



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

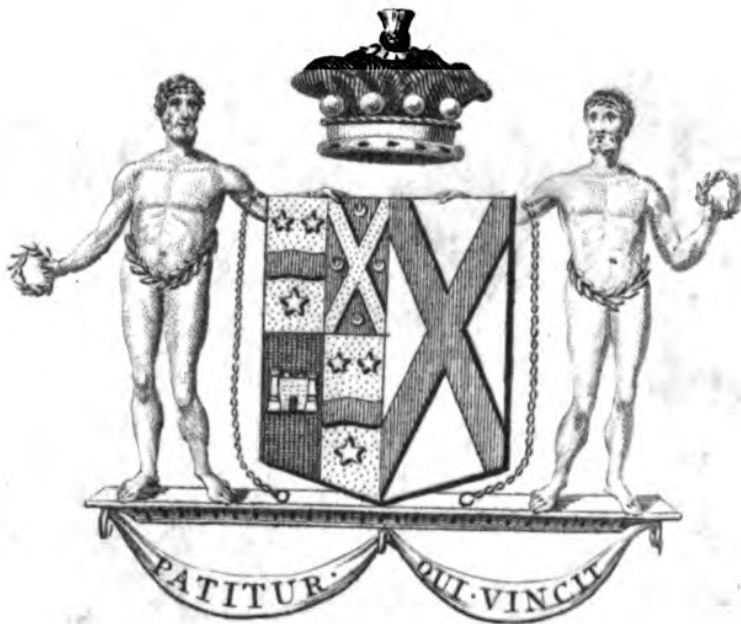
<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

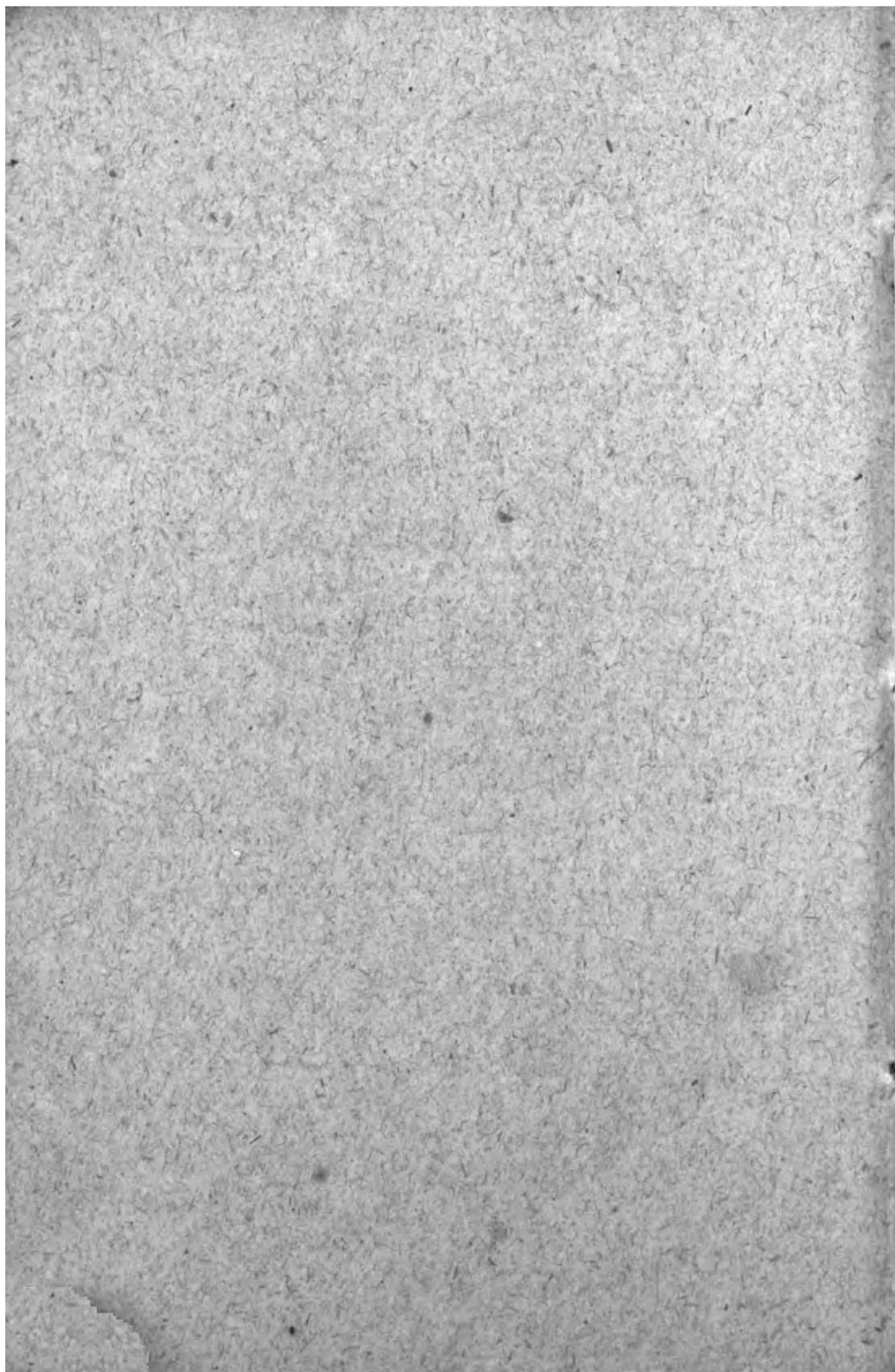


S
C. 11



KINNAIRD

This admirable treatise
"on the Laocoon" appeared
in 1766, and fixed an
Epoch in German elegant
criticism. It stamped
Lessing's Character, as
one of the finest writers
of his age & Nation:
and has perhaps
never, in this department
of literature, been
surpassed. —



Gotthold Ephraim Lessings

sämmtliche Schriften.

Neunter Theil.

Berlin, 1792.

In der Boffischen Buchhandlung.



TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY

17 MAY 1972

OF OXFORD

LIBRARY

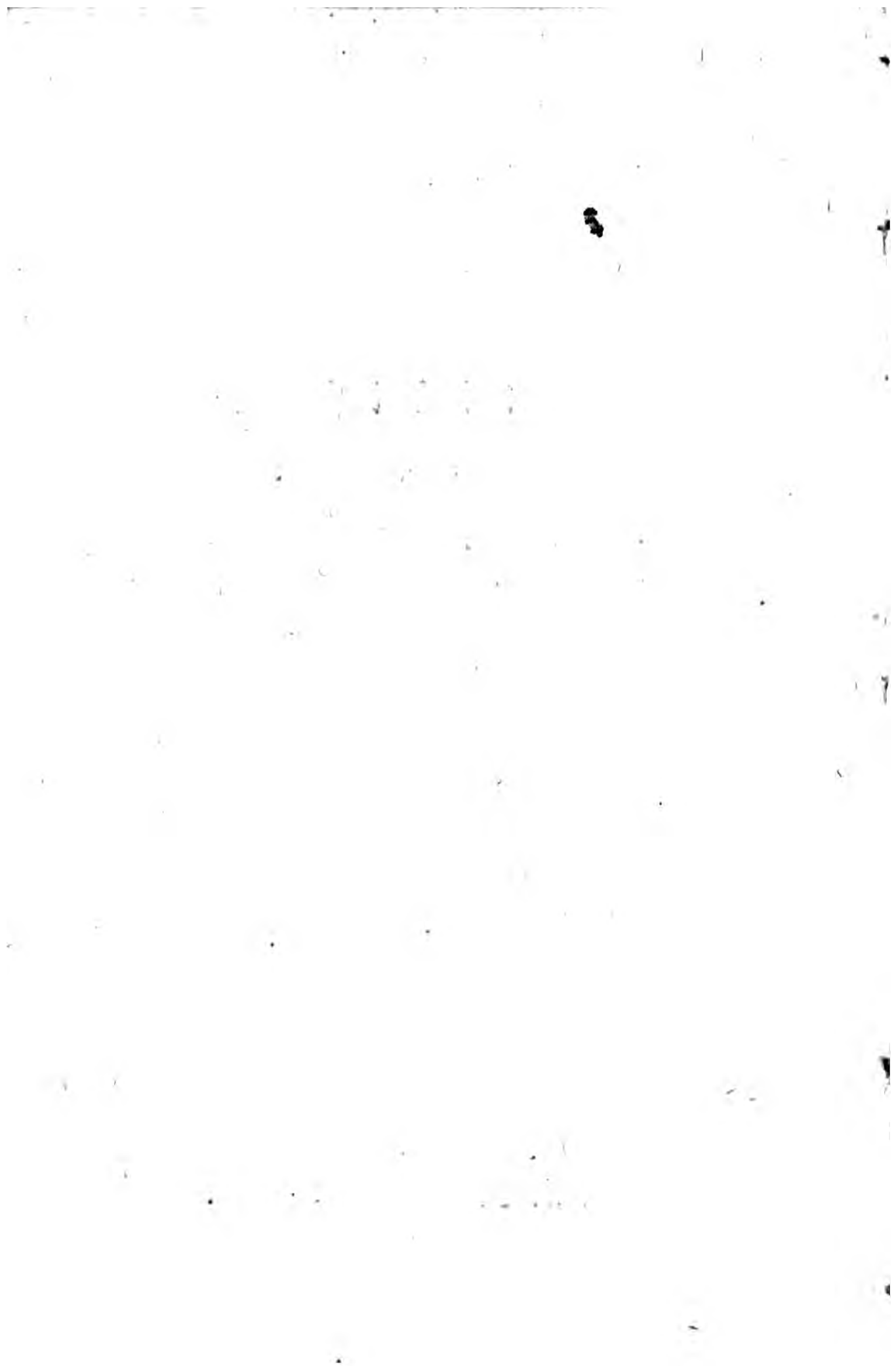
V o r r e d e

Bekanntlich kam die erste Ausgabe des Laokoon im Jahr 1766 heraus, nachdem der Verfasser mehrere Jahre an den Materialien gesammelt, ja, wie aus einer Note S. 279 erhellet, auch den größten Theil der darin enthaltenen Aufsätze schon einige Jahre vorher niedergeschrieben hatte. Das Werk sollte, dem ursprünglichen Plane zufolge, aus drey Theilen bestehen; allein nach des Verfassers Tode haben sich unter seinen hinterlassenen Papieren nur noch einige Fragmente von diesen Theilen gefunden. Sie wurden

in der zweyten Ausgabe vom Jahre 1788 dem ersten Theile angehängt; bey diesem neuen Abdruck aber hat man sich genöthigt gesehen, sie für den folgenden zehnten Band zu bestimmen, der zugleich noch einige andere hinterlassene Aufsätze antiquarischen und artistischen Inhalts liefern wird.

Der Verfasser hatte einige wenige Stellen in seinem Exemplar geändert, und aus diesem ist sowohl die zweyte Ausgabe, als die gegenwärtige abgedruckt worden. Sollte also jemand sich die Mühe geben, die erste Ausgabe mit den späteren zu vergleichen, so wird er die wenigen Abweichungen nicht für eigenmächtige Abänderungen halten dürfen.

Art i s t i s c h e
und
antiquarische Schriften.



L a o k o o n
oder
über die
Grenzen der Malerey und Poesie.

Υλη και τροποις μιμησεως διαφερει.
Πλατ. π. Αθ. κατα Π. η κατα Σ. ενδ.

Mit
beyläufigen Erläuterungen
verschiedener Punkte
der
alten Kunstgeschichte.

1 7 6 6.

V o r r e d e.

Der erste, welcher die Malerey und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beyden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte.



Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beyde täuschen, und beyder Täuschung gefällt.

Ein zweyter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bey beyden aus einerley 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 Werth und über die Vertheilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerey, andre mehr in der Poesie herrschten; daß also bey diesen die Poesie der Malerey, bei jenen die Malerey der Poesie mit Erläuterungen und Beyspielen aus-
helfen könne.

Das erste war der Liebhaber; das zweyte der Philosoph; das dritte der Kunstrichter.

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

Falls Apelles und Protogenes, in ihren verlorren Schriften von der Malerey, 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 seyn, mit welcher wir noch

ist den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundsätze und Erfahrungen der Malerey auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie weg zu setzen, 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 Voltaire, daß die Malerey eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerey sey, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Theil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche,

welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beyden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß ohngeachtet der vollkommenen Aehnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung, (*ἴλη και τροποις μιμησεως*) verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Uebereinstimmung der Malerey und Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerey; bald lassen sie die Malerey die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles was der einen recht ist, soll auch der andern vergönnt seyn; alles was in der

einen gefällt oder mißfällt, soll nothwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urtheile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Malers über einerley Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerey haben, zur Last legen.

Ja diese Aftercritik hat zum Theil die Virtuosen selbst verführet. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerey die Allegoristerey erzeuget; 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 Maaße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Be-

stimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke, und jenen ungegründeten Urtheilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lectüre, als durch die methodische Entwicklung 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 seyn werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein Paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, Troß einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen großen Theil der Beispiele in seiner Aesthetik, Ges-



ners Wörterbuche schuldig zu seyn. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beyspiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte, und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Antheil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte tragen weniger zu meiner Absicht bey, 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 Malerey, 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 Malerey und Bildhauerkunst, sehet Herr Winkelmann in eine edle 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, eben „so zeiget der Ausdruck in den Figuren der „Griechen bey allen Leidenschaften eine große „und gesezte Seele.“

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte „des Laokoons, und nicht in dem Gesichte als „lein, bey dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, „welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des

*) Von der Nachahmung der griechischen Werke
in der Malerey und Bildhauerkunst. S.
21. 22.

