Aneis“, 3. Gesang, V. 216 ff. — ⁵ Bevorstehender. — ⁶ In Dantes „Hölle“, 32. Gesang, hält der im Hungerturm umgekommene Ugolino seinen Todfeind Ruggiero umklammert und nagt an dessen Hinterkopf. Nachher wird der Hungertod den Ugolino mit den Söhnen erlitt, geschildert.

ohne Züge des Gfels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauspieler von Beaumont und Fletcher¹ anführen, die statt aller andern Beispiele hätte sein können, wenn ich sie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte*.

* „The Sea-Voyage“, Act. III. Sc. I. Ein französischer Seeräuber wird mit seinem Schiffe an eine wüste Insel verschlagen. Habucht und Neid entzweien seine Leute und schaffen ein paar Elenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der äußersten Not ausgesetzt gewesen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu stechen. Alles Vorrates von Lebensmitteln sonach auf einmal beraubt, sehen jene Nichtswürdige gar bald den schmähllichsten Tod vor Augen, und einer drückt gegen den andern seinen Hunger und seine Verzweiflung folgendergestalt aus:

15 LAMURE. Oh, what a tempest have I my stomach!
How my empty guts cry out! My wounds ake,
Would they would bleed again, that I might get
Something to quench my thirst.

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

LAMURE. How now, what news?

MORILLAT. Hast any meat yet?

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

LAMURE. How it looks!

MORILLAT. It stincks too.

LAMURE. It may be poison.

35 FRANVILLE. Let it be any thing;
So I can get is down. Why man,
Poison's a princely dish.

MORILLAT. Hast thou no bisket?

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

40 FRANVILLE. Not for three kingdoms,

¹ Francis Beaumont (1586—1615) und John Fletcher (1576—1625), Zeitgenossen Chateaufaires, die ihre Dramen gemeinsam verfaßten.

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstrittig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhafte Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von sich selbst verstünde, daß die Malerei als schöne Kunst ihrer entfagen² würde, so müßte sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Pordenone³ läßt in einem Gemälde von dem Begräbniße Christi einen von den Anwesen-

If I were master of 'em. Oh, Lamure,

But one poor joint of mutton, we ha' scorn'd, man. 10

LAMURE. Thou speak'st of paradise.

FRANVILLE. Or but the snuffs of those healths,

We have lewdly at midnight flang away.

MORILLAT. Ah! but to lick the glasses¹.

Doch alles dieses ist noch nichts gegen den folgenden Auftritt, wo der Schiffschirurgus dazukommt. 15

FRANVILLE. Here comes the Surgeon. What

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

SURGEON. I am expiring,

Smile they that can. I can find nothing, gentlemen, 20

Here 's nothing can be meat, without a miracle.

Oh that I had my boxes and my lints now,

My stupes, my tents, ant those sweet helps of nature,

What dainty dishes could I make of 'em.

MORILLAT. Hast ne'er an old suppository? 25

SURGEON. Oh would I had, Sir.

LAMURE. Or but the paper where such a cordial

Potion, or pills hath been entomb'd.

FRANVILLE. Or the best bladder where a cooling-glisten.

MORILLAT. Hast thou no searcloths left? 30

Nor any old pultesses?

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

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

FRANVILLE. Where's the great wen

Thou cut'st from Hugh the sailor's shoulder? 35

That would serve now for a most princely banquet.

SURGEON. Ay if we had it, gentlemen.

I flung it over-bord, slave that I was.

LAMURE. A most improvident villain¹.

¹ Vgl. die Übersetzung in den Anmerkungen am Schlusse dieses Bandes. --

² Bei Lessing übliche Konstruktion; vgl. Bd. 2 dieser Ausgabe, S. 102, Z. 21. --

³ Giovanni Antonio da Pordenone (1483—1539), seit 1535 in Venedig tätig.

den die Nase sich zuhalten. Richardson¹ mißbilliget dieses deswegen*, weil Christus noch nicht so lange tot gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erwecket Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon² den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Ekelhafte nicht des Ekelhaften wegen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle an- gemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften umso viel mehr. Es verlieret in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandteilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen als hier; sobald die Überraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättiget, trennet es sich wiederum gänzlich und liegt in seiner eigenen truden³ Gestalt da.

XXVI.

Des Herrn Winkelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ ist erschienen⁴. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen ver- führen, die man über lang oder kurz zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie miteinander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler getan, wird

* Richardson, „De la Peinture“, T. 1. p. 74.

¹ Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 2. — ² Selbst wenn wir. — ³ Rohen. —

⁴ Über Lessings Anbeutung, als habe er den „Laokoon“ bis hierher vor dem Erscheinen von Winkelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764) ausgearbeitet, vgl. die „Einleitung des Herausgebers“ (S. 12 dieses Bandes, 3. 24 ff.).

mich lehren, was die Künstler überhaupt tun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Spekulation kühnlich nachtreten.

Man pfleget in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor 5 allen Dingen des Verfassers Meinung von dem Laokoön zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erklärt hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bei? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheint? Oder denen, 10 welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweiget. Wo ist die absolute Notwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß die Ähnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde 15 und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorzügliche Ähnlichkeiten sind; und daß das eine so wenig das Vorbild des andern gewesen, daß sie auch nicht einmal beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indes auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde 20 er sich für die ersten haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoön aus den Zeiten sei, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe: aus den Zeiten Alexanders des Großen¹.

„Das gütige Schicksal“, sagt er*, „welches auch über die 25 Künste bei ihrer Vertilgung noch gewachtet, hat aller Welt zum Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweise von der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke. Laokoön nebst seinen beiden Söhnen, vom Aesander, Apollodoros** und Athenodoros aus 30

* „Geschichte der Kunst“, S. 347. — ** Nicht Apollodoros, sondern Polydorus. Plinius ist der einzige, der diese Künstler nennet, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in diesem Namen voneinander abgingen. Gardouin würde es gewiß sonst angemerkt haben. Auch die ältern Ausgaben lesen alle Polydorus. Herr Windelmann muß sich in dieser Kleinigkeit bloß verschrieben 35 haben.

¹ Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2.

Rhodus gearbeitet, iſt nach aller Wahrſcheinlichkeit aus dieſer Zeit, ob man gleich dieſelbe nicht beſtimmen, und wie einige gethan haben, die Olympias¹, in welcher dieſe Künſtler geblühet haben, angeben kann.“

5 In einer Anmerkung ſetzt er hinzu: „Plinius meldet kein Wort von der Zeit, in welcher Agelander und die Gehülſen an ſeinem Werke gelebet haben; Maffei² aber, in der Erklärung alter Statuen, hat wiſſen wollen, daß dieſe Künſtler in der
10 achtundachtzigſten Olympias³ geblühet haben, und auf deſſen Wort haben andere, als⁴ Richardson⁵, nachgeſchrieben. Jener hat, wie ich glaube, einen Athenodoruſ unter deſ Polykletuſ⁶ Schülern für einen von unjern Künſtlern genommen, und da Polykletuſ in der ſiebenundachtzigſten Olympias geblühet, ſo
15 ſetzt; andere Gründe kann Maffei nicht haben.“

Er konnte ganz gewiß keine andere haben. Aber warum läßt eſ Herr Winkelmann dabei bewenden, dieſen vermeinten Grund deſ Maffei bloß anzuführen? Widerlegt er ſich von ſich ſelbſt? Nicht ſo ganz. Denn wenn er auch ſchon von keinen
20 andern Gründen unterſtüzt iſt, ſo macht er doch ſchon für ſich ſelbſt eine kleine Wahrſcheinlichkeit, wo⁷ man nicht ſonſt zeigen kann, daß Athenodoruſ, deſ Polykletuſ Schüler, und Athenodoruſ, der Gehülfe deſ Agelander und Polydoruſ, unmöglich eine und ebendieſelbe Perſon können geweſen ſein. Zum Glück
25 läßt ſich dieſeſ zeigen, und zwar aus ihrem verſchiedenen Vaterlande. Der erſte Athenodoruſ war nach dem ausdrücklichen Zeugniſſe deſ Pausanias⁸* aus Klitor in Arkadien, der andere hingegen nach dem Zeugniſſe deſ Plinius aus Rhoduſ gebürtig.

30 * „*Ἀθηνοδωρος δε και Δαμιας — οὗτοι δε Ἀρκαδες εἰσιν ἐκ Κλειτορος*“⁹. Phoc. cap. 9. p. 819. Edit. Kuh.¹⁰

¹ Die Griechen zählten die Zeit nach Olympiaden, zu je vier Jahren (nach den Nationalſpielen in Olympia), beginnend mit dem Jahre 776 v. Chr. — ² Vgl. S. 63 dieſeſ Bandes, Anm. 1. — ³ Die Jahre 428—425 v. Chr. — ⁴ Wie z. B. — ⁵ Vgl. S. 63 dieſeſ Bandes, Anm. 2. — ⁶ Aus Argoſ gebürtiger Bildhauer, jüngerer Zeitgenoſſe deſ Phidias. — ⁷ Wenn. — ⁸ Vgl. S. 29 dieſeſ Bandes, Anm. 4. — ⁹ „Athenodoruſ und Damiaſ ſind Arkadier aus Klitor.“ — ¹⁰ Vgl. S. 26 dieſeſ Bandes, Anm. 6.

Herr Windelmann kann keine Absicht dabei gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei durch Beifügung dieses Umstandes nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werks nach seiner unstreitigen Kenntnis ziehet, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, daß er sich unbekümmert gelassen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte oder nicht. Er erkennet ohne Zweifel in dem Laokoön zu viele von den argutiis*², die dem Lysippus³ so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor desſelben Zeit halten sollte.

Allein, wenn es erwiesen ist, daß der Laokoön nicht älter sein kann als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, daß er ungefähr aus seiner Zeit sein müsse? daß er unmöglich ein weit späteres Werk sein könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland bis zum Anfange der römischen Monarchie⁴ ihr Haupt bald wiederum emporhob, bald wiederum sinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoön die glückliche Frucht des Wettstreits sein können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehülfen die Zeitverwandten eines Strongylion⁵, eines Arcefilaus, eines Pasioteles, eines Posidonius, eines Diogenes sein? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Teil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleich geschätzt? Und wann noch ungezweifelte Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt und ließe sich aus nichts schließen als aus ihrer Kunst: welche göttliche Eingebung mußte den Kenner verwahren⁶, daß er sie nicht ebenjowohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Windelmann allein des Laokoöns würdig zu sein achtet?

* Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 653. Edit. Hard.¹

¹ Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — ² Technische Feinheiten oder Künstlerleiten. — ³ Der Bildhauer Lysippus war etwas jünger als Phidias, Skopas und Polyklet. — ⁴ Des Kaiserreichs. — ⁵ Lessing setzt auf Windelmanns Autorität hin Strongylion in dieselbe Zeit wie die nach ihm genannten Bildhauer, die sämtlich kurz vor und nach Christi Geburt in Italien arbeiteten. In Wahrheit lebte aber Strongylion viel früher, am Ende des 5. Jahrh. v. Chr. — ⁶ Davor bewahren.

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

Nachdem Plinius von den ältesten und größten Meistern in der Bildhauerkunst, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Skopas, etwas ausführlicher gesprochen und hierauf die übrigen, besonders solche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung namhaft gemacht, so fährt er folgendergestalt fort*: „Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero
 15 artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi arti-
 20 fices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum¹ decoravit Diogenes Atheniensis, et Ca-
 25 ryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata².“

* Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

¹ Der noch heute in Rom stehende berühmte Rundbau des Pantheons. —

² „Von vielen andern Künstlern wird nicht gesprochen, da bei ausgezeichneten Kunstwerken bisweilen die Zahl der Künstler, welche daran gearbeitet haben, dem Ruhme in den Weg tritt, indem weder einer allein die Ehre beanspruchen darf, noch mehrere gleichmäßig namhaft gemacht werden können, wie dies beim Laokoon der Fall ist, einem Werke, das allen andern der Malerei und Bildhauerkunst vorzuziehen ist und sich im Hause des Kaisers Titus befindet. Drei ausgezeichnete Künstler, die Rhodier Agesander, Polydorus und Athenodorus, haben ihn, seine Söhne und die wunderbaren Bindungen der Schlangen, einem gemeinsamen Plane gemäß, aus einem einzigen Steine gefertigt. Gleichergestalt haben die Häuser der Cäsaren auf dem palatinischen Hügel mit den vorzüglichsten Bildwerken angefüllt: Craterus in Gemein-

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genennet werden, ist Diogenes von Athen derjenige, dessen Zeitalter am unwiderprechlichsten bestimmt ist. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgezieret; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Kraterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons sowie des Aphrodisius Trallianus ebenso unwiderprechlich bestimmt finden. Er sagt von ihnen: „Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis.“ Ich frage: kann dieses wohl nur soviel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Paläste der Kaiser angefüllt gewesen? In dem Verstande nämlich, daß die Kaiser sie überall zusammensuchen und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiß nicht. Sondern sie müssen ihre Werke ausdrücklich für diese Paläste der Kaiser gearbeitet, sie müssen zu den Zeiten dieser Kaiser gelebt haben. Daß es späte Künstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, läßt sich auch schon daher schließen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Hätten sie in Griechenland in frühern Zeiten gearbeitet, so würde Pausanias ein oder das andere Werk von ihnen gesehen und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kommt zwar bei ihm vor*: allein Hardouin² hat sehr unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennet die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des erstern zu Koronea in Böotien sah, *ἀγαλμα ἀρχαίων*³, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister gibe, die in den allerersten und rauhesten Zeiten der Kunst, lange vor einem Phidias und Praxiteles, gelebt hatten. Und mit Werken

* Boeotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn¹.

schaft mit Pythodorus, Polydektes mit Hermolaus, ein anderer Pythodorus mit Artemon und für sich allein Aphrodisius aus Tralles. Das Pantheon des Agrippa schmückte der Athener Diogenes; die Karnatiben an den Säulen dieses Tempels werden wie wenig andere Arbeiten dieser Art geschätzt, ebenso die auf dem Giebel aufgestellten Statuen, welche aber wegen der Höhe ihres Standplatzes weniger berühmt sind.“ — ¹ Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 6. — ² Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — ³ „Ein Bildwerk aus alter Zeit.“

solcher Art werden die Kaiser gewiß nicht ihre Paläste ausgezieret haben. Noch weniger ist auf die andere Vermutung des Hardouins zu achten, daß Artemon vielleicht der Maler gleichen Namens sei, dessen Plinius an einer andern Stelle¹ gedenket. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derentwegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzutun.

Ist es aber sonach außer allem Zweifel, daß Kraterus und
 10 Pnythodorus, daß Polydektes und Hermolaus mit den übrigen unter den Kaisern gelebet, deren Paläste sie mit ihren trefflichen Werken angefüllet: so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein *similiter*² übergeheth. Und dieses sind die Meister
 15 des Laokoön. Man überlege es nur: wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winkelmann hält, wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präzision des Ausdruckes keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneuesten Meister springen müßte,
 20 diesen Sprung mit einem „gleichergestalt“ tun?

Doch man wird einwenden, daß sich dieses *similiter* nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese in Betrachtung³ der Zeit so unähnliche Meister miteinander gemein gehabt
 25 hätten. Plinius rede nämlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmaßen können, alle aber, die daran teilgehabt, jederzeit zu nennen,
 30 zu weitläufig gewesen wäre („*quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt*“), so wären ihre sämtliche Namen darüber vernachlässiget worden. Dieses sei den Meistern des Laokoöns, dieses sei so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser für ihre Paläste beschäftigt hätten.
 35

¹ Plinius, „*Historia naturalis*“, Buch 35, Kap. 139. — ² „Ebenso“ (Lefling: „gleichergestalt“). — ³ In Anbetracht.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn hätte er auch von ältern reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoons erwähnt? Warum nicht auch anderer? Eines 5 Onatas und Kalliteles, eines Timokles und Timarchides oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war*. Herr Windelmann sagt selbst, daß man von dergleichen ältern Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichniß machen könne**. 10 Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agelander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermutung um so viel wahrscheinlicher, 15 je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern geblühet haben, gewiß in einem sehr hohem Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Windelmann setzt, gearbeitet; hätte der Laokoon selbst 20 in Griechenland ehemals gestanden: so müßte das tiefe Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke („opere omnibus et picturae et statuariae artis praeponendo“) beobachtet hätten, äußerst befremden. Es müßte äußerst befremden, wenn so große Meister weiter gar nichts gearbeitet 25 hätten, oder wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland ebensowenig wie von dem Laokoon zu sehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das größte Meisterstück lange im verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Augustus wäre fertiggestellt worden, so 30 dürfte es doch gar nicht sonderbar scheinen, daß erst Plinius seiner gedacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn man erinnere sich nur, was er von einer Venus des Skopas sagt***, die zu Rom in einem Tempel des Mars stand, „quemcunque

* Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730. — ** „Geschichte der Kunst“, 35 T. II, S. 331. — *** Plinius l. c. p. 727.

alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est¹“.

5 Diejenigen, welche in der Gruppe „Laokoön“ so gern eine Nachahmung des Virgilischen Laokoöns sehen wollen, werden, was ich bisher gesagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiel mir eine Mutmaßung bei, die sie gleichfalls nicht sehr mißbilligen dürften. Vielleicht, könnten sie denken, war es Ninius Pollio²,
 10 der den Laokoön des Virgils durch griechische Künstler ausführen ließ. Pollio war ein besonderer 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 Gedicht können so leicht die
 15 einzeln Anmerkungen gestanden haben, die Servius³ aus ihm anführt*? Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück
 20 als „Laokoön“ vollkommen angemessen**: „ut fuit acris vehementiae sic quoque spectari monumenta sua voluit⁴.“ Doch da das Kabinett⁵ des Pollio zu den Zeiten des Plinius, als „Laokoön“ in dem Palaste des Titus stand, noch ganz unzertrennet an einem besondern Orte beisammen gewesen zu sein scheinete⁶,

25 * Ad ver. 7. lib. II. Aeneid. und besonders ad ver. 183. lib. XI. Man dürfte also wohl nicht unrecht tun, wenn man das Verzeichniß der verlorenen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte. — ** Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.

1 „Welche jeden andern Ort berühmt machen würde. Zu Rom indessen verschwindet sie vor der großen Menge der Kunstwerke, und die Menschen werden durch die Überhäufung mit Geschäften und Amtspflichten von der Betrachtung solcher Dinge abgezogen, da doch Ruhe und tiefe Stille erforderlich sind, um solche Werke bewundern zu können.“ — 2 Gaius Ninius Pollio (76 v. Chr. bis 4 n. Chr.), römischer Feldherr, Staatsmann und Schriftsteller, Begründer einer berühmten Kunstsammlung. — 3 Vgl. S. 76 dieses Bandes, Anm. 1. — 4 „Da er von leidenschaftlichem Temperament war, liebte er auch, Kunstwerke dieser Art zu besitzen.“ — 5 Von den kleinen Räumen, in denen früher Privatsammlungen von Bildwerken mit Vorliebe aufgestellt wurden. — 6 Weil Plinius („Historia naturalis“, Buch 36, Kap. 30 ff.) die Kunstwerke der Sammlung aufzählt.

so möchte diese Mutmaßung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst getan haben, was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meister des Laokoön^s unter den ersten Kaisern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiß nicht sein können, als sie Herr Winkelmann ausgibt, durch eine kleine Nachricht bestärket, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese*:

„Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Kardinal Alexander Albani im Jahr 1717 in einem großen Gewölbe, welches im Meere versunken lag, eine Baise¹ entdeckt, welche von schwarzgräulichem Marmor ist, den man igo Bigio nennet, in welche die Figur eingefüget war; auf derselben befindet sich folgende Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ.

Athanodorus, des Ageanders Sohn aus Rhodus, hat es gemacht. Wir lernen aus dieser Inschrift, daß Vater und Sohn am Laokoön gearbeitet haben, und vermutlich war auch Apollodorus (Polhdorus) des Ageanders Sohn; denn dieser Athanodorus kann kein anderer sein als der, welchen Plinius nennet. Es beweiset ferner diese Inschrift, daß sich mehr Werke der Kunst als nur allein drei, wie Plinius will, gefunden haben, auf welche die Künstler das Wort ‚gemacht‘ in vollendeter und bestimmter Zeit gesetzt, nämlich *εποίησε*, fecit: er berichtet, daß die übrigen Künstler aus Bescheidenheit sich in unbestimmter Zeit ausgedrückt, *εποίη*, faciebat.“

Darin wird Herr Winkelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer als der Athenodorus sein könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoön^s gedenket. Athanodorus und Athenodorus ist auch

* „Geschichte der Kunst“, T. II, S. 347.

¹ Unterjay einer Statue.

völlig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des dorischen Dialekts. Allein über das, was er sonst daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

Das erste, daß Athenodorus ein Sohn des Agajanders gewesen sei, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwiderprechlich. Denn es ist bekannt, daß es alte Künstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüthern Apollonius und Tauriscus jaget, leidet nicht wohl
10 eine andere Auslegung*.

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß sich nicht mehr als drei Kunstwerke gefunden, zu welchen sich ihre Meister in der vollendeten Zeit (anstatt des *ἔποιει* durch *ἔποιησε*) bekannt hätten? Diese
15 Inschrift? Warum sollen wir erst aus dieser Inschrift lernen, was wir längst aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht schon auf der Statue des Germanicus¹ *Κλεομενης* — *ἔποιησε* gefunden? Auf der sogenannten Vergötterung des Homers² *Αρχελαος ἔποιησε*? Auf der bekannten Vase zu
20 Gaeta³ *Σαλπίων ἔποιησε***? uñ.

Herr Windelmann kann sagen: „Wer weiß dieses besser als ich? Aber“, wird er hinzusetzen, „desto schlimmer für den Plinius. Seinem Vorgeben⁶ ist also um so öfterer widersprochen; es ist um so gewisser widerlegt.“

25 Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Windelmann den Plinius mehr sagen ließe, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angeführten Beispiele nicht das Vorgeben des Plinius,

* Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730. — ** Man sehe das Verzeichniß der
30 Aufschriften alter Kunstwerke beim Mar. Gubius⁴ (ad Phaedri fab. 1. lib. V) und ziehe zugleich die Berichtigung desselben vom Gronov (Praef. ad Tom. IX. Thesauri Antiqu. Graec.⁵) zu Rate.

¹ Kein Germanicus, sondern ein als Merkur aufgefaßter römischer Redner, jetzt im Louvre zu Paris. — ² Die Apotheose des Homer, Relief im Britischen Museum zu London, von Archelaos aus Priene um 100 v. Chr. gearbeitet. — ³ Ein Marmorfrater aus römischer Zeit, jetzt im Nationalmuseum zu Neapel. — ⁴ Marquard Gubius (1635 — 89), dänischer Philolog. Seine Anmerkungen zu den Tabellen des Phädrus erschienen in der Ausgabe von Burmann (Amsterdam 1698). — ⁵ Vgl. S. 150 dieses Bandes, Anm. 5. Der „Thesaurus antiquitatum“ erschien aus Gronovs Nachlaß in Amsterdam 1740. — ⁶ Angabe.

sondern bloß das Mehrere, welches Herr Windelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will in seiner Zueignungsschrift an den Titus von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am besten weiß, 5 wieviel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel einer solchen Bescheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, vielversprechende Büchertitel („inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit¹“) er sich ein wenig aufgehalten, und jagt*: „Et ne in totum videar Graecos 10 insectari, ex illis mox velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscrip- sisse: ut APOLLES FACIEBAT aut POLYCLETUS: tanquam inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum 15 varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud est, quod omnia opera tanquam novissima inscribere, et tanquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta, 20 ILLE FECIT, quae suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea³.“ Ich bitte auf die Worte des Plinius „pingendi

* Libr. I. p. 5. Edit. Hard.²

¹ „Büchertitel, die so lang sind, daß man darüber einen gerichtlichen Termin ver- säumen könnte.“ — ² Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — ³ „Damit es aber nicht scheinen möge, als table ich die Griechen in allem, so wünsche ich recht sehr, daß man mich nach jenen großen Meistern in der Malerei und Bildhauerkunst beurteilen wolle, welche, wie du in diesen Büchern finden wirst, ihren vollendeten Werken und sogar jenen, welche wir jetzt noch nicht genug bewundern können, stets eine unbestimmte Überschrift geben, wie Apelles⁴ oder Polycletus arbeitete daran, als wenn ihre Kunst- werke immer erst angefangen und unvollendet wären, wodurch dem Künstler gegen den Tadel jeder Kritik stets ein Ausweg blieb zu der Entschuldigung, er würde, was man daran auszufügen hätte, noch verbessert haben, wenn er nicht bei der Arbeit unter- brochen worden wäre. Es geschah also nur aus Bescheidenheit, daß sie jedem ihrer Werke eine Aufschrift gaben, als wäre es ihr neuestes, und als wären sie bei einem jeden durch das Schicksal abgerufen worden. Drei Kunstwerke nun und, wie ich glaube, durchaus nicht mehr sollen die bestimmte Überschrift tragen: ‚Der und der hat es gemacht, und ich werde an geeigneter Stelle von ihnen sprechen. Jedenfalls geht daraus hervor, daß diese Künstler von der Vortrefflichkeit ihrer Werke voll- kommen überzeugt waren weshalb sie denn auch vielfach angefeindet wurden.“

fingendique conditoribus“ aufmerksam zu sein. Plinius sagt nicht, daß die Gewohnheit, in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen; daß sie von allen Künstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden; er sagt ausdrücklich, daß nur die ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden

 5 Künste, pingendi fingendique conditores, ein Apelles, ein Polyklet und ihre Zeitverwandte diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennet, so gibt er stillschweigend, aber deutlich genug zu verstehen, daß ihre Nach-

 10 folger, besonders in den spätern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäußert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muß, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drei Künstler des Laokoons ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann dem-

 15 ohngeachtet wahr sein, daß, wie Plinius sagt, nur etwa drei Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedienen; nämlich unter den ältern Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben,

 20 daß Athenodorus und seine Gehülfen Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winkelmann machen will. Man muß vielmehr so schließen: Wenn es wahr ist, daß unter den Werken der ältern Künstler, eines

 25 Apelles, eines Polyklets und der übrigen aus dieser Klasse, nur etwa drei gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, daß Plinius diese drei Werke selbst namhaft gemacht hat*: so kann Athenodorus,

* Er verspricht wenigstens ausdrücklich, es zu tun: „quae suis locis reddam¹.“ Wenn er es aber nicht gänzlich vergessen, so hat er es doch sehr

 30 im Vorbeigehen und gar nicht auf eine Art getan, als man nach einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er z. E. schreibt (Lib. XXXV. sect. 39): „Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit, *ἐντελειῶσεν*: quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa²“, so ist es offenbar, daß er dieses *ἐντελειῶσεν* zum Beweise einer ganz andern Sache braucht. Hat er

¹ „Von denen ich an ihrem Orte reden werde.“ — ² „Auch Lysippus schrieb auf sein Bild in Agina: ‚er malte es in enkaustischer Technik‘, was er gewiß nicht getan hätte, wenn damals nicht schon die Enkaustik erfunden gewesen wäre.“

von dem keines dieser drei Werke ist, und der sich demohngeachtet auf seinen Werken der vollendeten Zeit bedienet, zu jenen alten Künstlern nicht gehören; er kann kein Zeitverwandter des

aber, wie Hardouin¹ glaubt, auch zugleich das eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufschrift in dem Aoristo abgefaßt gewesen, so hätte es sich wohl der Mühe verlohnet, ein Wort davon mit einfließen zu lassen. Die andern zwei Werke dieser Art findet Hardouin in folgender Stelle: „Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, ejus supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est“² (Lib. XXXV. sect. 10.). Hier werden zwei verschiedene Gemälde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathause aufstellen lassen. Das zweite ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bei diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe; „ejus supra caput tabula bigae dependet“. Was heißt das? Über dessen Haupte eine Tafel hing, worauf ein zweispänniger Wagen gemalt war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten geben kann. Also war auf das Hauptgemälde noch ein anderes, kleineres Gemälde gehangen? Und beide waren von dem Nicias? So muß es Hardouin genommen haben. Denn wo wären hier sonst zwei Gemälde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird? „Inscripsit Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen in hunc modum: *O NIKIAS ENEKAYSEN*; atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, *ILLE FECIT*, indicavit, Praefatio ad Titum“, duo haec sunt Niciae³.“ Ich möchte den Hardouin fragen: wenn Nicias nicht den Aoristum, sondern wirklich das Imperfectum gebraucht hätte, Plinius aber hätte bloß bemerken wollen, daß der Meister, anstatt des *γραφειν*, *εγκαιειν*⁴

¹ Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — ² „Derjelbe (der göttliche Augustus) setzte auch in dem Rathause, das er auf dem Plage der Volksversammlung stiftete, zwei Gemälde in die Wand ein: eine auf einem Löwen sitzende Nemea, einen Palmzweig in der Hand, daneben ein Greis mit einem Stabe, über dessen Haupt das Gemälde eines Zweigspanns hängt. Nicias schrieb darauf, daß er (das Bild) eingekannt habe; denn dieses Ausdrucks bediente er sich. An dem anderen Gemälde bewundert man die Ähnlichkeit, die bei allem Unterschiede der Jahre zwischen einem mannbaren Sohne und seinem greisen Vater herrscht; darüber fliegt ein Adler, eine Schlange in den Fängen haltend. Philochares hat es als sein Werk beglaubigt.“ — ³ „Nicias brachte daher auf diesen zwei Tafeln seinen Namen folgenderweise an: ‚Nicias brannte (sie) ein‘; und so sind von den drei Werken, von denen die Vorrede an Titus anzeigte, daß auf ihnen ausdrücklich geschrieben war: ‚Jener hat (sie) gemacht‘, zwei von Nicias.“ — ⁴ „Malen, Einbrennen.“

Apelles, des Thrippus sein, sondern er muß in spätere Zeiten gesetzt werden.

gebraucht hätte: würde er in seiner Sprache auch nicht noch alsdenn haben sagen müssen: „Nicias scripsit se inussisse“¹? Doch ich will hierauf nicht bestehen; 5 es mag wirklich des Plinius Wille gewesen sein, eines von den Worten, wovon die Rede ist, dadurch anzudeuten. Wer aber wird sich das doppelte Gemälde einreden lassen, deren eines über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte „eujus supra caput tabula bigae dependet“ können also nicht anders als verfälscht sein. Tabula bigae, ein Gemälde, wor- 10 auf ein zweispänniger Wagen gemalt, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von bigae braucht. Und was für ein zweispänniger Wagen? Etwas, dergleichen zu den Wettrennen in den Nemeäischen Spielen gebraucht wurden, so daß dieses kleinere Gemälde in Ansehung dessen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das 15 kann nicht sein; denn in den Nemeäischen Spielen waren nicht zweispännige, sondern vierpännige Wagen gewöhnlich (Schmidius² in Prol. ad Nemeonicas, p. 2). Einmal kam ich auf die Gedanken, daß Plinius anstatt des bigae vielleicht ein griechisches Wort geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden, ich meine πτυχιον³. Wir wissen nämlich aus einer Stelle des 20 Antigonus Carystius beim Zenobius⁴ (conf. Gronovius⁵ T. IX. Antiquit. Graec. Praef. p. 8), daß die alten Künstler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke selbst, sondern auch wohl auf besondere Täfelchen gesetzt, welche dem Gemälde oder der Statue angehängt wurden. Und ein solches Täfelchen hieß πτυχιον. Dieses griechische Wort fand sich vielleicht in einer Handschrift 25 durch die Glossen „tabula, tabella“ erklärt; und das tabula kam endlich mit in den Text. Aus πτυχιον ward bigae; und so entstand das tabula bigae. Nichts kann zu dem Folgenden besser passen als dieses πτυχιον; denn das Folgende eben ist es, was darauf stand. Die ganze Stelle wäre also zu lesen: „eujus supra caput πτυχιον dependet, quo Nicias scripsit se inussisse“⁶. 30 Doch diese Korrektur, ich bekenne es, ist ein wenig kühn. Muß man denn auch alles verbessern können, was man verfälscht zu sein beweisen kann? Ich begnüge mich, das letztere hier geleistet zu haben, und überlasse das erstere einer geschicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurückzukommen; wenn Plinius also nur von einem Gemälde des Nicias redet, dessen Aufschrift 35 des Thrippus ist: welches ist denn nun das dritte? Das weiß ich nicht. Wenn ich es bei einem andern alten Schriftsteller finden dürfte als bei dem Plinius, so würde ich nicht sehr verlegen sein. Aber es soll bei dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bei diesem weiß ich es nicht zu finden.

¹ „Nicias schrieb, er habe sie eingebrannt.“ — ² Grasmus Schmidt (1560 bis 1637) in seiner Pinbar-Ausgabe (1616). — ³ Täfelchen. — ⁴ Das von dem Sophisten Zenobius, einem Zeitgenossen Kaiser Hadrians, zitierte Geschichtswert des griechischen Historikers Antigonus Carystius (um 270 v. Chr.). — ⁵ Vgl. S. 150 dieses Bandes, Anm. 5. — ⁶ „Über dessen Haupt ein Täfelchen hängt, auf das Nicias schrieb, er habe das Bild einkaustisch gemalt.“

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

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

XXVIII.

Nach dem Laokoön war ich auf nichts neugieriger als auf das, was Herr Winkelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter¹ sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winkelmann würde mir damit zuvorgekommen sein. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm; und wenn nunmehr mich etwas mißtrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das sein, daß meine Besorgnis nicht eingetroffen.

„Einige“, sagt Herr Winkelmann*, „machen aus dieser Statue einen Diskobolos, das ist: der mit dem Disko oder mit einer Scheibe von Metall wirft, und dieses war die Meinung des berühmten Herrn von Stojch² in einem Schreiben an mich, aber ohne genugsame Betrachtung des Standes³, worin dergleichen

* „Geschichte der Kunst“, T. II, S. 394.

¹ Der sogen. Borghesische Fechter, jetzt im Louvre, ist ein Krieger, der sich verteidigt. — ² Vgl. S. 89 dieses Bandes, Anm. 4. — ³ Der Stellung.

Figur will gesetzt sein. Denn derjenige, welcher etwas werfen will, muß sich mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und indem der Wurf geschehen soll, liegt die Kraft auf dem nächsten Schenkel, und das linke Bein ist müßig; hier aber ist das Gegen-
 5 teil. Die ganze Figur ist vorwärts geworfen und ruhet auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das äußerste ausgestreckt. Der rechte Arm ist neu, und man hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; auf dem linken Arme sieht man den Riemen von dem Schilde, welchen er
 10 gehalten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen aufwärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit dem Schilde vor etwas, das von obenher kommt, zu verwahren scheint, so könnte man diese Statue mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung¹ eines Soldaten halten, welcher sich in einem gefährlichen Stande
 15 besonders verdient gemacht hat; denn Fechtern in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Griechen vermutlich niemals widerfahren; und dieses Werk scheint älter als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu sein.“

Man kann nicht richtiger urteilen. Diese Statue ist ebenso-
 20 wenig ein Fechter als ein Diskobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervortat. Da Herr Winkelmann aber dieses so glücklich erriet: wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in
 25 dieser nämlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nämlichen Stellung setzen ließ?

Mit einem Worte: Die Statue ist Chabrias².

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos³ in dem Leben
 30 dieses Feldherrn*: „Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in proelio, quod apud Thebas fecit, quum Boeo-

* Cap. I.

¹ Darstellung. — ² Der Feldherr der Athener im Kriege mit Sparta 378 v. Chr., gest. 357 v. Chr. — ³ Cornelius Nepos (etwa 100—25 v. Chr.), der bekannte Verfasser der Feldherrnbiographien.

tiis subsidio venisset. Namque in eo victoriae fidente summo
 duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis catervis, reli-
 quam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto,
 projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id
 novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque 5
 jam incurrentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia
 fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri
 voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constituta
 est. Ex quo factum est, ut postea athletae ceterique artifices
 his statibus in statu is ponendis uterentur, in quibus victoriam 10
 essent adepti¹.

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anstehen,
 mir Beifall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen
 Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheint nicht vollkommen
 die nämliche zu sein, in welcher wir die Borghesische Statue 15
 erblicken. Die vorgeworfene Lanze, projecta hasta, ist beiden
 gemein, aber das obnixo genu scuto erklären die Ausleger durch
 obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum: Chabrias wies
 seinen Soldaten, wie sie sich mit dem Kniee gegen das Schild
 stemmen und hinter demselben den Feind abwarten sollten; 20
 die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die
 Ausleger sich irrten? Wie, wenn die Worte obnixo genu scuto
 nicht zusammengehörten und man obnixo genu besonders und
 scuto besonders oder mit dem darauf folgendem projectaque
 hasta zusammenlesen müßte? Man mache ein einziges Komma, 25
 und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen als möglich. Die

¹ „Auch dieser Mann zählte zu den größten Feldherren und vollbrachte viele denkwürdige Taten. Von denselben ist aber besonders sein Manöver in der Schlacht bei Theben berühmt, als er den Böotiern zu Hilfe gekommen war. Da nämlich der Oberanführer Agesilaus bereits des Sieges gewiß zu sein glaubte und die Mietstruppen in die Flucht geschlagen hatte, befahl jener der übrigen Phalang, nicht von der Stelle zu weichen, sondern das Knie gegen den Schild zu stemmen, die Lanze vorzustrecken und so den Feind zu erwarten. Agesilaus, durch diesen ungewöhnlichen Anblick stußig gemacht, wagte nicht, vorzurücken, sondern rief die Seinigen, die schon zum Angriff vorstürmten, durch Trompetensignale zurück. — Diese Tat wurde in ganz Griechenland so sehr gepriesen, daß Chabrias sich in jener Stellung eine Statue wünschte und diese auch von Staats wegen ihm auf dem Markte zu Athen errichtet wurde. Daher kam es, daß späterhin Athleten und andere Künstler diejenigen Stellungen für ihre Statuen benutzten, in denen sie den Sieg erlangt hatten.“

Statue ist ein Soldat, qui obnixo genu*, scuto projectaque hasta impetum hostis excipit; sie zeigt, was Chabrias tat, und ist die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich fehle, beweiset daß dem projecta angehängte que, welches, wenn obnixo genu scuto zusammengehörten, überflüssig sein würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue jonach zukäme, stimmt die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein; und Herr Winkelmann selbst hat aus derselben geschlossen, daß es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sei, auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem scharfsichtigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerket, welches mit meiner Meinung streiten könnte. Sollte er sie seines Beifalles würdigen, so dürfte ich mich schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die klassischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence^s zu finden ist.

20

XXIX.

Bei der unermesslichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten, feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winkel-

* So sagt Statius¹ „obnixa pectora“ (Thebaid. lib. VI. v. 866):

— — — rumpunt obnixa furentes

25

Pectora²,

welches der alte Glossator des Barth^s durch „summa vi contra nitentia“ erklärt. So sagt Ovid (Halient.⁵ v. 11.) „obnixa fronte“, wenn er von der Meerbramsje (Scaro) spricht, die sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit dem Schwanz durch die Reijen⁶ zu arbeiten sucht:

30

Non audet radiis obnixa occurrere fronte⁷.

¹ Vgl. S. 78 dieses Bandes, Anm. 4. — ² „Sie brechen in Wut durch die Leiber, die sich ihnen entgegenstemmen.“ — ³ Kaspar von Barth (1587—1658), gelehrter Vielschreiber, verfaßte auch einen Kommentar zum Statius (Zeit 1664) in vier großen Quartbänden. — ⁴ „Mit höchster Kraft sich dagegen stemmend.“ — ⁵ Die „Halientica“ sind ein von den Fischen des Schwarzen Meeres handelndes, unvollendetes Lehrgedicht des Ovid. — ⁶ Schlechte Nebenform zu „Reijen“. — ⁷ „Sie wagt nicht, gegen die Rippen (der Reijen) mit vorgebeugtem Kopfe anzurennen.“ — ⁸ Vgl. S. 71 dieses Bandes, 3. 17.

mann an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptfache verwandten und, was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsächlichen Nachlässigkeit behandelten oder gänzlich der ersten, der besten fremden Hand überließe.

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

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke ist Herr Winkelmann einigemal durch den Junius¹ verführt worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein gan es Werk ist ein Cento², und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten aus ihnen auf die Malerei an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerei handelt. Wenn z. B. Herr Winkelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst ebenjowenig wie in der Poesie erreichen lasse, daß sowohl Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche wählen müsse: so setzt er hinzu: „Die Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin³ von einem Maler im Gegenjaze des Ungläublichen bei dem Dichter fodert, kann hiermit sehr wohl bestehen.“⁴ Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeigt die zwei größten Kunststrichter⁵ in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, daß Longin so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas Ähnliches von der Beredsamkeit und Dichtkunst, aber keinesweges von der Dichtkunst und Malerei.

¹ Vgl. S. 27 dieses Bandes, Anm. 2. — ² Eigentlich ein Gedicht, das aus Stellen anderer Gedichte zusammengesetzt wird; hier ein gelehrtes Werk gleicher Art. — ³ Vgl. S. 107 dieses Bandes, Anm. 1. — ⁴ Aus Winkelmanns „Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, S. 133 (Dresden 1756). — ⁵ Vorher hat Winkelmann (vgl. Anm. 4) gesagt: „Aristoteles (Poet. cap. 25.) setzt hierinne (daß der Dichter lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche wählt) das Wesen der Dichtkunst und berichtet uns, daß die Gemälde des Zeuxis diese Eigenschaft gehabt haben.“

„Ὡς δ' ἕτερον τι ἢ ῥητορικὴ φαντασία βουλεται, καὶ ἕτερον ἢ παραποιηταις, οὐκ ἂν λαθοί σε¹“, ſchreibt er an ſeinen Terentian*²; „οὐδ' ὅτι τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος ἐστὶν ἐκπλήξις, τῆς δ' ἐν λόγοις ἐναργεῖα³.“ Und wiederum: „Ὁὐ μὴν ἄλλα
 5 τα μὲν παρα τοῖς ποιηταῖς μυθικωτέραν ἔχει τὴν ὑπερεκπύωσιν, καὶ παντὴ το πιστον ὑπεραιρουσαν· τῆς δε ῥητορικῆς φαντασίας, καλλιστον ἀει το ἐμπρακτον καὶ ἐναληθες⁴.“ Nur Junius ſchiebt anſtatt der Beredſamkeit die Malerei hier unter; und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr
 10 Windelmann geleſen hatte**: „Praesertim cum poeticae phantasiae finis sit ἐκπλήξις, pictoriae vero ἐναργεῖα. Καὶ τα μὲν παρα τοῖς ποιηταῖς, ut loquitur idem Longinus⁵“, iſt. Sehr wohl; Longin's Worte, aber nicht Longin's Sinn!

Mit folgender Anmerkung muß es ihm ebenſo gegangen
 15 ſein: „Alle Handlungen“, ſagt er***, „und Stellungen der griechiſchen Figuren, die mit dem Charakter der Weiſheit nicht bezeichnet, ſondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künſtler Parenthyrus⁶ nannten.“ Die alten Künſtler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweiſen
 20 ſein. Denn Parenthyrus war ein rhetoriſches Künſtwort und vielleicht, wie die Stelle des Longin zu verſtehen zu geben ſcheinet, auch nur dem einzigen Theodor⁷ eigen†. „Τουτω παρακεῖται τρίτον τι κακίας εἶδος ἐν τοῖς παιθητικοῖς, ὅπερ ὁ Θεοδώρος παρενθύροσον ἐκαλεῖ· ἐστὶ δε παιδος ἀκαιρον
 25 καὶ κενον, ἐνθα μὴ δεῖ παιδους· ἢ ἀμετρον, ἐνθα μετροῦ

* Περὶ Ὑψους, τμήμα δ'. Edit. T. Fabri p. 36. 39. — ** De Pictura Vet. lib. I. cap. 4. p. 33. — *** „Von der Nachahmung der griech. Werke“ u., S. 23. — † Τμήμα β'.

¹ „Daß die Schilderung des Redners auf etwas anderes zielt als die des Dichters, wird dir nicht verborgen sein.“ — ² An den Posthumius Terentianus ist Longin's Schrift „Vom Erhabenen“ gerichtet. — ³ „Auch nicht, daß die Absicht der Poesie Begeisterung ist, die der Rede Deutlichkeit.“ — ⁴ „Überhaupt haben die Bilder der Dichter eher etwas fabelhaft Übertriebenes und Unglaubliches an sich; unter den rednerischen Bildern aber sind immer die am schönsten, welche überzeugend und der Wahrheit gemäß sind.“ — ⁵ „Zumal da der Endzweck der dichterischen Darstellung die Begeisterung, der malerischen die Deutlichkeit ist. Überhaupt haben die Bilder der Dichter, wie der nämliche Longinus sagt“ — ⁶ Überflüssiges Pathos. — ⁷ Vielleicht der Rhetor Theodoros von Gaza, der Lehrer des römischen Kaisers Libertius.

dei¹.“ Ja, ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Malerei übertragen läßt. Denn in der Beredsamkeit und Poesie gibt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden; und nur das höchste Pathos an der unrichten Stelle ist Parenthyrsus. In der Malerei aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus sein, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch so wohl entschuldigt werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der „Geschichte der Kunst“ bloß daher entstanden sein, weil Herr Winkelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rate ziehen wollen. Z. E. Wenn er durch Beispiele zeigen will, daß bei den Griechen alles Vorzügliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschätzt worden und der beste Arbeiter in der geringsten Sache zur Verewigung seines Namens gelangen können, so führet er unter andern auch dieses an*: „Wir wissen den Namen eines Arbeiters von sehr richtigen Wagen oder Wagechalen; er hieß Parthenius.“ Herr Winkelmann muß die Worte des Juvenals, auf die er sich desfalls beruft, „Lances Parthenio factas“, nur in dem Catalogo des Junius gelesen haben. Denn hätte er den Juvenal selbst nachgesehen, so würde er sich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes lanx² haben verführen lassen, sondern sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wagechalen, sondern Teller und Schüsseln meine. Juvenal rühmt nämlich den Catullus³, daß er es bei einem gefährlichen Sturme zur See wie der Viber gemacht, welcher sich die Geilen abbeißt, um das Leben davonzubringen; daß er seine kostbarsten Sachen ins Meer werfen lassen, um nicht mit samt dem Schiffe unterzugehen. Diese kostbaren Sachen beschreibt er und jagt unter andern:

* „Geschichte der Kunst“, T. I, S. 136.

¹ „Ferner begegnet ein Fehler beim Pathos, welchen Theodoros Parenthyrsus (Schwulst) nannte; es ist aber das Pathos unpassend und hohl, wo es nicht am Platz ist, oder übertrieben, wo Mäßigung nötig ist.“ — ² Lanx bedeutet: sowohl Schale, Schüssel, wie Wagchale. — ³ Jrgendein reicher Römer; nicht der Dichter.

Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
 Parthenio factas, urnae cratera capacem
 Et dignum sitiante Pholo vel conjuge Fusci.
 Adde et bascaudas et mille escaria, multum
 Caelati, biberet quo callidus emtor Olynthi¹.

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwentkesseln stehen, was können es anders sein als Teller und Schüsseln? Und was will Juvenal anders sagen, als daß Catull sein ganzes silbernes Eßgeschirr, unter welchem sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen lassen? „Parthenius“, sagt der alte Scholiast, „caelatoris nomen“². Wenn aber Grangäus³ in seinen Anmerkungen zu diesem Namen hinzusetzt: „sculptor, de quo Plinius“⁴, so muß er dieses wohl nur auf gutes Glück hingeschrieben haben; denn Plinius gedenkt
 15 keines Künstlers dieses Namens.

„Ja“, fährt Herr Winkelmann fort, „es hat sich der Name des Sattlers, wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den Schild des Ajax von Leder machte.“ Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweist: aus
 20 dem Leben des Homers, vom Herodotus⁵. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der „Iliade“ angeführt, in welchen der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beilegt; es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheiß, dem
 25 er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen*: „Ἀπεδωκε δε χαλκῶν καὶ

* Herodotus de Vita Homeri, p. 756. Edit. Wessel.⁶

¹ Juvenal, „Satiren“, Nr. 12, V. 43 ff.:

„Auch besann er sich nicht, sein Silber zu werfen, die Schüsseln,
 Die Parthenius schuf, und den Urnen enthaltenden Mischkrug,
 Pholus, des Durstenden, wert und wert der Gemahlin des Fuscus,
 Silberne Krüge dazu, nebst Schalen, in Menge getriebne
 Becher, von jenem geleert, der schlau sich Olynthus gekauft hat.“

² „Parthenius, Name eines Erzschmiedes.“ — ³ Grangäus (Zsaac de la Grange), Gelehrter des 17. Jahrhunderts. — ⁴ „Ein Bildhauer, von dem Plinius spricht.“ — ⁵ Unter dem Namen Herodots geht eine kompilierte Biographie Homers in jonischem Dialekt, die oft den Homer- und Herodot-Ausgaben beigefügt ist. — ⁶ Vgl. S. 103 dieses Bandes, Anm. 3.

Τυχῶ τῶ σκυτεῖ, ὃς ἔδεξατο αὐτὸν ἐν τῷ Νεῶ τειχεῖ,
προσελθόντα πρὸς τὸ σκυτεῖον, ἐν τοῖς ἔπεσι καταζευξάς
ἐν τῇ Ἰλιάδι τοῖςδε:

„*Αἴας δ' ἐγγυθεν ἦλθε, φερον σακος ἦτε πυργον,
Χαλκπεον, ἑπταβοειον· ὁ οἱ Τυχῖος καμει τευχων
Σκυτοτομων ὄχ' ἀριστος, ὕλη ἐν οἴκῳ ναιων.*“

5

Es ist also grade das Gegenteil von dem, was uns Herr Winkelmann versichern will; der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu des Homers Zeiten so vergessen, daß der Dichter die Freiheit hatte, einen 10 ganz fremden Namen dafür unterzuschreiben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind bloße Fehler des Gedächtnisses oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringt. 3. C.

Es war Herkules und nicht Bacchus, von welchem sich 15 Parrhajius² rühmte, daß er ihm in der Gestalt erschienen sei, in welcher er ihn gemalt*.

Tauriscus⁴ war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien**.

Die „Antigone“ ist nicht die erste Tragödie des So- 20 phokles***.

* „Gesch. der Kunst“, T. I, S. 167. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Athenaeus³ lib. XII. p. 543. — ** „Gesch. der Kunst“, T. II, S. 353. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. 5 p. 729. l. 17. — *** „Geschichte der Kunst“, T. II, S. 328. „Er führte die ‚Antigone‘, sein erstes Trauerspiel, 25 im dritten Jahre der siebenundsiebenzigsten Olympias auf.“ Die Zeit ist ungefähr richtig; aber daß dieses erste Trauerspiel die „Antigone“ gewesen sei, das ist ganz unrichtig. Samuel Petit⁵, den Herr Winkelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht gesagt, sondern die „Antigone“ ausdrücklich in das dritte Jahr der vierundachtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles 30 ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser

¹ „Er bezugte dem Lederarbeiter Tychius seinen Dank, der ihn bei der Neuen Mauer gastfreundlich aufgenommen hatte, als er zur Schusterwerkstätte gekommen war, indem er ihn in der ‚Iliade‘ mit folgenden Worten einführte [„Ilias“, 7. Buch, V. 219 ff.]:

„Was nahte heran und trug den türmenden Schild vor,
Ehern und siebenhäutig, den Tychios klug ihm vollendet,
Hochberühmt in der Leberbereitung, wohnend in Hyle.“

² Maler aus Ephejus, Zeitgenosse des Zeuxis. — ³ Vgl. S. 155 dieses Banbes, Num. 2. — ⁴ Oben als einer der Künstler des Farnesischen Stieres erwähnt. —

⁵ Samuel Petit (1594—1643), französischer Philolog.

Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadel sucht könnte es zwar nicht scheinen;

Expedition kann zuverlässig bestimmt werden. Ich zeige in meinem „Leben des Sophokles“¹, aus der Vergleichen mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das
 5 erste Trauerspiel dieses Dichters wahrscheinlicherweise „Triptolemus“ gewesen. Plinius redet nämlich (Libr. XVIII. sect. 12. p. 107. Edit. Hard.²) von der verschiedenen Güte des Getreides in verschiednen Ländern und schließt:
 „Hae fuere sententiae, Alexandro magno regnante, cum clarissima
 fuit Graecia atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut
 10 ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canere candido³.

Nun ist zwar hier ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele des Sophokles die
 15 Rede; allein es stimmt die Epoche desselben, welche Plutarch und der Scholiast und die Arundel'schen Denkmäler⁴ einstimmig in die siebenundsiebzigste Olympias setzen, mit der Zeit, in welche Plinius den „Triptolemus“ setzt, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen „Triptolemus“ selbst für das
 20 erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich gesehen. Alexander starb in der hundertundvierzehnten Olympias; hundert- undfünfundvierzig Jahr betragen sechsunddreißig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, gibt siebenundsiebzig. In die sieben- undsiebzigste Olympias fällt also der „Triptolemus“ des Sophokles, und da in
 25 ebendiese Olympias, und zwar, wie ich beweise, in das letzte Jahr derselben, auch das erste Trauerspiel desselben fällt, so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eines sind. Ich zeige zugleich ebendasselbst, daß Petit die ganze Hälfte des Kapitels seiner „Miscellancorum“ (XVIII. lib. III., eben- daselbe, welches Herr Windelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es
 30 ist unnötig, in der Stelle des Plutarchs, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion in Demotion oder ἀρεψιος zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahr der 77ten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern ebenso oft, wo nicht noch öfter, Aphepsion als Phädon

¹ Lessings „Leben des Sophokles“ erschien erst 1790, obwohl die ersten sieben Bogen schon 1760 gedruckt waren. Es blieb, vermutlich wegen Lessings Übersetzung nach Breslau, liegen. — ² Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — ³ „Dies war die Ansicht zur Zeit der Herrschaft Alexanders des Großen, als Griechenland das herrlichste und mächtigste Land auf Erden war, und doch hatte bereits etwa 145 Jahre vor dessen Tode der Dichter Sophokles in seinem Drama Triptolemos⁴ das italische Getreide vor allem andern gelobt in dem wörtlich übersehten Ausspruch: „Und glücklich pries man Italien wegen seines weißen Getreides.“ — ⁴ Die vom Grafen Thomas von Arundel (1586—1646) gesammelten „Marmora Arundeliana“ enthielten als berühmtestes Stück (jetzt in Oxford) eine Marmortafel mit einer Chronologie der griechischen Geschichte.

aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winkelmann kennet, dürfte es für Krokylegmus⁹ halten.

genennet wird. Phädon nennet ihn Diodorus Sicular¹, Dionysius Halicarnassens² und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphep-
sion hingegen nennen ihn die Rundelschen Marmor, Apollodorus³ und, der
diesen anführt, Diogenes Laertius⁴. Plutarchus aber nennet ihn auf beide
Weise, im Leben des Theseus Phädon und in dem Leben des Simons Aphep-
sion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius⁵ vermutet, „Aphepsionem et
Phaedonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu
mortuo, succectus fuit alter“ (Exercit. p. 452.). — Vom Sophokles, er-
innere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winkelmann auch schon in seiner ersten
Schrift von der Nachahmung der griechischen Kunstwerke (S. 8) eine Unrich-
tigkeit einfließen lassen. „Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf
dem Theater, und Sophokles, der große Sophokles, war der erste, der in
seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern gab.“ Auf dem Theater hat
Sophokles nie nackend getanzt, sondern um die Tropäen⁷ nach dem salaminischen
Siege, und auch nur nach einigen nackend, nach andern aber bekleidet
(Athen. lib. I. p. m. 20.). Sophokles war nämlich unter den Knaben, die
man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insel
war es, wo es damals der tragischen Muse alle ihre drei Lieblinge in einer
vorbildenden Gradation⁸ zu verjammeln liebte. Der kühne Aischylus half
steigen, der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward
an dem Tage des Sieges auf eben der glücklichen Insel geboren.

Ende des ersten Teiles.

¹ Verfaßte zur Zeit des Augustus eine Weltgeschichte unter dem Titel „Historische Bibliothek“. — ² Verfaßte um Christi Geburt eine Geschichte Roms bis zum ersten Punischen Kriege unter dem Titel „Römische Archäologie“. — ³ Griechischer Grammatiker des 2. Jahrhunderts v. Chr., aus Athen, verfaßte eine Weltgeschichte von Trojas Fall bis 144 v. Chr., unter dem Titel „Chronica“. — ⁴ Verfaßte um 250 n. Chr. eine Schrift über berühmte Philosophen. — ⁵ Jacques Le Paulmier (1587—1670), „Exercitationes in optimos auctores graecos“ (Leiden 1668). — ⁶ „Daß Aphepsion und Phädon in demselben Jahre Archonten waren, indem der eine im Amte starb und der andere sein Ersatzmann war.“ — ⁷ Lat. tropaeum, die erbeuteten, an einem Baum aufgehängten Waffen. — ⁸ Aufsteigende Reihenfolge. — ⁹ Eigentlich Absuchen von Flocken, bei alten Grammatikern als Kennzeichen des Schmeichlers erklärt, der ganz geringe Fehler rügt, um sich dadurch in Gunst zu setzen, daß er scheinbar keine größeren bei dem Geschmeichelten auffinden kann.

Materialien zum „Laokoon“.

1.

Die Ähnlichkeit und Übereinstimmung 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 vermeiden 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 nebeneinander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die nebeneinander oder deren Teile

nebeneinander existieren. Solche Gegenstände heißen **Körper**. Folglich sind Körper und ihre sinnlichen Eigenschaften der eigentliche Gegenstand der Malerei.

Nachahmende Zeichen aufeinander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander oder deren Teile aufeinander 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 Zentrum einer **Handlung** sein. Folglich kann die Malerei 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 Vergangne 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 Beinörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier¹ des Homers, und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit der meisten neuern Dichter, die in einem Stücke mit dem Maler

¹ Ethl,

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 Mitbuhler unendlich nachsteht.

Da Figuren und Farben natürliche Zeichen sind, die Worte hingegen, durch welche wir Figuren und Farben ausdrücken, nicht, so müssen die Wirkungen der Kunst, welche jene braucht, unendlich geschwinder und lebhafter sein als die einer, die sich mit diesen 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 colubras¹.

Ovid. Metam. IV. 474.

Carceris ante fores clausas adamante sedebant

Deque suis atros pectebant crinibus angues².

ibid. 452, 53.

Cum subito juvenis, pedibus tellure repulsa,

Arduus in nubes abiit³. — ibid. 710.

Homerische Beiwörter, die er fast immer braucht,

die hohlen Schiffe — *κοιλῆς πὰρὰ ρηνοῖ*

den Szepter *οκηπτοῦν χρυσεῖοις ἡλοῖσι πεταρομενον⁴*.

a. 244.

I.⁵ 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

¹ „Schüttelt Tisiphone wild ihr graues verworrenes Haupthaar, Und die umringelnden Schlangen zurück vom Gesichte sich werfend.“

² „Vor dem demantenen Thor des fest verschlossenen Kerkers Saßen sie, dunkle Schlangen herab aus dem Haare sich kämmend.“

³ „Plötzlich erhebt sich der Held, der das Land mit den Füßen zurückstößt, Hoch zu den Wolken empor.“

⁴ Das „mit goldenen Nägeln beschlagene“ Szepter. — ⁵ Vgl. Abschn. XXII u. XXIII.

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 eignes Ideal, was von dem höchsten wahren Ideale mehr oder weniger entfernt ist. Die einzeln 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 sehn 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 nebeneinander übersehen, und ganz etwas anders, sie nacheinander 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 Auslauf¹ 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 erhabnen Gegenstand durch die Beschreibung seiner einzeln Teile nebeneinander

¹ Ausladung.

schildert, so bedient er sich dabei eines sehr merkwürdigen Kunstgriffes; nämlich er füget sofort ein Gleichniß bei, in welchem wir den zergliederten 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 Pope¹ ganz und gar verdorben hat, indem er diesen Kunstgriff nicht gefühlt und das Gleichniß vorannimmt.

10 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?

15 Iliad. 19. Cayl.² p. 104. Thetis bringt die Waffen. Sie kann sie nicht allein gebracht haben, ihre Nymphen müssen sie tragen.

— — — 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 Dacier³, die den Nektar und Ambrosia in die Wunden gießen läßt. Homer hingegen läßt beides durch die Nasenlöcher des Leichnams eintröpfeln:

25 *Πατροκλῶ δ' ἀντ' ἀμβροσίην καὶ νεκτάρ ἐρυνθρον
σταξε κατὰ ρινῶν, ἵνα οἱ χροῦς ἐμπεδος εἴη*⁴.

Doch lesen hier einige codices *κατὰ ρινῶν*, per cutem omnem⁵. Dieses „durch die Nase“ scheint mir indes doch beizubehalten zu sein, um die Feinheit dieser göttlichen Nahrung anzudeuten. In ebendiesem Buche v. 353. träufelt Minerva es ihm in die Brust, *ἐν στήθεσσι*, damit er in der Schlacht nicht ermüden möge.

¹ Vgl. S. 131 dieses Bandes, Anm. 2. — ² Vgl. S. 74 dieses Bandes, Anm. 3. —

³ Vgl. S. 24 dieses Bandes, Anm. 2.

⁴ „Drauf dem Patroklos goß sie Ambrosiasaft in die Nase und rotfunkelnden Nektar, den Leib unversehr zu erhalten.“

⁵ „Über die ganze Haut.“

21.

*

Des Verfassers Vermutung, daß Virgil² mit den Zeilen „Felix qui potuit³“ den Lukrez 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 Hauptzweck machen, ist sehr seltsam und heißt, einen Baumeister einen prächtigen, kostbaren Turm aufzuführen 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 Wissenschaft⁴ der Welt gelangen können. 5 10 15

*

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

*

Des Verfassers 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. 20

*

Was der Verfasser von der Juno sospita⁵ 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 Räte gezogen (lib. I. Aen. v. 21), welcher 25

¹ Diese Bemerkungen beziehen sich sämtlich auf Spences „Polymetis“; vgl. S. 71 dieses Bandes, 3. 17. — ² „Georgica“, 2. Buch, B. 492. — ³ „Glücklich, der vermochte.“ — ⁴ Kemnits. — ⁵ Göttin eines alten Lokalkultes in Lanuvium.

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 sane¹.“ Ohne Zweifel war diese Juno curulis mit der Sospita
 5 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. Statius² braucht den Singularem für den Pluralem, p. 72. n. 51.

10 p. 74³.

Der Verfasser gibt seine Mißbilligung zu verstehen, daß Statius und Flaccus die schreckliche Venus geschildert haben, und glaubt, daß man schwerlich dergleichen bei Dichtern aus einem
 15 bessern Zeitalter finden dürfte, wie denn auch die Künstler sich weislich enthalten hätten, eine solche Liebesgöttin, die man für eine Mefko⁴ 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
 20 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 ebendemselben Augenblicke zeigen kann, ohne uns an die holde Venus in ruhigen Augenblicken zuvor oder hernach zugleich mit er-
 25 innern 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 Flaccus⁵ vortrefflich tut.

— neque enim alma videri

30 Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
 Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens etc.⁶

¹ „Es ist gewiß, daß die Juno einen Wagen besitzt. Daß es so ist, ergibt sich aus dem Gottesdienst in Tibur, wo so gebetet wird: „O Juno auf dem Wagen, schütze wohl mit deinem Wagen und Schild den Nachwuchs meines Hauses.“ — ² „Silvae“, 3. Buch, Nr. 4, V. 83; vgl. S. 78 dieses Bandes, Anm. 4. — ³ Vgl. Abschnitt VIII. — ⁴ Eine der Furien. — ⁵ „Argonautica“, 2. Buch, V. 102; vgl. S. 71 dieses Bandes, Anm. 3. — ⁶ Vgl. S. 85 dieses Bandes, Anm. 1.

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

p. 95¹.

Der Verfasser scheint mit dem bestraften Marius als sujet zur Malerei nicht zufrieden zu sein. Diese Geschichte übrigens, wie sie Ovid beschreibt (Meta. 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 Verfasser p. 94. Not. 67 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. 99².

Wegen meiner Verbeßrung des sacrificantium in der Stelle des Plinius. Ich möchte aber nur fragen: zu wessen Ehren tanzte denn Diana? zu ihren eignen? Und wie ungewöhnlich würde dieses Wort in der eigentlichen Bedeutung sein.

p. 115. n. 10.

Die Erklärung der Stelle des Horaz „invicti Glyconis“³ 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 ebenjowenig 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?“

¹ Vgl. Abschnitt XXV. — ² Vgl. Abschnitt XXII. — ³ Horaz, „Epoden“, 1. Buch, Nr. 1, V. 33: „Des unbefiegten Glycon“.

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. Sene braucht einen einzigen Zug und
 5 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 artus¹,

10 so sehe ich bloß die Stärke des Herkules und das Ersticken des Löwen. Aber sehe ich ebendieses 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 unüberwind-
 15 lichen sehen.

p. 126. n. 71.

Der Verfasser macht es sehr wahrscheinlich, daß der Hercules Bibax beim Stosch² der kleine Herkules des Thysippus, Epitrapezios, ist, auf den Statius das Gedicht gemacht ic.

*

p. 137.

20 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 Homer³ von den Musen des Antimachus⁴ und
 25 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 picture⁵“.

¹ Statius, „Thebais“, 4. Buch, V. 827:

„Da er den drohenden Rauchen des wütenden Untiers bebrängte
 Und in die schwellenden Glieder den Atem ihm preßte.“

² Eine von Spence abgebildete Gemme im Besitz Stosch'; vgl. S. 89 dieses Bandes, Anm. 4. — ³ Vgl. S. 199 dieses Bandes, Anm. 2. — ⁴ Griechischer Dichter des 5. Jahrhunderts v. Chr. — ⁵ „Kein Ding kann in einer poetischen Beschreibung gut sein, welches absurd wäre, wenn man es in einer Statue oder einem Gemälde darstellte.“

p. 80.

Ein Basrelief vom Vulkan, ein verdächtiges Stück aus dem Polignacschen Kabinett¹.

3.

I.

5

Die Ähnlichkeit und Übereinstimmung der Poesie und Malerei ist oft genug berührt und ausgeführt worden, aber, wie mich dünket, 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 10 Schilderungsjucht 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 15 Begriffe erregen könne, ohne sich von ihrer eigentlichen Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart² zu werden.

Außer diesen Verleitungen der Dichter und Künstler selbst haben die seichten Parallelen der Poesie und Malerei auch den 20 Criticus öfters zu ungegründeten Urteilen verführet, wenn er in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf die darin bemerkten Abweichungen voneinander zu Fehlern machen wollen, die er dem einen oder dem andern, nachdem er 25 entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder Malerei hat, zur Last geleeht.

Und diesen ungegründeten Urteilen wenigstens abzuhelpfen, dürfte es sich wohl der Mühe verlohnen, die Medaille auch einmal umzuehren und die Verschiedenheit zu erwägen, die sich 30 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,

¹ Melchior de Polignac (1661—1742) hatte eine ansehnliche Antiken- und Medaillensammlung zusammengebracht, die nach seinem Tode Friedrich der Große kaufte. — ² Ausdrucksmitel.

einen ganz andern Weg zu betreten, als ihre Schwester betritt, wenn sie wirklich den Titel einer Schwester behaupten und nicht in eine eiferfüchtige, nachäffende Nebenbuhlerin ausarten will.

Ob der Virtuose selbst aus diesen Untersuchungen einigen
 5 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 verdient, gesetzt, daß sie dem Genie auch zu gar nichts helfen sollte.

10

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
 15 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
 20 Raume.

Die Dichtkunst artikulirte Töne in der Zeit.

Jener Zeichen sind natürlich. Dieser ihre sind will-
 kürlich.

III¹.

25 Nachahmende Zeichen nebeneinander können auch
 nur Gegenstände ausdrücken, die nebeneinander oder deren
 Teile nebeneinander existieren. Solche Gegenstände heißen
 Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigen-
 schaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

30 Nachahmende Zeichen aufeinander können auch nur
 Gegenstände ausdrücken, die aufeinander oder deren Teile auf-
 einander folgen. Solche Gegenstände heißen überhaupt Hand-
 lungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegen-
 stand der Poesie

¹ Vgl. zu III und IV Abschnitt XVI.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper. 5

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. 10

IV.

15

Die Malerei kann in ihren kveristierenden 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 sie ihn braucht. 20

Hieraus¹ 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 neuern, besonders der Thompionschen Dichter², die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen. 25 30

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 wohlberuderte

¹ Abschnitt XVII. — ² Dichter in der Art Thompion (vgl. S. 43 dieses Bandes, Anm. 3).

schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Schilderung des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffe, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde; zu einem Gemälde, aus welchem
 5 der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen¹ den Homer ja besondere Umstände, unsere Blicke auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften, so wird demohngeachtet kein Gemälde daraus, dem
 10 der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln 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
 15 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
 20 Augen Stück vor Stück seine völlige Kleidung anlegen (Iliad. B. 41—46). Sein Szepter ist χρυσειος ἡλιοσι πεπαρωμενον²; aber wir wollen von diesem wichtigen Szepter eine umständlichere, lebhaftere Idee haben; was tut also Homer? Malt er uns außer den goldenen Nägeln nun auch das Holz, den geschmückten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik
 25 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
 30 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 Szepters; erst ist er unter der Arbeit des Vulkan; nun glänzt er in den Händen des Jupiters; nun bemerkt³ er die Würde Merkurs; nun ist er
 85 der Kommandostab des kriegerischen Pelops, nun der Hirten-

¹ Abschnitt XVI. — ² „Mit goldenen Nägeln beschlagen.“ — ³ Bezeichnet.

stab des friedlichen Atreus* 1c. Und so kenne ich endlich den Szepter besser, als mir ihn der Maler vor Augen legen oder der Drechsler in die Hände geben kann.

Hierher¹ 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. 5
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 druckte sie aus, wie sie Vulkan ausdrücken zu können gewünscht hätte. 10 15

Seichte² Kunstrichter haben ihn deswegen getadelt; und was verleitete sie zu diesem Tadel anders als ihre unrichtigen Begriffe von der poetischen Malerei?

V.

Körperliche³ Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile nebeneinander liegen müssen, und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen. 20 25

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheiten gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente nacheinander geordnet unmöglich die Wirkung haben können, die sie nebeneinander geordnet haben; und daß der konzentrische 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, 30

* Iliad. B. 191.

¹ Abschnitt XVIII. — ² Abschnitt XIX. — ³ Abschnitt XX.

was dieser Mund und diese Nase und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

- 5 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 Gedichte auf die Schönheit der Helena gebauet.
10 Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriret haben!

Bleibet¹ 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
15 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
20 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 immer²; und was ist anstößiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes der Kunst zu verwandeln?

- 25 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 empfinden die ehrwürdigen Greise! Und was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des
30 Krieges wohl wert erkennen lassen, der so viel Blut und so viel Tränen kostet.

VI³.

Ein einziger ungeschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegen-

¹ Abschnitt XXI. — ² Abschnitt III. — ³ Abschnitt XXIII.

stand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Teile, die ich ebenfalls auf einmal muß übersehen können, wenn wir das Gegenteil 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 aufeinanderfolgende Enumeration der Elemente der Häßlichkeit ihre Wirkung ebensowohl 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 aufhört: so dürfte leicht eben dadurch die Häßlichkeit dem Dichter dennoch nützlich werden können.

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

Unschädliche Häßlichkeit ist lächerlich. Erklärung des Aristoteles¹.

Schädliche Häßlichkeit ist schrecklich, folglich erhaben.

Beide Mittel, das Häßliche sonach gleichjam zu adoucieren², fehlen dem Maler. Thersites ist auf der Leinwand nur häßlich; bei dem Homer ist er lächerlich. Catlus hat folglich recht, ihn aus der Folge seiner homerischen Gemälde herauszulassen. Klog³ 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 Composition viel zu lebhaft rühret, als daß es erhaben sein könnte.

¹ „Poetik“, Kap. 5. — ² Mildern. — ³ Vgl. S. 178 dieses Bandes, Anmerkung 1.

VII¹.

Gleichwohl, wird man einwenden, haben es keine von den geringsten² 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.

Sch³ 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 insgesammt 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 Virtuose⁴ müde, nur immer einerlei zu erreichen und gleichsam nur durch die Schönheit seines Vorwurfs zu gefallen. Er⁵ 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, wann der Zuschauer nur illudiret⁶ wird.

VIII⁷.

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

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und ebendaselbe Gemälde bringen, so wie der Parmisano⁸ den Raub der Sabinischen Jungfrauen und die Ausöhnung derselben zwischen ihren Anverwandten und neuen Männern: heißt ein

¹ Abschnitt XX und XXIV. — ² Manche von den hervorragenden. — ³ Schon in Abschnitt II behandelt. — ⁴ Der Meister irgendeiner künstlerischen Technik. — ⁵ Vgl. auch Abschnitt III. — ⁶ In Illusion versetzt. — ⁷ Abschnitt XVIII. — ⁸ Über Parmisano, richtiger Parmeggiano, vgl. S. 133 dieses Bandes, Anm. 2.

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 verstatten, daß sich einer in des andern 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 andern Gerechtfame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu tun genötiget siehet, friedlich von beiden Teilen kompensieret: so auch die Malerei und Dichtkunst.

Zwei, drei Teile oder sichtbare Eigenschaften eines Dinges durch Beiwörter, Adverbia, Partizipia so geschickt zusammenpressen, daß man sie fast ebenjo 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, dessen öfter Gebrauch ihn eben dazu macht, was man gemeinlich einen „malerischen Dichter“ nennet, und in welchem Verstande Thompjon 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 Hauptthandlung 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 Austößigen zu retten

weiß, welcher darin bestehet, 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 ige Haupthandlung nicht sehen
 5 kann, folglich sie in der Nührung¹ läßt, welche der vorhergehende Augenblick, den sie mit angesehen, auf sie getan: so muß auch der weisere Dichter einen ähnlichen Kunstgriff bei seinen Eingriffen in die benachbarten koexistierenden Erscheinungen anwenden. Und welcher ist dieses?

10 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
 15 bestehet darin, daß er die Zeitfolge, in welcher seine Nachahmung fortschreitet, dann und wann unterbricht und in andere Zeitfolgen übergeheth, in welchen sich die Gegenstände, die er schildern will, ehedem befunden, bis er den Faden seiner eignen Zeitfolge wieder ergreift.

20 Und in diesem Kunstgriffe ist Homer Meister. Alle seine Einrichtungen sind perspektivisch, und besonders sind seine Gleichnisse alle perspektivisch ausgeführt, welches ihnen eben das Leben gibet, das so sehr rühret² und den Kunstrichtern so schwer zu erklären ist.

25

IX³.

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:
 30 so ist es offenbar, daß die Malerei ihre Körper nicht schön genug wählen kann. Daher das idealische Schöne⁴. Und da das idealische Schöne sich mit keinem gewaltsamen Stande des Affekts verträget, so muß der Maler diesen Stand vermeiden.

¹ Berührung, Veränderung des Ausdrucks. — ² So starken Eindruck macht. —

³ Vgl. Abschnitt II. — ⁴ Heute sagt man: das Idealische.

Daher die Ruhe, die stille Größe, in Stellung und Ausdruck. Die rohe, unverständige Übertragung 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 5 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 verschiednere und widereinander selbst arbeitende Triebfedern darin wirksam sind. 10

Der vollkommne 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 vollkommenen seine Seelenruhe und festen 15 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 kömmt nicht daher, weil er den Teufel zu groß, zu mächtig, zu verwegen geschildert; der Fehler liegt tiefer. Es kömmt daher, weil der Allmächtige die 20 Anstrengung nicht braucht, die der Teufel zu 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.

X¹.

25

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. 30

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 dazukommenden Bestimmungen geschwächt oder wohl gar in Widerspruch gesetzt wird.

¹ Abschnitt VI—VIII und XVI.

3. C. Bei dem Dichter ist Herkules

— rabidi cum colla minantia monstri

Angeret et tumidos animam angustaret in artus¹,

ein vortreffliches Bild. Ich sehe die ganze Stärke des Helden; ich sehe den rasenden Löwen in seiner Beängstigung, wie der verschloßne Atem ihn aufschwellt. Aber nun lasse man dem 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 entgegensetzt, 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 sein², die er in der materiellen Ausbildung des Künstlers tut, 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.

XI³.

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 seinen geistigen Wesen ungeachtet einer der größten Maler nach dem Homer.

¹ Vgl. S. 223 dieses Bandes, Anm. 1. — ² Im kaufmännischen Sinne: einsehen, bürgen. — ³ Abschnitt XIV.

Daß aber der Maler bei dem Homer ungleich mehr zu tun findet als bei dem Milton, rühret nicht aus dem minder malerischen Genie des Engländers, 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 Vorzuges 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 Reichtume 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.

3. E. Die Leidensgeschichte Christi ist in dem Neuen Testamente sehr armselig und elend beschrieben. Demohngeachtet 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 simplen Fakta, und diese Fakta weiß der Maler zu nutzen, ohne daß sie ihres Teiles 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 vollkommner.

3. 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 zehenden Götter, die der Dichter in den ersten Zeilen dieses Buches beschreibt:

5 *Οἱ δὲ θεοὶ παρὰ Ζηνὶ καθήμενοι ἠγοροῦσιντο
Χρυσεῶν ἐν δαπέδῳ, μετὰ δὲ σφίσι ποτνια Ἥβη
Νεκτάρ ἐωνοχοεῖ· τοὶ δὲ χρυσεοὶς δεπασσοὶ
Δειδεχάτ' ἀλλήλους, Τρωῶν πόλιν εἰσοροῦσιντες¹.*

Ein güldener Palaß, 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 zu trinken 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 tun 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. Picart², der dieses Gemälde gezeichnet, noch ehe es Caylus vorgeschlagen, zeigt die Götter alle in der tiefsten und lebhaftesten Beratschlagung; und Hebe knieet bloß auf der Seite und gießt den Nektar aus einer Urne in ein Trinkgeschirr. Aber grade so viel hätte Picart tun müssen, wenn es bloß darauf angeesehen gewesen wäre, die Hebe zu charakterisieren u.

Doch alles dieses beiseitegesetzt 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 ebenfogut machen können.

Man³ halte dagegen die Stelle*, wo Pandarus auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht und seinen

* Iliad. A. 105—126.

¹ Vgl. S. 113 dieses Bandes, Anm. 2. — ² Etienne Picart (1631—1721) und sein Sohn Bernard (1673—1733) haben beide zahlreiche Illustrationen zu Klassikerausgaben geliefert. — ³ Vgl. Abschnitt XV.

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, 5 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. Übersehen hat er es schwerlich, aber ohne Zweifel den Bedürfnissen der heutigen Kunst nicht angemessen genug gefunden. Gott weiß, was für Schwierigkeiten in der Ordonnanz¹, in der Verteilung Lichts und Schattens ihn betrogen haben, das malerischste Stück des Dichters für unmalbar zu halten. 15

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 Wohlflange. 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 Iyrischen 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 und e; was drüber ist, ist vom Übel². 25 So auch der Maler; erzähle, was du willst, erzähle, wie du willst; gib ihm aber nur Gelegenheit zu reichen Verzierungen, zu gelehrten³ 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, 30 sparest, desto mehr wirst du sein Mann sein.

XII⁴.

In diesem Geschmacke, nach diesen Absichten hat Caylus offenbar seine Gemälde des Homers gewählt. Was Homer

¹ Anordnung. — ² Ev. Matthäi, Kap. 5, V. 37. — ³ Ansehenlügen. — ⁴ Abschnitt XII.

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 tut er öfters dem Dichter an, dem Maler diese Augenblicke auszusparen¹! 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.

B. E. 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 „dücken Nebel“, *ἠέρι πολλῆ*, oder in „Nacht“, *νυκτι*, verhüllen und davonführen. So Venus den Paris Iliad. γ. 381; so Neptun den Idäus Iliad. ε. 23; so Apollo den Hector 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 seinem Feinde verborgen steht, 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 beschriebnen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Figuren aus dem Munde gehen. Gleichwohl dürften sich die Maler diese Wolke sehr ungeru nehmen lassen. Sie gibt zu so schönen Brechungen des Lichts Gelegenheit, zu so sehr gelehrten Beleuchtungen der um sie gestellten Gruppen, sie kann mit

¹ Technischer Ausdruck der Malerei: eine helle, mit farbigen Flächen umgebene Stelle dadurch besonders hervortreten lassen.

den angebrachten großen Massen von Schatten so trefflich kontrastieren.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apoll den Hector entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen: *τοῖς δ' ἤερα τυπὲ βαθειαν**; 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. 10

Auch bei dem Zorne des Achilles** 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 anders andeuten kann als durch eine Wolke? — So soll man, was man nicht sehen soll, auch nicht malen. Und wenn, wie Caylus selbst anführt, ein neuer französischer Künstler in der einzeln 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 Sujet darüber verstümmelt würde. 15 20

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 35

* Iliad. Y. v. 446. — ** Tabl. V. Iliad. 1.

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 miteinander handgemein werden*, 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 verschiedne notwendige Teile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maßstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen diese höhere Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

3. E. Minerva schleidert einen großen Stein gegen den Mars:

20 *Τὸν ὁ ἄνδρες προτεροὶ θεοῶν ἐμμεναὶ οὖρον ἄρουρης¹.*

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**, 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 Grenzsteine aufgerichtet hatten. Nun frage ich: wenn Minerva diesen Stein schleidert, 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 größern Stein schleidern können als ich. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steines nicht angemessen

* Iliad. *Φ.* v. 385 u. f. — ** Iliad. *E.* 303.

¹ Vgl. *Σ.* 105 dieses Bandes, Num. 1.

sein, so entstehet 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 nicht den Geist des Dichters haben; und man ist sehr gutherzig, demohngeachtet dergleichen Gemälde für homerische Gemälde gelten zu lassen.

XIII.¹

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

Sie brauchten ihn; nicht daß sie die Handlungen aus ihm gemalt hätten, die eine reiche Komposition, vorzügliche Kon- 15 traste, 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 vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen.

So malte z. E. Apelles, nach dem Plinius*, „Dianam 20 *sacrificantium* virginum choro mistam, quibus vicisse Homeri versus** videtur, id ipsum describentis²“. — (Anstatt *sacrificantium* muß man hier lesen *saltantium* oder *venantium* oder *sylvis vagantium*; denn Homer läßt die Gespielinnen der Diana nicht opfern, sondern Berge und Wälder mit ihr 25 durchstreifen, jagen, spielen und hüpfen.)

So malte Zeuxis die Helena und war kühn genug, die berühmten Zeilen des Homers Iliad. I. v. 156. darunter zu setzen***. Laßt ihn aber auch das höchste Ideal der weiblichen Schönheit gemalt haben: so ist es doch gewiß, daß sein Gemälde 30 die allgemeine Wirkung nicht kann gehabt haben, die man der Beschreibung des Dichters zugehören muß.

* libr. 35. sect. 36. — ** Odyss. §. v. 102. — *** Valerius Maximus³ lib. III. cap. 7.

¹ Abschnitt XXII. — ² Vgl. S. 164 dieses Bandes, Anm. 2. — ³ Vgl. S. 32 dieses Bandes, Anm. 2.

Als Nikostratus*¹ voller Erstaunen vor diesem Bilde des Zeugis stand, stand neben ihm ein anderer, der ganz kalt blieb und gar nicht begreifen konnte, was denn Nikostratus eigentlich so Wunderbares darin entdeckte. „Wann 5 du meine Augen hättest!“ sagte dieser. Aber Nikostratus 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 tun als die Natur selbst, und das schönste Gesicht in der Natur selbst wird nicht aller Menschen 10 Beifall in einerlei Grade haben. Homers Helena ist und bleibet 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 andern aus dem Exempel des Phidias lernen. 15 Sie nährten sich mit dem Geiste des Dichters, sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen, das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen, sie sahen und empfanden wie er, und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Porträts zu seinem 20 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 25 gestand, daß er durch die Zeilen**:

*Η, και κτανεησιν επ' οφρουσι νευσε Κρονιων·
 Αμφοσσαι δ' ἀρα γαιται επερωσαντο ανακτος,
 Κρατος απ' ἀθανατοιο· μεγαν δ' ελελιξεν Ολυμπος².*

bei Bildung seines Olympischen Jupiters begeistert worden, 30 und daß nur durch ihre Hülfe er seinem Bilde ein Gesicht gegeben „propemodum ex ipso coelo petitum“³. Caylus sagt von diesen

* Aelianus lib. 14. 47. — ** Iliad. A. 528. Valerius Maximus, lib. III. cap. 7.

¹ Lessing meint den Maler Nikomachus, von dem die folgende Anekdote bei Aelian (vgl. S. 27 dieses Bandes, Anm. 1) erzählt wird. — ² Vgl. S. 167 dieses Bandes, Anm. 1. — ³ „Fast wie unmittelbar vom Himmel erbeten.“

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 ouvrage¹“ usw. Er schränkt den Nutzen, den sie dem Künstler geleistet und noch leisten können, auf die sympathetische Erhöhung unserer Einbildungskraft ein. Indes, 5 glaube ich, ist hier noch etwas Spezielleres zu sagen. Nämlich: Alospiod's Zeilen*, 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!“ 10

sind unstreitig ebenso erhaben als jene Zeilen des Homers und dem höchsten Wesen gewiß anständiger³. 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 15 aus keinem malerischen Gesichtspunkte genommen; es ist nicht der geringste Zug darin, den der Maler ebensowohl 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 20 des Gesichtes sind, in welchem sich der stärkste Ausdruck der Majestät äußert. Einteilung, welche die nachherigen Kunstlehrer von dem menschlichen Gesichte gegeben haben.

4.⁴

Eines von den perspektivischsten Gleichnissen ist das, 25 wo Homer** das Schild des Achilles oder vielmehr dessen Glanz mit dem Glanze eines Feuers vergleicht, das von einsamen Bergen im Sturm behafteten Seefahrern leuchtet. Doch sind hier mehr die Örter als die Zeitfolgen hintereinander gestellt.

* Erster Gesang 141. — ** Iliad. T. v. 373 u. f.

¹ „Diese große Idee ist unmöglich in einem Gemälde darzustellen; aber ein Künstler kann sie sich nicht zu sehr im Geiste gegenwärtig halten; dadurch steigert er sein Werk.“ — ² „Messias“, 1. Gesang, V. 141—143. — ³ Angemessener. — ⁴ Gehört zu den Schlussworten des VIII. Abschnitts der vorhergehenden Disposition (S. 233 dieses Bandes, 3. 20 ff.).

— — αὐταὸς ἐπειτα σακὸς μέγα τε, σιβαρον τε,
 Ἐίλετο, τοῦ δ' ἀπανευθε σέλας γενετ', ἦυτε μνηης.
 Ὡς δ' ὅταν ἐκ ποντοιο σέλας ναυτησι φανειῇ
 Καιομενοιο πυρός, το δε καιεται ὑψοῦδ' ὄρεσφι,
 5 Σταθμῶ ἐν οἰοπολῶ. τοὺς δ' οὐκ ἐθελοντας ἀελλαι
 Ποnton ἐπ' ἰχθυονεντα φιλων ἀπανευθε φερουσιν¹.

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
 10 fern auf dem Meere herumgetrieben werden, der vierte².

5.

Nach dem, was wir in unsern mündlichen Unterredungen³
 ausgemacht haben, verbessere ich meine Einteilung der Gegen-
 stände der poetischen und der eigentlichen Malerei folgender-
 15 gestalt.

Die Malerei schildert Körper und andeutungsweise durch
 Körper Bewegungen.

Die Poesie schildert Bewegungen und andeutungsweise
 durch Bewegungen Körper.

20 Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck ab-
 zielen, heißt eine Handlung.

Diese Reihe von Bewegungen ist entweder in ebendem-
 selben Körper oder in verschiedene Körper verteilt. Ist sie in
 ebendenselben Körper, so will ich es eine einfache Hand-
 25 lung nennen, und eine kollektive Handlung⁴, wenn sie
 in mehrere Körper verteilt ist.

Da eine Reihe von Bewegungen in ebendenselben Körper

¹ — — „Und darauf den Schild auch, groß und gebiegen,
 Nahm er, davon ein Glanz wie des Mondes strahlt' in die Ferne,
 Wie wenn Schiffern im Meere der Glanz entzündeten Feuers
 Weithin leuchtend erscheint, das, hoch auf den Bergen entflammt,
 Brennt in einsamer Hürd', indes mit Gewalt sie der Sturmwind
 Durch sichwimmelnde Fluten hinwegträgt fern von den Ufern.“

² Die Gemälde werden theoretisch in drei (Vorder-, Mittel- und Hintergrund) oder,
 seltener, in vier rückwärts hintereinander liegende Flächen zerlegt. — ³ Mit Nicolai
 und Mendelssohn; vgl. die „Einleitung des Herausgebers“, S. 12 dieses Bandes,
 S. 17 ff. — ⁴ Vgl. über die kollektiven Handlungen S. 256, S. 19, und S. 290, S. 8 ff.

sich in der Zeit eräugnen 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 verschiedenen Körper, in welche die Reihe von Bewegungen verteilt ist, nebeneinander in dem Raume existieren müssen, der Raum aber das eigentliche Gebiet der Malerei ist, so gehören die kollektiven Handlungen notwendig zu ihren Vorwürfen.