12 Laokoon, oder: über die Gränzen



„Körpers entdeckt, und den man ganz allein,
„ohne das Gesicht und andere Theile zu betrach-
„ten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe
„beynahe selbst zu empfinden glaubt; dieser
„Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit fels-
„ner Wuth in dem Gesichte und in der ganzen
„Stellung. Er erhebt kein schreckliches Ges-
„schrey, wie Virgil von seinem Laokoon singet;
„die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht:
„es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes
„Seufzen, wie es Sadolet beschreibet. Der
„Schmerz des Körpers und die Größe der See-
„le sind durch den ganzen Bau der Figur mit
„gleicher Stärke ausgetheilet, und gleichsam ab-
„gewogen. 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.“

„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 ei-
 „nen Metrodor. Die Weisheit reichte der
 „Kunst die Hand, und blies den Figuren dersel-
 „ben mehr als gemeine Seelen ein, u. s. w.“

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde
 liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des
 Laokoon mit derjenigen Wuth nicht zeige, wel-
 che man bey der Hestigkeit desselben vermuthen
 sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist un-
 streitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner
 den Künstler unter der Natur geblieben zu seyn,
 das wahre Pathetische des Schmerzes nicht er-
 reicht zu haben, urtheilen dürfte; daß, sage ich,
 eben hierin die Weisheit desselben ganz beson-
 ders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winkel-
 mann dieser Weisheit giebt, in der Allgemein-
 heit der Regel, die er aus diesem Grunde her-
 leitet, wage ich es, anderer Meynung zu seyn.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seiten-
 blick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zu-
 erst stutzig gemacht hat; und nächstdem die Vers

14 Laokoon, oder: über die Grenzen



gleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen, und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bey mir entwickelt.

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet.“ Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bey uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrey, 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, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ. — Man hat den dritten Aufzug dieses Stücks ungleich kürzer, als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunststrichter *), daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das

*) Brumoy Theat, des Grecs T. II, p. 89.

glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen α , α , $\phi\epsilon\upsilon$, $\acute{\alpha}\tau\alpha\tau\tau\alpha\iota$, $\acute{\omega}$ $\mu\omicron\iota$, $\mu\omicron\iota$! die ganzen Zeilen voller $\pi\alpha\pi\alpha$, $\pi\alpha\pi\alpha$, aus welchen dieser Aufzug bestehet, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen declamirt werden mußten, als bey einer zusammenhängenden Rede nöthig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauern lassen, als die andern. Er scheinet dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen seyn.

Schreyen ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrey zu Boden. Die gekigte Venus schreyet laut *); nicht um sie durch dieses Geschrey als die weichliche Göttinn der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des

*) Iliad, E. v. 343. $\text{H } \delta\epsilon \mu\epsilon\gamma\alpha \text{ } \iota\alpha\chi\epsilon\sigma\alpha\iota$ —

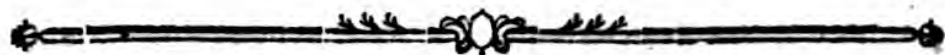
16 Laokoon, oder: über die Gränzen

Diomedes fühlet, schreyet so gräßlich, als schrieen zehn tausend wüthende Krieger zugleich, daß beyde 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 Aeußerung dieses Gefühls durch Schreyen, oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankommt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es; wir feinem Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrey und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bey uns in eine lebende verwandelt. Doch selbst unsere Urältern waren in dieser größer, als in jener. Aber unsere Urältern waren Barbaren. Alle Schmerzen
ver:

*) Iliad, E. v. 859.



verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten Nordischen Heldenmuths *). Palnatoko gab seinen Jomsburgern 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 nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bey dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bey ihm Grundsätze. Bey ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äußere Gewalt sie wecket, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bey dem

*) Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, Cap. I.

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 Geschrey, die Griechen hingegen in entschlossener Stille zur Schlacht führet, 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 sind mit Verbrennung ihrer Todten beschäftigt, welches auf beyden Theilen nicht ohne heiße Thränen abgeht; *δακρυα θερμα χεοντες*. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen; *εἰ κλαίειν Πριάμος μέγας*. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier, weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Muth an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich:

*) Iliad. H. v. 421.

warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum erthellet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nehmliche Verbot? Der Sinn des Dichters gehet tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer seyn könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu seyn, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. Νεμεσωμαι γε μεν εδεν κλασειν, läßt er an einem andern Orte *) den verständigen Sohn des weisen Nestors sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, sich zwey Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Theil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreyen. Dank sey unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein

B 2

*) Odyss. A. 195.

winselnder Philoktet, ein schreyender Herkules, die lächerlichsten unerträglichsten Personen auf der Bühne seyn 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 Laokoon findet sich unter den verlorenen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stolischer, als den Philoktet und Herkules, wird geschildert haben. Alles Stolsche ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessirende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken; aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Staunen jede

*) Chataubrun.



andere wärmere Leidenschaft, so wie jede andere deutliche Vorstellung, ausschließet.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreyen bey 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 seyn, warum dem ohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreyen nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hler von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieses Geschrey mit bestem Vorsatze ausdrücket.

II.

Es sey Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird ist die Malerey überhaupt als die Kunst, welche Körper auf



Flächen nachahmet, in ihrem ganzen 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 gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die 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 Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit 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.

*) Antiochus. (Antholog. lib. II. cap. 4.) Har-
duin über den Plinius (lib. 35. sect. 36. p.



Mancher neuere Künstler würde sagen: „Seh so ungestaltet, wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen: so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht in so fern es dich vorstellt, sondern in so fern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß.“

Freylich ist der Hang zu dieser üppigen Pralerey mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit wiederfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schdnen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der

B 4

m. 698.) legt dieses Epigramm einem Pison bey. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.



der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte *), lebte in der verächtlichsten Art

*) Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft so viel möglich von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten. (Polit. Lib. VIII. Cap. 5. p. 526. Edit. Conring.) Herr Boden will zwar in dieser Stelle anstatt Pauson, Pausanias gelesen wissen, weil von diesem bekannt sey, 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 Vermuthung zurück zu behalten. Es giebt Ausleger (z. E. Kühn über den Aelian Var. Hist. lib. IV. cap. 3) welche den Unterschied, den Aristoteles daselbst zwischen dem Polygnotus, Dionysius und Pauson angiebt, darin setzen, daß Polygnotus Götter und Helden, Dionysius Menschen, und Pauson Thiere gemalt habe. Sie malten

muth*). Und Pyreicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Esel und Küchenkräuter, mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten, und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen**), des Rothmalers; obgleich der wollü-

B 5

allesamt menschliche Figuren; und daß Pauson einmal ein Pferd malte, beweiset noch nicht, daß er ein Thiermaler 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 Anthropograph, weil er der Natur zu slavisch folgte, und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen, ein Religionsverbrechen gewesen wäre.

*) Aristophanes Plut. v. 602. & Acharnens. v. 854.

**) Plinius Lib. XXX. Sect. 37. Edit. Hard.

26 Laokoon, oder: über die Grenzen

stige Reiche seine Werke mit Gold aufzog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hülfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl, und die Nachahmung ins Häßlichere bey Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius *), gehalten wird. Es verdammete die griechischen Thezzt: den unwürdigen Kunstgriff, die Aehnlichkeit durch Uebertreibung der häßlichen Theile des Urbildes zu erreichen; mit Einem Worte, die Carricatur.

Aus eben dem Geist des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder Olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreyimaligen Sieger, ward eine Iko-

*) De Pictura vet. lib. II. cap. IV. §. 1.

nische gesetzt *). Der mittelmäßigen Portraits sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, so muß doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bey 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, denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig; und es wird Tyranny, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.

*) Plinius Lib. XXXIV. Sect. 9.



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 heischt. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bey uns scheinet sich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äußern.

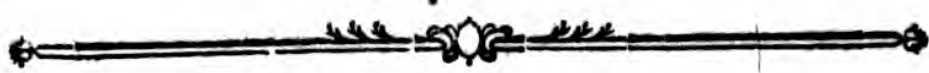
Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen verwirft, etwas Wahres zu erblicken. Den Müttern des Aristomenes, des Aristodamas, Alexanders des Großen, des Scipio, des Augustus, des Galerius, träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit *); und die schönen

*) Man irret sich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen einer medicinischen Gottheit hält. Justinus Martyr (Apolog. II. pag. 55. edit. Sylburg.) sagt ausdrücklich:

Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Mercurius, eines Herkules, waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des Thieres. 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 Phantasie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerathe aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bey den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sey.

*παρα παντι των νομιζομενων παρ' υμιν θεων,
οφεις συμβολον μεγα και μυστηριον αναγραφεται,
und es wäre leicht eine Reihe von Monumenten
anzuführen, wo die Schlange Gottheiten
begleitet, welche nicht die geringste Beziehung
auf die Gesundheit haben.*



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

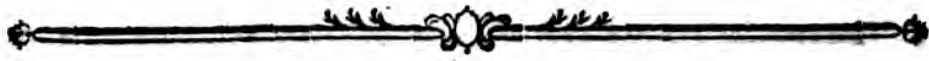
Ich will bey dem Ausdrucke stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linten, die ihn in einem ruhigen Stande umschreiben, verloren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

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

*) Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und andere gedenken; man übersehe die noch jetzt vorhandenen alten

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bey dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher

Statuen, Basreliefs, Gemälde: und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme die Münzen aus, deren Figuren aber nicht zur Kunst, sondern zur Bildersprache gehören. Indes hätte Spence, da er Furien haben mußte, sie doch lieber von den Münzen erborgen sollen, (Seguini Numis. p. 178. Spanhem. de Praest. Numism. Dissert. XIII. p. 639. Les Césars de Julien par Spanhem p. 48.) als daß er sie durch einen witzigen Einfall in ein Werk bringen will, in welchem sie ganz gewiß nicht sind. Er sagt in seinem Polymetis (Dial. XVI. p. 272.) „Obschon die Furien in „den Werken der alten Künstler etwas sehr „seltenes sind, so findet sich doch eine Ges „schichte, in der sie durchgängig von ihnen „angebracht werden. Ich meine den Tod des „Meleager, als in dessen Vorstellung auf „Basreliefs sie öfters die Althaa 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



den Blick schleuderte; bey dem Künstler nur der ernste.

Jam:

„gegangen seyn, hätte ein Teufel nicht ein
 „wenig zugeschüret. In einem von diesen
 „Basreliefs, bey dem Bellori (in den Admi-
 „randis) sieht man zwey Weiber, die mit der
 „Althäa am Altare stehen, und allem Ansehen
 „nach Furien seyn sollen. Denn wer sonst als
 „Furien, hätte einer solchen Handlung bey-
 „wohnen wollen? Daß sie für diesen Charak-
 „ter nicht schrecklich genug sind, liegt ohne
 „Zweifel an der Abzeichnung. Das Merk-
 „würdigste aber auf diesem Werke ist die runde
 „Scheibe, unten gegen die Mitte, auf wel-
 „cher sich offenbar der Kopf einer Furie zeigt.
 „Vielleicht war es die Furie, an die Althäa,
 „so oft sie eine üble That vornahm, ihr Gebet
 „richtete und vornehmlich ist zu richten, alle
 „Ursache hatte zc.“ — Durch solche Wen-
 dungen kann man aus allem alles machen.
 Wer sonst, fragt Spence, als Furien, hätte
 einer solchen Handlung beywohnen wollen?
 Ich antworte: Die Mägde der Althäa, welche
 das

Jammer ward in Betrübniß gemildert. Und wo diese Milderung nicht statt finden konnte,

das Feuer anzünden und unterhalten mußten.

Ovid sagt: (Metamorph. VIII. v. 460. 461.)

Protulit hunc (stipitem) genitrix, taedas-
que in fragmina poni

Imperat, & positis inimicos admovet ignes.

Dergleichen taedas, lange Stücke von Kien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beyde Personen in den Händen, und die eine hat eben ein solches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werks, erkenne ich die Furie eben so wenig. Es ist ein Gesicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt. Ohne Zweifel soll es der Kopf des Meleager selbst seyn. (Metamorph. l. c. v. 515.)

Inscius atque absens flamma Meleagros
in illa

Uritur; & caecis torreri viscera sentit

Ignibus: & magnos superat virtute dolores.

Der Künstler brauchte ihn gleichsam zum Uebergange in den folgenden Zeitpunkt der nehmlichen Geschichte, welcher den sterbenden Me-



wo der Jammer eben so verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden

leager gleich darneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon für Parzen, (Antiqu. expl. T. I. p. 162.) den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls für eine Furie ausgiebt. Bellori selbst (Admirand. Tab. 77.) läßt es unentschieden, ob es Parzen oder Furien sind. Ein Oder, welches genugsam zeigt, daß sie weder das eine noch das andere sind. Auch Montfaucons übrige Auslegung sollte genauer seyn. Die Weibsperson, welche neben dem Bette sich auf den Ellbogen stützt, hätte er Cassandra und nicht Atalanta nennen sollen. Atalanta ist die, welche mit dem Rücken gegen das Bette gekehret, 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 selbst unschuldiger Weise veranlasset hatte, die Anverwandten erbittern mußte.

den ihnen eigenthümlich zukommenden Grad der Traurigkeit ertheilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllte, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser, *) in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener, **) daß der Schmerz eines Vaters bey dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sey. Ich für mein Theil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affects verstärken sich auch die ihm

Ⓒ 2

*) Plinius lib. XXXV. Sect. 35. Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patrum, & tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.

**) Summi moeroris acerbiteratem arte exprimi non posse confessus est. Valerius Maximus lib. VIII, cap. II.

36 Laokoon, oder: über die Grenzen



entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten 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. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrücke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Composition beydes nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er errathen. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beyspiel, 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 Laokoon 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 Hestigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreyen in Seufzen mildern; nicht weil das Schreyen eine unedle Seele verräth, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urtheile. Man lasse ihn schreyen, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist 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 Oeffnung des Mundes — bey Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Theile des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden — ist in der Malerey ein Fleck, und in der Bildhauerey eine Ver-

38 Laokoon, oder: über die Grenzen



tiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgerissenem Munde, für einen Orakel ertheilenden Jupiter ausgab *). Muß ein Gott schreyen, wenn er die Zukunft erdffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrien haben**). Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der

*) Antiquit. expl. T. I. p. 50.

**) Er giebt nehmlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: Calchantem tristem, moestum Ulysses, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum. — Der Schreyer Ajax müßte eine häßliche Figur gewesen seyn; und da weder Cicero noch Quintilian in ihren Beschreibungen dieses Gemäldes seiner gedenken, so werde ich ihn um so viel eher für einen Zusatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen.

schon verfallenen Kunst, lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerdte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreyen öffnen *).

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 Eubdischen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finster, als wild. **) Der Philoktet des Pythagoras Leontinus schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzutheilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wisse, daß dieser Meis-

€ 4

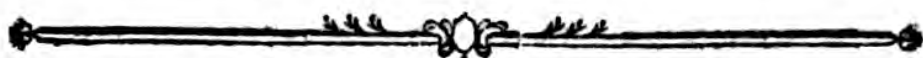
*) Bellori Admiranda. Tab. XI. XII.

**) Plinius libr. XXXIV. sect. 19.

40 Laokoon, oder: über die Grenzen

ster 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 *).

*) Eudem, nehmlich den Miro, liest man bey dem Plinius (lib. XXXIV. sect. 19.) vicit & Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur: & Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, & mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. Man erwäge die letzten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Person gesprochen, die wegen eines schmerzhaften Geschwüres überall bekannt ist? Cujus hulceris u. s. w. Und dieses cujus sollte auf das bloße claudicantem, und das claudicantem vielleicht auf das noch entferntere puerum gehen? Niemand hatte mehr Recht, wegen eines solchen Geschwüres bekannter zu seyn, als Philoktet. Ich lese also anstatt claudicantem, Philoctetem, oder halte wenigstens dafür, daß das letztere durch das erstere gleichlautende Wort ver-



III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstreckt sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Theil ist. Wahrheit und Ausdruck sey ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfert, so müsse 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 Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Ε 5

brungen worden, und man beydes zusammen Philoctetem claudicantem lesen müsse. Sophokles läßt ihn *σιβον κατ' ἀνάγκαν ἔρπειν*, und es mußte ein Hinken verursachen, daß er auf den kranken Fuß weniger heizhaft auftreten konnte.



Gesetzt, man wollte diese Begriffe vors erste unbestritten in ihrem Werthe oder Unwerthe lassen; sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen seyn, warum dem ohngeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maaß halten, und ihn 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 nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermassen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft



freyes Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenzen scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreyen hören; wenn er aber schreyet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichem, folglich uninteressantem Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer; so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht an

44 Laokoon, oder: über die Grenzen

ders als transitorisch 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 seyn können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich seyn, 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 Mettrie, der sich als einen zweyten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreyen. Der heftige Schmerz, welcher das Schreyen auspresset, läßt entweder bald nach, oder zerstöret das leidende Subject. Wenn also auch der geduldigste standhafteste Mann schreyet, so schreyet er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbare Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es,

was sein Schreyen zu weiblichem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoons vermeiden, hätte schon das Schreyen der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheint Timomachus Vorwürfe 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 Neueste nicht sowohl erblickt, als hinzu denkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so nothwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander 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 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 uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabey geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wuth entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen, und ihn weit über einen andern unbekanntem Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserey zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserey eine Dauer zu geben, die alle

Natur empöret. Der Dichter *), der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Dürstest du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue Creusa da, die dich unaufhörlich erbittern?“ — Zum Henker mit dir auch im Gemälde! seht er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrats urtheilen *). Ajax erschien nicht, wie er unter den Heerden wüthet, und Kinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet da sitzt, und den Anschlag fasset, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er

*) Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10.)
 Ἄϊει γὰρ διψᾶς βρεφῶν φονόν. ἢ τις Ἰησῶν
 Δευτερός, ἢ Γλαυκῆ τις παλὶ σοὶ προφασίς;
 Εἶρε καὶ ἐν κηρῶ παιδοκτόνε —

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



eben ist raset, sondern weil man siehet, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Naserey 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.

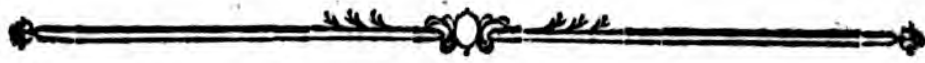
IV.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maaß halten müssen, und finde, daß sie allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben nothwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern: so ist so viel unstreitig, daß, da das
ganze



ganze unermessliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, die sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln seyn kann, durch die er uns für seine Personen zu interessiren weiß. Oft vernachlässiget er dieses Mittel gänzlich; versichert, daß wenn sein Held 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 ertheilen. Am wenigsten wird er bey jedem einzeln Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmt ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreyet, wem fällt es dabey ein, daß ein großes Maul zum Schreyen nöthig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht seyn, was er will. Wer hier ein



schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nöthiget hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentriren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bey ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; 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 vergütet, daß er seinen einzeln Eindruck verlieret, und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreyen; was kann diese kleine überhlingende Unanständigkeit demjenigen bey uns für Nachtheil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreyet, aber

dieser schreyende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patriot, als den wärmsten Vater, kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreyen nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreyen; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreyen allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreyen ließ, so that der Dichter eben so wohl, daß er ihn schreyen ließ?

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen seyn? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemandes Geschrey; einen andern dieses Geschrey selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerey des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerey strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen

schreyenden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreyen. Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, 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 Aeußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervor zu bringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkührlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreyen und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Antheil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkom:



men, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders, als wie das Maaß 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.

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



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 abgehangen hätten, in so fern er nemlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vortheilhaften 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 Gluth, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wuth aufopferte, würde daher weniger theatralisch seyn, 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 erschöpste Natur erholen mußte, den nemlichen

Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chataubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet seyn. 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 bey dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirket, ohne zu tödten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche 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 Uebeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen eben so melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mittheilten. Diese Uebel waren, völlige Beraubung der

56 Laokoon, oder: über die Grenzen



menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzt ist *). Man denke sich einen Mens

*) Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheint ihn die hilflose Einsamkeit desselben ganz besonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den gefelligen Griechen. Ueber eine von den hierher gehörigen Stellen habe ich indeß meinen Zweifel. Sie ist die: (v. 201. 205.)

Ἴν' αὐτος ἦν προσκερὸς, ἐκ ἔχων βασιν,
οὐδὲ τιν' ἐγχαρῶν,
κακογειτονα παρ' ᾧ σονον ἀντιτυπον
βαρυβρωτ' ἀποκλαυ-
σειεν αἰματηρον.

Die gemeine Winshemische Uebersetzung giebt dieses so :

Ventis expositus & pedibus captus
Nullum cohabitorem
Nec vicinum ullum saltem malum habens,
apud quem gemitum mutuum



schen in diesen Umständen, man gebe ihm aber
Gesundheit, und Kräfte, und Industrie, und

D s

Gravemque ac cruentum
Ederet.

Hiervon weicht die interpolirte Uebersetzung
des Ch. Johnson nur in den Worten ab:

Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gra-
dum non habens,
Nec quenquam indigenarum,
Nec malum vicinum, apud quem ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

Man sollte glauben, er habe diese veränder-
ten Worte aus der gebundenen Uebersetzung
des Thomas Naogeorgus entlehnet. Denn
dieser (sein Werk ist sehr selten, und Fabri-
cius selbst hat es nur aus dem Sporischen Bü-
cherverzeichnisse gekannt) drückt sich so aus:

— ubi expositus fuit

Ventis ipse, gradum firmum haud habens,
Nec quenquam indigenam, nec vel malum
Vicinum, ploraret apud quem

es ist ein Robinson Crusoe, der auf unser Mit-
leid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein

Vehementet edacem atque cruentum
Morbum inutuo.

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

Cast on the wildest of the Cyclad Isles
Where never human foot had mark'd the
shore

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 oars.

Schicksal sonst gar nicht gleichgültig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft

Auch ihm wäre die Gesellschaft von Bösewichtern lieber gewesen, als gar keine. 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 bey ihm finde: es wäre denn, daß ich lieber mit den Augen des alten Scholiasten, als mit meinen eigenen sehen wollte, welcher die Worte des Dichters so umschreibt: Οὐ μόνον ὄπῃ κκλον ἔκ εἶχε τινα τῶν ἐγχωρίων γειτονα, ἀλλὰ ἔδε κακόν, παρ' ἑ ἀμοιβαίον λόγον σεαζῶν ἀκχετε. Wie dieser Auslegung die angeführten Uebersetzer gefolgt sind, so hat sich auch eben sowohl Brumoy, als unser neuer deutscher Uebersetzer daran gehalten. Jener sagt, sans société, même importune; und dieser „jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten beraubt.“ Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muß, sind diese. Erstlich ist es offenbar, daß wenn κακογειτονα von τιν' ἐγχωρίων getrennet werden, und ein besonderes

60 Laofoon, oder: über die Grenzen

so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reizend dünken

Glied ausmachen sollte, die Partikel εἰς vor κακογείτονα nothwendig wiederholt seyn müßte. Da sie es aber nicht ist, so ist es eben so offenbar, daß κακογείτονα zu τινὰ gehört und das Komma nach ἐγκωρων wegfallen muß. Dieses Komma hat sich aus der Uebersetzung eingeschlichen, wie ich denn wirklich finde, daß es einige ganz griechische Ausgaben (z. E. die Wittenbergische von 1585 in 8, welche dem Fabricius völlig unbekannt geblieben) auch gar nicht haben, und es erst, wie gehörig, nach κακογείτονα setzen. Zweitens, ist das wohl ein böser Nachbar, von dem wir wir uns σονον ἀντιτυπον, ἀμοιβαιον, wie es der Scholiast erklärt, versprechen können? Wechselweise mit uns seuffzen, ist die Eigenschaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz also: man hat das Wort κακογείτονα unrecht verstanden; man hat angenommen, daß es aus dem Adjectivo κακος zusammengesetzt sey, und es ist aus dem Sub:

sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedem Individuum schmeichelt, daß es fremden

stantivo το κακον zusammengesetzt; man hat es durch einen bösen Nachbar erklärt, und hätte es durch einen Nachbar des Bösen erklären sollen. So wie κακομαντις 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 versteht der Dichter aber denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen, als wir, behaftet ist, oder aus Freundschaft an unsern Unfällen Antheil nimmt; so daß die ganzen Worte εἰδ' ἔχων τιν' ἐγχερων κακογειτονα bloß durch neque quenquam indigenarum mali socium habens zu übersetzen sind. Der neue Englische Uebersetzer des Sophokles, Thomas Franklin, kann nicht anders als meiner Meinung gewesen seyn, indem er den bösen Nachbar in κακογειτων auch nicht findet, son-

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 an nichts Mangel leiden lassen, die sein Uebel, so viel in ihren Kräften stehet, erleichtern, gegen die er unverscholten 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 beyde Fälle zusammen kommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken eben so wenig 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 demern es bloß durch fellow - mourner übersetzt:

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

Unglücklichen zusammen schlagen, 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 zerschmelzet mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke 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, wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern! Chastaubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bey sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die



Prinzessin oder der Dichter nöthiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freylich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen seyn. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der gräulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter, über die Alten triumphiren, und einer schlug vor, das Chataubrunsche Stück *la Difficulté vaincue* zu benennen *).

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzeln Scenen, in welchen Philoktet nicht

*) *Mercure de France*, Avril 1755. p. 177.

War er aber, dieser Umstand, bey den Griechen allgemein angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt 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 Marllani und Montfaucon vertheidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige*), welcher sowohl Vater als Kinder von

*) Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bey dem Petron auslegt. Es stellte die Zerstörung von Troja, und besonders die Geschichte des Laokoon, vollkommen so vor, als sie Virgil erzählt; und da in der nehmlichen Gallerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde vom Zeuxis, Protozenes, Apelles waren, so ließe sich vermuthen, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde ge-

82 Laokoon, oder: über die Grenzen

den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer thun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten thun sollen: also ist es wahr-

wesen sey. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historicus halten zu dürfen. Diese Gallerie, und dieses Gemälde, und dieser Eumolp haben, allem Ansehen nach, nirgends als in der Phantasie des Petrons existirt. Nichts verräth ihre gänzliche Erdichtung deutlicher, als die offenbaren Spuren einer beynaheschülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil: (*Aeneid. lib. II. 199—224.*)

Hic aliud majus miserisque multoque
tremendum

Objicitur magis, atque improvida pectora
turbat.