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

Nein. Denn obgleich diese kollektiven Handlungen im Raume geschehen, so erfolget doch die Wirkung auf den Zuschauer in der Zeit. Das ist¹: da der Raum, den wir auf einmal zu übersehen fähig sind, seine Schranken hat; da wir unter mannigfaltigen Theilen nebeneinander 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 ebensowohl 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 einzeln Teile in der Poesie ebenso 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 Teile so ge-

¹ Das will besagen.

schwind gesehen kann, daß wir wirklich das Ganze auf einmal zu übersehen glauben, so muß sie vielmehr sich eher in den Teilen als in dem Ganzen vernachlässigen; und es ist ihr ebenso erlaubt als zuträglich, unter diese Teile auch minder schöne und
 5 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
 10 viel möglich jeder einzelne Teil schön sei, spricht das Urteil über eine Menge Gemälde des Künstlers und des Dichters und kann beide in der Wahl ihrer Vorwürfe sicher leiten.

B. E. Angelo hätte ihr zufolge kein „Jüngstes Gericht“¹ malen sollen. Nicht zu gedenken, wieviel dieses Gemälde durch
 15 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 allzuvielen Figuren, so gelehrt und kunstreich auch eine jede für sich selbst
 20 ist, verwirren und ermüden das Auge.

Der „Sterbende Adonis“ ist bei dem Bion² 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
 25 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 tun.

6.³

Von der Schönheit ohne Gemütsgaben. p. 127. CVII.
 30 *γεγας*⁴ bei Teilung der Beute, was den Königen beiseite gesetzt war, p. 146. CXXX.

¹ Michel Angelos berühmtes Werk an der Hauptwand der Sixtinischen Kapelle. — ² Das bedeutendste erhaltene Gedicht des bukolischen Dichters Bion (3. Jahrh. v. Chr.) behandelt den Tod des Adonis, der auf der Jagd durch einen Eber umkam. — ³ Auszüge aus dem Kommentar des Eustathios zur „Ilias“ in der Ausgabe von Alexander Politus (Florenz 1730—35). — ⁴ Die Ehrengabe bei Homer.

Vom Schwung des Haars bei den Griechen, zu Erläuterung der Stelle bei den Griechen¹, p. 314. VI.

Von den Fehlern des Chörilus² in Ansehung der Gleichnisse. p. 334. XXXVII.

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

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

Antwort des Alexanders — — p. 479. CXCVII.

Von dem andern Dictionario Oratorio, p. 496. CCXI.

T. II.

Von der Blindheit des Thamyris³. p. 633.

Von dem Nireus⁴ in Ansehung der Abmalung [?] von ihm und dem Therjites. 678.

Von der Erbdichtung mit dem Protejilaus⁵ und Achilles. p. 695.

Von dem Geschrei des Philoktets. p. 706.

Von den Pygmäen mit den Silliputern des Schwift zu vergleichen, p. 811.

7.⁶

1. Abschnitt.

Winkelmanns Text. p. 22⁷.

Anmerkung über des Sophokles „Philoktet“.

1) Dieses Geschrei ist eine historische Wahrheit. Sagen, daß clamor Philocteteus zu einem sprichwörtlichen Ausdrucke geworden. v. Eust.⁸ 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 Unleidlichkeit⁹.

¹ „Itias“, 2. Gesang, V. 11: „καρη κομόωντας Ἀχαιοὺς“, „die Hauptumlockten Achäer“. — ² Griechischer Epiker (etwa 468—401 v. Chr.). — ³ Alter thrakischer Dichter. — ⁴ Vgl. S. 148 dieses Bandes, Anm. 3. — ⁵ Der erste Grieche, der bei der Landung das Gestade von Troja betrat und von Hektor getötet wurde. — ⁶ Abschnitt I—V. — ⁷ In den „Gedanken über die Nachahmung“ (S. 20 dieses Bandes, 3. 15, bis S. 21, 3. 11). — ⁸ Erzbischof Eustathius von Thessalonien, gest. 1198, verfaßte einen gelehrten Homer-Kommentar. Vgl. S. 247 f. dieses Bandes, Abschnitt 6. — ⁹ Weichlichkeit.

Beim Homer schreien die größten Helden; Venus und selbst Mars schreien.

Ein gleiches vom Weinen. Meine Vermutung, warum Priamus den Seinigen bei dem Begräbnisse zu weinen verbietet.

- 4) Diese Unterdrückung der Natur ist ein Kennzeichen der Barbaren; ein Zeichen des Heldenmuths der nordischen Völker; Exempel aus dem Horrichius¹.

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 beider Künste haben viel Ähnlichkeit. Aber auch viel Unähnliches; 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 sehen muß, und die ihm in dem Besondern ganz verschiedene Wege treten lassen.

Regeln des Bildhauers:

- 1) Die Erreichung des sichtbar Schönen und Erhabnen.

Erläuterung durch die Opferung der Iphigenia des Timanthes².

- 2) Die Beobachtung eines Punktes, über welchen die Einbildung noch hinausgehen kann.

Erläuterung dieses Punktes aus den Gemälden des Timomachus³.

¹ Wahrscheinlich Claus Horrichius (1626—90), dänischer Mediziner und Schriftsteller. — ² Vgl. S. 31 dieses Bandes, Anm. 3. — ³ Vgl. S. 36 dieses Bandes, Anm. 4.

Vermutung, in welchem Punkte Laokoön genommen worden.

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

5

2. 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.

10

1) Plinius setzt sie mit solchen neuern Künstlern in eine Klasse.

2) Sie stellen den Laokoön vor, anders, als ihn die griechischen Dichter schildern; anders als Lykophron¹, anders als Quintus Calaber².

15

3) Sie folgen einem Umstände, welcher eine eigne Erfindung des Virgils zu sein scheint.

Ich abstrahiere von der historischen Wahrheit dieser Vermutung, die Windelmann in seiner „Geschichte der Kunst“ vermutlich aufklären wird³. Ich will sie bloß aus einer Voraussetzung beleuchten, um den Dichter und Bildhauer in einerlei Gegenstände vergleichen zu können.

20

1) Worin der Bildhauer dem Virgil gefolgt.

2) Worin er von ihm abgegangen.

3) Erläuterung aus neuen Kupfern, die bei dem Virgil genau geblieben.

25

4) Gedanken, wie überhaupt dergleichen Kupfer einzurichten.

3. Abschnitt.

I. Herr Windelmann selbst hat es in seiner „Geschichte der 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 Verbeßrung des Plinius.

35

¹ Vgl. S. 54 dieses Bandes, Anm. 1. — ² Vgl. S. 53 dieses Bandes, Anm. 2. —

³ Windelmanns „Geschichte der Kunst“ erschien 1763.

11. Hierin sind wir einig, aber desto weniger wegen der Zeit der Künstler des Laokoön. Erörterung meiner Meinung. Die seine gründet sich weiter auf nichts als auf die Vortrefflichkeit des Werks.

Vermutung aus dem *ἔπος*.

4., 5. Abschnitt.

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

4) in Ansehung der Häßlichkeit und des Lächerlichen. Exempel des Thersites.

5) in Ansehung des Ekels; Exempel des Philoktet, nebst der Szene der Hungrigen beim Beaumont¹.

Tadel der Harpyen des Virgils.

6. Abschnitt.

15 Böllige Gerechtigkeit scheint Winkelmann indes doch nicht dem Dichter widerfahren zu lassen. Wenn er z. B. 170. sagt, sie werden ihn mehr nach den Grundsätzen der Weisheit als nach dem Bilde der Dichter vorgestellt haben —

20 Ausleg: es muß hier wenigstens nur die bildhauerische Weisheit zu verstehn 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;

25 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.

8.

Erster Abschnitt².

I.

Laokoön; Widerlegung der Winkelmannischen Aumerkung. Wahre Ursache: aus dem Geetze der Schönheit. Be-

¹ Vgl. S. 187 dieses Bandes, Num. 1. — ² Entspricht im allgemeinen Abschnitt I—XIX der Ausführung.

weis, 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. 5

III.

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

IV.

Beider Übereinstimmung. Wahrscheinliche Vermutung aus 10 dieser Übereinstimmung, 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 Venuß, 2) an den allegorischen Wesen. 15 20

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. 25

VII.

Mißdeutung, welcher die Rangordnung unterworfen, die Caylus unter den Dichtern nach der Menge ihrer Gemälde 30 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 müßte. Beweise aus dem vierten Buche der „Iliade“. 35

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 intendieret hat, und läßt sich nicht in die Schranken der materiellen Kunst einschließen.

Zweiter Abschnitt.

I.¹

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

20 II.²

Beweis aus dem *ἔποιει* und *ἔποίησε*, daß der Laokoön kein so altes Werk ist. Umständliche Erklärung dieser Stelle des Plinius.

III.

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

IV.³

Sein Ausspruch, daß die neuern Dichter jenseit den Alten⁴ mehr Bilder haben und weniger Bilder geben. Kommentar

¹ Abschnitt XXVI. — ² Abschnitt XXVII. — ³ Abschnitt XVI und XVII. —

⁴ Aus nachantiker Zeit.

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.¹

5

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 tut, so tut 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.²

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 zunutze gemacht. Des Zeuxis Helena.

VII.³

Von der Häßlichkeit. Verteidigung des Therites; in einem Gedichte. Verwerfung desselben in der Malerei. Caylus hatte recht, ihn auszulassen; la Motte⁴ nicht. Einführung des Therites in die Epigoniade. Nireus war nicht der schönste unter den Griechen. Daher ist Clarks Anmerkung falsch in den Briefen der Literatur⁵.

25

NB. Vom Ciel. Die Discordia beim Petron.

VIII.⁶

Schönheit der malerische Wert der Körper. Folglich kommen wir hier von selbst auf die Regel der Alten, daß der Aus-

¹ Abschnitt XVI und XVIII. — ² Abschnitt XX und XXII. — ³ Abschnitt XXIII und XXIV. — ⁴ Goubar de la Motte (1672—1731), von Lessing vielbenutzter französischer Lustspielbichter und Kritiker, gab 1714 eine französische Uebersetzung der „Ilias“ in zwölf Gesängen heraus. — ⁵ „Literaturbriefe“, Teil VII, 125, ist die Bemerkung Clarks von Wendelsjohn zitiert, es beweise die hohe Kunst Homers, daß er den schönsten der Griechen, Nireus, und den häßlichsten, Therites, nur einmal schildere. — ⁶ Abschnitt II.

druck 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.¹

Lebloose Schönheiten um so mehr dem Dichter versagt zu 10 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 Pausanias², daß sie 15 auch nicht einmal untergeordnete Landschaften gemalt. Vermutung, daß die ganze perspektivische Malerei aus der Szenenmalerei entstanden.

X.³

Die Poesie schildert Körper nur andeutungsweise durch Be- 20 wegungen. Künstlich der Dichter, sichtliche Eigenschaften in Bewegungen 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.

25

XI.

Folglich schildert die Poesie die Körper auch nur mit einem oder zwei Zügen. Schwierigkeit, in der sich oft die Malerei be- 30 findet, 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 35 schildern einen Einfluß gehabt. Beweis z. E. aus der sichtbaren Dunkelheit.

¹ Abschnitt XIX. — ² Verschieden statt Pauson; vgl. S. 26 dieses Bandes. Anm. 3. — ³ Abschnitt XVI.

XIII.

Die erste Veranlassung war indes der orientalische Stil. Mojes'¹ 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 5
Kunsttrichter auch schlechte Bilder darin finden. Der Heilige Geist hat sich in beiden Fällen nach dem leidenden² Subjekte gerichtet; und wann die Offenbarung in den nordischen Ländern geschehen wäre, so würde sie in einem ganz andern Stile und unter ganz andern Bildern geschehn sein. 10

XIV.

Homer hat nur wenige Miltonische Bilder. Sie³ frappieren, aber sie attachieren nicht. Und eben deswegen bleibt Homer der größte Maler. Er hat sich jedes Bild ganz und nett⁴ gedacht. Und selbst auch in der Ordnung ein malerisches Auge gezeigt. 15
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. 20

Dritter Abschnitt.

I.

Aus dem Unterschiede der natürlichen und willkürlichen Zeichen⁵. Die Zeichen der Malerei sind nicht alle natürlich; und die natürlichen Kennzeichen willkürlicher Dinge können nicht 25
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 30
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.

¹ Mendelssohns, in einem Zusatz zu Nr. 3 der Entwürfe. — ² Empfangen-
den. — ³ D. h. die Bilder Milton's. — ⁴ Rund, geschlossen. — ⁵ Wird die Ver-
schiedenheit der Malerei und der Dichtkunst bewiesen.

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
 5 sich verschiedner Stellen fähig, können dadurch die verschiedene Reihe der Dinge aufeinander und nebeneinander schildern. Exempel hiervon. Auch sogar die Bewegung der Organen kann die Bewegung der Dinge ausdrücken. Exempel davon.

IV.

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

V.

15 Mißbilligung allzu weitläufiger Allegorien, welche allzeit dunkel sind. Erläuterung aus Raffaels „Schule von Athen“; und besonders aus der Vergötterung Homers¹.

VI.

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

VII.

25 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.

30 Notwendigkeit, alle schöne Künste einzuschränken und ihnen nicht alle mögliche Erweiterungen und Verbesserungen zu verstattn. Weil durch diese Erweiterungen sie von ihrem Zwecke abgelenkt werden und ihren Eindruck verlieren. Eulers Entdeckung in der Musik².

¹ Das berühmte Basrelief des Britischen Museums. — ² Der Mathematiker Leonhard Euler (1707—83) hat in seinem „Tentamen novae theoriae musicae“ (Petersb. 1739) das Wohlgefallen, welches das menschliche Ohr am Zusammenklange gewisser Töne empfindet, zu begründen gesucht.

IX.

Von der Erweiterung in der Malerei der neuern 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.¹

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

Anhang.

I.²

Zerstreute Anmerkungen über einige Stellen in Windemanns Geschichte; wo er nicht genau genug gewesen. Antigone des Sophokles. Die Teller des Parthenius. Der Meister des Schildes vom Ujar ꝛc.

II.³

Von dem Borghejschen Fechter. 20

III.

Von dem Cupido des Praxiteles.

IV.

Von der Kunst, in Erz zu gießen. Daß sie zu den Zeiten des Nero nicht verloren gewesen. 25

V.

Vermutung über das Neße, p. 203.

VI.

Von den Schulen der alten Malerei und von den asiatischen Künstlern. 30

¹ Abschnitt XI. — ² Abschnitt XXIX. — ³ Abschnitt XXVIII.

9.¹

„Polykletus — hic etiam primus excogitavit ut uno crure signa insisterent².“ Lud. Demontiosius de Caelatura lib. I. cap. 1. Nachzusehn im Plinius³.

- 5 Ebendieser Demontiosius l. c., wenn er von dem Farnesijſchen Ochſen⁴ geſprochen, ſeſet hinzu: „Ejusdem etiam Apollonii exstat in Vaticano corpus, capite, brachiis, et tibiis truncatum, ex marmore: quod fragmentum nulli cedit operum antiquorum, quae extant hodie Romae. Basi nomen autoris
10 inſcriptum eſt⁵.“

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. II. de Sculptura) teilet die ganze Länge des Körpers in neun Teile, jede von einer Geſichtslänge.

- 15 Die Geſichtslänge ſelbſt teilt 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 sedes⁶.“

*

- 20 Gudius⁷ ad Phaedri fab. 1. lib. V.
Zenobius⁸ Centur. V. n. 82.

*

In dem moſaiſchen⁹ Werke bei Kircher¹⁰ („Monumentum

¹ Auszüge aus Gronovs „Thesaurus Graecarum antiquitatum“, Band 9 (Leiden 1701), in dem die hier zitierten Schriften des Demontiosius (Louis de Montjoisieu), eines Franzosen des 16. Jahrhunderts, und des gleichzeitigen Humanisten Pomponius Gauricus, „De sculptura“, abgedruckt waren. — ² „Polyklet — dieſer iſt auch zuerſt darauf gekommen, die Statuen auf einem Beine ruhen zu laſſen.“ — ³ „Historia naturalis“, Buch 34, Kap. 56. — ⁴ Die Gruppe des Farnesijſchen Stieres. — ⁵ „Von demſelben Apollonius gibt es einen Marmortorſo im Vatikan, ohne Kopf, Arme und Unterſchenkel; ein Bruchſtück, das keinem antiken Werke nachſieht, das heutzutage in Rom zu ſehen iſt. An der Baſis ſteht der Name des Künſtlers.“ — ⁶ „Aber es beſteht wiederum aus drei Teilen. Einer von der Höhe der Stirn, vom Haaransatz, bis zu dem Raum zwiſchen den Augenbrauen. Der zweite von dort bis zum Naſenende. Der dritte von dieſer Stelle der Naſe bis zum Kinn. Der erſte iſt der Sitz der Weiſheit, der zweite der Schönheit, der dritte der Güte.“ — ⁷ Vgl. S. 199 dieſes Bandes, Anm. 4. — ⁸ Vgl. S. 203 dieſes Bandes, Anm. 4. — ⁹ Hier ſoviel wie Moſaik. — ¹⁰ Athanaſius Kircher (1601—80), Jeſuit, Altertums- und Sprachforſcher.

vetustissimum in Praenestinis Primigeniae Fortunae templi ruderibus adhuc superst.¹⁾ finde ich kein Conopeum²⁾, wie Gronow will. Ich hoffe doch nimmermehr, daß er die Lauben oder Bogen am Gitterwerk dafür angesehen.

10.

5

„Laocoontis signum e marmore mira arte factum in Pontificis viridario Romae, non quale a Virgilio ac Plinio, sed cujusmodi a graecis describitur³⁾.“

11.

Zu lesen.

10

Im „Guardian“⁴⁾ von einem Gemälde des Raffaels.

*

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

12.

Von den Flügeln

15

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 20 andern Göttern Flügel beigelegt.

13.

Gerard*⁵⁾ glaubt wider meine Meinung, daß die Malerei

* „On Taste.“ London 1759, p. 24.

¹⁾ Aus Gronovs Vorrede: „Es ist noch ein ganz altes Denkmal in den Trümmern des Tempels der Primigenia Fortuna zu Präneste erhalten.“ — ²⁾ Repert. — ³⁾ Quelle unbekannt. „Ein Bildwerk des Laotoon von wunderbarer Kunst ist in dem Garten des Papstes zu Rom, nicht wie es von Virgil und Plinius, sondern wie es von den Griechen beschrieben wird.“ — ⁴⁾ Der „Guardian“ und der im folgenden Absatz angeführte „Zuschauer“ sind bekannte moralische Wochenchriften. Die Stelle im „Guardian“ (Stück 21) handelt von einem Gemälde, das eine Erscheinung Christi vor seinen Jüngern darstellt und so einbringlich wirkt, wie viele Wände über denselben Vorgang. — ⁵⁾ Alexander Gerard (1728—95), englischer Theolog.

auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist. Denn, sagt er, ob sie gleich diese Dimensionen nicht selbst beibehalten 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 stillestehe, ähnliche Teile von der nämlichen Größe, Festigkeit und Einfachheit bemerke*. Aber ebendieser 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 drei gehörigen Dimensionen ausgeführt denke, so empfinde ich nur, daß ich mich alsdann verwundern würde, ihn so ausgeführt zu sehn; 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. Hagedorn³, p. 335. Von dem Erhabenen der Landschaften. Was er von dem Lairesse⁴ anführet, scheineth nichts zu sein, und gerade gegen den Wert der Landschaften. Eben weil mehr Mechanisches dabei ist, konnte er mehr davon schreiben.

*

* Aber in den menschlichen Figuren kann der Künstler eine Art der Erhabenheit erreichen, wenn er gewisse Glieder über die Proportion vergrößert. S. was Hogarth¹ von dem Apollo Belvedere sagt, und Gerard. p. 147 vom Parmigiano².

¹ Vgl. S. 168 dieses Bandes, Anm. 3. — ² Vgl. S. 133 dieses Bandes, Anm. 2. — ³ Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 3. — ⁴ Gerard de Lairesse (1640—1711), Maler, schrieb: „Het groot Schilderboek“ (Amsterdam 1707).

Pope verlangt von einem wahren Dichter*

That not in fancy's maze he wander'd long
But stoop'd to truth and moraliz'd his song¹.

Nach R.² führte seine Empfindung hierauf, aber nur später. Er wollte seinen „Frühling“, welcher nichts als eine Kette von Phantasien und Bildern ist, darnach umarbeiten³. 5

Pope hat überhaupt von der beschreibenden oder malenden Poesie wenig gehalten, welches Warburton bei aller Gelegenheit versichert. S. seine Anmerkung über die Zeile in ebendemselben Prologo 10

— — — who could take offence

While pure description held the place of sense⁴.

Pure, sagt er, kann hier „armselig“ und „rein“ heißen. Doch jenes sei der Meinung des Dichters gemäßer, als welcher ein bloß malendes Gedichte ein Gastgebot von lauter Brühen genannt habe. 15

In einem andern Orte** sagt Warburton: „Descriptive poetry is the lowest work of a genius⁵.“

*

Gibbers⁶ Kritik einer Stelle des Nathanael Lee⁷, die er für Nonjens 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 Gibber 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. 25

*

* „Prologue to the satires“, v. 340. — ** Über den 319. Vers der Nachahmung des Horazischen Briefes an den August.

¹ Vgl. S. 131 dieses Bandes, Anm. 2 u. 3. — ² Ewald von Kleist. — ³ Abschnitt XVII. — ⁴ Vgl. S. 131 dieses Bandes, Anm. 4. — ⁵ „Beschreibende Poesie ist die niedrigste Leistung des Genies.“ — ⁶ Theophil Cibber (1705—58), englischer Schauspieler, Herausgeber der hochgeschätzten „Lives of the poets of Great-Britain and Ireland“ (London 1713), verfaßt von Robert Chisels. — ⁷ Englischer Dramatiker (um 1655—91).

Der Kunsttrichter 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“¹, Tom. II. p. 30. An dem Tage des h. Rochus haben die Maler zu Venedig die öffentliche Aussetzung ihrer Gemälde „dans la ‚Scuola‘ de 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 brèche“².

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 B.: „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

¹ „Nouveaux mémoires, ou observations sur l'Italie et sur les Italiens, par deux gentilshommes suédois, traduits du Suédois“ (London 1764). — ² „In der Scuola (Brüderschaft) des heiligen Rochus. Diese Brüderschaft, eine der ersten in Venedig, ist gefüllt mit Gemälden aus dem Neuen Testament von der Hand Tintoretto's, aus der besten Zeit dieses Meisters. Ich bewunderte besonders dasjenige, das die Ankündigung darstellt. Die Mauer, die das Zimmer der Jungfrau nach der offenen Landseite hin abschließt, öffnet sich, und herabschwebend tritt der Engel durch die Öffnung.“

étonnement à quel point nos artistes se sont éloignés de l'antique simplicité, et combien ils prodiguent l'esprit, où les Grecs croyoient le devoir économiser¹."

*

Plinius lib. 35. cap. 10. vom Vrelius²: „Flagitio insigni corruptit artem, deas pingens, sub dilectarum imagine³.“ Er porträtierte sie, anstatt sie nach dem Ideale zu malen. Das nämliche haben verschiedene neuere Maler mit der heiligen Jungfrau getan, z. E. Karl Maratti⁴, welcher das Vorbild dazu von s. Frau nahm.

ibid. p. 462. „Le fameux distique du Cardinal Bembo sur Raphael

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

„J'ignore si Mr. Rollin ou le Père Bouhours ont mis au creuset ce distique sonore: je doute qu'il sortit avec avantage de cette épreuve⁵.“

*

Der jüngere Plinius⁶ lib. 3.⁷ an den Sever: „De illis judico quantum ego sapio, qui fortassis in omni re, in hac certe perquam exiguum sapio⁸.“

*

Auch das ist beim Virgil ein eßler Zug. Aeneid. lib. II. v. 277. Wo Hector dem Aeneas im Schlafe erscheinet:

Squallentem barbam et concretos sanguine crines⁹.

*

¹ „Er hat fast die Trockenheit und Steifheit jener alten japanischen Löwen, die man in einigen Sammlungen aufbewahrt: in seinem ganzen Körper ist nicht ein Körnchen Geist“ [Catull 86, 3]. Vergleicht man mit ihm den kleinsten modernen Löwen, so sieht man mit Erstaunen, wie weit sich unsere Künstler von der antiken Einfachheit entfernt haben, und wie sehr sie ihren Geist dort verschwenden, wo die Griechen glaubten, damit sparen zu sollen.“ — ² Atrömischer Maler aus der letzten Zeit der Republik. — ³ „Durch eine besondere Schandtat verdarb er die Kunst, indem er Götinnen malte, aber nach dem Bilde seiner Geliebten.“ — ⁴ Italienischer Maler (1625—1713). — ⁵ „Das berühmte Distichon des Cardinals Bembo über Raffael: ‚Hier ruht Raffael, von dem die große Mutter Natur besiegt zu werden fürchtete, als er lebte; und als er starb, fürchtete sie zu sterben.‘ Ich weiß nicht, ob Rollin [franz. Historiker, 1661—1741] oder der Père Bouhours [franz. Schriftsteller, 1628—1702] dieses gutklingende Distichon ihrer Kritik unterzogen haben; ich zweifle, ob es diese Prüfung mit Anerkennung bestanden hat.“ — ⁶ 62—113 n. Chr., bekannt vor allem durch seine „Briefe“. — ⁷ Brief 6. — ⁸ „Ich urteile darüber, so gut ich es verstehe, der ich vielleicht von allen Sachen etwas, aber von dieser gewiß sehr wenig verstehe.“ — ⁹ Vgl. S. 184 dieses Bandes, Anm. 1.

Spence*¹ Zweifel, ob die Statuen, welche die Vesta vor-
stellen 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
5 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 Verbeßrer. Und vielleicht, daß
10 seine Verbeßrung ebendarin 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
15 Bildnis von ihr gehabt haben, bezeugt die Stelle des Virgils
Aeneid. lib. II. v. 296.

et manibus vittas Vestamque potentem
Aeternumque adytis affert penetralibus ignem².

Hier wird das Bildnis der Vesta von dem Feuer, welches
20 sie vorstellte, ausdrücklich unterschieden. Vor Erbauung Roms
ward sie in Rom gleichfalls noch unter einem Bildnisse verehrt,
welches Ovid bezeugt (Fast. lib. III. v. 45.), wenn er jagt, daß,
als die Sylvia Mutter geworden,

— — Vestae simulacra feruntur
25 Virgineas oculis opposuisse manus³.

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
30 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

* p. 81.

¹ Abschnitt IX. — ² Vgl. S. 91 dieses Bandes, Anm. 2. — ³ Vgl. S. 91
dieses Bandes, Anm. 1.

in Gefahr kam, durch den Priap ihre Jungfrauschafft zu verlieren, und was sie sonst von ihr erzählen: ebenjogut konnten ihr auch die Bildhauer nach ihrer Art die persönliche Existenz erteilen, ob sie schon unter keinem Bilde in ihren Tempeln verehret wurde.

5

Daß auch die Griechen Bildnisse von der Vesta gehabt, bezeugt die Statue des Stopas 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 Burmann¹ in der „Anthologie“* findet sich ein Epigramma auf den Laokoön, in welchem ihm die Zeile

Hinc tolerasse ferunt saeva venena virum²

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

*

Augustinus³ de Musica libri sex. lib. I. cap. 2. „Nam quasi serviunt omnia, quae non sibi sunt, sed ad aliquid aliud referuntur⁴.“

20

*

cap. 4. „Omnes pene artes periclitari videntur, imitatione sublata⁵.“

*

Richardson⁶, „Traité de la Peinture“, T. I. p. 9. „Après avoir lu Milton, on découvre la nature avec des yeux plus

* p. 90.

25

¹ Peter Burmann Secundus (1714—78), holländischer Philolog, gab heraus: „Anthologia veterum latinorum epigrammatum et poematum“ (Amsterdam 1759—73). — ² „Daher hat der Mann, wie man sagt, das wütende Gift erduldet.“ — ³ Der heilige Augustinus (354—430). — ⁴ „Denn alle Dinge sind abhängig, die nicht für sich bestehen, sondern auf etwas anderes Beziehung haben.“ — ⁵ Das Zitat ist nur dem Sinne nach genau: „Fast alle Künste scheinen ohne die Nachahmung in Gefahr zu kommen.“ — ⁶ Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 2.

clairvoyants qu'au paravant; on y remarque des beautés auxquelles on n'aueroit point fait attention¹.“

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

*

p. 12. Betrachtet Richardson die bildenden Künste von der Kameralseite², inwieferne sie die Reichthümer 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 Malereifabriken mäßig zu unterstützen und betreiben zu lassen, so wäre der Verfall der Kunst und die Verderbniß 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 Raffael sowohl von der natürlichen als historischen Wahrheit entfernt hat. Von jener in einem von J. Kartons³ in Hamptoncourt⁴, 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 figurirten 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.

*

¹ „Wenn man Milton gelesen hat, macht man in der Natur mit helleren Augen Entdeckungen; man bemerkt dort Schönheiten, auf die man gar nicht geachtet hätte.“ — ² Von der Seite der Nationalökonomie. — ³ Die Kartons zu den berühmten Teppichen im Vatikan. — ⁴ Bei London.

p. 43. Es¹ hat sogar große Maler gegeben, welche in ein einziges Gemälde die ganze Folge einer Geschichte zu bringen gesucht haben. Wie z. B. Titian selbst die ganze Geschichte des verlorenen 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, unsrer Einbildungskraft in Ansehung der beleidigten Einheit der Zeit und des Ortes zu Hülfe 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 in Ägypten 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 zusammenfließen, weil wir alles in ihm auf einmal übersehen.
- 3) Welches das vornehmste 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. Raffael hat in einem von seinen Gemäldern im Vatikan, welches die wunderbare Befreiung des h. 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 Mon-

¹ Abschnitt XVIII.

des. 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
5 Raffael von ungefähr gekommen ist. Als eine solche verdient sie alles Lob. Seine vornehmste Absicht war sie wohl nicht; und sie wird auch daher weder die erste noch die einzige Schönheit in seinem Stücke sein.

*

p. 46. Richardson¹ erläutert die Regel, daß in einem Ge-
10 mälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge 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 Reb-
15 huhn mit so vieler Kunst gemalt, daß es zu leben schien und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber die Aufmerksamkeit allzusehr 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,
20 welches der „Ruhende Satyr“ hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius* entsprungen, nicht anmerken, wenn ich nicht fände, daß ihn auch Joh. Meursius² hat. Rhodi libr. I. cap. 14. p. 38. „In eadem (tabula sc. in qua Jalyfus) Satyrus erat, quem dicebant Anapauomenon, tibias tenens³.“

25 Strabo⁴ ist der eigentliche Währmann dieses Histröchens mit dem Rebhuhne. Libr. 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.

30 Die Stelle des Plinius haben Meursius und Richardson deswegen nicht verstanden, weil sie nicht acht gegeben, daß von

* libr. 35. sect. 36. p. 700.

¹ Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 2. — ² Vgl. S. 103 dieses Bandes, Anm. 6. — ³ „Auf demselben Gemälde (nämlich auf dem Jalyfus dargestellt ist) war auch ein Satyr, den man ‚den Ruhenden‘ nannte; er hielt die Flöte.“ — ⁴ Vgl. S. 104 dieses Bandes, Anm. 2.

zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist. Dem einen, weswegen 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 „Saljus“ und dieses der „Satyr“.

5

*

p. 49. Hannibal Caraccio¹ wollte in einem Gemälde nicht über zwölf Figuren verstätten.

*

p. 50. Richardson hat eine Zeichnung von Polydoro² gesehen, von dem sterbenden Cato, wo ihm der Maler die Eingeweide aus dem Leibe hängen lassen. Höchst ekel.

10

*

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

*

p. 74. Pordenone³ hat in einem Gemälde von dem Begräbniße Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zu halten lassen. Richardson mißbilliget 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*.

20

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 Sansjoui 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

25

* Nubes v. 170—174³.

¹ Annibale Carracci (1560—1609), italienischer Maler. — ² Polidoro de Caravaggio (1495—1543), italienischer Maler. — ³ Vgl. S. 188 dieses Bandes, Anm. 3. — ³ Dieses Aristophanes-Zitat ist von Lessing in den Laotoon-Text S. 181 dieses Bandes, 3. 6 ff. aufgenommen worden.

zuzuhalten, weg: denn mit dem, daß Lazarus lebendig wird, muß auch der Gestank nicht mehr vorhanden sein.

*

p. 89. Exempel, daß selbst Raffael und Hannibal Caraccio der Schrift in ihren Gemälden nicht ganz entbehren können.
 5 Zum Beweise, wie sehr sich die Malerei vor allen Zusammen-
 setzungen, die sie nicht durch sich selbst verständlich machen kann,
 zu hüten habe. Indes ist es ohne Zweifel noch immer ein sehr
 großer Unterschied, wenn Raffael oder Caraccio schreibt, und
 wenn es ein anderer tut. Ohne die Schrift wird man zwar die
 10 eigentliche Geschichte des Raffael's nicht verstehen, aber sein
 Gemälde wird doch noch immer als Gemälde eine vortreffliche
 Wirkung tun. 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
 15 des Dantes genommen haben

Caron, Demonion con occhi di bragia,

— —
 Batte col remo qualunque s'adagia¹.

In dem Kupfer vom Jüngsten Gerichte läßt sich nur die Aktion,
 welche in dem letzten Verse ausgedrückt ist, erkennen; ob Angelo
 20 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 des-
 selben unterscheiden kann. Dieses ist es, was Coppel² mit dem
 Erordio³ einer Rede vergleicht.

*

25 p. 97. Ich kann in der Notte del Correggio⁴, in welcher sich
 alles Licht von dem gebornen Heilande ausbreitet, nicht mit

¹ Dante, „Hölle“, 3. Gesang, V. 109:

„Charon, Dämon mit Kohlenaugen,

— — Schlägt mit dem Ruder jeden, der sich vermeilt.“

² Antoine Coppel (1661—1722) in den „Discours prononcés dans les conférences de l'Académie de la peinture“ (Paris 1721). — ³ Einleitung. —

⁴ Correggios „Heilige Nacht“ in Dresden.

Richardson einerlei Meinung sein, daß der Maler deswegen den vollen Mond hätte weglassen sollen, weil er nicht leuchtet. Ebendieses Nichtleuchten ist hier ein sinnreicher Gedanke des Malers, der sich darauf gründet, daß das große Licht das Kleinre 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.

*

p. 120. 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 gerade auf seinen Zweck gehen kann; wenn es wahr ist, daß man in den Zeichnungen der besten Maler einen Geist, ein Leben, eine Freiheit, eine Zärtlichkeit¹ 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 Liquido² Dinge ausführen kann, die der, welcher mehrere Farben, besonders in Öl, zu menagieren³ hat, nicht erreichen kann: so frage ich, ob wohl der bewundernswürdigste Koloriste uns für allen diesen Verlust schadlos halten kann. Ja, ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst, mit Ölmalen 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 Raffael 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.

¹ Französisch délicatesse. — ² Flüssigkeit, Farbe. — ³ Verächtlichen.

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 zurück-
 5 bleiben: so fragt sich nur noch, in welchem wir ihn vortrefflicher zu sein wünschen werden u. Wegen Vortrefflichkeit der Zeichnungen kommt p. 26 „Sur l'Art de critiquer en fait, de peinture“¹ noch eine schöne Stelle vor.

14.

10 Montfaucon², „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 eignen Kabinette gehabt, für einen
 15 Jupiter, „qui rend des oracles“³. Höchst abgeschmackt. Der Kopf ist offenbar eine Larve. Die weite Öffnung des Mundes für einen redenden Gott würde nichts weniger als nach dem alten Geschmacke sein.

p. 52.

20 Auf dem geschnittenen Steine aus dem Maffei⁴ n. 5. Tab. XIX, welcher die Entführung der Europa vorstellt, läßt der Künstler den Stier nicht schwimmen, sondern auf der Fläche des Wassers wie auf dem Eise laufen. So schön dieses Bild
 25 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 Stieres dagegen zu sichtlich ist.

p. 64.

30 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:

¹ Das Zitat bezeichnet ein Kapitel in Richardson's „Traité de la peinture“, aus dem alle vorhergehenden Notizen stammen. — ² Vgl. S. 31 dieses Bandes, Anm. 2. — ³ „Der Orakel erteilt.“ — ⁴ Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 1.

ein Beweis, daß die Alten auch das Kostüm der Schönheit nachsetzten.

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 Ökonomie, hat, welches eine offenbare Absurdität ist.

p. 96.

Von dem Hinken des Vulcans; in den noch übrigen Bildsäulen von ihm, die Montfaucon gesehen, erscheint er nicht hinkend. Die alten Künstler indes, die ihn hinkend machten, taten es ohne Nachteil der Schönheit: Cicero de Natura Deorum I.¹ sagt: „Athenis laudamus Vulcanum quem fecit Alcámenes, in quo stante atque vestito apparet claudicatio non deformis.“

p. 125.

Montfaucon hält die Figuren, die beim Stosch für Diomedes gelten, für Bellonarios³, 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

¹ § 30. — ² „In Athen preisen wir einen Vulkan von Alcámenes, bei dem, da er steht und bekleidet ist, dieß Hinken nicht als Mißbildung erscheint.“ — ³ Priester der Göttin Bellona.

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 aimeraient mieux croire que c'est le nom d'ouvrier, et que la figure
 5 représentée est un Hercule¹.“ Und so ist es auch; denn Stofch führt einen andern geschlittenen Stein mit diesem Worte an.

p. 221.

Der Name des Glykon findet sich auch auf einem Basrelief beim Boissard², woraus es Montfaucon, Pl. CXXXV.
 10 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 sucht. ΘΕΩΙ ΑΑΕΙΚΑΚΩΙ ΓΑΥΚΩΝ.

* 3

Die Büste des Bacchus Pl. CXLVIII aus des Beger's⁴
 15 Brandenb. Kabinette öffnet den Mund, daß die unterste Reihe Zähne zu sehen. Um die Trunkenheit auszudrücken.

Auch eine größte Öffnung des Mundes haben die Bacchantinnen als die Nr. 4. Pl. CLXI.

Desgleichen der lachende Faun aus dem Beger Pl.
 20 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 Rom ausgibt, ist vielleicht ein Σ φ ή ρ ο μ α χ υ σ ⁵.

25

p. 359.

Was Tab. CCXII. Maffei für die Pudicitiam ausgibt, scheint mir Ariadne zu sein. Die andern beiden Figuren scheinen

¹ „Ein anderes Bildnis des Anteros ist so ungewöhnlich, daß man es niemals dafür halten würde, wenn es nicht durch die Inschrift ‚Anteros‘ bestätigt würde. Dieses Bildnis gleicht völlig einem härtigen Herkules, der die Keule über die Schulter trägt. Das Fell, das hinten hängt, scheint nicht von einem Löwen zu sein, wie man es bei Herkules sieht, sondern von einem Eber. Die Kleinheit des Steins, eines vermutlich antiken Kornalits, erlaubt nicht, es genau zu unterscheiden. Diese Figur steht der üblichen Vorstellung des Anteros so fern, daß man lieber glauben werden, das sei der Name des Künstlers, und die dargestellte Gestalt sei ein Herkules.“ — ² Jean Jacques Boissard (1528—1602), französischer Altertumsforscher. — ³ Zu Montfaucon, S. 236. — ⁴ Lorenz Beger (1653—1705), Aufseher der Berliner Altertümer, über die er in dem „Thesaurus Brandenburgicus“ (Berlin 1696—1701) berichtete. — ⁵ Ein Athlet, der sich durch Stoßen nach einem Walle übt.

Bacchus und einer von seinem Gefolge zu sein, welcher letztere den Gott abziehen will, bei der Ariadne länger zu verweilen; so wie auf dem geschnitt. Steine aus dem königl. Kabinette Tab. CL. 1.

*

Clemens Alexandrinus¹, wenn er von den Bildsäulen 5 der heidnischen Götter und ihren charakteristischen Kennzeichen spricht (Cohort. ad Gentes p. 50 Edit. Potteri) sagt unter andern, daß Ceres sowie Vulkanus aus den Werkzeugen seiner Kunst, Neptun aus dem Dreizack, ἀπο της συμφορας², erkannt werden müsse. Dieses gibt Potter³ in seiner neuen 10 Übersetzung desjenigen Stückes, worin es sich befindet, durch calamitatis descriptione⁴. 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 15 zu einem Kennzeichen der Göttin werden kann? Potter hat ein unverständliches Wort ebenso unverständlich übersetzt. Denn es ist wirklich nicht einzusehen, was Clemens mit seiner συμφορα will. Es wäre denn, daß συμφορα, als ein vocabulum μεσον, ebensowohl die Fruchtbarkeit als Unfruchtbarkeit 20 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 ver- 25 schiednen 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 daß συμφορα für verfälscht zu halten; und vielleicht hat man 30 αιτοφορίας oder, wenn man von dem Zuge der Buchstaben doch weiter abgehen darf, λικνοφορίας oder κληφορίας dafür zu

¹ Vgl. S. 87 dieses Bandes, Anm. 1. — ² Kann heißen: „Vom Sammeln“ (der Ähren) oder „von dem Unglück“ oder „von dem Ereignis“ oder „von dem Endergebnis“. — ³ John Potter (1672–1747), englischer Theolog und Philolog. — ⁴ „Von der Andeutung des Unglücks.“

lesen. Denn der Korb, *λίκρον, κάρης*, war allerdings das Kennzeichen der Ceres; selbst ihr Kopfsuß war öfters ein kleiner Korb, wie Spanheim¹ (ad Callimachi Hym. in Cerer. p. 735 Edit. Ern.²) aus Münzen zeigt. Beim Montfaucon³ soll
 5 die eine Ceres aus den Handzeichnungen des Le Brun⁴ (Tab. XLIII. 4.) vermutlich einen dergleichen Korb auf dem Kopfe haben. Weil er aber ohne Zweifel nicht deutlich genug gezeichnet war, so wußte Montfaucon selbst nicht, was er daraus machen sollte; „*quarta galerum singularem capite gestat; la*
 10 *quatrième a un bonnet extraordinaire*“⁵. Und in dem deutschen Montfaucon ist aus diesem galero gar ein „sonderbarer Helm“ geworden. Ob das, was neben der Ceres aus dem Boissard⁶ (Tab. XLII. 2.) stehet, eben ein Bienenkorb ist, wofür es Montfaucon ausgibt, weiß ich nicht; es kann der bloße
 15 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.

15.

20

II.

Der körperliche Schmerz verstellte⁷ am meisten. Das Schreien allein zerstörte alle Symmetrie des Gesichts. Ein schönes Gesicht ist am schönsten in seiner Ruhe, mit verschlossenem Munde. Polygnotus war der erste, der den Mund seiner
 25 Figuren ein klein wenig öffnete, um eine Schönheit mehr, die Zähne, sichtbar zu machen. „*Instituit os adaperire, dentes ostendere*“⁸. Plinius lib. XXXV. sect. 35.

16.

Vielleicht⁹ war es Pollio Ninius¹⁰, der den Laokoön des
 30 Virgils durch einen griechischen Künstler nachahmen ließ. Pollio

¹ Vgl. S. 30 dieses Bandes, Anm. 2. — ² „Callimachi Hymni et Epigrammata, latine vertit atque notas adjecit Johann August Ernesti“ (Leiden 1761). — ³ Vgl. S. 31 dieses Bandes, Anm. 2. — ⁴ Charles Le Brun (1619—90), französischer Maler. — ⁵ „Die vierte hat einen eigenartigen Kopfsuß.“ — ⁶ Vgl. S. 275 dieses Bandes, Anm. 2. — ⁷ Entstellt. — ⁸ „Er begann damit, den Mund zu öffnen, die Zähne zu zeigen.“ — ⁹ Abschnitt XXVII. — ¹⁰ Vgl. S. 197 dieses Bandes, Anm. 2.

war ein besondrer Freund des Dichters, überlebte den Dichter und scheint sogar ein eignes Werk über die „Aneis“ geschrieben zu haben. (Denn wo sonst als in einem eignen Werke über dieses Gedichte könnten die einzeln Anmerkungen gestanden haben, die Servius¹ aus ihm anführt ad vers. 7. libr. II. und besonders ad vers. 183. lib. XI? Man dürfte also wohl nicht unrecht tun, das Verzeichniß der verlorenen Schriften dieses Römers mit einem solchen Werke zu vermehren.) Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmade, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoön vollkommen angemessen: „Ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit.“ (Plinius l. 36. sect. 4.)

Eben igt finde ich mit vielem Vergnügen, daß ich in meiner Meinung von dem Alter des Laokoön und den Vorbildern, welche sich die Meister desselben dabei gewählt, einen Vorgänger habe, dessen Spuren ich unwissenderweise betreten. Es ist dieses Barthol. Marliani³, ein Gelehrter, welcher um die Zeit, da Laokoön um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entdeckt ward, lebte; und ich darf vermuten, daß mehrere damalige Gelehrten mit ihm übereingestimmt haben werden. So schreibt er: „Et quamquam hi“, nämlich Agest., Polh. und Altha., „ex Virgillii descriptione statuum hanc formavisse videntur, non tamen illam in omnibus sunt imitati, quod viderent multa auribus, non item oculis convenire et placere.“⁴*

* Topographia Urbis Romae lib. IV. cap. 14. Wenn aber Marliani hinzusetzt: „Haec statua in Vaticano nunc est collocata: quam diligenter expressam hic subjecimus“: so muß ich erinnern, daß sich dieses Bild, so wie Graevius⁶ das Werk des Marliani (Th. Antiq. Rom. T. III.) nachdrucken lassen, nicht dabei befindet⁷. Vielleicht, daß ihn die erste Ausgabe hat.

¹ Vgl. S. 76 dieses Bandes, Anm. 1. — ² Vgl. S. 197 dieses Bandes, Anm. 4. — ³ Vgl. S. 52 dieses Bandes, Anm. 1. — ⁴ Vgl. S. 52 dieses Bandes, Anm. 3. — ⁵ „Diese Statue ist jetzt im Vatikan aufgestellt, wir haben eine genaue Abbildung davon hier beigefügt.“ — ⁶ Johann Georg Gräve (Graevius; 1632—1703), Professor in Utrecht, „Thesaurus antiquitatum Romanorum“ (Utrecht 1694—99, 12 Bände). — ⁷ Sie findet sich in der von Lessing benutzten Ausgabe des „Thesaurus“ Marliani's.

Ich sollte fast selbst glauben, ich hätte über diese Worte einen Kommentar schreiben wollen.

** Oder¹ vielmehr, die Schlange; denn Typhron² schein-
et nur eine angenommen zu haben.

5 *Kai παιδοβρωτος πορκεως νησους διπλας*³.

Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider an-
führen könnte, welches Gemolp bei dem Petron auslegt. Es
stellt die Zerstörung von Troja und die Geschichte des Laokoön
vollkommen so vor, als Virgil erzählt; und da in der nämlichen
10 Galerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde von
Zeugis, Protogeneß, Apelles waren, so ließe sich vermuten, daß
es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sei. Allein
man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historicus halten
zu dürfen. Diese Galerie und dieses Gemälde und dieser
15 Gemolp haben allem Ansehen nach nirgend als in der Phantasie
des Petrons existieret. Nichts verrät ihre Erdichtung deut-
licher als die offenbare Spuren einer beinahe schülermäßigen
Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der
Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil.

17.

Allegorie.

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

25 — 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 —

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

¹ Die Bemerkung knüpft, auch durch die beiden vorgelegten Sterne, an die
Worte S. 25 dieses Bandes, 3. 22 ff. an. — ² Vgl. S. 54 die's Bandes, Anm. 1. —
³ Vgl. S. 54 dieses Bandes, Anm. 2.

Und so gefallen mir die allegorischen Fiktionen; aber sie weitläufigt 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, gotischer¹, mönchischer Wig².

5

Die einzige Weise indes, wie eine weitläufigere allegorische Fiktion noch erträglich zu machen ist, ist von dem Cebeus³ gebraucht worden; er erzählt nicht die bloße Fiktion, sondern so, wie sie von einem Maler behandelt worden.

Blindheit des Milton.

10

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 Finsternis von sich strahlen, angemerkt habe, finde ich 15 eines („Paradise lost“, Book 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 20
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 25 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 30 das macht, weil wir uns an einem dritten Orte befinden und nicht in dem Punkte, von welchem die Erleuchtung ausgeht.

¹ Geschmackloser. — ² Geit. — ³ Der Thebaner Cebeus, eine Gestalt in Platons „Phaidon“, gilt als Verfasser der Schrift „Pinax“ (Gemälde) aus viel späterer Zeit, einer Allegorie des Daseins der menschlichen Seele.

Die allgemeine Wirkung seiner Blindheit aber scheint die geistliche 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 verlor: 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. B. 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 so gedacht oder empfunden hat. („Paradise lost“, Book VII, v. 243. 44):

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 began¹.

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 Pfuhle.
„Paradise lost“, Book I, v. 221—228.

¹ „Es werde Licht, sprach Gott, und sogleich entsprang ätherisches Licht, der Anfang der Dinge, der reine Urstoff, aus der Tiefe und begann seine Wanderung vom heimatlichen Osten durch die erglänzende Luft.“

- β) die erste Eröffnung der Höllenpforten durch die Sünde. Book II, v. 871—883.
- γ) die Entstehung der Welt. Book III, v. 708—718.
- δ) der Sprung des Satans in das Paradies. Book IV, v. 181—183.
- ε) der Flug des Raphaels zur Erde. Book V, v. 246—277.
- ζ) der erste Aufbruch des himmlischen Heeres wider die rebellischen Engel. Book VI, v. 56—78.
- η) die Annäherung der Schlange zur Eva. IX, 494 ff.
- θ) die Erbauung der Brücke von der Hölle zur Erde, von der Sünde und dem Tode. X, 285.
- 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—66.

II. Auch an solchen Gemälden, die wirklich von der Malerei behandelt werden können, ist Milton weit reicher, als ihn Caylus und Winkelmann glaubt; obgleich Richardson, der sie ausdrücklich auszeichnen wollen, in ihrer Wahl oft sehr unglücklich und unverständlich gewesen ist. 3. C.

- 1) Richardson hält den Raphael mit seinen drei Paar Flügeln (Book V, 277.) für einen schönen Gegenstand der Malerei; und es ist offenbar, daß er eben dieser sechs Flügel wegen ein sehr untauglicher ist. Obgleich das Bild aus dem Jesaias genommen ist, so ist es doch darum nichts malerischer. Die Gestalt der Cherubins ist ebenso unmalerisch. XI, 129.
- 2) Desgleichen das Bild der aufrechts einhergehenden Schlange Book IX, 496, welches wider alle Ponderation¹ in der Malerei sein würde, ob es schon bei dem Dichter sehr gefällt

¹ Schwerekräft.

Von den notwendigen Fehlern.

Dieses Kapitel der Aristotelischen „Dichtkunst“¹ ist bisher noch am wenigsten kommentirt 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 ohnstrittig die höhere Absicht des Dichters, die Phantasie seiner Leser mit schönen und großen Bildern zu füllen, als überall adäquat zu sein. 3. E. Book 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 geschahe. 3. E. wenn er den Allmächtigen (Book V, 604) zu seinen Engeln sagen läßt:

25 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 appoint².

„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

¹ Kap. 25. — ² „Heute habe ich den gezeugt, den ich als meinen einzigen Sohn erkläre, und auf diesem heiligen Berge habe ich ihn gesalbt, den ihr nun zu meiner Rechten sehet; ich bestimme ihn zu eurem Herrn.“

unserer Orthodogie falsch. Will man sagen, Gott hatte bis dahin die Engel in der Unwissenheit von dem Geheimnisse 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 ebenso von Ewigkeit erfolgt als die Geburt des Sohnes u. 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.

18.

p. 396.

„Plinius“, sagt Herr Winkelmann, „berichtet¹, 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 Donati² und Nardini³ 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 ankommt, nicht verstanden haben und eine Unwahrheit daraus geschlossen haben. Aber auch Herr Winkelmann 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

¹ „Naturalis historia“, Buch 36, Kap. 46. — ² Des Alessandro Donati (1584—1640) „Roma vetus et recens“ erschien 1633. — ³ Fulviano Nardini gest. 1661), „Roma vetus“.

ungemeine Ähnlichkeit 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 andertwo aufrichten zu lassen: was kann man anders daraus schließen, als daß es ein Werk von ganz besonderm Werte gewesen sein müsse? Plinius sagt zwar: „Ea statua indicavit interiisse fundendi aeris scientiam¹.“ 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 aeris*) 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 aes confusum auro argentoque miscbatur².“* 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**. Nunmehr lese man die obige Stelle ganz: „Ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponeretur⁴.“*** Umsonst wollte der verschwendriiche Nero Silber und Gold dazu geben; der Künstler konnte es nicht brauchen; er verstand nur eine weit geringere

* Plin. lib. 34. sect. 3. Ed. Hard.³ — ** l. c. sect. 20. — *** l. c. sect. 18.

¹ „Diese Statue bewies, daß die Kunst des Erzgusses untergegangen war.“ —

² „Ehemals wurde das zusammengegossene Erz mit Gold und Silber gemischt.“ —

³ Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — ⁴ „Diese . . . war, da noch Nero reichlich Gold und Silber spenden wollte und Zenodorus als Bildhauer und Former keinem der Alten nachstand.“

Temperatur¹; 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 Seneca in Erz“, sagt Herr Windelmann in einer neuern Schrift*, „den man erst kürzlich im Herkulano² 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 Werks sichrer 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 Windelmann noch berufen könnte; wo nämlich Plinius von der kostbaren Mischung des alten Erzes redet und hinzusetzt: „et tamen ars pretiosior erat: nunc incertum est, pejor haec sit an materia³.“ Aber er spricht vergleichungsweise, und man muß ihn von den meisten, nicht von allen Werken seiner Zeit verstehen; weil er selbst dem Zenodorus ein bessres Zeugnis erteilet und der Meister des erwähnten Seneca gleichfalls ein bessres verdient.

19.

II. Teil.

XXX.⁴

Herr Windelmann 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.

* „Nachrichten von den neuesten Herkulanischen Entdeckungen“, S. 35. 30

¹ Mischung. — ² Vgl. S. 147 dieses Bandes, Num. 2. — ³ „Und doch war die Kunst noch wertvoller, jetzt ist es ungewiß, ob sie schlechter sei oder das Material.“ —

⁴ Diese Zahl schließt sich unmittelbar an die letzte der Abschnitte des ersten Teils.

XXXI.

Herr Winckelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit bloß aus den alten Kunstwerken abstrahiert zu haben. Man kann aber ebenso 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 tun müssen: so ist es wohl unstrittig, daß diese Schönheit nicht anders als ihre Bestimmung sein kann.

XXXII.

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

Unterschied in Ansehung der Schönheit der Farben zwischen Karnation und Kolorierung¹. 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 transitorischen und permanenten. Jener ist gewaltsam und folglich nie schön. Dieser ist die Folge von der öftern 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 bestehet 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 vorgezset hat.

XXXIV.

Falsche Übertragung des malerischen Ideals in die Poesie. Dort ist es ein Ideal der Körper, hier muß es ein Ideal der

¹ Dafür sagt man jetzt Inkarnat und Kolorit.

Handlungen sein. Dryden¹ in seiner Vorrede zum Fresnoh?²
Baco beim Lowth³.

XXXV.

Noch übertriebener würde es sein, wenn man nicht bloß
von dem Dichter vollkommene moralische Wesen, sondern wohl 5
gar vollkommene schöne körperliche Wesen erwarten und ver-
langen wollte. Gleichwohl tut dieses Herr Winkelmann in seinem
Urteile vom Milton. Pag. 28. „Geschichte der Kunst“.

Winkelmann scheint den Milton wenig gelesen zu haben;
sonst würde er wissen, daß man schon längst angemerkt, nur 10
er habe Teufel zu schildern gewußt, ohne zu der Häßlichkeit
der Form seine Zuflucht zu nehmen.

Ein solches verfeinerte 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 15
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 Feiniger und den Gekleinigten zu trennen, welche nach 20
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. 25

Die Poesie malt durch einen einzigen Zug; die Malerei
muß alle übrige hinzutun. 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 30
Homers, daß bei ihm alles zu malen ist, sondern lediglich an

¹ Vgl. S. 116 dieses Bandes, Anm. 2. — ² Vgl. S. 61 dieses Bandes, Anm. 2. —
³ Robert Lowth (1711—87) zitiert in seiner Schrift „Praelectiones de sacra
poesi Hebraeorum“ (London 1753) aus des Francis Bacon von Verulam
(1561—1626) „De dignitate et augmentis scientiarum“ (London 1605), daß die
Poesie heroischere Taten erfinden solle, als die Wirklichkeit darbietet.

der Wahl der Materie. Beweise hiervon. Erster Beweis, aus verschiedenen unsichtbaren Gegenständen, welche Homer ebenso unmalersich behandelt hat als Milton, z. B. die Zwietracht ic.

5

XXXVIII.

Zweiter Beweis; aus den sichtbaren Gegenständen, welche Milton vortrefflich behandelt hat. Die Liebe im Paradiese. Die Einfältigkeit und Armut der Maler über dieses Subjekt. Der gegenseitige Reichtum¹ des Milton.

10

XXXIX.

Stärke des Milton in süßessigen Gemälden. Exempel davon aus allen Büchern des „Verlorenen Paradieses“².

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 gehört.

Meine Meinung, daß diese Malerei eine Folge seiner Blindheit war³.

Spuren dieser seiner Blindheit in verschiedenen einzelnen Stellen.

Entgegengesetzter Beweis, daß Homer nicht blind gewesen.

XLI.

Neue Bestärkung, daß sich Homer nur auf süßessige Gemälde eingelassen, durch die Widerlegung einiger Einwürfe, als von der Beschreibung des Palastes in der „Iliade“⁴. Er wollte bloß den Begriff der Größe dadurch erwecken. Beschreibung der Gärten des Alkinoos*; auch diese beschreibt er nicht als

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

30 Ebenso berühmt wie bei den Alten die Gärten des Adonis; deren Be-

¹ Will sagen: Demgegenüber der Reichtum. — ² Vgl. S. 281 dieses Bandes, 3. 28 ff. — ³ Vgl. S. 280 dieses Bandes, 3. 11 ff. — ⁴ In der „Ilias“ wird kein Palast beschrieben; vielleicht ist der des Alkinoos in der „Dyffec“, 7. Gesang, V. 84 ff. gemeint.

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

XLII.

Selbst bei dem Ovid sind die sukzessiven Gemälde die häufigsten und schönsten; und grade dasjenige, was nie gemalt 5 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 verschiedne Körper nebenein- 10 ander verteilt ist: diese nenne ich kollektive Handlungen, und sind diejenige, welche der Malerei und Poesie gemein sind. Doch mit verschiednen Einschränkungen.

XLIV.

Wie der Dichter Körper nur andeutungsweise durch Be- 15 wegungen 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 der Schlange.

XLV.

Von der Bewegung in der Malerei; warum sie nur Men- 20 schen und keine Tiere darin empfinden.

XLVI.

Von der Schnelligkeit; und den verschiednen Mitteln des Dichters, sie auszudrücken. 25

Die Stelle beim Milton B. X. v. 90. Die allgemeine Reflexion über die Schnelligkeit der Götter ist bei weiten von der Wirkung nicht, als das Bild würde gewesen sein, welches uns

schreibung bei dem Marino ¹ Canto VI. Vergleichung dieser Beschreibung mit des Homers. 30

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

¹ Giambattista Marino (1569—1625), Dichter des vielgepriesenen Epos „Adone“ (Paris 1623).

Homer auf eine oder die andere Art davon gemacht hätte. Vielleicht würde er anstatt „er stieg sogleich herab“ gesagt haben: „Er war herabgestiegen“.

20.

5 Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige sein, was sie ohne Beihülfe einer andern hervorzubringen imstande ist.

Dieses ist bei der Malerei die körperliche Schönheit.

Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenzubringen 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.

15 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 Hülfe andrer Künste und Wissenschaften machen oder wenigstens sich die Hülfe der andern Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, daß
20 ihre Kunst den Wert einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verliert.

*

Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei.

Die höchste körperliche Schönheit also ihre höchste Bestimmung.

Die höchste körperliche Schönheit existiert 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.

30 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. 5

21.

Den Schranken der bildenden Künste zufolge sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der Bewegung, welche sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unsrer Einbildung; die Kunst tut nichts, als daß sie unsere Einbildung in Bewegung 10 setzt. — Zeuxis, erzählt man¹, malte einen Knaben, welcher Trauben trug, und in diesen 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 hätt' ich auch 15 diesen gehörig vollendet, so hätten sich die Vögel vor ihm scheuen müssen.“ — Wie sich doch ein bescheidner Mann oft selbst schikanieret! 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 20 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.

22.

25

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* dem Künstler bei allen Gelegenheiten, wo 30

* Tabl. VII et XII. Lib. V de l'Iliade.

¹ Plinius, „Historia naturalis“, Buch 35, Kap. 65, und Seneca, „Controversiae“, Buch 10, Kap. 34 und 37.

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*.

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 ungeheuren 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** auf dem Wagen des Mars von dem Schlachtfelde in den Olymp zurückfährt, so ergreift Iris den Zügel, treibet die Pferde an, die Pferde fliegen willig, und sogleich sind sie da.

*Παο δε οἱ Ιοῖς ἔβαινε, καὶ ἦνια λαζετο χερσὶ
Μαστιξεν δ' ἔλααν, τῷ δ' οὐκ ἀκοντε πετεσθην,
Αἶψα δ' ἐπειθ' ἰκοντο θεῶν ἔδος, αἶπυν Ὀλυμπον².*

* Ich erinnere mich indes hier einer Anmerkung, die ich bei Gelegenheit eines der alten Gemälde aus dem Nasonischen Grabmale¹ gemacht habe (vid. Bellorius, Tab. XII). Es stellt den Raub der Proserpine vor. Pluto führet sie auf seinem vierspännigen Wagen davon und ist bereits an dem Eingange des Avernus. Merkur leitet die Kasse, 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, stellt, so erregt er dadurch den Begriff des Umfallens, mit welchem Umfallen des Rades die Bewegung notwendig verbunden ist. — **Iiad. E. 365.

¹ Die von Pietro Sante Bartoli gestochenen Gemälde des antiken Grabmals der Nasonen sind jetzt nicht mehr vorhanden. Giovanni Pietro Bellori hat sie in den „Pittura antiche delle grotte de Roma e del sepolcro dei Nasoni“ (Rom 1706) erläutert. Vgl. S. 30 dieses Bandes, Anm. 4.

² „Neben sie hin trat Iris und griff mit den Händen die Zügel; Geißelnd trieb sie zum Lauf; nicht ungerne flogen die Kasse, Und sie erreichten geschwinde die seligen Höhen des Olymps.“

Die Zeit, in welcher die Pferde von dem Schlachtfelde in dem Olymp anlangen, erscheint hier nicht größer als die Zeit zwischen dem Aufsteigen der Fries und dem Ergreifen der Zügel, zwischen dem Ergreifen der Zügel und dem Antreiben, zwischen dem Antreiben und der Willigkeit der Pferde. — Ein anderer 5 griechischer Dichter läßt die Zeit, so zu reden, noch sichtbar verschwinden. Antipater¹ sagt von dem Wettkämpfer Arias*:

*Ἦ γὰρ ἐφ' ὑσπληγγῶν ἢ τερματός εἶδε τις ἀζρόν
Ἦιδεον, μεσσοῦ δ' οὐποτ' ἐνι σταδίῳ².*

Man sahe den Jüngling entweder noch in den Schranken oder 10 schon am Ziele; in der Mitte der Laufbahn sahe man ihn nie.

2) Wenn Juno mit Minerven herabfähret, um dem Blutvergießen des Mars zu steuern**:

*Ὅσσον δ' ἤεροειδες ἀνηρ ἰδεν ὀφθαλμοῖσιν
Ἦμενος ἐν σκοπιῇ, λευσσῶν ἐπι οἰνοπλά ποντον,
Τόσσον ἐπιθρῶσκουσι θεῶν ὑψηγέες ἵπποι³.* 15

Welch ein Raum; und dieser Raum ist nur ein Sprung! Und ist nur die Elle⁴ des ganzen Weges, an dessen Ende die Göttinnen schon gleich in der folgenden Zeile sind. — Scipio 20 Gentili⁵ in seinen Anmerkungen über den Tasso*** sagt, daß ein großer damals lebender Kunstrichter den Virgil getadelt habe, daß er den Merkur†, indem er von dem Olymp nach Karthago fliehet, unterwegs auf dem Berge Atlas ruhen lasse; „quasi che non si convenga ad uno Dio lo stancarsi“⁶. „Allein“, fährt er fort, „ich verstehe diesen Einwurf nicht; und 25 ohne Zweifel, daß ihn Tasso ebensowenig verstand, welcher sich kein Bedenken macht, den Virgil in diesem Stücke nachzuahmen.

* Anthol. lib. I. — ** Iliad. E. 770. — *** p. 7. — † Aeneid. lib. IV. 252.

¹ Antipater aus Sidon, etwa 100 v. Chr., griechischer Epigrammatiker.

² „Nur an den Schranken erblickten wir ihn, den rennenden Jüngling, Oer am äußersten Ziel, nicht in der Mitte der Bahn.“

³ „Weit wie die nebelnde Fern' ein Mann durchspäht mit den Augen, Stehend auf lustiger Wart', in das dunkle Meer hinschauend, So weit heben im Sprung sich der Göttinnen schallende Rasse.“

⁴ Der Maßstab. — ⁵ Scipio Gentili (1563—1616), „Annotazioni sopra la Gerusalemme liberata di Torquato Tasso“ (Leiden 1586). — ⁶ „Als ob es einem Gotte nicht anstehe, zu ermüden.“

Denn Tasso läßt den Gabriel, als er von Gott zum Gottfried herabgeschickt wird, auf dem Libanus ruhen.“* — Wie Tasso den Virgil hier nachgeahmet, so ist Virgil dem Homere gefolget, welcher den Merkur, als er von dem Jupiter zur Kallypso gesendet wird, auf dem Pierius Station halten läßt**. 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 unbekante Größe der andern Hälfte schließen.“ Von dem innersten Olymp bis auf den Pierius oder Atlas; und von diesen Bergen bis in die Insel Oghgia oder bis nach Karthago; und so wird mir die Weite des Weges sinnlicher, als wenn es bloß hieße: aus dem Olymp nach Oghgia 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 Stutten des Erichthonius***

*Αἰ δ' ὅτε μὲν σκιρτῶν ἐπὶ ζειδῶρον ἄρουραν
Ἄκρον ἐπ' ἀνδρῆϊκων καρπῶν θεῶν, οὐδὲ κατεκλων·
Ἄλλ' ὅτε δὴ σκιρτῶν ἐπ' εὐρεα νοῦτα θαλάσσης,
Ἄκρον ἐπὶ ῥήγγυος ἄλος πολιοῖο θεεσσῶν¹.*

30 „Sie liefen über die Spitzen der Ahren, ohne sie zu beugen, und liefen auf der schäumenden Fläche des Meeres einher.“ —

* Canto I. st. 14. — ** Odyss. E. 50. — *** Iliad. XX. v. 226.

¹ „Diese, so oft sie sprengten auf nahrungsproffender Erde, über die Spitzen des Halmes hin flogen sie, ohn' ihn zu beugen; Aber so oft sie sprengten auf breitem Rücken des Meeres, Oben den Schaum nur streiften sie dann der gekräuselten Wogen.“

Es ist philofophifch richtig, daß die äußerfte Gefchwindigkeit den Körpern, über welche fie gefchiehet, keine Zeit läßt, irgend-einen Eindruck anzunehmen; in dem Augenblicke, in welchem der Druck auf die Uhr gefchiehet, höret er auch ſchon wieder auf; und die Uhr muß ſich alfo in ebendemjelben Augenblicke 5 beugen und wiederaufrichten; das iſt, fie muß ſich gar nicht beugen. — Die Dacier¹, welche das erſte Θεον durch marchoient überſetzt, ohne Zweifel auß der kleinen nichtswürdigen Urſache, nicht zweimal couroient ſagen zu dürfen, verdirbt die ganze Schönheit der Stelle. Denn dieſes marchoient invol- 10 vieret eine gewiſſe Langſamkeit, mit welcher jene Erſcheinung unmöglich beſtehen kann.

Indeß, kann man ſagen, muß dieſes auch noch ſo ſchnelle Aufſetzen auf die unterliegenden Körper dennoch die Bewegung in etwas langſamter machen, wie² dieſes Etwas auch ſchon noch 15 ſo unendlich, noch ſo unmerklich iſt. Und daher läßt Homer ſeine Götter, wean er ihnen die allermöglichſte Schnelligkeit geben will, gar nicht aufſetzen, den Boden gar nicht berühren, ſondern über den Boden dahinjtreichen; und zwar ohne Fort- 20 ſetzung der Füße, mit aneinandergeſchloſſenen Beinen, weil ſchon die wechſelſweiſe Bewegung derjelben Verzögerung und Aufenthalt zu erfordern ſcheinet*. Dieſe ſeinen Göttern eigen-tümliche Bewegung vergleicht der Dichter mit dem Fluge der Tauben: als wenn er von der Juno und Minerva jagt**:

*Αἰ δὲ βᾶτην τροχῶσι πέλειασιν ἰθμαδ' ὁμοίαι*⁵.

25

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

*Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas*⁶.

* NB. de gressu Deorum v. Comment. in Virgil. v. 405. lib. I. Aeneid.: „Et vera incessu patuit Dea“³. Et Woverius⁴ cap. I de 30 Umbra. — ** Iliad. E. 778.

¹ Vgl. S. 24 dieſes Bandes, Ann. 2. — ² Eigentlich: wenn. — ³ „Und mein Gang offenbarte mich als wahre Göttin.“ — ⁴ Johann van Wover (1574 bis 1612), „Dies aestiva sive de umbra paegnon“ (Frankfurt 1610). — ⁵ „Aber die Göttinnen eilten, wie ſchüchterne Tauben im Fluge.“ — ⁶ „Aeneis“, 5. Buch, V. 217: „Streift durch die Lüfte und regt doch nicht die hurtigen Flügel.“

Eustathius¹ zwar meint, daß sie hier den Tauben verglichen werden, weil die Alten geglaubt, daß die Fußtapfen der Tauben nicht zu sehen wären. Aus der Bewegung mit geschlossenen Füßen wird auch Neptun vom Ajax erkannt, Iliad. XIII. 71.
 5 nach der Auslegung des Heliodoruſ; Aeth. lib. III. p. 147. Edit. Commel.²

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

10 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*“³, sagten die Alten für: so geschwind als möglich fliehen, und Aristoteles merkt ausdrücklich an*, „*ὅτι οἱ θεοὶ τὰ τοῦ θεοῦ παρασειοῦτες*
 15 *τὰς χεῖρας*“⁴ u.

Doch dieser senkrechte Gang der Arme, dieser geschlossene Stand der Beine war nicht den ägyptischen Gottheiten besonders, sondern ihren menschlichen Figuren überhaupt gemein⁵.

Woher dieses? Die natürlichste Stellung ist es gewiß
 20 nicht; denn ob es schon die einfältigste⁶ zu sein scheint, so ist es doch gewiß, daß sich der Mensch am seltensten darin befindet: weshalb ich nicht begreifen kann, wie, nach H. W.⁷ (p. 8), der Anfang der Kunst selbst auf die ägyptischen Formen führen können.

25 Vielleicht dürfte man sagen: es ist der Stand der völligen Ruhe, und nur diesen hielten die ägyptischen Künstler ihren unbeweglichen Nachahmungen für anständig⁸ und zuträglich.

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

* Aristot. de incessu animalium, et Erasm. Adagia p. 600. Edit. Francof. 1646.

¹ Vgl. S. 248 dieses Bandes, Anm. 8. — ² Der Roman „Aethiopica“ von Heliodoruſ (um 400 n. Chr.), herausgegeben von Hieronymuſ Commelin (Lyon 1640). — ³ „Mit herabgehengten Händen fliehen.“ — ⁴ „Daß die Laufenden schneller laufen, wenn sie die Hände schwingen lassen.“ — ⁵ Gemeinjam. — ⁶ Einfachste. — ⁷ Winckelmann. — ⁸ Entprechend.

Meine Meinung ist also diese: die ersten ägyptischen Figuren standen mit senkrechten Armen und mit zusammengeschlossenen Füßen. Man tue noch das dritte Kennzeichen hinzu: „mit zugeschlossenen Augen“, und man hat offenbar die Stellung eines Leichnames. Nun erinnere man sich, welche Sorgfalt die alten Ägyptier auf die Leichname wandten, wieviel Kunst und Kosten sie anwandten, selbige unverwesslich 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 Leichnam's eine Art von Larve, auf welche sie die Gesichtszüge des Verstorbenen nach der Ähnlichkeit ausdrückten. Eine solche Larve ist die Persona Aegyptiaca bei dem Beger¹, T. III. p. 402., welche Herr Windelmann unrichtig eine Mumie nennt (S. 32. n. 2.). Doch nicht allein das Gesicht, der ganze Körper ward in eine Art von hölzern Maske eingefast, welche die Gestalt deselben ausdrückte, daher sie Herodotus* ausdrücklich „*ξύλινον τυπον ἀνθρώποειδεα*“³ nennet.

Herr Windelmann will es zwar leugnen, daß die ältesten menschlichen Figuren mit zugeschlossnen Augen gewesen, und erklärt das *μεινωτα*⁴ beim Diodorus⁵ durch nictantia⁶ (S. 8, Anm. 3)**. 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 zugeschlossnen Augen gewesen, wie Herr Windelmann vor- gibt, sondern er sagt grade das Gegenteil: die Bildsäulen vor dem Dädalus hatten zugeschlossene Augen, aber Dädalus öffnete sie ihnen; so wie er die Beine ihnen auseinander setzte und die Arme löstete.

* Lib. II. p. 143. Edit. Wesseling.² — ** So hat es auch schon Marsham übersezt, Can. Chron. p. 292. Edit. Lips.⁷

¹ Vgl. S. 82 dieses Bandes, Anm. 1. — ² Vgl. S. 108 dieses Bandes, Anm. 3. — ³ „Eine menschenähnliche Gestalt von Holz.“ — ⁴ „Mit geschlossenen Augen.“ — ⁵ Diodorus Siculus; vgl. S. 214 dieses Bandes, Anm. 1. Die hier angeführte Stelle der „Bibliothek“ findet sich in der Beschreibung der von Dädalus gefertigten Bildsäulen, Buch 4, Kap. 76. — ⁶ Blinzeln. — ⁷ Sir John Marsham (1602—85), „Canon chronicus Aegyptiacus, Ebraicus, Graecus“ (herausgegeben von J. B. Wende, Leipzig 1676).

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 Ägyptier, die nach der Figur des Zeichnans
 5 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 Ägypten nichts als ein religiöser Gebrauch war, ein bloßes Hülfsmittel des Gedächtnis,
 10 erhob Dädalus zur Kunst, indem er die Nachahmungen toter Körper zu Nachahmungen lebendiger Körper machte; und daher alle das Fabelhafte, was man von seinen Werken erdichtete.

Doch die ägyptischen Künstler selbst müssen diesen Schritt des Dädalus bald nachgetan haben. Denn nach dem Diodorus
 15 (lib. I.) ist Dädalus selbst in Ägypten 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 Winkelmann, „hat
 20 keine einzige übriggebliebene 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 Ägyptiern sowohl als Griechen von Holz waren (Pausanias¹ Corinth. cap. XIX. p. 152. Edit. Kuh.²),
 25 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, als³ auf der Tabula Isiaca⁴, noch erblicken.

Die Ägyptier blieben bei den ersten Verbesserungen des
 30 Dädalus stehen, die Griechen erhoben sie weiter bis zur Vollkommenheit.

¹ Vgl. S. 29 dieses Bandes, Anm. 4. — ² Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 6. — ³ Wie 3. B. — ⁴ Eine kupferne Tafel mit eingelegten Figuren im Turiner Museum.

23.

Die Malerei, sagt man, bedient sich natürlicher Zeichen. Dieses ist, überhaupt zu reden¹, 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 Kabinettstücken, der Miniaturmaler, kann zwar im Grunde ebenderselbe große Künstler sein; nur muß er nicht verlangen, daß seine Werke eben die Wahrheit haben, eben die Wirkung tun sollen, welche jene Werke haben und tun.

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 dabei bewußter als der bezeichneten Sache; ich muß die verjüngte Figur in meiner Einbildungskraft erst wieder zu ihrer wahren Größe erheben, und diese Berrichtung meiner Seele, sie mag noch so geschwind, noch so leicht sein, verhindert doch immer, daß die Intuition² 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; 35

¹ Im allgemeinen. — ² Anschauliche Erkenntnis.

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 ge-
 5 nommen, um die Zeichen für vollkommen natürlich gelten zu lassen.“

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

Es ist hiernächst bekannt, wieviel die Größe der Dimen-
 15 sionen 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
 20 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 Hügels führt, von welcher er sich herabstürzen will*!

25 — — — — — Come on, Sir,
 Here's the place; stand still. How fearful
 And dizzy 'tis to cast ones eyes so low!
 The crows and choughs, that wing the mid way air,
 Shew scarce so gross as beetles. Half way down
 30 Hangs one that gathers samphire; dreadful trade!
 Methinks he seems no bigger than his head.
 The fisher-men that walk upon the beach
 Appear like mice; and yond tall anchoring bark
 Diminish'd to her cock; her cock, a buoy
 35 Almost too small for sight. The murmuring surge,
 That on the unnumbered idle pebbles chafes

* „King Lear“, Act. IV, Sc. 5.

Cannot be heard so high. I'll look no more,
Lest my brain turn, and the deficient sight
Topple down headlong¹ — —

Mit dieser Stelle des Shakespeare zu vergleichen die Stelle beim Milton, Book VII, v. 210.² wo der Sohn Gottes in das grundlose Chaos herabstiegt. Diese Tiefe ist bei weitem die größere; gleichwohl tut 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. 10

24.

Die verjüngten Dimensionen schwächen die Wirkung in der Malerei.

Ein schönes Bild in Miniatur kann unmöglich ebendaselbe Wohlgefallen erwecken, welches dieses Bild in seiner wahren Größe erwecken würde.

Wo die Dimensionen aber nicht beibehalten werden können,

¹ „Kommt, Herr! Hier ist der Ort, hier stehet still.
Wie grauenvoll, wie schwindelweckend ist's,
Wenn man den Blick in solche Tiefe wirft.
Die Krähn und Dohlen, in der Mitte flatternd,
Sehn kaum wie Käfer aus. Halbwegs hinab
Hängt einer an der Wand, der Fensel pflückt.
Ein graufig Handwerk! Er erscheint so groß
Wie sonst sein Kopf; wie Mäuse sind die Fischer,
Die am Gestade hin und wieder gehn.
Das hohe Schiff, das dort vor Anker liegt,
Verkleinert sich zum Boot, sein Boot zur Mulde,
Kaum wahrnehmbar. Der dumpfe Wogenschlag,
Der murmelnd mit unzähligen Rieseln spielt,
Erreicht in solcher Höhe nicht das Ohr.
Ich will nicht mehr hinuntersehn, sonst kommt
Mein Hirn ins Drehn, es tanzt mir vor den Augen,
Und taumelnd stürz' ich köpflings in die Tiefe.“

² Die Milton-Stelle sei zum Vergleich hier angeführt:
Auf Himmelsgrunde haltend, schauten sie
Vom Rand den unermesslich weiten Abgrund,
Grenzlos, gleich einem Meer, wüß, wild und finster,
Vom Boden aufgewühlt durch wüthige Winde
Und schwellende Wogen, berghoch zu bestürmen
Des Himmels Höh', zu mischen Pol und Centrum.

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 5 Gestalt. Daher sind auch fast alle Längenmaße von der menschlichen Gestalt oder einzelnen Teilen derselben hergenommen worden. Eine Elle¹, ein Fuß, eine Klafter², ein Schritt, ein Zoll³, mannshoch 2c.

Sonach glaube ich, daß die menschlichen Figuren dem 10 Landschaftmaler, auch außer dem höhern Leben, daß sie in sein Stück bringen, noch den wichtigen Dienst leisten, daß sie das Maß aller übrigen Gegenstände und ihrer Entfernungen untereinander darin werden.

Läßt er sie weg, so muß er diesen Mangel eines gewissen 15 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 ganze unbebaute, wüste, verlassene Gegend, ohne alle Menschen und menschliche Spuren 20 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 25 auch in historischen und nicht bloß in Landschaftsstücken von übler Wirkung sein. „Die dichterische Erfindung“, sagt der Herr von Hagedorn*⁴, „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.“ 30 Er erläutert seine Meinung durch ein berühmtes Gemälde des

* „Von der Malerei“, S. 169.

¹ In der ursprünglichen Bedeutung der Unterarm (vgl. Ellbogen). — ² Ursprünglich die Breite der ausgespannten Arme. — ³ Zoll ist nicht von einem Körpermaß hergenommen, wahrscheinlich identisch mit dem mittelhochdeutschen zol, Klog. — ⁴ Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 3.

Alttertums, den schlafenden Zyklopen des Timanthes¹. Dieses Riesen ungeheuerere Größe auszudrücken, hat der Künstler dessen Daumen durch daneben gestellte Satyren mit einem Thyrsus² ausmeissen lassen. Er findet den Einfall jünreich, aber in einer malerischen Zusammenfetzung sowohl mit den ersten Begriffen 5 von Gruppieren und unsern izigen Ideen vom Hellbunkeln streitend, als auch dem ungezwungenen Gleichgewichte des Gemäldeß 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 Unbequemlich- 10 keiten für das Auge des verwöhnten Kennerß; 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 meinert, 15 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 an- 20 nehmen. Nehme ich die kleine dafür an, so ist die große ein Kolossus; nehme ich die große dafür an, so wird die kleine ein Lilliputer. Ich kann mir in diesem Falle noch eine größere und in jenem noch eine kleinere gedenken. Es bleibt also unentschieden, ob der Maler einen Zwerg oder einen Riesen oder 25 ob er beides vorstellen wollen.

Julius Romanus³ ist es nicht allein, welcher den Einfall des Timanthes nachgeahmt hat*; auch Francis Floris⁵ hat ihn in seinem Herkules unter den Pygmäen gebraucht**. Ich zweifle aber, ob sehr glücklich. Da er nämlich die Pygmäen 30 nicht als verwachsene und bartichte Zwerge, sondern als in

* Richardson⁴, „Traité de la Peinture“, T. I. p. 84. — ** In einer Zeichnung, die H. Cod⁶ 1563 gestochen hat.

¹ Vgl. Z. 31 dieses Bändeß, Num. 3. — ² Die Stäbe, die die Begleiter des Bacchus tragen. — ³ Giulio Romano (1492—1546), Schüler Raffaelß. — ⁴ Vgl. Z. 63 dieses Bändeß, Num. 2. — ⁵ Eigentlich Frans de Briendt (um 1520—70). — ⁶ Hieronymus Cod, 1510—70.

allen ihren Verhältnissen wohlgewachsene kleine Menschen vor-
 stellet, 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
 5 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 Zyklopen mit einem Thyrsus messen, Floris
 einen Pygmäen die Fußsohle des Herkules mit einem Stabe.
 10 Es ist wahr, Herkules ist in Betrachtung¹ der Pygmäen so gut
 Riese als der Zyklope in der Betrachtung der Satyren. Dem-
 ohngeachtet tut 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
 15 sie also den Daum des Zyklopen messen, so erkennen wir klar
 daraus, wieviel der Zyklope größer als der Satyr sei. So
 auch bei dem Pygmäen; das Messen des Pygmäen erweckt die
 Idee von der Größe des Herkules; gleichwohl ist es aber hier
 nicht auf die Größe des Herkules, sondern auf die Kleinheit
 20 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 Ungestalththeit nämlich oder
 25 das vergrößerte Verhältniß ihrer Breite gegen ihre Länge. Er
 hätte sie den Figuren in konkaven oder konvergen Spiegeln,
 mit welchen sie Aristoteles vergleicht, ähnlicher machen sollen*.

25.

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

* Aristoteles, Probl. Sect. X. nach der Verbesserung des Bossius² ad Pomponium Melam lib. III. cap. 8. p. 587.

¹ Im Verhältniß zu. — ² Jsaak Bossius (1618—89), Herausgeber der „Geographie“ des Pomponius Mela (1. Jahrhundert n. Chr.).

Indes sind beide auch hierin nicht so weit auseinander, 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 Onomatopöie¹ entstanden sind, und daß die ersten erfundenen Wörter gewisse Ähnlichkeiten 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 entsethet 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 einzeln Worten voneinander abgehen, soviel ähnliches 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 Verwunderung, unsere Freude, unsern Schmerz ausdrücken, mit einem Worte die Interjektiones, sind in allen Sprachen ziemlich einerlei² 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 Aufrichtigkeit zufrieden, welche sie beinahe gänzlich verbannen will. Man sehe, mit welcher Mannigfaltigkeit und Menge von Interjektionen Philoktet bei dem Sophokles seinen Schmerz ausdrückt. Ein Übersetzer 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

¹ Lautnachahmung. — ² Übereinstimmend.

doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nämlich alle die Worte vollkommen so aufeinanderfolgen, 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 verdient.

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 Ähnlichkeit mit den Dingen besteht, so führet sie anstatt dieser Ähnlichkeit, welche sie nicht hat, eine andere Ähnlichkeit 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 Gleichniß ist im Grunde nichts als eine ausgemalte Metapher oder die Metapher nichts als ein zusammengezogenes Gleichniß.

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.

26.

Nicht jeder Gebrauch der willkürlichen aufeinanderfolgenden hörbaren Zeichen ist Poesie; warum soll jeder Gebrauch natürlicher nebeneinander 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.

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

- 1) Ihre Zeichen sind nebeneinanderstehend, welche folglich Dinge, die aufeinanderfolgen, 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“ von Hogarth¹.

27.

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

Die Verschiedenheit zwar, nach welcher sich ein Teil der schönen Künste willkürlicher und der andere natürlicher Zeichen bedient, 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 aufeinanderfolgende Zeichen sind, die natürlichen Zeichen aber nicht alle aufeinanderfolgen, sondern eine Art derselben nebeneinander geordnet werden müssen: so folget von selbst, daß die willkürlichen Zeichen sich mit diesen beiden Arten natürlicher Zeichen nicht gleich leicht und gleich intim² werden vereinigen lassen.

Daß willkürliche aufeinanderfolgende Zeichen mit natür-

¹ William Hogarth (vgl. S. 168 dieses Bandes, Anm. 3) stellt auf seinem Bilde „Der wütende Musiker“ (in Niepenhausens Sammlung Nr. 47) einen Geiger am Fenster dar, vor dem ein singendes Milchmädchen, schreiende und mit Trommel und Anarre spielende Kinder, ein Flötenbläser, ein Hornbläser, ein Anrüfser mit einer Glocke, ein Scherenschleifer und andere Lärmmacher zu sehen sind. — ² Innig.

lichen aufeinanderfolgenden Zeichen sich leichter und intimer werden vereinigen lassen als mit natürlichen nebeneinandergeordneten 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 aufeinanderfolgender hörbarer Zeichen mit natürlichen aufeinanderfolgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukommt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von ebendemselben 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 ebenderjelben 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 Hülfskunst 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 unbearbeitet gelassen hat¹.*

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

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

In der italienischen hingegen ist alles der Musik untergeordnet. Dieses

¹ Dies geschah im Melodrama.

Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindung 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 Rezitative? Es scheint so. Nur dürfte die Frage dabei sein, ob diese vermischte Verbindung, wo um die Reihe die eine Kunst der andern subservieret, in einem und ebendenselben Ganzen natürlich sei, und ob die wollüstigere³, welches ohnstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subservieret⁴, nicht der andern schadet und unser Ohr zu sehr vergnüget, als daß es das wenigere 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 soviel 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 einzeln 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.

sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio¹; aus der unnötigen Häufung der Personen z. E. in der „Zenobia“, welche noch weit verwickelter ist als Crébillon's; aus der übeln Gewohnheit, jede Szene, auch die allerpassionierteste, mit einer Arie zu schließen. (Der Sänger will beim Abgehen für seine Kadenz geklatscht sein.)

Man müßte in dieser Absicht die besten französischen Opern, als „Atys“ und „Armide“², gegen die besten des Metastasio untersuchen.

¹ Pietro Bonaventura Metastasio (1698—1782), der erste Operndichter der Zeit Lessings. Seine „Zenobia“ entnimmt ihren Stoff der Tragödie „Rhadamiste et Zénobie“ (1711) von Prosper Jolyot de Crébillon dem Älteren (1674—1762). — ² „Atys“ und „Armide“ sind Opern Giovanni Battista Lullys (1633—87), des großen Vertreters der alten italienisch-französischen Ballettoper. — ³ Die stärker zu den Sinnen sprechende. — ⁴ Unterstützt.