Laocoon, ductus Neptuno forte sacerdos,
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla
per alta

(Horresco referens) immensis orbibus
angues

scheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgils gethan haben.

§ 2

Incumbunt pelago, pariterque ad litora
tendunt:

Pectora quorum inter fluctus arrecta,
jubaeque

Sanguineae exsuperant undas: pars cetera
pontum

Pone legit, sinuatque immensa volumine
terga.

Fit sonitus, spumante falo: jamque arva
tenebant,

Ardentesque oculos suffecti sanguine & igni
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsanguis. Illi agmine certo
Laocoonta petunt, & primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, & miseros morfu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela
ferentem

Corripiunt, spirisque ligant ingentibus:
& jam

Bis medium amplexi, bis collo squamea
circum

84 Laokoon, oder: über die Grenzen

Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts Historisches

Terga dati, superant capite & cervicibus altis.
Ille simul manibus tendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno:
Clamores simul horrendos ad sidera tollit,
Quales mugitus fugit cum faucibus aram
Taurus & incertam excussit cervice securim.

Und so Eumolp: (von dem man sagen könnte, daß es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreife ergangen sey; ihr Gedächtniß hat immer an ihren Versen eben so viel Antheil, als ihre Einbildung.)

Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare
Dorso repellit, tumida consurgunt freta,
Undaque resultat scissa tranquillo minor.
Qualis silenti nocte remorum sonus
Longe refertur, cum premunt classes mare,
Pulsisque 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

weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothese kann

§ 3

Coruscant luminibus, fulmineum jubar
 Incendit aequor, sibilisque undae tremunt.
 Stupuere mentes. Infulis stabant sacri
 Phrygioque cultu gemina nati pignora
 Laocoonte, quos repente tergoribus ligant
 Angues corusci: parvulas illi manus
 Ad ora referunt: neuter auxilio sibi,
 Uterque fratri transtulit pias vices,
 Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.
 Accumulat ecce liberum funus Parens,
 Infirmus auxiliator; invadunt virum
 Jam morte pasti, membraque ad terram
 trahunt.

Jacet sacerdos inter aras victima.

Die Hauptzüge sind in beyden Stellen eben dieselben, und verschiedenes ist mit den nehmlichen Worten ausgedrückt. Doch das sind Kleinigkeiten, die von selbst in die Augen fallen. Es giebt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger sicher sind. Ist der Nachahmer ein Mann, der

gelten lassen, nach welcher der Criticus seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil

sich etwas zutrauet, so ahmet er selten nach, ohne verschönern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern, nach seiner Meinung, gelungen ist, so ist er Fuchs genug, seine Fußtapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verrathen würden, mit dem Schwanz zuzufehren. Aber eben diese eitle Begierde zu verschönern, und diese Behutsamkeit Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschönern ist nichts als Uebertreibung und unnatürliches Raffiniren. Virgil sagt: *sanguineae jubae*; Petron, *liberae jubae luminibus coruscant*. Virgil, *ardentes oculos suffecti, sanguine & igni*; Petron, *fulmineum jubar incendit aequor*. Virgil, *fit sonitus spumante salo*; Petron, *sibilis undae tremunt*. So geht der Nachahmer immer aus dem Großen ins Ungeheure; aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundenen Knaben sind dem Virgil ein Parergon, das er mit wenigen bedeutenden Strichen

nachgearbeitet haben; ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Ueber das Geschrey habe ich

§ 4.

hinsetzt, in welchen man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennet. Petron malt dieses Nebenwerk aus, und macht aus den Knaben ein Paar heldenmüthige Seelen,

— — — — neuter auxilio sibi,

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 bey Erscheinung der schrecklichen Schlangen sogar die Mütter ihrer Kinder vergessen läßt, so sehr war jedes nur auf seine eigene Erhaltung bedacht:

— — — — ἐνθα γυναικες

Ὀμιῶζον, καὶ πᾶσις ἑὼν ἐπιλητατο
τεκνῶν,

Ἄυτη ἀλευομένη συγίρον μορον — —

Zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeinlich dadurch, daß er den Gegenständen eine andere Beleuchtung giebt, die Schatten des

mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Originals heraus, und die Lichter zurücktreibt. Virgil giebt 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 Ueppigkeit, und vergift 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 verrathen wollen. So kann man zuverlässig jedes poetische Gemälde, das in kleinen Zügen überladen, und in den großen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nach-



Der Einfall, den Vater mit seinen beyden Söhnen durch die mörderischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist ohnstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeigt. Wem gehört er? dem Dichter, oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bey dem Dichter nicht finden *). Aber ich meyne, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

§ 5

ahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schönheiten haben, als es will, und das Original mag sich lassen angeben können oder nicht.

*.) Suppl. aux Antiq. Expl. T. I. p. 243. Il y a quelque petite difference entre ce que dit Virgile, & ce que le marbre represente. Il semble, selon ce que dit le poëte, que les serpens quittèrent les deux enfans pour venir entortiller le pere, au lieu que dans ce marbre ils lient en même tems les enfans & leur pere.



— — — illi agmine certo

Laocoonta petunt, & primum parva duo-
rum

Corpora natorum serpens amplexus uter-
que

Implicat, & miseros morfu depascitur ar-
tus,

Post ipsum, auxilio subeuntem & tela fe-
rentem,

Corripiunt, spirisque ligant ingentibus —

Der Dichter hat die Schlange von einer wun-
derbaren Länge geschildert. Sie haben die
Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu
Hülfe kömmt, ergreifen sie auch ihn (corri-
piunt.) 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 Hinter-
theilen die Knaben noch verschlungen hielten.
Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des
poetischen Gemäldes nothwendig; der Dichter

läßt ihn sattfam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war ihm die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus *) zu bezeugen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt seyn, in deren verständiges Auge, als

*) Donatus ad v. 227. lib. II. Aeneid. Mirandum non est, clypeo & simulachri vestigiis tegi potuisse, quos supra & longos & validos dixit, & multiplici ambitu circumdedit Laocoontis corpus ac liberorum, & fuisse superfluum partem. Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten mirandum non est, entweder das non wegfallen 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 hiervon mußte der mangelnde Nachsatz seyn; oder das non hat keinen Sinn.



les was ihnen vortheilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Bindungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon 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 nothwendig folgen. Nichts giebt 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 Thätigkeit, und da am meisten beschäftigt, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts, als diese Freyheit 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 Laokoon sich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

Bis medium amplexi, bis collo squamea
circum

Terga dati, superant capite & cervicibus
altis.

Dieses Bild füllet unsere Einbildungskraft vor-
trefflich; die edelsten Theile sind bis zum Er-
sticken gepreßt, und das Gift gehet gerade nach
dem Gesichte. Dem ohngeachtet war es kein
Bild für Künstler, welche die Wirkungen des
Giftes und des Schmerzes in dem Körper zei-
gen wollten. Denn um diese bemerken zu kön-
nen, mußten die Haupttheile so frey seyn 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 Bindun-
gen der Schlangen würden den ganzen Leib ver-
deckt haben, und jene schmerzliche Einziehung
des Unterleibes, welche so sehr ausdrückend ist,
würde unsichtbar geblieben seyn. Was man



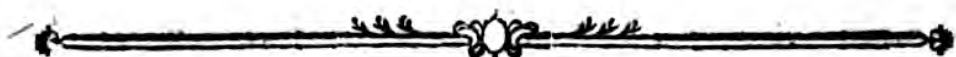
über, oder unter, oder zwischen den Bindungen, von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen seyn, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern Last gewirkt worden. Der eben so oft umschlungene Hals würde die pyramidallische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freye hinausragenden spitzen Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Es giebt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich dem ohngeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt sich unter andern aus einem Blatte des Franz Cleyne *) mit Abscheu

*) In der prächtigen Ausgabe von Drydens englischem Virgil. (London 1647. in groß Folio.) Und doch hat auch dieser die Bindungen der Schlangen um den Leib nur einfach, und um den Hals fast gar nicht geführt.

erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erforderte. Sie verlegten alle Bindungen von dem Leibe und Halse, um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Bindungen, dem Ausdrücke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nöthig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nehmlichen Zustandes sehr vortheilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunststrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Bindungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeigt, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künstler eben so sehr als die andere, auf die

Wenn ein so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu statten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.



sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meyne die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheint er mit seinen beyden Söhnen völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bey einem Opfer nackend vorgestellt werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Uebliche sey, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerey, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwey Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen, und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen *). Wenn
 die

*) So urtheilet selbst De Piles in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy v. 210. Remar-

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 ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreyet, er bekömmt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider gehet eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bey welchem man nicht leicht eine falsche Delicatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisiren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt *). „Aus diesem Grunde ist nichts unanständiger, und einem Manne unwürdiger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weinet und

*) Adam Smith, in seiner Theorie der moralischen Empfindungen, 2 Absch. 1 Kap.


„schreyet. Zwar giebt es eine Sympathie mit
„dem körperlichen Schmerze. Wenn wir se-
„hen, daß jemand einen Schlag auf den Arm
„oder das Schienbein bekommen soll, so fahren
„wir natürlicher Weise zusammen, und ziehen
„unsern eigenen Arm oder Schienbein zurück;
„und wenn der Schlag wirklich geschieht, so
„empfinden wir ihn fast eben so lebhaft, als
„der, den er getroffen. Gleichwohl aber ist es
„gewiß, daß das Uebel, welches wir fühlen,
„gar nicht beträchtlich ist; wenn der Geschlas-
„sene daher ein heftiges Geschrey erregt, so er-
„mangeln wir nicht ihn zu verachten, weil wir
„in der Verfassung nicht sind, eben so heftig
„schreyen zu können, als er.“ — Nichts ist be-
„trüglicher, als allgemeine Gesetze für unsere
Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und
verwickelt, daß es auch der behutsamsten Spe-
culation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden
rein aufzufassen, und durch alle Kreuzfäden zu
verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon,
was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur
keine einzelne reine Empfindung; mit einer

jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzeln Fällen einschränken. — Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreyen hören. Aber nicht immer: nicht zum erstenmale; 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 der Schmerz zwar zum Schreyen, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bey dem Philoktet. Die mo:



rallische Größe bestand bey den alten Griechen in einer eben so unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bey allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen vor einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht 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 zweyten Buche seiner Tusculanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramet. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmer-

zes. In diesem scheint er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freywillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freywilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bey dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreyen, 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.“ Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein klägliches Laut gehöret, 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 Neußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig 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 entgegen gesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verrathen sie Abrihtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt und Klopffechter im Cothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen Tragödien, und ich bin der festen Meynung, 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 verkennen, wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstliche Todesscenen gewöhnet, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmuth einflößen können, eben so wenig können Phis

loktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beyde machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheint, so wie ihn ist Natur, ist Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunst nachahmen kann.

4. Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebauet, was man sonst aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bey körperlichen Schmerzen schreyet, so ist doch dieses un widersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrey zu erfordern scheint. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreyenden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und

72 Laokoon, oder: über die Grenzen

verlegen bezeigen, als man wirklich bey dergleichen Fällen zu seyn pflegt? Das würde die wichtigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nehmlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreyen des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftigt, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrey, als vielmehr auf die Veränderung Acht giebt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sey so schwach oder so stark es will, entstehet, oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun besümmet er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben, und es



durch Verrätheren nicht häufen zu wollen, Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmüthigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bey seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nöthig 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 ist vortreflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirkt wird. Bey dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Theil daran *). Doch ich will an diese Parodie nicht wehr denken. — Des nehmlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrey über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in

£ 5

*) Act II. Sc. III. De mes déguisemens que penseroit Sophie? Sagt der Sohn des Achilles.



74 Laokoon, oder: über die Grenzen

den Umstehenden einen andern Affect zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserey, in der er nach nichts als nach Rache schnaubet. Schon hatte er in dieser Wuth den Lichas ergriffen, und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hülfe eilen, oder Herkules unter diesem Uebel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattirung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Ueberhaupt 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 Theil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen *). Wir neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bey uns wie ein Halbgott empfinden, und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrey und die Verzückungen 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 Garrik nicht vermögend wäre: und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skavopoeie und Declamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heut zu Tage gar keinen Begriff haben.

*) Trach. v. 1088. 89.

— — ὅς τις ὡς παρθενης

Βεβρυχα κλαιον — —





V.

Es giebt Kenner des Alterthums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kayser halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoon dabey zum Vorbilde gedienet habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomäus Martiani *), und von den neuern, den Montfaucon **) nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Uebereinstim-

*) Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14. Et quanquam hi (Agasander & Polydorus & Athenodorus Rhodii) ex Virgilio descriptione statuam hanc formavisse videntur &c.

**) Suppl. aux Ant. Expliq. T. I. p. 242. Il semble qu'Agasandre, Polydore & Athenodore, qui en furent les ouvriers, ayent travaillé comme à l'envie, pour laisser un monument, qui repondoit à l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon &c.



mung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beyde von ohngefähr auf einerley Umstände sollten gefallen seyn, die sich nichts weniger, als von selbst darbieten. Dabey setzten sie voraus, daß, wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sey, als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sey. Denn vielleicht hat der Dichter eben so wenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beyde haben aus einerley älteren Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius würde Pisander diese ältere Quelle seyn können. *) Denn als die Werke

*) Saturnal. lib. V. cap. 2 Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me putetis quae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? & quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod everfionem Trojae, cum Simone suo, & equo ligneo, caeterisque om-

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

nibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum transcripserit? qui inter Graecos poëtas eminent opere, quod a nuptiis Jovis & Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus saeculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, & unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed & haec & talia ut pueris decantata praetereo.



Indeß wenn ich nothwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pflanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählt worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sey, von welchen wir noch jetzt bey griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen 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 Laokoon erzählt, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmoniren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt, und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

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

äußert sich bey 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 anzurathen, sendet Minerva zwey schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoon 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 Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts; und daß dieser Umstand dem Quintus *) nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen seyn, bezeuget eine Stelle des Lykophron, wo diese Schlangen **) das Beywort der Kinderfresser führen.

War

*) Paralip. lib. XII. v. 398—408. & v. 439—474.

**) Oder vielmehr, Schlange; denn Lykophron scheint nur Eine angenommen zu haben:

Και παιδοβρωτος πορκως ιησος διπλας.

Die alten Artisten bey dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Bes

Remarqués, s'il vous plait, que les Draperies tendres & légères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens Sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pû, 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 & que les gros plis faisoient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette verité, qu'il y a parmi les Antiques de figures d'hommes nuds. Je rapporterai seulement celui du Laocoon, lequel selon la vraisemblance devoit être vetu. En effet, quelle apparence y-a-t'il qu'un fils de Roi, qu'un Prêtre d'Apollon se trouvat tout nud dans la ceremonie actuelle d'un sacrifice; car les serpens passèrent de l'Isle de Tenedos au rivage de Troye, & surprirent Laocoon & ses fils dans le tems même qu'il sacrifioit à Neptune sur 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 ou-

antwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschieht. Denn gesetzt, die Sculptur könnte die verschiedenen Stoffe eben so gut nachahmen, als die Malerey: würde sodann Laokoon nothwendig bekleidet seyn müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk slavischer Hände, eben so viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisirter Körper? Erfordert es einerley Fähigkeiten, ist es einerley Verdienst, bringt es einerley Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht

vfrage, ont bien vû, qu'ils ne pouvoient pas leur donner de vêtemens convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse ressembleroit à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été & qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconveniens, ils ont jugé celui des Draperies beaucoup plus facheux, que celui d'aller contre la verité même.



seyn, und ist es ihnen gleich viel, womit sie getäuscht werden?

Bey dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bey dem Virgil, oder habe es nicht: sein Leiden ist ihr an jedem Theile seines Körpers einmal so sichtbar, wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllet. 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 Geifer durchneht und entheiligt.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist 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 wä-



re zum Theil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdruckes. Wie er also dort, bey dem Schreyen, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Uebliche dem Ausdrucke auf. Ueberhaupt war das Uebliche bey 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; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; 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 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 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 hinüber tragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit selbst zu denken. Und diese ihre eigenen Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst eben so groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmet haben. Es giebt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten *). Daß sie

§ 3

*) Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr von Hagedorn. (Betrachtungen über die

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 seyn sollte. Es mußte aus der Zeit seyn, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüthe war, weil es daraus zu seyn verdiente.

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 in so weit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne.

Malerey S. 37. Richardson, *Traité de la Peinture* Tome III. p. 513.) De Fontaines verdient es wohl nicht, daß ich ihn diesen Männern beyfüge. Er hält zwar, in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung 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 ausgiebt.



Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuthen, noch ehe man sie durch Beyspiele erhärtet sieht; bloß aus Erwägung der weitem Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben einander 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 thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größern enthalten seyn. Ich will sagen; wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann: so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedient, in dem Werke des Dichters von eben so guter Wirkung seyn können? Ohnstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön. Das nehm:

liche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nehmliche Wohlgefallen, ob schon nicht in dem nehmlichen 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 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 nehmlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bey ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wenn 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,

*) Ich kann mich desfalls auf nichts entscheidendes berufen, als auf das Gedicht des Sa-

wie seine vor sich selbst arbeitende Phantasie ihn
auf diesen und jenen Zug bringen können; aber

§ 5

dolet. Es ist eines alten Dichters würdig,
und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers
vertreten kann, so glaube ich, es hier ganz ein-
rücken zu dürfen.

DE LAOCOONTIS STATUA

IACOBI SADOLETTI CARMEN.

Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque
ruinae

Visceribus, iterum reducem longinqua re-
duxit

Laocoonta dies: aulis regalibus olim

Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, pe-
nates.

Divinae simulacrum artis, nec docta ve-
tustas

Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit

Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.

Quid primum summumve loquar? mise-
rumne parentem

Et prolem geminam? an sinuatos flexibus
angues

106 Laocoon, oder: über die Grenzen



die Ursachen, warum seine Beurtheilungskraft
schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in diese

Terribili adspectu? caudasque irasque dra-
conum

Vulneraque & veros, saxo moriente, do-
lores?

Horret ad haec animus, mutaque ab imagi-
ne pulsat

Pectora, non parvo pietas commixta tre-
mori.

Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, & sinuosis orbibus errant,
Ternaque multiplici constringunt corpora
nexus.

Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros: micat alter, &
ipsum

Laocoonta petit, totumque infraque su-
praque

Implicat & rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere
cernas.

Ille dolore acri, & laniatu impulsus acerbo,

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

Dat gemitum ingentem, crudosque evellere
dentes

Connixus, lacvam impatiens ad terga Che-
lydri

Objicit: intendunt nervi, collectaque ab
omni

Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, & de vulnere mur-
mur anhelum est.

At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima
nodo.

Abstunt surae, spirisque prementibus ar-
ctum

Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,
Liventesque atro distendunt sanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis effera saevit
Implexuque angit rapido, miserandaque
membra

Dilacerat: jamque alterius depasta cruentum
Pectus, suprema genitorem voce cientis,
Circumjectu orbis, validoque volumine
fulcit,

108. Laokoon, oder: über die Grenzen

Mich dünket sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich

Alter adhuc nullo violatus corpore morfu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,
Horret ad adspectum miseri patris, haeret
in illo,

Et jamjam ingentes fletus, lachrymasque
cadentes

Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
renni

Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,
tentes,

Artifices magni (quanquam & melioribus
actis

Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat
cebat

Clarius ingenium venturae tradere famae)
Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas
cultas

Egregium hanc rapere, & summa ad fastigia niti.

Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
Eximii, & vivos spiranti in marmore sensus
Inferere, aspiciamus motumque iramque doloremque,

schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drey Körper in einen Knoten gleichsam nur errathen zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden

Et pene audimus gemitus: vos extulit olim
Clara Rhodos, vestrae jacuerunt artis ho-
nores

Tempore ab immenso, quos rursus in lu-
ce secunda

Roma videt, celebratque frequens: operis-
que vetusti

Gratia parta recens. Quanto praestantius
ergo est

Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
Quam fastus & opes & inanem extendere
luxum.

(v. Leodegarii a Quercu Farrago Poematum
T. II. p. 63.) Auch Gruter hat dieses Ge-
dicht, nebst andern des Sadolet's, seiner be-
kannten Sammlung (Delic. Poët. Italarum
Parte alt. p. 582. mit einverleibet; allein
sehr fehlerhaft. Für bini (v. 14.) liest er
vivi; für errant (v. 15.) oram u. s. w.



haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war ikt die Zeit 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 Artist ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrey 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 eben so unvermeidlich nöthigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmüthiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen, und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrey seines Laokoons zu schrecken? Richardson sagt: Virgils Laokoon muß schreyen, weil



der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bey den Trojanern erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheint, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eignen Person macht, sondern sie den Aeneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Aeneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrey, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrey, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicher Weise hätte bringen müssen, wann er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson füget hinzu *): die Geschichte des Laokoon solle bloß

*) De la Peinture, Tome III. p. 516. C'est l'horreur que les Troiens ont conçue contre Laocoon, qui étoit nécessaire à Virgile pour la conduite de son Poëme; & cela le mène à cette description patétique 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 entière, par la peinture d'un petit malheur d'un Particulier.

112. Laokoon, oder: über die Gränzen

zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also 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 Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bey dem Dichter keine Gemälde neben einander; sie machen beyde kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon, als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beyder Beschreibungen folgen auf einander, und ich sehe nicht, welchen Nachtheil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sey denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Bindungen der Schlangen zu
ver:



verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände, und verstricken die Füße. So sehr dem Auge diese Vertheilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurück bleibt. Es ist so deutlich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen läßt, als durch natürliche Zeichen.

— — — — micat alter, & ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque
supraque

Implicat & rabido tandem ferit ilia morfu.

— — — — — — — — — —
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima
nodo.

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns ißt dafür giebt: Bis medium amplexi, bis collo squamea circum Terga dati, superant capite & cervicibus altis.



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

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch bloß willkührlich. Man ahmet nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Noth verändert? Viel mehr wenn man dieses thut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also nicht nachgeahmet habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Theil. Gut; doch welches sind denn diese einzeln Theile, 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 Artisten, die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein, als darin, daß sie Kinder und Vater in einem einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten Umstande, daß den Vater eben dasselbe Unglück betroffen habe, als die Kinder. Diese Veränderung 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 seyn soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler, als des Dichters zu vermuthen. 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 Vorsatz den Dichter nachzuahmen noch darbey bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nöthigten;

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 dem ohngeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sey, als die poetische Beschreibung.

VII.

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

Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibet, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das, was



auf dem Kunstwerke vorgestellt worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellt sieht, so beschreibt er es doch nur als einen Theil des Schildes, und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweyten Gattung seyn. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellet, nachgeahmet, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bey der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bey der andern ist er Copist. Jene ist ein Theil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste, oder der Natur seyn. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach, und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies, für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indeß Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nehmlichen Gesichtspunkte betrachten müssen: so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beiferung gewesen. Diese Uebereinstimmungen können bey zeitverwandten Künstlern und Dichtern, über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselseitigen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustuken suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bey jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweydeutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch treflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence schrieb



seinen Polymetis *) mit vieler klassischer Gelehrsamkeit, und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, 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 Geschmack ein ganz unerträgliches Buch seyn muß.

§ 4.

*) Die erste Ausgabe ist von 1747; die zweite von 1755, und führet den Titel: Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the antient Artists, being on 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, ist bereits mehr als einmal gedruckt worden.



Es ist natürlich, daß, wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schildern beschreibt,

(Nec primus radios, miles Romane,
corusci

Fulminis & rutilas scutis diffuderis alas)
mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke *). Es kann seyn, daß Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte **), auch von den

*) Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. Polymeris Dial. VI. p. 50.

**) Ich sage: es kann seyn. Doch wollte ich zehne gegen eins wetten, daß es nicht ist. — Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Ueppigkeit wußte, und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte. (Sat. XV. v. 100 — 107.)

alten Waffenschmieden auf den Helmen und Schilden vorgestellt wurde, und daß Juvenal

§ 5

Tunc rudis & Grajas mirari nescius artes
 Urbibus everfis praedarum e parte reperta
 Magnorum artificum frangebatur pocula miles,
 Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis
 Romuleae simulacra ferae mansuescere iussae
 Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
 Ac nudam effigiem clypeo fulgentis & hasta,
 Pendentisque dei perituro ostenderet hosti.