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
 5 entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen 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
 10 viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas Ähnliches 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 ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die
 15 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. Mein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden

20 Daß eine Sprache vor der andern zur Musik geschickt sei, ist wohl unstrittig; nur will gern kein Volk das geringere¹ auf seine Sprache kommen lassen. Die Unschicklichkeit beruht aber nicht bloß in der rauhen und harten Aussprache, sondern auch,
 25 zufolge der gemachten Anmerkung, in der Kürze der Wörter, und zwar dieses nicht, weil die kurzen Wörter auch meistens hart sind und sich schwer untereinander 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.

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

35 2) Nach dieser vollkommensten Vereinigung der Poesie und Musik folget die Vereinigung willkürlicher aufeinanderfolgender

¹ Die geringere Eignung zur Musik.

hörbarer Zeichen mit willkürlichen aufeinanderfolgenden 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 obgleich 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 willkürlich aufeinanderfolgender hörbarer Zeichen mit natürlich aufeinanderfolgenden hörbaren Zeichen gibt: sollte es nicht auch eine Verbindung willkürlicher aufeinanderfolgender sichtbarer Zeichen mit natürlichen aufeinanderfolgenden 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 mit der Poesie vieles beitrug. Dieses war aber eine Verbindung von einer besondern Art, indem nicht Zeichen und Zeichen miteinander 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 vollkommnen Verbindungen; die unvollkommnen sind diejenigen, da willkürliche, aufeinanderfolgende Zeichen mit natürlichen, nebeneinander geordneten Zeichen verbunden werden, deren vornehmste die Verbindung der Malerei mit der Poesie sein würde. Wegen des Unter-

* Die einfache Kunst, welche sich willkürlich aufeinanderfolgender sichtbarer Zeichen bedient, würde die Sprache der Stummen sein.

schiedes, daß die Zeichen der einen im Raume und die Zeichen der andern in der Zeit aufeinanderfolgen, kann keine vollkommene Verbindung entstehen, woraus eine gemeinschaftliche Wirkung entspränge, sondern nur eine Verbindung, bei welcher
5 die eine der andern untergeordnet ist.

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

Die Verbindung, welche Catluz angibt, ist mehr von der
10 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.

28.

In den Gemälden in der vatikanischen Handschrift des
15 Virgils, welche Bartoli¹ bereits stechen lassen, und Antonio Ambrogi² in seiner mehr prächtigen als schönen Ausgabe des Virgils (Roma 1764 in 3 fol.) nach ihm, erscheint Laokoön gleichfalls mit beiden Kindern zugleich umschlungen, zum Beweise, daß man auch damals den Virgil nicht anders verstanden,
20 als ich sage.

Laokoön 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 gehn zwar zweimal um den Leib, aber kreuzweis, und um
25 den Hals gar nicht.

Auch der P. Catrou³ in seinem Virgil hält dafür, daß der Dichter seine Beschreibung nach der Gruppe gemacht habe, die er wie Fontaines⁴ für ein Werk des Phidias hält. Dieses führt Ambrogi aus ihm an, ohne ihn zu widerlegen. Und Ambrogi
30 lebt doch in Rom.

*

¹ Italienischer Zeichner und Stecher von Antiken (1635—1705). — ² Antonio Maria Ambrogi, 1713—88. — ³ Pater François Catrou (1659—1737), ein gelehrter Jesuit, übersetzte den Virgil mit kritischen und historischen Anmerkungen. — ⁴ Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 4.

Unter den übrigen Kupfern, welche Ambrogi seiner Ausgabe beigegefüget, sind auch einige von sogenannten alten Gemälden aus dem Kircher'schen Musäo¹, deren eins (Tom. III. p. 23) die Juno vorstellet, wie sie die Mekto aus der Hölle ruft. Juno sitzt auf einer Wolke an dem Eingange einer Höhle, und vor ihr stehen zwei Figuren, die ekel und abjcheulich sein. Ich halte dieses Gemälde nicht für alt.

29.

Laokoön.

Nach dem Petit² mußte notwendig das Kunstwerk später sein als die Beschreibung des Virgils; denn er will, daß die ganze Episode des Laokoön eine Erfindung des Virgils sei. (Lib. IV. Miscell. Obs. cap. XIII.) „Tametsi Servius re vera hoc Laocoonti accidisse ex Euphorione refert: quod piaculum contraxisset, coeundo cum uxore ante simulacrum numinis, verisimilius 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“³ etc. Allein diese Meinung des Petit ist leicht zu widerlegen; indem der Spuren der nämlichen Geschichte des Laokoön bei früheren, und zwar griechischen Skribenten ebenso viele als klare und deutliche sind.

Einzelne Gedanken zur Fortsetzung meines Werks.

Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst sein kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das,

¹ Der berühmte Jesuit Athanasius Kircher (1602—80) hatte im Collegium Romanum in Rom, in dem er lebte, eine große Sammlung von Antiken, naturwissenschaftlichen und physikalischen Gegenständen zusammengebracht. — ² Vgl. S. 212 dieses Bandes, Anm. 5. — ³ „Obgleich Servius aus dem Euphorion berichtet, daß dieß dem Laokoön begegnet sei, weil er eine Sünde begangen habe, indem er sich vor dem Bilde der Göttin mit seinem Weibe begattete, so ist es doch wahrscheinlicher, daß das alles von Virgil erfunden und als Motiv benutzt worden ist, um die der Erklärung bedürftige Schwierigkeit zu lösen, wie es gekommen sei, daß die Trojaner das ungeheure hölzerne Pferd in die Stadt zu bringen wagten.“

was andere Künste ebensogut, wo nicht besser, leisten können als sie. Ich finde bei dem Plutarch ein Gleichnis, das dieses sehr wohl erläutert. „Wer“, sagt er (de Audit. p. 43. edit. Xyl.¹), „mit dem Schlüssel Holz spalten und mit der Art die Türen
5 öffnen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt.“

30.

Préface².

Celui, qui compara le premier la peinture et la poésie,
10 étoit un homme sensible qui s'apercevoit que les deux arts faisoient sur lui des impressions semblables. Tout les deux, se disoit-il, nous représentent des choses absentes comme présentes, l'apparence comme réalité; tout les deux font illusion, et cette illusion plait. (nous fait plaisir)

15 Un second tacha de pénétrer dans l'intérieur de ce plaisir et fit la découverte (remarqua, découvrit), qu'il découloit dans l'un et dans l'autre de la même source. La beauté, l'idée de laquelle s'abstrait (nous vient) originèremment d'objets corporels, a des règles universelles, qui se laissent appliquer
20 à plusieurs autres choses; à des actions, à des pensées, aussi bien qu'à des formes.

Un troisième, faisant attention au prix et à l'emploi différent de ces règles générales, remarqua, que les unes domi-
25 noient le plus dans la peinture, et les autres dans la poésie; par conséquent qu'à l'égard de celles-là la peinture scauroit fournir des explications et des exemples à la poésie, comme à l'égard de celles-ci la poésie à la peinture.

Le premier c'étoit l'amateur; le second le philosophe; le troisième le critique.

30 Les deux premiers ne pouvoient pas aisément faire un

¹ Wilhelm Nylander (vgl. S. 104 dieses Bandes, Anm. 2) übersezte die Werke des Plutarch (Heidelberg und Basel 1561—70) ins Lateinische und (Frankfurt 1580) ins Deutsche. — ² Vgl. die „Einleitung des Herausgebers“, S. 15 dieses Bandes, §. 13 ff. Diese Vorrede stimmt bis auf die hier deutsch wiedergegebenen Stellen mit der deutschen (S. 17 dieses Bandes bis S. 19, §. 21) überein.

mauvais usage, ni de leurs sensations ni de leur conclusions. Mais quant aux observations du critique, le principal consistait dans la justesse de l'application sur tel ou tel cas particulière et comme de tout temps le nombre des critiques ingénieux a surpassé de beaucoup celui des judicieux, ce seroit un vrai miracle, si cette application s'étoit toujours faite avec toute la précaution exquise pour tenir la balance juste entre les deux arts.

Si Apelle et Protogène ont confirmé et éclairci dans leurs écrits maintenant perdus sur la peinture, les règles de cet art par les règles de la poésie déjà établies, on peut être sûr, qu'ils l'auront fait avec toute la modération et toute la précision, avec laquelle nous voyons encore aujourd'hui, qu'Aristote, Cicero, Horace, Quintilien cherchent à appliquer dans leurs ouvrages les principes et les expériences de la peinture sur l'éloquence et la poésie. Car ne faire jamais ni trop, ni trop peu, voilà le privilège 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 même les grands chemins par là, malgré leur avantage d'être plus courts et plus sûrs, devenir des sentiers tout aussi peu battus que ceux qui mènent par les déserts.

Apparément que l'antithèse brillante de Simonide¹, que la peinture ne soit qu'une poésie muette, et la poésie une peinture parlante, ne se trouva point dans un ouvrage dogmatique. C'étoit un trait d'esprit, comme ce poète² en avoit d'autres, qui en partie sont d'une vérité 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 différoient encore beaucoup tant à l'égard des objets qu'à l'égard de la manière de leur imitation (*ὅλη και τροποις μιμησεως*).

¹ Des griechischen Volksthe. — ² Simonides.

Ce ne sont que les critiques modernes, qui, tout comme si une telle différence étoit absolument imaginaire ou n'importoit point du tout, ont conclu de ce que la poésie et la peinture se ressemblent en partie¹, des choses bien crues.

5 Tantôt ils relèguent la poésie dans les bornes étroites de la peinture, tantôt ils donnent à remplir à la peinture toute la vaste sphère de la poésie: tout ce qui n'est pas défendu à l'une, doit aussi être permis à l'autre: tout ce qui plait ou déplaît dans l'une, doit de nécessité aussi plaire ou déplaire

10 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 poète et du peintre sur le même sujet, de ces points, où l'un s'est éloigné de l'autre, ils en font un crime ou à l'un ou à l'autre, selon que

15 leur gout les porte le plus ou vers la poésie ou vers la peinture.

Cette fausse critique a égaré en partie les virtuosos même. Elle a fait naître dans la poésie la rage de vouloir peindre tout et dans la peinture celle des allégories; le tout dans la pleine et pure intention, de faire de l'une du tableau

20 parlant, sans savoir proprement ce qu'elle peut et doit peindre, et de l'autre un poème muët, sans avoir considéré, jusqu'à quel point elle peut exprimer des idées générales sans s'égarer de leur destination et dégénérer en une espèce d'écriture de simple convention.

25 D'aller à l'encontre de ce gout manqué, de combattre les jugements trop peu approfondis des critiques, c'est-là le dessein principal des discours suivants.

Ils ne se sont formés qu'occasionnellement, et plus selon la suite de ma lecture que selon le développement méthodique

30 de principes généraux. Ce sont donc plutôt des matériaux sans ordre pour en faire un livre, qu'un livre.

² Il y a quelques années que j'en ai donné le commencement en allemand. Je vais le rédiger de nouveau et d'en donner la suite en françois, cette langue m'étant dans ces

¹ En partie fehlt in der deutschen Fassung. — ² Das Folgende ist neu hinzugefügt: „Vor einigen Jahren habe ich den Anfang davon deutsch veröffentlicht. Ich will es von neuem durchsehen und die Fortsetzung französisch herausgeben, da mir

matières tout au moins aussi familière que l'autre. La langue allemande, quoique elle ne lui cède en rien étant manié comme il faut, est pourtant encore à former, à créer même, pour plusieurs genres de composition, dont celui-ci n'est pas le moindre. Mais à quoi bon se donner cette peine, au risque même de n'y réussir pas au gout de ses compatriots? Voilà la langue française déjà toute créée, toute formée: risquons donc le paquet. Et qu'y a-t-il à risquer? Tout délicats que les François sont sur le chapitre de leur langue: je les connois d'assez bonne composition à l'égard d'un étranger, qui n'y prétend à rien, qu'à être clair et précis.

dieſe Sprache für dieſe Gegenſtände mindeſtens ebenſo vertraut iſt wie die andere. Wenn die deutſche Sprache richtig gebraucht wird, ſteht ſie der franzöſiſchen in nichts nach, aber ſie muß erſt gebildet, ja geſchaffen werden für mehrere Arten von Darſtellungen, unter denen dieſe nicht die unbebeutendſte iſt. Aber wozu ſoll man ſich dieſe Mühe geben, auf die Gefahr hin, damit nicht einmal den Geſchmack feiner Landsleute zu befriedigen? Da iſt die franzöſiſche Sprache ſchon vollſtändig vorhanden, durchgebildet; alſo wagen wir es. Und was gibt es zu wagen? Wie empfindlich die Franzoſen auch in bezug auf ihre Sprache ſind, ſo kenne ich ſie doch als gutmütig gegen einen Ausländer, der nur klar und präzis ſein will."



Hamburgische Dramaturgie¹.

[Stück 1—25.]

¹ Vgl. über den Titel Stück 101—104 (Bd. 5 dieser Ausgabe, S. 372 ff.) und die „Einleitung des Herausgebers“ S. 323 dieses Bandes, S. 31 ff.



Einleitung des Herausgebers.

Die „Hamburgische Dramaturgie“ ist der Gipfel und der Abschluß der literarischen Kritik Lessings. Drama und Theater haben schon den Meißener Fürstenschüler und den Leipziger Studenten unter allen künstlerischen Betätigungen am stärksten angezogen. Auf der Bühne der Neuberin suchte er in Leipzig den Ruhm eines deutschen Molière zu erwerben. Der Untergang der Neuberischen Truppe entschied auch über sein Schicksal, trieb ihn nach Berlin, in das Gewerbe des Zeitungsschreibers und Übersetzers hinein. Dort lächelte die Gunst des großen Königs der italienischen Oper; daneben spielten auf dem Schloßtheater eine französische Truppe und italienische Intermezzisten, während die deutschen Schauspieler unter Schönemann 1748, gerade im Jahre der Ankunft Lessings, den Kampf gegen die Ausländer aufgaben. Vier Jahre lang betrat keine deutsche Truppe Berlin; erst seit 1754 faßte dort eine neue Gesellschaft festen Fuß, die des Harlekins Franz Schuch, und neben ihr erschien im Mai und Juni 1755 zu nur fünf Vorstellungen die Ackermannsche Gesellschaft.

So hat Lessing in den ersten Berliner Jahren mit der lebendigen deutschen Bühne kaum Berührung gehabt; aber sein Interesse an ihr erlosch nicht. Er betätigte es durch zwei Zeitschriften, die mit Mylius 1750 herausgegebenen „Beiträge zur Historie und Aufrichtung [Verbesserung] des Theaters“ und die 1754 begonnene „Theatralische Bibliothek“. Unter den Beweggründen, die ihn Mitte Oktober 1755 von Berlin nach Leipzig zurücktrieben, herrschte gewiß auch der Wunsch vor, zu dem dort blühenden deutschen Schauspiel wieder in nähere Beziehungen zu kommen, nachdem er mit „Miß Sara Sampson“ eben seinen ersten großen Bühnensieg erfochten hatte. Die Reise mit Winkler führte ihn zum ersten Male nach Hamburg und begründete seine Bekanntschaft mit Ekhof. In Berlin sahen sie einander 1759 wieder, als Ekhof unter Schuchs Direktion dort auftrat. Dieselbe Truppe, aber ohne Ekhof, spielte in Breslau während Lessing dort weilte.

Kläglich genug sah es damals mit dem deutschen Theater aus. Immerhin erleidet das völlig absprechende Gesamturteil, das Lessing 1760 in den „Literaturbriefen“¹ fällt, bei genauer Betrachtung der damaligen deutschen Theaterzustände Ausnahmen. Es gab doch schon die Anfänge eines Theaters, d. h. eines künstlerischen Wirkungen zu- 5
 strebenden Stils der Darstellung, eines Spielplans, und Schauspielertuppen, die fest genug gefügt waren, um lange Jahre hindurch in gemeinsamer Tätigkeit eine Bühnentradition zu begründen. Gottsched bleibt das Verdienst, dazu die erste Hand geboten zu haben. Seine Anregungen wirkten bestimmend auf die namhaftesten Theaterleiter, 10
 so vor allem auf das Ehepaar Neuber, das schon in den dreißiger Jahren in Leipzig festen Fuß gefaßt hatte, sodann auf Johann Friedrich Schönemann, der in Schwerin und Hamburg wertvolle Neuerungen durchsetzte, und auf Heinrich Gottfried Koch, der, 1758 von Ekhof nach Hamburg berufen, freilich wieder mehr nach Art der alten 15
 Prinzipale in erster Linie auf die Füllung der Kasse bedacht war. Als er 1763 Hamburg verließ, wurde sein Nachfolger Konrad Ernst Ackermann (1710—71), der seit 1751 eine eigene Truppe auf langen Wanderzügen von Moskau bis Straßburg geführt hatte. Sophie Char-
 lotte Schröder, die ihn zum zweiten Gatten erwählt hatte, sein Stief- 20
 sohn Friedrich Ludwig Schröder, nach Ekhof der zweite Begründer der deutschen Schauspielkunst, und Ackermann selbst waren die Stützen dieser Gesellschaft, daneben die beiden heranwachsenden Töchter Dorothea und Charlotte Ackermann, die Tragödin Frau Hensel, Ekhofs Schülerin Sophie Schulz und die bald nachher in Leipzig von dem jungen Goethe 25
 bewunderte Karoline Schulze, Hensel, Boek und der vielseitige, geniale Vorchers, vor allem aber wiederum Ekhof, der anerkannte Meister.

Gegen Ackermann, der bald in Geldschwierigkeiten geriet, richteten sich die Angriffe des Schriftstellers Jakob Friedrich Löwen (geb. 13. Sept. 1727 in Klausdal)². Dieser veröffentlichte schon 1752 in 30
 den „Hamburgischen Beiträgen“ eine Reihe von Kritiken über die Gesellschaft Schönemanns, als die ersten regelmäßigen Theaterkritiken Vorläufer der „Hamburgischen Dramaturgie“, verfaßte dann für dieselbe Zeitschrift, während er sie 1753—55 leitete, weitere drama-
 turgische Aufsätze und 1755 ein Schriftchen „Kurzgefaßte Grundsätze 35

¹ Vgl. Bb. 3 dieser Ausgabe, S. 125, 3. 14 ff. — ² Vgl. „Lessings Leben und Werke“, Bd. I dieser Ausgabe, S. 31* ff.

über die Beredsamkeit des Leibes", also über dasselbe Thema, das Lessing in einem etwa gleichzeitig geplanten Werke „Der Schauspieler“ behandeln wollte. Schon für Schönmann hatte Löwen Theaterreden, Vorspiele und Übersetzungen geliefert; ähnliche Dienste leistete 5 er Ackermann, als dieser sich in Hamburg festgesetzt hatte. Seit der Eröffnung des neuen Schauspielhauses schrieb er in den von ihm herausgegebenen wöchentlichen „Freien Nachrichten aus dem Reiche der Wissenschaften und der schönen Künste“ über Theaterfragen, einzelne Aufführungen und den allgemeinen Zustand des Ackermannschen 10 Unternehmens. In diesen Kritiken dürfen wir den eigentlichen Keim des Gedankens der „Hamburgischen Dramaturgie“ erkennen.

Die ungünstigen Verhältnisse des Theaterdirektors Ackermann mögen in dem Kritiker die Hoffnung erweckt haben, sich selbst auf den wankenden Thron zu schwingen und seine längst gehegten Reformpläne für die deutsche Bühne zu verwirklichen. Seine Kritik wurde seit 15 Beginn des Jahres 1766 unfreundlicher, warf Ackermann die geringe Qualität seines Spielplans, den verschwenderischen Aufwand für Balletts und Schäferspiele vor und kündigte im 17. Stück Ende April 1766 ein „Schreiben an einen Freund über die Ackermannsche Schau- 20 bühne“ an. Durch dieses Vorgehen erreichte es Löwen, daß Ackermann ausgeschaltet und das „Hamburger Nationaltheater“ ins Leben gerufen wurde, mit dessen Leitung man ihn selbst betraute¹. Lessing aber trat dem Theaterauschuß als „Konsulent“ zur Seite. Anfang Dezember 1766 reiste er nach Hamburg. Er ließ den „Laokoon“ liegen 25 und wandte alle Kraft der Vollendung der „Minna von Barnhelm“ zu.

Löwen und seinen Genossen mußte vor allem daran liegen, den berühmten Namen als Schild — sowohl im Sinne des äußeren Glanzes wie des Schutzes — zu nutzen. So gaben sie sich damit zufrieden, daß Lessing für ein ansehnliches Gehalt dem Theater nicht mehr gewährte 30 als seinen Rat und seine Kritik in einer Form, wie sie bis dahin noch nirgend geübt worden war. Der Gedanke der „Dramaturgie“ scheint von Löwen ausgegangen zu sein. Über die Form, die ursprünglichen Absichten und den Namen der Wochenschrift unterrichtet Lessing selbst in der Ankündigung und den vier letzten Stücken. Dort findet man 35 auch die traurige Geschichte des „Hamburger Nationaltheaters“ in

Vgl. „Lessings Leben und Werke“, Bb. 1 dieser Ausgabe, S. 35*, 3. 29 ff.

ihren Hauptlinien aufgezeichnet. Mit Mißtrauen wurde es begrüßt, weil die kaufmännischen Leiter dem soliden Hamburger Bürgerfinn zu geringe Sicherheit versprochen, weil man wußte, daß der Bankrottierer Abel Seyler in den Banden der ersten Schauspielerin lag, weil der unerprobte Direktor mit törichtem Selbstlob und übermäßigen 5 Versprechungen die Gegner herausforderte. Lessings Ankündigung der „Dramaturgie“ deutet auf die mannigfach hervorgetretene Gegnerschaft hin. Im 18. Stück vom 30. Juni steht zwischen den Zeilen zu lesen, daß es mit dem jungen Nationaltheater bereits stark abwärts geht¹. Löwen konnte gegen das Mißwollen und den Mangel an Teil- 10 nahme sich und seine Grundsätze nicht behaupten. Am 4. Dezember 1767 mußte die Bühne geschlossen werden. Der erste Versuch, ein ständiges Theater mit künstlerischen Grundsätzen ohne fürstliche Unterstützung in einer deutschen Stadt zu halten, scheiterte. Den Winter über spielte die Truppe in Hannover, und bald nachdem sie im Mai 15 1768 nach Hamburg zurückgekehrt war, legte Löwen die Leitung nieder. Nach einem elend geprügelten zweiten Jahre endete im März 1769 das Nationaltheater sein trauriges Dasein, und Ackermann übernahm wieder die Gesellschaft. Ein Teil löste sich los und trug unter Seylers Führung den Ruhm der Hamburger Schauspielkunst durch Deutsch- 20 land. In Weimar fanden diese Schauspieler 1771—74 im Schutze Anna Amalias einen festen Stützpunkt; dann nahm sie Gotha auf, und während Seyler das alte Wanderleben wieder begann, blieben die besten Mitglieder unter Ekhoßs Leitung dort in gesicherter Stellung. Als er am 16. Juni 1778 gestorben war, vereinigte das Mannheimer 25 Nationaltheater Seylers Truppe mit den von Gotha kommenden, durch Ekhoß geschulten jugendlichen Trägern der Hamburger Tradition. Hier wurde der Traum Löwens zur Wahrheit. Unter der Intendanz des Freiherrn Heribert von Dalberg konnte der jüngste Schüler Ekhoßs, August Wilhelm Jffland, alles verwirklichen, was einst bei 30 der Ungunst der Hamburger Verhältnisse Plan geblieben war. Als Jffland dann von 1796—1814 das Berliner königliche Theater leitete, blieb er denselben Grundsätzen treu, die, bis auf den heutigen Tag fortwirkend, als der sogenannte Berliner Stil die realistische Richtung der deutschen Schauspielkunst darstellen. 35

¹ Vgl. „Lessings Leben und Werke“, Bd. 1 dieser Ausgabe, S. 37*, 3. 10 ff.

So reicht von dem mißlungenen Hamburger Unternehmen eine Kette von Wirkungen bis in die Gegenwart hinein. Aber auch ohne diese historische Bedeutung würde dem ersten Nationaltheater dauernder Ruhm gesichert bleiben, weil Lessings „Dramaturgie“ von ihm
 5 ausging. Die ersten 52 Vorstellungen sind in den 104 Stücken besprochen, die scheinbar einen vollständigen Jahrgang eines laut den Daten jeden Dienstag und Freitag erscheinenden Blattes bildeten. In Wahrheit kamen die Nummern nur anfangs einigermaßen pünktlich heraus. Dann traten Verzögerungen ein; der Schluß der
 10 „Dramaturgie“ mit den Titelblättern der beiden Bände erschien erst zu Ostern 1769.

Es fehlte somit dem größten Teile der „Hamburgischen Dramaturgie“ jener enge, zeitliche Zusammenhang mit den besprochenen Aufführungen, der als eine Art Lebensbedingung der Theaterkritik angesehen
 15 wird. Indessen hat Lessings Werk darunter nicht zu leiden gehabt. Die Eitelkeit und Empfindlichkeit der Schauspieler gegen jeden noch so leisen Tadel überhob ihn nach kurzer Zeit der Mühe, sich mit ihren Leistungen zu befassen. Eines der besten Mitglieder der Hamburger
 20 Bühne, Susanne Mécour, hatte sich von vornherein jede Erwähnung verbeten, und als Lessing die Rollenjucht der Frau Hensel so leise zu rügen wagte, wie es in dem offiziellen Organ des von ihr beherrschten Theaters eben noch statthaft war¹, da verleidete sie ihm diesen wichtigen Teil seiner Aufgabe. Er verzichtete mit einem herben Ausfall gegen
 25 die eitle Empfindlichkeit der Mimen im 25. Stücke für immer darauf, die Wiedergabe der Dichtungen im einzelnen oder im ganzen zu besprechen. Wir bedauern diesen Verzicht als einen unerseßlichen Verlust. Was Lessing vermissen läßt, wenn er von bildender Kunst spricht, was seiner Kritik poetischer Leistungen vielfach mangelte: die Fähigkeit des
 30 Einühlens in das Kunstwerk — der Bühne gegenüber besaß er sie im höchsten Maße. Hier urteilt er nicht unter dem Einfluß antiker und klassizistischer Regeln, sondern er kontrolliert den Eindruck an dem Besten, was er früher gesehen hat, und an dem, was ihm jetzt ein Künstler wie Ekhof zeigt. Von der alten, pathetischen Manier der
 35 Gottsched-Neuberschen Schule will er nichts mehr wissen. Er läßt alles gelten, was zu naturwahrer Wiedergabe der Leidenschaft erforder-

¹ Vgl. 20. Stück (S. 432 dieses Bandes, S. 10 ff.).

lich ist, und schließt nur aus, was, Auge und Ohr verlegend, die Illusion des Zuschauers durchbrechen würde. Er tritt jedem Versuch entgegen, die äußere Wirkung auf Kosten der künstlerischen Wahrheit zu erzwingen. Unaufhörlich mahnt er an die Bescheidenheit der Natur. Kein späterer deutscher Kritiker hat die „Hamburgische Dramaturgie“ 5 in der Fähigkeit erreicht, die schnell vorüberziehenden Eindrücke einer Schauspielerleistung für das innere Auge des Lesers zu erneuern. Hier sind die ersten Anfänge einer Psychologie der Ausdrucksbewegungen gegeben. Die Schärfe der Beobachtung paart sich mit dem Reichtum fein abgestufter Farben des Ausdrucks, um so be- 10 wundernswerter, als Lessing nur über die Mittel einer für solche Aufgaben kaum vorgebildeten Sprache verfügte.

Lessing sagt: „Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst.“ Zu dieser will er den ersten Grund legen, indem er die besten vorhandenen Leistungen analysiert, das Zukunftsträchtige darin stark 15 hervorhebt, weniger die Schwächen des einzelnen rügt, als das Gemisch von derber, auf einen groben Geschmack berechneter Übertreibung und der steifen Tanzmeistergrazie französischer Herkunft bekämpft. Die Hauptursache der Verderbnis hatte er in dem übermächtigen französischen Einfluß erkannt, schon 1759 im 17. Literaturbrief¹ Gottscheds 20 Reform als schädlichen Abweg von der vorgeschriebenen Linie einheitlicher germanischer Kunst bezeichnet, ohne zu berücksichtigen, daß von den rohen Bardenstücken und ihrer verwilderten Darstellung auch ein genialer Bühnenreformator (der sich damals nirgends zeigte) schwerlich auf gerader Straße zu geläuterter, einer höheren Gesellschaftskultur 25 entsprechender Kunst gelangt wäre. Denn es fehlte an der wichtigsten Voraussetzung dafür, an einer dramatischen Dichtung entsprechenden Stil. Solange der Spielplan vollständig von den aus Frankreich eingeführten und den in französischer Manier gedichteten Stücken beherrscht wurde, solange der Glaube an die Überlegenheit des fran- 30 zösischen Dramas nicht ausgerottet war, blieb jedes Mühen der Dichter, der Schauspieler und der Kritik um eine nationale Kunst fruchtlos. Das Hamburger Nationaltheater wollte so deutsch als möglich sein, und dabei traten unter sämtlichen von Lessing besprochenen Stücken im Grunde nur zwei aus der französischen Stiltradition um einige 35

¹ Vgl. Bb. 3 dieser Ausgabe, S. 105 ff.

Schritte heraus: seine eigene „Miß Sara Sampson“ und Weißes „Amalia“. Dessen „Richard III.“ bleibt ganz auf dem Boden dieser Tradition und ebenso die einzige außer ihm noch aufgeführte deutsche Tragödie, Cronegks „Olint und Sophronia“. Diesen das Drama

5 hohen Stils auf der deutschen Bühne völlig beherrschenden Typus zu bekämpfen, wird die erste und allmählich die vornehmste Aufgabe der „Hamburgischen Dramaturgie“. Man kann dabei Lessing von einem gewissen Übereifer nicht freisprechen. Aber er hätte die Wirkung, auf die es ihm ankam, schwerlich erzielt, wenn er den Deutschen nur zeigte,

10 daß diese seit einem Jahrhundert von ganz Europa bewunderten und nachgeahmten französischen Dichter in ihrem Schaffen zu eng durch nationale und soziale Voraussetzungen gebunden waren, als daß ihre Werke bei Zuhörern anderen Stammes und Standes ungehemmt die höchsten der Tragödie möglichen Erschütterungen auslösen konnten.

15 Lessing wählte zur Bekämpfung der Franzosen dieselbe Waffe, die in der Erörterung von Kunstfragen seit der Renaissance immer den Sieg entschieden hatte: die Autorität des klassischen Altertums. Für die Dichtung Corneilles und seiner Nachfolger waren Horaz und Aristoteles die höchsten Autoritäten, die graufig-rhetorischen Tragödien

20 Senecas und die Komödien des Terenz und Plautus die höchsten Muster geworden. Aber der französische „bonsens“ übernahm nur das von der Antike, was dem neuen, doppelten Streben nach Würde und klarer Verständlichkeit nicht widersprach, als Mittel einer Stilisierung, die ursprünglich nicht weiter gehen sollte, als der Grundsatz

25 der Maturnachahmung, d. h. die stete Kontrolle des Kunstwerks an der Erfahrung, es gestattete.

Im Laufe der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts hatten sich dann die drei Hauptregeln für das Drama festgesetzt, die mit Berufung auf das oft zitierte, aber selten gelesene kleine Buch des Aristoteles von der Dichtkunst schon früher aufgestellt, aber nie als unverbrüchliche Gesetze befolgt worden waren: die Einheiten der Handlung, der Zeit und des Ortes. Man kann behaupten, daß diese Regeln, richtig aufgefaßt, die Wirkung des Dramas entschieden fördern. Am wenigsten braucht dies von der Einheit der Handlung bewiesen zu

30 werden, wenn sie nämlich, wie von Aristoteles, als die Mitwirkung aller Teile zur Erreichung des im Stoffe selbst liegenden Gesamtzweckes, des Fortganges der Handlung zu ihrem Endziele, betrachtet

wird. Hierbei erscheinen selbstverständlich auch alle fördernden und hemmenden Nebenmotive als berechtigt. Die Einheit des Ortes wird von Aristoteles überhaupt nicht erwähnt; indessen ergab sie sich aus den besonderen technischen Bedingungen des griechischen Dramas. Mit der Einheit der Zeit stellte Aristoteles lediglich den bei den drei großen Tragikern der Griechen geltenden Brauch fest. Für die klassische Tragödie der Franzosen waren daraus feste „Regeln“ geworden. Boileau faßte sie 1674 in der „Art Poétique“ III. B. 44ff., in die Worte zusammen:

„Nous voulons qu'avec art l'action se menage: 10
 Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
 Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli¹.“

Bis zur Zeit Lessings und über sie hinaus hat die dramatische Dichtung der Franzosen an diesen Gesetzen festgehalten. Das Genie Racines fand sich mit ihnen spielend ab, sie waren ihm zur zweiten Natur geworden; aber alle kleineren Dichter wurden dadurch zu gewalttamen, den inneren Bedingungen des Dramas widersprechenden Konstruktionen gezwungen. 15

Lessing hielt die „Poetik“ des Aristoteles für ein ebenso unfehlbares Werk wie die Elemente des Euklid. Wenn er daher die französische Tragödie bekämpfen wollte, so konnte dies nur dadurch geschehen, daß er den Franzosen falsche Auslegung des Aristoteles nachwies, auf den sie sich ja überall beriefen. Und so zeigt er, daß die Anwendung jener Regeln den Endzweck der Tragödie nicht fördert, sondern schädigt, daß die Franzosen diesen Endzweck anders festgestellt haben als Aristoteles. In letzterem Sinne erörtert er die Bedeutung des Begriffes der „Katharsis“, mit dem er sich schon früher im Briefwechsel mit Mendelssohn befaßt hatte², und erwirbt sich das Verdienst, gegenüber früheren Erklärern, den Aristoteles zum ersten Male aus sich selbst erläutern zu haben. Freilich hat auch er damit nur den Späteren zur richtigen Erkenntnis verholfen, selbst aber das Ziel verfehlt, weil er, wie seine ganze Zeit, von der Kunst eine bewußte sittliche Wirkung forderte und deshalb in die Worte des Aristoteles doch wieder anderes 25

¹ „Wir wünschen, daß die Handlung kunstgemäß geregelt sei, daß an einem Ort, in einem Tag: eine abgeschlossene Handlung ohne Leerwerden der Bühne sich vollende.“ — ² Vgl. „Lessings Leben und Werke“, Bb. 1 dieser Ausgabe, S. 23* ff.

und mehr hindeuten mußte, als was in dessen Ausführungen enthalten war.

Lessings Angriff auf die Franzosen und ihr für die höfliche Gesellschaftsklasse bestimmtes Drama ist zugleich ein Symptom der kampflustigen Gesamtstimmung vor der großen Revolution, dem Sturm und Drang. Aus ihr heraus wird es begreiflich, daß Lessing mit so erbitterter, die positiven Eigenschaften absichtlich übersehender Gegnerschaft künstlerischen Leistungen gegenübertritt, deren Größe und Konsequenz bei allen historisch bedingten Schwächen unverkennbar noch heute jedem unbefangenen Betrachter entgegenleuchtet. Er erreichte es, daß kurze Zeit nach dem Erscheinen der „Dramaturgie“ das Alexandrinerdrama bis auf geringe Reste, die sich namentlich in Wien noch behaupteten, von der deutschen Bühne verschwand. Und wenn die Versuche Goethes und Schillers, den französischen Klassikern wieder eine bescheidene Duldung und bedingte Anerkennung bei uns zu schaffen, gar keinen Erfolg hatten, so ist das die Bestätigung des Sieges der „Dramaturgie“. Bis zur Gegenwart steht das allgemeine Urteil so stark unter ihrem Einfluß, daß noch heute nur ganz wenige Deutsche sich davon zu befreien vermögen. Wir dürfen diesen Nachteil gern in Kauf nehmen; denn er wird reichlich wettgemacht durch die damit erkaufte Möglichkeit, dem deutschen Drama den Stempel nationaler Eigenart aufzuprägen. Lessing hat diese Möglichkeit geschaffen, aber die Wege zum Ziele nicht gezeigt.

Aus der „Hamburgischen Dramaturgie“ ist nichts darüber zu entnehmen, was er über Stil, Stoffe, Technik der zukünftigen deutschen Tragödie dachte. Im 17. Literaturbrief hatte er auf Shakespeare als höchstes Muster hingewiesen. Das vermeidet er jetzt sorgsam. Er will nicht von Shakespeare sprechen. Er beweist aufs gründlichste, daß Weißes „Richard III.“ kein tragischer Charakter sei. Aber ob der königliche Mörder Shakespeares der kanonischen Regel von den gemischten Charakteren besser entspräche, davon sagt er kein Wort. Die Ursache ist leicht zu erkennen. Eine neue Anschauung von der Natur dichterischen Schaffens bereitet sich vor. Hamann, Gerstenberg, Herder faßten die Dichtung als Ausfluß einer geheimnisvollen mächtigen Naturgabe auf. Was eine innere Stimme, der Genius, ihm zuraunt, spricht der Dichter aus, unbekümmert um alle Vorgänger und alle Regeln. Er sitzt auf einem Felsengipfel, zu seinen Füßen

Sturm, Ungewitter und Brausen des Meeres, aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels. Und dieses Riesenbild wird mit dem Namen Shakespeare bezeichnet, der zauberhafte Eindruck seiner Dichtungen daraus abgeleitet, daß sie Naturerzeugnisse, ohne Berechnung, gleichsam unbewußt geschaffen seien. Wer das Größte erreichen will, muß denselben Weg einschlagen, die Regeln und die Kritik verachten, durch die das Genie unterdrückt wird. Dagegen setzte sich Lessing zur Wehr, weil er nicht glauben konnte, daß die aus den Werken der Genies abgezogenen Gesetze dem Schaffenden schädlich werden könnten. Er selbst fußte als Dichter und Kritiker auf der klaren Erkenntnis von Wesen und Zweck der Kunst und fürchtete, durch das heraufziehende Gewitter könne die eben aufsprühende Saat eines neuen deutschen Dramas geschädigt oder gar vernichtet werden.

Die weitere Entwicklung hat Lessing zum Teil recht gegeben. Das kühne Hinausschreiten in künstlerisches Neuland ohne Weg und Steg brachte keine dauerhaften Kunstwerke von reiner, dem inneren Wesen der Gattung entsprechender Gestalt hervor. Auch ihr größtes, Goethes „Götz“, ist ein Zwitter von Drama und dialogisierter Geschichte. Und doch haben die formverachtenden Genies von ihren Entdeckungsfahrten neue Formelemente mitgebracht, deren befruchtende Kraft seit der „Iphigenie“ und den „Räubern“ ein neues, höchstes Wachstum hervorlockte. Dem Sinne, den Lessing in den Aristoteles hineingedeutet hatte, entsprach keines dieser späteren Dramen. Aber die „Dramaturgie“ wurde dem Fortschritt dessen ungeachtet im höchsten Maße förderlich, indem sie stärker als irgendeiner ihrer Vorgänger zum selbständigen Nachdenken über Voraussetzungen und Mittel tragischer Wirkungen anregte und das Haupthindernis freien Schaffens, den blinden Glauben an die Allmacht der Regeln, beseitigte. Der weitere Fortschritt, an die Stelle der moralisierenden Auffassung der Tragödie und der Kunst überhaupt die ästhetische Auffassung zu setzen, wurde erst von Kant und Schiller getan.

Dem Lustspiel hat Lessing in der „Dramaturgie“ nur praktische Regeln geboten, keine eigentliche Theorie. Nachdem Molière Frankreich die größten Komödien der Neuzeit geschenkt hatte, folgte auf ihn eine lange Reihe liebenswürdiger Talente. So wurde das französische Theater des 18. Jahrhunderts an guten, wirksamen Lustspielen so reich wie kein anderes zu irgendeiner Zeit. Im freien Konver-

fationsstück, in der übermütigen Woffe, im phantastischen Märchenspiel, in der anmutigen Operette leisteten die Franzosen Unübertreffliches. Lessing enthält sich hier jedes allgemeinen Angriffs, setzt auch ausdrücklich die englischen Komödien unter die französischen und will
 5 offenbar in jeder Beziehung bei deren Technik stehenbleiben. Das bezeugt gerade mit ihrem inneren Deutschtum seine „Minna von Barnhelm“, deren Erscheinen mit dem Anfang der „Dramaturgie“ zusammenfiel.

Die früheren Theoretiker setzten den Zweck des Lustspiels in die
 10 unmittelbare Besserung, indem es lehre, die vorgeführten Fehler zu vermeiden. Lessing erkennt als nächsten Zweck nur das Lachen an; aber als Sohn seiner Zeit muß er daneben rationalistisch noch die Erkenntnis des Lächerlichen mit einschließen. Das französische Lustspiel ragte in Werken wie dem „Misanthrope“ und dem „Tartuffe“ schon in das
 15 Bereich der Tragödie hinein. Über die strengen Grenzen der beiden Gebiete schritt es hinaus, indem nicht mehr die Erheiterung des Zuschauers im einzelnen und im ganzen das Ziel war. Das rührende Lustspiel bedeutete die erste Stufe zum bürgerlichen Trauerspiel, das auch Alltagschicksalen das Recht tragischer Wirkung gewährte. Wenn
 20 die Franzosen sich dagegen solange sträubten, so geschah es nicht nur wegen des höfischen Charakters ihres Theaters, sondern noch mehr, weil die Gefahr, in platten Realismus und weichliche Rührseligkeit zu verfallen, für das bürgerliche Drama sehr nahe lag.

Aus denselben Gründen hatte sich Lessing 1754 gegen das rührende
 25 Lustspiel erklärt. Aber schon im folgenden Jahre schrieb er seine „Miß Sara Sampson“. Hier war nach dem Vorbild des englischen bürgerlichen Trauerspiels die unnötige Zwiespältigkeit der comédie larmoyante aufgegeben, die noch Voltaire in der Vorrede seiner „Manine“ gefordert hatte, und seit 1756 lieferte Diderot in Frankreich selbst die
 30 ersten Beispiele eines bürgerlichen Dramas, das nicht auf die Lachmuskeln wirken wollte. An dem Beispiel Lessings und Diderots bildete sich das realistische Gegenwartsdrama. Das Existenzrecht der neuen Gattung vertritt Lessing in der „Dramaturgie“ überall, wo er dazu Gelegenheit findet, wenn er auch die Mängel der von ihm selbst und
 35 von Diderot gelieferten ersten Muster schon erkannte. Dabei bleibt er aber doch von jedem Bekenntnis zum Naturalismus fern. Er verlangt überall mit Rücksicht auf den Reflex in den Seelen der Zu-

schauer und auf die Einheit des Kunstwerks Verzicht auf das Unwesentliche, Einheit und klar erkennbare Folge der Begebenheiten.

Lessing hat überall in der „Dramaturgie“ die Ergebnisse der letzten damals vorhandenen Entwicklungen der Ästhetik der dramatischen Poesie und der Schauspielkunst geboten. Den Anhängern der Franzosen und den deutschen Dramatikern mußten die strengen Urteile mißfallen. Lessing hat innerhalb der „Dramaturgie“ selbst schon den Gegnern geantwortet, zusammenfassend noch einmal in den Schlußstücken. Klopß und seine Anhänger ließen dann in ihren Kritiken den Zorn gegen den Verfasser der „Antiquarischen Briefe“ auch die „Dramaturgie“ entgelten. Auch Weißes neue „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ urteilte, wie nach der Kritik „Richards III.“ leicht verständlich war, unfreundlich; im übrigen blieb es in der literarischen Welt stumm. Die Stürmer und Dränger haben dann nur indirekt gegen Lessings Lehren gestritten, wenn sie die Theorien des Aristoteles bekämpften. Die spätere Literatur zur Ästhetik und Poetik setzt sich bis zur Gegenwart immer wieder mit Lessings Ausführungen auseinander und erkennt bedingungslos die Feinheit der Beobachtungen und den Scharfsinn der Folgerungen an, wie sehr sie auch ihren Ergebnissen im einzelnen zu widersprechen hat.

Es bleibt bei dem Urteil, das Schiller am 4. Juni 1799 zu Goethe aussprach: „Es ist doch gar keine Frage, daß Lessing unter allen Deutschen seiner Zeit über das, was die Kunst betrifft, am klarsten gewesen, am schärfsten und zugleich am liberalsten darüber gedacht und das Wesentliche, worauf es ankommt, am unverrücktesten ins Auge gefaßt hat. Liest man nur ihn, so möchte man wirklich glauben, daß die gute Zeit des deutschen Geschmacks schon vorbei sei: denn wie wenig Urteile, die jetzt über die Kunst gefällt werden, dürfen sich an die seinigen stellen“

Ankündigung¹.

Es wird sich leicht erraten lassen, daß die neue Verwaltung des hiesigen Theaters die Veranlassung des gegenwärtigen Blattes ist.

5 Der Endzweck desselben soll den guten Absichten entsprechen, welche man den Männern, die sich dieser Verwaltung unterziehen wollen, nicht anders als beimeessen kann. Sie haben sich selbst hinlänglich darüber erklärt, und ihre Äußerungen sind sowohl hier als auswärts von dem feinem Teile des
10 Publikums mit dem Beifalle aufgenommen worden, den jede freiwillige Beförderung des allgemeinen Besten verdienet und zu unsern Zeiten sich versprechen darf.

Freilich gibt es immer und überall Leute, die, weil sie sich selbst am besten kennen, bei jedem guten Unternehmen nichts
15 als Nebenabsichten erblicken. Man könnte ihnen diese Beruhigung ihrer selbst gern gönnen; aber, wenn die vermeinten Nebenabsichten sie wider die Sache selbst aufbringen, wenn ihr hämischer Meid, um jene zu vereiteln, auch diese scheitern zu lassen bemüht ist: so müssen sie wissen, daß sie die verach-
20 tungswürdigsten Glieder der menschlichen Gesellschaft sind.

Glücklich der Ort, wo diese Glenden den Ton nicht angeben; wo die größere Anzahl wohlgesinnter Bürger sie in den Schranken der Ehrerbietung hält und nicht verstattet, daß das Bessere des Ganzen ein Raub ihrer Rabalen und patriotische
25 Absichten ein Vorwurf ihres spöttischen Überwizes werden!

So glücklich sei Hamburg in allem, woran seinem Wohlstande und seiner Freiheit gelegen: denn es verdienet, so glücklich zu sein!

¹ Zur Erläuterung der in der „Ankündigung“ berührten Tatsachen aus der Vorgesichte des Hamburger Nationaltheaters vgl. die „Einleitung des Herausgebers“

Als Schlegel¹ zur Aufnahme² des dänischen Theaters — (ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!) — Vorschläge tat, von welchen es Deutschland noch lange zum Vorwurfe gereichen wird, daß ihm keine Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu tun: war dieses der erste und vornehmste, „daß man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust und Gewinn zu arbeiten*“.

Die Prinzipalschaft³ unter ihnen hat eine freie Kunst zu einem Handwerke herabgesetzt, welches der Meister mehrtheils desto nachlässiger und eigenmüthiger treiben läßt, je gewissere Kunden, 5 je mehrere Abnehmer ihm Nothdurft oder Luxus versprechen.

Wenn hier also bis jetzt auch weiter noch nichts geschehen wäre, als daß eine Gesellschaft von Freunden der Bühne Hand an das Werk gelegt und nach einem gemeinnützigen Plane arbeiten zu lassen sich verbunden hätte: so wäre democh, bloß 15 dadurch, schon viel gewonnen. Denn aus dieser ersten Veränderung können auch bei einer nur mäßigen Begünstigung des Publikums⁴ leicht und geschwind alle andere Verbesserungen erwachsen, deren unser Theater bedarf.

An Fleiß und Kosten wird sicherlich nichts gespart werden; 20 ob es an Geschmack und Einsicht fehlen dürfte, muß die Zeit lehren. Und hat es nicht das Publikum in seiner Gewalt, was es hierin mangelhaft finden sollte, abstellen und verbessern zu lassen? Es komme nur und sehe und höre und prüfe und richte. Seine Stimme soll nie geringschätzig verhöret⁵, sein Ur- 25 theil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden!

Nur daß sich nicht jeder kleine Kritiker für das Publikum halte und derjenige, dessen Erwartungen getäuscht werden, auch ein wenig mit sich selbst zu Räte gehe, von welcher Art seine Erwartungen gewesen. Nicht jeder Liebhaber ist Kenner; 30 nicht jeder, der die Schönheiten eines Stücks, das richtige Spiel eines Akteurs empfindet, kann darum auch den Wert aller

* „Werke“, dritter Teil, S. 252.

¹ Johann Elias Schlegel (1718—49), „Gedanken über das Theater, insbesondere das dänische“ (gedruckt erst in den Werken an der angeführten Stelle, Kopenhagen und Leipzig 1761—70). — ² Verbesserung. — ³ Die Leitung der Theater durch Privatunternehmer. — ⁴ Begünstigung durch das Publikum. — ⁵ Überhört.

andern schätzen. Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto partiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr
 5 Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.

Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen hat; aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe natürlicherweise noch weiter
 10 entfernt: und ich fürchte sehr, daß die deutsche mehr dieses als jenes ist.

Alles kann folglich nicht auf einmal geschehen. Doch was man nicht wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen. Der Langsamste, der sein Ziel nur nicht aus den Augen
 15 verlieret, geht noch immer geschwinder, als der ohne Ziel herumirret.

Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters als des Schauspielers, hier tun
 20 wird. Die Wahl der Stücke ist keine Kleinigkeit: aber Wahl setzt Menge voraus; und wenn nicht immer Meisterstücke aufgeführt werden sollten, so sieht man wohl, woran die Schuld liegt. Indes ist es gut, wenn das Mittelmäßige für nichts mehr ausgegeben wird, als es ist, und der unbefriedigte Zuschauer wenigstens daran urteilen lernt. Einem Menschen von
 25 gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beibringen will, braucht man es nur auseinanderzusetzen, warum ihm etwas nicht gefallen hat. Gewisse mittelmäßige Stücke müssen auch schon darum beibehalten werden, weil sie gewisse vorzügliche
 30 Rollen haben, in welchen der oder jener Akteur seine ganze Stärke zeigen kann. So verwirft man nicht gleich eine musikalische Komposition, weil der Text dazu elend ist.

Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeigt sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißvergnügens unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wieviel
 35 davon auf die Rechnung des Dichters oder des Schauspielers zu setzen sei. Den einen um etwas tadeln, was der andere

versehen hat, heißt beide verderben. Jenem wird der Mut genommen, und dieser wird sicher gemacht.

Besonders darf es der Schauspieler verlangen, daß man hierin die größte Strenge und Unparteilichkeit beobachte. Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch¹. Sein Gutes und Schlimmes rauchet gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhaftern Eindruck auf jenen gemacht hat.

Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme: sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schätzbare Gaben der Natur, zu seinem Berufe sehr nötig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend! Er muß überall mit dem Dichter denken; er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken.

Man hat allen Grund, häufige Beispiele hiervon sich von unsern Schauspielern zu versprechen. — Doch ich will die Erwartung des Publikums nicht höher stimmen. Beide schaden sich selbst: der zu viel verspricht und der zu viel erwartet.

Heute geschieht die Eröffnung der Bühne. Sie wird viel entscheiden; sie muß aber nicht alles entscheiden sollen. In den ersten Tagen werden sich die Urtheile ziemlich durchkreuzen. Es würde Mühe kosten, ein ruhiges Gehör zu erlangen. — Das erste Blatt dieser Schrift soll daher nicht eher als mit dem Anfange des künftigen Monats erscheinen.

Hamburg, den 22. April 1767.

¹ Vgl. „Laotoon“, besonders Abschnitt III (S. 36 dieses Bandes).

Erstes Stück.

Den 1sten Mai 1767.

Das Theater ist den 22ten vorigen Monats mit dem Trauerspiele „Olint und Sophronia“¹ glücklich eröffnet worden.

5 Ohne Zweifel wollte man gern mit einem deutschen Originale anfangen, welches hier noch den Reiz der Neuheit habe. Der innere Wert dieses Stückes konnte auf eine solche Ehre keinen Anspruch machen. Die Wahl wäre zu tadeln, wenn sich zeigen ließe, daß man eine viel bessere hätte treffen können.

10 „Olint und Sophronia“ ist das Werk eines jungen Dichters, und sein unvollendet hinterlassenes Werk. Cronegk starb allerdings für unsere Bühne zu früh; aber eigentlich gründet sich sein Ruhm mehr auf das, was er, nach dem Urtheile seiner Freunde, für dieselbe noch hätte leisten können, als was er
15 wirklich geleistet hat. Und welcher dramatische Dichter, aus allen Zeiten und Nationen, hätte in seinem sechsundzwanzigsten Jahre sterben können, ohne die Kritik über seine wahren Talente nicht ebenso zweifelhaft zu lassen?

Der Stoff ist die bekannte Episode beim Tasso². Eine kleine
20 rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuschaffen, ist so leicht nicht. Zwar kostet es wenig Mühe, neue Verwickelungen zu erdenken und einzelne Empfindungen in Szenen auszudehnen. Aber zu verhüten wissen, daß diese neue Verwickelungen weder das Interesse schwächen noch der Wahr-
25 scheinlichkeit Eintrag tun; sich aus dem Gesichtspunkte des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Person versetzen können; die Leidenschaften nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen und ohne Sprung in einer so illusorischen³ Stetigkeit wachsen zu lassen, daß dieser sym-

¹ Von Johann Friedrich von Cronegk, geb. 1731, gest. in der Silvester-
nacht 1757 auf 1758. — ² „Befreites Jerusalem“, 2. Gesang, Stanze 1—54. —

³ Die Illusion erwecken.

pathisieren¹ muß, er mag wollen oder nicht: daß ist es, was dazu nötig ist; was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, tut, und was der bloß witzige² Kopf nachzumachen vergebens sich martert.

Tasso scheint in seinem Olint und Sophronia den Virgil in seinem Nißus und Curnalus³ vor Augen gehabt zu haben. 5
So wie Virgil in diesen die Stärke der Freundschaft geschildert hatte, wollte Tasso in jenen die Stärke der Liebe schildern. Dort war es heldenmütiger Diensteifer, der die Probe der Freundschaft veranlaßte; hier ist es die Religion, welche der 10
Liebe Gelegenheit gibt, sich in aller ihrer Kraft zu zeigen. Aber die Religion, welche bei dem Tasso nur das Mittel ist, wodurch er die Liebe so wirksam zeigt, ist in Cronegk's Bearbeitung das Hauptwerk geworden. Er wollte den Triumph dieser in den Triumph jener veredeln. Gewiß eine fromme Ver- 15
besserung — weiter aber auch nichts als fromm! Denn sie hat ihn verleitet, was bei dem Tasso so simpel und natürlich, so wahr und menschlich ist, so verwickelt und romanhaft, so wunderbar und himmlisch zu machen, daß nichts darüber!

Beim Tasso ist es ein Zauberer, ein Kerl, der weder Christ 20
noch Mahomedaner ist, sondern sich aus beiden Religionen einen eigenen Aberglauben zusammengespinnen hat, welcher dem Madin den Rat gibt, das wundertätige Marienbild aus dem Tempel in die Moschee zu bringen. Warum machte Cronegk aus diesem Zauberer einen mahomedanischen Priester? 25
Wenn dieser Priester in seiner Religion nicht ebenso unwissend war als es der Dichter zu sein scheint, so konnte er einen solchen Rat unmöglich geben. Sie duldet durchaus keine Bilder in ihren Moscheen. Cronegk verrät sich in mehreren Stücken, daß ihm eine sehr unrichtige Vorstellung von dem mahomedanischen 30
Glauben beigezogenet. Der größte Fehler aber ist, daß er eine Religion überall des Polytheismus schuldig macht, die fast mehr als jede andere auf die Einheit Gottes dringet. Die Moschee heißt ihm „ein Sitz der falschen Götter“, und den Priester selbst läßt er ausrufen: 35

¹ Mitsüßlen. — ² Geistreiche. — ³ „Aneis“, Buch 9, V. 176—437. Als Curnalus von den Feinden getötet ist, fällt Nißus, nachdem er den Tod des Freundes gerächt hat.

„So wollt ihr euch noch nicht mit Rach' und Strafe rüsten,
Ihr Götter? Bliht, vertilgt das freche Volk der Christen!“

Der sorgjame Schauspieler hat in seiner Tracht das Kostüm vom Scheitel bis zur Zehe genau zu beobachten gesucht; und
5 er muß solche Ungereimtheiten sagen!

Beim Tasso kömmt das Marienbild aus der Moschee weg, ohne daß man eigentlich weiß, ob es von Menschenhänden entwendet worden oder ob eine höhere Macht dabei im Spiele gewesen. Cronegk macht den Olint zum Täter. Zwar ver-
10 wandelt er das Marienbild in „ein Bild des Herrn am Kreuz“; aber Bild ist Bild, und dieser armselige Aberglaube gibt dem Olint eine sehr verächtliche Seite. Man kann ihm unmöglich wieder gut werden, daß er es wagen können, durch eine so kleine Tat sein Volk an den Rand des Verderbens zu stellen.
15 Wenn er sich hernach freiwillig dazu bekennet, so ist es nichts mehr als Schuldigkeit und keine Großmut. Beim Tasso läßt ihn bloß die Liebe diesen Schritt tun; er will Sophronien retten oder mit ihr sterben; mit ihr sterben, bloß um mit ihr zu sterben; kann er mit ihr nicht ein Bette besteigen, so sei es ein Scheiter-
20 haufen; an ihrer Seite, an den nämlichen Pfahl gebunden, bestimmt, von dem nämlichen Feuer verzehret zu werden, empfand er bloß das Glück einer so süßen Nachbarschaft, denkt an nichts, was er jenfeit dem Grabe zu hoffen habe, und wünschet nichts, als daß diese Nachbarschaft noch enger und ver-
25 trauter sein möge, daß er Brust gegen Brust drücken und auf ihren Lippen seinen Geist verhauchen dürfe.

Dieser vortreffliche Kontrast zwischen einer lieben, ruhigen, ganz geistigen Schwärmerin und einem hitzigen, begierigen Jünglinge ist beim Cronegk völlig verloren. Sie sind beide
30 von der kältesten Einförmigkeit; beide haben nichts als das Märtertum im Kopfe; und nicht genug, daß er, daß sie für die Religion sterben wollen; auch Evander¹ wollte, auch Serena² hätte nicht übel Lust dazu.

Ich will hier eine doppelte Anmerkung machen, welche,
35 wohl behalten, einen angehenden tragischen Dichter vor großen

¹ Vater des Olint. — ² Vertraute der Sophronia.

Fehlritten bewahren kann. Die eine betrifft das Trauerspiel überhaupt. Wenn heldenmütige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen, so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfters, was man an mehreren sieht, höret man auf zu bewundern. Hierwider hatte sich Cronegk schon in seinem „Codrus“ sehr versündigt. Die Liebe des Vaterlandes bis zum freiwilligen Tode für dasselbe hätte den Codrus allein auszeichnen sollen; er hätte als ein einzelnes Wesen einer ganz besondern Art dastehen müssen, um den Eindruck zu machen, welchen der Dichter mit ihm im Sinne hatte. Aber Eleinde und Philaide und Medon und wer nicht? sind alle gleich bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unsere Bewunderung wird geteilt, und Codrus verlieret sich unter der Menge. So auch hier. Was in „Dint und Sophronia“ Christ ist, das alles hält gemartert werden und sterben für ein Glas Wasser trinken. Wir hören diese frommen Bravaden¹ so oft, aus so verschiedenem Munde, daß sie alle Wirkung verlieren.

Die zweite Anmerkung betrifft das christliche Trauerspiel insbesondere. Die Helden desselben sind mehrents Märtyrer. Nun leben wir zu einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallet, als daß jeder Rasender, der sich mutwillig, ohne alle Not, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten in den Tod stürzt, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte. Wir wissen ist zu wohl, die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene ebenso sehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Träne über die Blindheit und den Unjinn ausdrücken, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch diese Träne ist keine von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will. Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählet: daß er ihm ja die lautersten und trübtigsten Bewegungsgründe gebe! daß er ihn ja in die unumgängliche Notwendigkeit setze, den Schritt zu tun, durch den er sich der Gefahr bloßsetzet! daß er ihn ja den Tod nicht freventlich juchen, nicht höhnisch extrohen

¹ Prahlereien.

lasse! Sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden. Ich habe schon berührt, daß es nur ein ebenso nichtswürdiger Aberglaube sein konnte, als wir in dem Zauberer Ismen ver-
 5 achten, welcher den Olintrtrieb, das Bild aus der Moschee wieder zu entwenden. Es entschuldigt den Dichter nicht, daß es Zeiten gegeben, wo ein solcher Aberglaube allgemein war und bei vielen guten Eigenschaften bestehen konnte; daß es noch Länder gibt, wo er der frommen Einfalt nichts Befrem-
 10 dendes haben würde. Denn er schrieb sein Trauerspiel ebenso wenig für jene Zeiten, als er es bestimmte, in Böhmen oder Spanien¹ gespielt zu werden. Der gute Schriftsteller, er sei von welcher Gattung er wolle, wenn er nicht bloß schreibt, seinen Wiß, seine Gelehrsamkeit zu zeigen, hat immer die Er-
 15 leuchteten² und Besten seiner Zeit und seines Landes in Augen, und nur was diesen gefallen, was diese rühren kann, würdigt er zu schreiben³. Selbst der dramatische, wenn er sich zu dem Pöbel herabläßt, läßt sich nur darum zu ihm herab, um ihn zu erleuchten und zu bessern; nicht aber ihn in seinen Vorurteilen,
 20 ihn in seiner unedeln Denkungsart zu bestärken.

Zweites Stück.

Den 5ten Mai 1767.

Noch eine Anmerkung, gleichfalls das christliche Trauerspiel betreffend, würde über die Befehrung der Clorinde zu
 25 machen sein. So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehöret, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß. Wunder dulden wir da nur in der physikalischen⁴ Welt; in der moralischen muß alles seinen ordentlichen
 30 Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt sein soll. Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse,

¹ Lessing kennzeichnet diese damit als bigott katholische Länder. — ² Bei Lessing häufige Superlativform. — ³ Nach dem Französischen: il daigne écrire. — ⁴ Körperlichen, sichtbaren Welt.

zu jeder Aenderung der geringsten Gedanken und Meinungen müssen, nach Maßgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegeneinander abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst bejßen, uns durch Schönheiten des Detail über Mißverhältnisse dieser Art zu täuschen; aber er täuscht uns nur einmal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beifall, den er uns abgetäuschet hat, zurück. Dieses auf die vierte Szene des dritten¹ Akts angewendet, wird man finden, daß die Reden und das Betragen der Sophronia die Clorinde zwar zum Mitleiden hätten bewegen können, aber viel zu unvernünftig sind, Befehring an einer Person zu wirken, die gar keine Anlage zum Enthusiasmus hat. Beim Tasso nimmt Clorinde auch das Christentum an; aber in ihrer letzten Stunde; aber erst, nachdem sie kurz zuvor erfahren, daß ihre Eltern diesem Glauben zugetan gewesen: seine, erhebliche Umstände, durch welche die Wirkung einer höhern Macht in die Reihe natürlicher Begebenheiten gleichsam mit eingeslochten wird. Niemand hat es besser verstanden, wie weit man in diesem Stücke auf dem Theater gehen dürfe, als Voltaire. Nachdem die empfindliche, edle Seele des Zamor², durch Beispiel und Bitten, durch Großmut und Ermahnungen bestürmet und bis in das Innerste erschüttert worden, läßt er ihn doch die Wahrheit der Religion, an deren Bekennern er so viel Großes sieht, mehr vermuten als glauben. Und vielleicht würde Voltaire auch diese Vermutung unterdrückt haben, wenn nicht zur Beruhigung des Zuschauerz etwas hätte geschehen müssen.

Selbst der „Polyeukt“ des Corneille ist in Absicht auf beide Anmerkungen tadelhaft; und wenn es seine Nachahmungen immer mehr geworden sind, so dürfte die erste Tragödie, die den Namen einer christlichen verdienet, ohne Zweifel noch zu erwarten sein. Ich meine ein Stück, in welchem einzig der

¹ Wichtig des vierten Aktes. Dort wird die Heidin Clorinde durch den Opfermut der Christin Sophronia gerührt und bekehrt. — ² In Voltaires Tragödie „Alzire“ ein Heide, der seinem Glauben treubleibt, bis ihm die Verzeihung des von ihm tödlich verwundeten Christen Gudsman vor dessen Glauben Bewunderung einflößt.

Christ uns interessiret. — Ist ein solches Stück aber auch wohl möglich? Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmut, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen?

Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann, wieviel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, diese Bedenklichkeiten unwiderprechlich widerlegt, wäre also mein Rat: — man ließe alle bisherige christliche Trauerspiele unaufgeführt. Dieser Rat, welcher aus den Bedürfnissen der Kunst hergenommen ist, welcher uns um weiter nichts als sehr mittelmäßige Stücke bringen kann, ist darum nichts schlechter, weil er den schwächern Gemüthern zustatten kömmt, die, ich weiß nicht welchen Schauder empfinden, wenn sie Gesinnungen, auf die sie sich nur an einer heiligern Stätte gefaßt machen, im Theater zu hören bekommen. Das Theater soll niemanden, wer es auch sei, Anstoß geben; und ich wünschte, daß es auch allem genommenen Anstoße vorbeugen könnte und wollte.

Cronegk hatte sein Stück nur bis gegen Ende des vierten Aufzuges gebracht. Das übrige hat eine Feder in Wien¹ dazu gefügt; eine Feder — denn die Arbeit eines Kopfes ist dabei nicht sehr sichtbar. Der Ergänzer hat allem Ansehen nach die Geschichte ganz anders geendet, als sie Cronegk zu enden willens gewesen. Der Tod löset alle Verwirrungen am besten; darum läßt er beide sterben, den Dint und die Sophronia. Beim Tasso kommen sie beide davon; denn Clorinde nimmt sich mit der uneigennützigsten Großmut ihrer an. Cronegk aber hatte Clorinden verliebt gemacht, und da war es freilich schwer, zu erraten, wie er zwei Nebenbuhlerinnen auseinandersetzen

¹ Der Erzeuger war Cassian Anton Roschmann (1739 — 1806), der 1764 den fehlenden fünften Akt für die Aufführung in Wien verfaßte.

wollen, ohne den Tod zu Hülfe zu rufen. In einem andern noch schlechtern Trauerspiele, wo eine von den Hauptpersonen ganz aus heiler Haut starb, fragte ein Zuschauer seinen Nachbar: „Aber woran stirbt sie denn?“ — „Woran? am fünften Akte“, antwortete dieser. In Wahrheit; der fünfte Akt ist eine garstige, böse Staupe¹, die manchen hinreißt, dem die ersten vier Akte ein weit längeres Leben versprochen. —

Doch ich will mich in die Kritik des Stückes nicht tiefer einlassen. So mittelmäßig es ist, so ausnehmend ist es vorgestellt worden. Ich schweige von der äußern Pracht; denn diese Verbesserung unsers Theaters erfordert nichts als Geld. Die Künste, deren Hülfe dazu nötig ist, sind bei uns in ebender Vollkommenheit als in jedem andern Lande; nur die Künstler wollen ebenso bezahlt sein, wie in jedem andern Lande.

Man muß mit der Vorstellung eines Stückes zufrieden sein, 15 wenn unter vier, fünf Personen einige vortrefflich und die andern gut gespielt haben. Wen in den Nebenrollen ein Anfänger oder sonst ein Notnagel so sehr beleidiget, daß er über das Ganze die Nase rümpft, der reise nach Utopien und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtpußer 20 ein Garrick² ist.

Herr Ekhof³ war Evander; Evander ist zwar der Vater des Olints, aber im Grunde doch nicht viel mehr als ein Vertrauter⁴. Indes mag dieser Mann eine Rolle machen, welche er will; man erkennet ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Akteur und betauert, auch nicht zugleich alle übrige Rollen von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält.

¹ Zu Lessings Zeit noch jede bössartige Krankheit bei Menschen und Tieren.
² Der größte englische Schauspieler der Zeit Lessings; vgl. S. 51 dieses Bandes, Num. 4. — ³ Konrad Ekhof (1720—78), durch Lessings hohes Lob unsterblich als Schauspieler, aber auch als Mensch der höchsten Achtung würdig. — ⁴ *Confidant*, stehende Nebenrolle der nach französischem Muster verfaßten Tragödien.

Die eingestreuten Moralen sind Cronegks beste Seite. Er hat, in seinem „Codrus“ und hier, so manche in einer so schönen nachdrücklichen Kürze ausgedrückt, daß viele von seinen Versen als Sentenzen behalten und von dem Volke unter die im gemeinen Leben gangbare Weisheit aufgenommen zu werden verdienen. Leider sucht er uns nur auch öfters gefärbtes Glas für Edelsteine und witzige Antithesen für gesunden Verstand einzuschwätzen. Zwei dergleichen Zeilen in dem ersten Akte hatten eine besondere Wirkung auf mich. Die eine,

10 „Der Himmel kann verzeihn, allein ein Priester nicht.

Die andere

„Wer schlimm von andern denkt, ist selbst ein Bösewicht.“

Ich ward betroffen, in dem Parterre eine allgemeine Bewegung und dasjenige Gemurmle zu bemerken, durch welches sich der Beifall ausdrückt, wenn ihn die Aufmerksamkeit nicht gänzlich ausbrechen läßt. Theils dachte ich: Vortrefflich! man liebt hier die Moral; dieses Parterre findet Geschmack an Maximen; auf dieser Bühne könnte sich ein Euripides Ruhm erwerben, und ein Sokrates würde sie gern besuchen. Theils fiel es mir zugleich mit auf, wie schielend, wie falsch, wie anstößig diese vermeinten Maximen wären, und ich wünschte sehr, daß die Mißbilligung an jenem Gemurmle den meisten Anteil möge gehabt haben. Es ist nur ein Athen gewesen, es wird nur ein Athen bleiben, wo auch bei dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich¹ war, daß einer unlautern Moral wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem Theater herabgestürmet zu werden! Ich weiß wohl, die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, daß dieser Charakter, in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft, nicht anders als so urtheilen können. Aber auch diese poetische Wahrheit muß sich auf einer andern Seite der absoluten wiederum nähern, und

¹ Empfindlich.

der Dichter muß nie so unphilosophisch denken, daß er annimmt, ein Mensch könne das Böse um des Bösen wegen wollen, er könne nach lasterhaften Grundjätzen handeln, das Lasterhafte derselben erkennen und doch gegen sich und andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Unding, so gräßlich als ununterrichtend, und nichts als die armjelige Zuflucht eines schalen Kopfes, der schimmernde Tiraden für die höchste Schönheit des Trauerspiels hält. Wenn Tjmenor ein grausamer Priester ist, sind darum alle Priester Tjmenors? Man wende nicht ein, daß von Priestern einer falschen Religion die Rede sei. So falsch war noch keine in der Welt, daß ihre Lehrer notwendig Unmenschen sein müssen. Priester haben in den falschen Religionen sowie in der wahren Unheil gestiftet, aber nicht weil sie Priester, sondern weil sie Bösewichter waren, die zum Behuf ihrer schlimmen Neigungen die Vorrechte auch eines jeden andern Standes gemißbraucht hätten.

Wenn die Bühne so unbesonnene Urtheile über die Priester überhaupt ertönen läßt, was Wunder, wenn sich auch unter diesen Unbesonnene finden, die sie als die grade Heerstraße zur Hölle ausschreien?

Aber ich verfall' wiederum in die Kritik des Stückes, und ich wollte von dem Schauspieler sprechen.

Drittes Stück.

Den Sten Mai 1767.

Und wodurch bewirkt dieser Schauspieler (Herr Ekhof), daß wir auch die gemeinste¹ Moral so gern von ihm hören? Was ist es eigentlich, was ein anderer von ihm zu lernen hat, wenn wir ihn in solchem Falle ebenso unterhaltend finden sollen?

Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeh'et²; man muß ebenjowenig lange darauf zu denken als damit zu prahlen scheinen.

Es verstehet sich also von selbst, daß die moralischen Stellen vorzüglich wohl gelernt sein wollen. Sie müssen ohne Stocken, ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Flusse

¹ Gewöhnlichste. — ² Ev. Matthäi, Kap. 12, V. 34.

der Worte, mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, daß sie keine mühsame Ausframungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen scheinen.

5 Ebenso ausgemacht ist es, daß kein falscher Akzent uns muß argwöhnen lassen, der Akteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muß uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe.

10 Aber die richtige Akzentuation ist zur Not auch einem Papagei beizubringen. Wie weit ist der Akteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet! Worte, deren Sinn man einmal gefaßt, die man sich einmal ins Gedächtnis gepräget hat, lassen sich sehr richtig her-
 15 sagen, auch indem sich die Seele mit ganz andern Dingen beschäftigt; aber alsdann ist keine Empfindung möglich. Die Seele muß ganz gegenwärtig sein; sie muß ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten und nur alsdann —

20 Aber auch alsdann kann der Akteur wirklich viel Empfindung haben und doch keine zu haben scheinen. Die Empfindung ist überhaupt immer das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sein, wo man sie nicht erkennet; und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen
 25 äußern Merkmalen urteilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstaten oder doch schwächen und zweideutig machen. Der Akteur kann eine gewisse Bildung des Gesichts,
 30 gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben, mit denen wir ganz andere Fähigkeiten, ganz andere Leidenschaften, ganz andere Gesinnungen zu verbinden gewohnt sind, als er gegenwärtig äußern und ausdrücken soll. Ist dieses, so mag er noch
 35 so viel empfinden, wir glauben ihm nicht: denn er ist mit sich selbst im Widerspruche. Gegenteils kann ein anderer so glücklich gebauet sein; er kann so entscheidende Züge besitzen; alle seine Muskeln können ihm so leicht, so geschwind zu Gebote stehen; er kann so feine, so vielfältige Abänderungen der Stimme

in seiner Gewalt haben; kurz, er kann mit allen zur Pantomime erforderlichen Gaben in einem so hohen Grade beglückt sein, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgendeinem guten Vorbilde spielt, von der innigsten Empfindung bejeelet scheinen wird, da doch alles, was er 5 sagt und tut, nichts als mechanische Nachäffung ist.

Ohne Zweifel ist dieser ungeachtet seiner Gleichgültigkeit und Kälte dennoch auf dem Theater weit brauchbarer als jener. Wenn er lange genug nichts als nachgeäffet hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach 10 denen er selbst zu handeln anfängt, und durch deren Beobachtung (zufolge dem Gesetze, daß eben die Modifikationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirkt werden) er zu einer Art von Empfindung gelangt, 15 die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig 20 schließen zu können glauben. Ein solcher Akteur soll z. E. die äußerste Wut des Zornes ausdrücken; ich nehme an, daß er seine Rolle nicht einmal recht versteht, daß er die Gründe dieses Zornes weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen. Und 25 ich sage: wenn er nur die allergrößten Äußerungen des Zornes einem Akteur von ursprünglicher Empfindung abgelernt hat und getreu nachzumachen weiß — den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen, bald freischendenden, bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbraunen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne usw. — wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachahmen lassen, sobald man will, gut nachmacht: so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht 35 bloß von unserm Willen abhängen: sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blißen, seine Muskeln werden schwellen;

kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es sein sollte.

Nach diesen Grundsätzen von der Empfindung überhaupt habe ich mir zu bestimmen gesucht, welche äußerliche Merkmale diejenige Empfindung begleiten, mit der moralische Betrachtungen wollen gesprochen sein, und welche von diesen Merkmalen in unserer Gewalt sind, so daß sie jeder Akteur, er mag die Empfindung selbst haben oder nicht, darstellen kann. Mich dünkt folgendes.

10 Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der als solcher einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Überlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt sein.

15 Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen; er ist kein bloßer symbolischer¹ Schluß; er ist eine generalisierte² Empfindung, und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen sein.

20 Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte? —

Nicht anders; mit einer Mischung von beiden, in der aber nach Beschaffenheit der Situation bald dieses, bald jenes hervorlicht.

25 Ist die Situation ruhig, so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; sie muß über ihr Glück oder ihre Pflichten bloß darum allgemeine Betrachtungen zu machen scheinen, um durch diese Allgemeinheit selbst jenes desto lebhafter zu genießen, diese desto williger und mutiger zu beobachten.

30 Ist die Situation hingegen heftig, so muß sich die Seele durch die Moral (unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verstehe) gleichsam von ihrem Fluge zurückholen; sie muß ihren Leidenschaften das Ansehen der Vernunft, stürmischen Ausbrüchen den Schein vorbedächtlicher Entschlüsse
35 geben zu wollen scheinen.

Einbildlicher, allgemeiner. — ² Als allgemeingültig ausgesprochene.

Jenes erfordert einen erhabnen und begeisterten Ton, dieses einen gemäßigten und feierlichen. Denn dort muß das Raisonnement in Affekt entbrennen und hier der Affekt in Raisonnement sich auskühlen.

Die meisten Schauspieler kehren es gerade um. Sie poltern 5 in heftigen Situationen die allgemeinen Betrachtungen ebenso stürmisch heraus, als das übrige; und in ruhigen beten sie dieselben ebenso gelassen her als das übrige. Daher geschieht es denn aber auch, daß sich die Moral weder in den einen, noch in den andern bei ihnen ausnimmt¹, und daß wir sie in jenen 10 ebenso unnatürlich als in diesen langweilig und kalt finden. Sie überlegten nie, daß die Stückerlei von dem Grunde abstechen muß und Gold auf Gold brodieren ein elender Geschmack ist.

Durch ihre Gestus verderben sie vollends alles. Sie wissen weder, wenn² sie deren dabei machen sollen, noch was für welche. 15 Sie machen gemeiniglich zu viele und zu unbedeutende.

Wenn in einer heftigen Situation die Seele sich auf einmal zu sammeln scheint, um einen überlegenden Blick auf sich oder auf das, was sie umgibt, zu werfen, so ist es natürlich, daß sie allen Bewegungen des Körpers, die von ihrem bloßen 20 Willen abhängen, gebieten wird. Nicht die Stimme allein wird gelassener; die Glieder alle geraten in einen Stand der Ruhe, um die innere Ruhe auszudrücken, ohne die das Auge der Vernunft nicht wohl um sich schauen kann. Mit eins³ tritt der fort- 25 schreitende Fuß fest auf, die Arme sinken, der ganze Körper zieht sich in den senkrechten Stand; eine Pause — und dann die Reflexion. Der Mann steht da, in einer feierlichen Stille, als ob er sich nicht stören wollte, sich selbst zu hören. Die Reflexion ist aus — wieder eine Pause — und so wie die Reflexion 30 abgezielet, seine Leidenschaft entweder zu mäßigen oder zu beseuern, bricht er entweder auf einmal wieder los oder setzt allmählich das Spiel seiner Glieder wieder in Gang. Nur auf dem Gesichte bleiben während der Reflexion die Spuren des Affekts; Miene und Auge sind noch in Bewegung und Feuer; denn wir haben Miene und Auge nicht so urplötzlich in unserer 35

¹ Gut ausnimmt. — ² Wann. — ³ Plötzlich.

Gewalt als Fuß und Hand. Und hierin dann, in diesen ausdrückenden Mienen, in diesem entbrannten Auge und in dem Ruhestande des ganzen übrigen Körpers, bestehet die Mischung von Feuer und Kälte, mit welcher ich glaube, daß die Moral in heftigen Situationen gesprochen sein will.

Mit ebendieser Mischung will sie auch in ruhigen Situationen gesagt sein; nur mit dem Unterschiede, daß der Teil der Aktion, welcher dort der feurige war, hier der kältere, und welcher dort der kältere war, hier der feurige sein muß. Nämlich: da die Seele, wenn sie nichts als sanfte Empfindungen hat, durch allgemeine Betrachtungen diesen sanften Empfindungen einen höhern Grad von Lebhaftigkeit zu geben sucht, so wird sie auch die Glieder des Körpers, die ihr unmittelbar zu Gebote stehen, dazu beitragen lassen; die Hände werden in voller Bewegung sein; nur der Ausdruck des Gesichtes kann so geschwind nicht nach, und in Miene und Auge wird noch die Ruhe herrschen, aus der sie der übrige Körper gern herausarbeiten möchte.

Viertes Stück.

Den 12ten Mai 1767.

Aber von was für Art sind die Bewegungen der Hände, mit welchen in ruhigen Situationen die Moral gesprochen zu sein liebet?

Von der Chironomie der Alten, das ist von dem Inbegriffe der Regeln, welche die Alten den Bewegungen der Hände vorgeschrieben hatten, wissen wir nur sehr wenig; aber dieses wissen wir, daß sie die Händesprache zu einer Vollkommenheit gebracht, von der sich aus dem, was unsere Redner darin zu leisten imstande sind, kaum die Möglichkeit sollte begreifen lassen. Wir scheinen von dieser ganzen Sprache nichts als ein unartikuliertes Geschrei behalten zu haben, nichts als das Vermögen, Bewegungen zu machen, ohne zu wissen, wie diesen Bewegungen eine fixierte Bedeutung zu geben und wie sie untereinander zu verbinden, daß sie nicht bloß eines einzeln Sinnes, sondern eines zusammenhängenden Verstandes¹ fähig werden.

¹ Sinnes, Inhalts.

Ich bescheide mich gern, daß man bei den Alten den Pantomimen nicht mit dem Schauspieler vermengen muß. Die Hände des Schauspielers waren bei weiten so geschwäsig nicht als die Hände des Pantomimens. Bei diesem vertraten sie die Stelle der Sprache; bei jenem sollten sie nur den Nachdruck 5 derselben vermehren, und durch ihre Bewegungen, als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verschaffen helfen. Bei dem Pantomimen waren die Bewegungen der Hände nicht bloß natürliche Zeichen¹; viele derselben hatten eine konventionelle Bedeutung, und dieser 10 mußte sich der Schauspieler gänzlich enthalten.

Er gebrauchte sich² also seiner Hände sparsamer als der Pantomime, aber ebenjowenig vergebens als dieser. Er rührte keine Hand, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken konnte. Er wußte nichts von den gleichgültigen Bewegungen, 15 durch deren beständigen einförmigen Gebrauch ein so großer Teil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer, sich das vollkommene Ansehen von Drahtpuppen gibt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand die Hälfte einer krieplichten³ Achse, abwärts vom Körper, beschreiben, oder mit beiden Hän- 20 den zugleich die Luft von sich wegrudern, heißt ihnen Aktion haben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu tun geübt ist, o! der glaubt, uns bezaubern zu können.

Ich weiß wohl, daß selbst Hogarth⁴ den Schauspielern be- 25 fiehlt, ihre Hand in schönen Schlangelinien bewegen zu lernen; aber nach allen Seiten, mit allen möglichen Abänderungen, deren diese Linien, in Ansehung ihres Schwunges, ihrer Größe und Dauer fähig sind. Und endlich befiehlt er es ihnen nur zur Übung, um sich zum Agieren dadurch geschickt zu machen, um den Armen die Biegungen des Reizes geläufig zu machen; 30 nicht aber in der Meinung, daß das Agieren selbst in weiter nichts als in der Beschreibung solcher schönen Linien immer nach der nämlichen Direktion bestehe.

¹ Über die willkürlichen und natürlichen Zeichen wollte Lessing ausführlich im zweiten Teil des „Laokoon“ handeln. Vgl. besonders S. 256 dieses Bandes, S. 23 ff. —

² Bediente sich. — ³ Dialektisch für „verkrüppelt“. — ⁴ William Hogarth (1697 bis 1764) in seiner von Rytius 1754 übersehten „Zergliederung der Schönheit“ nennt die Schlangelinie die Linie des Reizes.

Weg also mit diesem unbedeutenden Portebras¹, vornehmlich bei moralischen Stellen weg mit ihm! Reiz am unrechten Orte ist Affectation und Grimasse; und ebenderjelbe Reiz, zu oft hintereinander wiederholt, wird kalt und endlich ekel. Ich sehe
 5 einen Schulknaben sein Sprüchelchen auffagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Menuet die Hand gibt, mir zureicht oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnet.

Jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen
 10 macht, muß bedeutend² sein. Oft kann man bis in das Malerische damit gehen; wenn man nur das Pantomimische vermeidet. Es wird sich vielleicht ein andermal Gelegenheit finden, diese Gradation von bedeutenden zu malerischen, von malerischen zu pantomimischen Gesten, ihren Unterschied und ihren Ge-
 15 brauch, in Beispielen zu erläutern. Ist würde mich dieses zu weit führen, und ich merke nur an, daß es unter den bedeutenden Gesten eine Art gibt, die der Schauspieler vor allen Dingen wohl zu beobachten hat, und mit denen er allein der Moral Licht und Leben erteilen kann. Es sind dieses mit einem Worte
 20 die individualisierenden Gestus. Die Moral ist ein allgemeiner Satz, aus den besondern Umständen der handelnden Personen gezogen; durch seine Allgemeinheit wird er gewissermaßen der Sache fremd, er wird eine Auschweifung³, deren Beziehung auf das Gegenwärtige von dem weniger aufmerksamen oder weni-
 25 ger scharfsinnigen Zuhörer nicht bemerkt oder nicht begriffen wird. Wann es daher ein Mittel gibt, diese Beziehung sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen, und wann dieses Mittel gewisse Gestus sein können, so muß sie der Schauspieler ja nicht zu
 30 machen veräumen.

Man wird mich aus einem Exempel am besten verstehen. Ich nehme es, wie mir es ist beifällt⁴; der Schauspieler wird sich ohne Mühe auf noch weit einleuchtendere besinnen. — Wenn Oint sich mit der Hoffnung schmeichelt, Gott werde das Herz

¹ Franz. port de bras, „Armhaltung“, technischer Ausdruck für bedeutungslose („unbedeutende“), angeblich anmutige Stellungen. — ² Gehaltvoll. — ³ Ausschweifung. — ⁴ Aus „Oint und Sophronia“, 2. Akt, 4. Scene.

des Madin bewegen, daß er so grausam mit den Christen nicht verfare, als er ihnen gedrohet, so kann Ewander als ein alter Mann nicht wohl anders, als ihm die Betrieglichkeit unsrer Hoffnungen zu Gemüte zu führen:

„Vertraue nicht, mein Sohn, Hoffnungen, die betriegen!“ 5

Sein Sohn ist ein feuriger Jüngling, und in der Jugend ist man vorzüglich geneigt, sich von der Zukunft nur das Beste zu versprechen.

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft.“

Doch indem besinnt er sich, daß das Alter zu dem entgegen- 10
gesetzten Fehler nicht weniger geneigt ist; er will den unverzagten Jüngling nicht ganz niederschlagen und fährt fort:

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft.“

Diese Sentenzen mit einer gleichgültigen Aktion, mit einer nichts als schönen Bewegung des Armes begleiten, würde weit 15
schlimmer sein, als sie ganz ohne Aktion herjagen. Die einzige ihnen angemessene Aktion ist die, welche ihre Allgemeinheit wieder auf das Besondere einschränkt. Die Zeile

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft!“

muß in dem Tone, mit dem Gestu der väterlichen Warnung, an 20
und gegen den Clint gesprochen werden, weil Clint es ist, dessen unerfahrene leichtgläubige Jugend bei dem sorgjamen Alten diese Betrachtung veranlaßte. Die Zeile hingegen

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft“

erfordert den Ton, das Achselzucken, mit dem wir unsere eigene 25
Schwachheiten zu gestehen pflegen, und die Hände müssen sich notwendig gegen die Brust ziehen, um zu bemerken, daß Ewander diesen Satz aus eigener Erfahrung habe, daß er selbst der Alte sei, von dem er gelte.

Es ist Zeit, daß ich von dieser Ausjchweifung über den 30
Vortrag der moralischen Stellen wieder zurückkomme. Was man Lehrreiches darin findet, hat man lediglich den Beispielen des Herrn Ekhof zu danken; ich habe nichts als von ihnen richtig zu abstrahieren gesucht. Wie leicht, wie angenehm ist es, einem

Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht bloß gelingt, sondern der es macht!

Die Rolle der Clorinde ward von Madame Henjeln¹ gespielt, die ohnstreitig eine von den besten Aktrizen ist, welche
 5 das deutsche Theater jemals gehabt hat. Ihr besonderer Vorzug ist eine sehr richtige Deklamation; ein falscher Akzent wird ihr schwerlich entweichen; sie weiß den verworrensten, holprigsten, dunkelsten Vers mit einer Leichtigkeit, mit einer Präzision zu sagen, daß er durch ihre Stimme die deutlichste Er-
 10 klärung, den vollständigsten Kommentar erhält. Sie verbindet damit nicht selten ein Raffinement, welches entweder von einer sehr glücklichen Empfindung oder von einer sehr richtigen Beurteilung zeuget. Ich glaube die Liebeserklärung, welche sie dem Olint tut², noch zu hören:

15 „— Erkenne mich! Ich kann nicht länger schweigen;
 Verstellung oder Stolz sei niedern Seelen eigen.
 Olint ist in Gefahr, und ich bin außer mir —
 Bewundernd sah ich oft im Krieg und Schlacht nach dir;
 Mein Herz, das vor sich selbst sich zu entdecken scheute,
 20 War wider meinen Ruhm und meinen Stolz im Streite.
 Dein Unglück aber reißt die ganze Seele hin,
 Und ißt erkenn' ich erst, wie klein, wie schwach ich bin.
 Ißt, da dich alle die, die dich verehrten, hassen,
 Da du, zur Pein bestimmt, von jedermann verlassen,
 25 Verbrechern gleichgestellt, unglücklich und ein Christ,
 Dem furchtbarn Tode nah, im Tod noch elend bist:
 Ißt wag' ich's, zu gestehn: ißt kenne meine Triebe!“

Wie frei, wie edel war dieser Ausbruch! Welches Feuer, welche
 Inbrunst beseelten jeden Ton! Mit welcher Zudringlichkeit³,
 30 mit welcher Überströmung des Herzens sprach ihr Mitleid! Mit welcher Entschlossenheit ging sie auf das Bekenntnis ihrer Liebe los! Aber wie unerwartet, wie überraschend brach sie auf einmal ab und veränderte auf einmal Stimme und Blick und die ganze Haltung des Körpers, da es nun darauf ankam, die dürren

¹ Friederike Henjel (1738—89) war, zumal später als Madame Seyler, unbestritten die erste tragische Schauspielerinnen Deutschlands. — ² 3. Akt, 2. Szene.