Der Soldat zerbrach die kostbarsten Becher, die Meisterstücke großer Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu lassen, womit er seinen Helm ausschmückte. Alles ist verständlich, bis auf die letzten zwey Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein solches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beschreiben. So viel sieht man wohl, daß dieses Bild der Gott Mars seyn soll; aber was soll das Beywort pendentis, welches er ihm giebt, bedeuten? Rigaltius fand eine alte Glosse, die es durch quasi ad ictum se incli-

einen solchen Helm oder Schild in Gedanken hatte, als er mit einem Worte darauf anspielte,

nantis erklärt. Lubinus meint, das Bild sey 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 Construction; denn das zu ostenderet gehörige Subjectum ist nicht miles sondern cassis. Britannicus will, alles was hoch in der Luft stehe, könne hängend 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 schön finden dürften. Was sagt nun Addison bey dieser Ungewißheit? Die Ausleger, sagt er, irren sich alle, und die wahre Meinung ist ganz gewiß diese. (S. dessen Reisen deut. Uebersetzung, Seite 249.) „Da die römischen „Soldaten sich nicht wenig auf den Stifter „und kriegerischen Geist ihrer Republik einbil- „deten, so waren sie gewohnt, auf ihren Hel- „men die erste Geschichte des Romulus zu tra- „gen, wie er von einem Gotte erzeugt, und

welches bis auf den Addison ein Räthsel für alle Ausleger gewesen. Mich dünkt selbst, daß ich

„von einer Wölfin gesäuet worden. Die Figur des Gottes war vorgestellt, wie er sich auf die Priesterin Iulia, oder wie sie andere nennen, Rhea Sylvia, 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 ausgedruckt wird. Außer dem alten Basrelief beym Bellori, welches mich zuerst auf diese Auslegung brachte, habe ich seitdem die nehmliche Figur auf einer Münze gefunden, die unter der Zeit des Antonnius Pius geschlagen worden.“ — Da Spence diese Entdeckung des Addison so außerordentlich glücklich findet, daß er sie als ein Muster in ihrer Art, und als das stärkste Beyspiel anführet, wie nützlich die Werke der alten Artisten 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.) — Vors erste muß ich anmerken, das bloß das



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

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, bey dem alten Scholiasten, der in der letzten ohne eine Zeile anstatt fulgentis, venientis gefunden, die Glosse gelesen zu haben: Marris ad Iliam venientis ut concumberet. Nun nehme 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 Hysteronproteron von ihm seyn würde, daß er von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und sodann erst von dem Abentheuer, dem sie ihr Daseyn zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen wäre? Der Sol-



Aura — — — venias — —

Meque juves, intresque sinus, gratissima,
nostros!

dat 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 Mars war? Seine Ueberraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marmor und Münzen zu finden seyn, paßt sie darum auf das Stück einer Rüstung? Und welches sind denn die Marmor und Münzen, auf welchen sie Addison fand, 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 vergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muß es weder da, noch sonst wo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillschweigen übergeht. Alles kömmt also auf die Münze an. Nun betrachte man diese bey dem Addi-



und seine Procris diese Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, sage ich,

son 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 Abbildung, die Spence davon giebt, ist das Schweben sehr stark ausgedrückt: 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 seyn soll, es nothwendig ein schwebender seyn muß. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. Es wäre hart, obschon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaßtes Vorurtheil kann auch auf unsre Augen Einfluß haben; zu dem 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 eben so wenig Zweifel desfalls übrig bleibe, als ihm

diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus dem

selbst. So viel ist gewiß, daß Spence und Addison eben dieselbe Münze meinen, und daß sie sonach entweder bey diesem sehr verstellt, oder bey jenem sehr verschönert seyn muß. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nemlich: 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 kein Exempel findet. Auch die neue Malerey erlaubet sich dieselben 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 seyn. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fuße in den Olymp erheben läßt, Τῆν μὲν αἰὲρ Ὀυλυμπῶνδε ποδῆς φερον (Iliad. Σ. v. 148.) so versteht der Graf Caylus die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als daß er dem Maler rathen sollte, die Göttin so frey die Luft durchschreiten zu lassen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen, (Tableaux tirés de l'Iliade



Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich
die

p. 91.) so wie er sie ein andermal auf einen Wagen setzt, (p. 131.) obgleich der Dichter das Gegentheil von ihr sagt. Wie kann es auch wohl anders seyn? 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. Wodurch aber könnte die Malerey die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, daß unser Auge nicht beleidiget würde, wenn es bey der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände, als bey der andern? Wodurch anders als durch verabredete Zeichen? In der That sind ein Paar Flügel, eine Wolke auch nichts anders, als dergleichen Zeichen. Doch von diesem ein mehreres an einem andern Orte. Hier ist es genug, von den Vertheidigern der Addisonischen Meinung zu verlangen

die sanften Lüfte personificiret, und eine Art

langen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die so frey und bloß in der Luft hange. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art seyn? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umstand überliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle nothwendig macht? Beym Ovid (Fast. lib. I.) 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 nehmliche Geschichte vorstellen, und wo Mars offenbar nicht schwebet, sondern gehet. Man betrachte das Basrelief bey dem Montfaucon, (Suppl. T. I. p. 183.) das sich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Pallast der Mellini befindet. Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert sich ihr mit leisen Schritten, und mit der bedeutenden Zurückstreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns, entweder zurückzubleiben, oder sachte zu folgen, befehlen. Es ist vollkommen die nehmliche



weiblicher Sylphen, unter dem Namen *Aurae*,

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 Basreliefe auf alten Münzen copiret, als daß es auch nicht hier könnte geschehen seyn, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte, und sie daher besser mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dieses nun zusammen genommen, wie viel Wahrscheinlichkeit bleibt dem Addison noch übrig? Schwerlich mehr, als so viel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklärung, wenn diese nicht taugt? Es kann seyn, daß sich schon eine bessere unter den vom Addison verworfnen Erklärungen findet. Findet sich aber auch keine, was mehr? Die Stelle des Dichters ist verdorben; sie mag es bleiben. Und sie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermuthungen darüber ausframen wollte. Dergleichen könnte, z. E., diese seyn, daß *pendentis* in seiner figürlichen Bedeutung genommen wer-

verehret haben *). Ich gebe es zu, daß, wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit eis-

§ 2

den müsse, nach welcher es so viel als ungewiß, unentschlossen, unentschieden, heißet. Mars pendens wäre alsdenn so viel als Mars incertus oder Mars communis. Dii communes sunt, sagt Servius, (ad v. 118. lib. XIII. Aeneid.) Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt. Und die ganze Zeile,

Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,

würde diesen Sinn haben, daß der alte römische Soldat das Bildniß des gemeinschaftlichen Gottes seinem demohngeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sey. Ein sehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eigenen Tapferkeit, als zur Frucht des parthenischen Beystandes ihres Stammvaters macht. Demohngeachtet: non liquet.

*) „Ehe ich, sagt Spence (Polymetis, Dialogue „XIII. p. 208.) mit diesen Aurae, Lustnym-



ner Hermes säule vergleicht, man das Aehnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte,

„phen, bekant ward, wußte ich mich in die
 „Geschichte vom Cephalus und Procris, bey
 „Ovid, gar nicht zu finden. Ich konnte auf
 „keine Weise begreifen, wie Cephalus durch
 „seine Ausrufung, Aura venias, sie mochte
 „auch in einem noch so zärtlichen schmachten-
 „den Tone erschollen seyn, jemanden auf den
 „Argwohn bringen können, daß er seiner Pro-
 „cris untreu sey. Da ich gewohnt war, un-
 „ter dem Worte Aura nichts als die Luft
 „überhaupt oder einen sanften Wind insbe-
 „sondere zu verstehen, so kam mir die Eifer-
 „sucht der Procris noch weit ungegründeter
 „vor, als auch die allerschweifendste ge-
 „meiniglich zu seyn pflegt. Als ich aber ein-
 „mal gefunden hatte, daß Aura eben sowohl
 „ein schönes junges Mädchen, als die Luft be-
 „deuten könnte, so bekam die Sache ein ganz
 „anderes Ansehen, und die Geschichte dünkte
 „mich eine ziemlich vernünftige Wendung zu
 „bekommen.“ Ich will den Beyfall, den ich
 dieser Entdeckung, mit der sich Spence so sehr



ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlechter Pfeller ist, der bloß das Haupt, höchstens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt, und, weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Unthätigkeit erwecket *). — Erläuterungen von dieser

§ 3

schmeichelt, in dem Texte ertheile, 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 nehmlich nur wissen, daß Aura bey den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heißt z. E. bey dem Nonnus (Dionys. lib. XLVIII.) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil sie sich einer männlichen Schönheit rühmte, als selbst der Göttinn ihre war, zur Strafe für ihre Vermessenheit, schlafend den Umarmungen des Bacchus Preis gegeben ward.

*) Iuvenalis Sat. VIII. v. 52—55.

— — — — — At tu

Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus
Hermae;

Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit nothwendig, noch allezeit hinlänglich

Nulla quippe alio vincis discrimine, quam
quod

Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen gehabt hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte Aesopische Fabel beygefallen seyn, die aus der Bildung einer solchen Hermes säule ein noch weit schöneres, und zu ihrem Verstandnisse weit unentbehrlicheres Licht erhält, als diese Stelle des Juvenals. „Merkur, erzählt Aesopus, „wollte gern erfahren, in „welchem Ansehen er bey den Menschen stünde. Er verberg seine Gottheit, und kam „zu einem Bildhauer. Hier erblickte er die „Statue des Jupiters, und fragte den Künstler, wie theuer er sie halte? Eine Drachme: „war die Antwort. Merkur lächelte: und „diese Juno? fragte er weiter. Ohngefähr „eben so viel. Indem ward er sein eigenes „Bild gewahr, und dachte bey sich selbst: ich „bin der Bote der Götter; von mir kömmt



lich seyn sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding, und

§ 4

„aller Gewinn; mich müssen die Menschen
 „nothwendig weit höher schätzen. Aber hier
 „dieser Gott? (Er wies auf sein Bild.) Wie
 „theuer möchte wohl der seyn? Dieser? ant-
 „wortete der Künstler. O, wenn ihr mir je-
 „ne beyde abkauft, so sollt ihr diesen oben
 „drein haben.“ Merkur war abgeführt. Al-
 lein der Bildhauer kannte ihn nicht, und konn-
 te also auch nicht die Absicht haben, seine Ei-
 genliebe zu kränken, sondern es mußte in der
 Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet
 seyn, warum er die letztere so geringschätzig
 hielt, daß er sie zur Zugabe bestimmte. Die
 geringere Würde des Gottes, welchen sie vor-
 stellte, konnte dabey nichts thun; denn der
 Künstler schätzet seine Werke nach der Ge-
 schicklichkeit, dem Fleiße und der Arbeit, wel-
 che sie erfordern, und nicht nach dem Range
 und dem Werthe der Wesen, welche sie aus-
 drücken. Die Statue des Merkurs mußte we-
 niger Geschicklichkeit, weniger Fleiß und Ars



nicht als Nachahmung, vor Augen; oder Künstler und Dichter hatten einerley angenommene Begriffe, dem zu Folge sich auch Uebereinstim-

beit 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 Götter; die Statue des Merkurs hingegen war ein schlechter viereckiger Pfeiler, mit dem bloßen Brustbilde desselben. Was Wunder also, daß sie oben drein gehen konnte? Merkur übersah diesen Umstand, weil er sein vermeintliches überwiegendes Verdienst nur allein vor Augen hatte, und so war seine Demüthigung eben so natürlich, als verdient. Man wird sich vergebens bey den Auslegern und Uebersetzern und Nachahmern der Fabeln des Aesopus nach der geringsten Spur von dieser Erklärung umsehen; wohl aber könnte ich ihrer eine ganze Reihe anführen, wenn es sich der Mühe lohnte, die das Märchen geradezu verstanden, das ist, ganz und gar nicht verstanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darin liegt, wenn

mung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malet, wie er ihm im Traume erschienen: — Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmt; glänzendes Weiß und Purpurröthe mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die ihm ihrem Geliebten zugeführt wird: —

35

man die Statuen alle für Werke von einerley Ausführung annimmt, entweder nicht gefühlt, oder wohl noch gar übertrieben. Was sonst in dieser Fabel anstößig seyn könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künstler seinem Jupiter sezet. 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. p. 70.)

warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt seyn? Echtons nova nupta verecundia notabilis mag in Rom gewesen seyn, mag tausend und tausendmal seyn copiret worden; war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Selt 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 roth, brennend nennet: mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze röthet **)? Oder wenn Lucrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibet, und sie, mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde, in ihrer natürlichen Ordnung vorüber führet: war Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein ganz

*) Tibullus Eleg. 4. lib. III. Polymetis Dial. VIII. p. 84.

***) Statius lib. I. Sylv. 5. v. 8. Polymetis Dial. VIII. p. 81.



zes Jahr durchlebet, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Proceſſion 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 Virgils

*) Lucretius de R. N. lib. V. v. 736 — 747.

It Ver, & Venus, & Veneris praenuntius
ante

Pinnatus graditur Zephyrus; veſtigia prop-
ter

Flora quibus mater praespargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis & odoribus op-
plet.

Inde loci ſequitur Calor aridus, & comes
una

Pulverulenta Ceres; & Etesia flabra Aequi-
lonum.

Inde autumnus adit; graditur ſimul Evius
Evan:

Inde aliae tempeſtates ventique ſequuntur,
Altitonans Volturnus & Auster fulmine
pollens.



pontem indignatus Araxes, dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich er-

Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem

Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algas.

Spence erkennet diese Stelle für eine von den schönsten in dem ganzen Gedichte des Lucrez. Wenigstens ist sie eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lucrez 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 Procession der vergötterten Jahreszeiten, nebst ihrem Gefolge, gemacht zu seyn. Und warum das? „Darum, sagt der „Engländer, weil bey den Römern ehedem „dergleichen Processionen mit ihren Göttern „überhaupt, eben so gewöhnlich waren, als „noch ist in gewissen Ländern die Processionen „sind, die man den Heiligen zu Ehren anstellt; und weil hiernächst alle Ausdrücke, welche der Dichter hier braucht, auf eine Procession recht sehr wohl passen“ (come in

gleißenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunst-

very aptly, if applied to a procession.) Treffliche Gründe! Und wie vieles wäre gegen den letzten noch einzuwenden! Schon die Beywörter, welche der Dichter den personificirten Abstrakten giebt, *Calor aridus*, *Ceres pulverulenta*, *Volturnus altitonans*, *fulmine pollens Auster*, *Algus dentibus crepitans*, zeigen, daß sie das Wesen von ihm, und nicht von dem Künstler haben, der sie ganz anders hätte charakterisiren müssen. Spence scheint übrigens auf diesen Einfall von einer Procession durch Abraham Preigern gekommen zu seyn, welcher in seinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters sagt: *Ordo est quasi Pompae cujusdam, Ver & Venus, Zephyrus & Flora &c.* Allein dabey hätte es auch Spence nur sollen bewenden lassen. Der Dichter führet die Jahreszeiten gleichsam in einer Procession auf; das ist gut. Aber er hat es von einer Procession gelernt, sie so aufzuführen; das ist sehr abgeschmackt.

werk 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?