³ Eindringlichkeit.

Worte ihres Bekenntnisses zu sprechen. Die Augen zur Erde geschlagen, nach einem langsamem Seufzer in dem furchtsamen gezogenen Tone der Verwirrung kam endlich

„Ich liebe dich, Olint, —“

heraus, und mit einer Wahrheit! Auch der, der nicht weiß, 5
ob die Liebe sich so erklärt, empfand, daß sie sich so erklären sollte. Sie entschloß sich, als Heldin ihre Liebe zu gestehen, und gestand sie als ein zärtliches, schamhaftes Weib. So Kriegerin als sie war¹, so gewöhnt sonst in allem zu männlichen Sitten: behielt das Weibliche doch hier die Oberhand. Kaum 10
aber waren sie hervor, diese der Sittsamkeit so schwere Worte, und mit eins² war auch jener Ton der Freimütigkeit wieder da. Sie fuhr mit der sorglosesten Lebhaftigkeit, in aller der unbekümmerten Hitze des Affekts fort:

„— — — Und stolz auf meine Liebe, 15
Stolz, daß dir meine Macht dein Leben retten kann,
Biet' ich dir Hand und Herz und Kron' und Purpur an.“

Dem die Liebe äußert sich nun als großmütige Freundschaft: und die Freundschaft spricht ebenso dreist, als schüchtern die Liebe.

Fünftes Stück.

20

Den 15ten Mai 1767.

Es ist unstreitig, daß die Schauspielerin durch diese meisterhafte Absezung der Worte:

„Ich liebe dich, Olint, —“

der Stelle eine Schönheit gab, von der sich der Dichter, bei 25
dem alles in dem nämlichen Fluße von Worten daherrauscht, nicht das geringste Verdienst beimessen kann. Aber wenn es ihr doch gefallen hätte, in diesen Verfeinerungen ihrer Rolle fortzufahren! Vielleicht besorgte sie, den Geist des Dichters ganz zu verfehlen; oder vielleicht scheute sie den Vorwurf, nicht 30
das, was der Dichter sagt, sondern was er hätte sagen sollen, gespielt zu haben. Aber welches Lob könnte größer sein als so ein Vorwurf? Freilich muß sich nicht jeder Schauspieler

¹ Französische Konstruktion: toute guerrière qu'elle était . . . — ² Sofort.

einbilden, dieses Lob verdienen zu können. Denn sonst möchte es mit den armen Dichtern übel aussehn.

Cronegk hat wahrlich aus seiner Glorinde ein sehr abgeschmacktes, widerwärtiges, häßliches Ding gemacht. Und dem-
 5 ohngeachtet ist sie noch der einzige Charakter, der uns bei ihm interessiret. So sehr er die schöne Natur in ihr verfehlt, so tut doch noch die plumpe, ungeschlachte Natur einige Wirkung. Das macht, weil die übrigen Charaktere ganz außer aller Natur
 sind und wir doch noch leichter mit einem Dragoner von Weibe
 10 als mit himmelbrütenden¹ Schwärmern sympathisiren. Nur gegen das Ende, wo sie mit in den begeisterten Ton fällt, wird sie uns ebenso gleichgültig und ekel. Alles ist Widerspruch in ihr, und immer springt sie von einem Ausersten auf das andere. Raum hat sie ihre Liebe erklärt, so fügt sie hinzu:

15 „Wirst du mein Herz verschmähn? Du schweigst? — Entschließe dich;
 Und wenn du zweifeln kannst — so zitter!“

So zittere? Dint soll zittern? er, den sie so oft in dem Tumulte der Schlacht unerschrocken unter den Streichen des Todes gesehen? Und soll vor ihr zittern? Was will sie denn? Will sie
 20 ihm die Augen austragen? — O, wenn es der Schauspielerin eingefallen wäre, für diese ungezogene weibliche Gastonade² „so zittere!“ zu sagen: ich zittere! Sie konnte zittern, soviel sie wollte, ihre Liebe verschmäht, ihren Stolz beleidiget zu finden. Das wäre sehr natürlich gewesen. Aber es von dem Dint ver-
 25 langen, Gegenliebe von ihm, mit dem Messer an der Gurgel, fodern, das ist so unartig als lächerlich.

Doch was hätte es geholfen, den Dichter einen Augenblick länger in den Schranken des Wohlstandes und der Mäßigung zu erhalten? Er fährt fort, Glorinden in dem wahren Tone
 30 einer besoffenen Marktenderin rasen zu lassen; und da findet keine Linderung, keine Bemäntelung mehr statt.

Das einzige, was die Schauspielerin zu seinem Besten noch tun könnte, wäre vielleicht dieses, wenn sie sich von seinem wilden Feuer nicht so ganz hinreißen ließe, wenn sie ein wenig
 35 an sich hielte, wenn sie die äußerste Wut nicht mit der äußersten

¹ Nur an den Himmel denkenden. — ² Großsprecherei.

Anstrengung der Stimme, nicht mit den gewaltsamsten Gebärden ausdrückte.

Wenn Shakespeare nicht ein ebenso großer Schauspieler in der Ausübung gewesen ist, als er ein dramatischer Dichter war, so hat er doch wenigstens ebenjogut gewußt, was zu der Kunst des einen als was zu der Kunst des andern gehöret. Ja, vielleicht hatte er über die Kunst des erstern um so viel tiefer nachgedacht, weil er so viel weniger Genie dazu hatte¹. Wenigstens ist jedes Wort, das er dem Hamlet, wenn er die Komödianten abrichtet², in den Mund legt, eine goldene Regel für alle Schauspieler, denen an einem vernünftigen Beifalle gelegen ist. „Ich bitte euch“, läßt er ihn unter andern zu den Komödianten sagen, „spricht die Rede so, wie ich sie euch vorjagte; die Zunge muß nur eben darüber hinlaufen. Aber wenn ihr mir sie so heraushaltet, wie es manche von unsern Schauspielern tun: seht, so wäre mir es ebenjolieb gewesen, wenn der Stadtchreier meine Verse gesagt hätte. Auch durchsägt mir mit eurer Hand nicht so sehr die Luft, sondern macht alles hübsch artig; denn mitten in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft müßt ihr noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und Geschmeidige gibt.“

Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreitet sich so sehr, ob ein Schauspieler zuviel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, daß ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig oder wenigstens heftiger sein könne, als es die Umstände erfordern: so haben die, welche es leugnen, recht, zu sagen, daß in solchem Falle der Schauspieler nicht zuviel Feuer, sondern zuwenig Verstand zeige. Überhaupt kömmt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrei und Kontorjionen Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, daß der Akteur darin zuweit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher

¹ Es wird Shakespeare nachgesagt, er sei nur ein mäßiger Schauspieler gewesen. Seine größte Rolle war angeblich der Geist im „Hamlet“. — ² Über die Rolle belehrt, die sie nachher vor dem König zu spielen haben, 3. Akt, 2. Szene.

alle Stücke, die den Akteur ausmachen, daß ihrige dazu beitragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben: so müßten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, daß der Schauspieler allzubiel Feuer in diesem Verstande¹ anwenden könnte. Es kann also auch nicht dieses Feuer sein, dessen Mäßigung Shakespeare selbst in dem Strome, in dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt: er muß bloß jene Hestigkeit der Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet hat, dennoch der Schauspieler sich in beiden Stücken mäßigen müsse. Es gibt wenig Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel sein. Gleichwohl sollen weder unsere Augen noch unsere Ohren beleidiget werden; und nur alsdenn, wenn man bei Aüßerung der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm sein könnte, haben sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlaf schrecken sollen.

Die Kunst des Schauspielers stehet hier zwischen den bildenden Künsten und der Poesie mitteninne². Als sichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gezeß sein; doch als transitorische³ Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponierend macht. Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta⁴, das Freche eines Bernini⁵ öfters erlauben; es hat

¹ Sinne. — ² In der Mitte. — ³ Das Transitorische (schnell Vorübergehende) ist nach dem „Laotoon“ der Malerei im engeren Sinne verfaßt, weil ihre Gebilde unveränderlich beharren. Das trifft auf die Schauspielkunst, die auch Bilder für das Auge schafft, nicht zu. — ⁴ Antonio Tempesta (1556—1630), italienischer Schlachten- und Tiermaler, oder, wahrscheinlicher, der Niederländer Pieter Mulier, der in Italien den Beinamen Tempesta („Unwetter“) erhielt, weil er vornehmlich Landschaften und Seestücke mit Gewitterstürmen malte. — ⁵ Giovanni Lorenzo Bernini (1598—1680), Hauptmeister des Barockstils, in Lessings Zeit sehr untergeschätzt, weil seine kühnen, zuweilen gewaltigen Stellungen („das Freche“) der nach klassischer Ruhe verlangenden Zeitrichtung widersprachen.

bei ihr alle das Ausdrückende¹, welches ihm eigentümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzulang' darin verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählich vorbereiten und durch die darauffolgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohl-
 anständigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie², aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmei-
 chelt sein, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen gibe, unverfälscht überliefern soll.

Es könnte leicht sein, daß sich unsere Schauspieler bei der Mäßigung, zu der sie die Kunst auch in den heftigsten Leidenschaften verbindet³, in Ansehung des Beifalles nicht allzu wohl befinden dürften. — Aber welches Beifalles? — Die Galerie ist freilich ein großer Liebhaber des Lärmenden und Tobenden, und selten wird sie ermangeln, eine gute Lunge mit lauten Händen zu erwidern. Auch das deutsche Parterre ist noch ziemlich von diesem Geschmacke, und es gibt Akteurs, die, schlau genug, von diesem Geschmacke Vorteil zu ziehen wissen. Der Schläfrigste rafft sich gegen das Ende der Szene, wenn er abgehen soll, zusammen, erhebet auf einmal die Stimme und überladet die Aktion, ohne zu überlegen, ob der Sinn seiner Rede diese höhere Anstrengung auch erfodere. Nicht selten widerspricht sie sogar der Verfassung, mit der er abgehen soll; aber was tut das ihm? Genug, daß er das Parterre dadurch erinnert hat, aufmerksam auf ihn zu sein, und wenn es die Güte haben will, ihm nachzuklatschen. Nachzujuchen sollte es ihm! Doch leider ist es teils nicht Kenner genug, teils zu gutherzig und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die Tat.

Ich getraue mich nicht, von der Aktion der übrigen Schauspieler in diesem Stücke etwas zu sagen⁴. Wenn sie nur immer

¹ Das Charakteristische (im Gegensatz zum Schönen). — ² Anspielung auf das Paradoxon des Simonides; vgl. S. 18 dieses Bandes, 3. 17. — ³ Verpflichtet. —

⁴ Die Urjache lag, wenigstens zum Teil, in der Abneigung der Schauspieler gegen Leistungskritik. Vgl. die „Einleitung des Herausgebers“, S. 325 dieses Bandes, 3. 16 ff. Frau Mécour gab die Sophronia.

benüht sein müssen, Fehler zu bemänteln und das Mittel-
mäßige geltend zu machen¹, so kann auch der Beste nicht anders,
als in einem sehr zweideutigen Lichte erscheinen. Wenn wir
ihn auch den Verdruß, den uns der Dichter verursacht, nicht
5 mit entgelten lassen, so sind wir doch nicht ausgeräumt genug,
ihm alle die Gerechtigkeit zu erweisen, die er verdienet.

Den Beschluß des ersten Abends² machte „Der Triumph der
vergangenen Zeit“, ein Lustspiel in einem Aufzuge, nach dem
Französischen des le Grand³. Es ist eines von den drei kleinen
10 Stücken, welche le Grand unter dem allgemeinen Titel „Der
Triumph der Zeit“ im Jahre 1724 auf die französische Bühne
brachte, nachdem er den Stoff desselben bereits einige Jahre
vorher unter der Aufschrift „Die lächerlichen Verliebten“ be-
handelt, aber wenig Beifall damit erhalten hatte. Der Einfall,
15 der dabei zum Grunde liegt, ist drollig genug⁴, und einige
Situationen sind sehr lächerlich. Nur ist das Lächerliche von der
Art, wie es sich mehr für eine satirische Erzählung als auf die
Bühne schickt. Der Sieg der Zeit über Schönheit und Jugend
macht eine traurige Idee; die Einbildung eines sechszigjährigen
20 Weib und einer ebenso alten Märrin, daß die Zeit nur über
ihre Reize keine Gewalt sollte gehabt haben, ist zwar lächerlich;
aber diesen Weib und diese Märrin selbst zu sehen, ist ekelhafter
als lächerlich.

Sechstes Stück.

Den 19ten Mai 1767

25

Noch habe ich der Anreden an die Zuschauer vor und nach
dem großen Stücke des ersten Abends nicht gedacht. Sie schreiben
sich von einem Dichter⁵ her, der es mehr als irgendein anderer

¹ Zur Geltung zu bringen. — ² Es war damals stehende Gewohnheit, nach dem Hauptstück noch eines in einem Akt, ein sogenanntes Nachspiel, zu geben. — ³ Marc Antoine Le Grand (1673—1728), Schauspieler und Lustspielbichter. „Le triomphe du temps passé“ war der erste Teil jener kleinen Trilogie, „Le triomphe du temps présent“ der zweite und „Le triomphe du temps futur“ der dritte. — ⁴ Ein Paar, das sich vor langen Jahren geliebt hat, erkennt einander beim Wiedersehen nicht mehr, sondern glaubt gegenseitig, in ihren Kindern den einzigen Gegenstand ihrer Liebe zu erblicken. — ⁵ Wahrscheinlich ist Köwen (vgl. die „Einleitung des Herausgebers“, S. 322 dieses Bandes, S. 29 ff.) der Verfasser des Prologs und des Epilogs.

versteht, tiefjinnigen Verstand mit Wiß aufzuheitern und nachdenklichem Ernste die gefällige Miene des Scherzes zu geben. Womit könnte ich diese Blätter besser auszieren, als wenn ich sie meinen Lesern ganz mittheile? Hier sind sie. Sie bedürfen keines Kommentars. Ich wünsche nur, daß manches darin
5 nicht in den Wind gesagt sei!

Sie wurden beide ungemein wohl, die erstere mit alle dem Anstande und der Würde und die andere mit alle der Wärme und Feinheit und einschmeichelnden Verbindlichkeit gesprochen, die der besondere Inhalt einer jeden erforderte.
10

Prolog.

(Gesprochen von Madame Löwen¹.)

Ihr Freunde, denen hier das mannigfache Spiel
Des Menschen in der Kunst der Nachahmung gefiel:
Ihr, die ihr gerne weint, ihr weichen, bessern Seelen,
Wie schön, wie edel ist die Lust, sich so zu quälen;
Wenn bald die süße Trän', indem das Herz erweicht,
5 In Zärtlichkeit zerschmilzt, still von den Wangen schleicht,
Bald die bestürmte Seel', in jeder Nerv' erschüttert,
Im Leiden Wollust fühlt und mit Vergnügen zittert!
O sagt, ist diese Kunst, die so eu'r Herz zerschmelzt,
Der Leidenschaften Strom so durch eu'r Inneres wälzt,
10 Vergnugend, wenn sie rührt, entzündend, wenn sie schrecket,
Zu Mitleid, Menschenlieb' und Edelmut erwecket,
Die Sittenbilderin, die jede Tugend lehrt,
Ist die nicht eurer Gunst und eurer Pfllege wert?

Die Fürsicht² sendet sie mitleidig auf die Erde,
15 Zum Besten des Barbar's, damit er menschlich werde;
Weißt sie, die Lehrerin der Könige zu sein,
Mit Würde, mit Genie, mit Feu'r vom Himmel ein;
Heißt sie, mit ihrer Macht, durch Tränen zu ergößen,
Das stumpfeste Gefühl der Menschenliebe weßen;
20 Durch süße Herzensangst und angenehmes Grau'n
Die Bosheit bändigen und an den Seelen bau'n;
Wohlthätig für den Staat, den Wütenden, den Wilden
Zum Menschen, Bürger, Freund und Patrioten bilden.

¹ Die Tochter des Prinzipals Schönemann, die 1733—83 lebte. Vgl. Stüd 8, 13 und 25. — ² Vorsehung.

- 25 Geseze stärken zwar der Staaten Sicherheit,
 Als Ketten an der Hand der Ungerechtigkeit:
 Doch deckt noch immer List den Bösen vor dem Richter,
 Und Macht wird oft der Schuß erhabner Bösewichter.
 Wer rächt die Unschuld dann? Weh' dem gedrückten Staat,
 30 Der statt der Tugend nichts als ein Gesezbuch hat!
 Geseze, nur ein Zaum der offenen Verbrechen,
 Geseze, die man lehrt, des Hasses Urteil sprechen,
 Wenn ihnen Eigennuß, Stolz und Parteilichkeit
 Für eines Solons Geist den Geist der Drückung leiht!
 35 Da lernt Bestechung bald, um Strafen zu entgehen,
 Das Schwert der Majestät aus ihren Händen drehen;
 Da pflanzet Herrschbegier, sich freuend des Verfalls
 Der Redlichkeit, den Fuß der Freiheit auf den Hals,
 Läßt den, der sie vertritt, in Schimpf und Banden schmachten
 40 Und das blutschuld'ge Beil der Themis Unschuld schlachten!
 Wenn der, den kein Gesez straft oder strafen kann,
 Der schlaue Bösewicht, der blutige Tyrann,
 Wenn der die Unschuld drückt, wer wagt es, sie zu decken?
 Den sichert tiefe List, und diesen waffnet Schrecken.
 45 Wer ist ihr Genius, der sich entgegenlegt? —
 Wer? Sie, die iht den Dolch und iht die Geißel trägt,
 Die unerschrockne Kunst, die allen Mißgestalten
 Straßloser Torheit wagt den Spiegel vorzuhalten;
 Die das Geweb' enthüllt, worin sich List verspinnet,
 50 Und den Tyrannen sagt, daß sie Tyrannen sind;
 Die, ohne Menschenfurcht, vor Thronen nicht erblödet
 Und mit des Donners Stimm' ans Herz der Fürsten redet;
 Gefrönte Mörder schreckt, den Ehrgeiz nüchtern macht,
 Den Heuchler züchtiget und Lören klüger lacht;
 55 Sie, die zum Unterricht die Toten läßt erscheinen,
 Die große Kunst, mit der wir lachen oder weinen.
 Sie fand in Griechenland Schutz, Lieb' und Lehrbegier;
 In Rom, in Gallien, in Albion und — hier.
 Ihr, Freunde, habt hier oft, wenn ihre Tränen flossen,
 60 Mit edler Weichlichkeit die euren mit vergossen;
 Habt redlich euren Schmerz mit ihrem Schmerz vereint
 Und ihr aus voller Brust den Beifall zugeweint:
 Wie sie gehaßt, geliebt, gehoffet und geschweuet
 Und eurer Menschlichkeit im Leiden euch erfreuet.
 65 Lang' hat sie sich umsonst nach Bühnen umgesehn;

In Hamburg fand sie Schuß: hier sei denn ihr Athen!
 Hier, in dem Schoß der Ruh', im Schutze weiser Gönner,
 Gemutiget durch Lob, vollendet durch den Kenner;
 Hier reiset — ja, ich wünsch', ich hoff', ich weiß'ag' es! —
 Ein zweiter Roscius¹, ein zweiter Sophokles,
 Der Gräciens Rothurn Germanien erneure:
 Und ein Teil dieses Ruhms, ihr Gönner, wird der eure.
 O seid desselben wert! Bleibt eurer Güte gleich
 Und denkt, o denkt daran, ganz Deutschland sieht auf euch!

70

Epilog.

(Gesprochen von Madame Genjel.)

Seht hier, so standhaft stirbt der überzeugte Christ!
 So lieblos hasset der, dem Irrtum nützlich ist,
 Der Barbarei bedarf, damit er seine Sache,
 Sein Ansehn, seinen Traum zu Lehren Gottes mache.
 Der Geist des Irrtums war Verfolgung und Gewalt,
 Wo Blindheit für Verdienst und Furcht für Undacht galt.
 So konnt' er sein Gespinnst von Lügen mit den Blüten
 Der Majestät, mit Gift, mit Meuchelmord beschützen.
 Wo Überzeugung fehlt, macht Furcht den Mangel gut:
 Die Wahrheit überführt, der Irrtum fodert Blut.
 Verfolgen muß man die und mit dem Schwert befehren,
 Die anders Glaubens sind, als die Ismenors lehren.
 Und mancher Madin sieht staatsklug oder schwach
 Dem schwarzen Blutgericht der heil'gen Mörder nach
 Und muß mit seinem Schwert den, welchen Träumer hassen,
 Den Freund, den Märtyrer der Wahrheit würgen lassen.
 Abscheulich's Meisterstück der Herrschsucht und der List,
 Wofür kein Name hart, kein Schimpfwort lieblos ist!
 O Lehre, die erlaubt, die Gottheit selbst mißbrauchen,
 In ein unschuldig Herz des Hasses Dolch zu tauchen,
 Dich, die ihr Blutpanier oft über Leichen trug,
 Dich, Greuel, zu verschmähn, wer leiht mir einen Fluch?
 Ihr Freund', in deren Brust der Menschheit edle Stimme
 Laut für die Heldin sprach, als sie dem Priestergrimme
 Ein schuldlos Opfer ward und für die Wahrheit sank:
 Habt Dank für dies Gefühl, für jede Träne Dank!

5

10

15

20

25

¹ Quintus Roscius, gest. um 62 v. Chr., der vor allem durch Ciceros Verteidigungsrede berühmte römische Schauspieler.

- Wer irrt, verdient nicht Zucht des Hasses oder Spottes:
 Was Menschen hassen lehrt, ist keine Lehre Gottes!
 Ach! liebt die Irrenden, die ohne Bosheit blind,
 30 Zwar Schwächere vielleicht, doch immer Menschen sind.
 Belehret, duldet sie; und zwingt nicht die zu Tränen,
 Die sonst kein Vorwurf trifft, als daß sie anders wähen!
 Rechtschaffen ist der Mann, den, seinem Glauben treu,
 Nichts zur Verstellung zwinget, zu böser Heuchelei;
 35 Der für die Wahrheit glüht und, nie durch Furcht gezügelt,
 Sie freudig, wie Olin, mit seinem Blut versiegelt.
 Solch Beispiel, edle Freund', ist eures Beifalls wert.
 O wohl uns! hätten wir, was Cronegk schön gelehrt,
 Gedanken, die ihn selbst so sehr veredelt haben,
 40 Durch unsre Vorstellung tief in eu'r Herz gegraben!
 Des Dichters Leben war schön, wie sein Nachruhm ist;
 Er war und — o verzeiht die Trän'! — und starb ein Christ.
 Ließ sein vortrefflich Herz der Nachwelt in Gedichten,
 Um sie — was kann man mehr? — noch tot zu unterrichten.
 45 Versaget, hat euch ißt Sophronia gerührt,
 Denn seiner Asche nicht, was ihr mit Recht gebührt,
 Den Seufzer, daß er starb, den Dank für seine Lehre,
 Und — ach! den traurigen Tribut von einer Zähre.
 Uns aber, edle Freund', ermuntre Gütigkeit;
 50 Und hätten wir gefehlt, so tadelt; doch verzeiht.
 Verzeihung mutiget zu edelerm Erkühnen,
 Und seiner Tadel lehrt, das höchste Lob verdienen.
 Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
 In welcher tausend Quins¹ für einen Garrick sind;
 55 Erwartet nicht zu viel, damit wir immer steigen,
 Und — doch nur euch gebührt zu richten, uns zu schweigen.

Siebendes² Stück.

Den 22sten Mai 1767.

- Der Prolog zeigt das Schauspiel in seiner höchsten Würde,
 indem er es als das Supplement der Gesetze betrachten läßt.
 5 Es gibt Dinge in dem sittlichen Betragen des Menschen, welche,
 in Ansehung ihres unmittelbaren Einflusses auf das Wohl der

¹ James Quin (1693—1766), bekannter englischer Schauspieler, durch Garrick in den Schatten gestellt. Vgl. Stück 7. — ² Häufige Form bei Lessing.

Gesellschaft, zu unbeträchtlich und in sich selbst zu veränderlich sind, als daß sie wert oder fähig wären, unter der eigentlichen Aufsicht des Gesetzes zu stehen. Es gibt wiederum andere, gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt¹; die in ihren Triebfedern so unbegreiflich, in sich selbst so ungeheuer, in ihren Folgen so unermesslich sind, daß sie entweder der Ahndung der Gesetze ganz entgehen oder doch unmöglich nach Verdienst geahndet werden können. Ich will es nicht unternehmen, auf die erstern, als auf Gattungen des Lächerlichen, die Komödie und auf die andern, als auf außerordentliche Erscheinungen in dem Reiche der Sitten, welche die Vernunft in Erstaunen und das Herz in Tumult setzen, die Tragödie einzuschränken. Das Genie lacht über alle die Grenzscheidungen der Kritik. Aber so viel ist doch unstrittig, daß das Schauspiel überhaupt seinen Vorwurf entweder diesseits oder jenseits der Grenzen des Gesetzes wählet und die eigentlichen Gegenstände desselben nur insofern behandelt, als sie sich entweder in das Lächerliche verlieren oder bis in das Abscheuliche verbreiten.

Der Epilog verweilet bei einer von den Hauptlehren, auf welche ein Teil der Fabel und Charaktere des Trauerspiels mit abzwecken. Es war zwar von dem Herrn von Cronenk ein wenig unüberlegt, in einem Stücke, dessen Stoff aus den unglücklichen Zeiten der Kreuzzüge genommen ist, die Toleranz predigen und die Abscheulichkeiten des Geistes der Verfolgung an den Bekennern der mahomedanischen Religion zeigen zu wollen. Denn diese Kreuzzüge selbst, die in ihrer Anlage ein politischer Kunstgriff der Päpste waren, wurden in ihrer Ausführung die unmenlichlichsten Verfolgungen, deren sich der christliche Aberglaube jemals schuldig gemacht hat; die meisten und blutigsten Ismenors hatte damals die wahre Religion; und einzelne Personen, die eine Moschee beraubt haben, zur Strafe ziehen, kömmt das wohl gegen die unselige Raserei, welche das rechtgläubige Europa entvölkerte, um das ungläubige Asien zu vermüsten? Doch was der Tragikus in seinem Werke sehr ungeschicklich angebracht hat, daß konnte der Dichter des

¹ Verjagt.

Epilog gar wohl auffassen¹. Menschlichkeit und Sanftmut verdienen bei jeder Gelegenheit empfohlen zu werden, und kein Anlaß dazu kann so entfernt sein, den wenigstens unser Herz nicht sehr natürlich und dringend finden sollte.

- 5 Übrigens stimme ich mit Vergnügen dem rührenden Lobe bei, welches der Dichter dem seligen Cronegk erteilet. Aber ich werde mich schwerlich bereden lassen, daß er mit mir über den poetischen Wert des kritisierten Stückes nicht ebenfalls einig sein sollte. Ich bin sehr betroffen gewesen, als man mich ver-
10 sichert, daß ich verschiedene von meinen Lesern durch mein un-
verhohlnes Urteil unwillig gemacht hätte. Wenn ihnen be-
scheidene Freiheit, bei der sich durchaus keine Nebenabsichten denken lassen, mißfällt, so laufe ich Gefahr, sie noch oft unwillig zu machen. Ich habe gar nicht die Absicht gehabt, ihnen die
15 Besung eines Dichters zu verleiden, den ungekünstelter Wit², viel feine Empfindung und die lauterste Moral empfehlen. Diese Eigenschaften werden ihn jederzeit schätzbar machen, ob man ihm schon andere absprechen muß, zu denen er entweder gar keine Anlage hatte, oder die zu ihrer Reife gewisse Jahre
20 erfordern, weit unter welchen er starb. Sein „Codrus“ ward von den Verfassern der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“³ gekrönt, aber wahrlich nicht als ein gutes Stück, sondern als das beste von denen, die damals um den Preis stritten. Mein Urteil nimmt ihm also keine Ehre, die ihm die Kritik damals er-
25 teilt. Wenn Hinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kömmt, doch noch ein Hinkender.

Eine Stelle in dem Epilog ist einer Mißdeutung ausgesetzt gewesen, von der sie gerettet zu werden verdienet. Der Dichter sagt:

- 30 „Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
In welcher tausend Quins für einen Garrick sind.“

Quin, habe ich darwider erinnern hören, ist kein schlechter Schauspieler gewesen. — Nein, gewiß nicht; er war Thomsons⁴ be-

¹ Aufgreifen. — ² Geist (esprit). — ³ Nicolai hatte als Herausgeber der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ einen Preis von 50 Talern für das beste Trauerpiel ausgesetzt, den Cronegk für seinen „Codrus“ erhielt, trotzdem er darauf im voraus verzichtet hatte. — ⁴ Vgl. S. 43 dieses Bandes, Anm. 3.

sonderer Freund, und die Freundschaft, in der ein Schauspieler mit einem Dichter wie Thomson gestanden, wird bei der Nachwelt immer ein gutes Vorurteil für seine Kunst erwecken. Auch hat Quin noch mehr als dieses Vorurteil für sich: man weiß, daß er in der Tragödie mit vieler Würde gespielt; daß er besonders der erhabenen Sprache des Milton¹ Genüge zu leisten gewußt; daß er im Komischen die Rolle des Falstaff zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht. Doch alles dieses macht ihn zu keinem Garrick; und das Mißverständnis liegt bloß darin, daß man annimmt, der Dichter habe diesem allgemeinen² und außerordentlichen Schauspieler einen schlechten und für schlecht durchgängig erkannten entgegensetzen wollen. Quin soll hier einen von der gewöhnlichen Sorte bedeuten, wie man sie alle Tage sieht; einen Mann, der überhaupt seine Sache so gut macht, daß man mit ihm zufrieden ist; der auch diesen und jenen Charakter ganz vortrefflich spielt, so wie ihm seine Figur, seine Stimme, sein Temperament dabei zu Hülfe kommen. So ein Mann ist sehr brauchbar und kann mit allem Rechte ein guter Schauspieler heißen; aber wie viel fehlt ihm noch, um der Proteus in seiner Kunst zu sein, für den das einstimmige Gerücht schon längst den Garrick erklärt hat. Ein solcher Quin machte ohne Zweifel den König im „Hamlet“, als Thomas Jones und Rebhuhn in der Komödie waren*³; und der Rebhuhne gibt es mehrere, die nicht einen Augenblick anstehen, ihn einem Garrick weit vorzuziehen. „Was?“ sagen sie, „Garrick der größte Akteur? Er schien ja nicht über das Gespenst erschrocken, sondern er war es. Was ist das für eine Kunst, über ein Gespenst zu erschrecken? Gewiß und wahrhaftig, wenn wir den Geist gesehen hätten, so würden wir ebenso ausgesehen und ebendas getan haben, was er tat. Der andere hingegen, der König, schien wohl auch etwas gerührt zu sein, aber als ein guter Akteur

* Teil VI, S. 15.

¹ Es gibt nur ein Drama Miltons in „erhabener Sprache“, den „Samsou Agonistes“ (1671). — ² Allgemein anerkannten. — ³ In der unten angeführten Stelle läßt Fielbing in seinem Roman „Tom Jones“ (1750, deutsch von Bode 1786—88) den Diener des Helden, Partridge (Rebhuhn), sich über den Eindruck einer Hamlet-Vorstellung mit den von Lessing angeführten Worten äußern.

gab er sich doch alle mögliche Mühe, es zu verbergen. Zudem sprach er alle Worte so deutlich aus und redete noch einmal so laut als jener kleine, unansehnliche Mann, aus dem ihr so ein Aufhebens macht!"

5 Bei den Engländern hat jedes neue Stück seinen Prolog und Epilog, den entweder der Verfasser selbst oder ein Freund desselben abfasst. Wozu die Alten den Prolog brauchten, den Zuhörer von verschiedenen Dingen zu unterrichten, die zu einem geschwindern Verständnisse der zum Grunde liegenden Ge-
 10 schichte des Stückes dienen, dazu brauchen sie ihn zwar nicht. Aber er ist darum doch nicht ohne Nutzen. Sie wissen hunderterlei darin zu sagen, was das Auditorium für den Dichter oder für den von ihm bearbeiteten Stoff einnehmen und unbilligen Kritiken, sowohl über ihn als über die Schauspieler, vorbauen
 15 kann. Noch weniger bedienen sie sich des Epilogs, so wie sich wohl Plautus dessen manchmal bedient, um die völlige Auflösung des Stückes, die in dem fünften Akte nicht Raum hatte, darin erzählen zu lassen. Sondern sie machen ihn zu einer Art von Nutzenanwendung, voll guter Lehren, voll feiner Bemerkungen über die geschilderten Sitten und über die Kunst, mit
 20 der sie geschildert worden; und das alles in dem schnurrigsten, launigsten Tone. Diesen Ton ändern sie auch nicht einmal gern bei dem Trauerspielen; und es ist gar nichts Ungewöhnliches, daß nach dem blutigsten und rührendsten die Satire
 25 ein so lautes Gelächter aufschlägt und der Witz so mutwillig wird, daß es scheint, es sei die ausdrückliche Absicht, mit allen Eindrücken des Guten ein Gespötte zu treiben. Es ist bekannt, wie sehr Thomson¹ wider diese Narrenschellen, mit der man der Melpomene nachsingelt, geeifert hat. Wenn ich daher
 30 wünschte, daß auch bei uns neue Originalstücke nicht ganz ohne Einführung und Empfehlung vor das Publikum gebracht würden, so versteht es sich von selbst, daß bei dem Trauerspielen der Ton des Epilogs unserm deutschen Ernste angemessener sein müßte. Nach dem Lustspiele könnte er immer so burlesk sein,

¹ Vgl. S. 43 dieses Bandes, Anm. 3. Thomson erklärt sich gegen die spaßhaften Epiloge der Trauerspiele mehrfach in den seinigen.

als er wollte. Dryden¹ ist es, der bei den Engländern Meisterstücke von dieser Art gemacht hat, die noch jetzt mit dem größten Vergnügen gelesen werden, nachdem die Spiele selbst, zu welchen er sie verfertigt, zum Teil längst vergessen sind. Hamburg hätte einen deutschen Dryden in der Nähe²; und ich brauche 5
ihn nicht noch einmal zu bezeichnen, wer von unsern Dichtern Moral und Kritik mit attischem Salze zu würzen so gut als der Engländer verstehen würde.

Achtes Stück.

Den 26sten Mai 1767.

10

Die Vorstellungen des ersten Abends wurden den zweiten wiederholt.

Den dritten Abend (Freitag, den 24sten v. M.) ward „Mélanide“ aufgeführt. Dieses Stück des Rivelle de la Chaussée³ ist bekannt. Es ist von der rührenden Gattung, der man den 15
spöttischen Beinamen der weinerlichen gegeben. Wenn weinerlich heißt, was uns die Tränen nahebringt, wobei wir nicht übel Lust hätten zu weinen, so sind verschiedene Stücke von dieser Gattung etwas mehr als weinerlich; sie kosten einer empfindlichen Seele Ströme von Tränen; und der gemeine 20
Praß⁴ französischer Trauerspiele verdienet in Vergleichung ihrer allein weinerlich genannt zu werden. Denn eben bringen sie es ungefähr so weit, daß uns wird, als ob wir hätten weinen können, wenn der Dichter seine Kunst besser verstanden hätte.

„Mélanide“ ist kein Meisterstück von dieser Gattung; aber 25
man sieht es doch immer mit Vergnügen. Es hat sich selbst auf dem französischen Theater erhalten, auf welchem es im Jahre 1741 zuerst gespielt ward. Der Stoff, sagt man, sei

¹ John Dryden (1631—1700), englischer Dichter und Kritiker, stattete seine Dramen und die anderer Autoren mit in der That vortrefflichen Epilogen aus. —

² Die Anspielung dürfte wohl auf Löwen zielen, obwohl dieser nicht „in der Nähe“, sondern in Hamburg selbst wohnte; jedenfalls nicht auf den in Altona lebenden Dusch. —

³ Pierre Claude Rivelle de la Chaussée (1692—1754) ist der Begründer des rührenden Lustspiels, d. h. des ernstern Dramas aus dem bürgerlichen Leben mit glücklichem Ausgang, das Cellert nachahmte und in der von Lessing übersehten Abhandlung „Pro comoedia commovente“ verteidigte. Die „Mélanide“ wurde 1741 zuerst aufgeführt. — ⁴ Die gewöhnliche Sorte.

aus einem Roman, „Mademoiselle de Bontemps“¹ betitelt, entlehnet. Ich kenne diesen Roman nicht; aber wenn auch die Situation der zweiten Szene des dritten Akts² aus ihm genommen ist, so muß ich einen Unbekannten anstatt des de la
 5 Chauvée um das beneiden, weswegen ich wohl eine „Mélani-
 mide“ gemacht zu haben wünschte.

Die Übersetzung war nicht schlecht; sie ist unendlich besser als eine italienische, die in dem zweiten Bande der „Theatralischen Bibliothek“ des Diodati³ steht. Ich muß es zum Troste
 10 des größten Haufens unserer Übersetzer anführen, daß ihre italienischen Mitbrüder meistens noch weit elender sind als sie. Gute Verse indes in gute Prosa übersetzen, erfordert etwas mehr als Genauigkeit; oder ich möchte wohl sagen, etwas anders. Allzu pünktliche Treue macht jede Übersetzung steif, weil un-
 15 möglich alles, was in der einen Sprache natürlich ist, es auch in der andern sein kann. Aber eine Übersetzung aus Versen macht sie zugleich wärrig und schielend. Denn wo ist der glückliche Versifikateur, den nie das Silbenmaß, nie der Reim hier etwas mehr oder weniger, dort etwas stärker oder schwächer,
 20 früher oder später sagen ließe, als er es, frei von diesem Zwange, würde gesagt haben? Wenn nun der Übersetzer dieses nicht zu unterscheiden weiß; wenn er nicht Geschmack, nicht Mut genug hat, hier einen Nebenbegriff wegzulassen, da statt der Metapher den eigentlichen Ausdruck zu setzen, dort eine Ellipsis⁴
 25 zu ergänzen oder anzubringen: so wird er uns alle Nachlässigkeiten seines Originals überliefert und ihnen nichts als die Entschuldigung benommen haben, welche die Schwierigkeiten der Symmetrie und des Wohlklanges in der Grundsprache für sie machen.

30 Die Rolle der Mélanide ward von einer Actrice gespielt, die nach einer neunjährigen Entfernung vom Theater aufs

¹ Verfaßt von Genouette (1736). Aber die Handlung der „Mélani-
 mide“ stammt nicht von dort her. — ² Rosalie verbirgt, um ihrer Mutter zu gehorchen, dem
 Lehrer Darviane, dem Sohne der Mélanide, ihre Liebe, weil sie weiß, er würde noch
 unglücklicher werden, wenn er wüßte, daß sie ihn liebt. Sie spielt deshalb die
 Gleichgültige und treibt ihn dadurch zur Verzweiflung. — ³ „Biblioteca teatrale
 italiana, scelta e disposta da Ottavio Diodati“ (Lucca 1762 ff.). — ⁴ Verkürzte
 Satzkonstruktion.

neue in allen den Vollkommenheiten wieder erschien, die Kenner und Nichtkenner mit und ohne Einsicht ehemals an ihr empfunden und bewundert hatten. Madame Löwen verbindet mit dem silbernen Tone der sonoresten lieblichsten Stimme, mit dem offensten, ruhigsten und gleichwohl ausdrucksfähigsten Gesichte von der Welt das feinste, schnellste Gefühl, die sicherste, wärmste Empfindung, die sich, zwar nicht immer so lebhaft, als es viele wünschen, doch allezeit mit Anstand und Würde äußert. In ihrer Deklamation akzentuiert sie richtig, aber nicht merklich. Der gänzliche Mangel intensiver Akzente verursacht Monotonie; aber ohne ihr diese vorwerfen zu können, weiß sie dem sparsamern Gebrauche derselben durch eine andere Feinheit zu Hülfe zu kommen, von der, leider! sehr viele Akteurs ganz und gar nichts wissen. Ich will mich erklären. Man weiß, was in der Musik das Mouvemēt heißt; nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welchem der Takt gespielt wird. Dieses Mouvemēt ist durch das ganze Stück einformig; in dem nämlichen Maße der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Takte gespielt worden, müssen sie alle, bis zu den letzten, gespielt werden. Diese Einformigkeit ist in der Musik notwendig, weil ein Stück nur einerlei ausdrücken kann und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen möglich sein würde. Mit der Deklamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Periode¹ von mehreren Gliedern als ein besonderes musikalisches Stück annehmen und die Glieder als die Takte desselben betrachten, so müssen diese Glieder, auch alsdenn, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären und aus der nämlichen Anzahl von Silben des nämlichen Zeitmaßes bestünden, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in dem ganzen Periode herrschenden Affekt von einerlei Wert und Belang sein können: so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die geringfügigern schnell herausschößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschlupft, auf den beträcht-

¹ Erag.

lichern aber verweilet, sie dehnet und schleift und jedes Wort
 und in jedem Worte jeden Buchstaben uns zuzählet. Die Grade
 dieser Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch
 keine künstliche Zeittheilchen bestimmen und gegeneinander ab-
 5 messen lassen, so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten
 Ohre unterschieden sowie von der ungelehrtesten Zunge beob-
 achtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen und
 nicht bloß aus einem fertigen Gedächtnisse fließet. Die Wirkung
 ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement
 10 der Stimme hat; und werden vollends alle Abänderungen des
 Tones, nicht bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke
 und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des
 Schneidenden und Runden, sogar des Holprichten und Ge-
 schmeidigen an den rechten Stellen damit verbunden, so ent-
 15 stehet jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz
 eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt
 und die Kunst nur insofern daran Anteil hat, als auch die Kunst
 zur Natur werden kann. Und in dieser Musik, sage ich, ist die
 20 Aktrice, von welcher ich spreche, ganz vortrefflich und ihr nie-
 mand zu vergleichen als Herr Ekhof, der aber, indem er die
 intensiven Akzente auf einzelne Worte, worauf sie sich weniger
 befließiget, noch hinzufüget, bloß dadurch seiner Deklamation
 eine höhere Vollkommenheit zu geben imstande ist. Doch viel-
 leicht hat sie auch diese in ihrer Gewalt; und ich urteile bloß so
 25 von ihr, weil ich sie noch in keinen Rollen gesehen, in welchen
 sich das Rührende zum Pathetischen erhebet. Ich erwarte sie
 in dem Trauerspiele und fahre indes in der Geschichte unsers
 Theaters fort.

Den vierten Abend (Montags, den 27ten v. M.) ward ein
 30 neues deutsches Original, betitelt „Julie, oder Wettstreit der
 Pflicht und Liebe“, aufgeführt. Es hat den Herrn Heufeld¹
 in Wien zum Verfasser, der uns sagt, daß bereits zwei andere
 Stücke von ihm den Beifall des dortigen Publikums erhalten
 hätten. Ich kenne sie nicht; aber nach dem gegenwärtigen zu
 35 urteilen, müssen sie nicht ganz schlecht sein.

¹ Franz von Heufeld (1731—95), Theaterdichter in Wien.

Die Hauptzüge der Fabel und der größte Teil der Situationen sind aus der „Neuen Heloïse“ des Rousseau¹ entlehnet. Ich wünschte, daß Herr Heufeld, ehe er zu Werke geschritten, die Beurteilung dieses Romans in den „Briefen, die neueste Literatur betreffend“*², gelesen und studiert hätte. Er würde mit einer sicherern Einsicht in die Schönheiten seines Originals gearbeitet haben und vielleicht in vielen Stücken glücklicher gewesen sein. 5

Der Wert der „Neuen Heloïse“ ist von der Seite der Erfindung sehr gering und das Beste darin ganz und gar keiner dramatischen Bearbeitung fähig. Die Situationen sind alltäglich oder unnatürlich und die wenig guten so weit voneinander entfernt, daß sie sich ohne Gewaltthamkeit in den engen Raum eines Schauspiels von drei Aufzügen nicht zwingen lassen. Die Geschichte konnte sich auf der Bühne unmöglich so schließen, wie sie sich in dem Romane nicht sowohl schließt als verliert³. 10
Der Liebhaber der Julie mußte hier glücklich werden, und Herr Heufeld läßt ihn glücklich werden. Er bekommt seine Schülerin. Aber hat Herr Heufeld auch überlegt, daß seine Julie nun gar nicht mehr die Julie des Rousseau ist? Doch Julie des Rousseau oder nicht: wem liegt daran? Wenn sie nur sonst eine Person ist, die interessiret. Aber eben das ist sie nicht; sie ist nichts als eine kleine verliebte Närrin, die manchmal artig genug schwatzt, wenn sich Herr Heufeld auf eine schöne Stelle im Rousseau besinnet. „Julie“, sagt der Kunstrichter, dessen Urtheils ich erwähnet habe, „spielt in der Geschichte eine zweifache Rolle. Sie ist anfangs ein schwaches und sogar etwas verführerisches Mädchen und wird zuletzt ein Frauenzimmer, das als ein Muster der Tugend alle, die man jemals erdichtet hat, weit übertrifft.“ Dieses letztere wird sie durch ihren Gehorjam, 20 durch die Aufopferung ihrer Liebe, durch die Gewalt, die sie

* Teil X, S. 255 u. f.

¹ Jean Jacques Rousseaus (1712—78) berühmter Roman „La nouvelle Héloïse ou lettres de deux amants“ (1759) schildert die Liebe der Julie d'Etange zu ihrem Lehrer St. Preux. — ² Von Moses Mendelssohn. — ³ Dort stirbt Julie, und St. Preux bleibt zurück, ohne daß wir über sein weiteres Schicksal etwas erfahren.

über ihr Herz gewinnt. Wenn nun aber von allen diesen in dem Stücke nichts zu hören und zu sehen ist: was bleibt von ihr übrig als, wie gesagt, das schwache, verführerische Mädchen, das Tugend und Weisheit auf der Zunge und Torheit im
5 Herzen hat?

Den St. Preux des Rousseau hat Herr Heufeld in einen Siegmund umgetauft. Der Name Siegmund schmecket bei uns ziemlich nach dem Domestiken. Ich wünschte, daß unsere
10 dramatischen Dichter auch in solchen Kleinigkeiten ein wenig gefuchterter¹ und auf den Ton der großen Welt aufmerksamer sein wollten. — St. Preux spielt schon bei dem Rousseau eine sehr abgeschmackte Figur. „Sie nennen ihn alle“, sagt der angeführte Kunsttrichter, „den Philosophen. Den Philosophen! Ich möchte wissen, was der junge Mensch in der ganzen Ge-
15 schichte spricht oder tut, dadurch er diesen Namen verdienet? In meinen Augen ist er der albernste Mensch von der Welt, der in allgemeinen Ausrufungen Vernunft und Weisheit bis in den Himmel erhebt und nicht den geringsten Funken davon besitzt. In seiner Liebe ist er abenteuerlich, schwülstig, aus-
20 gelassen, und in seinem übrigen Tun und Lassen findet sich nicht die geringste Spur von Überlegung. Er setzet das stolzeste Zutrauen in seine Vernunft und ist dennoch nicht entschlossen genug, den kleinsten Schritt zu tun, ohne von seiner Schülerin oder von seinem Freunde an der Hand geführt zu werden.“ —
25 Aber wie tief ist der deutsche Siegmund noch unter diesem St. Preux!

Neuntes Stück.

Den 29sten Mai 1767.

In dem Romane hat St. Preux doch noch dann und wann
30 Gelegenheit, seinen aufgeklärten Verstand zu zeigen und die tätige Rolle des rechtschaffenen Mannes zu spielen. Aber Siegmund in der Komödie ist weiter nichts als ein kleiner eingebildeter Pedant, der aus seiner Schwachheit eine Tugend macht und sich sehr beleidiget findet, daß man seinem zärtlichen

¹ Sorgfältiger. Der doppelte Komparativ bei Lessing z. B. auch in „öfterer“.

Herzchen nicht durchgängig will Gerechtigkeit widerfahren lassen. Seine ganze Wirksamkeit läuft auf ein Paar mächtige Torheiten heraus. Das Bürschchen will sich schlagen und erstechen.

Der Verfasser hat es selbst empfunden, daß sein Siegmund nicht in genugamer Handlung erscheinet; aber er glaubt, diesem Einwurfe dadurch vorzubeugen, wenn er zu erwägen gibt: „daß ein Mensch seinesgleichen in einer Zeit von vierundzwanzig Stunden nicht wie ein König, dem alle Augenblicke Gelegenheiten dazu darbieten, große Handlungen verrichten könne. Man müsse zum voraus annehmen, daß er ein rechtschaffener Mann sei, wie er beschrieben werde; und genug, daß Julie, ihre Mutter, Clarijse, Eduard, lauter rechtschaffene Leute, ihn dafür erkannt hätten.“

Es ist recht wohl gehandelt, wenn man im gemeinen Leben in den Charakter anderer kein beleidigendes Mißtrauen setzt; wenn man dem Zeugnisse, das sich ehrliche Leute untereinander erteilen, allen Glauben beimißt. Aber darf uns der dramatische Dichter mit dieser Regel der Billigkeit abspeifen? Gewiß nicht; ob er sich schon sein Geschäft dadurch sehr leicht machen könnte. Wir wollen es auf der Bühne sehen, wer die Menschen sind, und können es nur aus ihren Taten sehen. Das Gute, das wir ihnen bloß auf anderer Wort zutrauen sollen, kann uns unmöglich für sie interessieren; es läßt uns völlig gleichgültig, und wenn wir nie die geringste eigene Erfahrung davon erhalten, so hat es sogar eine üble Rückwirkung auf diejenigen, auf deren Treu und Glauben wir es einzig und allein annehmen sollen. Weit gefehlt also, daß wir deswegen, weil Julie, ihre Mutter, Clarijse, Eduard den Siegmund für den vortrefflichsten, vollkommensten jungen Menschen erklären, ihn auch dafür zu erkennen bereit sein sollten: so fangen wir vielmehr an, in die Einsicht aller dieser Personen ein Mißtrauen zu setzen, wenn wir nie mit unsern eigenen Augen etwas sehen, was ihre günstige Meinung rechtfertiget. Es ist wahr, in vierundzwanzig Stunden kann eine Privatperson nicht viel große Handlungen verrichten. Aber wer verlangt denn große? Auch in den kleinsten kann sich der Charakter schildern; und nur die, welche das meiste Licht auf ihn werfen, sind nach der poetischen

Schätzung die größten. Wie traf es sich denn indes, daß vier- undzwanzig Stunden Zeit genug waren, dem Siegmund zu den zwei äußersten Narrheiten Gelegenheit zu schaffen, die einem Menschen in seinen Umständen nur immer einfallen können?

5 Die Gelegenheiten sind auch darnach, könnte der Verfasser antworten; doch das wird er wohl nicht. Sie möchten aber noch so natürlich herbeigeführet, noch so fein behandelt sein: so würden darum die Narrheiten selbst, die wir ihn zu begehen im Begriffe sehen, ihre üble Wirkung auf unsere Idee von dem jungen, stürmischen Scheinweisen nicht verlieren. Daß er schlecht handele, 10 sehen wir; daß er gut handeln könne, hören wir nur, und nicht einmal in Beispielen, sondern in den allgemeinsten schwankendsten Ausdrücken.

Die Härte, mit der Julien von ihrem Vater begegnet wird, 15 da sie einen andern von ihm zum Gemahle nehmen soll, als den ihr Herz gewählt hatte, wird beim Rousseau nur kaum berührt. Herr Heufeld hatte den Mut, uns eine ganze Szene davon zu zeigen. Ich liebe es, wenn ein junger Dichter etwas wagt. Er läßt den Vater die Tochter zu Boden stoßen. Ich 20 war um die Ausführung dieser Aktion besorgt. Aber vergebens; unsere Schauspieler hatten sie so wohl konzertieret¹; es ward von seiten des Vaters und der Tochter so viel Anstand dabei beobachtet, und dieser Anstand tat der Wahrheit so wenig Abbruch, daß ich mir gestehen mußte, diesen Akteurs könne man so etwas 25 anvertrauen oder keinen. Herr Heufeld verlangt, daß, wenn Julie von ihrer Mutter aufgehoben wird, sich in ihrem Gesichte Blut zeigen soll. Es kann ihm lieb sein, daß dieses unterlassen worden. Die Pantomime muß nie bis zu dem Ekelfaften getrieben werden. Gut, wenn in solchen Fällen die erhitzte Ein- 30 bildungskraft Blut zu sehen glaubt; aber das Auge muß es nicht wirklich sehen.

Die darauffolgende Szene ist die hervorragendste des ganzen Stückes. Sie gehört dem Rousseau. Ich weiß selbst nicht, welcher Unwille sich in die Empfindung des Pathetischen mischet, 35 wenn wir einen Vater seine Tochter fußfällig um etwas bitten

¹ Eingelibt.

sehen¹. Es beleidiget, es kränket uns, denjenigen so erniedriget zu erblicken, dem die Natur so heilige Rechte übertragen hat. Dem Rousseau muß man diesen außerordentlichen Hebel verzeihen; die Masse ist zu groß, die er in Bewegung setzen soll. Da keine Gründe bei Julien anschlagen wollen, da ihr Herz in der Verfassung ist, daß es sich durch die äußerste Strenge in seinem Entschlusse nur noch mehr befestigen würde: so konnte sie nur durch die plötzliche Überraschung der unerwartesten Begegnung erschüttert und in einer Art von Betäubung umgelenket werden. Die Geliebte sollte sich in die Tochter, verführerische Zärtlichkeit in blinden Gehorjam verwandeln; da Rousseau kein Mittel sahe, der Natur diese Veränderung abzugewinnen, so mußte er sich entschließen, ihr sie abzunütigen oder, wenn man will, abzustehlen. Auf keine andere Weise konnten wir es Julien in der Folge vergeben, daß sie den inbrünstigsten Liebhaber dem kältesten Ehemanne aufgeopfert habe. Aber da diese Aufopferung in der Komödie nicht erfolgt; da es nicht die Tochter, sondern der Vater ist, der endlich nachgibt: hätte Herr Heufeld die Wendung nicht ein wenig lindern sollen, durch die Rousseau bloß das Befremdliche jener Aufopferung rechtfertigen und das Ungewöhnliche derselben vor dem Vorwurfe des Unnatürlichen in Sicherheit setzen wollte? — Doch Kritik und kein Ende! Wenn Herr Heufeld das getan hätte, so würden wir um eine Szene gekommen sein, die, wenn sie schon nicht so recht in das Ganze passen will, doch sehr kräftig ist; er würde uns ein hohes Licht² in seiner Kopie vermalt haben, von dem man zwar nicht eigentlich weiß, wo es herkömmt, daß aber eine treffliche Wirkung tut. Die Art, mit der Herr Ekhof diese Szene ausführte, die Aktion, mit der er einen Teil der grauen Haare vor's Auge brachte, bei welchen er die Tochter beschwor, wären es allein wert gewesen, eine kleine Unschicklichkeit zu begehen, die vielleicht niemanden als dem kalten Kunstrichter bei Zergliederung des Planes merklich wird.

¹ Nachdem der alte Baron d'Etange seine Tochter wegen ihrer Liebe zu St. Preux mißhandelt hat, bittet er sie süßfällig um Verzeihung („Nouvelle Héloïse“, 1. Teil, 63. Brief). — ² Jetzt lautet der entsprechende technische Ausdruck in der Malerei Glanzlicht.

Das Nachspiel dieses Abends war „Der Schatz“; die Nachahmung des Plautinischen „Trinummus“, in welcher der Verfasser¹ alle die komischen Szenen seines Originals in einen Aufzug zu konzentrieren gesucht hat. Er ward sehr wohl gespielt. Die Akteure alle wußten ihre Rollen mit der Fertigkeit, die zu dem Niedrigkomischen so notwendig erfordert wird. Wenn ein halbshieriger² Einfall, eine Unbesonnenheit, ein Wortspiel langsam und stotternd vorgebracht wird; wenn sich die Personen auf Armseligkeiten, die weiter nichts als den Mund in Falten setzen sollen, noch erst viel besinnen: so ist die Langeweile unvermeidlich. Possen müssen Schlag auf Schlag gesagt werden, und der Zuhörer muß keinen Augenblick Zeit haben, zu untersuchen, wie witzig oder unwitzig sie sind. Es sind keine Frauenzimmer in diesem Stücke; das einzige, welches noch anzubringen gewesen wäre, würde eine frostige Liebhaberin sein; und freilich lieber keines als so eines. Sonst möchte ich es niemanden raten, sich dieser Besondernheit zu befleißigen. Wir sind zu sehr an die Untermengung beider Geschlechter gewöhnet, als daß wir bei gänzlicher Vermißung des reizendern nicht etwas Leeres empfinden sollten.

Unter den Italienern hat ehemals Cecchi³ und neuerlich unter den Franzosen Destouches⁴ das nämliche Lustspiel des Plautus wieder auf die Bühne gebracht. Sie haben beide große Stücke von fünf Aufzügen daraus gemacht und sind daher genötiget gewesen, den Plan des Römers mit eignen Erfindungen zu erweitern. Das vom Cecchi heißt „Die Mithgift“ und wird vom Riccoboni in seiner Geschichte des italienischen Theaters⁵ als eines von den besten alten Lustspielen desselben empfohlen. Das vom Destouches führt den Titel „Der verborgne Schatz“ und ward ein einziges Mal, im Jahre 1745, auf der italienischen Bühne⁶ zu Paris, und auch dieses einzige

¹ Lessing, der 1750 diese Bearbeitung anfertigte. — ² Nur halb gelungener. —

³ Giannaria Cecchi (1517—87) bearbeitete den „Trinummus“ unter dem Titel „La Dote“ (Venedig 1550). — ⁴ Philippe Néricault Destouches (1680 bis 1754), von Lessing vielbenutzter französischer Lustspieltdichter. — ⁵ Ludovico Riccoboni (1677—1753), „Histoire du théâtre italien“ (Paris 1727), von Lessing übersezt. — ⁶ Das von Italienern begründete „Théâtre italien“ war die bevorzugte Stätte des heiteren französischen Lustspiels.

Mal nicht ganz bis zu Ende aufgeführt. Es fand keinen Beifall und ist erst nach dem Tode des Verfassers und also verschiedene Jahre später als der deutsche „Schak“ im Drucke erschienen. Plautus selbst ist nicht der erste Erfinder dieses so glücklichen und von mehreren mit so vieler Nachseifung be- 5 arbeiteten Stoffes gewesen, sondern Philemon¹, bei dem es eben die simple Aufschrift hatte, zu der es im Deutschen wieder zurückgeführt worden. Plautus hatte seine ganz eigne Manier in Benennung seiner Stücke; und meistens nahm er sie von dem allerunerheblichsten Umstande her. Dieses z. B. nannte er 10 „Trinummus“, den „Dreiling“, weil der Sykophant einen Dreiling für seine Mühe bekam.

Behntes Stück.

Den 2ten Juni 1767.

Das Stück des fünften Abends (Dienstags, den 28sten 15 April) war „Das unvermutete Hindernis, oder das Hindernis ohne Hindernis“ vom Destouches².

Wenn wir die Annales des französischen Theaters nachschlagen, so finden wir, daß die lustigsten Stücke dieses Verfassers gerade den allerwenigsten Beifall gehabt haben. Weder das 20 gegenwärtige noch „Der verborgne Schak“ noch „Das Gespenst mit der Trommel“³ noch „Der poetische Dorfjunker“⁴ haben sich darauf erhalten und sind, selbst in ihrer Neuheit, nur wenigemal aufgeführt worden. Es beruhet sehr viel auf dem Tone, in welchem sich ein Dichter ankündigt oder in welchem er 25 seine besten Werke verfertiget. Man nimmt stillschweigend an, als ob er eine Verbindung⁵ dadurch eingehe, sich von diesem Tone niemals zu entfernen; und wenn er es tut, dünket man sich berechtiget, darüber zu stutzen. Man sucht den Verfasser in dem Verfasser und glaubt, etwas Schlechters zu finden, sobald man 30 nicht das nämliche findet. Destouches hatte in seinem „Verheirateten Philosophen“, in seinem „Kuhmredigen“, in seinem

¹ Philemon, um 320 v. Chr., dichtete neben Menander griechische Komödien; wie Plautus selbst im Prolog sagt, ist der „Trinummus“ von ihm entlehnt. — ² Vgl. S. 379 dieses Bandes, Anm. 4. — ³ Vgl. 17. Stück (S. 417 dieses Bandes, 3. 7 ff.). — ⁴ Vgl. 13. Stück (S. 394 dieses Bandes, 3. 26 ff.). — ⁵ Verpflichtung.

„Verschwender“ Muster eines feinern, höhern Komischen gegeben, als man vom Molière selbst in seinen ernsthaftesten Stücken gewohnt war. Sogleich machten die Kunsttrichter, die so gern klassifizieren, dieses zu seiner eigentümlichen Sphäre; was bei dem Poeten vielleicht nichts als zufällige Wahl war, erklärten sie für vorzüglichen Hang und herrschende Fähigkeit; was er einmal, zweimal nicht gewollt hatte, schien er ihnen nicht zu können: und als er es nummehr wollte, was sieht Kunsttrichtern ähnlicher, als daß sie ihm lieber nicht Gerechtigkeit widerfahren ließen, ehe sie ihr voreiliges Urteil änderten? Ich will damit nicht sagen, daß das Niedrigkomische des Destouches mit dem Molièrischen von einerlei Güte sei. Es ist wirklich um vieles steifer; der witzige Kopf ist mehr darin zu spüren als der getreue Maler; seine Narren sind selten von den behäglichen Narren, wie sie aus den Händen der Natur kommen, sondern mehrenteils von der hölzernen Gattung, wie sie die Kunst schnizelt und mit Affektation, mit verfehlter Lebensart, mit Pedanterie überladet; sein „Schulwitz“¹, sein „Masuren“ sind daher frostiger als lächerlich. — Aber demohngeachtet — und nur dieses wollte ich sagen — sind seine lustigen Stücke am wahren Komischen so geringhaltig noch nicht, als sie ein verzärtelter Geschmack findet; sie haben Szenen mitunter, die uns aus Herzensgrunde zu lachen machen, und die ihm allein einen ansehnlichen Rang unter den komischen Dichtern verschern könnten.

Hierauf folgte ein neues Lustspiel in einem Aufzuge, betitelt „Die neue Agnese“².

Madame Gertrude spielte vor den Augen der Welt die fromme Spröde; aber insgeheim war sie die gefällige, feurige Freundin eines gewissen Bernard. „Wie glücklich, o wie glücklich machst du mich, Bernard!“ rief sie einst in der Entzückung und ward von ihrer Tochter behorcht. Morgens darauf fragt das liebe einfältige Mädchen: „Aber, Mamma, wer ist denn der

¹ „Schulwitz“ ist eine Gestalt in der Verbeutigung von Destouches' „Gespens mit der Trommel“, „Masuren“ die Hauptperson im „Poetischen Dorfjunker“. — ² Angeblich von Löwen. Eine Agnese ist seit der Agnèse in Molières „École des femmes“ der Gattungsname fromm=unschuldiger Frauen.

Bernard, der die Leute glücklich macht?“ Die Mutter merkte sich verraten, faßte sich aber geschwind. „Es ist der Heilige, meine Tochter, den ich mir kürzlich gewählt habe; einer von den größten im Paradiese.“ Nicht lange, so ward die Tochter mit einem gewissen Hilar bekannt. Das gute Kind fand in seinem Umgange recht viel Vergnügen; Mamma bekömmt Verdacht; Mamma beschleicht das glückliche Paar; und da bekömmt Mamma von dem Töchterchen ebenso schöne Seufzer zu hören, als das Töchterchen jüngst von Mamma gehört hatte. Die Mutter ergrimmt, überfällt sie, tobt. „Nun, was denn, liebe Mamma?“ sagt endlich das ruhige Mädchen. „Sie haben sich den Heiligen Bernard gewählt, und ich, ich mir den Heiligen Hilar. Warum nicht?“ — Dieses ist eines von den lehrreichen Märchen, mit welchen das weiße Alter des göttlichen Voltaire die junge Welt beschenkte¹. Favart² fand es gerade so erbaulich, als die Fabel zu einer komischen Oper sein muß. Er sahe nichts Anstößiges darin als die Namen der Heiligen, und diesem Anstoße wußte er auszuweichen. Er machte aus Madame Gertrude eine platonische Weise, eine Anhängerin der Lehre des Gabalis³; und der Heilige Bernard ward zu einem Sylphen, der unter dem Namen und in der Gestalt eines guten Bekannten die tugendhafte Frau besucht. Zum Sylphen ward dann auch Hilar, und so weiter. Kurz, es entstand die Operette „Sjabelle und Gertrude oder die vermeinten Sylphen“⁴, welche die Grundlage zur „Neuen Agnese“ ist. Man hat die Sitten darin den unsrigen näher zu bringen gesucht; man hat sich aller Unständigkeit beflissen; das liebe Mädchen ist von der reizendsten, verehrungswürdigsten Unschuld; und durch das Ganze sind eine Menge gute komische Einfälle verstreuet, die zum Teil dem deutschen Verfasser eigen sind. Ich kann mich in die Veränderungen selbst, die er mit

¹ Eine Berserzählung, betitelt „Gertrude ou l'éducation d'une fille“. —

² Charles Simon Favart (1710—92), bekannter Operettendichter. — ³ Der Comte de Gabalis, die Hauptperson der gleichnamigen Dialoge des Abbé Montfaucon de Villars (erschieden 1670) ist ein Geistergläubiger, der Beziehungen zu Sylphen (Luftgeistern) unterhält. Es erschienen Fortsetzungen dieses Werkes, und der „Graf von Gabalis“, den noch Schiller im „Geisterseher“ nennt, wurde, entgegen der ursprünglichen, aufklärungsfreundlichen Absicht des Verfassers, zu einer Art Lehrbuch der Geisterkunde. — ⁴ Aufgeführt 1765, gedruckt 1766.

seiner Urchrist gemacht, nicht näher einlassen; aber Personen von Geschmac, welchen diese nicht unbekannt war, wünschten, daß er die Nachbarin, anstatt des Vaters, beibehalten hätte. — Die Rolle der Agnese spielte Mademoiselle Felbrich, ein junges
 5 Frauenzimmer, das eine vortreffliche Aktrice verspricht und daher die beste Aufmunterung verdienet. Alter, Figur, Miene, Stimme, alles kömmt ihr hier zustatten; und ob sich bei diesen Naturgaben in einer solchen Rolle schon vieles von selbst
 10 spielet, so muß man ihr doch auch eine Menge Feinheiten zugestehen, die Vorbedacht und Kunst, aber gerade nicht mehr und nicht weniger verrieten, als sich an einer Agnese verraten darf.

Den sechsten Abend (Mittwochs, den 29sten April) ward die „Semiramis“ des Herrn von Voltaire aufgeführt.

Dieses Trauerspiel ward im Jahre 1748 auf die französische
 15 Bühne gebracht, erhielt großen Beifall und macht in der Geschichte dieser Bühne gewissermaßen Epoche. — Nachdem der Herr von Voltaire seine „Zaire“¹ und „Alzire“², seinen „Brutus“³ und „Cäsar“ geliefert hatte, ward er in der Meinung bestärkt, daß die tragischen Dichter seiner Nation die alten Griechen in
 20 vielen Stücken weit überträfen. „Von uns Franzosen“⁴, sagt er, „hätten die Griechen eine geschicktere Exposition und die große Kunst, die Auftritte untereinander so zu verbinden, daß die Szene niemals leer bleibt und keine Person weder ohne Ursache kömmt noch abgeht, lernen können. Von uns“, sagt er, „hätten sie lernen
 25 können, wie Nebenbuhler und Nebenbuhlerinnen in witzigen Antithesen miteinander sprechen; wie der Dichter mit einer Menge erhabner, glänzender Gedanken blenden und in Erstaunen setzen müsse. Von uns hätten sie lernen können“ — O
 30 freilich; was ist von den Franzosen nicht alles zu lernen! Hier und da möchte zwar ein Ausländer, der die Alten auch ein wenig gelesen hat, demütig um Erlaubnis bitten, anderer Meinung sein zu dürfen. Er möchte vielleicht einwenden, daß alle diese Vorzüge der Franzosen auf das Wesentliche des Trauerspiels

¹ Vgl. 15. Stück (S. 404 dieses Bandes, Anm. 3). — ² Vgl. 2. Stück (S. 342 dieses Bandes, Anm. 2). — ³ Der „Brutus“ erschien 1732, die „Alzire“ 1735. —

⁴ Vor der „Semiramis“ steht eine „Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne“, aus der das nachfolgende Zitat entnommen ist.

eben keinen großen Einfluß hätten; daß es Schönheiten wären, welche die einfältige¹ Größe der Alten verachtet habe. Doch was hilft es, dem Herrn von Voltaire etwas einzuwenden? Er spricht, und man glaubt. Ein einziges vermifste er bei seiner Bühne: daß die großen Meisterstücke derselben nicht mit der 5 Pracht aufgeführt würden, deren doch die Griechen die kleinen Versuche einer erst sich bildenden Kunst gewürdiget hätten. Das Theater in Paris, ein altes Ballhaus mit Verzierungen von dem schlechtesten Geschmacke, wo sich in einem schmutzigen Parterre das stehende Volk drängt und stößt, beleidigte ihn mit 10 Recht; und besonders beleidigte ihn die barbarische Gewohnheit, die Zuschauer auf der Bühne zu dulden, wo sie den Akteurs kaum so viel Platz lassen, als zu ihren notwendigsten Bewegungen erforderlich ist. Er war überzeugt, daß bloß dieser Übelstand Frankreich um vieles gebracht habe, was man bei einem freiern, 15 zu Handlungen bequemern und prächtign Theater ohne Zweifel gewagt hätte. Und eine Probe hiervon zu geben, verfertigte er seine „Semiramis“². Eine Königin, welche die Stände ihres Reichs versammelt, um ihnen ihre Vermählung zu eröffnen; ein Gespenst, das aus seiner Gruft steigt, um Blutschande zu verhindern und sich an seinem Mörder zu rächen; diese Gruft, in die ein Narr hereingeht, um als ein Verbrecher wieder herauszukommen: das alles war in der That für die Franzosen etwas ganz Neues. Es macht so viel Lärmen auf 20 der Bühne, es erfordert so viel Pomp und Verwandlung, als man nur immer in einer Oper gewohnt ist. Der Dichter glaubte das Muster zu einer ganz besondern Gattung gegeben zu haben; und ob er es schon nicht für die französische Bühne, so wie sie war, sondern so, wie er sie wünschte, gemacht hatte: so ward es dennoch auf derselben vorderhand so gut gespielt, als es 30 sich ohngefähr spielen ließ. Bei der ersten Vorstellung saßen die Zuschauer noch mit auf dem Theater; und ich hätte wohl ein altväterisches Gespenst in einem so galanten Zirkel mögen erscheinen sehen. Erst bei den folgenden Vorstellungen ward dieser Unsichlichkeit abgeholfen; die Akteurs machten sich ihre 35

¹ Einfache. — ² 1748.

Bühne frei; und was damals nur eine Ausnahme zum Besten eines so außerordentlichen Stückes war, ist nach der Zeit die beständige Einrichtung geworden. Aber vornehmlich nur für die Bühne in Paris, für die, wie gesagt, „Semiramis“ in diesem
 5 Stücke Epoche macht. In den Provinzen bleibet man noch häufig bei der alten Mode und will lieber aller Illusion als dem Vorrechte entsagen, den Zairen und Meropen auf die Schleppe treten zu können.

Elftes Stück.

Den 5ten Junius 1767.

10

Die Erscheinung eines Geistes war in einem französischen Trauerspiele eine so kühne Neuheit, und der Dichter, der sie wagte, rechtfertiget sie mit so eignen Gründen, daß es sich der Mühe lohnt, einen Augenblick dabei zu verweilen.

15 „Man schrie und schrieb von allen Seiten“, sagt der Herr von Voltaire, „daß man an Gespenster nicht mehr glaube und daß die Erscheinung der Toten in den Augen einer erleuchteten Nation nicht anders als kindisch sein könne.“ — „Wie?“ versteht er dagegen; „das ganze Altertum hätte diese Wunder geglaubt,
 20 und es sollte nicht vergönnt sein, sich nach dem Altertume zu richten? Wie? unsere Religion hätte dergleichen außerordentliche Fügungen der Vorsicht geheiliget, und es sollte lächerlich sein, sie zu erneuern?“

Diese Ausrufungen, dünkt mich, sind rhetorischer als gründ-
 25 lich. Vor allen Dingen wünschte ich, die Religion hier aus dem Spiele zu lassen. In Dingen des Geschmacks und der Kritik sind Gründe, aus ihr genommen, recht gut, seinen Gegner zum Stillschweigen zu bringen, aber nicht so recht tauglich, ihn zu überzeugen. Die Religion als Religion muß hier nichts ent-
 30 scheiden sollen; nur als eine Art von Überlieferung des Altertums gilt ihr Zeugnis nicht mehr und nicht weniger, als andere Zeugnisse des Altertums gelten. Und sonach hätten wir es auch hier nur mit dem Altertume zu tun.

Sehr wohl; das ganze Altertum hat Gespenster geglaubt.
 35 Die dramatischen Dichter des Altertums hatten also recht, diesen Glauben zu nutzen; wenn wir bei einem von ihnen wieder-

komrende Tote aufgeführt finden¹, so wäre es unbillig, ihm nach unsern bessern Einsichten den Prozeß zu machen. Aber hat darum der neue, diese unsere bessere Einsichten teilende dramatische Dichter die nämliche Befugnis? Gewiß nicht. — Aber wenn er seine Geschichte in jene leichtgläubigere Zeiten zurücklegt? Auch alsdenn nicht. Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber²; er erzählt nicht, was man ehemals geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz andern und höhern Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen und durch die Täuschung rühren. Wenn es also wahr ist, daß wir iht keine Gespenster mehr glauben; wenn dieses Nichtglauben die Täuschung notwendig verhindern müßte; wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisieren können: so handelt iht der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns dem ohngeachtet solche ungläubliche Märchen ausstaffiret; alle Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren.

Folglich? Folglich ist es durchaus nicht erlaubt, Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne zu bringen? Folglich ist diese Quelle des Schrecklichen und Pathetischen für uns ver trocknet? Nein; dieser Verlust wäre für die Poesie zu groß; und hat sie nicht Beispiele für sich, wo das Genie aller unserer Philosophie troget und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fürchterlich zu machen weiß? Die Folge muß daher anders fallen; und die Voraussetzung wird nur falsch sein. Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das? Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es so viel: wir sind endlich in unsern Einsichten so weit gekommen, daß wir die Unmöglichkeit davon erweisen können; gewisse unumsstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenster im Widerspruche stehen, sind so allgemein bekannt

¹ Bei Aeschylus in den „Persern“, wo der Geist des Darius erscheint. — ² Erste Anspielung auf die in den folgenden Stücken so häufig und gründlich behandelte „Poetik“ des Aristoteles, und zwar auf Kap. 9, wo Aristoteles den Unterschied des Dichters und des Historikers erörtert.

worden, find auch dem gemeinften Manne immer und beftändig fo gegenwärtig, daß ihm alles, was damit ftreitet, notwendig lächerlich und abgefchmackt vorkommen muß? Daß kann es nicht heißen. Wir glauben ißt keine Gefpenfter, kann also nur
 5 fo viel heißen: in diefer Sache, über die fich faft ebenfoviel dafür als darwider fagen läßt, die nicht entſchieden ißt und nicht entſchieden werden kann, hat die gegenwärtig herrſchende Art zu denken den Gründen darwider das Übergewicht gegeben; einige wenige haben diefe Art zu denken, und viele
 10 wollen ſie zu haben ſcheinen; diefe machen das Geſchrei und geben den Ton; der größte Haufe ſchweigt und verhält ſich gleichgültig und denkt bald fo, bald anders, hört beim hellen Tage mit Vergnügen über die Gefpenfter ſpotten und bei dunkler Nacht mit Graufen davon erzählen.

15 Aber in dieſem Verſtande keine Gefpenfter glauben, kann und darf den dramatiſchen Dichter im geringſten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same, ſie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigſten, für die er vornehmlich dichtet. Es kömmt nur auf ſeine Kunſt an, dieſen Samen
 20 zum Räumen¹ zu bringen, nur auf gewiſſe Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geſchwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er dieſe in ſeiner Gewalt, ſo mögen wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen; im Theater müſſen wir glauben, was er will.

25 So ein Dichter ißt Shakeſpeare, und Shakeſpeare faſt einzig und allein. Vor ſeinem Gefpenſte im „Hamlet“ richten ſich die Haare zu Berge, ſie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire tat gar nicht wohl, ſich auf dieſes Gefpenſt zu berufen; es macht ihn und ſeinen
 30 Geiſt des Minus — lächerlich.

Shakeſpeares Gefpenſt kömmt wirklich aus jener Welt; ſo dünkt uns. Denn es kömmt zu der feierlichen Stunde, in der ſchauernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düſtern, geheimnißvollen Nebenbegriffe, wenn und mit
 35 welchen wir, von der Amme an, Gefpenſter zu erwarten und

¹ Alte, namentlich im 17. Jahrhundert häufige Form, von Leſſing neben „Reimen“ gebraucht.

zu denken gewohnt sind. Aber Voltairens Geist ist auch nicht einmal zum Popanze gut, Kinder damit zu schrecken; es ist der bloße verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts sagt, nichts tut, was es wahrscheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er sich ausgibt; alle Umstände vielmehr, unter welchen er erscheint, stören den Betrug und verraten das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuschen und schrecken möchte, ohne daß er weiß, wie er es anfangen soll. Man überlege auch nur dieses einzige: am hellen Tage, mitten in der Versammlung der Stände des Reichs, von einem Donnerschlage angekündigt, tritt das Voltairische Gespenst aus seiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen und große Gesellschaften gar nicht gern besuchen? Doch Voltaire wußte zuverlässig das auch; aber er war zu furchtjam, zu ekel¹, diese gemeinen² Umstände zu nutzen; er wollte uns einen Geist zeigen, aber es sollte ein Geist von einer edlern Art sein; und durch diese edlere Art verdarb er alles. Das Gespenst, das sich Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider alle gute Sitten unter den Gespenstern sind, dünket mich kein rechtes Gespenst zu sein; und alles, was die Illusion hier nicht befördert, störet die Illusion.

Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomime genommen hätte, so würde er auch von einer andern Seite die Unschicklichkeit empfunden haben, ein Gespenst vor den Augen einer großen Menge erscheinen zu lassen. Alle müssen auf einmal, bei Erblickung desselben, Furcht und Entsetzen äußern; alle müssen es auf verschiedene Art äußern, wenn der Anblick nicht die frostige Symmetrie eines Balletts haben soll. Nun richte man einmal eine Herde dumme Statisten dazu ab; und wenn man sie auf das glücklichste abgerichtet hat, so bedenke man, wie sehr dieser vielfache Ausdruck des nämlichen Affekts die Aufmerksamkeit teilen und von den Hauptpersonen abziehen muß. Wenn diese den rechten Eindruck auf uns machen sollen, so müssen wir sie nicht allein sehen können, sondern es

¹ Von zu gebildetem (d. h. hier „verbildetem“) Geschmack. — ² Gewohnten.

ist auch gut, wenn wir sonst nichts sehen, als sie. Beim Shakespeare ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einläßt; in der Scene, wo die Mutter dabei ist, wird es von der Mutter weder gesehen noch gehört. Alle unsere Beobachtung
 5 geht also auf ihn, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüths wir an ihm entdecken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche diese Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halten, wofür er sie hält. Das Gespenst wirket auf uns, mehr durch ihn, als durch sich
 10 selbst. Der Eindruck, den es auf ihn macht, gehet in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich und zu stark, als daß wir an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten. Wie wenig hat Voltaire auch diesen Kunstgriff verstanden! Es erschrecken über seinen Geist viele, aber nicht viel. Semiramis ruft ein-
 15 mal: „Himmel! ich sterbe!“ und die andern machen nicht mehr Umstände mit ihm, als man ohngefähr mit einem weit entfernt geglaubten Freunde machen würde, der auf einmal ins Zimmer tritt.

Zwölftes Stück.

20

Den 9ten Junius 1767.

Ich bemerkte noch einen Unterschied, der sich zwischen den Gespenstern des englischen und französischen Dichters findet. Voltaires Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist; es interessirt uns für sich selbst
 25 nicht im geringsten. Shakespeares Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person, an dessen Schicksale wir Anteil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid.

Dieser Unterschied entsprang ohne Zweifel aus der verschiedenen Denkungsart beider Dichter von den Gespenstern
 30 überhaupt. Voltaire betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder, Shakespeare als eine ganz natürliche Begebenheit. Wer von beiden philosophischer denkt, dürfte keine Frage sein; aber Shakespeare dachte poetischer. Der Geist des Minus kam bei Voltairen als ein Wesen, das noch jenseit
 35 dem Grabe angenehmer und unangenehmer Empfindungen fähig ist, mit welchem wir also Mitleiden haben können, in

keine Betrachtung. Er wollte bloß damit lehren, daß die höchste Macht, um verborgene Verbrechen ans Licht zu bringen und zu bestrafen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen Gesetzen mache.

Ich will nicht sagen, daß es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter seine Fabel¹ so einrichtet, daß sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgendeiner großen moralischen Wahrheit dienen kann. Aber ich darf sagen, daß diese Einrichtung der Fabel nichts weniger als notwendig ist; daß es sehr lehrreiche vollkommene Stücke geben kann, die auf keine solche einzelne Maxime abzielen; daß man Unrecht tut, den letzten Sittenspruch, den man zum Schluß verschiedener Trauerspiele der Alten findet, so anzusehen, als ob das Ganze bloß um seinetwillen da wäre.

Wenn daher die „Semiramis“ des Herrn von Voltaire weiter kein Verdienst hätte als dieses, worauf er sich so viel zugute tut, daß man nämlich daraus die höchste Gerechtigkeit verehren lerne, die außerordentliche Lastertaten zu strafen außerordentliche Wege wähle: so würde „Semiramis“ in meinen Augen nur ein sehr mittelmäßiges Stück sein. Besonders da diese Moral selbst nicht eben die erbaulichste ist. Denn es ist ohnstr eitig dem weisesten Wesen weit anständiger, wenn es dieser außerordentlichen Wege nicht bedarf und wir uns die Bestrafung des Guten und Bösen in die ordentliche Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken.

Doch ich will mich bei dem Stücke nicht länger verweilen, um noch ein Wort von der Art zu sagen, wie es hier aufgeführt worden. Man hat alle Ursache, damit zufrieden zu sein. Die Bühne ist geräumlich genug, die Menge von Personen ohne Verwirrung zu fassen, die den Dichter in verschiedenen Szenen auftreten läßt. Die Verzierungen² sind neu, von dem besten Geschmacke, und sammeln den so oft abwechselnden Ort so gut als möglich in einen.

Den siebenden Abend (Donnerstag, den 30sten April) ward „Der verheiratete Philosoph“ vom Destouches³ gespielt.

¹ Stoff. — ² Bühnenbefeuerungen. — ³ Bgl. S. 379 dieses Bandes, Anm. 4.

Dieses Lustspiel kam im Jahr 1727 zuerst auf die französische Bühne und fand so allgemeinen Beifall, daß es in Jahr und Tag sechszunddreißigmal aufgeführt ward. Die deutsche Übersetzung ist nicht die prosaische aus den zu Berlin¹ 5
 5 übersehten sämtlichen Werken des Destouches, sondern eine in Versen, an der mehrere Hände geslickt und gebessert haben. Sie hat wirklich viel glückliche Verse, aber auch viel harte und unnatürliche Stellen. Es ist unbeschreiblich, wie schwer dergleichen Stellen dem Schauspieler das Algieren machen; und 10
 10 doch werden wenig französische Stücke sein, die auf irgendeinem deutschen Theater jemals besser ausgefallen wären als dieses auf unserm. Die Rollen sind alle auf das schicklichste besetzt, und besonders spielet Madame Löwen die launichte Celiante als eine Meisterin, und Herr Adermann² den Geront unver- 15
 15 besserlich. Ich kann es überhoben sein, von dem Stücke selbst zu reden. Es ist zu bekannt und gehört unstreitig unter die Meisterstücke der französischen Bühne, die man auch unter uns immer mit Vergnügen sehen wird.

Das Stück des achten Abends (Freitag, den 1sten Mai) 20
 20 war „Das Kaffeehaus oder die Schottländerin“ des Herrn von Voltaire.

Es ließe sich eine lange Geschichte von diesem Lustspiele machen. Sein Verfasser schickte es als eine Übersetzung aus dem Englischen des Hume³, nicht des Geschichtschreibers und 25
 25 Philosophen, sondern eines andern dieses Namens, der sich durch das Trauerspiel „Douglas“ bekannt gemacht hat, in die Welt. Es hat in einigen Charakteren mit der „Kaffeeschenke“ des Goldoni⁴ etwas Ähnliches; besonders scheint der Don Marzio des Goldoni das Urbild des Trélon gewesen zu sein. Was aber dort bloß 30
 30 ein bössartiger Kerl ist, ist hier zugleich ein elender Skribent,

¹ Bei dem Verleger Wenzel 1756. — ² Über Konrad Adermann vgl. die „Einleitung des Herausgebers“, S. 322 dieses Bandes, §. 17 ff. — ³ John Hume (nicht Hume; 1722—1808), englischer Geistlicher, von dessen Dramen nur der „Douglas“ noch erhalten ist. Dagegen ist die Behauptung, er habe das Vorbild der „Ecosaise“ geliefert, von Voltaire erfunden. — ⁴ Carlo Goldoni (1707—93), der fruchtbare italienische Lustspieldichter, schildert in der „Bottega del Caffè“ in der Gestalt des Don Marzio einen unverkämten Menschen, wie Voltaire in Trélon. Andere Ähnlichkeiten mit Voltaires Lustspiel bestehen nicht.

den er Frélon nannte, damit die Ausleger desto geschwinder auf seinen geschwornen Feind, den Journalisten Fréron¹, fallen möchten. Diesen wollte er damit zu Boden schlagen, und ohne Zweifel hat er ihm einen empfindlichen Streich veriezt. Wir Ausländer, die wir an den hämischen Neckereien der franzö- 5
sischen Gelehrten unter sich keinen Anteil nehmen, sehen über die Persönlichkeiten² dieses Stücks weg und finden in dem Frélon nichts als die getreue Schilderung einer Art von Leuten, die auch bei uns nicht fremd ist. Wir haben unsere Frélon's so gut wie die Franzosen und Engländer, nur daß sie bei uns 10
weniger Aufsehen machen, weil uns unsere Literatur überhaupt gleichgültiger ist. Viele das Treffende dieses Charakters aber auch gänzlich in Deutschland weg, so hat das Stück doch noch außer ihm Interesse genug, und der ehrliche Freepoort³ allein könnte es in unserer Gunst erhalten. Wir lieben seine 15
plumpe Edelmütigkeit, und die Engländer selbst haben sich dadurch geschmeichelt gefunden.

Denn nur seinetwegen haben sie erst kürzlich den ganzen Stamm auf den Grund wirklich verpflanzt, auf welchem er sich gewachsen zu sein rühmte. Colman⁴, unstreitig ist ihr bester 20
komischer Dichter, hat „Die Schottländerin“ unter dem Titel des „Englischen Kaufmanns“ übersetzt und ihr vollends alle das nationale Kolorit gegeben, das ihr in dem Originale noch mangelte. So sehr der Herr von Voltaire die englischen Sitten auch kennen will, so hatte er doch häufig dagegen verstoßen; 25
z. B. darin, daß er seine Lindane auf einem Kaffeehause wohnen läßt. Colman mietet sie dafür bei einer ehrlichen Frau ein, die möblierte Zimmer hält, und diese Frau ist weit anständiger⁵ die Freundin und Wohltäterin der jungen verlassenen Schöne als Fabriz⁶. Auch die Charaktere hat Colman für den englischen 30
Geschmack kräftiger zu machen gesucht. Lady Alton ist nicht

¹ Elie Catherine Fréron (1719—76) griff in seiner Zeitschrift „L'Année littéraire“ Voltaire an, und dieser rächte sich durch anhaltende Verpöchtung des Gegners, so auch in der „Écossaise“. — ² Persönliche Anspielungen. — ³ Ein reicher Kaufmann, der die Intrige Frélon's zunichte macht und großmütig auf die Hand der von ihm geliebten Lindane verzichtet. — ⁴ George Colman (1733 bis 1794), Dichter und Theaterdirektor. — ⁵ Schicklicher. — ⁶ Der Wirt des Kaffeehauses bei Voltaire.

bloß eine eifersüchtige Furie; sie will ein Frauenzimmer von Genie, von Geschmack und Gelehrsamkeit sein und gibt sich das Ansehen einer Schutzgöttin der Literatur. Hierdurch glaubte er die Verbindung wahrscheinlicher zu machen, in der sie mit dem elenden Frélon stehet, den er Spatter¹ nennet. Freeport vornehmlich hat eine weitere Sphäre von Tätigkeit bekommen, und er nimmt sich des Vaters der Lindane ebenso eifrig an als der Lindane selbst. Was im Französischen der Lord Falbridge zu dessen Begnadigung tut, tut im Englischen Freeport, und er ist es allein, der alles zu einem glücklichen Ende bringet.

Die englischen Kunsttrichter haben in Colmans Umarbeitung die Gesinnungen durchaus vortrefflich, den Dialog fein und lebhaft und die Charaktere sehr wohl ausgeführt gefunden. Aber doch ziehen sie ihr Colmans übrige Stücke weit vor, von welchen man „Die eifersüchtige Ehefrau“ auf dem Ackermannischen Theater ehemals hier gesehen, und nach der diejenigen, die sich ihrer erinnern, ungefähr urtheilen können. „Der englische Kaufmann“ hat ihnen nicht Handlung genug; die Neugierde wird ihnen nicht genug darin genähret; die ganze Verwickelung ist in dem ersten Akte sichtbar. Hiernächst hat er ihnen zu viel Ähnlichkeit mit andern Stücken, und den besten Situationen fehlt die Neuheit. Freeport, meinen sie, hätte nicht den geringsten Funken von Liebe gegen die Lindane empfinden müssen; seine gute That verliere dadurch alles Verdienst usw.

Es ist an dieser Kritik manches nicht ganz ungegründet; indes sind wir Deutschen es sehr wohl zufrieden, daß die Handlung nicht reicher und verwickelter ist. Die englische Manier in diesem Punkte zerstreuet und ermüdet uns; wir lieben einen einfältigen Plan, der sich auf einmal übersehen läßt. So wie die Engländer die französischen Stücke mit Episoden erst vollpropfen müssen, wenn sie auf ihrer Bühne gefallen sollen, so müßten wir die englischen Stücke von ihren Episoden erst entladen, wenn wir unsere Bühne glücklich damit bereichern wollten. Ihre besten Lustspiele eines Congreve² und Wycherley³

¹ Frélon bedeutet Wespe, Spatter Wesubler. — ² William Congreve, etwa 1670—1729. — ³ William Wycherley, 1640—1715.

würden uns ohne diesen Anshau des allzu wollüstigen Buchjes¹ unausstehlich sein. Mit ihren Tragödien werden wir noch eher fertig; diese sind zum Theil bei weiten so verworren nicht als ihre Komödien, und verschiedene haben ohne die geringste Veränderung bei uns Glück gemacht, welches ich von keiner einzigen ihrer Komödien zu sagen wüßte. 5

Auch die Italiener haben eine Übersetzung von der „Schottländerin“, die in dem ersten Teile der „Theatralischen Bibliothek“ des Diodati² stehet. Sie folgt dem Originale Schritt vor Schritt, so wie die deutsche; nur eine Szene zum Schlusse hat ihr der Italiener mehr gegeben. Voltaire sagte³, Félon werde in der englischen Urchrift am Ende bestraft; aber so verdient diese Bestrafung sei, so habe sie ihm doch dem Hauptinteresse zu schaden geschienen; er habe sie also weggelassen. Dem Italiener dünkte diese Entschuldigung nicht hinlänglich, und er ergänzte 15 die Bestrafung des Félons aus seinem Kopfe; denn die Italiener sind große Liebhaber der poetischen Gerechtigkeit.

Dreizehntes Stück.

Den 12ten Junius 1767.

Den neunten Abend (Montags, den 4ten Mai) sollte „Cénie“⁴ gespielt werden. Es wurden aber auf einmal mehr als die Hälfte der Schauspieler durch einen epidemischen Zufall außerstand gesetzt zu agieren, und man mußte sich so gut zu helfen suchen als möglich. Man wiederholte „Die neue Agnese“ und gab das Singspiel „Die Gouvernante“⁵. 25

Den zehnten Abend (Dienstags, den 5ten Mai) ward „Der poetische Dorfjunker“ vom Destouches⁶ aufgeführt.

Dieses Stück hat im Französischen drei Aufzüge und in der Übersetzung⁷ fünf. Ohne diese Verbesserung war es nicht wert, in die „Deutsche Schaubühne“ des weiland berühmten Herrn 30

¹ Das Bild ist von der Waldpflege hergenommen, wo das allzu üppige Holz ausgehauen wird. — ² Vgl. S. 371 dieses Bandes, Anm. 3. — ³ In der Vorrede der „Ecoissaise“. — ⁴ Vgl. Stück 20 (S. 430 dieses Bandes). — ⁵ Von Joseph von Kurz-Bernardon, eine berbe Posse ohne jeden höheren Wert. — ⁶ Vgl. S. 379 dieses Bandes, Anm. 4. — ⁷ Von Gottscheds Gattin Luise Abelgunde Viktoria (1713 — 62), gedruckt im dritten Bande seiner „Deutschen Schaubühne“ (Leipzig 1741).

Professor Gottscheds aufgenommen zu werden, und seine gelehrte Freundin, die Übersetzerin, war eine viel zu brave Ehefrau, als daß sie sich nicht den kritischen Ausprüchen ihres Gemahls blindlings hätte unterwerfen sollen. Was kostet es denn
 5 nun auch für große Mühe, aus drei Aufzügen fünf zu machen? Man läßt in einem andern Zimmer einmal Kaffee trinken; man schlägt einen Spaziergang im Garten vor; und wenn Not an den Mann gehet, so kann ja auch der Lichtpußer herauskommen und sagen: „Meine Damen und Herren, treten Sie ein
 10 wenig ab; die Zwischenakte sind des Puzens wegen erfunden, und was hilft Ihr Spielen, wenn das Parterre nicht sehen kann?“ — Die Übersetzung selbst ist sonst nicht schlecht, und besonders sind der Frau Professorin die Mittelverse des Masuren¹, wie billig, sehr wohl gelungen. Ob sie überall ebenso glücklich gewesen, wo sie den Einfällen ihres Originals eine andere Wendung geben zu müssen geglaubt, würde sich aus der Vergleichung zeigen. Eine Verbesserung dieser Art, mit der es die liebe Frau recht herzlich gut gemeinet hatte, habe ich demohngeachtet auf-
 15 mußen hören. In der Szene², wo Henriette die alberne Dirne spielt, läßt Destouches den Masuren zu ihr sagen: „Sie setzen mich in Erstaunen, Mademoiselle; ich habe Sie für eine Virtuosi-
 20 sin³ gehalten.“ — „O pfui!“ erwiderte Henriette; „wofür haben Sie mich gehalten? Ich bin ein ehrliches Mädchen; daß Sie es nur wissen.“ — „Aber man kann ja“, fällt ihr Masuren ein,
 25 „beides wohl zugleich, ein ehrliches Mädchen und eine Virtuosi-
 sein.“ — „Mein“, sagt Henriette; „ich behaupte, daß man das nicht zugleich sein kann. Ich eine Virtuosi!“ Man erinnere sich, was Madame Gottsched anstatt des Wortes Virtuosi gesetzt hat: ein Wunder. Kein Wunder, sagte man, daß sie das tat. Sie
 30 fühlte sich auch so etwas von einer Virtuosi zu sein und ward über den vermeinten Stich böse. Aber sie hätte nicht böse werden sollen, und was die witzige und gelehrte Henriette in der Person einer dummen Agnese⁴ sagt, hätte die Frau Professorin

¹ Ein langweiliger, Verse schmiedender Liebhaber. — ² Bei Destouches Akt 2, Szene 6. — ³ Französisch „une Virtuose“, d. h. eine lebenskluge, gesellschaftlich sichere Dame (nach dem Begriff des „virtuoso“ bei Shaftesbury). — ⁴ Vgl. S. 331 dieses Bandes, Anm. 2.

immer ohne Maulspitzen¹ nachsagen können. Doch vielleicht war ihr nur das fremde Wort „Virtuosin“ anstößig; „Wunder“ ist deutscher; zudem gibt es unter unsern Schönen fünfzig Wunder gegen eine Virtuosin; die Frau wollte rein und verständlich übersetzen; sie hatte sehr recht.

Den Beschluß dieses Abends machte „Die stumme Schönheit“ von Schlegeln².

Schlegel hatte dieses kleine Stück für das neuerrichtete Kopenhagensche Theater geschrieben, um auf demselben in einer dänischen Übersetzung aufgeführt zu werden. Die Sitten darin sind daher auch wirklich dänischer als deutsch. Demohngeachtet ist es unstreitig unser bestes komisches Original, das in Versen geschrieben ist. Schlegel hatte überall eine ebenso fließende als zierliche Versifikation, und es war ein Glück für seine Nachfolger, daß er seine größern Komödien nicht auch in Versen schrieb. Er hätte ihnen leicht das Publikum verwöhnen können, und so würden sie nicht allein seine Lehre, sondern auch sein Beispiel wider sich gehabt haben. Er hatte sich ehemals der gereimten Komödie sehr lebhaft angenommen³; und je glücklicher er die Schwierigkeiten derselben überstiegen hätte, desto unwiderleglicher würden seine Gründe geschienen haben. Doch, als er selbst Hand an das Werk legte, fand er ohne Zweifel, wie unsägliche Mühe es kostete, nur einen Teil derselben zu übersteigen, und wie wenig das Vergnügen, welches aus diesen überstiegenen Schwierigkeiten entstehet, für die Menge kleiner Schönheiten, die man ihnen aufopfern müsse, schadlos halte⁴. Die Franzosen waren ehemals so ekel⁵, daß man ihnen die prosaischen Stücke des Molière nach seinem Tode in Verse bringen mußte; und noch ist hören sie ein prosaisches Lustspiel als ein Ding an, das ein jeder von ihnen machen könne. Den Engländer hingegen würde eine gereimte Komödie aus dem Theater jagen. Nur die Deutschen sind auch hierin, soll ich sagen billiger oder

¹ Hiererei. — ² Vgl. S. 334 dieses Bandes, Anm. 1. — ³ Gegen einen andern Schüler Gottscheds, G. L. Straube, der in den „Kritischen Beiträgen“ 1740 die Komödien in Versen bekämpft hatte. — ⁴ Alle Lustspiele Schlegels, außer der „Stummen Schönheit“ und ein paar Fragmente, sind in Prosa geschrieben. — ⁵ Von zu gebildetem (b. h. hier „verbildetem“), Geschmack.

gleichgültiger? Sie nehmen an, was ihnen der Dichter vorsetzt. Was wäre es auch, wenn sie jetzt schon wählen und ausmustern wollten?

Die Rolle der stummen Schöne hat ihre Bedenklichkeiten.
 5 Eine stumme Schöne, sagt man, ist nicht notwendig eine dumme, und die Schauspielerin hat unrecht, die eine alberne, plumpe Dirne daraus macht. Aber Schlegels stumme Schönheit ist allerdings dumm zugleich; denn daß sie nichts spricht, kommt daher, weil sie nichts denkt¹. Das Feine dabei würde also dieses
 10 sein, daß man sie überall, wo sie, um artig zu scheinen, denken müßte, unartig machte, dabei aber ihr alle die Artigkeiten ließe, die bloß mechanisch sind, und die sie, ohne viel zu denken, haben könnte. Ihr Gang z. B., ihre Verbeugungen brauchen gar nicht bäurisch zu sein; sie können so gut und zierlich sein, als sie nur
 15 immer ein Tanzmeister lehren kann; denn warum sollte sie von ihrem Tanzmeister nichts gelernt haben, da sie sogar Quadrille² gelernt hat? Und sie muß Quadrille nicht schlecht spielen; denn sie rechnet fest darauf, dem Papa das Geld abzugewinnen. Auch ihre Kleidung muß weder altväterlich noch schlumpicht³
 20 sein; denn Frau Praatgern⁴ sagt ausdrücklich:

„Bist du vielleicht nicht wohlgekleidet? — Laß doch sehn!
 Nun! — dreh' dich um! — das ist ja gut und sitzt galant.
 Was sagt denn der Phantast, dir fehlte der Verstand?“

In dieser Musterung der Frau Praatgern überhaupt hat der
 25 Dichter deutlich genug bemerkt, wie er das Außerliche seiner stummen Schöne zu sein wünsche. Gleichfalls schön, nur nicht reizend.

„Laß sehn, wie trägtst du dich? — Den Kopf nicht so zurück!“
 Dummheit ohne Erziehung hält den Kopf mehr vorwärts als
 30 zurück; ihn zurück halten, lehrt der Tanzmeister; man muß also Charlotten den Tanzmeister ansehen, und je mehr, je besser;

¹ Die Schlußverse der „Stummen Schönheit“ lauten:

Das Paar schickt sich recht wohl. Nur Hand in Hand geschränkt!
 Er spricht nichts, weil er denkt; und sie, weil sie nicht denkt.

² Ein Kartenspiel. — ³ Nachlässig. — ⁴ Die Erzieherin der stummen Schönheit. — ⁵ Elegant.

denn das schadet ihrer Stummheit nichts, vielmehr sind die zierlich steifen Tanzmeistermanieren gerade die, welche der stummen Schönheit am meisten entsprechen; sie zeigen die Schönheit in ihrem besten Vorteile, nur daß sie ihr das Leben nehmen.

5

„Wer fragt: hat sie Verstand? der seh' nur ihre Blicke.“

Recht wohl, wenn man eine Schauspielerin mit großen schönen Augen zu dieser Rolle hat. Nur müssen sich diese schöne Augen wenig oder gar nicht regen; ihre Blicke müssen langsam und stier sein; sie müssen uns mit ihrem unbeweglichen Brennpunkte in Flammen setzen wollen, aber nichts sagen.

„Geh doch einmal herum. — Gut! hieher! — Neige dich!

Da haben wir's, das fehlt. Nein, sieh! So neigt man sich.“

Diese Zeilen versteht man ganz falsch, wenn man Charlotten eine bäurische Neige¹, einen dummen Knick machen läßt. Ihre Verbeugung muß wohl gelernt sein und, wie gesagt, ihrem Tanzmeister keine Schande machen. Frau Praatgern muß sie nur noch nicht affektiert genug finden. Charlotte verbeugt sich, und Frau Praatgern will, sie soll sich dabei zieren. Das ist der ganze Unterschied, und Madame Löwen bemerkte ihn sehr wohl, ob ich gleich nicht glaube, daß die Praatgern sonst eine Rolle für sie ist. Sie kann die feine Frau zu wenig verbergen, und gewissen Gesichtern wollen nichtswürdige Handlungen, dergleichen die Vertauschung einer Tochter² ist, durchaus nicht lassen³.

Den eilften Abend (Mittwoch, den 6ten Mai) ward „Miß Sara Sampson“⁴ aufgeführt.

Man kann von der Kunst nichts mehr verlangen, als was Madame Henseln in der Rolle der Sara leistet, und das Stück ward überhaupt sehr gut gespielt. Es ist ein wenig zu lang, und man verkürzt es daher auf den meisten Theatern. Ob der Verfasser mit allen diesen Verkürzungen⁵ so recht zufrieden ist,

¹ Verbeugung. — ² Frau Praatgern hat die ihr zur Erziehung übergebene Leonore mit ihrer eigenen Tochter Charlotte vertauscht, damit diese die Erbin des reichen Herrn Richard und die Braut des vornehmen Jungwiz werde. — ³ Ansehen. — ⁴ Vgl. Bd. 1 dieser Ausgabe, S. 295 ff. — ⁵ Von Chr. Felig Weiße zuerst für das Leipziger Theater vorgenommen.

5 daran zweifle ich fast. Man weiß ja, wie die Auctores sind; wenn man ihnen auch nur einen Niednagel nehmen will, so schreien sie gleich: „Ihr kommt mir ans Leben!“ Freilich ist der übermäßigen Länge eines Stückes durch das bloße Weglassen
 10 nur übel abgeholfen, und ich begreife nicht, wie man eine Szene verkürzen kann, ohne die ganze Folge des Dialogs zu ändern. Aber wenn dem Verfasser die fremden Verkürzungen nicht anstehen, so mache er selbst welche, falls es ihm der Mühe wert dünket und er nicht von denjenigen ist, die Kinder in die Welt
 15 setzen und auf ewig die Hand von ihnen abziehen.

Madame Henseln starb ungemein anständig¹; in der male-
 20 rischsten Stellung; und besonders hat mich ein Zug außer-
 ordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu
 25 rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zunutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus²; sie kniff den Rock, der um ein wenig erhoben ward und gleich wieder sank: das
 30 letzte Aufplattern eines verlöschenden Lichts; der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. — Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung; aber er sehe sie einmal!

Vierzehntes Stück.

25

Den 16ten Junius 1767.

Das bürgerliche Trauerspiel hat an dem französischen Kunst-
 richter, welcher die „Sara“ seiner Nation bekannt gemacht*³,
 einen sehr gründlichen Verteidiger gefunden. Die Franzosen
 billigen sonst selten etwas, wovon sie kein Muster unter sich
 30 selbst haben.

* „Journal Etranger“, Décembre 1761.

¹ Angemessen. — ² Zucken. — ³ Vielleicht Diberot oder Arnaud, der Herausgeber des „Journal étranger“. Der zitierte Aufsatz, aus dem der folgende Absatz Lessings im wesentlichen entnommen ist, gibt einen Auszug der „Miß Sara Sampson“ mit Übersetzung einiger Auftritte.

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, 5 so haben wir es mit ihnen als mit Menschen und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfordert einen einzeln Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu 10 abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.

„Man tut dem menschlichen Herze unrecht“, sagt auch Marmontel¹, „man verkennet die Natur, wenn man glaubt, daß sie Titel bedürfe, uns zu bewegen und zu rühren. Die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters, des Geliebten, des 15 Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menschen überhaupt: diese sind pathetischer als alles; diese behaupten ihre Rechte immer und ewig. Was liegt daran, welches der Rang, der Geschlechtsname, die Geburt des Unglücklichen ist, den seine Gefälligkeit gegen unwürdige Freunde und das verführerische 20 Beispiel ins Spiel verstricket, der seinen Wohlstand und seine Ehre darüber zugrunde gerichtet und nun im Gefängnisse seufzet, von Scham und Reue zerrissen? Wenn man fragt, wer er ist, so antworte ich: er war ein ehrlicher Mann, und zu seiner Marter ist er Gemahl und Vater; seine Gattin, die er 25 liebt und von der er geliebt wird, schmachtet in der äußersten Bedürfnis und kann ihren Kindern, welche Brot verlangen, nichts als Tränen geben. Man zeige mir in der Geschichte der Helden eine rührendere, moralischere, mit einem Worte tragischere Situation! Und wenn sich endlich dieser Unglückliche 30 vergiftet, wenn er, nachdem er sich vergiftet, erfährt, daß der Himmel ihn noch retten wollen: was fehlt diesem schmerzlichen und fürchterlichen Augenblicke, wo sich zu den Schrecknissen des Todes marternde Vorstellungen, wie glücklich er habe leben

¹ Jean François Marmontel (1723—99) in seiner „Poétique française“, Bd. 2, Kap. 10 (1763), nach der Kritik von Lilloß „Kaufmann von Loubon“. — ² Anspielung auf den „Spieler“ von Moore.

können, gefellen; was fehlt ihm, frage ich, um der Tragödie würdig zu sein? Das Wunderbare, wird man antworten. Wie? findet sich denn nicht dieses Wunderbare genugsam in dem plötzlichen Übergange von der Ehre zur Schande, von der Unschuld zum Verbrechen, von der süßesten Ruhe zur Verzweiflung, kurz, in dem äußersten Unglücke, in das eine bloße Schwachheit gestürzt?“

Man lasse aber diese Betrachtungen den Franzosen von ihren Diderots und Marmontels noch so eingeschärft werden: es scheint doch nicht, daß das bürgerliche Trauerspiel darum bei ihnen besonders in Schwang kommen werde. Die Nation ist zu eitel, ist in Titel und andere äußerliche Vorzüge zu verliebt; bis auf den gemeinsten Mann will alles mit Vornehmern umgehen; und Gesellschaft mit seinesgleichen ist so viel als schlechte Gesellschaft. Zwar ein glückliches Genie vermag viel über sein Volk; die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und sie erwartet vielleicht auch dort nur den Dichter, der sie in aller ihrer Wahrheit und Stärke zu zeigen versteht. Der Versuch, den ein Ungenannter in einem Stücke gemacht hat, welches er „Das Gemälde der Dürftigkeit“¹ nennet, hat schon große Schönheiten; und bis die Franzosen daran Geschmack gewinnen, hätten wir es für unser Theater adoptieren sollen.

Was der erstgedachte Kunsttrichter an der deutschen „Sara“ aussetzet, ist zum Teil nicht ohne Grund. Ich glaube aber doch, der Verfasser wird lieber seine Fehler behalten als sich der vielleicht unglücklichen Mühe einer gänzlichen Umarbeitung unterziehen wollen. Er erinnert sich, was Voltaire bei einer ähnlichen Gelegenheit sagte²: „Man kann nicht immer alles ausführen, was uns unsere Freunde raten. Es gibt auch notwendige Fehler. Einem Budelichten, den man von seinem Budel heilen wollte, müßte man das Leben nehmen. Mein Kind ist budelicht; aber es befindet sich sonst ganz gut.“

Den zwölften Abend (Donnerstags, den 7ten Mai) ward „Der Spieler“ vom Regnard³ aufgeführt.

¹ „L'humanité ou le tableau de l'indigence“, vielleicht von Diderot verfaßt, deutsch von Steffens 1764. — ² In einem Brief vom Jahre 1736 an einen Herrn Berger, der Voltaire Änderungen in der „Alzire“ vorschlug. — ³ Jean François Regnard (1656—1709), bekannter Lustspielbdichter.

Dieses Stück ist ohne Zweifel das beste, was Regnard gemacht hat; aber Rivière Dufresny¹, der bald darauf gleichfalls einen Spieler auf die Bühne brachte, nahm ihn wegen der Erfindung in Anspruch. Er beklagte sich, daß ihm Regnard die Anlage und verschiedene Szenen gestohlen habe; Regnard schob die Beschuldigung zurück, und ist wissen wir von diesem Streite nur so viel mit Zuverlässigkeit, daß einer von beiden der Plagiarius gewesen. Wenn es Regnard war, so müssen wir es ihm wohl noch dazu danken, daß er sich überwinden konnte, die Vertraulichkeit seines Freundes zu mißbrauchen; er bemächtigte sich bloß zu unserm Besten der Materialien, von denen er voraus sahe, daß sie verhunzt werden würden. Wir hätten nur einen sehr elenden „Spieler“, wenn er gewissenhafter gewesen wäre. Doch hätte er die Tat eingestehen und dem armen Dufresny einen Teil der damit erworbenen Ehre lassen müssen.

Den dreizehnten Abend (Freitag, den 8ten Mai) ward „Der verheiratete Philosoph“ wiederholet, und den Beschluß machte „Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter“².

Der Verfasser dieses kleinen artigen Stückes heißt Cerou; er studierte die Rechte, als er es im Jahre 1740 den Italienern³ in Paris zu spielen gab. Es fällt ungemein wohl aus.

Den vierzehnten Abend (Montag, den 11ten Mai) wurden „Die kokette Mutter“ vom Duinault⁴ und „Der Advokat Patelin“⁵ aufgeführt.

Jene wird von den Kennern unter die besten Stücke gerechnet, die sich auf dem französischen Theater aus dem vorigen Jahrhunderte erhalten haben. Es ist wirklich viel gutes Komisches darin, dessen sich Molière nicht hätte schämen dürfen. Aber der fünfte Akt und die ganze Auflösung hätte weit besser sein können; der alte Sklave, dessen in den vorhergehenden Akten gedacht wird, kommt nicht zum Vorscheine; das Stück schließt

¹ Charles Rivière Dufresny (1648—1721), Mitarbeiter an einigen Lustspielen Regnards. — ² Gedruckt Altona 1755. — ³ Dem Théâtre italien; vgl. S. 379 dieses Bandes, Num. 6. — ⁴ Philippe Duinault (1635—88), hauptsächlich als Operndichter bekannt, schrieb vier Lustspiele, darunter „La mère coquette ou les amants bronillés“. — ⁵ Die altberühmte Posse „Maistre Pierre Patelin“, gedichtet vor 1470, ist das Meisterwerk ihrer Gattung, bis 1600 fünfundsiebzigmal gedruckt.

mit einer kalten Erzählung, nachdem wir auf eine theatralische Handlung vorbereitet worden. Sonst ist es in der Geschichte des französischen Theaters deswegen mit merkwürdig, weil der lächerliche Marquis darin der erste von seiner Art ist. „Die kokette Mutter“ ist auch sein eigentlichster Titel nicht, und Quinault hätte es immer bei dem zweiten, „Die veruneinigten Verliebten“, können bewenden lassen.

„Der Advokat Patelin“ ist eigentlich ein altes Possenspiel aus dem funfzehnten Jahrhunderte, das zu seiner Zeit außerordentlichen Beifall fand. Es verdiente ihn auch, wegen der ungemeinen Lustigkeit und des guten Komischen, das aus der Handlung selbst und aus der Situation der Personen entspringet und nicht auf bloßen Einfällen beruhet. Brueys¹ gab ihm eine neue Sprache und brachte es in die Form, in welcher es gegenwärtig aufgeführt wird. Herr Ekhof spielt den Patelin ganz vortreflich.

Den funfzehnten Abend (Dienstag, den 12ten Mai) ward Lessings „Freigeist“² vorgestellt.

Man kennet ihn hier unter dem Titel des „Beschämten Freigeistes“, weil man ihn von dem Trauerspiele des Herrn von Brave³, das ebendiese Aufschrift führet, unterscheiden wollen. Eigentlich kann man wohl nicht sagen, daß derjenige beschämt wird, welcher sich bessert⁴. Abraht ist auch nicht einzig und allein der Freigeist, sondern es nehmen mehrere Personen an diesem Charakter teil. Die eitle unbesonnene Henriette, der für Wahrheit und Irrtum gleichgültige Lisidor, der spitzbüßische Johann sind alles Arten von Freigeistern, die zusammen den Titel des Stückes erfüllen müssen. Doch was liegt an dem Titel? Genug, daß die Vorstellung alles Beifalls würdig war. Die Rollen sind ohne Ausnahme wohl besetzt; und besonders spielt Herr Böck⁵ den Theophan mit alle dem freundlichen Zustande, den

¹ David Augustin de Brueys (1640—1723) lieferte 1700 die Prosa-bearbeitung des „Advokat Patelin“; er vermehrte sie durch eine doppelte Liebes-handlung. — ² Erschienen 1749. — ³ Joachim Wilhelm Freiherr von Brave (1738—58), hochbegabter, allzufrüh verstorbenen Dramatiker; sein „Freigeist“ erschien 1758. — ⁴ Abraht wird von seinem Mißtrauen gegen alle Orthodoxen durch den edlen Geistlichen Theophan befehrt. — ⁵ Johann Michael Böck (1743—93), später in Mannheim der erste Karl Moor.

dieser Charakter erfordert, um dem endlichen Unwillen über die Hartnäckigkeit, mit der ihn Udrast verkennet, und auf dem die ganze Katastrophe beruhet, dagegen abstechen zu lassen.

Den Beschluß dieses Abends machte das Schäferspiel des Herrn Pfeffels¹: „Der Schatz“.

5

Dieser Dichter hat sich außer diesem kleinen Stücke noch durch ein anders, „Der Eremit“, nicht unrühmlich bekannt gemacht. In den „Schatz“ hat er mehr Interesse zu legen gesucht, als gemeinlich unsere Schäferspiele zu haben pflegen, deren ganzer Inhalt tändelnde Liebe ist. Sein Ausdruck ist nur öfters ein wenig zu gesucht und kostbar², wodurch die ohnedem schon allzu verfeinerten Empfindungen ein höchst studiertes Ansehen bekommen und zu nichts als frostigen Spielwerken des Witzes werden. Dieses gilt besonders von seinem „Eremiten“, welches ein kleines Trauerspiel sein soll, das man, anstatt der allzu lustigen Nachspiele, auf rührende Stücke könnte folgen lassen. Die Absicht ist recht gut; aber wir wollen vom Weinen doch noch lieber zum Lachen als zum Gähnen übergehen.

15

Fünfzehntes Stück.

Den 19ten Junius 1767.

20

Den sechszehnten Abend (Mittwoch, den 13ten Mai) ward die „Zaire“ des Herrn von Voltaire³ aufgeführt.

„Den Liebhabern der gelehrten Geschichte“, sagt der Herr von Voltaire⁴, „wird es nicht unangenehm sein, zu wissen, wie dieses Stück entstanden. Verschiedene Damen hatten dem Verfasser vorgeworfen, daß in seinen Tragödien nicht genug Liebe wäre. Er antwortete ihnen, daß seiner Meinung nach die Tragödie auch eben nicht der schicklichste Ort für die Liebe sei; wenn sie aber doch mit aller Gewalt verliebte Helden haben

25

¹ Gottlieb Konrad Pfeffel (1736—1809), der bekannte Fabeldichter, schrieb in seiner Jugend das Trauerspiel „Der Einsiedler“ (von Lessing wohl in Erinnerung an seine eigene Berserzählung als „Der Eremit“ angeführt) und das Schäferspiel „Der Schatz“ (Frankfurt 1761). — ² Gesucht; Verdeutschung des Fremdwortes „vrezios“. — ³ Erschienen 1732, übersezt von Gottscheds Anhänger Johann Noachum Schwabe und gedruckt in der „Deutschen Schaubühne“, Bd. 2 (Leipzig 1741). — ⁴ In dem „Avertissement“ vor der „Zaire“ („Euvres“, Bd. 2, S. 2; Rehl 1785).

müßten, so wolle er ihnen welche machen, so gut als ein anderer. Das Stück ward in achtzehn Tagen vollendet und fand großen Beifall. Man nennt es zu Paris ein christliches Trauerspiel, und es ist oft anstatt des ‚Polheukts‘¹ vorgestelllet worden.“

- 5 Den Damen haben wir also dieses Stück zu verdanken, und es wird noch lange das Lieblingsstück der Damen bleiben. Ein junger, feuriger Monarch, nur der Liebe unterwürfig; ein stolzer Sieger, nur von der Schönheit besiegt; ein Sultan ohne Polygamie; ein Seraglio, in den freien zugänglichen Sitz einer un-
- 10 umschränkten Gebieterin² verwandelt; ein verlassenes Mädchen, zur höchsten Staffel des Glücks durch nichts als ihre schönen Augen erhöht; ein Herz, um das Zärtlichkeit und Religion streiten, das sich zwischen seinen Gott und seinen Abgott theilt, das gern fromm sein möchte, wenn es nur nicht aufhören sollte
- 15 zu lieben³; ein Eiferjüchtiger, der sein Unrecht erkennet und es an sich selbst rächet: wenn diese schmeichelnde Ideen das schöne Geschlecht nicht bestechen, durch was ließe es sich denn bestechen?

- Die Liebe selbst hat Voltairen die „Zaire“ diktiert, sagt ein Kunsttrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst
- 20 arbeiten helfen; und das ist „Romeo und Juliet“ vom Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zaire ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken; aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der
- 25 kleinsten, geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vorteile⁴, die sie darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire ver-
- 30 steht, wenn ich so sagen darf, den Kanzeleisstil der Liebe vorzuziehen, das ist, diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das behutsamste und gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin und bei dem kalten Kunsttrichter

¹ Von Corneille; vgl. S. 342 dieses Bandes, 3. 29 ff. — ² Wohl im Sinne von „maitresse“, Geliebte. — ³ Zaire liebt den Sultan Drosman, ist aber Christin. — ⁴ Siege.

verantworten kann. Aber der beste Kanzeliste weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben. 5

Von der Eifersucht läßt sich ohngefähr ebendas sagen. Der eifersüchtige Drosman¹ spielt gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespeare eine sehr kahle Figur. Und doch ist Othello offenbar das Vorbild des Drosman gewesen. Cibber² sagt*, Voltaire habe sich des Brandes bemächtigt, der den tragischen Scheiterhaufen des Shakespeare in Blut gesetzt. Ich hätte gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen; und noch dazu eines, der mehr dampft als leuchtet und wärmet. Wir hören in dem Drosman einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche That eines Eifersüchtigen be- 10 gehen; aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei; da können wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden. 15

Aber ist es denn immer Shakespeare, werden einige meiner Leser fragen, immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat als die Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. — Ich ergreife diese Gelegenheit, das Publikum an etwas zu erinnern, das es vorsätzlich vergessen zu wollen scheint. Wir haben eine Übersetzung vom Shakespeare⁴. Sie 20 ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich 25

* From english plays, Zara's french author fir'd
Confess'd his muse, beyond herself, inspir'd;
From rack'd Othello's rage, he rais'd his style
And snatch'd the brand, that lights this tragic pile³.

30

¹ Sultan Drosman tödtet Zaire aus Eifersucht, als sie sich zu einem Stellbischen mit Nerestan begibt, der in Wahrheit ihr Bruder ist. — ² Der Schauspieler und Dichter Colley Cibber (1671—1757) in dem Prolog zu seiner Übersetzung der „Zaire“. — ³ „Der Dichter der ‚Zaire‘ bekannte, daß seine Muse von englischem Feuer über sich selbst hinaus begeistert worden wäre [in der Widmung des Stückes an den Engländer Falkener]. An der Wut des gepeinigten Othello erhob er seinen Stil und bemächtigte sich des Brandes, der diesen tragischen Scheiterhaufen in Blut setz.“ — ⁴ Von Wieland (Zürich 1762—66, 8 Bde.), die erste Shakespeare-Übersetzung in deutscher Sprache.

ſchon mehr darum. Die Kunſtrichter haben viel Böſes davon geſagt. Ich hätte große Luſt, ſehr viel Gutes davon zu ſagen. Nicht, um dieſen gelehrten Männern zu widerſprechen; nicht, um die Fehler zu verteidigen, die ſie darin bemerkt haben, ſondern weil ich glaube, daß man von dieſen Fehlern kein ſolches Aufheben hätte machen ſollen. Daß Unternehmen war ſchwer; ein jeder anderer als Herr Wieland würde in der Gil' noch öfter verſtoßen und aus Unwiſſenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird ſchwerlich jemand beſſer machen. So wie er uns den Shakeſpeare geliefert hat, iſt es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es ſie liefert, ſo beleidigen, daß wir notwendig eine beſſere Überſetzung haben müßten.

Doch wieder zur „Zaire“. Der Verfaſſer brachte ſie im Jahre 1733¹ auf die Pariſer Bühne; und drei Jahr darauf ward ſie ins Engliſche überſetzt und auch in London auf dem Theater in Drury-Lane geſpielt. Der Überſetzer war Aaron Hill², ſelbſt ein dramatiſcher Dichter, nicht von der ſchlechteſten Gattung. Voltaire fand ſich ſehr dadurch geſchmeichelt, und was er in dem ihm eigenen Tone der ſtolzen Beſcheidenheit in der Zuſchrift ſeines Stückes an den Engländer Falkener davon ſagt, verdient geſehen zu werden. Nur muß man nicht alles für vollkommen ſo wahr annehmen, als er es ausgibt. Wehe dem, der Voltaires Schriften überhaupt nicht mit dem ſkeptiſchen Geiſte lieſet, in welchem er einen Teil derſelben geſchrieben hat!

Er ſagt z. B. zu ſeinem engliſchen Freunde: „Eure Dichter hatten eine Gewohnheit, der ſich ſelbſt Abdiſon^{3*} unterworfen;

* „Le plus ſage de vos écrivains“⁴, ſetzt Voltaire hinzu. Wie wäre das wohl recht zu überſetzen? Sage heißt „weiſe“; aber der weißeſte unter den engliſchen Schriftſtellern, wer würde den Abdiſon dafür erkennen? Ich befinne mich, daß die Franzoſen auch ein Mädchen ſage nennen, dem man keinen

¹ Richtig 1732. — ² Aaron Hill (1685—1749), Theaterdirektor und Dichter. Seine Überſetzung der „Zaire“ wird von Nicolat in dem Aufſatz „Geſchichte der engliſchen Schaubühne“ in Leſſings „Theatraliſcher Bibliothek“ ſehr günſtig beurteilt. — ³ Joſeph Abdiſon (1672—1719), Dichter und Journaliſt. — ⁴ „Der vernünftigſte eurer Schriftſteller.“

denn Gewohnheit ist so mächtig als Vernunft und Gesetz. Diese gar nicht vernünftige Gewohnheit bestand darin, daß jeder Akt mit Versen beschloffen werden mußte, die in einem ganz andern Geschmacke waren als das übrige des Stückes; und notwendig mußten diese Verse eine Vergleichung enthalten. Phädra, indem sie abgeht, vergleicht sich sehr poetisch mit einem Rehe, Cato mit einem Felsen und Kleopatra mit Kindern, die so lange weinen, bis sie einschlafen. Der Übersetzer der „Zaire“ ist der erste, der es gewagt hat, die Rechte der Natur gegen einen von ihr so entfernten Geschmack zu behaupten. Er hat diesen Gebrauch abgeschafft; er hat es empfunden, daß die Leidenschaft ihre wahre Sprache führen und der Poet sich überall verbergen müsse, um uns nur den Helden erkennen zu lassen.“

Es sind nicht mehr als nur drei Unwahrheiten in dieser Stelle; und das ist für den Herrn von Voltaire eben nicht viel. Wahr ist es, daß die Engländer vom Shakespeare an und vielleicht auch von noch länger her die Gewohnheit gehabt, ihre Aufzüge in ungereimten Versen mit ein paar gereimten Zeilen zu enden. Aber daß diese gereimten Zeilen nichts als Vergleichen enthielten, daß sie notwendig Vergleichen enthalten müssen, das ist grundfalsch; und ich begreife gar nicht, wie der Herr von Voltaire einem Engländer, von dem er doch glauben konnte, daß er die tragischen Dichter seines Volkes auch gelesen habe, so etwas unter die Nase sagen können. Zweitens ist es nicht an dem, daß Hill in seiner Übersetzung der „Zaire“ von dieser Gewohnheit abgegangen. Es ist zwar beinahe nicht glaublich, daß der Herr von Voltaire die Übersetzung seines Stückes nicht genauer sollte angesehen haben als ich oder ein anderer. Gleichwohl muß es so sein. Denn so gewiß sie in reinfreien Versen ist, so gewiß schließt sich auch jeder Akt mit zwei oder vier gereimten Zeilen. Vergleichen enthalten sie freilich nicht; aber, wie gesagt, unter allen dergleichen gereimten

Fehltritt, so keinen von den groben Fehlstritten, vorzutwerfen hat. Dieser Sinn dürfte vielleicht hier passen. Und nach diesem könnte man ja wohl geradezu übersetzen: Addison, derjenige von euern Schriftstellern, der uns harmlosen, nüchternen Franzosen am nächsten kommt.

Zeilen, mit welchen Shakespeare und Jonson¹ und Dryden² und Lee³ und Otway⁴ und Rowe⁵ und wie sie alle heißen, ihre Aufzüge schließen, sind sicherlich hundert gegen fünfse, die gleichfalls keine enthalten. Was hatte denn Hill also besonders?
 5 Hätte er aber auch wirklich das Besondere gehabt, das ihm Voltaire leihet, so wäre doch drittens das nicht wahr, daß sein Beispiel von dem Einflusse gewesen, von dem es Voltaire sein läßt. Noch bis diese Stunde erscheinen in England ebensoviele,
 10 wo nicht noch mehr Trauerspiele, deren Akte sich mit gereimten Zeilen enden, als die es nicht tun. Hill selbst hat in keinem einzigen Stücke, deren er doch verschiedene noch nach der Übersetzung der „Zaire“ gemacht, sich der alten Mode gänzlich entäußert. Und was ist es denn nun, ob wir zuletzt Reime hören oder keine? Wenn sie da sind, können sie vielleicht dem
 15 Orchester noch nutzen⁶; als Zeichen nämlich, nach den Instrumenten zu greifen, welches Zeichen auf diese Art weit schicklicher aus dem Stücke selbst abgenommen würde, als daß es die Pfeife oder der Schlüssel⁷ gibt.

Sedszehntes Stück.

Den 23sten Junius 1767.

20 Die englischen Schauspieler waren zu Hills Zeiten ein wenig sehr unnatürlich; besonders war ihr tragisches Spiel äußerst wild und übertrieben; wo sie heftige Leidenschaften auszudrücken hatten, schrien und gebärdeten sie sich als Be-
 25 sessene; und das übrige tönnten sie in einer steifen, stöhnenden Feierlichkeit daher, die in jeder Silbe den Komödianten verriet. Als er daher seine Übersetzung der „Zaire“ aufführen zu lassen bedacht war, vertraute er die Rolle der Zaire einem jungen Frauenzimmer, das noch nie in der Tragödie gespielt hatte.
 30 Er urteilte so: dieses junge Frauenzimmer hat Gefühl und Stimme und Figur und Anstand; sie hat den falschen Ton des

¹ Ben Jonson (1574—1637), der beste Dramatiker unter Shakespeares Zeitgenossen. — ² Vgl. S. 116 dieses Bandes, Anm. 2. — ³ Nathanael Lee, 1657 bis 1692. — ⁴ Thomas Otway (1652—85), Dichter eines „Don Carlos“ und des oft übersetzten „Geretteten Venedig“ (deutsch zuletzt von Hugo von Hofmannsthal 1905). — ⁵ Nicolas Rowe, 1673—1718. — ⁶ Früher war keine Aufführung eines Schauspiels ohne Zwischenaktmusik. — ⁷ Wohl durch Aufklopfen.

Theaters noch nicht angenommen; sie braucht keine Fehler erst zu verlernen; wenn sie sich nur ein paar Stunden überreden kann, das wirklich zu sein, was sie vorstellet, so darf¹ sie nur reden, wie ihr der Mund gewachsen, und alles wird gut gehen. Es ging auch; und die Theaterpedanten, welche gegen Hillen 5 behaupteten, daß nur eine sehr geübte, sehr erfahrene Person einer solchen Rolle Genüge leisten könne, wurden beschämt. Diese junge Alttrice war die Frau des Komödianten Colley Cibber, und der erste Versuch in ihrem achtzehnten Jahre ward ein Meisterstück. Es ist merkwürdig, daß auch die französische 10 Schauspielerin, welche die Zaïre zuerst spielte, eine Anfängerin war. Die junge, reizende Mademoiselle Gaussin ward auf einmal dadurch berühmt, und selbst Voltaire ward so entzückt über sie, daß er sein Alter recht kläglich betauerte².

Die Rolle des Drosman hatte ein Anverwandter des Hill 15 übernommen, der kein Komödiant von Profession, sondern ein Mann von Stande war. Er spielte aus Liebhaberei und machte sich nicht das geringste Bedenken, öffentlich aufzutreten, um ein Talent zu zeigen, das so schätzbar als irgendein anders ist. In England sind dergleichen Exempel von angesehenen Leuten, 20 die zu ihrem bloßen Vergnügen einmal mitspielen, nicht selten. „Alles, was uns dabei befremden sollte“, sagt der Herr von Voltaire³, „ist dieses, daß es uns befremdet. Wir sollten überlegen, daß alle Dinge in der Welt von der Gewohnheit und Meinung 25 abhängen. Der französische Hof hat ehemals auf dem Theater mit den Opernspielern getanzt; und man hat weiter nichts besonders dabei gefunden, als daß diese Art von Lustbarkeit aus der Mode gekommen. Was ist zwischen den beiden Künsten für ein Unterschied, als daß die eine über die andere ebenso weit erhaben ist, als es Talente, welche vorzügliche Seelen- 30 kräfte erfordern, über bloß körperliche Fertigkeiten sind?“

Inß Italienische hat der Graf Gozzi⁴ die „Zaïre“ übersetzt;

¹ Braucht. — ² In der „Épître à Mademoiselle Gaussin“ vor der „Zaïre“ Sie war eine der gefeiertsten Schauspielerinnen ihrer Zeit und gehörte der Bühne von 1731—64 an. — ³ In dem zweiten Briefe an Jaffener. — ⁴ Graf Gasparo Gozzi (1713—86), der ältere Bruder Carlo Gozzis, des Dichters der „Turandot“, ebenfalls bekannter Schriftsteller, Dramatiker und Theaterdirektor.

sehr genau und sehr zierlich; sie stehet in dem dritten Teile seiner Werke. In welcher Sprache können zärtliche Klagen rührender klingen als in dieser? Mit der einzigen Freiheit, die sich Gozzi gegen das Ende des Stückes genommen, wird man
 5 schwerlich zufrieden sein. Nachdem sich Drozman erstochen, läßt ihn Voltaire nur noch ein paar Worte sagen, uns über das Schicksal des Nerestan zu beruhigen. Aber was tut Gozzi? Der Italiener fand es ohne Zweifel zu kalt, einen Türken so gelassen wegsterben zu lassen. Er legt also dem Drozman
 10 noch eine Tirade in den Mund, voller Ausrufungen, voller Winseln und Verzweiflung. Ich will sie der Seltenheit halber unter den Text setzen*.

Es ist doch sonderbar, wie weit sich hier der deutsche Geschmack von dem welschen entfernt! Dem Welschen ist Vol-

15 * Questo mortale orror che per le vene
 Tutte mi scorre, omai non è dolore,
 Che basti ad appagarti, anima bella.
 Feroce cor, cor dispietato e misero,
 Paga la pena del delitto orrendo.
 20 Mani crudeli — oh Dio — Mani, che siete
 Tinte del sangue di sì cara donna,
 Voi — voi — dov' è quel ferro? Un' altra volta
 In mezzo al petto — Oimè, dov' è quel ferro?
 L'acuta punta — —
 25 Tenebre e notte
 Si fanno intorno — —
 Perchè non posso — —
 Non posso spargere
 Il sangue tutto?
 30 Sì, sì, lo spargo tutto, anima mia,
 Dove sei? — più non posso — oh Dio! non posso —
 Vorrei — vederti — io manco, io manco, oh Dio!

1 „Dieser Todessehauer, der durch alle meine Adern fließt, ist jetzt kein Schmerz, der genügt, dich zu versöhnen, schöne Seele. Wildes Herz, grausames und elendes Herz, zahle die Strafe deines furchtbaren Verbrechens. Grausame Hände — o Gott — Hände, die ihr besiedet seid vom Blute eines so teuren Weibes — ihr — ihr — wo ist jener Dolch? Noch einmal, mitten in die Brust — ach, wo ist jener Dolch? — Die scharfe Spitze — Finsterniß und Nacht wird es in mir — — Warum kann ich nicht — — kann ich nicht all mein Blut vergießen? Ja, ja, ich vergieße es ganz, meine Seele, wo bist du? — Ich kann nicht mehr — ach Gott! ich kann nicht — Ich wollte — dich sehen — ich vergehe, ich vergehe, ach Gott!“

taire zu kurz; uns Deutschen ist er zu lang. Kaum hat Drosman gesagt „verehret und gerochen“¹; kaum hat er sich den tödlichen Stoß beigebracht, so lassen wir den Vorhang niederfallen². Ist es denn aber auch wahr, daß der deutsche Geschmack dieses so haben will? Wir machen dergleichen Verkürzung mit mehreren Stücken; aber warum machen wir sie? Wollen wir denn im Ernst, daß sich ein Trauerspiel wie ein Epigramm schließen soll? Immer mit der Spitze des Dolchs oder mit dem letzten Seufzer des Helden? Woher kömmt uns gelassenen, ernstern Deutschen die flatternde Ungeduld, sobald die Exekution vorüber, durchaus nun weiter nichts hören zu wollen, wenn es auch noch so wenige, zur völligen Rundung des Stücks noch so unentbehrliche Worte wären? Doch ich forsche vergebens nach der Ursache einer Sache, die nicht ist. Wir hätten kalt Blut genug, den Dichter bis ans Ende zu hören, wenn es uns der Schauspieler nur zutrauen wollte. Wir würden recht gern die letzten Befehle des großmütigen Sultans vernehmen, recht gern die Bewunderung und das Mitleid des Nerestan noch teilen; aber wir sollen nicht. Und warum sollen wir nicht? Auf dieses Warum weiß ich kein Darum. Sollten wohl die Drosmanspieler daran schuld sein? Es wäre begreiflich genug, warum sie gern das letzte Wort haben wollten. Erstochen und geklatscht! Man muß Künstlern kleine Eitelkeiten verzeihen.

Bei keiner Nation hat die „Zaire“ einen schärfern Kunst-richter gefunden als unter den Holländern. Friedrich Duim³, vielleicht ein Unverwandter des berühmten Akteurs dieses Namens⁴ auf dem Amsterdamer Theater, fand so viel daran auszusetzen, daß er es für etwas Kleines hielt, eine bessere zu machen. Er machte auch wirklich eine — andere*, in der die Befehrerung der Zaire das Hauptwerk ist, und die sich damit endet, daß der Sultan über seine Liebe sieget und die christliche Zaire mit aller der Pracht in ihr Vaterland schicket, die

* „Zaire, bekeerde Turkinne. Treurspel.“ Amsterdam 1745.

¹ Die letzten Worte Drosmans in der Übersetzung Schwabes. — ² Es folgen in der Übersetzung nur noch drei von Nerestan gesprochene Verse, die bei der Auf- führung offenbar fortfielen. — ³ Frederik Duim (sprich Deum; geb. 1674, gest. nach 1751), Kritiker und Dramatiker. — ⁴ Jjaak Duim, 1696—1782.

ihrer vorgehabten Erhöhung gemäß ist; der alte Lusignan¹ stirbt vor Freuden. Wer ist begierig, mehr davon zu wissen? Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist dieser, daß er uns kalt läßt; er interessiere uns und mache mit den
 5 kleinen mechanischen Regeln, was er will. Die Duime können wohl tadeln, aber den Bogen des Ulysses müssen sie nicht selber spannen wollen². Dieses sage ich darum, weil ich nicht gern zurück, von der mißlungenen Verbesserung auf den Grund der Kritik, geschlossen wissen möchte. Duims Tadel ist in vielen
 10 Stücken ganz gegründet; besonders hat er die Unschicklichkeiten, deren sich Voltaire in Ansehung des Orts schuldig macht, und das Fehlerhafte in dem nicht genugsam motivierten Auftreten und Abgehen der Personen sehr wohl angemerkt. Auch ist ihm die Ungereimtheit der sechsten Szene im dritten Akte nicht ent-
 15 gangen. „Drosman“, sagt er, „kömmt, Zairen in die Moschee abzuholen; Zaire weigert sich, ohne die geringste Ursache von ihrer Weigerung anzuführen; sie geht ab, und Drosman bleibt als ein Laffe (als eenen lafhartigen) stehen. Ist das wohl seiner Würde gemäß? Reimet sich das wohl mit seinem Charakter?
 20 Warum dringt er nicht in Zairen, sich deutlicher zu erklären? Warum folgt er ihr nicht in das Seraglio? Durfte er ihr nicht dahin folgen?“ — Guter Duim! wenn sich Zaire deutlicher erklärt hätte: wo hätten denn die andern Akte sollen herkommen? Wäre nicht die ganze Tragödie darüber in die Wilze
 25 gegangen³? — Ganz recht! auch die zweite Szene des vierten Akts ist ebenso abgeschmackt: Drosman kömmt wieder zu Zairen; Zaire geht abermals ohne die geringste nähere Erklärung ab, und Drosman, der gute Schlucker (dien goeden
 30 hals), tröstet sich desfalls in einer Monologe⁴. Aber, wie gesagt, die Verwicklung oder Ungewißheit mußte doch bis zum fünften Aufzuge hinhalten; und wenn die ganze Katastrophe an einem Haare hängt, so hängen mehr wichtige Dinge in der Welt an keinem stärkern.

¹ Vater der Zaire. — ² Anspielung auf die vergeblichen Versuche der Greter der Penelope („Odyssee“, 21. Gesang), den Bogen des Ulysses zu spannen, bis er selbst es vollbringt. — ³ Ruiniert werden. — ⁴ Lessing gebraucht Monolog (sogar „Monologue“) weiblich, entgegen dem französischen männlichen Geschlecht des Wortes.

Die letzterwähnte Szene ist sonst diejenige, in welcher der Schauspieler, der die Rolle des Droßman hat, seine feinste Kunst in alle dem bescheidenen Glanze zeigen kann, in dem sie nur ein ebenso feiner Kenner zu empfinden fähig ist. Er muß aus einer Gemütsbewegung in die andere übergehen und diesen Übergang durch das stumme Spiel so natürlich zu machen wissen, daß der Zuschauer durchaus durch keinen Sprung, sondern durch eine zwar schnelle, aber doch dabei merkliche Gradation mit fortgerissen wird. Erst zeigt sich Droßman in aller seiner Großmut, willig und geneigt, Zairen zu vergeben, wann ihr Herz bereits eingenommen sein sollte, falls sie nur aufrichtig genug ist, ihm länger kein Geheimniß davon zu machen. Indem erwacht seine Leidenschaft aufs neue, und er fodert die Aufopferung seines Nebenbuhlers. Er wird zärtlich genug, sie unter dieser Bedingung aller seiner Huld zu versichern. Doch da Zaire auf ihrer Unschuld bestehet, wider die er so offenbar Beweise zu haben glaubet, bemeistert sich seiner nach und nach der äußerste Unwille. Und so geht er von dem Stolze zur Zärtlichkeit und von der Zärtlichkeit zur Erbitterung über. Alles, was Remond de Sainte-Albine in seinem „Schauspieler“*¹ hierbei beobachtet wissen will, leistet Herr Ekhof auf eine so vollkommene Art, daß man glauben sollte, er allein könne das Vorbild des Kunsttrichters gewesen sein.

Siebzehntes Stück.

Den 26sten Junius 1767.

Den siebzehnten Abend (Donnerstags, den 14ten Mai) ward der „Sidney“ vom Greffet² aufgeführt.

Dieses Stück kam im Jahre 1745 zuerst aufs Theater. Ein Lustspiel wider den Selbstmord konnte in Paris kein großes

* „Le Comédien“, Partie II, Chap. X, p. 209.

¹ Aus dem „Comédien“ (Paris 1747) hatte Lessing schon in der „Theatralischen Bibliothek“ (1754) einen Auszug gegeben. Für die Kunst, Übergänge abzustufen, benutzte Sainte-Albine im 10. Kapitel des zweiten Teils eine Analyse der hier angeführten sechsten Szene des vierten Akts der „Zaire“ als Beispiel.

² Jean Baptiste Louis de Greffet (1709—77). Der Inhalt des „Sidney“ ist die Heilung des Titelhelden von seiner Schwermut, die ihn den Entschluß des

Glück machen. Die Franzosen sagten, es wäre ein Stück für London. Ich weiß auch nicht; denn die Engländer dürften vielleicht den Sidney ein wenig unenglisch finden; er geht nicht rasch genug zu Werke; er philosophiert, ehe er die Tat begeht, zu viel, und nachdem er sie begangen zu haben glaubt, zu wenig; seine Reue könnte schimpflicher Kleinmut scheinen; ja, sich von einem französischen Bedienten so angeführt zu sehen, möchte von manchen für eine Beschämung gehalten werden, die des Hängens allein würdig wäre.

10 Doch so wie das Stück ist, scheint es für uns Deutsche recht gut zu sein. Wir mögen eine Kaserei gern mit ein wenig Philosophie bemanteln und finden es unserer Ehre eben nicht nachtheilig, wenn man uns von einem dummen Streiche zurückhält und das Geständnis, falsch philosophiert zu haben, uns
15 abgewinnet. Wir werden daher dem Dumont, ob er gleich ein französischer Prahler ist, so herzlich gut, daß uns die Etikette, welche der Dichter mit ihm beobachtet, beleidiget. Denn indem es Sidney nun erfährt, daß er durch die Vorsicht desselben dem Tode nicht näher ist als der gesündesten einer, so läßt ihn
20 Gresset ausrufen: „Kaum kann ich es glauben — Rosalia! — Hamilton¹! — und du, dessen glücklicher Eifer usw.“ Warum diese Rangordnung? Ist es erlaubt, die Dankbarkeit der Politesse² aufzuopfern? Der Bediente hat ihn gerettet; dem Bedienten gehört das erste Wort, der erste Ausdruck der Freude, so³ Bedienter, so weit unter seinem Herrn und seines Herrn Freunden er auch immer ist. Wenn ich Schauspieler wäre, hier würde ich es kühnlich wagen, zu tun, was der Dichter hätte tun sollen. Wenn ich schon wider seine Vorschrift nicht das erste Wort an meinen Erretter richten dürfte, so würde ich ihm wenigstens
30 den ersten gerührten Blick zuschicken, mit der ersten dankbaren Umarmung auf ihn zueilen; und dann würde ich mich gegen Rosalien und gegen Hamilton wenden und wieder auf ihn

Selbstmords fassen läßt, weil er früher seine Geliebte verraten hat. Er nimmt Gift und glaubt, als er die Geliebte wiederseht und sie einander die Fortbauer ihrer Liebe bekennen, dem Tode verfallen zu sein. Aber der treue Kammerdiener Dumont hat das Gift mit einer unschädlichen Mischung vertauscht, und so kommt es zu einem glücklichen Schluß. — ¹ Der Freund Gressets. — ² Höflichkeit, hier Rangordnung. — ³ Vgl. S. 356 dieses Bandes, Anm. 1.

zurückkommen. Es sei uns immer angelegener, Menschlichkeit zu zeigen als Lebensart!

Herr Ethof spielt den Sidney so vortrefflich — Es ist ohn-
streitig eine von seinen stärksten Rollen. Man kann die enth-
usiastische Melancholie, das Gefühl der Fühllosigkeit, wenn ich 5
so sagen darf, worin die ganze Gemüthsverfassung des Sidney
bestehet, schwerlich mit mehr Kunst, mit größerer Wahrheit aus-
drücken. Welcher Reichthum von malenden Gesten, durch die
er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper gibt
und seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstände 10
verwandelt! Welcher fortreizende Ton der Überzeugung!

Den Beschluß machte diesen Abend ein Stück in einem
Aufzuge nach dem Französischen des P'Affichard¹ unter dem
Titel: „Ist er von Familie?“ Man errät gleich, daß ein Narr
oder eine Närrin darin vorkommen muß, der es hauptsächlich 15
um den alten Adeln zu thun ist. Ein junger, wohlzogener Mensch,
aber von zweifelhaftem Herkommen, bewirbt sich um die Stief-
tochter eines Marquis. Die Einwilligung der Mutter hängt
von der Aufklärung dieses Punktes ab. Der junge Mensch hielt
sich nur für den Pflegesohn eines gewissen bürgerlichen Lisan- 20
ders, aber es findet sich, daß Lisander sein wahrer Vater ist.
Nun wäre weiter an die Heirat nicht zu denken, wenn nicht
Lisander selbst sich nur durch Unfälle zu dem bürgerlichen Stande
herablassen müssen. In der That ist er von ebenso guter Geburt
als der Marquis; er ist des Marquis Sohn, den jugendliche 25
Ausweifungen aus dem väterlichen Hause vertrieben. Nun
will er seinen Sohn brauchen, um sich mit seinem Vater aus-
zuföhnen. Die Ausöhnung gelingt und macht das Stück gegen
das Ende sehr rührend. Da also der Hauptton desselben rühren-
der als komisch ist: sollte uns nicht auch der Titel mehr jenes 30
als dieses erwarten lassen? Der Titel ist eine wahre Kleinig-
keit; aber dasmal hätte ich ihn von dem einzigen lächerlichen
Charakter nicht hergenommen; er braucht den Inhalt weder
anzuzeigen noch zu erschöpfen; aber er sollte doch auch nicht

¹ Thomas P'Affichard (1698—1753). Das Lustspiel heißt im Original „La famille“ und war unter diesem Titel im 4. Bande der Schönmännischen „Schaubühne“ 1749 gedruckt.

irreführen. Und dieser tut es ein wenig. Was ist leichter zu ändern als ein Titel? Die übrigen Abweichungen des deutschen Verfassers von dem Originale gereichen mehr zum Vortheile des Stücks und geben ihm das einheimische Ansehen, das fast allen
5 von dem französischen Theater entlehnten Stücken mangelt.

Den achtzehnten Abend (Freitags, den 15ten Mai) ward „Das Gespenst mit der Trommel“¹ gespielt.

Dieses Stück schreibt sich eigentlich aus dem Englischen des Addison her. Addison hat nur eine Tragödie und nur eine
10 Komödie gemacht. Die dramatische Poesie überhaupt war sein Fach nicht. Aber ein guter Kopf weiß sich überall aus dem Handel zu ziehen; und so haben seine beiden Stücke, wenn schon nicht die höchsten Schönheiten ihrer Gattung, wenigstens andere, die sie noch immer zu sehr schätzbaren Werken machen. Er suchte
15 sich mit dem einen sowohl als mit dem andern der französischen Regelmäßigkeit mehr zu nähern; aber noch zwanzig Addison's, und diese Regelmäßigkeit wird doch nie nach dem Geschmacke der Engländer werden. Begnüge sich damit, wer keine höhere Schönheiten kennet!

Destouches, der in England persönlichen Umgang mit Addison gehabt hatte, zog das Lustspiel desselben über einen noch französischem Geiſten. Wir spielen es nach seiner Um-
20 arbeitung, in der wirklich vieles feiner und natürlicher, aber auch manches kalter und kraftloser geworden. Wenn ich mich indes
25 nicht irre, so hat Madame Gottsched, von der sich die deutsche Uebersetzung herschreibt, das englische Original mit zur Hand genommen und manchen guten Einfall wieder daraus hergestellet.

Den neunzehnten Abend (Montags, den 18ten Mai) ward „Der verheiratete Philosoph“ vom Destouches wiederholt.

30 Des Regnard² „Demofrit“³ war dasjenige Stück, welches den zwanzigsten Abend (Dienstags, den 19ten Mai) gespielt wurde.

¹ Von Destouches (vgl. S. 379 dieses Bandes, Num. 4), französisch „Le tambour nocturne ou le mari devin“ nach dem englischen Lustspiel „The Drummer or the Haunted-House“ von Addison (vgl. S. 407 dieses Bandes, Num. 3), übersetzt aus dem Französischen von der Gottschedin (vgl. S. 394 dieses Bandes, Num. 7) im zweiten Band der „Deutschen Schaubühne“ (Leipzig 1741), mit Verwandlung der französischen Namen in deutsche. — ² Vgl. S. 401 dieses Bandes, Num. 3. —

³ Zuerst aufgeführt 1700.

Dieses Lustspiel wimmelt von Fehlern und Ungereimtheiten, und doch gefällt es. Der Kenner lacht dabei so herzlich als der Unwissendste aus dem Pöbel. Was folgt hieraus? Daß die Schönheiten, die es hat, wahre allgemeine Schönheiten sein müssen und die Fehler vielleicht nur willkürliche Regeln betreffen, über die man sich leichter hinaussetzen kann, als es die Kunstrichter Wort haben wollen. Er hat keine Einheit des Orts beobachtet: mag er doch. Er hat alles Übliche aus den Augen gesetzt: immerhin. Sein Demokrit sieht dem wahren Demokrit¹ in keinem Stücke ähnlich; sein Athen ist ein ganz anderes Athen, als wir kennen: nun wohl, so streiche man Demokrit und Athen aus und setze bloß erdichtete Namen dafür. Regnard hat es gewiß so gut als ein anderer gewußt, daß um Athen keine Wüste und keine Tiger und Bäre² waren; daß es zu der Zeit des Demokrits keinen König hatte usw. Aber er hat das alles ißt nicht wissen wollen; seine Absicht war, die Sitten seines Landes unter fremden Namen zu schildern. Diese Schilderung ist das Hauptwerk³ des komischen Dichters, und nicht die historische Wahrheit.

Anderer Fehler möchten schwerer zu entschuldigen sein; der Mangel des Interesses, die kahle Verwickelung, die Menge müßiger Personen, das abgeschmackte Geschwätz des Demokrits, nicht deswegen nur abgeschmackt, weil es der Idee widerspricht, die wir von dem Demokrit haben, sondern weil es Unsinn in jedes andern Munde sein würde, der Dichter möchte ihn genannt haben, wie er wolle. Aber was überzieht man nicht bei der guten Laune, in die uns Strabo und Thaler⁴ setzen? Der Charakter des Strabo ist gleichwohl schwer zu bestimmen; man weiß nicht, was man aus ihm machen soll; er ändert seinen Ton gegen jeden, mit dem er spricht; bald ist er ein feiner, witziger Spötter, bald ein plumper Spaßmacher, bald ein zärtlicher

¹ Der Philosoph Demokrit aus Abdera (etwa 470—370 v. Chr.) war einer der ersten atomistischen Materialisten. Er lehrte die gleichmäßige, heitere Gemüthsstimmung, die auf der Unergründlichkeit der Seele beruht. Daraus entstand später die Erfindung, er habe über jedes Erlebnis gelacht, und sein Beinamen „der lachende Philosoph“. — ² Historisch unberechtigte und sehr seltene Form. — ³ Die Hauptaufgabe. — ⁴ Strabo ist der Diener Demokrits, Thaler ein Bauer; beide treten als Hofleute auf.

Schulfuchs, bald ein unverfämter Stutzer. Seine Erkennung mit der Cleanthis ist ungemein komisch, aber unnatürlich. Die Art, mit der Mademoiselle Beauval und la Thorillière¹ diese Szenen zuerst spielten, hat sich von einem Akteur zum andern, von einer Aktrice zur andern fortgepflanzt. Es sind die un-
 5 anständigsten Grimassen; aber da sie durch die Überlieferung bei Franzosen und Deutschen geheiligt sind, so kömmt es niemanden ein, etwas daran zu ändern, und ich will mich wohl hüten zu sagen, daß man sie eigentlich kaum in dem niedrigsten
 10 Possenspiele dulden sollte. Der beste, drolligste und ausgeführteste Charakter ist der Charakter des Thalers; ein wahrer Bauer, schalkisch und geradezu; voller böshafter Schnurren; und der, von der poetischen Seite betrachtet, nichts weniger als episch, sondern zu Auflösung des Knoten ebenso schicklich als
 15 unentbehrlich ist*.

Achtzehntes Stück.

Den 30sten Junius 1767.

Den einundzwanzigsten Abend (Mittwoch, den 20sten Mai) wurde das Lustspiel des Marivaux²: „Die falschen Vertraulichkeiten“³, aufgeführt.
 20

Marivaux hat fast ein ganzes halbes Jahrhundert für die Theater in Paris gearbeitet; sein erstes Stück ist vom Jahre 1712, und sein Tod erfolgte 1763 in einem Alter von zweiundsiebzig⁴. Die Zahl seiner Lustspiele beläuft sich auf einige dreißig, wovon mehr als zwei Dritteile den Harlekin haben, weil er sie für die italienische Bühne⁵ verfertigte. Unter diese gehören auch „Die falschen Vertraulichkeiten“, die 1736 zuerst ohne besondern
 25

* „Histoire du Théâtre François“, T. XIV, p. 164².

¹ Eine Schauspielerin und ein Schauspieler der Truppe Molières. — ² Das Zitat deutet darauf hin, daß Lessings Kritik des „Demokrit“ dem Sinne nach, und zum Teil wörtlich, aus dem großen Werke der Brüder Parfait (Amsterdam 1735 ff., 15 Bde.) entlehnt ist. — ³ Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688—1763), einer der beliebtesten Lustspielsdichter seiner Zeit, von Lessing für seine eigenen Stücke vielfach benutz. — ⁴ Übersetzt von dem Schauspieler Johann Christian Krüger (Wien 1756). — ⁵ Wichtig fast auf den Tag 75 Jahre. — ⁶ Vgl. S. 379 dieses Bandes, Anm. 6.

Beifall gespielt, zwei Jahre darauf aber wieder hervorgesucht wurden und desto größern erhielten.

Seine Stücke, so reich sie auch an mannigfaltigen Charakteren und Verwicklungen sind, sehen sich einander dennoch sehr ähnlich. In allen der nämliche schimmernde und öfters allzu 5 gesuchte Witz; in allen die nämliche metaphysische Bergliederung der Leidenschaften; in allen die nämliche blumenreiche, neologische Sprache. Seine Pläne sind nur von einem sehr geringen Umfange; aber als ein wahrer Kallippides¹ seiner Kunst weiß er den engen Bezirk derselben mit einer Menge 10 so kleiner und doch so merklich abgesetzter Schritte zu durchlaufen, daß wir am Ende einen noch so weiten Weg mit ihm zurückgelegt zu haben glauben.

Seitdem die Neuberin², sub auspiciis Sr. Magnificenz des Herrn Prof. Gottscheds, den Harlekin öffentlich von ihrem 15 Theater verbannte, haben alle deutsche Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig³ zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage: geschienen; denn im Grunde hatten sie nur das bunte Täschchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin selbst spielte eine 20 Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hänßchen und war ganz weiß anstatt scheckicht gekleidet. Wahrlich, ein großer Triumph für den guten Geschmack!

Auch „Die falschen Vertraulichkeiten“ haben einen Harlekin, 25 der in der deutschen Übersetzung zu einem Peter geworden. Die Neuberin ist tot, Gottsched ist auch tot⁴: ich dächte, wir zögen ihm das Täschchen wieder an. — Im Ernste; wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem? „Er ist ein ausländisches Geschöpf“, sagt man. Was 30 tut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer

¹ Athinischer Schauspieler der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr., der die Lächerlichkeiten seiner Zeitgenossen so genau darstellte, daß er den Beinamen „der Affe“ erhielt. Plutarch erwähnt ihn wiederholt in den Biographien des Agesilaos und des Alcibiades, ebenjo Cicero „Ad Atticum“, XIII, 12. — ² Die berühmte Schauspielerin Friederike Karoline Neuber (1697—1760). — ³ Den von Frankreich durch Gottsched eingeführten Regeln der Schauspielkunst entsprechend. — ⁴ Er war wenige Monate zuvor, am 12. Dezember 1766, gestorben.

wären! „Er trägt sich, wie sich kein Mensch unter uns trägt“ — so braucht er nicht erst lange zu sagen, wer er ist. „Es ist widersinnig, das nämliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke erscheinen zu sehen.“ Man muß ihn als kein Individuum, 5 sondern als eine ganze Gattung betrachten; es ist nicht Harlekin, der heute im „Simon“, morgen im „Falken“¹, übermorgen in den „Falschen Vertraulichkeiten“ wie ein wahrer Hans in allen Gassen vorkömmt; sondern es sind Harlekine; die Gattung leidet tausend Varietäten; der im „Simon“ ist nicht der im 10 „Falken“; jener lebte in Griechenland, dieser in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei Hauptzüge hat, hat man ihnen einerlei Namen gelassen. Warum wollen wir ekler, in unsern Bergnügungen wähliger und gegen kahle Vernünfteleien nachgebender sein, als — ich will nicht sagen, die Franzosen und 15 Italiener sind — sondern als selbst die Römer und Griechen waren? War ihr Parasit² etwas anders als der Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene, besondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri eingeflochten wer- 20 den mußten³, sie mochten sich nun in die Geschichte des Stückes schicken oder nicht?

Harlekin hat vor einigen Jahren seine Sache vor dem Richterstuhle der wahren Kritik mit ebenso vieler Laune als 25 Gründlichkeit verteidiget. Ich empfehle die Abhandlung des Herrn Möser⁴ über das Groteske-Romische allen meinen Lesern, die sie noch nicht kennen; die sie kennen, deren Stimme habe ich schon. Es wird darin beiläufig von einem gewissen Schriftsteller gesagt, daß er Einsicht genug besitze, demaleins der Lobredner des Harlekin zu werden. Ist ist er es geworden! wird 30 man denken. Aber nein; er ist es immer gewesen. Den Einwurf, den ihm Herr Möser wider den Harlekin in den Mund

¹ Zwei Lustspiele von Delisle, 1722 und 1725. — ² Stehende Figur der jüngeren attischen und der römischen Komödie, der gefräßige Schmarozer. — ³ Das als Nachspiel den griechischen Trilogien regelmäßig folgende Satyrbrama, als dessen einziges Beispiel uns der „Kyklops“ des Euripides mit dem Chor der Satyrn erhalten ist. — ⁴ In Justus Möser's (1720—94) Schrift „Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Romischen“ (1761) führt Harlekin selbst als Sprecher alles seine Duldung Rechtfertigende an.

legt, kann er sich nie gemacht, ja nicht einmal gedacht zu haben erinnern¹.

Außer dem Harlekin kömmt in den „Falschen Vertraulichkeiten“ noch ein anderer Bedienter vor, der die ganze Intrige führt. Beide wurden sehr wohl gespielt; und unser Theater hat überhaupt an den Herren Hensel und Merchy ein Paar Akteurs, die man zu den Bedientenrollen kaum besser verlangen kann. 5

Den zweiundzwanzigsten Abend (Donnerstags, den 21sten Mai) ward die „Zelmire“ des Herrn Du Belloy² aufgeführt. 10

Der Name Du Belloy kann niemanden unbekannt sein, der in der neuern französischen Literatur nicht ganz ein Fremdling ist. Des Verfassers der „Belagerung von Calais“³! Wenn es dieses Stück nicht verdiente, daß die Franzosen ein solches Lärmen damit machten, so gereicht doch dieses Lärmen selbst den Franzosen zur Ehre. Es zeigt sie als ein Volk, das auf seinen Ruhm eifersüchtig ist; auf das die großen Taten seiner Vorfahren den Eindruck nicht verloren haben; das, von dem Werte eines Dichters und von dem Einflusse des Theaters auf Tugend und Sitten überzeugt, jenen nicht zu seinen unnützen Gliedern rechnet, dieses nicht zu den Gegenständen zählet, um die sich nur geschäftige Müßiggänger bekümmern. Wie weit sind wir Deutsche in diesem Stücke noch hinter den Franzosen! Es gerade herauszusagen: wir sind gegen sie noch die wahren Barbaren! Barbarischer als unsere barbarischsten Voreltern, denen ein Niederfänger ein sehr schätzbarer Mann war, und die 25

¹ In Möjers Schrift sagt Harlekin: „Herr Lessing, ein Mann, der Einsicht genug besitzt, um dergleichen mein Lobredner zu werden, würde mir vielleicht hier einwenden, daß die Übertreibung der Gestalten ein sicheres Mittel sei, seinen Endzweck zu verfehlen, indem die Zuschauer dadurch nur verführt würden zu glauben, daß sie weit über das ausschweifende Lächerliche der Torheit erhaben wären.“ Auf den im Text stehenden Widerspruch Lessings gegen diese Worte hin erklärte Möjer in der zweiten Ausgabe von 1771, er habe geglaubt, in den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters“ etwas gelesen zu haben, was ihn zu dieser Vermutung berechtigte, aber beim Nachschlagen gefunden, daß er sich geirrt habe.

² Pierre Laurent Bugrette de Belloy (1727—75), Schauspieler und Dramatiker. — ³ Das beste Werk De Bellons, erschien 1765, behandelt eine historische Episode aus den Kämpfen der Franzosen und Engländer vom Jahre 1346, die neuerdings durch Robins Skulpturen „Die Bürger von Calais“ wieder allgemein bekannt geworden ist.

bei aller ihrer Gleichgültigkeit gegen Künfte und Wissenschaften die Frage, ob ein Barde oder einer, der mit Bärjellen und Bernstein handelt, der nützlichere Bürger wäre, sicherlich für die Frage eines Narren gehalten hätten! — Ich mag mich in
 5 Deutschland umsehen, wo ich will: die Stadt soll noch gebauet werden, von der sich erwarten ließe, daß sie nur den tausendsten Teil der Achtung und Erkenntlichkeit gegen einen deutschen Dichter haben würde, die Calais gegen den Du Bellon gehabt hat¹. Man erkenne es immer für französische Eitelkeit: wie
 10 weit haben wir noch hin, ehe wir zu so einer Eitelkeit fähig sein werden! Was Wunder auch? Unsere Gelehrte selbst sind klein genug, die Nation in der Geringschätzung alles dessen zu bestärken, was nicht geradezu den Beutel füllet. Man spreche von einem Werke des Genies, von welchem man will; man
 15 rede von der Aufmunterung der Künstler; man äußere den Wunsch, daß eine reiche, blühende Stadt der anständigsten Erholung für Männer, die in ihren Geschäften des Tages Last und Hitze getragen², und der nützlichsten Zeitverkürzung für andere, die gar keine Geschäfte haben wollen (das wird doch
 20 wenigstens das Theater sein?), durch ihre bloße Theilnehmung aufhelfen möge — und sehe und höre um sich³. „Dem Himmel sei Dank“, ruft nicht bloß der Wucherer Albinus⁴, „daß unsere Bürger wichtigere Dinge zu tun haben!“

— — — — Eu!

25 Rem poteris servare tuam⁵! — —

Wichtigere? Einträglichere; das gebe ich zu! Einträglich ist freilich unter uns nichts, was im geringsten mit den freien Künften in Verbindung stehet. Aber

¹ Calais ernannte De Belloy zum Ehrenbürger und sandte ihm die Urkunde in einer goldenen Hülle mit der Inschrift: „Lauream tulit, civicam recipit.“ Sein Bild wurde im Rathaus unter denen der Wohltäter der Stadt aufgestellt. — ² Ev. Matthäi, Kap. 20, V. 12. — ³ Hindeutung auf die mangelnde Unterstützung des Hamburger Nationaltheaters, dessen Zusammenbruch schon beim Erscheinen dieses Stückes der „Dramaturgie“ in sicherer Aussicht stand. — ⁴ Bei Horaz, „Ars poetica“, V. 328 ff., werden die Griechen den nüchternen Römern gegenübergestellt, und das im Rechnen geübte Eöhnchen des Albinus dient als Beispiel der nur auf das Praktische gerichteten römischen Erziehung. — ⁵ „Gut! Du wirst das Demige einmal beisammenhalten.“

— — haec animos aerugo et cura peculi
Cum semel imbuerit¹ — —

Doch ich vergesse mich. Wie gehört das alles zur „Zelmire“?

Du Bellon war ein junger Mensch, der sich auf die Rechte legen wollte, oder sollte. Sollte, wird es wohl mehr gewesen sein. Denn die Liebe zum Theater behielt die Oberhand; er legte den Bartolus² beiseite und ward Komödiant. Er spielte einige Zeit unter der französischen Truppe zu Braunschweig, machte verschiedene Stücke, kam wieder in sein Vaterland und ward geschwind durch ein paar Trauerspiele so glücklich und berühmt, als ihn nur immer die Rechtsgelehrsamkeit hätte machen können, wenn er auch ein Beaumont³ geworden wäre. Wehe dem jungen deutschen Genie, das diesen Weg einschlagen wollte! Verachtung und Bettelei würden sein gewisstes Loß sein!

Das erste Trauerspiel des Du Bellon heißt „Titus“, und „Zelmire“ war sein zweites. „Titus“ fand keinen Beifall und ward nur ein einziges Mal gespielt. Aber „Zelmire“ fand desto größern; es ward vierzehnmahl hintereinander aufgeführt, und die Pariser hatten sich noch nicht daran satt gesehen. Der Inhalt ist von des Dichters eigener Erfindung⁴.

Ein französischer Kunstrichter* nahm hiervon Gelegenheit, sich gegen die Trauerspiele von dieser Gattung überhaupt zu erklären: „Uns wäre“, sagt er, „ein Stoff aus der Geschichte weit lieber gewesen. Die Jahrbücher der Welt sind an berühmten Verbrechen ja so reich; und die Tragödie ist ja ausdrücklich dazu, daß sie uns die großen Handlungen wirklicher Helden zur Bewunderung und Nachahmung vorstellen soll. Indem sie so

* „Journal Encyclopédique.“ Juillet 1762.

¹ „Wenn einmal dieser Rost und die Sorge um den Geldbesitz sich in die Seele eingedrungen hat“ („wie kann man denn da“, sagt Horaz, „auf Gebichte hoffen, die mit Jederröl getränkt zu werden und in einem Kästchen von Zypressenholz aufgehoben zu werden verdienen?“). — ² Berühmter Erklärer des römischen Rechts (1314—57), als typischer Vertreter der Rechtswissenschaft auch in Corneilles „Mentour“ und bei Boileau („Satires“ I, 114) angeführt. — ³ Elie de Beaumont (1710—86), Pariser Advokat, damals überall genannt, weil er 1765 die Familie des um seines Glaubens willen unschuldig hingerichteten Jean Calas verteidigt hatte. — ⁴ Laut der Vorrede nach der Oper „Hypsipyle“ des Metastasio.

den Tribut bezahlt, den die Nachwelt ihrer Asche schuldig ist, beseuert sie zugleich die Herzen der Zeitlebenden mit der edlen Begierde, ihnen gleich zu werden. Man wende nicht ein, daß ‚Zaire‘, ‚Alzire‘, ‚Mahomet‘¹ doch auch nur Geburten der Er-
 5 dichtung wären. Die Namen der beiden ersten sind erdichtet, aber der Grund der Begebenheiten ist historisch. Es hat wirklich Kreuzzüge gegeben, in welchen sich Christen und Türken zur Ehre Gottes, ihres gemeinschaftlichen Vaters, haßten und würgten. Bei der Eroberung von Mexiko haben sich notwendig die
 10 glücklichen und erhabenen Kontraste zwischen den europäischen und amerikanischen Sitten, zwischen der Schwärmerei und der wahren Religion äußern müssen². Und was den Mahomet anbelangt, so ist er der Auszug, die Quintessenz, so zu reden, aus dem ganzen Leben dieses Betrügers; der Fanatismus³, in
 15 Handlung gezeigt; das schönste philosophischste Gemälde, das jemals von diesem gefährlichen Ungeheuer gemacht worden.“

Neunzehntes Stück.

Den 3ten Julius 1767.

Es ist einem jeden vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu
 20 haben; und es ist rühmlich, sich von seinem eigenen Geschmacke Rechenenschaft zu geben suchen. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit erteilen, die, wenn es seine Nichtigkeit damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmacke machen müßte, heißt aus den Grenzen des
 25 forschenden Liebhabers herausgehen und sich zu einem eigensinnigen Gelehrten aufwerfen. Der angeführte französische Schriftsteller fängt mit einem bescheidenen „Uns wäre lieber gewesen“ an und geht zu so allgemein verbindenden⁴ Aussprüchen fort, daß man glauben sollte, dieses „Uns“ sei aus dem
 30 Munde der Kritik selbst gekommen. Der wahre Kunsttrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen

¹ Sämtlich Trauerspiele Voltaires. — ² Anspielung auf den Inhalt der „Alzire“, die in Peru zur Zeit der Eroberung durch die Spanier spielt. — ³ Der französische Titel lautet „Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète“. — ⁴ Mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit aufgestellten.

Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert.

Nun hat es Aristoteles längst entschieden¹, wieweit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter, als sie einer wohl eingerichteten Fabel² ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ohngefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtsbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Überlieferungen bestätigt wird, oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft³ noch nie gelangt sind? Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch getan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde. Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer als die Absicht der Geschichte; und es heißt sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht.

Die zweite Erinnerung des nämlichen französischen Kunstrichters gegen die „Zelnire“ des Du Bellou ist wichtiger. Er tadelt, daß sie fast nichts als ein Gewebe mannigfaltiger wunderbarer

¹ „Poëtit“, Kap. 9. — ² Dramatische Handlung. — ³ Kenntniß.

Zufälle sei, die, in den engen Raum von vierundzwanzig Stunden zusammengepreßt, aller Illusion¹ unfähig würden. Eine seltsam ausgesparte² Situation über die andere! ein Theaterstreich³ über den andern! Was geschieht nicht alles! Was hat man nicht alles zu behalten! Wo sich die Begebenheiten so drängen, können schwerlich alle vorbereitet genug sein. Wo uns so vieles überrascht, wird uns leicht manches mehr befremden als überraschen. „Warum muß sich z. E. der Tyrann dem Rhamnes entdecken? Was zwingt den Antenor, ihm seine Verbrechen zu offenbaren? Fällt Fluß nicht gleichsam vom Himmel? Ist die Gemütsänderung des Rhamnes nicht viel zu schleunig? Bis auf den Augenblick, da er den Antenor ersticht, nimmt er an den Verbrechen seines Herrn auf die entschlossenste Weise teil; und wenn er einmal Reue zu empfinden geschienen, so hatte er sie doch sogleich wieder unterdrückt. Welche geringfügige Ursachen gibt hiernächst der Dichter nicht manchmal den wichtigsten Dingen! So muß Polidor, wenn er aus der Schlacht kömmt und sich wiederum in dem Grabmale verbergen will, der Zelmire den Rücken zuehren, und der Dichter muß uns sorgfältig diesen kleinen Umstand einschärfen. Denn wenn Polidor anders ginge, wenn er der Prinzessin das Gesicht anstatt den Rücken zuwendete, so würde sie ihn erkennen, und die folgende Szene, wo diese zärtliche Tochter unwissend ihren Vater seinen Henkern überliefert, diese so vorstechende, auf alle Zuschauer so großen Eindruck machende Szene fiel weg. Wäre es gleichwohl nicht weit natürlicher gewesen, wenn Polidor, indem er wieder in das Grabmal flüchtet, die Zelmire bemerkt, ihr ein Wort zugerufen oder auch nur einen Wink gegeben hätte? Freilich wäre es so natürlicher gewesen, als daß die ganzen letzten Akte sich nunmehr auf die Art, wie Polidor geht, ob er seinen Rücken dahin oder dorthin kehret, gründen müssen. Mit dem Billett des Azor hat es die nämliche Bewandnis: brachte es der Soldat im zweiten Akte gleich mit, so wie er es hätte mitbringen sollen, so war der Tyrann entlarvet, und das Stück hatte ein Ende.“

¹ Erweckung der Illusion. — ² Von der Malerei hergenommener Ausdruck für „effektvoll“. — ³ Überraschender, innerlich nicht begründeter und nicht vorbereiteter Effekt.

Die Uebersetzung der „Zelmire“ ist nur in Prosa. Aber wer wird nicht lieber eine körnichte, wohlklingende Prosa hören wollen als matte, geradebrechte Verse? Unter allen unsern gereimten Uebersetzungen werden kaum ein halbes Duzend sein, die erträglich sind. Und daß man mich ja nicht bei dem Worte nehme, sie zu nennen! Ich würde eher wissen, wo ich aufhören, als wo ich anfangen sollte. Die beste ist an vielen Stellen dunkel und zweideutig; der Franzose war schon nicht der größte Versifikateur, sondern stümperte und sticte; der Deutsche war es noch weniger, und indem er sich bemühte, die glücklichen und unglücklichen Zeilen seines Originals gleich treu zu uebersetzen, so ist es natürlich, daß öfters, was dort nur Lückenbüßerei oder Tautologie war, hier zu förmlichem Unsinne werden mußte. Der Ausdruck ist dabei meistens so niedrig und die Konstruktion so verworfen¹, daß der Schauspieler allen seinen Adel nötig hat, jenen² aufzuhelfen, und allen seinen Verstand brauchet, diese nur nicht verfehlen zu lassen. Ihm die Deklamation zu erleichtern, daran ist vollends gar nicht gedacht worden!

Aber verlohnt es denn auch der Mühe, auf französische Verse so viel Fleiß zu wenden, bis in unserer Sprache ebenso wäßrig korrekte, ebenso grammatikalisch kalte Verse daraus werden? Wenn wir hingegen den ganzen poetischen Schmuck der Franzosen in unsere Prosa übertragen, so wird unsere Prosa dadurch eben noch nicht sehr poetisch werden. Es wird der Zwitterton noch lange nicht daraus entstehen, der aus den prosaischen Uebersetzungen englischer Dichter entstanden ist, in welchen der Gebrauch der kühnsten Tropen und Figuren, außer einer gebundenen kadenzierten³ Wortfügung, uns an Besoffene⁴ denken läßt, die ohne Musik tanzen. Der Ausdruck wird sich höchstens über die alltägliche Sprache nicht weiter erheben, als sich die theatralische Deklamation über den gewöhnlichen Ton der gesellschaftlichen Unterhaltungen erheben soll. Und sonach wünschte ich unserm prosaischen Uebersetzer recht viele Nach-

¹ Verwirrt. — ² Dem Ausdruck (schwacher Dativ). — ³ Taktmäßig gegliedert. — ⁴ Solche berben Worte hatten zu Lessings Zeit noch nicht den unfeinen Klang wie jetzt.

folger; ob ich gleich der Meinung des Houdar de la Motte¹ gar nicht bin, daß das Silbenmaß überhaupt ein kindischer Zwang sei, dem sich der dramatische Dichter am wenigsten Ursache habe zu unterwerfen. Denn hier kommt es bloß darauf an, unter
 5 zwei Übeln das kleinste zu wählen; entweder Verstand und Nachdruck der Versifikation, oder diese jenen aufzuopfern. Dem Houdar de la Motte war seine Meinung zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken, in der das Metrische der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist und zur Verstärkung des Ausdrucks
 10 nichts beitragen kann; in der unfrigen hingegen ist es etwas mehr, und wir können der griechischen ungleich näher kommen, die durch den bloßen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag. Die französischen Verse haben nichts als den Wert der über-
 15 standenen Schwierigkeit für sich; und freilich ist dieses nur ein sehr elender Wert.

Die Rolle des Antenor's hat Herr Borchers² ungemein wohl gespielt; mit aller der Besonnenheit und Heiterkeit, die einem Bösewichte von großem Verstande so natürlich zu sein scheinen.
 20 Kein mißlungener Anschlag wird ihn in Verlegenheit setzen; er ist an immer neuen Ränken unerschöpflich; er besinnt sich kaum, und der unerwarteste Streich, der ihn in seiner Blöße darzustellen drohte, empfängt eine Wendung, die ihm die Larve nur noch fester aufdrückt. Diesen Charakter nicht zu verderben, ist
 25 von seiten des Schauspielers das getreueste Gedächtniß, die fertigeste Stimme, die freieste, nachlässigste Aktion unumgänglich nötig. Herr Borchers hat überhaupt sehr viele Talente, und schon das muß ein günstiges Vorurteil für ihn erwecken, daß er sich in alten Rollen ebenso gern übet als in jungen. Dieses
 30 zeigt von seiner Liebe zur Kunst; und der Kenner unterscheidet ihn sogleich von so vielen andern jungen Schauspielern, die nur immer auf der Bühne glänzen wollen, und deren kleine Eitelkeit, sich in lauter galanten, liebenswürdigen Rollen begaffen

¹ Antoine Houdar de la Motte (1672—1731; vgl. Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 390 ff.) sprach sich in der Vorrede seiner Dramen gegen den Vers in Tragödien aus, weil er angeblich den Ausdruck des Gedankens schädigte. — ² David Borchers (1744—96), ebenso begabter wie lieberlicher Schauspieler.

und bewundern zu lassen, ihr vornehmster, auch wohl öfters ihr einziger Beruf zum Theater ist.

Zwanzigstes Stück.

Den 7ten Julius 1767.

Den dreiundzwanzigsten Abend (Freitag, den 22sten Mai) ward „Cénie“ aufgeführt.

Dieses vortreffliche Stück der Graffigny¹ mußte der Gottschedin zum Übersetzen in die Hände fallen². Nach dem Bekenntnisse, welches sie von sich selbst ablegt, „daß sie die Ehre, welche man durch Übersetzung oder auch Verfertigung theatralischer Stücke erwerben könne, allezeit nur für sehr mittelmäßig gehalten habe“, läßt sich leicht vermuten, daß sie, diese mittelmäßige Ehre zu erlangen, auch nur sehr mittelmäßige Mühe werde angewendet haben. Ich habe ihr die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie einige lustige Stücke des Destouches eben nicht verdorben hat³. Aber wie viel leichter ist es, eine Schnurre zu übersetzen, als eine Empfindung! Das Lächerliche kann der Witzige und Unwitzige nachjagen; aber die Sprache des Herzens kann nur das Herz treffen. Sie hat ihre eigenen Regeln; und es ist ganz um sie geschehen, sobald man diese erkennt und sie dafür den Regeln der Grammatik unterwerfen und ihr alle die kalte Vollständigkeit, alle die langweilige Deutlichkeit geben will, die wir an einem logischen Satze verlangen. Z. C. Dorimond hat dem Méricourt eine ansehnliche Verbindung nebst dem vierten Teile seines Vermögens zugedacht. Aber das ist das wenigste, worauf Méricourt geht; er verweigert sich dem großmütigen Anerbieten und will sich ihm aus Uneigennützigkeit verweigert zu haben scheinen. „Wozu das?“ sagt er. „Warum wollen Sie sich Ihres Vermögens berauben? Genießen Sie Ihrer Güter selbst; sie haben Ihnen Gefahr und Arbeit genug gekostet.“ „J'en jouirai, je vous rendrai tous heureux“, läßt die

¹ Françoise de Graffigny geborene d'Apponcourt (1694—1758) schrieb als ihr erstes Drama 1751 die „Cénie“. Über die Autorschaft vgl. Stück 53 (Bd. 5 dieser Ausgabe, S. 142, Z. 11 ff.). — ² Leipzig 1753. Vgl. Lessings lobende Rezension Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 72, Z. 17 ff., die in stärkstem Gegensatz zu dem hier gefällten, ungerechten Urteil steht. — ³ Vgl. S. 395 dieses Bandes, Z. 1 ff.

Grassigny den lieben gutherzigen Alten antworten. „Ich will
 ihrer genießen, ich will euch alle glücklich machen.“ Vortreff-
 lich! Hier ist kein Wort zu viel! Die wahre nachlässige Kürze,
 mit der ein Mann, dem Güte zur Natur geworden ist, von seiner
 5 Güte spricht, wenn er davon sprechen muß! Seines Glückes
 genießen, andere glücklich machen: beides ist ihm nur eines;
 das eine ist ihm nicht bloß eine Folge des andern, ein Teil des
 andern; das eine ist ihm ganz das andere: und so wie sein Herz
 keinen Unterschied darunter kennet, so weiß auch sein Mund
 10 keinen darunter zu machen; er spricht, als ob er das nämliche
 zweimal spräche, als ob beide Sätze wahre tautologische Sätze,
 vollkommen identische Sätze wären; ohne das geringste Ver-
 bindungswort. O des Glenden, der die Verbindung nicht fühlt,
 dem sie eine Partikel erst fühlbar machen soll! Und dennoch,
 15 wie glaubt man wohl, daß die Gottschedin jene acht Worte
 übersetzt hat? „Aldenn werde ich meiner Güter erst recht ge-
 nießen, wenn ich euch beide dadurch werde glücklich gemacht
 haben.“ Unerträglich! Der Sinn ist vollkommen übergetragen,
 aber der Geist ist verflogen; ein Schwall von Worten hat ihn
 20 erstickt. Dieses Aldenn mit seinem Schwanze von Wenn; dieses
 Erst; dieses Recht; dieses Dadurch: lauter Bestimmungen, die
 dem Ausbruche des Herzens alle Bedenklichkeiten der Über-
 legung geben und eine warme Empfindung in eine frostige
 Schlußrede verwandeln.

25 Denen, die mich verstehen, darf ich nur sagen, daß ungefähr
 auf diesen Schlag das ganze Stück übersetzt ist. Jede feinere
 Gesinnung ist in ihren gesunden Menschenverstand paraphra-
 siert, jeder affektvolle Ausdruck in die toten Bestandteile seiner
 Bedeutung aufgelöst worden. Hierzu kommt in vielen Stellen
 30 der häßliche Ton des Ceremoniells; verabredete Ehrenbenen-
 nungen kontrastieren mit den Ausrufungen der gerührten Natur
 auf die abscheulichste Weise. Indem Génie ihre Mutter erken-
 net, ruft sie: „Frau Mutter! o Welch ein süßer Name!“ Der
 Name Mutter ist süß; aber Frau Mutter ist wahrer Honig mit
 35 Zitronensaft! Der herbe Titel zieht das ganze, der Empfin-
 dung sich öffnende Herz wieder zusammen. Und in dem Augen-
 blicke, da sie ihren Vater findet, wirft sie sich gar mit einem

„Gnädiger Herr Vater! bin ich Ihrer Gnade wert!“ ihm in die Arme. „Mon pere!“ auf deutsch: „Gnädiger Herr Vater!“ Was für ein respektvolles Kind! Wenn ich Dorjainville wäre, ich hätte es ebenso gern gar nicht wiedergefunden, als mit dieser Urede.

Madame Löwen spielt die Orphise; man kann sie nicht mit mehrerer Würde und Empfindung spielen. Jede Miene spricht das ruhige Bewußtsein ihres verkannten Wertes; und sanfte Melancholie auszudrücken, kann nur ihrem Blicke, kann nur ihrem Tone gelingen.

Cénie ist Madame Henjel. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt; es kömmt aus ihrem eignen Kopfe, aus ihrem eignen Herzen. Sie mag sprechen, oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler; aber es ist ein sehr seltner Fehler; ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Altrice ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt, einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Kadetts exerziret. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte¹.

Herr Ekhof in der Rolle des Dorimond ist ganz Dorimond. Diese Mischung von Sanftmut und Ernst, von Weichherzigkeit und Strenge wird gerade in so einem Manne wirklich sein, oder sie ist es in keinem. Wann er zum Schlusse des Stückes vom Méricourt sagt: „Ich will ihm so viel geben, daß er in der großen Welt leben kann, die sein Vaterland ist; aber sehen mag ich ihn nicht mehr!“ wer hat den Mann gelehrt, mit ein Paar erhobenen Fingern, hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen uns auf einmal zu zeigen, was das für ein Land ist, dieses Vaterland des Méricourt? Ein gefährliches, ein böses Land!

Tot linguae, quot membra viro²! — —

Den vierundzwanzigsten Abend (Montag, den 25sten Mai) ward die „Amalia“ des Herrn Weiß³ aufgeführt.

¹ Über die Folgen dieses leisen Tadel's vgl. die „Einleitung des Herausgebers“, S. 325 dieses Bandes, 3. 20 ff. — ² „Der Mann hat so viele Zungen wie Gliedmaßen.“ Aus einem Gedicht der lateinischen Anthologie „De pantomimo“. — ³ Christian Felix Weiß (Leßing schreibt stets „Weiß“; 1726—1804), auf den verschiedensten Gebieten erfolgreicher, aber ganz schwächlicher Leipziger Dichter, mit Leßing seit der gemeinsamen dramatischen Schriftstellerei der Studentenzeit eng verbunden.

„Amalia“ wird von Kennern für das beste Lustspiel dieses Dichters gehalten. Es hat auch wirklich mehr Interesse, ausgeführtere Charaktere und einen lebhaftern, gedankenreichern Dialog als seine übrige komische Stücke. Die Rollen sind hier
 5 sehr wohl besetzt; besonders macht Madame Böck¹ den Manley oder die verkleidete Amalia mit vieler Anmut und mit aller der ungezwungenen Leichtigkeit, ohne die wir es ein wenig sehr unwahrscheinlich finden würden, ein junges Frauenzimmer so lange verkannt zu sehen. Dergleichen Verkleidungen über-
 10 haupt geben einem dramatischen Stücke zwar ein romanenhaftes² Ansehen, dafür kann es aber auch nicht fehlen, daß sie nicht sehr komische, auch wohl sehr interessante Szenen veranlassen sollten. Von dieser Art ist die fünfte des letzten Akts, in welcher ich meinem Freunde einige allzu kühn krofierte³ Pin-
 15 selstriche zu lindern und mit dem übrigen in eine sanftere Haltung zu vertreiben⁴, wohl raten möchte. Ich weiß nicht, was in der Welt geschieht; ob man wirklich mit dem Frauenzimmer manchmal in diesem zudringlichen Tone spricht. Ich will nicht untersuchen, wie weit es mit der weiblichen Bescheidenheit⁵ be-
 20 stehen könne, gewisse Dinge, obschon unter der Verkleidung, so zu brüskieren. Ich will die Vermutung ungeäußert lassen, daß es vielleicht gar nicht einmal die rechte Art sei, eine Madame Freemann ins Enge zu treiben; daß ein wahrer Manley die Sache wohl hätte feiner anfangen können; daß man über einen
 25 schnellen Strom nicht in gerader Linie schwimmen zu wollen verlangen müsse; daß — Wie gesagt, ich will diese Vermutungen ungeäußert lassen; denn es könnte leicht bei einem solchen Handel mehr als eine rechte Art geben. Nachdem⁶ nämlich die Gegenstände sind; obschon alsdenn noch gar nicht ausgemacht ist, daß
 30 diejenige Frau, bei der die eine Art fehlgeschlagen, auch allen übrigen Arten Obstand⁷ halten werde. Ich will bloß bekennen, daß ich für mein Teil nicht Herz genug gehabt hätte, eine der-

¹ Schillerin Ethofs, besonders in Hofenrollen beliebt, wie hier, wo sie das ganze Stück hindurch als Mann zu erscheinen hat. — ² Bei der damaligen Geringschätzung der Romane (noch Schiller nennt den Romanschreiber den Halbbruder des Dichters) bedeutet das Wort eine Herabsetzung des künstlerischen Wertes. — ³ Skizzierte. — ⁴ Malerausdruck, Ineinanderarbeiten der Farben. — ⁵ Zurückhaltung. — ⁶ Je nachdem. — ⁷ Stand.

gleichen Szene zu bearbeiten. Ich würde mich vor der einen Klippe, zu wenig Erfahrung zu zeigen, ebensosehr gefürchtet haben als vor der andern, allzu viele zu verraten. Ja, wenn ich mir auch einer mehr als Crébillonschen¹ Fähigkeit bewußt gewesen wäre, mich zwischen beide Klippen durchzustehen: so weiß ich doch nicht, ob ich nicht viel lieber einen ganz andern Weg eingeschlagen wäre. Besonders da sich dieser andere Weg hier von selbst öffnet. Manley oder Amalia wußte ja, daß Freemann mit seiner vorgeblichen Frau nicht gesetzmäßig verbunden sei. Warum konnte er also nicht dieses zum Grunde nehmen, sie ihm gänzlich abspenstig zu machen und sich ihr nicht als einen Galan, dem es nur um flüchtige Gunstbezeugungen zu tun, sondern als einen ernsthaften Liebhaber anzutragen, der sein ganzes Schicksal mit ihr zu teilen bereit sei? Seine Bewerbungen würden dadurch, ich will nicht sagen unsträflich, aber doch unsträflicher geworden sein; er würde, ohne sie in ihren eigenen Augen zu beschimpfen, darauf haben bestehen können; die Probe wäre ungleich verführerischer und das Bestehen in derselben ungleich entscheidender für ihre Liebe gegen Freemann gewesen. Man würde zugleich einen ordentlichen Plan von seiten der Amalia dabei abgesehen haben; anstatt daß man ihn nicht wohl erraten kann, was sie nun weiter tun können, wenn sie unglücklicherweise in ihrer Verführung glücklich gewesen wäre.

Nach der „Amalia“ folgte das kleine Lustspiel des Saintfoix², „Der Finanzpächter“³. Es besteht ungefähr aus ein Duzend Szenen von der äußersten Lebhaftigkeit. Es dürfte schwer sein, in einen so engen Bezirk mehr gesunde Moral, mehr Charaktere, mehr Interesse zu bringen. Die Manier dieses liebenswürdigen Schriftstellers ist bekannt. Wie hat

¹ Der jüngere Crébillon (1707—77) machte sich durch Romane voll verhöllter und unverhöllter Schlußfrigkeiten sehr bekannt. — ² Germain François Poulain de Saintfoix (1703—76). Die deutsche Übersetzung des dritten und vierten Bandes seiner „Theatralischen Werke“ (Leipzig 1750—68), in denen der „Finanzpächter“ enthalten ist, wird von Meusel Christian August Wichmann zugeschrieben. — ³ Steuerpächter (franz. Financier). Nach dem französischen Steuersystem vor der Revolution wurden die Erträge der Steuern verpachtet und ihre Einziehung diesen „financiers“ überlassen.

ein Dichter ein kleineres, niedlicheres Ganze zu machen ge-
mußt als er.

Den fünfundzwanzigsten Abend (Dienstag, den 26sten
Mai) ward die „Zelmire“ des Du Bellon wiederholt.

5

Einundzwanzigstes Stück.

Den 10ten Julius 1767.

Den sechsundzwanzigsten Abend (Freitag, den 29sten Mai)
ward „Die Mütterchule“ des Mivelle de la Chauffée¹ aufgeführt.

Es ist die Geschichte einer Mutter, die für ihre parteiiche
10 Zärtlichkeit gegen einen nichtswürdigen schmeichlerischen Sohn
die verdiente Kränkung erhält. Marivaug² hat auch ein Stück
unter diesem Titel. Aber bei ihm ist es die Geschichte einer
Mutter, die ihre Tochter, um ein recht gutes, gehorjames Kind
an ihr zu haben, in aller Einfalt erziehet, ohne alle Welt und
15 Erfahrung läßt; und wie geht es damit? Wie man leicht er-
raten kann. Das liebe Mädchen hat ein empfindliches Herz;
sie weiß keiner Gefahr auszuweichen, weil sie keine Gefahr
kennt; sie verliebt sich in den ersten, in den besten, ohne Mamma
darum zu fragen, und Mamma mag dem Himmel danken, daß
20 es noch so gut abläuft. In jener Schule gibt es eine Menge
ernsthafte Betrachtungen anzustellen; in dieser setzt es mehr zu
lachen. Die eine ist der Pendant der andern; und ich glaube,
es müßte für Kenner ein Vergnügen mehr sein, beide an einem
Abende hintereinander besuchen zu können. Sie haben hierzu
25 auch alle äußerliche Schicklichkeit; das erste Stück ist von fünf
Akten, das andere von einem.

Den siebenundzwanzigsten Abend (Montag, den 1sten
Junius) ward die „Nanine“ des Herrn von Voltaire gespielt³.

„Nanine“? fragten sogenannte Kunsttrichter, als dieses Lust-
30 spiel im Jahre 1749 zuerst erschien. Was ist das für ein Titel?
Was denkt man dabei? — Nicht mehr und nicht weniger, als

¹ Pierre Claude Mivelle de la Chauffée (1692—1754), Begründer
des rührenden Lustspiels; vgl. S. 370 dieses Bandes, Anm. 3. — ² Vgl. S. 419
dieses Bandes, Anm. 3. Marivaug' „Mütterchule“ hatte Ethof 1753 überfetzt. —
³ Der Titel lautet „Nanine ou le préjugé vaincu“. — Die Überfetzung (in Versen)
von dem Gottschebianer Straube erschien in Leipzig 1750.

man bei einem Titel denken soll. Ein Titel muß kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalte verrät, desto besser ist er. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere als nichtsbedeutende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder viere, die den Hauptcharakter anzeigten oder etwas von der Intrige verrieten. Hierunter gehöret des Plautus „Miles gloriosus“¹. Wie kömmt es, daß man noch nicht angemerket, daß dieser Titel dem Plautus nur zur Hälfte gehören kann? Plautus nannte sein Stück bloß „Gloriosus“; so wie er ein anderes „Truculentus“² überschrieb. Miles muß der Zusatz eines Grammatikers³ sein. Es ist wahr, der Prahler, den Plautus schildert, ist ein Soldat; aber seine Prahlereien beziehen sich nicht bloß auf seinen Stand und seine kriegerische Thaten. Er ist in dem Punkte der Liebe ebenso großsprecherisch; er rühmt sich nicht allein, der tapferste, sondern auch der schönste und liebenswürdigste Mann zu sein. Beides kann in dem Worte Gloriosus liegen; aber sobald man Miles hinzufügt, wird das gloriosus nur auf das erstere eingeschränkt. Vielleicht hat den Grammatiker, der diesen Zusatz machte, eine Stelle des Cicero*⁴ verführt; aber hier hätte ihm Plautus selbst mehr als Cicero gelten sollen. Plautus selbst sagt⁵:

ALAZON Graece huic nomen est Comoediae
Id nos latine GLORIOSUM dicimus —⁶

und in der Stelle des Cicero ist es noch gar nicht ausgemacht, daß eben das Stück des Plautus gemeinet sei. Der Charakter eines großsprecherischen Soldaten kam in mehrern Stücken vor⁷. Cicero kann ebensovohl auf den Thraso des Terenz gezielet haben. — Doch dieses beiläufig. Ich erinnere mich, meine

* De Officiis Lib. I. Cap. 38.

¹ „Ruhmrediger Soldat.“ — ² „Der Grobian.“ — ³ In der antiken Bedeutung „Gelehrter“. — ⁴ „Deforme etiam est, de se ipsum praedicare, falsa praesertim, et cum irrisione audientium imitari militem gloriosum“ („Es ist auch häßlich, sich selbst zu rühmen, zumal unberechtigt, und zum Spott der Zuhörer den ruhmredigen Soldaten nachzuahmen“). — ⁵ Im „Miles Gloriosus“, 2. Akt, 1. Szene, B. 8f. — ⁶ „Alazon“ [der Prahler] heißt dies Lustspiel griechisch, wir nennen es lateinisch ‚Gloriosus‘. — ⁷ Auch bei Menander, und bei Terenz der sogliche erwähnte Thraso im „Eunuchus“.

Meinung von den Titeln der Komödien überhaupt schon einmal geäußert zu haben¹. Es könnte sein, daß die Sache so unbedeutend nicht wäre. Mancher Stümper hat zu einem schönen Titel eine schlechte Komödie gemacht; und bloß des schönen
 5 Titels wegen. Ich möchte doch lieber eine gute Komödie mit einem schlechten Titel. Wenn man nachfragt, was für Charaktere bereits bearbeitet worden so wird kaum einer zu erdenken sein, nach welchem besonders die Franzosen nicht schon ein Stück genannt hätten. Der ist längst dagewesen! ruft man. Der auch
 10 schon! Dieser würde vom Molière, jener vom Destouches entlehnet sein! Entlehnet? Das kommt aus den schönen Titeln. Was für ein Eigentumsrecht erhält ein Dichter auf einen gewissen Charakter dadurch, daß er seinen Titel davon hergenommen? Wenn er ihn stillschweigend gebraucht hätte, so würde
 15 ich ihn wiederum stillschweigend brauchen dürfen, und niemand würde mich darüber zum Nachahmer machen. Aber so wage es einer einmal und mache z. B. einen neuen „Misanthropen“. Wann er auch keinen Zug von dem Molièreschen nimmt, so wird sein „Misanthrop“ doch immer nur eine Kopie heißen. Genug,
 20 daß Molière den Namen zuerst gebraucht hat. Jener hat unrecht, daß er funfzig Jahr später lebet, und daß die Sprache für die unendlichen Varietäten des menschlichen Gemüths nicht auch unendliche Benennungen hat.

Wenn der Titel „Manine“ nichts sagt, so sagt der andere
 25 Titel desto mehr: „Manine, oder das besiegte Vorurteil“. Und warum soll ein Stück nicht zwei Titel haben? Haben wir Menschen doch auch zwei, drei Namen. Die Namen sind der Unterscheidung wegen; und mit zwei Namen ist die Verwechslung schwerer als mit einem. Wegen des zweiten Titels scheint der
 30 Herr von Voltaire noch nicht recht einig mit sich gewesen zu sein. In der nämlichen Ausgabe seiner Werke heißt er auf einem Blatte „Das besiegte Vorurteil“ und auf dem andern „Der Mann ohne Vorurteil“. Doch beides ist nicht weit auseinander. Es ist von dem Vorurteile, daß zu einer vernünftigen Ehe die

¹ Stück 9 (S. 380 dieses Bandes, 3. 8 ff.) und Stück 17 (S. 416 dieses Bandes, 3. 31 ff.), später noch Stück 29 (Bd. 5 dieser Ausgabe, S. 26, 3. 3 ff.)

Gleichheit der Geburt und des Standes erforderlich sei, die Rede. Kurz, die Geschichte der Nanine ist die Geschichte der Pamela¹. Ohne Zweifel wollte der Herr von Voltaire den Namen Pamela nicht brauchen, weil schon einige Jahre vorher ein paar Stücke unter diesem Namen erschienen waren und eben kein großes Glück gemacht hatten. Die „Pamela“ des Boissy und des De la Chaussée² sind auch ziemlich kahle Stücke; und Voltaire brauchte eben nicht Voltaire zu sein, etwas weit Besjeres zu machen.

„Nanine“ gehört unter die rührenden Lustspiele³. Es hat aber auch sehr viel lächerliche Szenen, und nur insofern, als die lächerlichen Szenen mit den rührenden abwechseln, will Voltaire diese in der Komödie geduldet wissen. Eine ganz ernsthaft Komödie, wo man niemals lacht, auch nicht einmal lächelt, wo man nur immer weinen möchte, ist ihm ein Ungeheuer. Sinegegen findet er den Übergang von dem Rührenden zum Lächerlichen und von dem Lächerlichen zum Rührenden sehr natürlich. Das menschliche Leben ist nichts als eine beständige Kette solcher Übergänge, und die Komödie soll ein Spiegel des menschlichen Lebens sein. „Was ist gewöhnlicher“⁴, jagt er, „als daß in dem nämlichen Hause der zornige Vater poltert, die verliebte Tochter seufzet, der Sohn sich über beide aufhält und jeder Unverwandte bei der nämlichen Szene etwas anders empfindet? Man verspottet in einer Stube sehr oft, was in der Stube nebenan äußerst bewegt; und nicht selten hat ebendieselbe Person in ebenderjelben Viertelstunde über ebendieselbe Sache gelacht und geweinet. Eine sehr ehrwürdige

¹ In Samuel Richardsons Roman „Pamela“ (1740) erringt die Titelfelbin durch ihre Tugend, die allen Versuchungen widersteht, die Hand eines vornehmen Mannes. In Voltaires „Nanine“ will eine adelsstolze Dame ein bürgerliches Mädchen zwingen, ins Kloster zu gehen, weil es von einem Grafen geliebt wird und dessen Neigung erwidert. Durch unbegründete Eifersucht des Grafen wird das Glück beider nur kurze Zeit gefährdet. Die Ähnlichkeiten sind, wie man sieht, nicht groß genug, um Lessings Behauptung zu rechtfertigen. — ² Louis de Boissys (1694—1758) „Pamela en France ou la vertu mieux éprouvée“ (1743) erscheint als Parodie, Rivelle de la Chaussées (vgl. S. 370 dieses Bandes, Anm. 3) „Pamela“ (1762) als Verwässerung von Richardsons Roman. — ³ Vgl. S. 414 ff. (S. 370 dieses Bandes, 3. 15 ff.). — ⁴ Aus Voltaires Vorrede zu dem Lustspiel „L'enfant prodigue“.

Matrone saß bei einer von ihren Töchtern, die gefährlich krank lag, am Bette, und die ganze Familie stand um ihr herum. Sie wollte in Tränen zerfließen, sie rang die Hände und rief: „O Gott! laß mir, laß mir dieses Kind, nur dieses; magst du mir doch alle die andern dafür nehmen!“ Hier trat ein Mann, der eine von ihren übrigen Töchtern geheiratet hatte, näher zu ihr hinzu, zupfte sie bei dem Armel und fragte: „Madame, auch die Schwiegeröhne?“ Das kalte Blut, der komische Ton, mit denen er diese Worte aussprach, machten einen solchen Eindruck auf die betrübte Dame, daß sie in vollem Gelächter herauslaufen mußte; alles folgte ihr und lachte; die Kranke selbst, als sie es hörte, wäre vor Lachen fast erstickt.“

„Homer“, sagt er an einem andern Orte¹, „läßt sogar die Götter, indem sie das Schicksal der Welt entscheiden, über den possierlichen Anstand des Vulkan's lachen. Hector lacht über die Furcht seines kleinen Sohnes, indem Andromacha die heißesten Tränen vergießt. Es trifft sich wohl, daß mitten unter den Greueln einer Schlacht, mitten in den Schrecken einer Feuerbrunst oder sonst eines traurigen Verhängnisses ein Einfall, eine ungefähre Possie trotz aller Beängstigung, trotz alles Mitleids das unbändigste Lachen erregt. Man befahl in der Schlacht bei Speyer² einem Regimente, daß es keinen Pardon geben sollte. Ein deutscher Offizier bat darum, und der Franzose, den er darum bat, antwortete: „Bitten Sie, mein Herr, was Sie wollen; nur das Leben nicht; damit kann ich unmöglich dienen!“ Diese Naivetät ging sogleich von Mund zu Munde; man lachte und meckelte. Wie viel eher wird nicht in der Komödie das Lachen auf rührende Empfindungen folgen können? Bewegt uns nicht Alkmene? Macht uns nicht Sosias³ zu lachen? Welche elende und eitle Arbeit, wider die Erfahrung streiten zu wollen.“

Sehr wohl! Aber streitet nicht auch der Herr von Voltaire wider die Erfahrung, wenn er die ganz ernsthafteste Komödie für eine ebenso fehlerhafte als langweilige Gattung erklärt? Viel-

¹ In der Vorrede zu „Nanine“. — ² Schlacht am Speierbach, 15. November 1701, Sieg der Franzosen über die Deutschen. — ³ Alkmene und Sosias sind Gestalten aus dem „Amphitruon“ des Plautus und Molières.

leicht damals, als er es schrieb, noch nicht. Damals war noch keine „Genie“, noch kein „Hausvater“ vorhanden¹; und vieles muß das Genie erst wirklich machen, wenn wir es für möglich erkennen sollen.

Zweihundzwanzigstes Stück.

5

Den 14ten Julius 1767.

Den achtundzwanzigsten Abend (Dienstag, den 2ten Julius) ward der „Advokat Patelin“ wiederholt und mit der „Kranken Frau“² des Herrn Gellert beschlossen.

Dohnstretig ist unter allen unsern komischen Schriftstellern 10 Herr Gellert derjenige, dessen Stücke das meiste ursprünglich Deutsche haben. Es sind wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist; jeder Zuschauer glaubt, einen Vetter, einen Schwager, ein Mähdchen aus seiner eigenen Verwandtschaft darin zu erkennen. Sie beweisen zugleich, daß es an 15 Originalnarren bei uns gar nicht mangelt, und daß nur die Augen ein wenig selten sind, denen sie sich in ihrem wahren Lichte zeigen. Unsere Torheiten sind bemerkbarer als bemerkt; im gemeinen Leben sehen wir über viele aus Gutherzigkeit hinweg; und in der Nachahmung haben sich unsere Virtuosen 20 an eine allzu flache Manier gewöhnet. Sie machen sie ähnlich, aber nicht hervorspringend. Sie treffen; aber da sie ihren Gegenstand nicht vorteilhaft genug zu beleuchten gewußt, so mangelt dem Wilde die Rundung, das Körperliche; wir sehen nur immer e i n e Seite, an der wir uns bald satt gesehen, und 25 deren allzu schneidende Außenlinien uns gleich an die Täuschung erinnern, wenn wir in Gedanken um die übrigen Seiten herumgehen wollen. Die Narren sind in der ganzen Welt platt und frostig und ekel; wann sie belustigen sollen, muß ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben. Er muß sie nicht in ihrer 30 Alltagskleidung, in der schmutzigen Nachlässigkeit auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihren vier Pfählen herumträumen.

¹ „Nanine“ stammt aus dem Jahre 1749, „Genie“ (vgl. Stück 20, S. 430 dieses Bandes, 3. 5 ff.) erschien 1751, „Der Hausvater“ (vgl. Stück 84, Bb. 5 dieser Ausgabe, S. 293, 3. 16 ff.) 1753. — ² Das Nachspiel „Die franke Frau“ (1748) behandelt den Stoff der ebenso benannten Erzählung Gellerts.

Sie müssen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umstände verraten, aus der sich ein jeder gern herausarbeiten will. Er muß sie aufpußen; er muß ihnen Wiß und Verstand leihen, das Armselige ihrer Torheiten bemänteln zu können; er muß
5 ihnen den Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen.

„Ich weiß gar nicht“, sagte eine von meinen Bekanntschaften, „was das für ein Paar zusammen ist, dieser Herr Stephan und diese Frau Stephan¹! Herr Stephan ist ein reicher Mann, und ein guter Mann. Gleichwohl muß seine geliebte Frau
10 Stephan um eine lumpige Adrienne² so viel Unstände machen!“ Wir sind freilich sehr oft um ein Nichts krank; aber doch um ein so gar großes Nichts nicht. Eine neue Adrienne! Kann sie nicht hinschicken und ausnehmen³ lassen und machen lassen? Der Mann wird ja wohl bezahlen; und er muß ja wohl.

„Ganz gewiß!“ sagte eine andere. „Aber ich habe noch etwas zu erinnern. Der Dichter schrieb zu den Zeiten unserer Mütter. Eine Adrienne! Welche Schneiderfrau trägt denn noch eine Adrienne? Es ist nicht erlaubt, daß die Ultrice hier dem guten
20 Manne nicht ein wenig nachgeholfen! Konnte sie nicht Robe-ronde, Benedictine, Respectueuse⁴ — (ich habe die andern Namen vergessen, ich würde sie auch nicht zu schreiben wissen) — dafür sagen! Mich in einer Adrienne zu denken; das allein könnte mich krank machen. Wenn es der neueste Stoff ist, wornach Madame Stephan lechzet, so muß es auch die neueste Tracht
25 sein. Wie können wir es sonst wahrscheinlich finden, daß sie darüber krank geworden?“

„Und ich“, sagte eine dritte (es war die gelehrteste), „finde es sehr unanständig, daß die Stephan ein Kleid anzieht, das nicht auf ihren Leib gemacht worden⁵. Aber man sieht wohl, was
30 den Verfasser zu dieser — wie soll ich es nennen? — Verkenntung unserer Delikatesse gezwungen hat. Die Einheit der

¹ Die Hauptpersonen in Gellerts „Kranker Frau“. — ² Wichtig: Adrienne, eine Damentracht des 18. Jahrhunderts, so benannt nach der Rolle (der „Andria“ des Terenz in französischer Bearbeitung), in der eine Pariser Schauspielerin dies Kleidungsstück zum erstenmal trug. — ³ Beim Kaufmann Stoff entnehmen. —

⁴ Drei Kleidungsstücke der damals (1767) üblichen Mode. — ⁵ Um Frau Stephan gesund zu machen, wird die Adrienne ihrer Schwägerin geholt, und dieses Gewand zieht sie an.

Zeit! Das Kleid mußte fertig sein; die Stephan sollte es noch anziehen; und in vierundzwanzig Stunden wird nicht immer ein Kleid fertig. Ja, er durfte sich nicht einmal zu einem kleinen Nachspiele vierundzwanzig Stunden gar wohl erlauben. Denn Aristoteles sagt¹ — Hier ward meine Kunsttrichterin unterbrochen. 5

Den neunundzwanzigsten Abend (Mittewochs, den 3ten Junius) ward nach der „Mélanide“ des De la Chaussée² „Der Mann nach der Uhr, oder der ordentliche Mann“ gespielt.

Der Verfasser dieses Stücks ist Herr Hippel in Danzig³. Es ist reich an drolligen Einfällen; nur schade, daß ein jeder, sobald er den Titel hört, alle diese Einfälle voraussieht. National ist es auch genug, oder vielmehr provincial. Und dieses könnte leicht das andere Extremum werden, in das unsere komischen Dichter verfielen, wenn sie wahre deutsche Sitten schildern wollten. Ich fürchte, daß jeder die armseligen Gewohnheiten des Winkels, in dem er geboren worden, für die eigentlichen Sitten des gemeinschaftlichen Vaterlandes halten dürfte. Wem aber liegt daran, zu erfahren, wievielmahl im Jahre man da oder dort grünen Kohl iszt? 15

Ein Lustspiel kann einen doppelten Titel haben; doch versteht sich, daß jeder etwas anders sagen muß. Hier ist das nicht; „Der Mann nach der Uhr, oder der ordentliche Mann“ sagen ziemlich das nämliche; außer daß das erste ohngefähr die Karikatur von dem andern ist. 20

Den dreißigsten Abend (Donnerstag, den 4ten Junius) ward „Der Graf von Effer“ vom Thomas Corneille⁴ aufgeführt.

Dieses Trauerspiel ist fast das einzige, welches sich aus der beträchtlichen Anzahl der Stücke des jüngern Corneille auf dem Theater erhalten hat. Und ich glaube, es wird auf den deutschen Bühnen noch öfterer wiederholt als auf den 30
französischen. Es ist vom Jahre 1678, nachdem vierzig Jahre

¹ Über die hier scherzhaft erwähnten, angeblich von Aristoteles stammenden Einheiten handelt Lessing im 44. Stück und später ernsthaft. — ² Vgl. S. 370 dieses Bandes, Anm. 3. — ³ Theodor Gottlieb von Hippel (1741—96) lebte nicht in Danzig, sondern in Königsberg. — ⁴ Der jüngere Bruder des großen Pierre Corneille lebte 1625—1709 und schrieb 1678 das Trauerspiel „Le Comte d'Essex“.

vorher bereits Calprenède¹ die nämliche Geschichte bearbeitet hatte.

„Es ist gewiß“, schreibt Corneille², „daß der Graf von Essex³ bei der Königin Elisabeth in besondern Gnaden gestanden. Er war von Natur sehr stolz. Die Dienste, die er England geleistet hatte, bliesen ihn noch mehr auf. Seine Feinde beschuldigten ihn eines Verständnisses mit dem Grafen von Throne, den die Rebellen in Irland zu ihrem Haupte erwählt hatten. Der Verdacht, der dieserwegen auf ihn blieb, brachte ihn um das Kommando der Armee. Er ward erbittert, kam nach London, wiegelte das Volk auf, ward in Verhaft gezogen, verurteilt und, nachdem er durchaus nicht um Gnade bitten wollen, den 25ten Februar 1601 enthauptet. So viel hat mir die Historie an die Hand gegeben. Wenn man mir aber zur Last legt, daß ich sie in einem wichtigen Stücke verfälscht hätte, weil ich mich des Vorfalles mit dem Ringe nicht bedienet, den die Königin dem Grafen zum Unterpfande ihrer unfehlbaren Begnadigung, falls er sich jemals eines Staatsverbrechens schuldig machen sollte, gegeben habe, so muß mich dieses sehr befremden. Ich bin versichert, daß dieser Ring eine Erfindung des Calprenède ist, wenigstens habe ich in keinem Geschichtschreiber das geringste davon gelesen.“

Allerdings stand es Corneillen frei, diesen Umstand mit dem Ringe zu nutzen oder nicht zu nutzen; aber darin ging er zu weit, daß er ihn für eine poetische Erfindung erklärte. Seine historische Richtigkeit ist neuerlich fast außer Zweifel gesetzt worden: und die bedächtlichsten, skeptischsten Geschichtschreiber, Hume und Robertson⁴, haben ihn in ihre Werke aufgenommen.

¹ Gauthier de Costes, Seigneur de la Calprenède (1609—63), Verfasser umfangreicher Romane. Sein „Essex“ stammt etwa aus dem Jahre 1640 (1632 nach der Angabe Voltaires). — ² In dem Vorwort „Au lecteur“ zum „Essex“. — ³ Robert d'Essex, Graf von Essex (1567—1601), Günstling der Königin Elisabeth und des englischen Volkes, bis er wegen Verletzung des Respekts von der Königin angeblich durch eine Ohrfeige aufs tiefste getränkt wurde. Später gewann er die Gunst der Königin zum Teil zurück, aber er empörte sich gegen sie, als sie seine Einnahmen zu schmälern suchte, verbündete sich, um einen Aufstand zu erregen, mit den Iren und Schotten, wurde auf der Flucht nach dem Mißlingen seines Anschlags gefangen und hingerichtet. Elisabeth folgte ihm am 3. April 1603 im Tode nach. — ⁴ David Hume (1711—76) in seiner „History of England“ (London 1763) und William Robertson (1721—93) in seiner „History

Wenn Robertson in seiner „Geschichte von Schottland“ von der Schwermut redet, in welche Elisabeth vor ihrem Tode verfiel, so sagt er: „Die gemeinste¹ Meinung damaliger Zeit und vielleicht die wahrscheinlichste war diese, daß dieses Ubel aus einer betrübten Reue wegen des Grafen von Essex entstanden sei. Sie hatte eine ganz außerordentliche Achtung für das Andenken dieses unglücklichen Herrn; und wiewohl sie oft über seine Hartnäckigkeit klagte, so nannte sie doch seinen Namen selten ohne Tränen. Kurz vorher hatte sich ein Vorfall zuge-
 10
 tragen, der ihre Reue mit neuer Zärtlichkeit belebte und ihre Betrübniß noch mehr vergällte. Die Gräfin von Nottingham, die auf ihrem Todtbette lag, wünschte die Königin zu sehen und ihr ein Geheimniß zu offenbaren, dessen Verhehlung sie nicht ruhig würde sterben lassen. Wie die Königin in ihr Zimmer kam, sagte ihr die Gräfin, Essex habe, nachdem ihm das Todes-
 15
 urteil gesprochen worden, gewünscht, die Königin um Vergebung zu bitten, und zwar auf die Art, die Ihre Majestät ihm ehemals selbst vorgegeschrieben. Er habe ihr nämlich den Ring zuschicken wollen, den sie ihm zur Zeit der Huld mit der Versicherung geschenkt, daß, wenn er ihr denselben bei einem etwanigen Un-
 20
 glücke als ein Zeichen senden würde, er sich ihrer völligen Gnaden wiederum versichert halten sollte. Lady Scroop sei die Person, durch welche er ihn habe übersenden wollen; durch ein Versehen aber sei er nicht in der Lady Scroop, sondern in ihre Hände geraten. Sie habe ihrem Gemahl die Sache erzählt
 25
 (er war einer von den unverföhnlichsten Feinden des Essex), und der habe ihr verboten, den Ring weder der Königin zu geben noch dem Grafen zurückzusenden. Wie die Gräfin der Königin ihr Geheimniß entdeckt hatte, bat sie dieselbe um Vergebung; allein Elisabeth, die nunmehr sowohl die Bosheit
 30
 der Feinde des Grafen als ihre eigene Ungerechtigkeit einsah, daß sie ihn im Verdacht eines unbändigen Eigen sinnes gehabt, antwortete: ‚Gott mag Euch vergeben; ich kann es nimmermehr!‘ Sie verließ das Zimmer in großer Entsetzung, und von dem

of Scotland“ (London 1759; deutsch von Mittelstädt, Braunschweig 1762). Leopold von Ranke erklärt indessen in seiner „Englischen Geschichte“ die an die Schenkung des Ringes geknüpfte Zusicherung für erfunden. — ¹ Allgemeine.

Augenblicke an sanken ihre Lebensgeister gänzlich. Sie nahm weder Speise noch Trank zu sich; sie verweigerte sich allen Arzneien; sie kam in kein Bette; sie blieb zehn Tage und zehn Nächte auf einem Polster, ohne ein Wort zu sprechen, in Gedanken sitzen; einen Finger im Munde, mit offenen, auf die Erde geschlagenen Augen; bis sie endlich, von innerlicher Angst der Seelen und von so langem Fasten ganz entkräftet, den Geist aufgab.“

Dreiundzwanzigstes Stück.

Den 17ten Julius 1767.

Der Herr von Voltaire hat den „Essex“ auf eine sonderbare Weise kritisiert¹. Ich möchte nicht gegen ihn behaupten, daß „Essex“ ein vorzüglich gutes Stück sei; aber das ist leicht zu erweisen, daß viele von den Fehlern, die er daran tadelt, theils sich nicht darin finden, theils unerhebliche Kleinigkeiten sind, die seinerseits eben nicht den richtigsten und würdigsten Begriff von der Tragödie voraussetzen.

Es gehört mit unter die Schwachheiten des Herrn von Voltaire, daß er ein sehr profunder Historikus sein will. Er schwang sich also auch bei dem „Essex“ auf dieses sein Strei-
 20 roß und tummelte es gewaltig herum². Schade nur, daß alle die Taten, die er darauf verrichtet, des Staubes nicht wert sind, den er erregt.

Thomas Corneille hat ihm von der englischen Geschichte nur wenig gewußt; und zum Glück für den Dichter war das
 25 damalige Publikum noch unwissender. „Ist“, sagt er, „kennen wir die Königin Elisabeth und den Grafen Essex besser; ist würden einem Dichter dergleichen grobe Verstößungen wider die historische Wahrheit schärfer aufgemuzet werden.“

Und welches sind denn diese Verstößungen? Voltaire hat
 30 ausgerechnet, daß die Königin damals, als sie dem Grafen den Prozeß machen ließ, achtundsechzig Jahr alt war. „Es wäre also lächerlich“, sagt er, „wenn man sich einbilden wollte, daß

¹ In dem Kommentar zu dem seiner Ausgabe der Werke von Pierre Corneille beigelegten Abdruck des „Essex“. — ² In dem „Précis de l'événement sur lequel est fondée la tragédie du Comte d'Essex“.

die Liebe den geringsten Anteil an dieser Begebenheit könne gehabt haben.“ Warum das? Geschieht nichts Lächerliches in der Welt? Sich etwas Lächerliches als geschehen denken, ist das so lächerlich? „Nachdem das Urtheil über den Essex abgegeben war“, jagt Hume, „sah sich die Königin in der äußersten Un- 5 ruhe und in der grausamsten Ungewißheit. Rache und Zuneigung, Stolz und Mitleiden, Sorge für ihre eigene Sicherheit und Bekümmerniß um das Leben ihres Liebings stritten unaufhörlich in ihr; und vielleicht, daß sie in diesem quälenden Zustande mehr zu beklagen war als Essex selbst. Sie unter- 10 zeichnete und widerrufen den Befehl zu seiner Hinrichtung einmal über das andere; ist war sie fast entschlossen, ihn dem Tode zu überliefern; den Augenblick darauf erwachte ihre Zärtlichkeit aufs neue, und er sollte leben. Die Feinde des Grafen ließen sie nicht aus den Augen; sie stellten ihr vor, daß er selbst den Tod 15 wünsche, daß er selbst erkläret habe, wie sie doch anders keine Ruhe vor ihm haben würde. Wahrscheinlicherweise tat diese Äußerung von Reue und Achtung für die Sicherheit der Königin, die der Graf sonach lieber durch seinen Tod befestigen wollte, eine ganz andere Wirkung, als sich seine Feinde davon ver- 20 sprochen hatten. Sie sachte das Feuer einer alten Leidenschaft, die sie solange für den unglücklichen Gefangnen genähret hatte, wieder an. Was aber dennoch ihr Herz gegen ihn verhärtete, war die vermeintliche Halsstarrigkeit, durchaus nicht um Gnade zu bitten. Sie versah sich dieses Schrittes von ihm alle Stunden, 25 und nur aus Verdruß, daß er nicht erfolgen wollte, ließ sie dem Rechte endlich seinen Lauf.“

Warum sollte Elisabeth nicht noch in ihrem achtundsechzigsten Jahre geliebt haben, sie, die sich so gern lieben ließ? Sie, der es so sehr schmeichelte, wenn man ihre Schönheit rühmte? Sie, 30 die es so wohl aufnahm, wenn man ihre Kette zu tragen schien? Die Welt muß in diesem Stücke keine eitlere Frau jemals gesehen haben. Ihre Höflinge stellten sich daher alle in sie verliebt und bedienten sich gegen Ihre Majestät mit allem Anscheine des Ernstes des Stils der lächerlichsten Galanterie. Als 35 Raleigh in Ungnade fiel, schrieb er an seinen Freund Cecil einen Brief, ohne Zweifel damit er ihn weisen sollte, in welchem ihm

die Königin eine Venus, eine Diane, und ich weiß nicht was war. Gleichwohl war diese Göttin damals schon sechzig Jahr alt. Fünf Jahr darauf führte Heinrich Anton, ihr Abgesandter in Frankreich, die nämliche Sprache mit ihr. Kurz, Corneille ist
 5 hinlänglich berechtiget gewesen, ihr alle die verliebte Schwachheit beizulegen, durch die er das zärtliche Weib mit der stolzen Königin in einen so interessanten Streit bringet.

Ebensowenig hat er den Charakter des Essex verstell¹ oder verfälschet. „Essex“, sagt Voltaire, „war der Held gar nicht, zu
 10 dem ihn Corneille macht: er hat nie etwas Merkwürdiges getan.“ Aber, wenn er es nicht war, so glaubte er es doch zu sein. Die Vernichtung der spanischen Flotte, die Eroberung von Cadix, an der ihn Voltaire wenig oder gar kein Teil läßt, hielt er so sehr für sein Werk, daß er es durchaus nicht leiden wollte, wenn
 15 sich jemand die geringste Ehre davon anmaßte. Er erbot sich, es mit dem Degen in der Hand gegen den Grafen von Notthingham, unter dem er kommandiert hatte, gegen seinen Sohn, gegen jeden von seinen Auserwählten zu beweisen, daß sie ihm allein zugehöre.

Corneille läßt den Grafen von seinen Feinden, namentlich vom Raleigh, vom Cecil, vom Cobham, sehr verächtlich sprechen. Auch das will Voltaire nicht gutheißen. „Es ist nicht erlaubt“, sagt er, „eine so neue Geschichte so gröblich zu verfälschen und Männer von so vornehmer Geburt, von so großen Verdiensten so unwürdig zu mißhandeln.“ Aber hier kommt es ja
 25 gar nicht darauf an, was diese Männer waren, sondern wofür sie Essex hielt; und Essex war auf seine eigene Verdienste stolz genug, um ihnen ganz und gar keine einzuräumen.

Wenn Corneille den Essex sagen läßt, daß es nur an seinem Willen gemangelt, den Thron selbst zu besteigen, so läßt er ihn
 30 freilich etwas sagen, was noch weit von der Wahrheit entfernt war. Aber Voltaire hätte darum doch nicht ausrufen müssen: „Wie? Essex auf dem Throne? mit was für Recht? unter was für Vorwände? wie wäre das möglich gewesen?“ Denn Voltaire hätte sich erinnern sollen, daß Essex von mütterlicher Seite
 35

¹ Entstellt.

aus dem königlichen Hause abstammte, und daß es wirklich Anhänger von ihm gegeben, die unbesonnen genug waren, ihn mit unter diejenigen zu zählen, die Ansprüche auf die Krone machen könnten. Als er daher mit dem Könige Jakob von Schottland in geheime Unterhandlung trat, ließ er es das erste sein, ihn zu versichern, daß er selbst dergleichen ehrgeizige Gedanken nie gehabt habe. Was er hier von sich ablehnte, ist nicht viel weniger, als was ihn Corneille voraussetzen läßt.

Indem also Voltaire durch das ganze Stück nichts als historische Unrichtigkeiten findet, begeht er selbst nicht geringe. Über eine hat sich Walpole*¹ schon lustig gemacht. Wenn nämlich Voltaire die erstern Lieblinge der Königin Elisabeth nennen will, so nennt er den Robert Dudley und den Grafen von Leicester. Er wußte nicht, daß beide nur eine Person waren, und daß man mit ebendem Rechte den Poeten Arouet² und den Kammerherrn³ von Voltaire zu zwei verschiedenen Personen machen könnte. Ebenso unverzeihlich ist das Hysteronproteron⁴, in welches er mit der Ehrfurcht verfällt, die die Königin dem Essex gab. Es ist falsch, daß er sie nach seiner unglücklichen Expedition in Irland bekam; er hatte sie lange vorher bekommen; und es ist so wenig wahr, daß er damals den Zorn der Königin durch die geringste Erniedrigung zu besänftigen gesucht, daß er vielmehr auf die lebhafteste und edelste Art mündlich und schriftlich seine Empfindlichkeit darüber ausließ. Er tat zu seiner Begnadigung auch nicht wieder den ersten Schritt; die Königin mußte ihn tun.

Aber was geht mich hier die historische Unwissenheit des Herrn von Voltaire an? Ebenjowenig als ihn die historische Unwissenheit des Corneille hätte angehen sollen. Und eigentlich will ich mich auch nur dieser gegen ihn annehmen.

Die ganze Tragödie des Corneille sei ein Roman: wenn er rührend ist, wird er dadurch weniger rührend, weil der Dichter sich wahrer Namen bedienet hat?

* „Le Chateau d'Otrante“, Préf. p. XIV.

¹ Horace Walpole (1717—97) hat in der hier zitierten Vorrede zu seiner romantischen Erzählung „The castle of Otranto“ (1765) Voltaire verspottet. — ² Voltaires eigentlicher Name. — ³ Des Königs von Preußen. — ⁴ Fehler in der Zeitfolge.

Weswegen wählt der tragische Dichter wahre Namen? Nimmt er seine Charaktere aus diesen Namen; oder nimmt er diese Namen, weil die Charaktere, welche ihnen die Geschichte beilegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen

 5 sich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben? Ich rede nicht von der Art, wie die meisten Trauerspiele vielleicht entstanden sind, sondern wie sie eigentlich entstehen sollten. Oder, mich mit der gewöhnlichen Praxi der Dichter übereinstimmender auszudrücken: sind es die bloßen Fakta, die Umstände der Zeit und des Ortes, oder sind es die Charaktere der

 10 Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählet? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wieweit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen

 15 könne. In allem, was die Charaktere nicht betrifft, soweit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzutun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und

 20 nicht andere Namen führen; und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können.

Vierundzwanzigstes Stück.

Den 21sten Julius 1767.

Wenn der Charakter der Elisabeth des Corneille das poetische Ideal von dem wahren Charakter ist, den die Geschichte der Königin dieses Namens beilegt; wenn wir in ihr die Unentschlossenheit, die Widersprüche, die Beängstigung, die Reue, die Verzweiflung, in die ein stolzes und zärtliches Herz, wie das Herz der Elisabeth, ich will nicht sagen bei diesen und jenen

 25 Umständen wirklich verfallen ist, sondern auch nur verfallen zu können vermuten lassen, mit wahren Farben geschildert finden: so hat der Dichter alles getan, was ihm als Dichter zu tun obliegt. Sein Werk mit der Chronologie in der Hand untersuchen, ihn vor den Richterstuhl der Geschichte führen, um

 30 ihn da jedes Datum, jede heiläufige Erwähnung, auch wohl solcher Personen, über welche die Geschichte selbst in Zweifel

ist, mit Zeugnissen belegen zu lassen, heißt, ihn und seinen Beruf verkennen, heißt von dem, dem man diese Verkennung nicht zutrauen kann, mit einem Worte, schikanieren.

Zwar bei dem Herrn von Voltaire könnte es leicht weder Verkennung noch Schikane sein. Denn Voltaire ist selbst ein tragischer Dichter, und ohnstreitig ein weit größerer als der jüngere Corneille. Es wäre denn, daß man ein Meister in einer Kunst sein und doch falsche Begriffe von der Kunst haben könnte. Und was die Schikane anbelangt, die ist, wie die ganze Welt weiß, sein Werk nun gar nicht. Was ihr in seinen Schriften hier und da ähnlich sieht, ist nichts als Laune; aus bloßer Laune spielt er dann und wann in der Poetik den Historicus, in der Historie den Philosophen und in der Philosophie den witzigen Kopf.

Sollte er umsonst wissen, daß Elisabeth achtundsechzig Jahr alt war, als sie den Grafen köpfen ließ? Im achtundsechzigsten Jahre noch verliebt, noch eifersüchtig! Die große Nase der Elisabeth dazu genommen, was für lustige Einfälle muß das geben! Freilich stehen diese lustigen Einfälle in dem Commentare über eine Tragödie; also da, wo sie nicht hingehören. Der Dichter hätte recht, zu seinem Commentator zu sagen: „Mein Herr Notenmacher, diese Schwänke gehören in Eure allgemeine Geschichte, nicht unter meinen Text. Denn es ist falsch, daß meine Elisabeth achtundsechzig Jahr alt ist. Weiset mir doch, wo ich das sage. Was ist in meinem Stücke, das Euch hinderte, sie nicht ungefähr mit dem Esser von gleichem Alter anzunehmen? Ihr sagt: Sie war aber nicht von gleichem Alter. Welche Sie? Eure Elisabeth im Rapin de Thoyras¹; das kann sein. Aber warum habt Ihr den Rapin de Thoyras gelesen? Warum seid Ihr so gelehrt? Warum vermengt Ihr diese Elisabeth mit meiner? Glaubt Ihr im Ernst, daß die Erinnerung bei dem und jenem Zuschauer, der den Rapin de Thoyras auch einmal gelesen hat, lebhafter sein werde als der sinnliche Eindruck, den eine wohlgebildete Actrice in ihren besten Jahren

¹ Die englische Geschichte des Franzosen Paul de Rapin de Thoyras (1661—1725), erschienen Haag 1724—25, noch Schillers Hauptquelle für die „Maria Stuart“.

auf ihn macht? Er sieht ja meine Elisabeth; und seine eigene Augen überzeugen ihn, daß es nicht Eure achtundsechzigjährige Elisabeth ist. Oder wird er dem Rapin de Thoyras mehr glauben als seinen eignen Augen?" —

5 So ungefähr könnte sich auch der Dichter über die Rolle des Esser erklären. „Euer Esser im Rapin de Thoyras“, könnte er sagen, „ist nur der Embryo von dem meinigen. Was sich jener zu sein dünkte, ist meiner wirklich. Was jener unter glücklichern Umständen für die Königin vielleicht getan hätte, hat
10 meiner getan. Ihr hört ja, daß es ihm die Königin selbst zugesteht; wollt Ihr meiner Königin nicht ebensoviel glauben als dem Rapin de Thoyras? Mein Esser ist ein verdienter und großer, aber stolzer und unbiegsamer Mann. Eurer war in
15 der Tat weder so groß noch so unbiegsam: desto schlimmer für ihn. Genug für mich, daß er doch immer noch groß und unbiegsam genug war, um meinem von ihm abgezogenen Begriffe seinen Namen zu lassen.“

Kurz, die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von
20 Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisierung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur daß man ihm hieraus
25 ebenjowenig ein Verdienst als aus dem Gegenteile ein Verbrechen mache!

Diesen Punkt von der historischen Wahrheit abgerechnet, bin ich sehr bereit, das übrige Urteil des Herrn von Voltaire zu unterschreiben. „Esser“ ist ein mittelmäßiges Stück, sowohl
in Ansehung der Intrige als des Stils. Den Grafen zu einem
30 seufzenden Liebhaber einer Irton¹ zu machen; ihn mehr aus Verzweiflung, daß er der ihrige nicht sein kann, als aus edelmütigem Stolze, sich nicht zu Entschuldigungen und Bitten herabzulassen, auf das Schafott zu führen, das war der unglücklichste Einfall, den Thomas nur haben konnte, den er aber
35 als ein Franzose wohl haben mußte. Der Stil ist in der Grund-

¹ Von Corneille erfindene Hofdame der Elisabeth.

sprache schwach; in der Uebersetzung¹ ist er oft kriechend geworden. Aber überhaupt ist das Stück nicht ohne Interesse und hat hier und da glückliche Verse, die aber im Französischen glücklicher sind als im Deutschen. „Die Schauspieler“, setzt der Herr von Voltaire hinzu, „besonders die in der Provinz, spielen die Rolle des Eßey gar zu gern, weil sie in einem gestickten Bande unter dem Knie und mit einem großen blauen Bande über die Schulter² darin erscheinen können. Der Graf ist ein Held von der ersten Klasse, den der Meid verfolgt; das macht Eindruck. Ubrigens ist die Zahl der guten Tragödien bei allen Nationen in der Welt so klein, daß die, welche nicht ganz schlecht sind, noch immer Zuschauer an sich ziehen, wenn sie von guten Akteurs nur aufgestuzet werden.“

Er bestätigt dieses allgemeine Urtheil durch verschiedene einzelne Anmerkungen, die ebenso richtig als scharfsinnig sind, und deren man sich vielleicht bei einer wiederholten Vorstellung mit Vergnügen erinnern dürfte. Ich theile die vorzüglichsten also hier mit, in der festen Überzeugung, daß die Kritik dem Genuße nicht schadet, und daß diejenigen, welche ein Stück am schärfeften zu beurtheilen gelernt haben, immer diejenigen sind, welche das Theater am fleißigsten besuchen.

„Die Rolle des Cecils ist eine Nebenrolle, und eine sehr frostige Nebenrolle. Solche kriechende Schmeichler zu malen, muß man die Farben in seiner Gewalt haben, mit welchen Racine den Narcissus³ geschildert hat.“

„Die vorgebliche Herzogin von Frton ist eine vernünftige, tugendhafte Frau, die sich durch ihre Liebe zu dem Grafen weder die Ungnade der Elisabeth zuziehen, noch ihren Liebhaber heiraten wollen. Dieser Charakter würde sehr schön sein, wenn er mehr Leben hätte, und wenn er zur Verwickelung etwas beitrüge; aber hier vertritt sie bloß die Stelle eines Freundes. Das ist für das Theater nicht hinlänglich.“

„Mich dünket, daß alles, was die Personen in dieser Tragödie sagen und tun, immer noch sehr schielend, verwirret und unbestimmt ist. Die Handlung muß deutlich, der Knoten ver-

¹ Von Peter Stiive in Hamburg (Wien 1748). — ² Die Abzeichen des Hofen-
baudorbens. — ³ Im „Britannicus“.

ständig und jede Gesinnung plan und natürlich sein; das sind die ersten wesentlichsten Regeln. Aber was will Essex? Was will Elisabeth? Worin besteht das Verbrechen des Grafen? Ist er schuldig, oder ist er fälschlich angeklagt? Wenn ihn die
 5 Königin für unschuldig hält, so muß sie sich seiner annehmen. Ist er aber schuldig, so ist es sehr unvernünftig, die Vertraute sagen zu lassen, daß er nimmermehr um Gnade bitten werde, daß er viel zu stolz dazu sei. Dieser Stolz schickt sich sehr wohl für einen tugendhaften, unschuldigen Helden, aber für keinen
 10 Mann, der des Hochverrats überwiesen ist. Er soll sich unterwerfen, sagt die Königin. Ist das wohl die eigentliche Gesinnung, die sie haben muß, wenn sie ihn liebt? Wenn er sich nun unterworfen, wenn er nun ihre Verzeihung angenommen hat, wird Elisabeth darum von ihm mehr geliebt als zuvor?
 15 Ich liebe ihn hundertmal mehr als mich selbst, sagt die Königin. Ah, Madame; wenn es so weit mit Ihnen gekommen ist, wenn Ihre Leidenschaft so heftig geworden, so untersuchen Sie doch die Beschuldigungen Ihres Geliebten selbst und verstaten nicht, daß ihn seine Feinde unter Ihrem Namen so verfolgen und
 20 unterdrücken, wie es durch das ganze Stück, obwohl ganz ohne Grund, heißt.

„Auch aus dem Freunde des Grafen, dem Salisbury, kann man nicht klug werden, ob er ihn für schuldig oder für unschuldig hält. Er stellt der Königin vor, daß der Anschein öfters
 25 betriege, daß man alles von der Parteilichkeit und Ungerechtigkeit seiner Richter zu besorgen habe. Gleichwohl nimmt er seine Zuflucht zur Gnade der Königin. Was hatte er dieses nötig, wenn er seinen Freund nicht strafbar glaubte? Aber was soll der Zuschauer glauben? Der weiß ebensowenig, woran er mit
 30 der Verschwörung des Grafen, als woran er mit der Zärtlichkeit der Königin gegen ihn ist.

„Salisbury sagt der Königin, daß man die Unterschrift des Grafen nachgemacht habe. Aber die Königin läßt sich im geringsten nicht einfallen, einen so wichtigen Umstand näher zu
 35 untersuchen. Gleichwohl war sie als Königin und als Geliebte dazu verbunden. Sie antwortet nicht einmal auf diese Eröffnung, die sie doch begierig hätte ergreifen müssen. Sie er-

widert bloß mit andern Worten, daß der Graf allzu stolz sei, und daß sie durchaus wolle, er solle um Gnade bitten.

„Aber warum sollte er um Gnade bitten, wenn seine Unterschrift nachgemacht war?“

Fünfundzwanzigstes Stück.

Den 24ten Julius 1767.

5

„Ejfer selbst beteuert seine Unschuld; aber warum will er lieber sterben als die Königin davon überzeugen? Seine Feinde haben ihn verleumdet; er kann sie mit einem einzigen Worte zu Boden schlagen; und er tut es nicht. Ist das dem Charakter eines so stolzen Mannes gemäß? Soll er aus Liebe zur Irton so widersinnig handeln, so hätte ihn der Dichter durch das ganze Stück von seiner Leidenschaft mehr bemeistert zeigen müssen. Die Heftigkeit des Affekts kann alles entschuldigen; aber in dieser Heftigkeit sehen wir ihn nicht.“

15

„Der Stolz der Königin streitet unaufhörlich mit dem Stolze des Ejfer; ein solcher Streit kann leicht gefallen. Aber wenn allein dieser Stolz sie handeln läßt, so ist er bei der Elisabeth sowohl als bei dem Grafen bloßer Eigensinn. Er soll mich um Gnade bitten; ich will sie nicht um Gnade bitten: das ist die ewige Leier. Der Zuschauer muß vergessen, daß Elisabeth entweder sehr abgeschmact oder sehr ungerecht ist, wenn sie verlangt, daß der Graf sich ein Verbrechen soll vergeben lassen, welches er nicht begangen oder sie nicht untersucht hat. Er muß es vergessen, und er vergißt es wirklich, um sich bloß mit den Gesinnungen des Stolzes zu beschäftigen, der dem menschlichen Herze so schmeichelhaft ist.“

„Mit einem Worte: keine einzige Rolle dieses Trauerspiels ist, was sie sein sollte; alle sind verfehlt; und gleichwohl hat es gefallen. Woher dieses Gefallen? Offenbar aus der Situation der Personen, die für sich selbst rührend ist. — Ein großer Mann, den man auf das Schafott führet, wird immer interessieren; die Vorstellung seines Schicksals macht auch ohne alle Hülfe der Poesie Eindruck; ungefähr ebenden Eindruck, den die Wirklichkeit selbst machen würde.“

35

So viel liegt für den tragischen Dichter an der Wahl des

Stoffes. Durch diese allein können die schwächsten, verwirrtesten Stücke eine Art von Glück machen; und ich weiß nicht, wie es kommt, daß es immer solche Stücke sind, in welchen sich gute Akteurs am vorteilhaftesten zeigen. Selten wird ein
 5 Meisterstück so meisterhaft vorgestellt, als es geschrieben ist; das Mittelmäßige fährt mit ihnen immer besser. Vielleicht weil sie in dem Mittelmäßigen mehr von dem Ihrigen hinzutun können; vielleicht weil uns das Mittelmäßige mehr Zeit und Ruhe läßt, auf ihr Spiel aufmerksam zu sein; vielleicht weil
 10 in dem Mittelmäßigen alles nur auf einer oder zwei hervorstechenden Personen beruhet, anstatt daß in einem vollkommenern Stücke öfters eine jede Person ein Hauptakteur sein müßte, und wenn sie es nicht ist, indem sie ihre Rolle verhunzt, zugleich auch die übrigen verderben hilft.

15 Beim „Essex“ können alle diese und mehrere Ursachen zusammenkommen. Weder der Graf noch die Königin sind von dem Dichter mit der Stärke geschildert, daß sie durch die Aktion nicht noch weit stärker werden könnten. Essex spricht so stolz nicht, daß ihn der Schauspieler nicht in jeder Stellung, in jeder
 20 Gebärde, in jeder Miene noch stolzer zeigen könnte. Es ist sogar dem Stolge wesentlich, daß er sich weniger durch Worte als durch das übrige Betragen äußert. Seine Worte sind öfters bescheiden, und es läßt sich nur sehen, nicht hören, daß es eine stolze Bescheidenheit ist. Diese Rolle muß also notwendig in
 25 der Vorstellung gewinnen. Auch die Nebenrollen können keinen übeln Einfluß auf ihn haben: je subalternere Cecil und Salisbury gespielt werden, desto mehr ragt Essex hervor. Ich darf es also nicht erst lange sagen, wie vortrefflich ein Ethof das machen muß, was auch der gleichgültigste Akteur nicht ganz
 30 verderben kann.

Mit der Rolle der Elisabeth ist es nicht völlig so, aber doch kann sie auch schwerlich ganz verunglücken. Elisabeth ist so zärtlich als stolz; ich glaube ganz gern, daß ein weibliches Herz beides zugleich sein kann; aber wie eine Aktrice beides gleich
 35 gut vorstellen könne, das begreife ich nicht recht. In der Natur selbst trauen wir einer stolzen Frau nicht viel Zärtlichkeit und einer zärtlichen nicht viel Stolz zu. Wir trauen es ihr nicht zu.

sage ich: denn die Kennzeichen des einen widersprechen den Kennzeichen des andern. Es ist ein Wunder, wenn ihr beide gleich geläufig sind; hat sie aber nur die einen vorzüglich in ihrer Gewalt, so kann sie die Leidenschaft, die sich durch die andern ausdrückt, zwar empfinden, aber schwerlich werden wir 5 ihr glauben, daß sie dieselbe so lebhaft empfindet, als sie sagt. Wie kann eine Aktrice nun weiter gehen als die Natur? Ist sie von einem majestätischen Wuchse, tönt ihre Stimme voller und männlicher, ist ihr Blick dreist, ist ihre Bewegung schnell und herzlich: so werden ihr die stolzen Stellen vortrefflich ge- 10 lingen; aber wie steht es mit den zärtlichen? Ist ihre Figur hingegen weniger imponierend; herrscht in ihren Mienen Sanftmut, in ihren Augen ein bescheidnes Feuer, in ihrer Stimme mehr Wohlklang als Nachdruck; ist in ihrer Bewegung mehr Anstand und Würde als Kraft und Geist: so wird sie den zärt- 15 lichen Stellen die völlige Genüge leisten; aber auch den stolzen? Sie wird sie nicht verderben, ganz gewiß nicht; sie wird sie noch genug absetzen¹; wir werden eine beleidigte, zürnende Liebhaberin in ihr erblicken; nur keine Elisabeth nicht, die Manns genug war, ihren General und Geliebten mit einer Ohrfeige 20 nach Hause zu schicken. Ich meine also, die Aktrizen, welche die ganze doppelte Elisabeth uns gleich täuschend zu zeigen vermögend wären, dürften noch seltner sein als die Elisabeths selber; und wir können und müssen uns begnügen, wenn eine Hälfte nur recht gut gespielt und die andere nicht ganz ver- 25 wahrloset wird.

Madame Löwen² hat in der Rolle der Elisabeth sehr gefallen, aber, jene allgemeine Anmerkung nunmehr auf sie anzuwenden, uns mehr die zärtliche Frau als die stolze Monarchin sehen und hören lassen. Ihre Bildung, ihre Stimme, ihre be- 30 scheidene Aktion ließen es nicht anders erwarten; und mich dünkt, unser Vergnügen hat dabei nichts verloren. Denn wenn notwendig eine die andere verfinstert, wenn es kaum anders sein kann, als daß nicht die Königin unter der Liebhaberin oder diese unter jener leiden sollte: so, glaube ich, ist es zuträglicher, 35

¹ Von der andern abstechen lassen. — ² Vgl. S. 362 dieses Bandes, Anm. 1.

wenn eher etwas von dem Stolze und der Königin als von der Liebhaberin und der Zärtlichkeit verloren geht.

Es ist nicht bloß eigensinniger Geschmack, wenn ich so urteile; noch weniger ist es meine Absicht, einem Frauenzimmer ein Kompliment damit zu machen, die noch immer eine Meisterin in ihrer Kunst sein würde, wenn ihr diese Rolle auch gar nicht gelungen wäre. Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen; und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über alles, er höre gern frei und laut über sich urteilen und wolle sich lieber auch dann und wann falsch als seltner beurteilt wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre, und er ist es nicht wert, daß wir ihn studieren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch soviel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwäche haben. Er spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln¹.

Ich wollte sagen, daß sich Gründe anführen lassen, warum es besser ist, wenn die Altrice mehr die zärtliche als die stolze Elisabeth ausdrückt. Stolz muß sie sein, das ist ausgemacht; und daß sie es ist, das hören wir. Die Frage ist nur, ob sie zärtlicher als stolz oder stolzer als zärtlich scheinen soll; ob man, wenn man unter zwei Altrizen zu wählen hätte, lieber die zur Elisabeth nehmen sollte, welche die beleidigte Königin mit allem drohenden Ernste, mit allen Schrecken der rächerischen Majestät auszudrücken vermöchte, oder die, welcher die eifersüchtige Liebhaberin mit allen kränkenden Empfindungen der ver-
schmähten Liebe, mit aller Bereitwilligkeit, dem teuern Frevler zu vergeben, mit aller Beängstigung über seine Hartnäckigkeit, mit allem Jammer über seinen Verlust angemessener wäre. Und ich sage: diese.

¹ Diese Worte zielen auf die törichte Empfindlichkeit der Madame Genjel; vgl. „Einleitung des Herausgebers“, S. 325 dieses Bandes, 3. 20 ff.

Denn erstlich wird dadurch die Verdopplung des nämlichen Charakters vermieden. Essex ist stolz; und wenn Elisabeth auch stolz sein soll, so muß sie es wenigstens auf eine andere Art sein. Wenn bei dem Grafen die Zärtlichkeit nicht anders als dem Stolze untergeordnet sein kann, so muß bei der Königin die Zärtlichkeit den Stolz überwiegen. Wenn der Graf sich eine höhere Miene gibt, als ihm zukommt, so muß die Königin etwas weniger zu sein scheinen, als sie ist. Beide auf Stelzen, mit der Nase nur immer in der Luft einhertreten, beide mit Verachtung auf alles, was um sie ist, herabblicken lassen, würde die ekelste Einförmigkeit sein. Man muß nicht glauben können, daß Elisabeth, wenn sie an des Essex Stelle wäre, ebenso wie Essex handeln würde. Der Ausgang weist es, daß sie nachgebender ist als er; sie muß also auch gleich von Anfang nicht so hoch daherkommen als er. Wer sich durch äußere Macht emporzuhalten vermag, braucht weniger Anstrengung, als der es durch eigene innere Kraft tun muß. Wir wissen darum doch, daß Elisabeth die Königin ist, wenn sich gleich Essex das königlichere Ansehen gibt.

Zweitens ist es in dem Trauerspiele schicklicher, daß die Personen in ihren Gesinnungen steigen, als daß sie fallen. Es ist schicklicher, daß ein zärtlicher Charakter Augenblicke des Stolzes hat, als daß ein stolzer von der Zärtlichkeit sich fortreißen läßt. Jener scheint sich zu erheben, dieser zu sinken. Eine ernsthafte Königin mit gerunzelter Stirne, mit einem Blicke, der alles scheu und zitternd macht, mit einem Tone der Stimme, der allein ihr Gehorsam verschaffen könnte, wenn die zu verliebten Klagen gebracht wird und nach den kleinen Bedürfnissen ihrer Leidenschaft seufzet, ist fast, fast lächerlich. Eine Geliebte hingegen, die ihre Eifersucht erinnert, daß sie Königin ist, erhebt sich über sich selbst, und ihre Schwachheit wird fürchterlich.



Anmerkungen des Herausgebers.

Laokoon (S. 5—317).

Vorbemerkung.

Zur Ergänzung der „Einleitung des Herausgebers“ kann bei eingehenderem Studium des „Laokoon“ vor allem die beste, auch von uns dankbar benutzte Ausgabe des Werkes dienen:

Blümner = Lessings „Laokoon“. Herausgegeben und erläutert von Hugo Blümner (2. verbesserte und vermehrte Aufl., Berl. 1880), daneben

Hugo Blümner, Laokoon-Studien (Freiburg i. B. und Tübingen 1881—82, 2 Hefte), und die Anmerkungen desselben in der Lessing-Ausgabe von Kürschners „Deutscher Nationalliteratur“, Bd. 9, 1. Abt.

Nützliche Hilfsmittel sind ferner:

Julius Ziehen, Das kunstgeschichtliche Anschauungsmaterial zu Lessings „Laokoon“ (2. Aufl., Bielefeld und Leipzig 1905), und Emil Brachvogel, Lessings „Laokoon“, Abschnitt I—XXV dem Gedankengange nach dargestellt (Programme des Friedrichs Gymnasiums zu Pr.-Stargard 1900 und 1901).

Die sonstige, sehr zahlreiche Literatur ist vollständig verzeichnet in Goedeques „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung“, Bd. 4, S. 387—395 (3. Aufl., Dresden 1910).

Für den Text des „Laokoon“ kommt neben dem ersten Druck, dessen Titel wir in getreuer Nachbildung wiedergeben, nur die ihm zugrunde gelegte Handschrift Lessings (*H*), jetzt im Besitz der Erben des Geheimen Justizrats Lessing in Berlin, in Betracht. Wir verzeichnen die Abweichungen in *H*, soweit sie den Inhalt berühren. Die Änderungen der folgenden, sämtlich nach dem Tode Lessings erschienenen Drucke sind nicht zu berücksichtigen. Vgl. über *H*: Emil Grosse, Über Lessings Handschrift des „Laokoon“ und den Nachlaß zu demselben („Archiv für Literaturgeschichte“, Bd. 9, S. 144 bis 171; Leipz. 1880).

Einleitung des Herausgebers (S. 7—16).

S. 8, Z. 3ff. Vgl. L. Goldstein, Mendelssohn und die deutsche Ästhetik (Königsberg 1903). — Mendelssohn sagt: „Die Schönheit, in so weit sie transcendental ist, hat allgemeine Regeln, in welchen Forme, Gedanken, Bewegung, Töne und Farben übereinkommen. Diese sind Mannigfaltigkeit, Einheit, Wohlgerimtheit, Ordnung, Neuheit, Lebhaftigkeit usw. Diese allgemeinen Regeln lassen sich auf alle schönen Künste und Wissenschaften anwenden und können aus einer in die andere übertragen werden.

„Hingegen sind sie unterschieden 1) vermittelt der bezeichneten Sachen, 2) vermittelt der Zeichen. Die bezeichnete Sachen sind entweder Forme, die leicht ins Gedächtnis zurück kommen, als Gedanken, Figur und Bewegung, oder nicht leicht, als Farbe und Schall, sie sind entweder zugleichseyend oder aufeinanderfolgend. Die Zeichen sind natürlich oder willkürlich zugleichseyend oder aufeinanderfolgend, täuschend (indem sie uns den Schein als eine Wirklichkeit vorstellen) oder nicht täuschend, drücken auch Handlungen, Minen und Geberden oder nur Empfindungen aus, und diese Empfindungen sind entweder Neigungen und Leidenschaften, oder blos sinnliche Vorstellungen, endlich sind die Zeichen auch mehr oder weniger lebhaft.

„Die Dichtkunst bedient sich auf einander folgender Zeichen. Da sie aber willkürlich und mit Gedanken verbunden sind; so kommen ihre Forme leicht in das Gedächtnis zurück, und sie verbindet alle gute Eigenschaften des Schönen. Sie kan körperliche Forme und Bewegung ausdrücken, ist der Illusion fähig, drückt Handlungen, Minen, Geberden und alle Arten von Empf[indungen] aus. Die Lebhaftigkeit der Eindrücke erhält sie durch Musik und Tanzkunst.

„Die Malerey hat körperliche Forme und einen gewissen Anschein der Bewegung zu ihrem Gegenstande. Ihre Zeichen sind zugleichseyend natürlich, täuschend, drücken auch Handlungen, Minen und Geberden und vermittelt dieser Leidenschaften aus.

„Die Baukunst hat nur körperl. Forme zum Gegenstande. Die Zeichen sind natürlich, zugleichseyend, nicht täuschend, drücken nur sinnliche Begriffe, ohne Neigung und Empfindung, aus.

„Musik. Der Gegenstand ist vorübergehend und läßt keine deutliche Phantasmata zurück. Die Zeichen sind natürlich, aufeinander folgend, keiner Täuschung fähig, können aber die Illusion der Dichtkunst und Tanzkunst durch die vermehrte Lebhaftigkeit der Empf[indung] unterstützen; drücken weder Handlungen noch Minen und Geberden, sondern blos Empfindungen, und zwar so wohl sinnliche Begriffe als Neigungen und Leidenschaften aus, besitzen den höchsten Grad der Lebhaftigkeit.

„Die Tanzkunst hat die Forme in Bewegung zum Gegenstande. Ihre Zeichen sind natürlich, zugleichseyend und aufeinander folgend, wie ihr Gegenstand, können täuschen, drücken Handlungen, Minen,

Geberden und vermittelt dieser Neigungen und Leidenschaften aus. Da ihre Forme aber vorübergehend und ihre Zeichen natürlich sind; so läßt sie keine so deutliche Phantasmata zurück als Malerey und Dichtkunst, stehet auch an Lebhaftigkeit der Empfindung der Musik nach und bedient sich ihrer Hülfe.

„Die Farbenkunst kömt mit der Musik überein, nur daß ihr Gegenstand fortdauernd ist, und sie keine Empfindungen, sondern nur sinnliche Begriffe erregen. Ob sie gleich selbst nicht täuschen; so unterstützen sie die Illusion der Malerey. Die Bildhauerkunst hat mit der Malerey vieles gemein, nur muß sie ohne Hülfe der Farben täuschen und den geringsten Schein von Bewegung vermeiden.“

Wichtige Ergänzungen zu diesen Sätzen bietet Mendelssohns Abhandlung „Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften“ (gedruckt in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste“, Bd. 1, 2. Stück, 1757) und seine Rezension der Schrift „An essay on the writings and genius of Pope“ (1758).

S. 8, Z. 22. Mendelssohn führt aus: der Maler könne Naturschönheiten besser beschreiben als der Dichter; die Grenzen würden durch die Sinne bestimmt, für die jeder von ihnen arbeitet, insofern die einen sich an das Gesicht, die anderen sich an das Gehör wenden. Ihre Zeichen können nacheinander oder nebeneinander dargestellt werden, d. h. sie können die Schönheit entweder durch Bewegungen (bei Lessing „Handlungen“) oder durch Formen schildern. Maler und Bildhauer müssen den Augenblick wählen, der ihrer Absicht am günstigsten ist, weil das Charakteristische ihrer Künste das Nebeneinander ist. Aber er läßt auch der Poesie das Recht, das Nebeneinander darzustellen, und gesteht den bildenden Künsten weit mehr als Lessing die Möglichkeit einer Wirkung in der Zeit zu.

Z. 29. Vgl. W. G. Howard, *Ut pictura poesis. A historical Investigation* (in den „Publications of the Modern Language Association of America“, Bd. 24, S. 40—123; New York 1909).

S. 9, Z. 9. Der angesehene Lodovico Dolce sagte in seinem „Dialogo della Pittura“ (Venedig 1757), ein guter Maler müsse auch ein guter Dichter sein, und behauptete, daß Virgil, als er den Tod des Laokoon schilderte, die berühmte Gruppe vor Augen gehabt haben müsse. Entsprechend heißt es in Opitzens Gedicht an den Kunstmaler Strobel:

„Wir schreiben auff Papier, ihr auff Papier und Leder,
Auff Holtz, Metall und Gold. Der Pinsel macht der Feder,
Die Feder wiederumb dem Pinsel alles nach.
Diß ists was hie bevor der Cheronenser¹ sprach,
Der Mann, dem Griechenland und Rom nicht kann bezahlen,
Der Klugheit hohen Werth; daß euer edles mahlen

¹ Plutarch; vgl. S. 467 dieses Bandes die Anmerkung zu S. 18, Z. 14.

Poeterey, die schweig', und die Poeterey
Ein redendes Gemäld' und Bild, das lebe, sey.“

S. 9, Z. 25. Dabei konnten solche glänzenden Virtuosenleistungen dekorativer Art entstehen, wie die des Tiepolo in Würzburg, Venedig und Madrid unmittelbar vor und nach der Abfassung des „Laokoon“; aber die höchsten Werte mangelten der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts.

Z. 31. Vgl. Konrad Leys aht, Dubos et Lessing (Greifswald 1874).

S. 10, Z. 33. Vgl. Carl Justi, Winckelmann (Leipz. 1866—72, 2 Bde.; besser diese erste Auflage als die gekürzte zweite, Leipz. 1898).

S. 11, Z. 25. Anfang Dezember 1756 schrieb Mendelssohn an Lessing: „Ich gehe mit Ihnen in die Schule der alten Dichter, allein wenn wir sie verlassen, so kommen Sie mit mir in die Schule der alten Bildhauer. Ich habe ihre Kunststücke nicht gesehen, aber Winckelmann (in seiner vortrefflichen Abhandlung von der Nachahmung der Werke der Griechen), dem ich einen feinen Geschmack zutraue, sagt: ihre Bildhauer hätten ihre Götter und Helden niemals von einer ausgelassenen Leidenschaft dahinreißen lassen. Man fände bey ihnen allezeit die Natur in Ruhe (wie er es nennt) und die Leidenschaften von einer gewissen Gemütsruhe begleitet, dadurch die schmerzliche Empfindung des Mitleidens gleichsam mit einem Firnisse von Bewunderung und Ehrfurcht überzogen wird. Er führt den Laokoon zum Exempel an, den Virgil poetisch entworfen und ein griechischer Künstler in Marmor gehauen hat. Jener drückt den Schmerz vortrefflich aus, dieser hingegen läßt ihm den Schmerz gewissermaßen besiegen und übertrifft den Dichter um desto mehr, je mehr das bloße mitleidige Gefühl einem mit Bewunderung und Ehrfurcht untermengten Mitleiden nachzusetzen ist.“

S. 13, Z. 19. Die deutsche Kritik von Klotz ist abgedruckt bei Julius W. Braun, Lessing im Urteile seiner Zeitgenossen, Bd. 1, S. 306 ff. (Berlin 1884).

Z. 36. Herder naht sich dem „Laokoon“ mit den Eingangsworten: „ein Werk, an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie und der Kunst des Schönen, geschäftig gewesen.“

Z. 37. Herders „Erstes Wäldchen“ ist zu finden in Suphans Ausgabe, Bd. 3, S. 1—188, das „Vierte Wäldchen“ ebenda, Bd. 4, S. 1—198, und die „Plastik“ an derselben Stelle, Bd. 8, S. 1—163.

S. 14, Z. 17. Danach strebte damals schon mit unbewußtem Drange der junge, in Leipzig studierende Goethe. Aber er verfiel hier dem Einfluß Oesers und empfand deshalb das neue Licht, das aus Lessings großem Werke aufstrahlte, als allzu grell. An Oesers Tochter schrieb er den 13. Februar 1769: „Grazie und das hohe Pathos sind heterogen; und niemand wird sie vereinigen, daß sie ein würdig Sujet einer edlen Kunst werden, da nicht einmal das hohe Pathos ein Sujet für die Malerey, dem Probiertestein der Grazie; und die Poesie hat

gar nicht eben Ursache, ihre Gränzen so auszudehnen, wie ihr Advokat meynt. Er ist ein erfahrener Sachverwalter; lieber ein wenig zu viel als zu wenig, ist seine Art zu denken. Ich kann, ich darf mich nicht weiter erklären, Sie werden mich schon verstehen; wenn man anders als grosse Geister denkt, so ist es gemeinlich das Zeichen eines kleinen Geists. Ich mag nicht gerne, eins und das andre seyn. Ein grosser Geist irrt sich so gut wie ein kleiner, jener, weil er keine Schranken kennt, und dieser, weil er seinen Horizont für die Welt nimmt.“ Am folgenden Tage schreibt Goethe dem Vater Oeser, der ihn vermutlich auf einen Irrtum Lessings hingewiesen hatte: „Lessing! Lessing! wenn er nicht Lessing wäre, ich möchte was sagen. Schreiben mag ich nicht wider ihn, er ist ein Eroberer und wird in Herrn Herders Wäldchen garstig Holz machen, wenn er drüber kömmt. Er ist ein Phänomen von Geist, und im Grunde sind diese Erscheinungen in Teutschland selten. Wer ihm nicht alles glauben will, der ist nicht gezwungen; nur widerlegt ihn nicht.“

Was nach vierzig Jahren das 8. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ über die erste Wirkung des „Laokoon“ berichtet, gibt nicht den persönlichen Eindruck von damals wieder, sondern schiebt ihm spätere geläuterte Erkenntnis unter. Noch dazu wird die kleinere, drei Jahre jüngere Schrift „Wie die Alten den Tod gebildet“ herangezogen, um eine unmittelbar vom „Laokoon“ ausgehende Wendung im künstlerischen Schaffen feststellen zu können.

Z. 21f. Weimarer Ausgabe, Bd. 47, S. 97—117. Hier sei auch an die berühmte Schilderung des ersten Eindrucks, den Goethe vom „Laokoon“ hatte, erinnert. Sie steht im elften Buch von „Dichtung und Wahrheit“ (Weimarer Ausgabe, Bd. 28, S. 86f.; „Goethes Werke“, herausgeg. von Karl Heinemann, Bd. 13, S. 61, Z. 11ff., Leipz. u. Wien o. J.).

Z. 32. In dem Briefe an Nicolai vom 13. April 1769 schreibt Lessing: Da so viele Narren ist über den „Laokoon“ herfallen, so bin ich nicht übel Willens, mich einen Monat oder länger in Kassel oder Göttingen auf meiner Reise zu verweilen, um ihn zu vollenden. Noch hat sich keiner, auch nicht einmal Herder, träumen lassen, wo ich hinaus will. . . Es ist mein völliger Ernst, den dritten Teil noch hier drucken zu lassen. Denn unter fünf bis sechs Wochen komme ich hier noch nicht weg.

S. 15, Z. 3. Die wichtigste Stelle des Briefes lautet: Wenn er [Garve] die Fortsetzung meines Buches wird gelesen haben, soll er wohl finden, daß mich keine Einwürfe nicht treffen. Ich räume ihm ein, daß Verschiedenes darin nicht bestimmt genug ist; aber wie kann es, da ich nur kaum den Einen Unterschied zwischen der Poesie und Malerey zu betrachten angefangen habe, welcher aus dem Gebrauche ihrer Zeichen entspringt, in so fern die einen in der Zeit und die andern im Raume existieren? Beyde können ebenjowohl natürlich als willkürlich sein: folglich muß es notwendig eine doppelte Malerey und eine doppelte Poesie geben: wenigstens von beyden eine höhere und eine niedrige Gattung. Die Malerey braucht entweder coexistierende Zeichen, welche natürlich

sind, oder welche unwillkürlich sind; und eben diese Verschiedenheit findet sich auch bey den consecutiven Zeichen der Poesie. Denn es ist ebenso wenig wahr, daß die Malerey sich nur natürlicher Zeichen bediene, als es wahr ist, daß die Poesie nur willkürliche Zeichen brauche. Aber das ist gewiß, daß, je mehr sich die Malerey von den natürlichen Zeichen entfernt oder die natürlichen mit willkürlichen vermischt, desto mehr entfernt sie sich von ihrer Vollkommenheit: wie hingegen die Poesie sich umso mehr ihrer Vollkommenheit nähert, je mehr sie ihre willkürlichen Zeichen den natürlichen näher bringt. Folglich ist die höhere Malerey die, welche nichts als natürliche Zeichen im Raume brauchet, und die höhere Poesie die, welche nichts als natürliche Zeichen in der Zeit brauchet. Folglich kann auch weder die historische noch die allegorische Malerey zur höhern Malerey gehören, als welche nur durch die dazukommenden willkürlichen Zeichen verständlich werden können. Ich nenne aber willkürliche Zeichen in der Malerey nicht allein alles, was zum Cojume gehört, sondern auch einen großen Teil des körperlichen Ausdrucks selbst. Zwar sind diese Dinge eigentlich nicht in der Malerei willkürlich; ihre Zeichen sind in der Malerei auch natürliche Zeichen: aber es sind doch natürliche Zeichen von willkürlichen Dingen, welche unmöglich eben das allgemeine Verständnis, eben die geschwinde und schnelle Wirkung haben können als natürliche Zeichen von natürlichen Dingen. Wenn aber bey dieser Schönheit das höchste Geſetz ist und mein Recensent selbst zugiebt, daß der Maler alsdann auch in der That am meisten Maler sei: so sind wir ja einig, und, wie gesagt, sein Einwurf trifft mich nicht. Denn alles, was ich noch von der Malerei gesagt habe, betrifft nur die Malerey nach ihrer höchsten und eigentümlichsten Wirkung. Ich habe nie geläugnet, daß sie auch, außer dieser, noch Wirkungen genug haben könne; ich habe nur läugnen wollen, daß ihr alsdann der Name Malerey weniger zukomme. Ich habe nie an den Wirkungen der historischen und allegorischen Malerey gezweifelt, noch weniger habe ich diese Gattungen aus der Welt verbannen wollen; ich habe nur gesagt, daß in diesen der Maler weniger Maler ist als in Stücken, wo die Schönheit seine einzige Absicht ist. Und giebt mir das der Recensent nicht zu? — Nun noch ein Wort von der Poesie, damit Sie nicht mißverstehen, was ich eben gesagt habe. Die Poesie muß schlechterdings ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen: und nur dadurch unterscheidet sie sich von der Prose und wird Poesie. Die Mittel, wodurch sie dieses thut, sind der Ton, die Worte, die Stellung der Worte, das Sylbenmaß, Figuren und Tropen, Gleichnisse ujm. Alle diese Dinge bringen die willkürlichen Zeichen den natürlichen näher; aber sie machen sie nicht zu natürlichen Zeichen: folglich sind alle Gattungen, die sich nur dieser Mittel bedienen, als die niedern Gattungen der Poesie zu betrachten; und die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf, willkürliche Zeichen zu seyn, und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge. Daß die dramatische Poesie die höchste, ja die einzige Poesie ist, hat schon Aristoteles gesagt, und er giebt der Epöee nur insofern die zweyere Stelle, als sie größtenteils dramatisch ist oder seyn kann. Der Grund, den er davon angiebt, ist zwar nicht der meinige; aber er läßt sich auf meinen

reducieren und wird nur durch diese Reduction auf meinen vor aller falschen Anwendung gesichert.

S. 15, Z. 4. Um Herders willen lohnte es Lessing der Mühe, mit seinem Krame ganz an den Tag zu kommen, wie er den 13. April 1769 an Nicolai schrieb. Im 38. der „Briefe antiquarischen Inhalts“ sagte er vom Borghesischen Fechter: Zu der künftigen Ausgabe des „Laokoon“ fällt der ganze Abschnitt, der ihn betrifft, weg, sowie mehrere antiquarische Auswüchse, auf die ich ärgerlich bin, weil sie so mancher tiefgelehrte Kunst-richter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat.

Z. 31. Der zweite Teil sollte davon ausgehen, daß Lessing de-
duktiv die Schönheit als Grundsatz der bildenden Künste festgestellt hatte, also auf anderem Wege zu demselben Ergebnis wie Winckelmann gelangt war. Der Ausdruck, die charakteristische und individuelle Form, und die Farbe treten als akzessorische, untergeordnete Schönheiten zu der idealschönen Form hinzu und sind mit ihr verträglich, wenn die Farbe als ideale Karnation (Kolorierung solcher Gegenstände, welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, also vornehmlich des menschlichen Körpers) und nicht Kolorierung überhaupt (Gebrauch der Lokalfarben) gelten kann, während der Ausdruck die ideale Schönheit ergänzt, wenn er nicht als transitorischer, sondern als permanenter Ausdruck erscheint. Immer ist aber das Ideal körperlicher Schönheit in der bildenden Kunst das Hauptprinzip, während es für die Poesie ein Ideal der Handlungen sein muß. Man darf vom Dichter nicht vollkommene moralische Wesen, noch weniger vollkommen schöne körperliche Wesen erwarten und verlangen, die Forderung, die Winckelmann in der Kunstgeschichte fälschlich an Miltons „Verlorenes Paradies“ stelle. Ein langer Exkurs sollte dann die poetische Technik Miltons darlegen und sie mit der Homers vergleichen.

Als gemeinsames Gebiet der Malerei und Poesie erscheinen die von Lessing so genannten kollektiven Handlungen, in denen die Bewegung auf mehrere Körper verteilt ist. Der Dichter müsse dabei vornehmlich auf Schönheit der einzelnen Teile sehen, der Maler mehr die Schönheit des Ganzen beobachten. Indessen gäbe es auch hier verschiedene Einschränkungen; so könne die Malerei die Schnelligkeit nicht darstellen.

Im dritten Teil sollte von den natürlichen Zeichen der Malerei und den willkürlichen der Poesie ausgegangen werden. Sie können ihre ursprüngliche Bedeutung ändern, und aus diesen Änderungen ergäben sich höhere und niedere Gattungen. Die bildende Kunst sinke um so tiefer, je mehr sie ihre natürlichen Zeichen mit willkürlichen vermische; dagegen steige die Poesie um so höher, je stärker ihre willkürlichen Zeichen als natürliche empfunden werden. Das ist am vollkommensten im Drama der Fall, und dieses wird dadurch zur höchsten Kunstgattung. In der bildenden Kunst entspricht ihr die ikonische Statue und das Porträt in Lebensgröße. Veränderte

Dimensionen gelten Lessing schon als willkürliche Zeichen, und so steht für ihn, wie früher aus anderen Gründen das Historienbild, jetzt die Landschaftsmalerei an sich schon auf einer niedrigeren Stufe; noch tiefer setzt er diejenigen, von ihm profanste Maler genannten Künstler, die, im Dienste der Belehrung, der Kunst unangemessene Mittel gebrauchen: die Darstellung aufeinanderfolgender Dinge nebeneinander, die schon im ersten Teil so hart angegriffene Allegorie und die Darstellung von Unsichtbarem, wie z. B. Gehörseindrücken.

Die Poesie kann ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen machen (Interjektionen, klangnachahmende Worte, Metaphern, Gleichnisse).

Auch die Vorteile, welche Tanzkunst und Musik von den willkürlichen Zeichen ziehen könnten, sollten erörtert werden. Im Tanze waren es die konventionell bestimmten Gesten beigelegten Bedeutungen; in der Musik dachte Lessing vielleicht an etwas ähnliches wie Leitmotive. Dann sollten noch die Verbindungen verschiedener Künste behandelt werden: Musik und Dichtkunst, wobei Lessing schon die untergeordnete Verwendung der Poesie in der Oper tadelt und bemerkt, daß man diejenige Verbindung, bei der die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen habe. Die vollkommenste mögliche aller Vereinigungen ist die willkürlicher aufeinanderfolgender hörbarer Zeichen mit natürlichen aufeinanderfolgenden hörbaren Zeichen (Poesie und Musik). Darauf folgt dann die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst und der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst.

Als Verbindung willkürlicher aufeinanderfolgender sichtbarer Zeichen mit natürlichen aufeinanderfolgenden sichtbaren Zeichen kann die Pantomime gelten, wenn die begleitende Musik außer Betracht bleibt. Als unvollkommene Verbindungen müßten die von willkürlichen aufeinanderfolgenden Zeichen mit natürlichen nebeneinandergeordneten Zeichen, also von Poesie und Malerei, gelten. Als Beispiel dafür gebraucht Lessing die Bänkelsängerei mit ihren den Vortrag des Liedes erläuternden Bildern.

S. 16, Z. 8. Dies läßt sich jetzt leicht erkennen, nachdem Schmarsow in einer gekürzten Fassung des „Laokoon“ (vgl. die folgende Anmerkung) alles für die eigentliche Absicht unwesentliche Beiwerk beseitigt hat.

Z. 32. Aus dem im Text Gesagten geht hervor, daß nach unserer Ansicht Lessings „Laokoon“ im Schulunterricht höchstens als Zeugnis heute überwundener kunsthistorischer und ästhetischer Ansichten zu verwerten ist. Als Schullektüre können nur einzelne Hauptabschnitte dienen, und auch bei diesen hat der Lehrer überall zur Kritik der Aufstellungen Lessings anzuleiten. Ein Hilfsmittel für diese Behandlungsart bietet: Lessings Laokoon in gekürzter Fassung herausgegeben von August Schmarsow (Leipz. 1907) und von demselben Verfasser „Erläuterungen und Kommentar zu Lessings ‚Laokoon‘“ (Leipz. 1907).

Vorrede.

S. 17, Z. 29. Protogeneß] Metrodorus H. Was Lessing über den Inhalt der Werke des Apelles und Protogenes sagt, ist leere Vermutung.

S. 18, Z. 5. Lessing denkt an Stellen wie: Aristoteles, „Poetik“, Kap. 1, § 4, Kap. 2, § 1, Kap. 6, § 15, und „Politik“, 8. Buch, Kap. 5, § 7 ff.; Cicero, „Brutus“, Kap. 18, § 70, „Orator“, Kap. 2, § 5 und 8, „De oratore“, 2. Buch, Kap. 16, § 70, 3. Buch, Kap. 7, § 26; Horaz an verschiedenen Stellen der „Epistel an die Pisonen“; Quintilian, „Institutio oratoria“, 2. Buch, Kap. 13, § 8, 5. Buch, Kap. 12, § 21, und namentlich 12. Buch Kap. 10.

Z. 14. Die Antithese des Simonides ist mitgeteilt bei Plutarch, „De gloria Atheniensium“, Kap. 3. — Sie wird seit Opitz (vgl. S. 461 f. dieses Bandes) von den deutschen Poetiken immer wieder zitiert und ist die Hauptquelle der Gleichsetzung beider Künste, die der „Laokoon“ bekämpft. Vgl. Friedrich Schlegels Fragment Nr. 315 im „Athenäum“, ersten Bandes zweites Stück, S. 91 (Berlin 1798): „Wie Simonides die Poesie eine redende Malerey und die Malerey eine stumme Poesie nannte, so könnte man sagen, die Geschichte sey eine werdende Philosophie und die Philosophie eine vollendete Geschichte. Aber Apoll, der nicht verschweigt und nicht sagt, sondern andeutet, wird nicht mehr verehrt, und wo sich eine Muse sehen läßt, wollen sie sie gleich zu Protokoll vernehmen. Wie übel verfährt selbst Lessing mit jenem schönen Wort des geistvollen Griechen, der vielleicht keine Gelegenheit hatte, an *descriptive poetry* zu denken, und dem es sehr überflüssig scheinen mußte, daran zu erinnern, daß die Poesie auch eine geistige Musik sey, da er keine Vorstellung davon hatte, daß beyde Künste getrennt seyn könnten.“

Z. 17. bejßen] beren H. Der wahre Sinn der Antithese des Simonides besteht in der allen Künsten gemeinsamen ästhetischen Wirkung.

S. 19, Z. 2. [eich]testen] elendesten H.

Z. 13. ausdrücken] erregen H.

Z. 30. bündig] gründlich H.

Z. 32. Die berühmte Laokoongruppe, jetzt im vatikanischen Museum zu Rom, ist am 14. Januar 1506 in einem vermauerten Gewölbe auf dem Esquilin aufgefunden worden. Der rechte Arm des Vaters und die beiden rechten Arme der Söhne fehlten; die Richtigkeit der Ergänzung ist zweifelhaft. Aus dem Altertum stammt die Nachricht (Plinius, „Historia naturalis“, Buch 36, Kap. 37), im Hause des Kaisers Titus habe ein Laokoon gestanden, *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum; ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Agesander et Polydorus et Athanodorus Rhodi*. Man nimmt heute nach Beseitigung früherer Einwände an, daß die Gruppe im vatikanischen Museum nicht eine Kopie, sondern das von Plinius so

hoch gerühmte Werk der drei rhodischen Meister selbst sei. Die Annahme Lessings (Abschnitt V), die Künstler hätten dem Virgil nachgearbeitet, für die noch Robert („Bild und Lied“, S. 192 ff.; Berlin 1881) eingetreten ist, kann heute nicht mehr aufrechterhalten werden, nachdem der Untergang des Vaters mit den beiden Söhnen nicht mehr als Erfindung Virgils gelten darf. Daher läßt sich hieraus auch nichts mehr für die Entstehungsgeschichte der Gruppe schließen; tritt doch jetzt Richard Foerster („Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts“, Bd. 21, S. 15 ff.; Berlin 1906) sogar dafür ein, daß es eine entsprechende Version der Laokoonsage in der griechischen Literatur wenigstens schon im 5. Jahrhundert gab. Für die Entstehung der Gruppe in der Zeit des Titus (vgl. Abschnitt XXVI) tritt jetzt nur noch Robert ein. Die Gruppe gilt allgemein als ein Werk der hellenistischen Zeit, entstanden um 50 v. Chr., was namentlich durch rhodische Künstlerinschriften bewiesen ist.

Auch die frühere Streitfrage, in welcher Haltung der verlorene rechte Arm des Laokoon zu denken sei, dürfte jetzt durch den Fund einer vermutlichen Kopie dieses Armes beseitigt sein. Lessings Erörterung, ob Laokoon schreie oder nicht, ist überflüssig, denn er kann gar nicht schreien, weil er in dem dargestellten Augenblick die Luft einzieht; er kann deshalb auch nicht stöhnen, sondern nur vor Schmerz krampfhaft aufschluchzen. Von einer absichtlichen Herabsetzung des Affekts kann deshalb nicht die Rede sein, und um so weniger, da der Schmerz aus den Augen, der zusammengezogenen Stirn und der gesamten Körpermuskulatur mit höchster Gewalt spricht.

Eine solche Milderung des natürlichen Ausdrucks hätte auch der Epoche der Laokoongruppe ganz fern gelegen. Sie entstammt jenem Zeitalter des griechischen Barocks, dessen glänzendste, dem Laokoon naheverwandte Erzeugnisse die Skulpturen des Zeusaltars von Pergamon sind.

Die sehr umfangreiche Literatur über die Laokoongruppe ist zuletzt und am vollständigsten zusammengestellt von Walther Amelung, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, Bd. 2, S. 202—205 (Berlin 1908).

S. 20, Z. 9. Zu den Künsten, deren Nachahmung fortjchreitend ist, zählen außer der Poesie die Musik und der Tanz, von denen die unangeführten Teile des „Laokoon“ handeln sollten.

I.

S. 20, Z. 19f. Die Gesamtansicht Winckelmanns von dem Wesen der griechischen Kunst deckt in ihrer Einseitigkeit höchstens einzelne Werke der Blütezeit. Die aus ihr für die Laokoongruppe gezogenen Folgerungen erweisen sich vollends als falsche idealistische Interpretation des durchaus realistisch gemeinten Kunstwerks.

S. 21, Z. 32 f. erjchollen] erjchallen *H.*

S. 22, Z. 2. durchhallen] ertönen *H.*

Z. 18 f. Blümner weist nach, daß die Griechen bei Homer niemals mit Geschrei fallen, die Trojaner nur selten.

S. 23, Z. 14. aber] aber auch *H.*

Z. 24. Auch die Griechen rücken bei Homer häufig mit Geschrei in die Schlacht, z. B. „Ilias“, 4. Buch, V. 506; 11. Buch, V. 50; 13. Buch, V. 169 u. 383; 16. Buch, V. 267; 17. Buch, V. 317; beide Heere schreien: 8. Buch, V. 63; 13. Buch, V. 335; 14. Buch, V. 396 ff.; 15. Buch, V. 312.

S. 25, Z. 17. mit bestem Vorjage] mit Vorteil *H.*

II.

S. 25, Z. 26 f. Die historisch unhaltbare Anschauung, die griechischen Künstler hätten nur Schönes geschildert, ist der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts sehr verhängnisvoll geworden. Sie verzichtete dadurch auf allen charakteristischen Ausdruck zugunsten einseitig aufgefaßter, sinnliches Wohlgefallen erregender Harmonie der Form. Der gesamte zweite Abschnitt des „Laokoon“ steht unter dieser falschen Anschauung vom Wesen der alten Kunst.

Z. 32. Schiller: „Gemein ist alles, was nicht zu dem Geiste spricht und kein anderes als ein sinnliches Interesse erregt.“

S. 26, Z. 10. nachzubilden] darzustellen *H.*

Z. 22 ff. In seiner einseitigen Bevorzugung der Porträtmalerei (vgl. „Materialien zum Laokoon“, Nr. 20; S. 291 dieses Bandes, Z. 22 bis 34) zieht Lessing aus den Erwähnungen des Pausan und Piraiikos Folgerungen, die diese realistischen Maler ungebührlich herabsetzen. Pausan braucht nach der Äußerung des Aristoteles nicht Karikaturmaler gewesen zu sein, und die Bezeichnung als „Rhyparograph“ (S. 27, Z. 5) kann bei dem hohen Lobe, das ihm Plinius („Historia naturalis“, Buch 35, Kap. 112) und Properz (3. Buch, 9. Elegie, V. 12) erteilt, nicht so tadelnd gemeint gewesen sein. Wahrscheinlich ist an der betreffenden Stelle zu lesen: *Rhopographos*, d. h. Kleinigkeitsmaler. Die Worte des Plinius über Piraiikos lauten: *arte paucis postferendus proposito nescio an destruxerit se, quoniam humilia quidem secutus humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. Tonstrinas sutrinisque pinxit et asellos et opsonia ac similia, ob hoc cognominatus rhyparographos.*

S. 27, Z. 10 ff. Das angebliche thebanische Gesetz ist bei Älian, „Varia historia“, Buch 4, Kap. 4, angeführt. In Lessings „Collectanea“ heißt es unter „Malerei“: Von dem Thebanischen Gejeße *eis to xosittov mimeiodai* habe ich meine Meinung im „Laokoon“ gesagt. Riedel hat Einwürfe dagegen gemacht, wider welche mich ein Ungenannter, ich glaube, es ist Prof. Morus, in dem letzten Stücke der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften“ verteidigt hat, wo Riedels Theorie recensiert wird. In der vorher angeführten Dissertation von Jüngern wird dieses Gejeßes auch ge-

daß, und Jünger macht den Zusatz: *qualis etiam Lex apud Aegyptios viguit vid. Muret. ad. Nicomach. p. 249.* Dieses ist nachzusehen.

Mit den Thebanischen Gezeiten zu vergleichen eine Stelle des Cicero, „*De Oratore*“, lib. II.: *Valde autem videntur 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 Gezeß ebenso verstanden hat als ich, wo er die Stelle des Cicero anführt und hinzusetzt: *de hoc abusu alibi loquuti sumus, lege Thebanorum multa pecuniaria coercito — Sed aliud est ingeniose abuti arte pictoria; aliud praeclare pingendo ex imperitia deficere.*

S. 27, Z. 24. alleamt] alle *H.*

S. 28, Z. 2. mittelmäßigen] häßlichen *H.*

Z. 9—11. Vgl. „*Emilia Galotti*“, 1. Aufzug, 4. Auftritt (Bd. 2 dieser Ausgabe, S. 161, Z. 31 ff.).

Z. 18—25. Sowohl Lessings Zweckbestimmung der Kunst wie seine daraus gezogene Folgerung können keine Geltung mehr beanspruchen.

S. 30, Z. 5f. Ich nehme die Münzen aus, deren Figuren aber nicht zur Kunst, sondern zur Bildersprache gehören. *H.*

S. 31, Z. 2f. verkleinern] unziemlich *H.*

Z. 3. Dem verlorenen Gemälde des Timanthes steht ein Relief eines florentinischen Marmoraltars und ein kampanisches Wandgemälde nahe. Gegen diese Stelle polemisierte der französische Bildhauer Falconet in dem Aufsatz „*Sur une opinion de Mr. Lessing*“ („*Œuvres*“, Bd. 2, S. 259 ff.; Lausanne 1781).

Z. 21f. Vettori bis sind fehlt *H.*

S. 32, Z. 9 ff. Die Sitte des Altertums, bei großem Schmerze das Haupt zu verhüllen, dürfte für das Verfahren des Timanthes in erster Linie maßgebend gewesen sein. Vgl. Euripides, „*Iphigenia in Aulis*“, V. 1546.

S. 33, Z. 10—12. Vgl. S. 273 dieses Bandes, Nr. 14. Die dort von Lessing gegebene Deutung des Kopfes als Larve, d. h. Schauspielermaske, ist sicher zutreffend.

III.

Die in diesem Abschnitt begründeten Hauptsätze Lessings: die Wahl des fruchtbarsten Moments und der dadurch bedingte Ausschluß des Höhepunkts des Affekts, sowie die Vermeidung des Transitorischen, können nur so weit Geltung beanspruchen, als die Illusion durch ihre Befolgung gefördert wird, was aber nur in wenigen Fällen geschieht. In der Laokoongruppe sehen wir gerade einen Augenblick höchsten Affekts von entschieden transitorischer Art. Vgl. Goethe, „*Über Laokoon*“ („*Werke*“, Bd. 47, S. 107; Weimar 1896).

S. 34, Z. 26 ff. Diese Hypothese Lessings hat hohe Wahrscheinlichkeit für sich.

S. 35, Z. 32. Grenzen *H.*

S. 36, Z. 12. lassen] läßt *H.*

IV.

S. 38, Z. 16. Aber Sophokles hat in seinem „Rasenden Ajax“ ebenfalls das Wüten des Helden nicht gezeigt, so daß also wenigstens das letzte von Lessing angeführte Beispiel für bildende und dichtende Kunst zutrifft.

Z. 20. dieje] die *H.*

Z. 24. einmal fehlt *H.*

Z. 27. denfen] gedenten *H.*

S. 40, Z. 22—25. Lessing spielt hier auf das Gesetz der klassischen Tragödie der Franzosen an, das den Todeskampf von der Bühne verbannte.

S. 41, Z. 12. würde bis sein] ist daher weniger theatralisch *H.*

S. 44, Z. 29. denn auch *H.*

S. 46, Z. 16. guten] philosphischen *H.*

Z. 28. ihn bis ebenso sowohl] ihn fast ebenso lebhaft *H.*

S. 47, Z. 8. einer jeden] jeder *H.*

Z. 26. unveränderlichen] unwandelbaren *H.*

V.

S. 52, Z. 13 ff. Über die Quellen für Virgils Laokoonepisode ist nichts Bestimmtes festzustellen. Vgl. über das Alter der Tradition neuerdings Richard Foerster, a. a. O. (vgl. die Anmerkung zu S. 19 dieses Bandes, Z. 32), S. 13—23.

Z. 16. Daß der kykliche Dichter Pisander die Geschichte vom Tode des Laokoon erzählt habe, sagt Macrobius nicht. Aber vor Virgil hat ein griechischer Tragiker, vielleicht Sophokles in seinem verlorenen „Laokoon“, die Geschichte schon so dargestellt, daß außer den Kindern auch Laokoon von den Schlangen getötet wird, wie aus Hygin. fab. 135 hervorgeht.

Z. 24 ff. „Glaubt ihr, ich werde sagen, was Virgil von den Griechen entlehnt habe, wie allgemein bekannt ist? Daß er für die Hirtengedichte Theokrit benutzte, für das Gedicht vom Landbau den Hesiod? Und daß er selbst in den ‚Georgica‘ die Vorzeichen stürmischen und schweren Wetters aus den ‚Phaenomena‘ des Aratus entlehnte? Oder daß er die Zerstörung Trojas mit seinem Sinon und dem heiligen Pferd und allem anderen, was das zweite Buch enthält, beinahe wörtlich aus dem Pisander übersetzte, der unter den griechischen Dichtern durch jenes Werk hervorragte, das, mit der Hochzeit Jupiters und Junos beginnend, in einer Folge alle Geschichten zusammenfügt, die sich im Laufe der Jahrhunderte bis zur eigenen Zeit Pisanders ereigneten, und aus den getrennten Perioden ein Werk zustande brachte? Darin hat er auch den Untergang Trojas berichtet. Virgil gab dies treulich wieder und verfertigte so den Sturz Iliums. Aber das und ähnliches ist schon für die Knaben abgeleert; ich übergehe es deshalb.“

S. 55. Z. 12 ff. „Da zeigt sich etwas Anderes, Größeres und für uns Unglückliche Fürchterlicheres und verwirrt die ahnungslosen Gemüther. Laokoon, durch sein Los zum Priester Neptuns bestimmt, opferte feierlich am Altar einen gewaltigen Stier. Aber siehe! da wälzen sich auf dem ruhigen Meere von Tenedos (ich schaudere bei der Erzählung) in gewaltigen Kreisen zwei Schlangen daher und streben beide dem Ufer zu. Aus der Flut reckt sich ihre Brust auf, und die blutigen Kämme ragen über dem Wasser; ihr übriger Körper durchwandert das Meer von hinten kommend, und sie krümmen die ungeheuren Rücken. Die schäumende See rauscht, schon erreichen sie das Gestade, und mit Augen, die von Blut und Feuer durchronnen sind, strecken sich aus dem zischenden Mund die züngelnden Zungen. Wir entfliehen erbleichend bei dem Anblick. Mit sicherer Richtung gehen sie auf Laokoon los, und zuerst umschlingen beide Schlangen die kleinen Körper seiner Kinder und zerfleischen mit ihren Bissen die Glieder der Unglücklichen. Dann ergreifen sie ihn selbst, der mit einem Geschoß zu Hilfe eilt, umschnüren ihn mit ihren gewaltigen Ringen; und schon haben sie zweimal seine Mitte umfaßt, zweimal um seinen Hals die schuppigen Rücken gelegt, sie erheben steil ihren Kopf und Nacken. Er sucht mit den Händen die Knoten zu lösen, seine Priesterbinden sind von Geifer und schwarzem Gift befeuchtet, und er sendet furchtbares Geschrei zum Himmel, wie der Stier brüllt, der verwundet vom Altar flieht und das unsicher niedergefallene Beil von seinem Nacken abschüttelt.“

Z. 41 ff. Nach der Übersetzung Heinses:

„Doch sieh, indem's geschieht, ein neues Wunder!
 Dort, wo das hohe Tenedos die Wogen
 Mit seinem Felsenrücken von sich schüttelt,
 Daß von der Tiefe sie zurückeprallen,
 Die Flut aufschwillt und sich in Schaum verwandelt,
 Und wie bei stiller Nacht der Schlag der Ruder
 Von weitem einer ganzen Flotte rauschet —
 Hier sehen wir zwo Schlangen, Fluten werfen
 Hoch mit verschlungnen Kreisen an die Felsen —
 Sie gleichen aufgeschwollen hohen Schiffen!
 Aufstrudelt hier der Schaum an ihren Leibern!
 Die Schwänze klatschen! ihre Mähnen ragen
 Mit roten Feuerstrahlen aus dem Meere!
 Von ihren Blitzen brennen alle Wogen,
 Und aller Augen stehen starr und staunen.
 In ihre heil'gen phrygischen Gewänder
 Gekleidet standen da Laokoons Söhne,
 Zwei Pfänder von der allerreinsten Liebe,
 Und plötzlich haben sie die glühenden Schlangen
 Umwunden! — wie strecken sie die Händchen
 Nach Hül' empor! ach, keiner kann sich helfen!

Ach, jeder jammert über seinen Bruder!
 Und jeder stirbt aus Furcht für seinen Bruder!
 Der schwache Vater eilet, sie zu retten —
 Sie dehnen hoch sich über seine Kinder,
 Ergreifen ihn und ziehen ihn darnieder
 Und winden ihren Gift in jede Nerve!
 Da liegt der Priester am Altar ein Opfer.“

S. 61, Z. 18 ff. „Man achte darauf, daß die zarten und leichten Gewänder nur dem weiblichen Geschlecht gegeben wurden und die alten Bildhauer so sehr als möglich es vermieden, Männer zu bekleiden, weil sie, wie schon gesagt, dachten, daß der Bildhauer Stoffe nicht wiedergeben könne und die dicken Falten schlecht wirkten. Es gibt fast soviel Beispiele dieser Wahrheit wie nackte Männerfiguren unter den Antiken. Ich will hier nur die des Laokoon erwähnen, der nach der Wahrscheinlichkeit bekleidet sein mußte. In Wahrheit, was gibt es für eine Möglichkeit, daß ein Königssohn, ein Apollopriester bei der feierlichen Handlung eines Opfers ganz nackt gewesen sei; denn die Schlangen kamen von der Insel Tenedos nach Troja und überraschten Laokoon und seine Söhne, als er gerade am Meeresufer dem Neptun opferte, wie Virgil im zweiten Buch seiner ‚Äneis‘ bemerkt. Indessen haben die Künstler, die dieses schöne Bildwerk schufen, wohl gesehen, daß sie den Gestalten keine zu ihrer Stellung passenden Gewänder geben konnten, ohne eine Art von Steinhäufen zu machen, dessen Masse einem Felsen geähnelt hätte, an Stelle der drei bewundernswerten Gestalten, die das Staunen der Jahrhunderte waren und immer bleiben werden. Deshalb haben sie von den zwei Übeln das der Gewänder für weit schlimmer als selbst den Verstoß gegen die Wahrheit gehalten.“

S. 64, Z. 15. Daß kleinere ist das Gebiet der bildenden Kunst, das größere die nur durch die Schranken der Phantasie begrenzte Dichtkunst.

VI.

S. 64, Z. 24 f. Seit Dubos (vgl. die „Einleitung des Herausgebers“, S. 9 dieses Bandes, Z. 31 ff.) unterschied man allgemein die redenden Künste, welche die schönen Begriffe durch Worte und andere willkürliche Zeichen nur nach dem Gesetz der Einbildungskraft hervorgerufen, von der Malerei und der Tonkunst, welche die schöne sinnliche Erkenntnis, d. h. die schöne Empfindung durch Realisierung eines äußerlichen Gegenstandes, d. i. durch natürliche Zeichen hervorbringen.

Willkürliche Zeichen sind gesprochene und geschriebene Worte sowie Musiknoten; natürliche Zeichen sind Formen und Farben, insofern sie mit denen der darzustellenden Gegenstände übereinstimmen, mimische Nachahmung des Ausdrucks der Leidenschaften. Vgl. Abschnitt XVII, „Materialien zum Laokoon“, Nr. 3, II (S. 225 dieses Bandes) und Nr. 8, dritter Abschnitt, I—VII (S. 256 f. dieses Bandes).

S. 65, Z. 6. ES bis würdig] ES ist vortrefflich] H.

Z. 9 ff. Die von Franz Bornmüller besorgte Lessing-Ausgabe des Bibliographischen Instituts (Leipzig u. Wien o. J.) gibt folgende Übersetzung:

„Über die Statue des Laokoon.

„Gedicht von Jacobus Sadolatus.

„Sieh! aus gewaltigem Schutt, aus der mächt'gen Ruine Gewölben
Hat der zögernde Tag herauf nun wieder gebracht uns
Jenen Laokoon, welcher in Romas fürstlichen Hallen
Einst gestanden und deine Penaten, o Titus, geschmückt hat.
Bildwerk göttlicher Kunst! — es hat selbst die herrliche Vorzeit
Elderes nie gesehen — der Nacht entstiegen, besucht du
Wieder die stolzen Mauern der neugeborenen Roma.
Was erheb' ich hier mehr? was zuerst? den gepeinigten Vater?
Oder das Söhnepaar und die Schlangenverstrickung — ein Anblick
Schauderregend! — die Wut der giftdurchgeschwollenen Drachen?
Oder die Wunden, den Schmerz, so wahr im sterbenden Marmor?
Seele, du schauerst zurück voll Graun, und vom stummen Gebilde
Abgewendet, ergreift gleich stark dich Schrecken und Mitleid.
Gierig rollen daher zwei Schlangen zum mächtigen Kreis sich,
Ziehen herum rastlos, stets engere Ringe verknüpfend,
Bis sie endlich die drei mit unendlichen Schlingen umstricken.
Kaum vermag's zu ertragen der Blick und das gräßliche Schicksal
Anzuschauen und den schrecklichen Tod! Die eine erhebt sich,
Schnell auf Laokoon sich, umschlingt ihn von oben und unten,
Schlägt mit zerfleischendem Biß in die Weichen den giftigen Zahn ihm.
Sieh, wie der Leib vor den Ringen sich sträubt, wie die Glieder sich
winden!

Sieh, wie die Seite zurück sich krümmt, von der Wunde getroffen!
Er, vom bitteren Schmerz gequält und der herben Zerfleischung,
Hebt ein mächtig Geschrei, und sich mühend, die blutigen Zähne
Wegzureißen, ergreift mit der linken Hand er des Drachen
Rücken; es spannen die Muskeln sich an; im gewaltigen Drucke
Bietet er, ach, umsonst! des Körpers gesammelte Kraft auf.
Schon erliegt er der Wut; zum Seufzer erstirbt ihm der Angstruf.
Aber es schlüpfet der Wurm, in häufiger Schlingung sich kehrend,
Schnell hindurch, ihm die Knie mit gewundenen Knoten umstrickend.
Da entschwinden die Waden, es schwillt von der Schnürung das Bein
auf;

So auch schwellen empor vom gehemmtten Pulse die Adern,
Und die bläulichen Venen erfüllen mit schwarzem Geblüt sich.
Gleich sehr wütet die wilde Gewalt jetzt gegen die Söhne,
Würgt sie mit schneller Verschlingung, zerfleischt die umwundenen
Glieder:

Schon hat die blutige Brust des einen die Schlange zerrissen,
Der, mit ersterbendem Mund vom Erzeuger sich Hülfe erflehend,

Nur vom umschlingenden Kreis und der mächtigen Windung gestützt
wird.

Während der zweite, dem keinerlei Biß noch die Glieder verletzt hat,
Mit gehobenem Fuß den Wurm zu entfernen sich anschickt,
Sieht er den Vater; vor Schauder erstarrt ihm jede Bewegung,
Und so hält die gedoppelte Furcht ihm zweifelnd das Jammern
Noch auf der Lippe zurück und im Aug' die Träne. — Daher
war's,

Herrliche Künstler, die ihr, von dauerndem Ruhme erstrahlend,
Solch ein Werk uns geschaffen (obgleich wohl besseren Taten
Ein unsterblicher Name gebührt und wohl euch vergönnt war,
Manchen erhabneren Geist dem künftigen Rufe zu melden),
Trefflich, daß ihr, wieviel sich zum Lob auch Gelegenheit darbot,
Diese ergriffet und euch zur höchsten Höhe hinaufschwangt.
Ihr habt das starre Gestein zu lebenswarmen Gestalten
Schaffend beseelt, habt lebende Sinne dem atmenden Marmor
Eingehaucht; wir erblicken die Wut, die Bewegung, die Schmerzen,
Ja, wir vernehmen sogar das Jammergeschrei. — Es hat Rhodos
Einst euch Ehre verliehen; es lag unendliche Zeit schon
Euere Kunst verborgen, die jetzt am glücklichen Tage
Roma wieder erblickt und verehrt; des vergessenen Kunstwerks
Ruhm ist wieder erneut. — Wieviel herrlicher ist's, mit dem Geiste,
Ja, mit Arbeit und Mühe sogar zu verlängern das Dasein,
Als zur Vermehrung der Pracht und der leeren Verschwendung zu
dienen.“

S. 68, Z. 4. Die Betrachtung aus einem malerischen Gesichtspunkte bedeutet hier die Vereinigung zweier aufeinanderfolgender Handlungen, die der Dichter beschreibt, zu zwei in der Vorstellung nebeneinander aufgehängten Gemälden, also zu zwei gedachten optischen Eindrücken. Lessing betont mit Recht, daß diese einander viel stärker beeinträchtigen als aufeinanderfolgende reine Phantasievorstellungen.

VII.

S. 72, Z. 4f. auf einer Münze erblickte *H*.

S. 74, Z. 27ff. Die Darstellung schwebender Körper ist nicht nur möglich, sondern in der Malerei oft mit vollem Erfolg ohne die Hilfsmittel der Flügel und der Wolken versucht worden.

S. 75, Z. 14. Über die verabredeten Zeichen vgl. Abschnitt XII.

S. 78, Z. 13f. Das bei Plinius, „*Historia naturalis*“, 35. Buch, Kap. 78, erwähnte Bild ist kaum mit der sogenannten „Aldobrandinischen Hochzeit“, wie einige meinen, identisch. Der Maler heißt in den besten Handschriften nicht Echion, sondern Aëtion.

Z. 27. annimmt] nimmt *H*.

Z. 30. ein Löpfer feine *H*.

VIII.

S. 81, Z. 22—25. Diese Annahme Lessings ist unrichtig; die Hörner des Bacchus wachsen aus der Stirn heraus, wo der Gott mit ihnen erscheint. Sehr häufig trägt er auch das Diadem (gegen S. 82, Z. 3 ff.); aber die Hörner sind nicht daran befestigt, auch nicht auf der Berliner Dionysosbüste.

S. 82, Z. 16 f. Minerva und Juno erscheinen häufig auf antiken Bildwerken Blitze schleudernd.

S. 83, Z. 22 ff. Die Göttergestalten der Künstler sind weder ursprünglich personifizierte Abstrakta, noch erstarren sie zum unveränderlichen Typus (S. 84, Z. 1 f.). Lessing meint offenbar ganz richtig, daß gewisse stehende Eigenschaften, die den Göttern beigelegt werden, aus ihrer mythologischen Funktion herstammen und gleichsam als Grundthema in allen möglichen Variationen der Gestalt durchklingen müssen. Vgl. August Schmarsow, Erläuterungen und Kommentar zu Lessings „Laokoon“, S. 21—25 (Leipzig 1907).

IX.

S. 86, Z. 2 bis S. 88, Z. 9. Diese Ausführungen Lessings leiten, folgerichtig fortgesetzt, zu der heutigen Autonomie des Kunstwerks. Jede Rücksicht auf äußere Zwecke und Bestimmungen wird dem künstlerischen Schaffen verhängnisvoll. Bei Kultwerken kommt noch hinzu, daß die Tradition in der Regel Auffassung und Stil bedingt. Ob freilich die gehörnten Bacchusstatuen durchweg als Kultbilder anzusehen seien, ist zweifelhaft, weil die Künstler auch im freien Schaffen darauf ausgehen konnten, die mythologische Vorstellung zu verkörpern; man denke an den Moses des Michelangelo.

S. 87, Z. 10. ausgegrabenen *H.*

S. 88, Z. 20 ff. Die Behauptung, die Alten hätten keine Furien gebildet, ist von Klotz in seinem Buche „Über den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine“ (Altenburg 1768) angegriffen worden. Vgl. Lessings Verteidigung in den „Briefen antiquarischen Inhalts“, Nr. 6 u. 7 (Bd. 6 dieser Ausgabe, S. 26—31).

S. 89, Z. 20. Verjüngung] Entjüngung *H.*

X.

S. 94, Z. 1—4. Das Beispiel der Taubstummensprache würde hier näher liegen; aber diese war damals kaum erst erfunden.

S. 97, Z. 36 ff. Die in dieser Anmerkung berührten Gegenstände hat Lessing später in seiner Schrift „Wie die Alten den Tod gebildet“ behandelt. Vgl. Bd. 6 dieser Ausgabe, S. 65.

XIII.

S. 113, Z. 9 f. in welchen ein Gemälde liegt *H.*

XIV.

S. 115, Z. 2 ff. Lessing gedachte in der Fortsetzung des „Laokoon“ auf Miltons Epos besonders ausführlich einzugehen. Vgl. die „Materialien zum Laokoon“, Nr. 8, zweiter Abschnitt, XII (S. 255 dieses Bandes), und namentlich Nr. 17 (S. 280—282) und Nr. 19, XXXV—XL (S. 288 f.).

Z. 24. Der Ausdruck *malerijſch* kann hier leicht irreführen; es sollte heißen „anschaulich für die Phantasie des Lesers“ oder „als poetisches Gemälde“

XV.

S. 116, Z. 10. *Muſikaliſche* Gemälde sind für Lessing wahrscheinlich die durch Rhythmus und Klangwirkung ausgelösten Vorstellungen stimmungsmäßiger Art. Vgl. Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung („Werke“, herausgeg. von Bellermann, Bd. 8, S. 353; Leipz. u. Wien o. J.), wo er Klopstock einen musikalischen Dichter nennt: „Ich sage ‚musikalischen‘, um hier an die doppelte Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst zu erinnern. Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht bloß auf dasjenige, was in der Poesie, wirklich und der Materie nach, Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte desselben, die sie hervorbringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen; und in diesem Sinne nenne ich Klopstock vorzugsweise einen musikalischen Dichter.“

S. 117, Z. 10 f. Blümner bemerkt die Feinheit, die in der Wahl des Präteritums für den plötzlichen Vorgang liegt.

XVI.

S. 118, Z. 27. Das Wort „Gegenstände“ bezeichnet hier und im folgenden, wie Elster („Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, Neue Folge“, Bd. 13, S. 135 ff.; Berlin 1899) bewiesen hat, nicht soviel wie Objekte, sondern „Inhalte unserer Auffassung“.

Z. 32. *Handlung* ist nach Lessings Erläuterung in den „Abhandlungen über die Fabel“ (Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 400, Z. 17 f.) eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen. Aus dieser Stelle in Verbindung mit der weiteren, a. a. O., S. 406, Z. 27 ff., geht hervor, daß Lessing den ästhetischen Begriff des Wortes „Handlung“ meint, der sich mit „Begebenheit“ oder „Lebensvorgang im allgemeinen“ deckt. Hier im „Laokoon“ aber nimmt er das Wort, wie Elster (a. a. O.) nachweist, in dem anderen Sinne, daß es nur Begebenheiten, Taten und Handlungen — innere und äußere —, aber nicht die Einheit bezeichnet, also das eine ästhetische Merkmal nicht

mit einschließt und nur soviel wie „Veränderungen“ oder „Vorgänge“ meint.

S. 118, Z. 31—33. Vgl. die „Abhandlungen über die Fabel“ (Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 400f., und S. 406, Z. 27—32). Mendelssohn schlug in seinen Anmerkungen zu dem Entwurf des „Laokoon“ vor, statt „Handlungen“ zu setzen „Bewegungen“. Lessing blieb bei seinem eigenen Ausdruck, weil es ihm vor allem darauf ankam, prägnant den Unterschied der Körper mit ihren nebeneinander geordneten Teilen und der Vorgänge mit ihren aufeinanderfolgenden Teilen zu betonen. Später wollte er den Zusammenhang von Handlung und Bewegung näher erörtern. Vgl. S. 245 dieses Bandes, Nr. 5. Tatsächlich können Lessings Merkmale höchstens die äußerlichsten Eigenschaften der bildenden Künste und der Poesie bezeichnen. Ihre Stoffgebiete greifen weit ineinander über, und ihre Darstellungsmittel vermögen der Illusion Hilfen zu bieten, welche die von Lessing behaupteten Einschränkungen der Gebiete fast sämtlich aufheben. Er selbst hat schon in Abschnitt XVII (S. 126f.) die Fähigkeit der Sprache zugegeben, das nebeneinander Befindliche zu schildern, und es liegt nur an dem dort nicht glücklich gewählten Beispiel, wenn er uns scheinbar überzeugt, daß die schildernde Poesie illusionswidrig sei. Man denke dagegen an die großartigen, weit ausgeführten Gemälde in den Romanen der Gegenwart. Ganz ebenso steht es mit der Fähigkeit der Malerei, Handlungen zu schildern. Diese Fähigkeit unterschätzt Lessing, weil sein Formideal durchaus ein plastisches ist. Von spezifisch malerischem Sehen ist bei ihm nichts zu bemerken. Vgl. zum Beweis namentlich S. 291ff. dieses Bandes, Nr. 20—24, und in den „Collectanea“ den Abschnitt über Rembrandt: Die Rembrandtsche Art scheidet sich zu niedrigen, possiblichen und ekeln Gegenständen sehr wohl. Durch den starken Schatten, welcher durch den Vortheil des unreinen Witzens oft erzwungen wird, errathen wir mit Vergnügen tausend Dinge, welche deutlich zu sehen gar kein Vergnügen ist. Die Lumpen eines zerrißenen Rockes würden, durch den feinen und genauen Grabstichel eines Wille ausgedrückt, eher beleidigen als gefallen; da sie doch in der wilden und unfleißigen Art des Rembrandt wirklich gefallen, weil wir sie uns hier nur einbilden, dort aber sie wirklich sehen würden. Sinegegen wollte ich hohe, edele Gegenstände nach Rembrandts Art zu traktiren nicht billigen. Ausgenommen solche hohe, edle Gegenstände, mit welchen Niedriges und Ekles verbunden ist. Z. E. die Geburt eines Gottes in einem Stalle, unter Ochsen und Esel. Und solche, mit welchen die Dunkelheit vor sich verbunden ist.

S. 119, Z. 18—24. Diese Schlußabschnitte der Fundamentalsätze Lessings sind klar erkennbar aus dem Streben nach durchgeführtem Parallelismus entsprungen. Die Praxis der Poesie widerlegt Lessings Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in bezug auf Schilderungen körperlicher Gegenstände auf Schritt und Tritt. Nur so viel ist richtig, daß der Dichter, um eine genügende Vorstellung der Objekte hervorzurufen, relativ wenige charakteristische

Züge hervorzuheben braucht, weil die Phantasie des Lesers assoziativ ergänzend die Vorstellung ausbaut. Deshalb empfindet man eine steckbriefartige Beschreibung als lästig und kunstwidrig; ein Hauptteil des ästhetischen Vergnügens, die eigene Mitarbeit, wird dadurch unterbunden, ohne daß etwas Besseres erreicht würde.

S. 119, Z. 34. Die Manier Homers darf, wie schon Herder bemerkt hat, nicht zur allgemeinen Regel erhoben werden.

S. 120, Z. 21 ff. Der Kunstgriff Homers entspringt aus dem Wesen epischer Erzählung, nicht aus der von Lessing behaupteten bewußten Absicht, Beschreibung in Handlung zu verwandeln. Übrigens steckt dahinter doch die Freude des Dichters an der Beschäftigung mit dem Objekt um seiner selbst willen, also etwas der verpönten Schilderung in Wesen und Wirkung nahe Verwandtes. Daß es sich nicht um einen durchgeführten Grundsatz Homers handelt, zeigt die Schilderung des Palastes und der Gärten des Alkinoos („Odyssee“, 7. Gesang, V. 84 ff. und 112 ff.). Vgl. dazu S. 289 dieses Bandes, Z. 23 ff. Zum ganzen Abschnitt XVI vgl. auch Lessings Brief an Nicolai vom 26. März 1769 (S. 463 f. dieses Bandes, Anm. zu S. 15, Z. 3).

XVII.

S. 126, Z. 25 f. Die Worte der Dichter soll immer malen bedeuten entweder „die (falsche) Kunstlehre der Zeit verlangt von dem Dichter, daß er male“ oder „vorausgesetzt, daß der Dichter male“.

Z. 28. Die „deutliche Vorstellung“ ist nach der Terminologie der Wolffschen Philosophie der vollständige Begriff eines Ganzen. Psychologisch ist der Gesamteindruck oder die hervorstechende Wirkung eines Teils in der Regel beim Erblicken von Objekten das Primäre, die erste Erkenntnis des Gegenstandes Begründende.

Z. 35. nichts mehr als] gleichjam nur H.

S. 127, Z. 16 ff. Albrecht von Haller hat sich gegen diese Kritik in seiner Rezension des „Laokoon“ („Göttinger Gelehrte Anzeigen“, 1766, Stück 112 und 113) gewehrt. Er schrieb: „Uns dünkt aber, Herr L. verfehlt hier des Zwecks, den ein Dichter bei solchen Gemälden sich vorgesetzt hat. Er will bloß einige merkwürdige Eigenschaften des Krautes bekannt machen, und dieses kann er besser als der Maler: denn er kann die Eigenschaften ausdrücken, die inwendig liegen, die durch die übrigen Sinne erkannt oder durch Versuche entdeckt werden, und dieses ist dem Maler verboten.“

Z. 18. Haller: „am“. — Haller erläutert: „*Gentiana floribus rotatis verticillatis*, eines der größten Alpenkräuter, und dessen Heilkräfte überall bekannt sind.“

Z. 30. Haller: „vergoldten“.

S. 128, Z. 2. Haller: „eine helle“.

S. 131, Z. 11 ff. Horaz tadelt nicht die Schilderung an sich, sondern nur die unmotivierte. Er fährt nach der zitierten Stelle mit den Worten fort: „*Sed nunc non erat hic locus*“.

S. 132, Z. 10. Wohl mehr noch wegen der in Frankreich viel gelesenen Idyllen Geßners.

XVIII.

S. 133, Z. 11. „Wahrscheinlich liegt eine Verwechslung mit Lodovico Mazzolino von Ferrara vor (ca. 1481—1530), dessen erzählender Darstellungsweise auf kleinfigurigen Bildern die Aussage Lessings über den Raub der Sabinerinnen ganz entspricht.“ (August Schmarsow, Erläuterungen und Kommentar zu Lessings „Laokoon“, S. 110; Leipzig. 1907.)

Z. 13f. Wahrscheinlich meint Lessing das dem Tizian zugeschriebene Bild der Galerie Borghese in Rom, das Jonathan Richardson ebenfalls mißbilligend erwähnt. Das Bild gilt jetzt für ein Werk des Bonifazio.

Z. 15—17. „Dies Verfahren findet sich bei legendarischen und historischen Stoffen besonders im 15. Jahrhundert allgemein. Es ist aber ein wesentlicher Unterschied 1. zwischen Wandmalerei, an der wir schauend entlang gehen müssen, und Tafelmalerei, vor deren gerahmten Einzelbildern wir still stehen, — 2. zwischen Nebeneinanderreihung (Koordination) gleichwertiger Bestandteile und Unterordnung (Subordination) oder Hintereinanderschlebung verschiedenwertiger Szenen. Besonders lehrreich für die Entwicklung zur Einheit des Momentes ist die Reihe der Wandgemälde von Botticelli, Ghirlandajo nebst anderen Florentinern einer- und Perugino (Schlüsselübergabe) andererseits; aber auch der Vergleich zwischen den Deckenbildern Michelangelos (Schöpfung — Sündenfall und Vertreibung) und den Teppichen Raffaels, die zu unterst aufgehängt wurden.“ (August Schmarsow, a. a. O.; vgl. die Anmerkung zu S. 133 dieses Bandes, Z. 11.)

S. 134, Z. 7—17. Vgl. S. 232 dieses Bandes, Z. 25 bis S. 233, Z. 13.

Z. 30. *weißeß H* und alle Drucke.

S. 136, Z. 7 bis S. 137, Z. 8. Für seine Zeit ist Lessing im Recht, wenn er nur die Stellung des Attributs vor dem Substantiv für möglich hält; denn dieser genaue Anschluß an den prosaischen Sprachgebrauch war für die Dichtung seit Opitzens „Buch von der deutschen Poeterey“ zum Gesetz geworden. Erst später ist wieder die frühere Freiheit der Wortstellung gewonnen worden, vor allem durch das Beispiel des Vossischen Homers. Auch drei vorausgestellte Attribute (S. 136, Z. 27 ff.) ergeben, wie zahlreiche Beispiele neuerer Dichter bezeugen, kein verwirrtes Bild. Als bekanntester Beleg sei nur der zweite Vers von Goethes „Iphigenie“ angeführt: „Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines.“

S. 137, Z. 10. zu *vergeffen H*.

Z. 28 ff. Rudolf Hildebrand („Beiträge zum deutschen Unterricht“, S. 279—283; Leipzig. 1897) weist darauf hin, daß in dem Bericht über die Arbeit des Hephästos an dem Schilde ein Tempuswechsel eintritt. Bis V. 524 findet sich ausschließlich das Imperfektum, dann

herrscht der Aorist vor; „es tritt damit von der Vorstellung des Künstlers bei seiner Arbeit hinweg und springt in die Vorstellung des Geschehenden selbst um, hinter welcher der Schild und das langsame Arbeiten augenblicklich wie vergessen zurücktritt“. Hildebrand hat überschrieben, daß Lessing bereits dieses Verfahren Homers erwähnt. Er nennt es sehr gut die *Perspektiv des Dichters* (vgl. S. 233 dieses Bandes, Z. 14—24).

S. 138, Z. 8 ff. Lessing fürchtete später (an den Virgil-Herausgeber Heyne, 29. Juli 1771), daß er für die Manier des Homer gegenüber Virgil zu parteiisch gewesen wäre. In der Tat ist Virgil wiederholt mit guten Gründen gegen Lessings unbilliges Urteil verteidigt worden, z. B. von J. Plüß, *Virgil und die epische Kunst*, S. 270 ff. (Leipz. 1884).

XIX.

S. 144, Z. 3 f. Die beiden Worte *actu* und *virtute* sind in der philosophischen Terminologie gebräuchlich als Übersetzungen der Aristotelischen Begriffe *ἐνέργεια* und *δύναμις*.

S. 145, Z. 26 ff. Über die Kunst der griechischen Frühzeit, die ägäisch-mykenische Epoche, haben erst die Ausgrabungen der jüngsten Zeit Aufschluß gegeben. Diese Kunst spiegeln die homerischen Gedichte, die aus einer weit jüngeren Zeit stammen, in merkwürdig getreuer Erinnerung ab, zum Teil, wie leicht begreiflich, Erzeugnisse jüngerer Kulturen in das Bild der alten Zeit hineinschiebend. So sind die Rundschilde von Erz erst ionischer Herkunft, während die mykenischen Denkmäler nur längliche Lederschilder zeigen. In der Malerei war das Können der Zeit Homers mit ihrem Vorherrschen geometrischer Ornamente unter die hochentwickelte Kunst der ägäischen Epoche herabgesunken, also nicht mehr in ihrer *Reinheit*.

S. 146, Z. 3 f. Daß es den Gemälden Polygnots an Perspektive gefehlt habe, ist eine unbegründete Annahme. Er stellte seine übereinander in Reihen angeordneten Figuren auf ein ansteigendes Gelände und ließ sie demgemäß nur teilweise sichtbar werden. Schon Klotz hat Einwürfe gegen Lessings Ansicht erhoben, worauf Lessing in den „Briefen antiquarischen Inhalts“, Nr. 9—12, erwiderte.

S. 147, Z. 32 f. Die Bemerkung ** darf als nicht genau der Wahrheit entsprechend betrachtet werden. Vgl. die „Einleitung des Herausgebers“, S. 12 dieses Bandes, Z. 24 ff.

XX.

S. 148, Z. 2 f. Jedenfalls nur eingefügt, um die bewußte Unterlassung jeder Polemik gegen Winckelmanns „Kunstgeschichte“ bis zum Abschnitt XXVI (vgl. S. 189 dieses Bandes, Z. 23 ff.) zu begründen.

Z. 7 ff. Lessings Definition der Schönheit geht im letzten Grunde auf die „Poetik“ des Aristoteles, Kap. 7, zurück: „Ferner bedarf das Schöne, sei es nun ein lebendiges Wesen oder sonst ein zusammengesetztes Ding, nicht nur einer Ordnung seiner Teile, sondern auch

einer gewissen nicht eben beliebigen Größe. Beruht doch alle Schönheit auf Größe und Ordnung. Darum kann weder ein winzig kleines Geschöpf schön sein — denn die Anschauung wird verworren, sobald sie sich der Grenze des Wahrnehmbaren nähert — noch auch ein ungeheuer großes; denn bei diesem hört die Anschauung auf, eine gleichzeitige zu sein, dem Betrachtenden geht vielmehr ihre Einheit und Ganzheit verloren.“ Gottsched sagt in der „Kritischen Dichtkunst“, S. 110 (Leipz. 1730): „Das genaue Verhältnis, die Ordnung und richtige Abmessung aller Teile, daraus ein Ding besteht, ist die Quelle aller Schönheit.“ Breitinger in seiner „Kritischen Dichtkunst“ (Zürich 1740) wiederholt die Definition, die Bodmer in der Schrift über die poetischen Gemälde der Dichter gegeben hat: „Ich verstehe durch das Schöne das Übereinstimmende in dem Mannigfaltigen. Wenn wir unter den Teilen Ordnung, Ebenmaß und Harmonie wahrnehmen, solches bezieht sich vornehmlich auf die Vermischung der Farben, auf die Symmetrie der Glieder und Teile, der Lineamente und Züge.“ Nach Baumgarten („Aesthetica“, § 14; Frankf. a. O. 1750) heißt Schönheit die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis (vgl. Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 302, Z. 23 ff.). Nach „Aesthetica“, § 18 bis 20, ist Schönheit 1) sinnlich wahrnehmbare Übereinstimmung der Vorstellungen (*cogitationum*) zu einem Ganzen (*pulchritudo rerum et cogitationum*); 2) Übereinstimmung der Ordnung (*pulchritudo ordinis*); 3) Übereinstimmung der Bezeichnung sowohl mit der Ordnung wie mit den Dingen (*pulchritudo significationis*), somit sinnlich wahrnehmbare Übereinstimmung der Teile zu einem Ganzen nach Vorstellungen, Ordnung und Ausdruck. Mendelssohn endlich definiert die Schönheit als die Einheit im Mannigfaltigen, kehrt aber in den Anwendungen seiner Definition zurück zu der Fassung Baumgartens als der Übereinstimmung, dem Einklang im Mannigfaltigen. Die schönen Gegenstände müssen eine Ordnung oder sonst eine Vollkommenheit darbieten, die in die Sinne fällt, und zwar ohne Mühe in die Sinne fällt („Über die Empfindungen“, S. 40; Berl. 1755). Im Anschluß an Aristoteles ist auch für ihn die Eigenschaft für das Schöne ausschlaggebend, daß sich seine Teile auf einmal übersehen lassen (a. a. O., S. 20—24). Diese Definition nimmt Lessing hier auf und zieht daraus seine unberechtigte Folgerung für die Sonderaufgaben der bildenden Kunst und der Dichtung. Gegen die grundsätzliche Verbannung der Malerei aus der Poesie hat sich schon Mendelssohn in seiner Anmerkung zu dem Entwurf dieses Abschnitts (S. 228 dieses Bandes, Z. 20 ff.) erklärt und unter anderem auf die Gedichte des Anakreon verwiesen, die Lessing S. 156 dieses Bandes, Z. 19 ff. bespricht.

XXI.

S. 158. Z. 15f. Außer an dem Beispiel der Helena läßt sich Homers Verfahren, die Schönheit durch ihre Wirkung zu schildern, auch an drei Beispielen aus der „Odyssee“ nachweisen: der Wirkung

Penelopes auf die Freier, der Wirkung des Odysseus und der Nausikaa aufeinander. Vgl. auch das von Lessing S. 282 dieses Bandes, Z. 15 bis 19, über Milton Gesagte.

S. 159, Z. 21f. Mendelssohn hatte gesagt: „Reizend ist nur die Schönheit der Form in Bewegung“ und sich damit an eine schon seit der Renaissance vorhandene, von Home, Webb, Spence u. a. wieder aufgenommene Definition angeschlossen. Vgl. W. G. Howard, Reiz ist Schönheit in Bewegung („*Publications of the Modern Language Association of America*“, Bd. 24. S. 286—293; New York 1909). Nahe verwandt ist Schillers späterer Begriff der Anmut.

S. 160, Z. 1. Vgl. S. 36 dieses Bandes, Z. 3ff., und S. 229, Z. 18 bis 24). In der Anmerkung zu dieser Stelle des Entwurfs hat schon Mendelssohn auf die Zulässigkeit des Transitorischen in Gruppenbildern (Reliefs, Gemälden) im Gegensatz zu der Einzelstatue hingewiesen.

XXII.

S. 162, Z. 3. Nach Plinius, „*Historia naturalis*“, 35. Buch, Kap. 64, stand dieses Bildnis des Zeuxis in Agrigent.

Z. 18f. Eine Ausführung dieses Gemäldes hat Asmus Carstens geliefert.

S. 164, Z. 10ff. Gegen diese Stelle polemisierte Klotz in seinem Buche „Über die geschnittenen Steine“, und Lessing erwiderte im ersten der „Briefe antiquarischen Inhalts“ (Bd. 6 dieser Ausgabe, S. 12—16).

Z. 11. [ο γαρ] γογα *H* und der Originaldruck. Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Sinn ist: „nicht besonders viele“. Lessing will also sagen, es fänden sich verhältnismäßig wenige Gemälde nach Homer erwähnt.

S. 165, Z. 6. Nach der Ansicht Blümmers hat Dilthey die wahrscheinlichste Erklärung der Pliniusstelle gegeben („*Rheinisches Museum*“, 1870, S. 321ff.). Er nimmt an, daß Plinius hier eine griechische Quelle benutzte, in der er die die Artemis begleitenden Jungfrauen oder Nymphen bezeichnet fand als *Θύοσαι*. Bei dem Doppelsinn dieses Wortes faßte es Plinius in der nächstliegenden Bedeutung und übersetzte es durch „opfernde“, während es vielmehr „dahinstürmende“ heißen sollte. Die fröhliche Schaar der Artemis-Jungfrauen begleitet sie, lustig sie umschwärmend, mit leicht beflügelten Füßen, genau so, wie es Homer schildert.

S. 167, Z. 4—11. Die berühmte Künstleranekdote steht auch bei Strabo, Dio Chrysostomos und Macrobius. Der letztere sagt ausdrücklich, wie Lessing, daß die Augenbrauen und das Haar dem Phidias den gesamten Gesichtsausdruck seines Zeus geliefert hätten. Von dem Zeus des Phidias haben wir nur durch elische Münzen aus der Zeit Hadrians eine ungenügende Vorstellung, weshalb die Frage nach der Einwirkung Homers nicht mit Sicherheit zu beantworten

ist. Vgl. Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, S. 258 (9. Aufl., Leipzig 1911) und den Literaturnachweis dazu.

S. 168, Z. 6. Der Apollo von Belvedere, in neuerer Zeit dem Lеоchares zugeschrieben, weicht in den Proportionen nicht nur durch die Beine und die Füße von der Norm ab. Alle diese Veränderungen der gewohnten Maße dienen dem Zwecke, den Eindruck der jugendlichen, leicht schwebenden Gestalt zu verstärken.

XXIII.

Die Abschnitte XXIII—XXV bedeuten den Anfang der von Späteren ausgebauten „Ästhetik des Häßlichen“; vgl. namentlich das so betitelte Buch von Rosenkranz (Königsberg 1853).

S. 169, Z. 26—31. Vgl. die Definition der Schönheit, [S. 148, Z. 7—9, und die Erläuterung dazu S. 481f. Wie sich die heutige Ästhetik zu dem Häßlichen in der Kunst stellt, sieht man am kürzesten aus Johannes Volkelt, System der Ästhetik, Bd. 2, S. 562ff., besonders S. 568 (München 1910).

S. 170, Z. 21f. Dieser Auffassung des Thersites hat schon Herder im ersten „Kritischen Wäldchen“, Abschnitt 22 (1769), widersprochen. Häßlichkeit ist kein notwendiger Bestandteil des Lächerlichen, und Thersites ist als gemeiner Charakter gezeichnet, der in erster Linie widerlich und verächtlich wirkt, auch keineswegs unschädlich (S. 171, Z. 22ff.), sondern durchaus darauf bedacht, Schaden zu stiften, und deshalb abscheuerlegend.

Z. 32. Goethe gebraucht das Wort Fratze in entsprechender Bedeutung als Bezeichnung des Widerlich-Unbedeutenden, z. B. „Faust“, V. 1561, 1739, 4241, und „Werther“, Brief vom 1. Juli. Die Mönchsfrage bedeutet allgemein falsche, niedrige Vorstellung eines mittelalterlich beschränkten Kopfes. Vgl. S. 280 dieses Bandes, Z. 5. Die Sage, Äsop wäre bucklig und verküppelt gewesen, stammt bekanntlich schon aus dem Altertum.

XXIV.

Über die Verwendung der Körperschönheit und -häßlichkeit in der Malerei vgl. die trefflichen Bemerkungen von Schmarsow in seinem Laokoon-Kommentar, S. 64—76. Lessings Ausführungen in den Abschnitten XXIV und XXV verlieren dadurch ihre Beweiskraft für die Malerei, daß sie nirgends die spezifisch malerische Vorstellung des beleuchteten Körpers im Raume zugrunde legen. Sie können nur für die Einzelstatue bedingte Geltung im Umkreise idealisierender Kunst behaupten. Jeder Leser wird zahlreiche hervorragende Kunstwerke, besonders aus neuester Zeit, kennen, die häßliche und zugleich schädliche Gegenstände darstellen und doch auf den Beschauer dauernd eine tiefe und reine Wirkung üben.

S. 175, Z. 33. am Ende nach sich zu ziehen H.

S. 176, Z. 25. Bei Aristoteles nicht reißende, sondern „verächtlichste“ (ἀυμώτατα) Tiere.

S. 178, Z. 10f. Klotz hat an der von Lessing zitierten Stelle behauptet, daß die lächerliche Gestalt des Thersites überhaupt nicht in ein ernsthaftes Epos hineingehöre. Darauf erwiderte Herder im ersten „Kritischen Wäldchen“, Abschnitt 21, und Lessing selbst im einundzwanzigsten der „Briefe antiquarischen Inhalts“ (Bd. 6 dieser Ausgabe, S. 34, Z. 18 bis S. 35, Z. 12).

XXV.

Die Empfindung des Ekelhaften entspringt aus wirklichen oder vorgestellten Geschmacks- und Geruchseindrücken widerwärtiger Art. Dabei spielt die subjektive Empfindung eine so wichtige Rolle, daß eine Norm immer nur für zeitlich und sozial beschränkte Kreise aufgestellt werden kann. Die von Lessing angenommene besteht heute kaum noch irgendwo zu Recht.

S. 178, Z. 18f. Mendelssohn fährt nach der S. 175 dieses Bandes, Z. 6ff., zitierten Stelle fort: „Die unangenehme Leidenschaften der Seele haben aber noch einen dritten Vorzug vor dem Ekel und andern widrigen Empfindungen des Körpers, dadurch sie ausser der Nachahmung“ usw.

Z. 20. Mendelssohn: „schmeicheln. Dieser ist, daß sie.“

S. 179, Z. 30. aber fehlt bei Mendelssohn.

Z. 32. daß: Mendelssohn: „das“.

Z. 33. Denn fehlt bei Mendelssohn. — Mendelssohn: „zu reden aber“.

S. 180, Z. 18. daß Gefühl fehlt *H*.

S. 183, Z. 9. zerfleischt *H*.

S. 185, Z. 19. des Opferopfers . . . , den *H*

S. 187, Z. 2. die Ehre selbst *H*.

Z. 15ff.

Lamure.

Welch Ungewitter tobt in meinem Magen:

Wie schrei'n die leeren Därme! Meine Wunden schmerzen;

O, daß sie nur noch einmal bluten möchten,

So hätt' ich etwas, meinen Durst zu löschen!

Franville.

Welch gutes Leben hatten meine Hunde

Daheim in meinem Haus, ein Magazin,

Ein Magazin von schönen Knochen, Krusten,

Kostbaren Krusten! O, wie kneipt der Hunger!

Lamure.

Wie steht es?

Morillat.

Hast du Essen aufgefunden?

Franville.

Nicht einen Bissen kann ich hier erspähn.

Zwar gibt's die besten Steine, doch sie sind

Zu hart zum Nagen: etwas Schlamm auch holt' ich,
Mit Löffeln zu verzehren, guten, dicken Schlamm,
Allein er stinkt verflucht; auch alte, faule Strünke,
Sonst wächst nicht Laub noch Blüt' auf dieser Insel.

Lamure.

Wie sieht es aus?

Morillat.

Es stinkt auch.

Lamure.

Es mag wohl Gift sein!

Franville.

Sei's, was es will, wenn's nur hinuntergeht!
Ei, guter Freund, Gift ist ein fürstlich Essen!

Morillat.

Hast du nicht etwas Zwieback? Keine Krumen
In deiner Tasche? Hier, da nimm mein Wams
Und gib mir nur dafür drei kleine Krümchen.

Franville.

Nicht für drei Königreiche, wenn ich sie hätte!
Lamure, o nur ein ärmlich Schöpsenstückchen,
Das wir verschmähten!

Lamure.

Du sprichst vom Paradies

Franville.

O, nur den Hefen von den Freundschaftsbechern,
Die wir zur Nacht aus Übermut verschüttet

Morillat.

O, nur die Gläser, um sie abzulecken!

Franville.

Hier kommt der Wundarzt. Was hast du entdeckt?
O lächle, lächl' und tröst' uns.

Wundarzt.

Ich verschmachte.

Jetzt lächle, wer noch kann! Ich finde nichts,
Nichts kann uns Nahrung werden ohne Wunder;
O hätt' ich meine Büchsen, meine Leinwand,
Bählappen, meine Wieken und die andern
Wohltätigen Gehülfen der Natur,
Welch leckres Mahl wollt' ich daraus bereiten!

Morillat.

Hast keinen alten Stuhlzapf?

Wundarzt.

Möcht' ich's, Herr!

Lamure.

Nicht ein Papier, in welchem so ein Labsal,
Wie Pulver, Pillen, eingekerkert lagen?

Franville.

Die Blase, die ein kühlendes Klistier —

Morillat.

Hast du kein Pflaster, keinen alten Umschlag?

Franville.

Uns kümmert nicht, wozu es einst gedient.

Wundarzt.

Ich habe nichts von solchen Leckerbissen,
Ihr Herrn.

Franville.

Wo blieb der große Wulst, den du
Hugh, dem Matrosen, von der Schulter schnittest?
Das wäre jetzt ein rechter Fürstenschmaus!

Wundarzt.

Ja, wenn wir den noch hätten, meine Herren!
Ich warf ihn über Bord, ich Eselskopf!

Lamure.

Du unbedachter Schurke! —

XXVI.

Von der Erörterung der in den letzten Abschnitten behandelten archäologischen Einzelfragen muß an dieser Stelle abgesehen werden.

S. 191, Z. 5 ff. Über die wirkliche Entstehungszeit der Laokoongruppe vgl. S. 467 f. dieses Bandes.

S. 192, Z. 12 f. Dies ist die Datierung Winckelmanns.

S. 193, Z. 13. Plinius: *Nec deinde*.

Z. 13—27. Die Pliniusstelle kann nicht als Beweis für die Entstehungszeit der Laokoongruppe gelten, weil sie offenbar verdorben ist. Entweder steht der letzte, mit *Similiter* beginnende Satz an falscher Stelle, oder es ist sonst eine Textverderbnis eingetreten; denn hier handelt es sich gar nicht, wie vorher, um den geringeren Ruhm gemeinsam arbeitender Künstler.

Z. 18. Plinius: *praeferendum*. — Plinius: *ac*.

Z. 22. Plinius: *Polydeuces*.

XXVII.

Aus neugefundenen rhodischen Künstlerinschriften hat sich ergeben, daß die Blüte der Kunst auf Rhodos vom Ende des dritten bis zum Ende des ersten Jahrhunderts v. Chr. dauerte. Innerhalb dieser Zeit erscheinen die Künstlernamen Athanodorus und Agesandros

auch auf Ehreninschriften und in der Liste der Athena-Priester von Lindos. Es ergeben sich daraus als wahrscheinliche Künstler der Laokoongruppe drei jüngere Mitglieder derselben Familie aus dem ersten Jahrhundert v. Chr., vermutlich Vater und zwei Söhne, wie Lessing (S. 198 dieses Bandes, Z. 19 ff.) mit Recht annimmt. Daß dieselbe Familie ein Jahrhundert später noch drei gleichnamige Künstler hervorgebracht hätte, die in demselben Verhältnis zueinander standen, erscheint kaum möglich.

S. 199, Z. 9. Die Meister des Farnesischen Stieres. Plinius sagt a. a. O. von ihnen: *parentum hi certamen de se fecere, Menecratem videri professi, sed esse naturalem Artemidorum.*

Z. 11 ff. Die beiden verschiedenen Tempora der griechischen Künstlerinschriften, von denen Plinius spricht, sind, wie man annehmen darf, nicht Imperfectum und Aorist, sondern Imperfectum und Aorist einerseits und Perfectum anderseits. In der Blütezeit und später überwog in Griechenland freilich der Aorist.

S. 200, Z. 9. sich vorher *H.*

S. 203, Z. 4. Der Infinitivus hat ja nur Ein Praeteritum *H* (von Lessing in der Druckkorrektur gestrichen).

S. 204, Z. 2. angeben] festsetzen *H.*

XXVIII.

Lessing hat über seine falsche Deutung des Borghesischen Fichters selbst in den „Briefen antiquarischen Inhalts“, Nr. 35–39, den Stab gebrochen. Er bemerkt dort, daß schon die von Winckelmann entlehnte Beschreibung der Figur (S. 205 dieses Bandes, Z. 5–7) falsch ist und ihn irregemacht oder wenigstens in seinem Irrtum bestärkt habe, während er hier (S. 204, Z. 23 f.) sich stellt, als ob er erst nach seiner vermeinten Entdeckung Winckelmanns Beschreibung gelesen hätte.

Der ganze Abschnitt XXVIII sollte zufolge des 38. antiquarischen Briefes in der künftigen (nicht mehr erschienenen) Ausgabe des „Laokoon“ fortfallen, sowie mehrere antiquarische Auswüchse, auf die ich ärgerlich bin, weil sie so mancher tiefgelehrte Kunstsichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat.

XXIX.

S. 208, Z. 7. ein jeder] jeder andere *H.*

Z. 12. Schon fehlt *H.*

S. 211, Z. 21. in welcher *H* und die ersten Drucke.

S. 214, Z. 2. Vgl. Hugo Blümner, Zu Lessings „Laokoon“ (*Krokylegmus*) („Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte“, Bd. 4, S. 358–360; Weimar 1891).

: Materialien zum „Laokoon“ (S. 215 — 318).

Von den Vorarbeiten Lessings, deren Handschriften jetzt die Erben des Geh. Justizrats Lessing in Berlin besitzen, ist eine Auswahl von Karl Lessing in der zweiten Auflage des „Laokoon“ (Berlin 1788), der vollständige Abdruck in den neueren Lessingausgaben enthalten. Wir folgen hier der von Muncker in allen Hauptsachen sicher zutreffend gegebenen chronologischen Anordnung und der aus ihr sich ergebenden Zählung der Handschriften. Für das Studium der zahlreichen, vielfach für Lessings Denkarbeit sehr belehrenden Korrekturen der Handschriften sei auf Munckers große Ausgabe (Bd. 14, S. 334 — 440) verwiesen.

S. 215, Nr. 1. Vielleicht schon in das Jahr 1762, spätestens in den Frühling 1763 zu setzen. Vgl. Abschnitt XVI und „Materialien“, Nr. 3, die Ausführung dieses Entwurfs.

S. 220, Nr. 2. Etwa gleichzeitig mit Nr. 1, weil diese Notizen aus dem „Polymetis“ zum Teil schon in Nr. 3 verwendet sind.

S. 223, Z. 24. Lessing plante eine besondere Abhandlung über Homers Apotheose von Archelaos. Die spärlichen Vorarbeiten dazu sind zum ersten Male in Munckers Ausgabe (Lessings sämtliche Schriften, Bd. 15, S. 25; Leipzig 1900) gedruckt.

S. 224, Nr. 3. Zu diesem Entwurf haben auf der von Lessing freigelassenen Hälfte der Seiten Mendelssohn und Nicolai ausführliche Anmerkungen gemacht, die zum Teil auf die weitere Arbeit am „Laokoon“ einwirkten. Als Lessing im Juli und August 1763 mit Tauentzien in Potsdam war, hat er mit den beiden Freunden auf Grund dieses Entwurfs den Stoff durchgesprochen (vgl. S. 245 dieses Bandes, Z. 12f.), und vermutlich haben sie ihre Einwürfe schon vor dem Gespräch auf der Handschrift fixiert. Wir geben hier diese wichtigen Anmerkungen mit Bezeichnung der Schreiber wieder.

Z. 15f. deutliche von Mendelssohn unterstrichen, der hinzufügte: „allgemeine; denn deutlich sind alle Begriffe der Malerei“.

S. 225, Z. 7. Hierzu bemerkt Mendelssohn: „Die Grenzen der Künste können, ohne dem Feuer des Genies Eintrag zu thun, von der deutlichsten Erkenntnis abgetheilt werden, denn sie zeigen dem Virtuosen nur, wovon er zu abstrahiren hat. Es sind also bloß negative Regeln, die gar wohl ein Werk der Kunst seyn können.“ — Ferner Nicolai: „Recht. Ich möchte die Kritik wie die Psychologie *in rationalem et empiricam* abtheilen; und gerade bei dieser Materie die Grenzen zweier Künste abzuthellen, wird die Erfahrung, die Rücksicht auf das, was alle Künstler gethan haben, unumgänglich nöthig sein. In Nordamerika hatten die Franzosen und Engländer unter der Hand ihre Grenzen erweitert; Nun erinnern Sie sich, was für Unordnungen itzt daraus entstanden sind, weil die Minister zu Utrecht keine rechte Landcharten hatten, als sie abtheilten.“

S. 225, Z. 23. Hierzu bemerkt Mendelssohn: „Diese Opposition zeigt sich deutlicher in Ansehung der Musik und Malerey. Jene bedient sich gleichfalls natürlicher Zeichen, ahmet aber nur durch die Bewegung nach. Die Poesie hat einige Eigenschaften mit der Musik und einige mit der Malerey gemein. Ihre Zeichen sind von willkürlicher Bedeutung, daher drücken sie auch zuweilen nebeneinander existirende Dinge aus, ohne deswegen einen Eingrif in das Gebiete der Malerey zu tun, jedoch hiervon in der Folge ein mehreres.“

Z. 25. Für Nachahmende setzt Mendelssohn „natürliche“.

Z. 32. Hierzu Mendelssohn: „Nein! sie drücken auch nebeneinander existirende Dinge aus, wenn sie von willkürlicher Bedeutung sind.“

Z. 33f. Hierzu sagt Mendelssohn: „Bewegungen heißen sie eigentlich, denn es giebt Handlungen, die aus nebeneinander existirenden Theilen bestehen, und diese sind malerisch. Aber die Bewegung bestehet bloß aus Theilen, die auf einander folgen. Wir haben also Bewegungen und Handlungen. Die Musik drückt Handlung durch die Bewegung und die Malerey Bewegung durch die Handlung aus. Jene vermittelt natürlicher Töne, diese vermittelt der Räume. Die Poesie hat Bewegungen und Handlungen vermittelt der willkürlichen Zeichen. Die Poesie hat aber auch unbewegliche Handlungen; diese sind vollkommen malerisch. Z. B. das Homerische Gleichnis, da die Hirtenknaben vor der Heerde stehen und dem grimmigen Löwen brennende Fackeln entgegen halten. Der sterbende Adonis, die Entführung der Europa sind Folgen von Schilderungen, da stehende und bewegliche Handlungen mit einander abwechseln.“

S. 226, Z. 14. Hierzu sagt Mendelssohn: „Die Poesie kan gar wohl Körper schildern, aber sie hat folgende Grenzen nicht zu überschreiten. Wenn wir ein im Raume befindliches Ganze uns deutlich vorstellen wollen, so betrachten wir 1) die Theile einzeln, 2) ihre Verbindung, 3) das Ganze. Unsere Sinne verrichten dieses mit einer so erstaunlichen Geschwindigkeit, daß wir alle diese Operationen zu gleicher Zeit zu verrichten glauben. Wenn uns daher alle einzelne Theile eines im Raume sich befindenden Gegenstandes durch willkürliche Zeichen angedeutet werden; so wird uns die dritte Operation, das Zusammenhalten aller Theile, allzu beschwehrlich. Wir müssen unsere Einbildungskraft allzusehr anstrengen, wenn sie so zertrennte Stücke in ein raumerfüllendes Ganze zusammenfassen soll.“

Z. 24. Hierzu bemerkt Mendelssohn: „Der Dichter sucht allzeit Handlung und Bewegung zu verbinden, daher er sich selten bey einem Augenblicke der Zeit lange verweilet. Da ihm eine grössere Mannigfaltigkeit zu Diensten ist; so schränkt er sich nicht gern auf eine kleinere ein. Daher vermeidet er stehende Handlungen, wenn er sie in bewegliche verwandeln kan. Die folgenden wohlausgesuchten Beispiele passen auf diese Lehre vollkommen. Sie beweisen aber keine gänzliche Ausschließung aller stehenden Handlungen.“

S. 228, Z. 28. Hierzu bemerkt Mendelssohn: „Wenn wir die Malerey völlig aus der Poesie verbannen; so verdammen wir manche treffliche Stelle aus alten Dichtern. Das Lied Anakreons an seinen Maler ist eine pittoreske Beschreibung der Schönheit. Pindar sogar hat Malereyen im eigentlichen Verstande. Sein Vogel Jupiters, der auf dem Zepter des Weltbeherrschers schläft, ist eine ausführliche Malerey. Homer scheint dergleichen Schilderungen nicht geliebt zu haben, das ist wahr. Allein wie hat er die Häßlichkeit des Thersites malen können, ohne nebeneinander seyende Teile sehen zu lassen, die nicht übereinstimmen? Konnte dieses in Ansehung der Häßlichkeit geschehen, warum nicht auch in Ansehung der Schönheit?“

S. 229, Z. 10. Hierzu bemerkt Nicolai: „Aus ganz andern Gründen könnte sich begreifen lassen, warum Homer dergleichen außführliche Schilderungen hier nicht machen muste (ob sie gleich auch bey ihm und andern Dichtern zu finden sind). Das Gedicht war auf die Schönheit der *Helena* gebauet, deßwegen sollte man den Grund nicht sehen.

Ich bin hier mit vielem Einzelnen nicht zufrieden, aber weil ich mich nicht deutlich ausdrücken kan, so schreibe ich nur was seichtes nieder.“

Z. 21. Hierzu sagt Mendelssohn: „Ihre Dichter lassen die Venus, soviel ich mich erinnere, nicht lächeln, sondern das Lächeln lieben, das heißt, freundlich seyn, und dieses thun auch die Maler und Bildhauer. Wenn sie aber die Venus maleten, wie sie aus dem Meer kömt, haben sie sie nicht die Augen schamhaft niederschlagen lassen? War denn dieses auch Grimasse? So wohl Dichter als Maler scheinen sich vielmehr diese Regel vorgeschrieben zu haben; eine Person allein und in Ruhe muß einen fortdauernden Anstand, in Verbindung oder Handlung aber eine transitorische Attitude haben. Die Venus in Ruhe liebt das Lächeln; wenn sie aber ihren Amor liebket oder die Bildseule des Pygmalions belebt; so lächelt sie wirklich.“

S. 230, Z. 9. Hierzu bemerkt Mendelssohn: „Abermals nicht allgemein. Sie kan durch den Contrast die Schönheit erhöhen. Die Satyrn, Silenen, Faunen, die den Wagen des Bacchus und der Ariadne ziehen. Pluto, der die Proserpina entführt. Der Grund, den Sie anführen, beweiset nichts. Das Vergnügen ist der höchste Zweck der schönen Künste, aber nicht die reinen angenehmen Empfindungen. Die vermischten sind davon nicht ausgeschlossen.“

Z. 24. Hierzu sagt Mendelssohn: „Schreckliche Schönheit ist erhaben. Medusa ist erhabener als Alecto, ja diese verdienet den Namen des Erhabenen vielleicht so wenig als der Tod und die Sünde des Miltons. Nicht alles Schreckliche erregt die Empfindung der Erhabenheit. Der Glanz, der aus den Augen der Götter leuchtet, ist nicht so schrecklich, aber weit erhabener als die brennende Fackel der Furien.“

Z. 30. Hierzu bemerkt Mendelssohn: „Unschädliche Häßlichkeit ist auch für den Maler eine Quelle des Lächerlichen. Erinnern Sie

sich des Hogarth'schen Tanzes. Alle häßliche Figuren in demselben sind lächerlich. Dr. Slop, Sancho, Don Quixote usw. Thersites würde auch in der Malerey lächerlich seyn. Da er aber mit dem Ernsthaften der übrigen Personen beständig kontrastiren würde, indem der Maler die bewegliche Handlung desselben in eine stehende verwandeln müßte; so kan ihn der Maler in keinem ernsthaften Sujet anbringen, ohne einen Widerspruch der Empfindungen zu erregen und die Einheit der Wirkung zu unterbrechen. In dem transitorischen Gemälde der Dichtkunst thut er keine so schlimme Wirkung.“

S. 232. Z. 27. Hierzu bemerkt Mendelssohn: „Die Malerey und Dichtkunst befinden sich nicht völlig in eben den Umständen. Bey dem Maler ist die geringste Veränderung des Augenblicks eine Übertretung der Grenzen, die man sich nicht ohne Noth erlauben darf. Hingegen hat der Dichter auch einiges Recht auf das Nebeneinanderexistirende, wenn nur die Zeichen, deren er sich bedient, nicht von grösserm Umfange sind als die Begriffe, die zum sichtbaren Ganzen gehören, in welchem Falle die Imagination zu sehr arbeiten muß, aus den Theilen ein Ganzes zusammen zu setzen. Die Musik ist hierin der Malerey, wie oben erinnert worden, schnurstraks entgegengesetzt. Allein sie erlaubt nicht den geringsten Eingrif in das Gebiete des Raumes, man müßte denn die Harmonie einen solchen Eingrif nennen.“ — Nicolai fügt hinzu: „Auch die Harmonie ziehe ich nicht hieher.“

Z. 34. Hierzu Nicolai: „Sehr richtig und ein sehr fruchtbarer Satz in der Malerei, welches (im Vorbeigehen) durch das Batteuxsche System nicht kan erklärt werden.“

S. 233, Z. 13. Hierzu sagt Nicolai: „Der Maler kan den Kunstgriff, daß verschiedene Figuren Bewegungen machen, die sich auf den vorigen und folgenden Augenblick beziehen, auch ohne Beihülfe der Perspectiv brauchen. — Es können auf der andern Seite Personen, die in Perspectiv stehen, Bewegungen machen, die in eben den Augenblick gehören. Auch Personen, die auf eben demselben Grunde stehen, können einer die Haupthandlung sehen und die andern nicht — in sofern sie aber auf einem Grunde stehen, stehen sie nicht in Perspectiv — z. E. auf einem antiken Basrelief. Also fehlt mir an der Anwendung immer etwas.“

Z. 24. Hierzu führt Mendelssohn aus: „Diese ganze Betrachtung über die Perspektive will mir nicht so recht in den Sinn. Die Perspektive ist eine Nachahmung der Natur in Ansehung der Distanzen. Die Natur drückt die Distanzen aus durch die relative 1) Größe, 2) Deutlichkeit und Lauterkeit der Farben. Der Maler malet seine Gegenstände kleiner, undeutlicher und mit geschwächten Farben, und wir glauben, sie seyen entfernter. Endlich bedient er sich dieser Entfernungen, um seine stehende Bilder etwas beweglicher zu machen. Dieses ist ein Nutzen, den der Virtuose von der Perspektive zieht, sie macht aber keineswegs das Wesen der Perspektive aus. Auch in der Dichtkunst giebt es einen Inbegrif sinnlicher Vorstellungen, die

vermöge ihrer Situation den stärksten Eindruck machen sollen; diese machen, wenn ich mich so ausdrücken kann, den Hauptgrund aus. Andere Begriffe sind mit diesen theils mittelbar, theils unmittelbar verbunden und müssen daher nach Masgebung ihrer Entfernungen auch desto schwächer wirken. Dieses entspräche also der Perspektive der Maler. Ob aber dieses schwächere Licht nach Masgebung der Entfernung dem Dichter so nützlich seyn mag als dem Maler seine Perspective, wage ich nicht zu entscheiden.“ Nicolai fügt hinzu: „Ich auch nicht, aber ich neige stark zum *negativen*.“

S. 233, Z. 29. Mendelssohn äußert dazu: „Dieser Schritt ist mir zu kühn. Die Schönheit der Formen macht vielleicht nicht den ganzen malerischen Werth der Körper aus, denn, wie es scheint, gehöret die Rührung mit dazu.“

S. 234, Z. 18. Mendelssohn bemerkt hierzu: „So wie im ‚Canut‘ [von Johann Elias Schlegel, Kopenhagen 1748] Ulfo der Held ist.“

S. 235, Z. 13. Hierzu sagt Mendelssohn: „Ich getraue mich nicht, hier einen Ausspruch zu wagen, aber mich dünkt, ich würde dem Künstler Dank wissen, daß er mir nicht den siegenden, sondern den kämpfenden Herkules zeigt. Es wäre ihm vielleicht nicht schwehr geworden, einen spätern Augenblick zu wählen, in welchem der nunmehr erstickende Löwe sich krümmt und windet und die Klauen convulsivisch an sich zieht; allein wir sollten den Löwen Widerstand thun sehen und aus diesem Widerstande auf die Stärke des Herkules schließen. Die Anmerkung ist meines Erachtens gar wohl gegründet, aber das Exempel nicht glücklich gewählt.“

Z. 34. Hierzu führt Mendelssohn aus: „Gut! aber der Dichter ist desto vollkommener, je bestimmter seine Bilder sind, je leichter es der Imagination wird, die ausgelassene Züge hinzu zu denken und sich von den erdichteten Wesen nette und ausführliche Begriffe zu machen. Homer und Virgil haben sich nur wenige solche Bilder erlaubt, die sich der Imagination nicht ausführlich darstellen. Aber alle erdichtete Wesen des Milton sind von dieser Beschaffenheit. Die Gewalt, die wir anwenden, sie uns in ihrer Vollständigkeit vorzustellen, scheint unsere Einbildungskraft zu ermüden. Ihr erster Anblick frappirt ungemeyn und erregt eine Art von Erstaunen, die dem Erhabenen eigen ist. Aber ihre Wirkung ist so anhaltend nicht; denn so bald wir uns erholen und mit unserer Einbildungskraft geschäftig zu seyn anfangen; so fühlen wir das Unvermögen, sie auszubilden, nur gar zu deutlich, und sie fangen an, unangenehm zu werden. Milton wird das erstmal mehr *frappiren*, Homer aber desto öfter gelesen werden.“

S. 236, Z. 14. Hierzu bemerkt Mendelssohn: „Der Satz läßt sich freulich nicht umkehren. Eine jede Erzählung, die dem Maler reichen Stof darbietet, ist nicht deswegen poetisch schön. Aber so viel ist richtig: Jede Begebenheit, die fruchtbaren Stof für den Pinsel enthält, wird auch für den Dichter kein unglückliches Sujet seyn, wird

dem Dichter weit bequemer seyn als eine Begebenheit, von welcher der Maler gar keinen Gebrauch machen kan.“

S. 238, Z. 15. Hierzu sagt Mendelssohn: „Ein poetisches Gemälde, dessen Schönheit blos in einer Folge von Veränderungen bestehet, kan nur getantz, nicht gemalt werden. Die alte Malerey kann hierin keinen Vorzug vor der Neuren gehabt haben. Denn sobald in dieser Folge von Veränderungen kein wichtiger Augenblick zu finden, der das Vorhergehende und Folgende errathen läßt; so ist das Sujet an und für sich selbst unmalbar.“

Z. 31. Mendelssohn führt hierzu aus: „Diesen Punkt zu entscheiden, wollen wir uns die Künste in ihrer Verbindung vorstellen. Die Musik kan geradezu mit der Poesie verbunden werden, ja ihrer ersten Bestimmung nach soll sie eigentlich nur der Poesie zur Unterstützung dienen. Daher muß die Kunst der Musik niemals so sehr übertrieben werden, daß sie der Poesie zum Nachtheil gereiche, und wir tadeln die neuere Musik mit Recht, daß ihre Künsteleyen sich mit keiner wohlklingenden Poesie vertragen. Die Malerey aber kan mit der Poesie nicht unmittelbar verbunden werden, wohl aber vermittelt der Tanzkunst, denn diese verbindet die Schönheit der Formen und der Anordnung mit der Schönheit der Bewegungen und Handlungen. Jede Poesie kan getantz werden. Findet sich nun in dieser Folge von Bewegungen eine Anordnung und Stellung, die, einzeln genommen, schön und bedeutend ist; so kan sie gemalt werden. Alle Bewegungen des Pandarus können nach der Angabe des Dichters getantz werden; da aber kein einziger Augenblick in der ganzen Folge, einzeln betrachtet, wichtig und bedeutend genug ist; so enthält der ganze Tanz keine malerische Situation. Der Götterschmaus muß auch getantz werden können, und er enthält verschiedene Augenblicke, die, auch einzeln betrachtet, schön sind, aber keinen, der das Mannigfaltige des Zeichens und Berathschlagens verbindet; denn diese müssen in verschiedenen Augenblicken auf einander folgen, das heißt getantz werden.“

S. 239, Z. 30. Hierzu sagt Mendelssohn: „Wenn vom körperlichen Sehen die Rede ist, kan die Wolke, wo ich nicht irre, gar wohl ein natürliches Zeichen seyn. Der Dichter verwandelt das metaphysische unsichtbar machen in eine physische Handlung. Ja, es scheint, als wenn die Untergötter niemals die Macht gehabt hätten, körperliche Dinge, ohne physische Mittel, unsichtbar zu machen. Sie selbst hingegen konten sie gar wohl diesem sichtbar, jenem unsichtbar machen. Daher läßt Homer die Minerva, wenn sie nur dem Achilles allein erscheinen will, sich in keine Wolke einhüllen. Wäre diese Wolke ein blos symbolisches Zeichen; so hätte es Homer auch bei dieser Gelegenheit gebraucht. Daß der Maler die eingehüllte Person dem Zuschauer zeigen muß, thut zur Sache nichts. Der Zuschauer befindet sich ausser der Scene, und man kan ihm gar wohl zeigen, was die spielende Personen nicht sehen sollen; so wie etwa

die Personen auf der Bühne allein seyn können, ob sie gleich von einem ganzen Volke von Zuschauern beobachtet werden. Nur muß der Künstler die Wolke so anbringen, daß es begreiflich wird, wie die eingehüllten Körper auf der Scene unsichtbar, vom Zuschauer aber dennoch bemerkt werden.“

S. 244, Z. 19. Hierzu führt Mendelssohn aus: „Der Unterschied ist hier offenbar dieser. Homer hat ein nettes Bild, ein ausführliches Gemälde in Gedanken gehabt, als er diese Zeilen gedichtet. Wie er aber, ohne den Eindruck zu schwächen, nicht alle einzelne Züge beschreiben konte; so wählte er diejenigen, die auf seinen Gegenstand das erhabenste Licht werfen. Der Maler kan, durch diese schöpferische Züge begeistert, sich das nehmliche nette und vollständige Gemälde vorstellen, das dem Dichter vor Augen geschwebt, und es nach dem Bedürfnisse seiner Kunst ausführen. Klopstock hat bey seiner Beschreibung gar kein nettes Gemälde vor Augen gehabt. Die Theile des Bildes, die er nicht beschreibt, sind so *vague*, so dunkel, daß sie gar nicht hinzugedacht werden können. Und so verhält es sich fast mit allen Miltonischen und Klopstockischen Malereyen. Was sie nicht schildern, muß fast allezeit in der Einbildungskraft des Lesers so unbestimmt bleiben, als es der Dichter in seiner Beschreibung gelassen; daher sind sie nicht malerisch. Wenn aber der Leser in den Stand gesetzt worden, das Gemälde in der Einbildungskraft zu vollenden; so läßt es sich auch malen.

„Die Figur des Klopstock. beziehet sich auf die Stelle im 5. Buch Mose: ‚Ich hebe meine Hand in die Himmel und sage, ich lebe ewiglich‘, oder: ‚so wahr ich ewiglich lebe, wenn ich mein Schwert wetze‘ etc. Das Aufheben der Hand ist ein Zeichen des Eydes. Klopstock's Zusatz will mir nicht sonderlich gefallen; Er scheint die Idee etwas giganteske zu machen. ‚Ich breite mein Haupt durch die Himmel.‘ Wir müssen dieses Bild ja nicht näher betrachten, sonst verliert es seinen Werth. Ein Haupt, das durch die Himmel ausgebreitet werden kan, ist kein Haupt, und wozu wird es ausgebreitet? Was hat dieses Zeichen zu bedeuten? — aber wer wird so zergliedern? Gut! ich zergliedere nichts und sage: die Stelle ist erhaben. Vergleichen Sie mir nur nicht diese wilde und unbestimmte Idee mit der wohlgedachten und der gesunden Vernunft gemäßen Idee des Homers. Sie sagen: jene Vorstellung ist der Majestät Gottes angemessener. Es kann seyn. Vielleicht deswegen, weil sie alles Körperliche sogleich durch einen Widerspruch aufhebt und gleichsam verschwinden läßt. Ein Haupt, das durch die Himmel, ein Arm, der durch die Unendlichkeit gehet. Sinlicher konte der Dichter das ungereimte Ding, eine unendliche Figur, nicht beschreiben, als wenn er die Merkmale selbst sich einander widersprechen läßt. Wollen wir aber diese Begriffe malerisch nennen? Lachen Sie nicht, ich finde hier nichts als eine Antithese, so wie wenn Young vom Menschen sagt: ‚Ein Wurm, ein Gott‘ usw., oder wie Pope den Stier beschreibt.

der hier, mit Staub und Schweiß bedekt, mühsame Furchen zieht und dort, mit Blumen bekränzt, Völker vor sich knien läßt. Alles dieses sind Antithesen, und Antithesen können nicht malerisch seyn.

„Ich berufe mich abermals auf die Tanzkunst. Die Beschreibung des Homers kan getanzt werden. Die Mine, die der majestätische *Saltator* annimmt, indem er der schönen Thetis das göttliche Zeichen giebt, muß malerisch seyn und kan, durch das Ideal erhöhet, das erhabenste Bild werden, das die Kunst hervorgebracht. Aber die Beschreibung des Kloppest. muß vom Declamator nothwendig gelesen werden wie eine Sentenz; das heißt, sie läßt sich so wenig tanzen als malen.

„Lassen Sie mich hier eine Reflexion hersetzen, die vielleicht nirgend anders Platz finden wird. Die orientalische Poesie unterscheidet sich vornehmlich, wo ich nicht irre, durch folgende Kennzeichen, 1) sie ist unregelmäßig im ganzen und 2) kühn, aber unmalerisch in der Ausbildung. Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit den Werken aller grossen Geister, die in ungebildeten und musenlosen Zeiten gelebt. Ich stelle mir vor, daß die Regelmäßigkeit und Schönheit des Ganzen Ideen sind, auf welche man in der Poesie nicht gerathen kann, wenn wir sie nicht von der Malerey und Bildhauerkunst entlehnen und auf die Dichtkunst anwenden; denn da die Begriffe in der Dichtkunst auf einander folgen; so sehen wir so leicht die Nothwendigkeit nicht ein, diese mannigfaltigen Theile zusammen als ein schönes Ganze zu betrachten und in ihrer Verbindung zu übersehen. Hingegen ist bei der Malerey und Bildhauerkunst, die die Begriffe zusammen als ein Ganzes darstellen, das Ganze auch immer das erste, worauf wir sehen. Allhier haben also die Regeln von der Schönheit des Ganzen gar leicht erfunden und hernach *per Principium reductionis* auf Poesie und Beredsamkeit angewandt werden können. Es folget hieraus, daß Völker und Zeiten, bey und in welchen die Malerey und Bildhauerkunst nicht in Aufnahme ist, auch in der Poesie und Beredsamkeit von der Schönheit des Ganzen sehr schwache Begriffe haben müssen. Die Hebräer konten, vermöge ihrer Religion, weder Malerey noch Bildhauerkunst haben. Auch haben ihre Poeten und Redner keine richtigen Begriffe von Plan, Anordnung, Vertheilung des Lichts und Schattens, usw.; aber die Griechen —?

„Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit dem Malerischen in der Ausführung. Wer an keine Verbindung der Künste denkt und die Poesie ganz allein vor Augen hat, wird in einer Schilderung Züge vereinigen, die sich einander sehr fremde sind. Er wird den Pfeil trunken vom Blute seyn lassen, er wird das Schwerdt Gottes anreden: „Kehre in die Scheide zurück! raste allda!“ Er wird dadurch kühn, aber unmalerisch werden. Seine Seele hat die Fertigkeit nicht, ihre Erdichtungen sich in netten und ausführlichen Bildern vorzustellen, denn diese Fertigkeit erlangt man nur durch die Bekanntschaft mit den Meisterstücken der Bildhauerkunst und Malerey, wo jede Erdichtung von allen Seiten bestimmt seyn muß. Mich dünkt, die neuen

Dichter haben das Kühne und Unbestimte in ihren Erdichtungen von den Orientaliern entlehnt. Unsere Tänzer, Bildhauer und Dichter behandeln verschiedene Sujets. Es ist kein Wetteifer unter ihnen, die nemliche Handlung durch verschiedene Mittel nachzuahmen. Daher die Künste sich einander kein Licht mittheilen. Endlich verlieren sich unsere Dichter ganz und gar in das Unsichtbare, in das Reich der Spekulation, wohin ihnen keine andere Kunst folgen kan, wo nur Schattenbilder vor unsern Augen scherzen und verschwinden, bevor wir ihre wahre Gestalt erkennen, wo wir uns also begnügen müssen, nur einige Züge zu berühren und alles übrige wie in einen Aether zerfließen und unkenbar werden zu lassen: — Wollen wir eine solche Poesie malerisch nennen?

I.

„Einem jeden endlichen Dinge kömmt eine dreyfache Form zu: eine in dem Geiste des Künstlers, der es hervorbringen will, die zwote in der Natur der Dinge, alwo sie mit der Materie verbunden ist, und die Letzte in dem Geiste des Betrachtenden. — Die erste Form ist allezeit die vollkommenste, und sie macht das Ideal des Künstlers oder das subjective Ideal aus.

„Das objective Ideal ist das *maximum* der Schönheit. Die Natur hat es im ganzen Weltall erreicht und eben deswegen in allen ihren Theilen nicht erreichen können. Auch war die Schönheit nicht ihre Hauptabsicht, und sie hat sehr oft der Vollkommenheit oder dem Guten und Nützlichen weichen müssen.

„Des Künstlers Absicht gehet blos auf die Schönheit, und zwar nicht weiter als auf die Schönheit eines isolirten Theils. Daher muß er dem Ideal näher kommen als selbst die Natur. Er muß z. E. die Figur einer jugendlichen Person so vorstellen, wie sie von der Natur hervorgebracht worden wäre, wenn die Schönheit dieser einzelnen Person ihre Hauptabsicht gewesen wäre.

„Je zusammengesetzter eine Schönheit ist, desto weniger kan jedes von ihren Theilen das Ideal erreichen, das ihnen zukommen würde, wenn sie isolirt wären. Eine einzige Linie erreicht das Ideal, wenn sie die Windung der Wellenlinie hat. In zusammengesetzten Figuren hingegen muß die Anordnung des Ganzen eine solche Wellenlinie ausmachen, aber jede einzelne Linie entweder mehr oder weniger gewunden seyn. Das Ideal kömmt, wie die Schönheit überhaupt, vorzüglich nur den Formen körperlicher Dinge zu, *transcendentaliter* hingegen haben auch Gedanken, Farben, Töne, Bewegung und jeder Ausdruck innerlicher Empfindungen ihre Schönheit und folglich ihr Ideal.

II.

„Es kömt in den schönen Künsten nicht wenig darauf an, ob die letzte Form solche Bilder sind, die leicht in das Gedächtnis zurück kommen. Die Phantasmata scheinen in folgender Ordnung an

Deutlichkeit abzunehmen. 1) Umriss der Figuren und Körper oder überhaupt körperl. Forme. 2) Gedanken. 3) Bewegung. 4) Farbe. 5) Schall. 6) Energie unserer innern Kräfte (Schmerz, Wollust, Begierde, Leidenschaft usw.). 7) sinnliches Gefühl. 8) Geruch. 9) Geschmack.

„Die Schönheit kömmt, der ersten und ursprünglichen Bedeutung nach, nur den körperlichen Formen zu. Da die Bewegung der Körper durch Linien geschieht, so war es natürlich, auch der Bewegung Schönheit zu zuschreiben. Man läßt indessen auch den Gedanken, den Farben und endlich auch dem Schalle, wenn er einen Ton angiebt, Schönheit zu kommen. Hingegen ist die Schönheit des Tones schon etwas ungewöhnliches. Von der Energie unserer innern Kräfte sagen wir nur, daß sie moralisch schön oder häßlich sind; 7. 8. 9. aber können 7. sanft und rauh, 8. 9. aber angenehm und widrig, aber nicht schön und häßlich seyn.

„Mit dem Reitze ist man so verschwenderisch nicht gewesen. Reitzend ist nur die Schönheit der Forme in Bewegung; denn diese erregt in uns das Verlangen, sie wiederholt zu sehen, reizt uns zur Aufmerksamkeit. Es giebt auch einen sinnlichen Reitz, der nicht aus der Schönheit entspringt, und dieser kömmt sogar dem Geschmack zu.

III.

„Die Schönheit, in so weit sie transcendental ist, hat allgemeine Regeln, in welchen Forme, Gedanken, Bewegung, Töne und Farben übereinkommen. Diese sind Mannigf[altigkeit], Einheit, Wohlgerichtigkeit, Ordnung, Neuheit, Lebhaftigkeit usw. Diese allgemeine Regeln lassen sich auf alle schönen Künste und W[issenschaften] anwenden und können aus einer in die andere übertragen werden.

„Hingegen sind sie unterschieden 1) vermittelt der bezeichneten Sachen, 2) vermittelt der Zeichen. Die bezeichnete Sachen sind entweder Forme, die leicht ins Gedächtniß zurück kommen, als Gedanken, Figur und Bewegung, oder nicht leicht, als Farbe und Schall; sie sind entweder zugleichseyend oder aufeinanderfolgend. Die Zeichen sind natürlich oder willkührlich zugleichseyend oder aufeinanderfolgend, täuschend (indem sie uns den Schein als eine Wirklichkeit vorstellen) oder nicht täuschend, drücken auch Handlungen, Mienen und Gebärden oder nur Empfindungen aus, und diese Empfindungen sind entweder Neigungen und Leidenschaften oder bloß sinnliche Vorstellungen; endlich sind die Zeichen auch mehr oder weniger lebhaft.

„Die Dichtkunst bedient sich auf einander folgender Zeichen. Da sie aber willkührlich und mit Gedanken verbunden sind; so kommen ihre Forme leicht in das Gedächtnis zurück, und sie verbindet alle gute Eigenschaften des Schönen. Sie kan körperliche Forme und Bewegung ausdrücken, ist der Illusion fähig, drückt Handlungen, Mienen, Gebärden und alle Arten von Empfindungen] aus. Die Lebhaftigkeit der Eindrücke erhält sie durch Musik und Tanzkunst.

„Die Malerey hat körperliche Forme und einen gewissen Anschein der Bewegung zu ihrem Gegenstande. Ihre Zeichen sind zugleichseyend natürlich, täuschend, drücken auch Handlungen, Minen und Geberden und vermittelt dieser Leidenschaften aus.

„Die Baukunst hat nur körperl[iche] Forme zum Gegenstande. Die Zeichen sind natürlich, zugleichseyend, nicht täuschend, drücken nur sinnliche Begriffe, ohne Neigung und Empfindung aus.

„Musik. Der Gegenstand ist vorübergehend und läßt keine deutliche Phantasmata zurück. Die Zeichen sind natürlich, aufeinander folgend, keiner Täuschung fähig, können aber die Illusion der Dichtkunst und Tanzkunst durch die vermehrte Lebhaftigkeit der Empf[indung] unterstützen; drücken weder Handlungen noch Minen und Geberden, sondern blos Empfindungen, und zwar sowohl sinnliche Begriffe als Neigungen und Leidenschaften aus, besitzen den höchsten Grad der Lebhaftigkeit.

„Die Tanzkunst hat die Forme in Bewegung zum Gegenstande. Ihre Zeichen sind natürlich, zugleichseyend und aufeinander folgend, wie ihr Gegenstand, können täuschen, drücken Handlungen, Minen, Geberden und vermittelt dieser Neigungen und Leidenschaften aus. Da ihre Forme aber vorübergehend und ihre Zeichen natürlich sind; so läßt sie keine so deutliche Phantasmata zurück als Malerey und Dichtkunst, stehet auch an Lebhaftigkeit der Empfindung der Musik nach und bedient sich ihrer Hülfe.

„Die Farbenkunst kömmt mit der Musik überein, nur daß ihr Gegenstand fortdauernd ist und sie keine Empfindungen, sondern nur sinnliche Begriffe erregen. Ob sie gleich selbst nicht täuschen; so unterstützen sie die Illusion der Malerey.

„Die Bildhauerkunst hat mit der Malerey vieles gemein, nur muß sie ohne Hülfe der Farben täuschen und den geringsten Schein von Bewegung vermeiden.“

S. 244, Nr. 4. Gehört, auf ein besonderes Blatt geschrieben, zu Nr. 3, Schluß des VIII. Abschnitts, und dürfte niedergeschrieben sein, ehe Lessing wegen der Einwürfe Mendelssohns den Einfall der Perspektive des Dichters wieder aufgab.

S. 245, Nr. 5. Die mündlichen Unterredungen (Z. 12) können nur die bereits erwähnten mit Mendelssohn und Nicolai im Juli und August 1763 sein. Mendelssohns Zusatz zu S. 225, Z. 33f. ist der Ausgangspunkt.

S. 247, Nr. 6. In Nr. 7 (S. 248 dieses Bandes, Z. 25) wird auf eine dieser Notizen aus dem Ilias-Kommentar des Eustathios Bezug genommen. Danach sind diese früher niedergeschrieben.

S. 248, Nr. 7. Der 1. und 2. Abschnitt stammen aus einer Zeit, in der Lessing Winkelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ noch nicht kannte; vgl. S. 250 dieses Bandes, Z. 19f. Lessing dürfte das Buch gleich zu Anfang des Jahres 1764 erhalten haben, und der Schluß, vom 3. Abschnitt an, kann erst später entstanden sein

(vgl. S. 250 dieses Bandes, Z. 30), was auch die veränderte Tinte und Schrift bezeugen.

S. 250, Z. 20. Winckelmanns Werk erschien Weihnachten 1763; also müssen diese Aufzeichnungen früher gemacht worden sein, während der 3. und 4. Abschnitt erst später entstanden sein kann.

S. 251, Nr. 8. Dieser Entwurf bringt zum erstenmal die Fiktion, als habe Lessing Winckelmanns „Kunstgeschichte“ erst während der Ausarbeitung des „Laokoon“ kennen gelernt, sowie den Versuch eines künstlerischen Gesamtgrundrisses. Die im ersten Teil des „Laokoon“ ausgeführten Absätze sind durchstrichen, ein Zeichen, daß Lessing diese Skizze als Grundlage des Gesamtwerkes betrachtete.

S. 258, Z. 16 ff. Lessing hat in ein Exemplar von Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ zahl- und umfangreiche Anmerkungen eingetragen (vgl. Munckers große Ausgabe, Bd. 15, S. 7 bis 24). Durch diese werden die kurzen Angaben S. 258, Z. 16–18, Z. 22–30 erläutert.

S. 259 ff., Nr. 9–14 sind Materialsammlungen, vermutlich aus dem Winter 1764/65.

S. 277, Nr. 15. Wie die Überschrift Lessings zeigt, auf Abschnitt II bezüglich.

S. 279, Nr. 17. Diese auf Milton bezüglichen Bemerkungen sollten für den zweiten Teil verwendet werden; vgl. S. 288 ff. dieses Bandes.

S. 284, Nr. 18. Die Seitenzahl der Überschrift bezieht sich auf Winckelmanns „Kunstgeschichte“. Der vielfach korrigierte Entwurf sollte den für den Schluß des ersten Teils bestimmten Verbesserungen von Irrtümern Winckelmanns eingereicht werden. Vgl. S. 258 dieses Bandes, S. 24 f. Da die S. 286, Z. 30 zitierte Schrift im Herbst 1764 erschien, muß die Handschrift später entstanden sein.

S. 286, Nr. 19. In dieser Übersicht wird die Kapitelzählung des ersten Teils fortgesetzt; also kann die Entstehung erst unmittelbar vor oder nach Vollendung des ersten Teils angesetzt werden.

S. 291, Nr. 20. Geht aus von Nr. 19, XXXI. Lessings einseitige Unterschätzung statuarischer Kunst wird hier besonders deutlich.

S. 292, Nr. 21. Vgl. Nr. 19, XLV.

Nr. 22. Vgl. Nr. 19, XLVI.

S. 300 ff., Nr. 23 und 24. Vgl. Nr. 8, dritter Abschnitt, II (S. 256 dieses Bandes, Z. 30 ff.).

S. 305, Z. 25. Die unten angeführte Aristoteles-Stelle spricht, wie es scheint, von Zwergfiguren auf Wirtshauschildern, die trotzdem plastisch erscheinen, und vergleicht sie mit den Pygmäen. Isaak Vossius (1618–89) machte dazu in seiner Ausgabe des römischen Geographen Pomponius Mela (Haag 1658) die Konjektur, es handle sich um Bilder auf gekrümmten Flächen, aber nicht auf Spiegeln.

Nr. 25 und 26. Führen Nr. 8, dritter Abschnitt, III und IV (S. 257 dieses Bandes, Z. 1–13), weiter aus.

S. 308, Nr. 27. Dieser Entwurf, wohl der späteste und sicher der interessanteste von allen, gibt an Stelle der früher vorherrschenden Einzelbetrachtung und Vergleichung der Künste ein logisch durchdachtes System und eine Rangordnung ihrer möglichen Vereinigungen. Als Ergänzung dient der S. 463 ff. dieses Bandes wiedergegebene Brief an Nicolai vom 26. März 1769.

S. 313, Nr. 28. Da die Virgil-Ausgabe von Ambrogio erst im Jahre 1766 vollständig erschienen ist, kann diese Notiz nicht früher entstanden sein.

S. 314, Nr. 29. Aus den im Spätsommer 1768 von Lessing angelegten Kollektaneen.

S. 315, Nr. 30. Lessings Französisch entspricht selbstverständlich in der Schreibweise, abgesehen von kleinen Germanismen, dem Gebrauch der französischen Autoren seiner Zeit, der von dem heutigen mannigfach abweicht. Den Grundsätzen dieser Ausgabe gemäß ist hier wie überall die jetzt geltende Schreibung eingesetzt worden. Die Behauptung, daß ihm die französische Sprache für diese Gegenstände mindestens ebenso vertraut sei wie die deutsche (S. 317 dieses Bandes, Z. 34f.), erweist sich durch die Form dieser Vorrede als nicht ganz zutreffend. Die Handschrift bezeugt es, welche Mühe ihm die Übersetzung bereitet hat: z. B. lauteten die ersten Worte zunächst: „*Celui qui le premier comparait ensemble la Peinture et la Poesie entre elles* [die letzten zwei Worte nachträglich eingefügt], *étoit un homme d'un tact subtile, qui sentit.*“

Die Anmerkungen des Herausgebers zur „Hamburgischen Dramaturgie“ (Einleitung des Herausgebers, Ankündigung und Stück 1 bis 25) befinden sich am Schlusse des 5. Bandes dieser Ausgabe.



Namen- und Sachregister zum „Laokoon“.

(Die großen Ziffern bezeichnen die Seiten, die kleinen die Zeilen. Bücher, Dichtungen u. dgl. sind, sofern der Verfasser bekannt ist, unter dessen Namen angeführt, sonst unter dem ersten Wort des Titels.)

- Abrahaß 8828.
Abstrakta (Personifikation) 945ff.
Abtönung der Affekte bei den Alten 2926ff.
Achilles 24814.
— bei Homer 21729. 2296;
Beschreibung seines Schildes
1263ff. 1379ff. 14029ff.
14112ff. 14411ff. 2284ff.
24425ff. 2537ff.; Geschichte
seineszepters 1241ff.
Abdijon 724. 733. 8013ff.
— „Reisen“ 737ff.
Aktion (Ehion) 7813.
Affekte: Ausdruck der A. bei Homers Helden 2217ff.; Äußerung der A. im Drama 3929ff. 4910ff., im Epos 3831ff.
Agamemnon bei Homer: Bekleidung 12115ff. 22717ff.;zepter 1221ff. 12414ff. (Vergleich mit demzepter des Achill) 22717ff.
Agessander (Künstler der Laokoongruppe) 5218. 19030. 1916. 19221ff. 19320. 19515ff. 1964ff. 19816ff. 1994f. 20120. 27823ff.
Agessilaus (König von Sparta) 2062ff.
Agrippa (Erbauer des Pantheon) 19324. 1943f.
Ägypter: Bildende Kunst 29710ff.
Ajar: bei Timanthes 3315ff.; in bildlicher Darstellung 3627ff.; sein Schild 25817f.
Äfte, vgl. Aufzüge.
Albani (Kardinal) 19811.
Alexander der Große 2829. 8728ff. 1038ff. 2043. 2138. 20. 2483.
Alesanus 2631f.
Allegorie 9422ff. 25710ff. 15ff. 27921ff.
Allegorikerei in der Malerei 2158. 22411f.
Ambrogi 31315ff. 31411ff.
Anakreon 14922ff. 16032ff.; Schilderung der körperlichen Schönheit 15619ff.
Aneas 9124. 26513f.; sein Schild bei Virgil 1388ff.
Anteros (in der bildenden Kunst) 27425ff.
Antigonus Carystius 20320.
Antimachus 22324.
Antinous (Hermeß) von Belvedere 1687ff.
Antiochus 2619.
Antipater: Darstellung der Schnelligkeit 2945ff.

- Antium (Neptuno) 19810.
 Antoninus Pius 7319.
 Apelles 1729. 5431. 15612ff.
 16417f. 16423ff. 16615. 20014.
 2016. 18. 21. 24. 2031. 24220ff.
 27911. 3169.
 Aphrodijius aus Tralles (Bild-
 hauer) 19323. 1948.
 Apollo 292; in der Darstellung
 des Tibull 786ff.; in künst-
 lerischer Darstellung 22210ff.
 — von Belvedere 1684ff. 26132.
 Apollodoros (Bildhauer) 19030:
 — (Grammatiker) 2145; vgl. auch
 Polydoros.
 Apollonius (Bildhauer) 1999.
 2596ff.
 — Rhodius (Grammatiker) 11316.
 18610ff.
 Aratos (Aristodamas) 2828f.
 Arcefilaus (Bildhauer) 19222.
 Archelaus (Bildhauer) 19919. 2045.
 Ariadne (in der bildenden Kunst)
 27527ff.
 Ariost 1517ff. 15319f. 16029.
 Aristodamas (Aratos) 2828f.
 Aristomenes 2828.
 Aristophanes 2731f. 1812ff.
 Aristoteles 185. 2622ff. 1031ff.
 23022f. 25812. 26017ff. 29713ff.
 30526. 31613f.; über das Häß-
 liche 17611f.
 — „Dichtkunst“ 17122f.; von den
 notwendigen Fehlern 2831ff.
 Artemis, vgl. Diana.
 Artemon 19323. 1948. 1953.
 Arundel, Graf Thomas von 21316.
 2145.
 Aschylus 21421f.
 Atilius Pollio 1979ff. 27729ff.
 Atop 7714ff. 17030ff.
- Ästhetik als neue Wissenschaft im
 18. Jahrhundert 720ff.
 — „Laokoön“ und die spätere
 Ästhetik 1426ff.
 Athanodoros 19816ff.
 Athanodoros 19830ff. 2048.
 27824ff.
 Athen 9114f.
 Athenaios 15526. 21223.
 Athenoros (Bildhauer; Künst-
 ler der Laokoöngruppe) 5218.
 20f. 19030. 19111. 22ff. 19221ff.
 19320. 19516ff. 1964ff. 19831ff.
 20120. 27.
 Attribute 9520ff.
 — allegorische beim Dichter 972ff.
 — der griechischen Götter 2765ff.
 Aufzüge: ungleiche Länge bei den
 Älten 224ff.
 Augenblick, fruchtbarer, („prä-
 gnanter“) in der Malerei 3511ff.
 11914ff. 1347ff. 13535ff. 1432ff.
 21623ff. 22616ff. 24931ff.; bei
 Harris 1011; Erweiterung in
 großen historischen Gemälden
 23225ff.
 Augustinus 26618ff. 21f.
 Augustus 2829. 1944. 19630.
 2028. 15.
 Ausdruck (Charakteristisches) in
 der Kunst 3410ff.
 — und Schönheit 1022. 25428ff.
 — und Wahrheit in der Kunst
 3410ff.
- Bacchantinnen 27517ff.
 Bacchus 291f.
 — in der Darstellung der bilden-
 den Kunst 8115ff. 8614ff.
 27514ff.
 Bacon 2882.

- Hänkelsängerei 313ff.
 Bannier, „Dissertation sur les Furies“ 8830.
 Barth, Kaspar von 20726.
 Bartholinus 2333f.
 Bartoli 31315.
 Batteux, „Les beaux arts“ 1016ff.
 Baumgarten (Begründer der Ästhetik) 728. 1928; sein Prinzip für die Einteilung der Künste 813ff.
 Bayle, Pierre: Stoffteilung in Hauptinhalt und Anmerkungen 1621ff.
 Beaumont, Francis 25112.
 — und Fletcher, „The Sea-Voyage“ 1872ff.
 Bezer 8230. 27514ff. 29813.
 Beiwörter, malerische, in der Dichtung 11923 ff. 13511ff. 1363 ff. 21627 ff. 22625 ff. 23217ff.; bei Homer 12012ff. 13518ff. 21724ff.
 Bellori 3019. 3121ff. 3333f. 7317. 747. 29323.
 Bembo (Kardinal) 2649ff.
 Beredjamkeit 20829. 2098; Paphos 2102ff.
 Beschreibung beim Dichter 24620ff.; bei Homer 21834ff.
 Bewegungen in Dichtung und bildender Kunst 21712ff. 24516ff. 2546 ff. 25519 ff. 29015 ff. 21 f.
 Bibel: Sprache und Bilder 2562ff.
 „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ 8925f.
 Bildende Künste 2875f.; im 18. Jahrhundert 714ff.; Begriffsverwirrung über die Unter-
 schiede gegenüber der Dichtkunst 918 ff.; bei den Älten und Homer 16421ff.; Illusion 2927ff.; vgl. auch Malerei.
 Bildende Künste und Dichtung 1001ff. 1438ff.
 — und Nationalökonomie 2678ff.
 Bion, „Der sterbende Adonis“ 24721ff.
 Blumenmalerei 29130ff.
 Boden, Benjamin 2625ff.
 Boissard 2759. 27713.
 Boivin de Villeneuve 14114. 1425. 14325. 14411ff. 1458.
 Borgheisicher Fechter 1321 ff. 20418 ff. 25820.
 Borrichius 2498.
 Bouhours, Père 26413.
 Breitinger 12830.
 Britannicus 7231.
 Brühlische Bibliothek 1136.
 Brumoy 2233. 4421ff.
 Burke 86.
 Burmann 26610ff.
 Carracci, Annibale (Maler) 2706f. 2713ff.
 Catrou (Virgilüberseher) 31326ff.
 Catull 8922 f.
 Caylus 94ff. 7436ff. 972ff. 9925ff. 10212ff. 1046ff. 11111ff. 34. 11230. 11319 ff. 11420 ff. 11712ff. 1205ff. 1624ff. 1632ff. 1647ff. 1786ff. 21915. 18ff. 23027ff. 2365ff. 36ff. 2389ff. 33ff. 24011ff. 24213. 24331ff. 25111f. 25421f. 28221. 29230ff. 3139; Gesamtkritik seiner homerischen Gemälde 24030ff.; Widerlegung seiner Ausjührungen 25222ff. 29ff.

- Caylus, „Tableaux etc.“ (Titel)
 9824 ff.
 Cedrenus (Kedrenos) 14911.
 Cerynea 8822.
 Chabrias 2052s. 2067 ff.
 Charaktere in der Dichtung
 2342 ff.
 Charakterisierung durch den Dich-
 ter 3817 ff.
 Charakteristisches in der Kunst,
 vgl. Ausdruck.
 Chateaubrun 2421 ff. 4119. 453 ff.
 5021.
 Chesterfield, Earl of 18116.
 Chifflet 8823 f.
 Chörilus 2483 f.
 Christ (Philolog) 1616.
 Christus: Leidensgeschichte 115
 15 ff., in malerischer Verwertung
 23615 ff.
 Cibber 26219 ff.
 Cicero 185. 3331. 31614; Philo-
 sophie 481 ff.
 Clarke 25424.
 — und Ernesti (Homer-Aus-
 gabe) 10823.
 Clemens Alexandrinus 872s ff.
 2765 ff.
 Cleyn (englischer Maler) 6014.
 Coë (Stecher) 30433.
 Codinus, vgl. Rodinos
 Commelin 2976.
 Conring (Ausgabe der „Politik“
 des Aristoteles) 2625.
 Constantinus Manasses 14831 ff.
 Correggio, „Heilige Nacht“
 27125 ff.
 Coppel 27123 f.
 Craterus 19322.
 Crébillon der Ältere 3102s.
 Cydippe 10315.
- Dacier, André 14114.
 — Anne 242. 13621. 1496 ff. 15.
 21921. 2967 ff.
 Dädalus (griechischer Bildhauer)
 29824 ff.
 Dante 27115 ff.; Ugolino 18622 ff.
 Dares Phrygius 14911 ff. 15022.
 Deduktion der Unterschiede zwi-
 schen bildender Kunst (Malerei)
 und Poesie 1181 ff. 16 ff.
 Deklamation der Alten 5122.
 Demetrius Poliorketes 10431.
 2702.
 Demontiojus (Louis de Mont-
 joisieu) 2593 ff.
 „Der Zuschauer“ (Wochenschrift)
 26012 f.
 Desfontaines 632s ff. 3132s.
 Diana (Artemis) in künstlerischer
 Darstellung 16424 ff. 22216 ff.
 — im Gemälde des Apelles
 1641s.
 Dichter und bildender Künstler
 1001 ff.
 Dichtkunst (Poesie): Begriffs-
 bestimmung 20s ff.; Pathos
 2102 ff.; Darstellung der kör-
 perlichen Schönheit 22826 ff.;
 poetische Gemälde 25526 ff.
 (vgl. auch Gemälde); Forde-
 rung vollkommen schöner
 körperlicher Wesen 2884 ff.;
 Zeichen (willkürliche und na-
 türliche) 30529 ff.; musikal-
 scher Ausdruck 30612 ff.
 — und Malerei (bildende Kunst)
 641 ff. 711 ff. 953 ff. 1001 ff.
 1437 ff. 2153 ff. 2245 ff. 22511 ff.
 23127 ff. 23426 ff. 24516 ff.
 2517 ff. 24 ff. 2532 ff. 32 ff. 2546 ff.
 28732 ff. 28826 ff.; historische

- Betrachtung über die Ansichten vom Verhältnis bei der 173ff.; Deduktion der Unterschiede 1181ff. 16ff. 129 21ff.; Vorteile der Dichtkunst 2231ff.; Darstellung körperlicher Schönheit 25415ff. 27ff., des Hässlichen 25420ff.; Verschiedenheit der Zeichen 25623ff. 30725ff.; Unterschiede bei der Darstellung der Schnelligkeit 29226ff., des Erhabenen 30114ff., der Größenverhältnisse 30325ff.
- Dichtkunst, Verbindungen: mit der Musik 3097ff.; mit der Musik und der Tanzkunst 31134ff.; mit der Malerei 31230ff.
- Diderot, „Lettre sur les Sourds et les Muets“ 1013ff.
- Dioborus Siculus 2143. 29821ff. 29914ff.
- Diogenes von Athen (Bildhauer) 19223. 19324. 1942ff.
— Laërtius 2146.
- Diomedes in der bildenden Kunst 27420ff.
- Dionysius (Maler) 2722ff.
— von Halikarnaß 2143f.: „Vita Homeri“ 13731.
- Doddsley (Buchdrucker in London) 7133.
- Dolce, Lodovico 15317ff.
- Donati 28422ff.
- Donatus 5820.
- Dryden 1169f. 2881. 14; Virgil-Übersetzung 6029.
- Dubos 85.
— „Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture“ 931f.
- Duchesne, vgl. Leodegarius a Quercu.
- Du Fresnoy, Charles 6117. 2881.
- Échion (Métion) 7813.
„Edle Einfalt und stille Größe“ 2012ff.
- Einheiten im Drama 14513. 2685ff.
- Efel 1028. 25426; nach Mendelsjohn 1754ff.; in der Dichtung 17814ff. 25111; in der Malerei 1881ff. 25111. 2708ff. 13ff.; in Verbindung mit dem Gräßlichen und Schrecklichen 2225ff.
- Empfindungen, vermischte 170 15ff.; Mendelsjohn 17818ff.
- Enargie (Illusion) 11625f.
- Erfindung (Begriff) in der Malerei 1016ff.
- Erhabenes: in der bildenden Kunst 24927ff.; in der Dichtung und der Malerei 25632f.; in der Malerei 2611ff. 30115ff.
- Ernesti, Ausgabe des Polybius 9213.
— und Clarke, Ausgabe des Homer 10823.
- Ergießerei bei den Alten 25824f. 28418ff.
- Euler über Musik 25731f.
- Euphorion 31414.
- Euripides 21422f.
- Europa: Darstellung in der bildenden Kunst 27320ff.
- Euthatius (Homer-Kommentator) 24728ff. 2971ff.
- Evangelien 11515ff.
- Faber (Schmidt; Herausgeber von Longins *περί ύψους*) 20926.
- Fabretti 9331.

- Fabricius 429. 4431. 16422.
 Farben und Figuren als natürliche Zeichen 2177ff., als Material der Malerei 22519f.
 Farnesischer Stier 2595ff.
 Fehler, notwendige, des Dichters 2831ff.
 Figuren und Farben, vgl. Farben.
 Fletcher und Beaumont, „The Sea-Voyage“ 1872ff.
 Floris, Francis (Franz de Briendt; Maler) 30428ff.
 Flügel an menschlichen Figuren 26015ff.
 Franklin, Thomas 4530.
 Fresnoh, vgl. Du Fresnoh.
 Furien: Darstellung bei den Alten 2927. 8820ff.

 Gaëta, Vase zu 19919f.
 Gale, Thomas 13731f.
 Galerius (römischer Kaiser) 2830.
 Garrick 5120.
 Garbe über „Laokoön“ 1329ff.
 Gedohn (französischer Übersetzer des Pausanias) 9918.
 Gellert 1616.
 Gemälde: materielle und poetische G. 11526ff., bei Homer 1145ff.; poetische G. 11327. 11630ff. 12625; Wiedergabe materieller G. durch Worte 1444ff.; Fernwirkung eines Gemäldes 27121ff.
 — sichtbarer Gegenstände bei Maler und Dichter 11614ff.
 Genie 7031. 35.
 Gentili, Scipio: Anmerkungen über Tasso 29419ff.
 Gerard (englischer Theolog) 26023ff.
 Germanicus (Bildsäule: eigentlich Merkur) 19917.
 Geschrei der Helden Homers 2217ff.
 Gesetzgebung: Einfluß auf Wissenschaft und Kunst 287ff.
 Gesner: Wörterbuch 1929.
 Geßner: Söhnen 914.
 Ghezzi, Graf (Maler) 2715.
 Gleichnisse 30715ff.
 Glykon 2758ff.
 Gorius 8831ff.
 Goethe und die Ansichten des „Laokoön“ 1417ff.
 Götter: plastische und dichterische Darstellung 8320ff.; charakterisierende Kennzeichen an Bildsäulen 2765ff.
 Grangäus 21112ff.
 Gräßliches 1822f.
 — und Ekelerregendes 2225ff.
 Gräbe (Graevius) 27830.
 Griechenland: Künstler und Philosophen 218j.
 Gronov 15027ff. 19930. 20320.
 — „Thesaurus“ 2591ff.
 Gruter 6636ff.
 „Guardian“ (Wochenschrift) 26011.
 Gudius 19929. 25920.

 Haar: Darstellung bei den alten Künstlern 16720ff.
 Hagedorn, Christian 8926. 10133. 26125ff.; über die Darstellung der Größenverhältnisse in Malerei u. Dichtung 30327ff.
 — „Betrachtungen über die Malerei“ 1024ff.
 Haller über „Laokoön“ 1327ff.
 — Bruchstück aus den „Alpen“ 12716ff.

- Handlung (Begriffsbestimmung) 24520ff.
- Handlungen als Gegenstände der Malerei 11914ff. (Wahl des prägnantesten Augenblicks) 2169ff. 2261ff. 24520ff., der Dichtkunst 11832ff. 12921ff. 2164ff. 22530ff. 24520ff.
- kollektive 24525ff. 25619f. 2905ff.
- sichtbare und unsichtbare in Homers Darstellung 1042ff.
- Handzeichnung und Ölgemälde 27225ff.
- Handzeichnungen (Wert) 2725ff.
- Hardouin (Plinius-Kommentator) 2619f. 2732. 9214. 10315. 14232. 16423. 16728. 19033. 19232. 19423. 1953. 20024. 2024. 7. 24. 30. 2136. 28530.
- Harpyen 1867ff.
- Harris, „Three Treatises“ 103ff.
- Häßlichkeit (daß Häßliche) 1028: in der Dichtkunst 16926ff. 21830ff. 23010ff. 2519. 25420ff.; in der bildenden Kunst (Malerei) 17421ff. 17520ff. 2305ff. 2314ff. 2519. 25420ff.; Begriffsbestimmung 2301ff.; schädliche und unschädliche H. 23022ff.
- u. Uebelhaftes 17814ff. 18913ff.
- Hauptmann, Johann Gottfried 7831.
- Hekate (triformis) in bildlicher Darstellung 8934.
- Hektor bei Homer 1841ff.
- Helena: Darstellung ihrer Schönheit 14831ff., bei Homer vgl. Homer (Helena); Gemälde des Zeuxis 16121ff. 24227ff. 25418.
- Heliodoros, „Aethiopica“ 2975.
- Hellandiken, Geßß der 2719ff.
- Herder und „Laosoon“ 1335ff.
- und Windelmann 141ff.
- Herkules 292. 27510ff.; in der bildenden Kunst 3323ff. 22317ff. 27425ff.; in der „poetischen“ und der wirklichen Malerei 2231ff.; bei Statius 2351ff.
- „Hermäa“ (ursprünglicher Titel des „Laosoon“) 128ff.
- Hermes vom Belvedere, vgl. Antinous.
- Hermolaus 19322. 1947. 19510.
- Herodot 2987f.
- „Leben des Homer“ 21119ff.
- Hesiod 1831ff.
- Hexameter 23821ff.
- Heyne (Philolog) 1137.
- Historienmalerei 2919ff. 2921ff.
- Hogarth 26132: über Apoll vom Belvedere 1685ff.
- „The enraged Musician“ 30810.
- Holzmann, vgl. Knylander.
- Homer 2218ff. 2323ff. 2429. 9736ff. 985. 995ff. 29f. 10231. 10631ff. 1262ff. 1317. 1392ff. 28ff. 14517ff. 1563. 16122. 1626ff. 16410ff. 16520. 16910ff. 19919. 21119ff. 21922ff. 23224. 23534. 2361ff. 26ff. 24120. 24224ff. 24728ff. 25234f. 2535. 28215. 29029f.
- „Apotheose“ des H. 22324. 25717.
- Beiwörter 13518ff. 1367ff. 21633f. 21724ff. 22627ff.
- Beschreibung und Schilderung (Verwandlung in Erzählung) 1332ff. 1367ff. 2271ff.

- Homer: Blindheit 28921.
 — Darstellung eines erhabenen Gegenstandes 21834 ff.
 — Darstellung der Häßlichkeit 21728 ff.
 — Darstellung der körperlichen Schönheit 14825 ff. 15815 ff. 21728 ff. 21834 ff. 2295 ff.
 — Darstellung der Schnelligkeit 29026 ff. 29314 ff. 29412 ff. 2952 ff. 24 ff.
 — Gleichnisse 2485.
 — Götterversammlung 2371 ff.
 — Hector 1841 ff.
 — Helden 2491 ff.
 — Helena 15815 ff. 21730. 2296 f. 26 ff. 24227 ff. 25418.
 — und Klopstock (Malerisches) 2445 ff.
 — und die Künstler der Alten 16421 ff.
 — und die Maler 24212 ff.
 — Malerisches (malerische Szenen und dichterische Gemälde) 1119 ff. 11925 ff. 14215 ff. 25127. 25530. 28830 ff. 2896 ff.; gegenüber Gahluß 23833 ff.; gegenüber Klopstock 2445 ff.; progressive Gemälde 28128 f.
 — und Milton 11513 ff. 25612 ff. 28914 ff.
 — Musen 22331 ff.
 — Nireus 24812 f.
 — Pandarus 23732 ff.
 — Perspektive 1465 ff., des Dichters 22320 ff.
 — und Phidias 1682. 24313 ff.
 — Schild des Achill 1379 ff. 14029 ff. 14113 ff. 14324 ff. 14411 ff. 24425 ff.
- Homer: Thersites 1701 ff. 1788 ff. 23026 ff. 24812 f.
 — unsichtbare und sichtbare Wesen und Handlungen 1042 ff. 23913 ff.
- Horaz 185. 963 ff. 978 ff. 18. 26 ff. 10212 ff. 13111 ff. 16628 ff. 22017 f. 22221 ff. 31614; „Ut pictura poësis“ 829; Irische Maße 23822 ff.
- Hottentotten 18117 ff.
- Hunger (Darstellung in der Dichtung) 18418 ff.
- Huysum, Jan van 12914.
- Idealschöne, daß, in der bildenden Kunst 23331 ff.
- Ilias 2223. 2234. 2334.
- Illusion (Energie) 11625 f.; in der Dichtung 1165 ff. 12921 ff.; in der Malerei 2927 ff. 30212 ff.
- Inkarnat, vgl. Karnation.
- Interjektionen 30615 ff.
- Iphigenie: Gemälde ihrer Opferung von Timanthes 314 ff.
- Jahjus 10315.
- Jaffos (Stadt in Karien) 9115 ff.
- Johanson, Thomas 4224 ff.
- Junius 2714. 20812 ff. 20919 f. 21011 ff.
- Juno in der bildenden Kunst 8216 ff. 833. 19425; Wagen bei Homer 12028 ff. 22715 ff.
 — sospita (nach Spence) 22024 ff.
- Jupiter in der bildenden Kunst 3312 ff. 1674 ff. 1968. 27313 ff.
- Justinus Martyr 2929 f.
- Juvenal 728 ff. 731. 762. 775 ff. 21019 ff.

- Kaijer, erste römische 192 19i.
 Kallifles (Bildhauer) 196 6.
 Kallimachus 277 3. 16.
 — Hymne auf die Ceres 185 15 ff.
 Karikatur 27 11 ff.
 Karnation (Zufarnat) 287 15 ff.
 Kedrenos, vgl. Cedrenus.
 Kircher, Athanasius 259 22 ff. 314 2.
 Kleist, Oswald von 132 1 ff. 262 4 ff.
 — „Der Frühling“ 9 14.
 Kleomenes 199 17. 204 4 j.
 Klidor (Stadt in Arkadien) 191 27.
 Klopstock: Verse aus d. „Messias“
 (Vergleich mit Homer) 244 7 ff.;
 dichterische Gemälde 255 31.
 Klopß 230 29 f.; über „Laokoön“
 13 15 ff. 178 10 f.
 Kodinos 92 10 f.
 Koerzistierendes (Verwandlung in
 Konsekutives) 137 25.
 Kolorit (Kolorierung) 287 15 ff.
 Konsekutives und Koerzistierendes
 137 26.
 Kontrast 145 12.
 Kopie und Original 70 25 f.
 Korinth 91 11 ff.
 Körper als Gegenstände der Dicht-
 kunst (Poesie) 216 18 ff. 226 10 ff.
 245 16 ff. 254 6 ff. 255 19 ff.
 290 15 ff.
 — als Gegenstände der bildenden
 Kunst (Malerei) 118 23 ff.
 119 1 ff. 9 ff. 18 ff. 216 1 ff.
 225 25 ff. 245 16 ff. 254 6 ff.
 Kraterus (Bildhauer) 194 6. 195 9.
 Kritik 7 10. 153 10 ff. 225 4 ff. 263 1 ff.
 Ktesilaos (Bildhauer) 49 5.
 Kühn (Kuhnius; Herausgeber des
 Alian und des Pausanias)
 26 21 ff. 88 27. 91 32. 99 16. 191 31.
 194 30.
 Kunstbetrachtung, historische und
 deduktive 189 24 ff.
 — und Gesetzgebung 287 ff.
 Künste: Einteilung 813 ff., bei
 Harris 106 ff.
 Lächerliches 170 19 j. 251 9.
 — u. Uelhaftes 180 34 ff. 189 12 ff.
 Laitresse, Gerard de 261 26.
 La Mettrie (als Demofrit gemalt)
 36 11 ff.
 La Motte, de 254 22.
 Landschaftsmalerei 255 10 ff.
 261 25 ff. 291 30 ff. 303 9 ff.
 Längenmaße 303 5 ff.
 „Laokoön“, vgl. Lessing.
 Laokoön (Priester) 266 10 ff.; bei
 Virgil 20 27. 38 31 ff. 39 19 ff.
 Laokoöngruppe 19 32. 20 19 ff.
 32 21 ff. 35 32 ff. 36 21 ff. 38 10 ff.
 70 32 ff. 250 7 ff. 251 32 ff. 253 14 ff.
 21 ff. 25 ff. 260 6 ff. 277 29 ff.
 279 3 ff.; Urteil Windelmanns
 21 12 ff. 190 5 ff.; Entstehungs-
 zeit 51 25 ff. 63 7 ff. 198 5 ff.
 251 1 ff.
 — und Lessing 11 37 ff. 20 19 ff.
 — und Virgil 51 25 ff. 63 7 ff.
 197 5 ff. 249 10 ff. 277 29 ff.
 313 14 ff. 314 10 ff.
 Lebensgröße in der bildenden
 Kunst (Malerei) 256 31 f. 300 17 ff.
 Le Brun (französischer Maler)
 277 5.
 Lee, Nathanael 262 19 j.
 Leodegarius a Quercu (Duchêne)
 66 36.
 Le Paulmier, vgl. Palmerius.
 Lessing: Briefwechsel mit Men-
 delssohn und Nicolai über die
 Tragödie 11 16 ff.

- Vessing und die bildende Kunst 1126ff.
 — unter dem Einfluß Mendelssohns 122ff.
 — und Winkelmann 1222ff. 158ff.
 — „Laokoön“, Entstehung 1126ff.; Beurteilung jetzt und früher 138ff.; die spätere Ästhetik 1426ff.; französische Vorrede 1513ff. 3153ff.; Inhalt des zweiten und dritten Teils 1527ff.; Form und Stil 169ff.; Ergebnisse 1632ff.; zur Fortsetzung des Werkes 31424ff.
 — „Lebendes Sophokles“ 2133ff.
- Viceti 8829.
- Lichteffekte in einem Gemälde des Raffael 26830ff.
- Vipsianus 9216.
- Livius 9712.
- Locke 85.
- Longinus 1071ff. 11625. 1823ff. 20824ff. 20921ff.
- Löwen vor dem Zeughause in Venedig 26323ff.
- Louth 2882.
- Lubinus 7227.
- Lufian (Darstellung körperlicher Schönheit) 15727ff.
- Lutfrez 7822ff. 7910ff. 2203.
- Lully 31031f.
- Lysophron 5413. 25014. 2793ff.
- Lysippus (Bildhauer) 1929ff. 20119. 21. 32ff. 2031. 36. 22318.
- Macrobius 5215f.
- Maffei 6326. 9920f. 1917ff. 1921ff. 25318. 27320. 27526.
- Malerei (bildende Kunst) 1339. 20830. 2098. 2681ff.; Begriffsbestimmung 206f.; zur Zeit Homers 14526ff., in neueren Zeiten 2582ff.; Theatermalerei 14720ff.; Pathos in der Malerei 2101ff.; Zeichen 3002ff.
- Malerei der Alten (Schulen) 25829f.
- und Dichtkunst (Boeje) 173ff. 641ff.; Übereinstimmungen mit der Dichtkunst 711ff. 953ff. Deduktion der Unterschiede 1181ff. 16ff. 2231ff. 2245ff. 22511ff. 23127ff. 23426ff.; Einteilung der Gegenstände der „poetischen“ und der eigentlichen Malerei 24512ff. 16ff. 2517ff. 24ff. 2532ff. 32ff. 2546ff. 15ff. 20ff. 27ff. 25526ff.; Verschiedenheit der Zeichen 25623ff. 2673ff. 28732ff. 28826ff.; Unterschiede in der Darstellung der Schnelligkeit 29226ff.; das Erhabene 30114ff.; Darstellung der Größenverhältnisse 30212ff.; Zeichen 30725ff. 31230ff.
- und Illusion 2927ff.
- und körperliche Schönheit 1487ff. 22820ff. 2875ff. 2915ff. 22ff.
- Materielles bei Milton und Homer 23526ff., bei Homer 23832ff., bei Alopstod und Homer 2445ff.
- Maratti (Maler) 264s.
- Marino 29029f.
- Marliani 523. 5310. 5422. 27819ff.
- Marmontel 1329.
- Mars: künstlerische Darstellung 723ff.; Tempel 19633.

- Marjham 29831.
 Marjhaß in der Malerei 2225.
 — bei Ovid 1846ff.
 Maße in der Malerei 30212ff.
 Mazzola (Mazzuola, Mazzuoli),
 vgl. Parmeggiano.
 Medea in bildlicher Darstellung
 3627ff.
 Medici 8720.
 Meier (Mitbegründer der Ästhetik)
 728; Prinzip für die Einteilung
 der Künste 813ff.
 Meinhardt, „Versuche über den
 Charakter und die Werke der
 besten italienischen Dichter“
 15237ff.
 Melaeger 4110ff.: Darstellung sei-
 nes Todes 3014ff.
 Mellini 7527.
 Melodram 30930.
 Mendelsjohn 729ff. 83ff. 122ff.
 17033. 1755ff. 17814ff. 24512.
 2562; über den Efel 17923ff.
 Menelaos in seiner körperlichen
 Gestalt bei Homer 16913ff.
 Mengs, Raphael 13415ff.
 „Mercure de France“ 4632.
 Merkur 292; Erzählung bei Hesop
 7714ff.
 — vgl. Germanicus (Bildsäule).
 Metapher 3077ff.
 Metastasio 31026.
 Metrodor (griechischer Maler und
 Philosoph) 219.
 Meurjius 10331. 10429. 26922.
 30.
 Meziriac, Sieur de 1493f.
 Michelangelo 27114ff.
 — „Jüngstes Gericht“ 24713ff.
 Milton 1152ff. 1539f. 23417ff.
 23533f. 2361ff. 26624. 27922ff.;
 Malerisches 25530, gegenüber
 Homer 25612ff. 28127ff. 28823ff.
 30ff. 2896ff. 11f. 14ff.; Blindheit
 und deren Einfluß auf seine
 Darstellung 25533ff. 28010ff.
 28917ff.; Schönheit der Form
 28215ff.; notwendige Fehler
 2837ff.; Darstellung des Teu-
 jels 2887ff.; Darstellung der
 Schnelligkeit 29026ff.; Be-
 schreibung des Paradieses
 29031f.: Darstellung des Chaos
 3024ff.
 Minerva in künstlerischer Darstel-
 lung 8216ff. 845.
 — bei Homer und in der Mal-
 erei 24118ff.
 Miniaturmalerei 30017ff. 30214ff.
 Minotaurus in der bildenden
 Kunst 2744ff.
 Mitleid als „vermischte Empfin-
 dung“ 17111.
 Mitleiden 253f.
 Mögliches und Unmögliches in
 der Kunst 20821ff.
 Montfaucon 3119ff. 3310ff. 523.
 5311. 5423. 577ff. 7525f. 8721.
 2774ff.
 — „Antiquité expliquée“ 273
 10ff.
 Montjoisjieu, Louis de, vgl. De-
 montiojus.
 Musen in dichterischer Beschrei-
 bung und plastischer Darstel-
 lung 935ff.
 Musik 23816ff. 25723ff.; in Ver-
 bindung mit der Dichtkunst
 3097ff., mit Tanzkunst und
 Dichtkunst 31134ff.
 Myron (Bildhauer) 3415f.
 16725f.

- Nachahmung in der Kunst 7010ff.
 9812ff. 20819ff. 21517ff. 22211ff.
 2317ff. 23326ff.
 Naogeorg 4232ff.
 Nardini (Altertumsforscher) 284
 23ff.
 Nasonen: Beschreibung des Grab-
 maßs 29322ff.
 Nationalökonomie und bildende
 Künste 2873ff.
 Naturalismus: Grenzen 356ff.;
 in der Schauspielkunst 402ff.
 Neapel (Galerie) 27910ff.
 Negative und positive Züge bei
 Dichter und bildendem Künst-
 ler 8514ff.
 Nemeische Spiele 20313ff.
 Nepos 20529ff.
 Nero 25825.
 — und die Erzgießerei 28419ff.
 Nettuno (Antium) 19810.
 Nicias (griechischer Maler) 20118.
 20211. 17. 24ff. 20329. 34.
 Nicolai 24512.
 Nikomachus, Nikostratus (Maler)
 2431ff.
 Nireus bei Homer 21729. 2296.
 24812. 25423.
 Nonnus 7636f.
 Numa Pompilius 9016ff. 30.
 9121f. 2658ff.
 „Observations sur l'Italie“
 2637ff. 22ff. 2649ff.
 Odysseus (Ulysses): körperliche
 Gestalt bei Homer 16913ff.
 Ölgemälde und Handzeichnungen
 27225ff.
 Onatas (Bildhauer) 1966.
 Onomatopöie 3067ff.
 Oper 30929ff.
- Dporin (Buchdrucker) 439f.
 Original und Kopist 7023f.
 Örter, vgl. Winshem.
 Öser, Adam Friedrich 115.
 Ovid 3030ff. 3113ff. 741ff. 7621.
 812s. 893ff. 10230. 15910ff.
 1856ff. 20727ff. 2653. 22ff.;
 Marthas 1846ff. 2227; Rang-
 ordnung unter seinen Werken
 nach Spence 22019ff.; Schil-
 derung 2904ff.
 — „Fasten“ 7521. 906.
 — „Metamorphosen“ 921f. 217
 16ff.
- Palmerius (De Baumier) 2148.
 Palnatofe 239ff.
 Pandarus bei Homer 11629ff.
 1253ff.; Bogen 23732ff.
 Pantheon 19324. 1943f.
 Pantomime 31213ff. 31310.
 Parenthyrus 20918ff.
 Parmeggiano, Parmigiano, Par-
 misano (Mazzola, Mazzuola,
 Mazzuoli) 13311ff. 23130. 26133.
 Parrhasius (Maler) 21216.
 Parthenius 25817.
 Pasiteles (Bildhauer) 19222f.
 Pasqualini (Tonkünstler) 16823.
 Paphos 2102ff.
 Pausanias (griechischer Schrift-
 steller) 2625. 2935. 8823ff. 9132.
 9916. 1462. 19420ff. 24f. 19626.
 Pauson (Maler) 2614ff. 2722ff.
 25514.
 Paur, Cornelius de 15014.
 Penelope (Gemälde des Zeuxis)
 16417.
 Perikles 21231.
 Perrault 14112.
 Personifikation v. Abstrakten 945ff.

- Perspektive 145 12. 233 10 ff.
 255 15 ff. 268 14; bei den Alten
 (Homer) 146 4 ff.
 — des Dichters 233 14 ff.
 Perspektivisches Gleichnis 244 25 ff.
 Petit, Samuel 212 28 ff. 213 26 ff.
 314 10.
 Petronius Arbitr 542 7 ff. 254 26.
 279 7 ff.
 Phädrus 199 29.
 Phantasia 251 24 ff.
 Phidias 63 31. 166 15. 167 4 ff.
 167 22 ff. 193 9. 194 29. 313 28;
 Schild der Minerva 142 5.
 — und Homer 168 2 f. 243 13 ff.
 244 18 ff.
 Philippus (Dichter) 372 1 ff.
 Philochares 202 14. 16. 26.
 Philoktet 212. 25. 28 ff. 248 16.
 250 34. 251 11; bei Sophokles
 401 f. 183 14 ff.; vgl. auch So-
 phokles.
 Philostratus, Flavius 37 28.
 Picart, Etienne und Bernard
 237 19 ff.
 Pietà 270 11 f.
 Piles, de 61 17.
 Piräischer, vgl. Phreikus.
 Pisander 52 16 ff. 53 12 ff.
 Plinius der Ältere 28 32. 29 54.
 31 31 ff. 34 6 ff. 15. 92 1 ff. 16 ff.
 103 12 ff. 30 ff. 104 28. 142 32.
 145 28. 164 19 ff. 167 27 f. 28 ff.
 168 28 f. 190 32. 191 5. 28. 192 32.
 193 1 ff. 194 5. 24. 195 4. 13. 25 ff.
 196 2. 11. 31. 35. 197 22. 28.
 198 22. 24. 31. 199 8 ff. 23 ff.
 200 23 ff. 201 15. 26 f. 202 31 ff.
 203 34 ff. 211 13 f. 212 22. 24.
 213 4 ff. 17. 222 17. 24. 242 20.
 250 11. 35. 253 16. 22 f. 259 4.
 260 7. 264 4 f. 16 ff. 266 7. 269 20.
 30. 277 27. 278 13 f. 292 11 ff.
 Plinius der Ältere über die Erz-
 gießerei zur Zeit der Kaiser
 284 18 ff.
 Plutarch 92 31. 116 27. 213 15. 29.
 214 6. 315 2 ff.
 Poesie, vgl. Dichtkunst.
 Polidoro de Caravaggio (Maler)
 270 8 ff.
 Polignac, Melchior de (Antiken-
 sammler) 224 3.
 Politus, Alexander 247 3.
 Polybius 92 13.
 Polydectes 192 22. 194 7. 195 10.
 Polydor (Künstler der Laokoön-
 gruppe) 52 18. 20. 190 32 (Apol-
 lodorus); 192 21 ff. 193 20.
 195 15 ff. 196 4 ff. 198 20 f. (Apol-
 lodorus) 201 20. 278 23 ff.
 Polygnot 27 22 ff. 145 31. 147 3.
 277 24 ff.
 Polyklet 191 11 ff. 22. 200 14. 201 7.
 18. 24. 259 2.
 Pomponius Gauricus 259 13 ff.
 — Mela 305 33.
 Pope, Alexander 131 18 ff. 141 15.
 145 8 ff. 32. 146 5 ff. 171 13. 219 8.
 262 1 ff. 7 ff. 289 28.
 Pordenone (Maler) 188 7 ff.
 270 13 ff.
 Porträt 27 20 ff.
 Porträtmalerei (Lebensgröße)
 300 17 ff.
 Posidonius (Bildhauer) 192 23.
 Positive u. negative Züge bei Dich-
 ter u. bildendem Künstler 85 14 ff.
 Potter (Herausgeber des Clemens
 Alexandrinus) 87 29. 276 7. 10 ff.
 Praxiteles 193 9. 194 29.
 — „Stupido“ 258 22.

- Preiger, Abraham 8026ff.
 Prophezeiungen beim Dichter 13812ff.
 Prosa in Sprache und Malerei 30729ff.
 Protejilaus 24814.
 Protogeneß 1729. 5431. 1031ff. 21ff. 10433f. 26912ff. 27911. 3169.
 Pygmalien 24817.
 Pyreicus (Πυραικος) 2614ff.
 Pythagoras Leontinus (Bildhauer) 341ff. 1681f.
 Pythodoros 19322f. 1946ff. 22f. 24. 19510.
- Quintilian** 185. 3331. 31614.
Quintus Calaber 5324ff. 5718. 10615ff. 1722. 25015.
- Raffael** 10230. 26011. 26410ff. 26719ff. 26830ff. 2713ff.
 — „Schule von Athen“ 25716.
Raum: in der Malerei 1339. 21522f. 25519f. 2544; bei der Darstellung „kollektiver“ Handlungen 24612ff.; in Dichtkunst und Malerei 23127ff. 2546ff.
Reiz (Lufian-Herausgeber) 15831.
Reiz: Definition 15921f.; Verwandlung der Schönheit in R. 15919ff. 22914ff.
Religion: Überlieferungen in den Werken der bildenden Kunst 867ff.
- Reni, Guido** 28814.
Rhodus 19128.
Richardson, Jonathan 6326ff. 6719ff. 10318ff. 10429. 1891ff. 19111. 26623ff. 2698ff. 2706f. 8ff. 11f. 28222ff. 30432; Betrachtung der Künste von der nationalökonomischen Seite 2678ff.; Raffael entfernt sich von der natürlichen Wahrheit 26719ff.; Folge von Gemälden 26811ff.; Raffaels „Befreiung des Petrus“ 26830ff.; Ablenkung der Aufmerksamkeit auf Gemälden 2699ff.; das Begräbniß Christi als Bild 27013ff.; Gebrauch der Schrift bei Raffael u. Caraccio 2713ff.; über Michelangelo 27114f.; Fernwirkung eines Gemäldes 27121ff.; Correggios „Heilige Nacht“ 27125ff.; Handzeichnungen 2728ff.; Handzeichnungen und Ölmalerei 27225ff.
- Riesen in malerischer Darstellung** 30414ff.
Rigaltius (Rigault) 7226.
Robinson Crusoe 427.
Rollin (französischer Geschichtschreiber) 26413.
Rom 923.
Romanus, Giulio (italienischer Maler) 30427f.
Römer: Tragödie 491ff.
Rubens, „Auferstehung des Lazarus“ 27024ff.
Ruhe als Folge der Schönheit 28626f.
- Sacchi, Andreas** (römischer Maler) 16819ff.
Sadolet (Sadoletto) 2029. 655ff. 6827.
Salpion (Bildhauer) 19920. 2046.
Sanadon 9614ff.
Sappho 1596.
Scaliger, Julius Cäsar 14112.

- Schilderung in der Dichtung 12528ff. 1332ff. 14115ff. 22620ff.; bei Homer 2271ff.
- Schilderungsſucht in der Dicht-
kunft 2156f. 22411.
- Schiller und die Anſchauungen
deſ „Laokoön“ 1417ff.
- Schlaf und Tod in dichterlicher u.
platiſcher Darſtellung 9736ff.
- Schmerz, körperlicher: Ausdruck
bei den Alten und den Moder-
nen 2217ff.; Sympathie mit
dem körperlichen S. 4622ff.;
in der bildenden Kunſt 27721ff.;
in der Dichtkunſt: im Epos
3831ff., im Drama bzw.
Trauerſpiel 2414ff. 3929ff. 466ff.
4916ff.
- Schmidt, Graſmus 20316.
— vgl. Faber.
- Schnelligkeit: Darſtellung in
Dichtung und bildender Kunſt
25524. 29024ff. 29226ff.
- Schöne Künſte: Notwendigkeit
der Einſchränkung 25723ff.
- Schönheit (körperliche): Weſen
1710ff.; Urfprung 1487ff.;
bei Homer 2295ff.; in der
Laokoöngruppe 25329.; Wir-
kung 28626f.; Gewinnung
ihres höchſten Geſeßes 2872ff.;
Beſtandteile 28711ff.; Ideal
28726ff.
- und Ausdruck (Charakteriſti-
ſches) 1022.
- deſ Ausdrucks 28719ff.
- in der bildenden Kunſt (Ma-
lerei) 2910ff. 218. 22820ff.
2477ff. 24927ff. 25032. 25133ff.
25415ff. 28ff. 2875ff. 2915ff.
22ff.
- Schönheit in d. Dichtkunſt 14813ff.
1587ff.; Verwandlung in Reiz
15919ff. 218. 22826ff. 22914ff.;
Darſtellung mit Hilfe der Wir-
kung 1591ff. 22925ff. 2312ff.
24717ff. 25415ff. 28ff.
- Schreckliches 17019ff. 17228.
— und Ufelfhaftes 18912ff. 2225ff.
- Schroeder (Seneca-Herausgeber)
15031f.
- Scipio 2829.
- Seguin 308.
- Seneca 4831; Kopf in Herula-
num 2866ff.
— „Raſender Herkules“ 15027.
- Servius Honoratus (Virgil-Kom-
mentator) 7610. 13821ff. 19715.
22027. 2785f. 31413.
- Shaftesbury 86.
- Shakespeare 17228ff.; daſ Er-
habene in „König Lear“ 30122ff.
- Sichtbare und unſichtbare Weſen
und Handlungen bei Homer
und in maleriſcher Darſtellung
1042ff.
- Simonides 828. 1814ff. 31623. 30.
- Sinnbilder (Symbole) 9420ff.;
an Götterbildern 8611ff.
- Skandinavier 2497f.
- Steuopöie der Alten 5121f.
- Stopaß 922. 14ff. 1939f. 19633.
2667.
- Smith, Adam 4614ff. 4712ff. 4919.
- Sofratifer 2487.
- Sophokles 21410ff.
— „Antigone“ 21220ff. 25816f.
— „Laokoön“ 2424ff.
— „Philoktet“ 2412ff. 4026ff.
24822ff.; Figur deſ Philoktet
212. 28ff. 4011ff. 18314ff.
30623ff.

- Sophokles: „Trachinierinnen“ 2412ff. 5023ff.; Figur des Herkules 3325. 4011ff.
 — „Triptolemus“ 2135.
- Spanheim 308f. 8933. 2773f.
- Spence 2929. 306ff. 7710ff. 7922ff. 8629. 9120. 29ff. 9629ff. 9725. 20719. 23512f. 25216ff.; Ähnlichkeit von bildender Kunst und Dichtung 812ff.; Darstellung der Vesta 2651ff.
 — „Polymetis“ 833 ff. 7116 ff. 726. 7320ff. 7619ff. 807ff. 32. 892 ff. 932 ff. 9924. 16514 ff. 220ff.
- Sphäromachus in der bildenden Kunst 27522ff.
- Statius 7832f. 831ff. 854ff. 9333. 20723ff. 2218f. 22319. 2351ff.; Darstellung der Venus 22112.
- Steinbrüchel, Johann Jakob 4421ff.
- Stephanus, Henricus (Herausgeber d. Plutarch) 11627. 15015.
- Stoßches 252ff.
- Stoß, Philipp von (Gemmen- sammler) 8924. 20431. 22318. 27420ff. 2755.
- Strabo 10425ff. 26925ff.
- Stronghion (Bildhauer) 19222.
- Sturm und Drang und die Anschauungen des „Laotsoon“ 1411ff.
- Suidaß 9224.
- Sulzer (Ästhetiker) 728.
- Swijt 24817.
- Sylburg (Herausgeber der „Apolo- gie“ des Justinus Martyr) 2930.
- Sylphen 761.
- Symbole, vgl. Sinnbilder.
- Tänze bei den Alten 1658 ff.
 Tanzkunst 25722ff.; Verbindung mit Musik u. Dichtkunst 31134ff.
- Tasso: Darstellung der Schnelligkeit 29419ff.
- Tauriscus (Bildhauer) 1999. 21218f.
- Terrajon 14112f.
- Thamyris (griechischer Dichter) 24811.
- Thebaner: Gesetz über die Nachahmung im plastischen Kunstwerk 279ff.
- Theodor (von Gaza?) 20922. 24.
- Thersites 23026ff. 25110; bei Homer 1701ff. 1786ff. 21728. 24813. 25420ff.; Tötung bei Quintus Calaber 1721ff.; in der bildenden Kunst 17524ff. 25420ff.; bei Caylus 1786ff.
- Thetis bei Homer 7434ff.
- Thomasius 1616.
- Thomson, Jacob 4320ff. 10022. 22629. 23224. 25510.
- Tibull 766ff.
- Timanthes (Maler) 3316.
 — Opferung der Iphigenie 314ff. 24929f.
 — „Schlafender Byklop“ 3041ff. 3057.
- Timarchides (Bildhauer) 1966ff.
- Timokles (Bildhauer) 1966.
- Timomachus (Maler) 3625ff. 24933f.
 — Der rasende Ajax 3727ff.
- Tindal 7134.
- Tintoretto (Maler) 26311ff.
- Titus 19723. 1982. 2004. 20229.
- Tizian 13313ff. 15416. 2683ff.
- Tod und Schlaf in dichterischer und bildender Darstellung 9736ff.

- Töne, artikulierte, als Material der Dichtkunst 22521.
- „Tquassjouw und Anomnquaiha“ (hottentottische Erzählung) 18114ff.
- Transitorisches in der bildenden Kunst 361ff. 22922ff. 2524f.
- in der Dichtkunst 394ff.; im Drama 3939ff.
- Tuccia Vestalis in der bildenden Kunst 27330ff.
- Ugolino bei Dante 18622ff.
- Ulysses, vgl. Odysseus.
- Unmögliches und Mögliches in der Kunst 20821ff.
- Unsehbares: unsehbare und sichtbare Wesen und Handlungen bei Homer und in der malerischen Darstellung 1042ff.; Darstellung des Unsehbarwerdens in Dichtkunst und Malerei 23913ff.; Darstellung des Unsehbaren in d. Malerei 24014ff.
- Valerius Flaccus 7125ff. 831ff. 8435ff. 8619ff.; Darstellung der Venus 22112; 28ff.
- Valerius Maximus 3232f. 3315f. 24233f.
- Venus 16628ff.; in künstlerischer Darstellung 831ff. 28ff. 22110ff. 22920ff.
- Vergnügen als erster Zweck der schönen Künste 2307f.
- Verstand als Organ der Kritik 710.
- Vesta in künstlerischer Darstellung 893ff., bei den Alten 2651ff.
- Virgil 2027. 2124. 6330. 797ff. 9125ff. 13821ff. 1659ff. 21. 1929f. 2202f. 25. 25113. 2607. 26419ff. 26515ff. 2799ff. 29627f. 29; Laotoon 3831ff. 3919ff. 5125ff. 637ff. 1004ff. 1975ff. 2499ff. 2509. 17. 23. 25. 27729ff. 31314ff. 31410ff.; Schild des Aeneas 7016ff. 1388ff.; Schönheit der Dido 1563ff.; Hector 1844f.; Harphen 18617ff.; Darstellung der Schnelligkeit 29421ff.
- Virgil, „Georgica“ 9328ff. 1308ff.
- und die Laotoongruppe 5125ff. 637ff. 25210ff.
- „Aeneis“ (politische Absichten) 2204ff.
- Vollkommenheit, moralische, und künstlerische Schönheit 2551ff.
- Vorrede, französische, zum „Laotoon“ 1513ff. 3158ff.
- „Vossische Zeitung“ über „Laotoon“ 1321ff.
- Vossius 30532.
- Vriendt, Frans de, vgl. Francis Floris.
- Vulkan: in dichterischer Darstellung 7818ff.; in der bildenden Kunst 2242f. 27413ff.
- Wahrheit und Ausdruck in der Kunst 3410ff.
- Warburton 13130ff. 2628ff. 20ff.
- Webb, „Inquiry into the beauties of painting“ 92ff.
- Wesen, sichtbare und unsehbare, bei Homer und in der malerischen Darstellung 1042ff.
- Wesseling (Herausgeber des Herodot) 21127. 29830.
- Wicherley 17114.
- Winkelmann 2014ff. 2120. 8923. 29. 38. 10423f. 29. 19035. 19517.

1968. 20. 1987. 29ff. 19921ff.
 20121f. 2049. 19. 23. 28ff.
 20522. 2132s. 25132. 28222.
 28418ff. 29722. 29814f. 19ff.;
 Wirken für die Kunstbetrach-
 tung 1033ff.; Laokoongruppe
 18922ff. 25325ff.; Verhältnis
 von bildender Kunst und Dich-
 tung 25115ff.; Schönheit und
 Ruhe 28625ff.; höchstes Gesetz
 der Schönheit 2871ff.; über
 Milton 2887ff.
- Winkelmann: „Gedanken über die
 Nachahmung“ usw. 24821ff.
 — „Geschichte der Kunst des Al-
 tertums“ 14726ff. 18922ff.
 20721ff. 25019. 30ff. 25313ff.
 25815ff.
 — und Lessing 1222ff.
- Winshem (Winshheim, eigentlich
 Ortel; Übersetzer des Sopho-
 kles) 4213ff.
- Wissenschaft und Gesetzgebung
 287ff.
- Worte als willkürliche Zeichen
 2177ff.
- Wover, Johann von 29630f.
- Wylander (Holkmann; Heraus-
 geber des Plutarch und des
 Strabo) 1042s. 3153.
- Zeichen 816ff.; bei Harris 1012;
 natürliche und willkürliche
 (konventionelle) 6424f. 7514ff.
 1002s. 1112ff. 25623ff. 30ff.
 3002ff. 30529ff.; willkürliche
 Z. in der Musik 25723ff., in
 der Tanzkunst 25719ff.; Ver-
 einigung von Künsten mit
 verschiedenartigen Z. 30811ff.
 — der bildenden Kunst und der
 Dichtung 932ff. 11818ff. 125
 28ff. 12612ff. 12921ff. 21525ff.
 2177ff. 22522f. 25ff. 24014ff.
 2542ff. 2572ff. 10ff. 30725ff.
- Zeit (Zeitfolge) in bildender Kunst
 und Dichtung 23127ff. 2546ff.
 — bei der Darstellung „kollek-
 tiver Handlungen“ 24612ff.
 — in der Dichtkunst 133s. 21524.
 22521. 2544.
- Zenobius 20320. 25921.
- Zenodorus (Bildsäule des Nero)
 28421ff.
- Zeus (Jupiter) von Phidias
 24324ff.
- Zeus 5431. 16220. 164s. 17.
 25418. 27911. 29211ff.
 — Bildnis der Helena 16121ff.
 24227ff.
- Zwerge in malerischer Darstel-
 lung 30414ff.



Inhalt.

Laokoon. Erster Teil.

	Seite
Einleitung des Herausgebers	7
Vorrede	17
I. Das erste Gesetz der bildenden Künste war nach Winckelmann bei den Alten edle Einfachheit und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck	20
II. Nach Lessing aber ist es die Schönheit. Und daher hat der Künstler den Laokoon nicht schreiend bilden können, wohl aber der Dichter	25
III. Wahrheit und Ausdruck kann nie das erste Gesetz der bildenden Künste sein, weil der Künstler nur einen Augenblick und der Maler insbesondere diesen nur in einem einzigen Gesichtspunkte brauchen kann. Bei dem höchsten Ausdrucke kann der Einbildungskraft nicht freies Spiel gelassen werden. Alles Transitorische bekommt durch die bildenden Künste unveränderliche Dauer, und der höchste Grad wird ekelhaft, sobald er beständig dauert	34
IV. Bei dem Dichter ist es anders. Das ganze Reich der Vollkommenheit steht seiner Nachahmung offen. Er braucht nicht sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Vom Drama, das ein redendes Gemälde sein soll. Erklärung des Sophokleischen „Philoctet“	38
V. VI. Von dem Laokoon, dem Virgilischen und der Gruppe. Wahrscheinlich hat der Künstler den Virgil, und nicht Virgil den Künstler nachgeahmt. Das ist keine Verkleinerung	51
VII. Von der Nachahmung. Sie ist verschieden. Man kann ein ganzes Werk eines andern nachahmen, und da ist Dichter und Künstler Original; man kann aber nur die Art und Weise, wie ein anderes Werk gemacht worden, nachahmen, und das ist der Kopist. — Behutsamkeit,	

	daß man nicht gleich vom Dichter sage, er habe den Maler nachgeahmt und wieder umgekehrt. Spence in seinem „Polymetis“ und Addison in seinen „Reisen“ und „Gesprächen über die alten Münzen“ haben den klassischen Schriftstellern dadurch mehr Nachtheil gebracht als die schalsten Wortgrübler	70
VIII.	Exempel davon, aus dem Spence	81
IX.	Man muß einen Unterschied machen, wenn der Maler für die Religion, und wenn er für die Kunst gearbeitet	86
X.	Gegenstände, die bloß für das Auge sind, muß nicht der Dichter brauchen wollen; dahin gehören alle Attribute der Götter. Spence wird widerlegt	93
XI. XII. XIII. XIV.	Caylus desgleichen in „Tableaux tirés de l'Iliade“ etc.	97
XV. XVI. XVII. XVIII.	Von dem wesentlichen Unterschiede der Malerei und Poesie. Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, der Raum des Malers	116
XIX.	Die Perspektive haben die Alten nicht gekannt. Widerlegung des Pope, der das Gegentheil behauptet	141
XX. XXI. XXII.	Der Dichter muß sich der Schilderung der körperlichen Schönheiten enthalten; er kann aber Schönheit in Reiz verwandeln; denn Schönheit in Bewegung ist Reiz	148
XXIII. XXIV.	Häßlichkeit ist kein Vorwurf der Malerei, wohl aber der Poesie. Häßlichkeit des Therjites. Darf die Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen?	169
XXV.	Ekel und Häßlichkeit in Formen ist keiner vermischten Empfindung fähig und folglich ganz von der Poesie und Malerei auszuschließen. Aber das Ekelhafte und Häßliche kann als Ingredienz zu den vermischten Empfindungen genommen werden, in der Poesie nämlich nur	178
XXVI. XXVII.	Über Winkelmanns „Geschichte der Kunst des Alterthums“. Wer der Meister der Statue des Laokoön	189
XXVIII.	Vom Borgheis'schen Fechter	204
XXIX.	Einige Erinnerungen gegen Winkelmanns „Geschichte der Kunst“	207
	Materialien zum Laokoön	215

Hamburgische Dramaturgie.

Stück 1—25.

	Seite
Einleitung des Herausgebers	321
Ankündigung	333
1. Stück. „Dint und Sophronia“ von Tronegf. Das christliche Trauerspiel	337
2. Stück. Fortsetzung. Vortrag moralischer Betrachtungen	341
3. Stück. Fortsetzung	346
4. Stück. Fortsetzung. Frau Hensel als Clorinde	351
5. Stück. Fortsetzung. Das Feuer des Schauspielers. „Der Triumph der vergangenen Zeit“ von Legrand	356
6. Stück. Prolog und Epilog der ersten Vorstellung (von Löwen)	361
7. Stück. Einige Stellen des Prologs und des Epilogs. Der zweckmäßige Vortrag der Theaterreden	365
8. Stück. „Melanide“ von Rivelle de la Chaussée. Madame Löwen. „Julia“ von Heufeld	370
9. Stück. Fortsetzung. „Der Schatz“ von Lessing	375
10. Stück. „Das unvermutete Hindernis“ von Destouches. „Die neue Agnese“ von Löwen (?). „Semiramis“ von Voltaire	380
11. Stück. Die Geistererscheinungen bei Voltaire und bei Shakespeare	385
12. Stück. Fortsetzung. „Der verheiratete Philosoph“ von Destouches. „Das Kaffeehaus oder die Schottländerin“ von Voltaire	389
13. Stück. „Der poetische Dorfjunker“ von Destouches. „Die stumme Schönheit“ von F. E. Schlegel. „Miß Sara Sampson“ von Lessing	394
14. Stück. Fortsetzung. „Der Spieler“ von Regnard. „Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter“ von Cerou. „Die kokette Mutter“ von Quinault. „Advokat Patelin“, bearbeitet von Bruehß. „Der Freigeist“ von Lessing. „Der Schatz“ von Pfeffel	399
15. Stück. „Zaire“ von Voltaire	404
16. Stück. Fortsetzung	409
17. Stück. „Sidney“ von Gresset. „Ist er von Familie?“ von l'Affichard. „Das Gespenst mit der Trommel“, nach Addison von Destouches. „Demokrit“ von Regnard	414

	Seite
18. Stück. „Die falschen Vertraulichkeiten“ von Marivaux. Der Harlekin. „Zelmire“ von Du Belloy. Das histo- rische Drama	419
19. Stück. Fortsetzung	425
20. Stück. „Cénie“ von Frau von Graffigny. „Amalia“ von Weiß. „Der Finanzpachter“ von Saintfoix	430
21. Stück. „Die Mitterschule“ von Mivelle de la Chauffée. „Manine“ von Voltaire. Der Titel des Dramas . . .	435
22. Stück. „Die franke Frau“ von Gellert. „Der Mann nach der Uhr“ von Hippel. „Der Graf von Eijer“ von Tho- mas Corneille	440
23.—25. Stück. Fortsetzung	445
<hr/>	
Anmerkungen des Herausgebers zum „Laokoön“ .	459
Namen- und Sachregister zum „Laokoön“	502
Inhalt	520



Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.





PT
2396
A1
1911
v.4
cop.2

Lessing, Gotthold Ephraim
Werke
v. 4

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 07 04 09 010 1