Ich betauere, daß ein so nützlichcs Buch, als Polymetis sonst seyn könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigenthümlicher Phantasie, Bekanntschaft mit fremder unterzuschlehen, so ekel, und den classischen Schriftstellern weit nachtheiliger geworden ist, als ihnen die wäßrigen Auslegungen der schaalsten Wortforscher nimmermehr seyn können. Noch mehr betauere ich, daß Spencen selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntniß der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle eben so wenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem

*) Aeneid. lib. VIII. v. 725. Polymetis Dial. XIV. p. 230.

Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist *).

VIII.

Von der Aehnlichkeit, welche die Poesie und Malerey mit einander haben, macht sich Spence die allerseltzamsten Begriffe. Er glaubet, daß beyde Künste bey den Alten so genau verbunden 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 Malerey nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheint er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bey dem geringsten Unter-

*) In verschiedenen Stellen seiner Reisen und seines Gespräches über die alten Münzen.

schiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten 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 Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Epheublättern, dem beständigen Kopfschmuck des Gottes, möchten 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 ablegen konnte.

— Tibi, cum sine cornibus adstas

Virgineum caput est: — —

heißt

*) Polymetis Dial. IX, p. 129.

helßt es in der feyerlichen Anrufung des Bacchus bey dem Ovid *). Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen; und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollte ihn nun auch der Künstler darstellen, und mußte daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestiget waren, wie man an einem Kopfe in dem Königl. Cabinet zu Berlin sehen kann **). Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus eben so selten vorkömmt, als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern eben so oft beygelegt wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes: dem Künstler hingegen wurden sie Hindernissen größere Schönheiten

*) Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.

**) Bayeri Thes. Brandenb. Vol. III. p. 242,
Berm. Schr. IX. 26. **R**



zu zeigen; und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beynamen Biformis, Διμορφος, hatte, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß die Künstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten wählten, die der Bestimmung ihrer Kunst am meisten entsprach.

Minerva und Juno schleudern bey den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence *). Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwey Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den Samothracischen Geheimnissen erfuhr; weil aber die Artisten bey den alten Römern als gemeine Leute 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 Kopf, oder auf Be-

*) Polymetis Dial. VI. p. 63.

fehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet seyn konnten? Stunden die Artisten auch bey den Griechen in dieser Betrachtung? Waren die römischen Artisten nicht mehrertheils geborne Griechen? Und so weiter.

Statius und Valerius Flaccus schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie, als für die Göttinn der Liebe halten sollte. Spence siehet sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt ist als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts gut sey, was unschicklich seyn würde, wenn man es in einem Gemälde, oder an einer Statue vorstellte *).

R 2

*) Polymetis Dialogue XX. p. 311. Scarce any thing can be good in a poetical description,



die Dichter gefehlt haben. „Statius 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 Beurtheilungskraft. Bey 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 indeß mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Fall annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstelllet, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bey dem Künstler sind sie personificirte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisirung behalten müssen, wenn sie erkenntlich seyn sollen. Bey dem Dichter hingegen sind sie

which would appear absurd, if represented in a statue or picture.

*) Polymetis Dial. VII. p. 74.

wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff 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 Wuth getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe, als Liebe, zürnet nie, rächet sich nie. Bey dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttinn der Liebe, die außer diesem Charakter, ihre eigene Individualität hat, und folglich der Erlebe des Abscheues eben

so fähig seyn muß, als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bey ihm in Zorn und Wuth entbrennet, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzt?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammengesetzten 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 übergiebt ihrem Sohne die göttlichen Waffen: diese Handlung kann der Künstler sowohl, als der Dichter, vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmuth und Schönheit zu geben, die ihr als Göttinn der Liebe zukommen; vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will, in vergrößerter wilder Gestalt, mit fleckigen Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel 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 Göttinn ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furte nicht aus den Augen verlieren. Dieses thut Flaccus:

— — Neque enim alma videri

Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur
auro,

Sidereos diffusa sinus. Eadem effera &
ingens

Et maculis suffecta genas, pinumque so-
nantem

Virginibus Stygiis, nigramque simillima
pallam *).

Eben dieses thut Statius:

℞ 4

*) Argonaut. lib. II. v. 102—106.

152 Laokoon, oder : über die Grenzen



Illa Paphon-veterem centumque altaria lin-
quens,

Nec vultu nec crine prior, solviffe juga-
lem

Ceston, & Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui noctis in
umbra

Divam, alios ignes majoraque tela geren-
tem,

Tartarias inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domo-
rum

Anguibus, & faeva formidine cuncta re-
plerit

Limina *). —

Oder man kann sagen: der Dichter allein besitzet das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen, zwey Erscheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Bes

*) Thebaid. lib. V. v. 61—64.

nus; nicht mehr das Haar mit goldenen Span-
gen geheftet; von keinem azurnen Gewande
umflattert; ohne ihren Gürtel; mit andern
Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet; in
Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil
der Artist dieses Kunststückes entbehren muß,
soll sich seiner darum auch der Dichter enthal-
ten? Wenn die Malerey die Schwester der
Dichtkunst seyn will: so sey sie wenigstens kei-
ne eifersüchtige Schwester; und die jüngere
untersage der ältern nicht alle den Fuß, der sie
selbst nicht kleidet.

IX.

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

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

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipile ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete *), mit Hör-

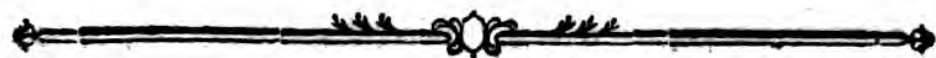
*) Valerius Flaccus, lib. II. Argonaut. v. 265-273.

Serta patri, juvenisque comam vestesque
Lyaei

Induit, & medium curru locat; aeraque
circum

Tympanaque & plenas tacita formidine cistas,
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:
Pampineamque quatit ventosis ictibus
hastam,

Respiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, & nivea tumeant ut cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus.



nern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freye Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg; und wenn wir unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden *), so

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

*) Der so genannte Bacchus in dem Mediceischen Garten zu Rom (beym Montfaucon Suppl. aux Ant. T. I. p. 254.) hat kleine aus der Stirne hervorsprossende Hörner; aber es giebt 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 Thier ertheilte. Auch ist die Stellung, der lüsterne Blick nach der über sich gehaltenen Traube, einem Begleiter

156 Laokoon, oder: über die Grenzen



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 Wuth der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christenthums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreiniget war.


Da indeß unter den aufgedragenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der

des Weingottes anständiger, als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Großen sagt (Protrept. p. 48. Edit. Pott.) Εβελετο δε και Αλεξανδρος Αμμονος υιος ειναι δοκειν, και κερσοφορος αναπλαττεσθαι προς των αγαλματοποιων, το καλον ανθρωπη υβρισαι σπενδων κερατι. 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 seyn glaubte.

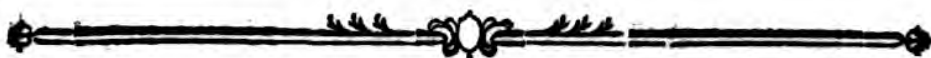


andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beyslegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bey welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bey den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende 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 Rücksicht für die Kunst und den feinem Geschmack des Jahrhunderts, von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet


 tet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nehmlich als Künstler nicht, freywillig 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 nehmlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Aerger: nisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammet, woraus sie gezogen worden *).

*) Als ich oben behauptete, daß die alten Künstler keine Furien gebildet 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 Cerynea fand Pausanias 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 standen, einbringen wollen, als welche von



Gegentheils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vor-

stein, und von sehr schöner Arbeit waren. (Pausanias Achai. cap. XXV. p. 587. Edit. Kuhn.) Ich hatte eben so wenig vergessen, daß man Köpfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chiffletius bekannt gemacht, und auf einer Lampe beym Licetus zu sehen glaube. (Dissertat. sur les Furies par Bannier, Mémoires de l'Academie des Inscript. T. V. p. 43.) Auch sogar die Urne von Etrurischer Arbeit beym Gorius, (Tab. 151. Musaei Etrusci.) auf welcher Orestes und Pylades erscheinen, wie ihnen zwey Furien mit Fackeln zusetzen, 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 so wohl als die übrigen davon auszuschließen, so dienet es von einer andern Seite, mehr meine Meynung zu bestärken, als zu widerlegen. Denn so wenig auch die etrurischen Künstler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, so scheinen sie doch auch die Furien nicht so wohl durch schreckliche



stellen. Spence giebt hiervon ein sonderbares
Beispiel. Er fand bey Ovid, daß Vestal in
ihrem

Gesichtszüge, als vielmehr durch ihre Tracht
und Attribute ausgedrückt zu haben. Diese
stoßen mit so ruhigem Gesichte dem Drestes
und Pylades ihre Fackeln unter die Augen,
daß sie fast scheinen, sie nur im Scherze er-
schrecken zu wollen. Wie fürchterlich sie dem
Drestes 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 ver-
richten das Amt der Furien, aber nicht in der
Vorstellung von Grimm und Wuth, welche
wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt
sind; nicht mit der Stirne, die, wie Catull
sagt, *expirantis praeporat pectoris iras.* —
Noch kürzlich glaubte Herr Winkelmann, auf
einem Carniole in dem Stoschischen Cabinette,
eine Furie im Laufe mit fliegenderm Rocke und
Haaren, und einem Dolche in der Hand, ge-
funden zu haben. (Bibliothek der sch. Wiss.
1 Band S. 30.) Der Herr von Hagedorn
rieth hierauf auch den Künstlern schon an, sich
diese

ihrem Tempel unter keinem persönllichen Bilde verehret worden; und dieses dünkte ihn genug,

diese Anzeige zu Nuße zu machen, und die Furien in ihren Gemälden so vorzustellen, (Beschreibungen über die Malerey S. 222.) Allein Herr Winkelmann 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 Eyrba und Massaura, die Spanheim für Furien ausgiebt (Les Césars de Julien p. 44.) nicht dafür, sondern für eine Hecate triformis; denn sonst fände sich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch führet, und es ist sonderbar, daß eben diese auch in bloßen ungebundenen Haaren erscheint, die an den andern mit einem Schleyer bedeckt sind. Doch gesetzt auch, es wäre wirklich so, wie es dem Hrn. Winkelmann zuerst vorgekommen: so würde es auch mit diesem geschnittenen Steine eben die Bewandniß haben, die es mit der Petrusischen

162 Laokoon, oder: über die Grenzen

daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und daß alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Besta, sondern eine Bestalin vorstelle *). Eine seltsame Folge! 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 fallen, und was sie sonst von ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personificiren, weil es in Einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehret

Urne hat, es wäre denn, daß sich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Gesichtszüge erkennen ließen. Ueberdem gehören auch die geschnittenen Steine überhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Siegel, schon mit zur Bildersprache, und ihre Figuren mögen öfterer eigensinnige Symbola der Besitzer, als freywillige Werke der Künstler seyn.

*) Polymetis Dial. VII. p. 81.

ward? Denn Spence begehet dabel noch diesen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nemlich 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 thierischer Gestalt vorgestellet wissen;

§ 2

*) Fast. lib. VI. v. 295-98.

Esse diu stultus Vestae simulacra putavi:

Mox didici curvo nulla subesse tholo.

Ignis inextinctus templo celatur in illo.

Effigiem nullam Vesta, nec ignis habet.

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. 60.) sagt:

Regis opus placidi, quo non metuentius
ullum

Numinis ingenium terra Sabina tulit.

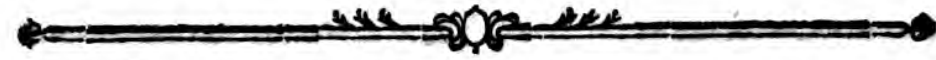
und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der *Vesta* machte, daß er alle persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehret uns, daß es vor den Zeiten des *Numa* Bildsäulen der *Vesta* in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin *Sylvia* Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben *). Daß

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

*Sylvia fit mater: Vestae simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus.*

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 wannen *Aeneas* ihren Gottesdienst mit herüber gebracht hatte.

— — *Manibus vittas, Vestamque potentem
Æternumque adytis effert penetralibus
ignem:*



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, scheinen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines Pontificis Vestae gedacht wird *). Auch zu Corinth 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 im Prytaneo, neben der Stas

§ 3

sagt Virgil von dem Geiste des Hektors, nachdem er dem Aeneas zur Flucht gerathen. Hier wird das ewige Feuer von der Vesta selbst, oder ihrer Bildsäule, ausdrücklich unterschieden. Spence muß die römischen Dichter zu seinem Behufe doch noch nicht aufmerksam genug durchgelesen haben, weil ihm diese Stelle entwischt ist.

*) Lipsius de Vesta & Vestalibus. cap. 13.

***) Pausanias Corinth. cap. XXXV. p. 198. Edit. Kuhn.

tue des Friedens *). Die Jasseer rühmten von einer, die bey ihnen unter freyem Himmel stand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle **). Plinius gedenkt einer sitzenden, von der Hand des Scopas, die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten zu Rom befand ***).

*) Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.

**) Polyb. Hist. lib. XVI. §. 11. Op. T. II. p. 443. Edit. Ernest.

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



Zugegeben, daß es uns ikt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vesta 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 Scepter, die Fackel, das Palladium, lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuthen. Das Tympanum, welches ihr Codinus beyleget, kömmt ihr vielleicht nur als der Erde zu; oder Codinus wußte selbst nicht recht, was er sahe *).

§ 4

*) Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit. Venet. p. 12. Την γην λεγουσιν Ἑστιαν, καὶ πλαττυσσι αὐτὴν γυναῖκα, τυμπανιον βασιζουσιν ἐπειδὴ τῆς ἀνεμῆς ἢ γῆ ὑφ' ἑαυτὴν συγκλείει. Suidas, aus ihm, oder beyde aus einem ältern, sagt unter dem Worte Ἑστια eben dieses. „Die Erde wird unter dem Namen Vesta als eine Frau gebildet, welche ein Tympanon trägt, weil sie die Winde in sich verschlossen hält.“ Die Ursache ist ein wenig

X.

Ich merke noch eine Befremdung des Spensce an, welche deutlich zeigt, wie wenig er über

abgeschmact. Es würde sich eher haben hören lassen, wenn er gesagt hätte, daß ihr deswegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Theil geglaubt, daß ihre Figur damit übereinkomme; *σχῆμα αὐτῆς τυμπανοειδὲς εἶναι*. (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 Namen, oder gar in beyden geirret hat. Er wußte vielleicht, was er die Vesta tragen sahe, nicht besser zu nennen, als ein Tympanum; oder hörte es ein Tympanum nennen, und konnte sich nichts anders dabey gedenken, als das Instrument, welches wir eine Heerpauke nennen. Tympana waren aber auch eine Art von Rädern:

Hinc radios trivere rotis, hinc tympana
plauftris

Agricolae —



die Grenzen der Poesie und Malerey muß nachgedacht haben.

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

Was heißt das anders, als sich wundern, daß, wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler thun? 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;

§ 5

(Virgilius Georgic. lib. II. v. 44.) Und einem solchen Rade scheint mir das, was sich an der Vesta des Fabretti zeigt, (Ad Tabulam Iliadis p. 334.) und dieser Gelehrte für eine Handmühle hält, sehr ähnlich zu seyn.

*) Polymetis Dial. VIII. p. 91.



dieser 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
Uranie *) —*

warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazu setzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Seraglio des Zürken aus Mangel der Stimme unter sich erfunden haben?

Eben dieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bey den moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Le-

*) Statius Theb. VIII. v. 551.

bens vorsehten *). „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 in diesem Stücke viel reicher,
 „und wer wissen will, was jedes derselben für
 „einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen
 „der römischen Kayser zu Rathe ziehen **). —
 „Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar
 „öfters, als von Personen; überhaupt aber sa-
 „gen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung
 „und übrigen Ansehen sehr wenig.“ —

Wenn der Dichter *Abstracta personificiret*,
 so sind sie durch den Namen, und durch das,
 was er sie thun läßt, genugsam charakterisiret.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß
 also seinen personificirten *Abstractis* Sinnbilder
 zugeben, durch welche sie kenntlich werden.
 Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind,
 und etwas anders bedeuten, machen sie zu alle-
 gorischen Figuren.

*) Polym. Dial. X. p. 137.

**) Ibid. p. 134.



Eine Frauensperson mit einem Zaum in der Hand; eine andere an eine Säule gelehnet, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bey dem Dichter, sind keine allegorische Wesen, sondern bloß personificirte Abstracta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bey dem Künstler hat die Noth erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber 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 Malerey nicht zu ihrem Reichthume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu seyn Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen.

sen. Bedient sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffirungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewähret ist, so ist die geflissentliche Uebertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuen Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am Besten verstehen, verstehen sich meistens auf das Hauptwerk am wenigsten: nehmlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisiren.

Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta 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 beygelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich

174 Laokoon, oder: über die Grenzen



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 Leyer oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulcans, 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 einflechten, und die ich deswegen zum Unterschiede jener allegorischen die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Aehnliches *).

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

Te semper anteit saeva Necessitas:

Clavos trabales & cuneos manu.



XI.

Auch der Graf Caylus scheint zu verlangen

Gestans ahenea; nec severus

Uncus abest liquidumque plumbum —

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Bley, für Mittel der Befestigung oder für Werkzeuge der Bestrafung 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. Sanadon sagt: J'ose dire que ce tableau pris dans le détail feroit plus beau sur la toile que dans une ode heroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, & de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le Poëte ait eu besoin de ce correctif. 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



gen, daß der Dichter seine Wesen der Einbil-
dung

sind; denn es stand nur bey ihm, die andere Auslegung anzunehmen, und das Galgengeräthe 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 beybringen will, eine größere Anstrengung erfordern, und einer geringern Klarheit fähig sind. — Der Erfolg 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 vortheilhaftesten Begriff erwecken. Er redet von dem Hilde, 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 „glischen



dung mit allegorischen Attributen ausschmücken

„glischen downright honesty) ausdrücken, dar-
 „unter verstanden zu haben. Sie wird mit
 „einer freyen 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 ei-
 „ner von seinen Oden, dünnbekleidet; und
 „in einer andern, durchsichtig“ In dieser
 kleinen Stelle sind nicht mehr als drey ziem-
 lich grobe Fehler. Erstlich ist es falsch, daß
 Sola ein besonderes Beywort sey, welches die
 Römer der Göttinn Fides gegeben. In den
 beyden Stellen des Livius, die er desfalls
 zum Beweise anführt, (lib. I. §. 21. lib. II.
 S. 3.) bedeutet es weiter nichts, als was es
 überall bedeutet: die Ausschließung alles übris-
 gen. In der einen Stelle scheint den Critis-
 cis das soli sogar verdächtig und durch einen
 Schreibefehler, der durch das gleich darneben
 stehende solenne veranlasset worden, in den
 Text gekommen zu seyn. In der andern aber
 ist nicht von der Treue, sondern von der Un-
 schuld, der Unsträflichkeit, Innocentia, die



solle *). Der Graf verstand sich besser auf die

Rede. Zweytens: Horaz soll in einer seiner Oden, der Treue das Beywort dünnbekleidet geben; nemlich in der oben angezogenen fünf und dreyßigsten des ersten Buchs:

Te spes, & albo rara fides colit

Velata panno.

Es ist wahr, rarus heißt auch dünne; aber hier heißt es bloß selten, was wenig vorkommt, und ist das Beywort 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 eben das 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 seyn:

Arcanique Fides prodiga, pellucidior vitro.

Wie kann man sich aber von einem bloßen Worte so verführen lassen? Heißt denn Fides Arcani prodiga die Treue? Oder heißt es



Malerey, als auf die Poesie. Doch ich habe
M 2

nicht vielmehr, die Treulosigkeit? Von dieser sagt Horaz, und nicht von der Treue, daß sie durchsichtig wie Glas sey, weil sie die ihr anvertrauten Geheimnisse eines jeden Blicke bloßsetzet.

*) Apollo übergiebt den gereinigten und balsamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schläfe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen. (Il. π. v. 681. 82.

Περπε δε μιν πομποισιν ἄμα κραιπνοῖσι
φερεσθαι

Ἰππῶ και Θανατῶ διδυμαοισιν.

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: Il est facheux, qu'Homère ne nous est rien laissé sur les attributs qu'on donnoit de son tems au sommeil; nous ne connoissons, pour caracteriser ce Dieu, que son action même, & nous le couronnons de pavots. Les idées sont modernes, la première est d'un mediocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, ou



in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblichen Betrachtun-

même les fleurs me paroissent déplacées, sur tout pour une figure qui groupe avec la mort. (S. Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homere & de l'Eneide de Virgile, avec des observations générales sur le Costume, à Paris 1757. 8.) Das heißt von dem Homer eine von den Kleinen Sierrathen verlangen, die am meisten mit seiner großen Manier streiten. Die sinnreichsten Attribute, die er dem Schläfe hätte geben können, würden ihn bey weitem nicht so vollkommen charakterisiret, bey weitem kein so lebhaftes Bild bey uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingbruder des 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 Aehnlichkeit unter sich vorgestellet, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Cedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis, ruhten sie beyde als Knaben in



gen gefunden, wovon ich das Wesentlichste, zu besserer Erwägung, hier anmerke.

W 3.

den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schief, dieser schien zu schlafen; beyde mit übereinander geschlagenen Füßen. Denn so wollte ich die Worte des Pausanias (Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuhn.) ἀμφοτέρως διαστραμμένως τὰς ποδας, lieber übersetzen, als mit krummen Füßen, oder wie es Gedonn in seiner Sprache gegeben hat: les pieds contrefaits. Was sollten die krummen Füße hier ausdrücken? Uebereinander geschlagene Füße hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beym Maffei (Raccol. Pl. 151.) liegt nicht anders. Die neuen Artisten sind von dieser Aehnlichkeit, welche Schlaf und Tod bey den Alten miteinander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelet, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelet vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier rathen



Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reis-

müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen solle. 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 gruppiren möchte. Hat er aber hierbey auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem homerischen Gemälde seyn dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht aufstößig seyn können? Ich kann mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild in der Herzoglichen Gallerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelet vorstellet, das mit dem einen Arme auf einem Aschenkrüge ruhet, (Spence's Polymetis Tab. XLI.) eine wirkliche Antike sey. 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.



chen noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereyen die von dem Griechen behandelte Geschichte darblete, und wie so viel vollkommner ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, sondern er soll es auch mit den nehmlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweyte 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 angeht, 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 kömmt es, daß wir dem Künstler nichts von unserer Hoch-





achtung entziehen, wenn er schon weiter nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

Die Ursach scheint diese zu seyn. Bey dem Artisten dünket uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bey dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünket uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bey diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. 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 abgehet. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander



abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meynen.

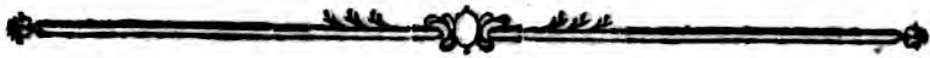
Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur copiret. 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 willkührlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, eben so natürlich hat daraus die Lautigkeit gegen dasselbe bey 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 gleich viel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligemal gebraucht sey, ob sie ihm oder einem andern zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerey mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische eintheilen, so gehet doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck *). Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Theile, und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anrieth:

*) Betrachtungen über die Malerey S. 159.
u. f.



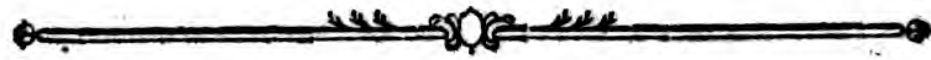
— — — Tuque

Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
 Quam si proferres ignota indictaque pri-
 mus *).

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

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 seyn würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessiren. Diesen Vortheil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meynung seiner ganzen Composition erkennen, wenn wir auf eins, seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten

*) Ad Pisones v. 128—30.



Blicke hängt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamen Nachsinnen und Rathen nöthiget, so erkaltet unsere Begierde gerühret zu werden; um uns an dem unverständlichen 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 dabey denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man beydes zusammen: einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweytens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich 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 Anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmernng unsers Vergnügens, zu seyn scheint, als eine weise und uns selbst nützliche Enthalttsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt seyn. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nützen, als er es erwartet. Gesähäe es jedoch: so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nöthig seyn, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtniß brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publicum so gelehrt seyn soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? Daß ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig seyn sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphael's Zeiten, anstatt des Ovids, den Homer zu ihrem Handbuche

gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publicum in seinem Gleise, und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu seyn, was es seyn soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, ertheilte er ihm einen Rath, der mehr als die Bezahlung werth war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rath eine bloße Schmeicheley gewesen sey. Sondern vornehmlich, weil er das Bedürfniß der Kunst erwog, allen verständlich zu seyn, rieth er ihm, die Thaten des Alexanders zu malen; Thaten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraus sehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich seyn würden. Doch Protogenes war nicht gesezt genug, diesem Rathe zu folgen; *impetus animi*, sagt Plinius, & *quaedam artis libido* *), ein gewisser Ueber-

*) Lib. XXXV. sect. 36. p. 700. Edit. Hard.

muth der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalsus**), einer Eys

**) Richardson nennet dieses Werk, wenn er die Regel erläutern will, daß in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortrefflich seyn, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse. „Protogenes,“ sagt er, „hatte in seinem berühmten Gemälde Jalsus ein Rebhuhn mit angebracht, und es mit so vieler Kunst ausge-malet, daß es zu leben schien, und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber aller Augen, zum Nachtheil 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 Rebhuhn war nicht in dem Jalsus, sondern in einem andern Gemälde des Protogenes gewesen, welches der ruhende oder müßige Sator, Σατυρος ἀναπαυόμενος hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius entsprungen ist, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beym Meurs



dicke und dergleichen, von welchen man ist auch nicht einmal mehr errathen kann, was sie vorgestellet haben.

XII.

sius fände: (Rhodi lib. I. cap. 14. p. 38.) In eadem, tabula sc. in qua Ialysus, Satyrus erat, quem dicebant Anapavomenon, tibias tenens. Desgleichen bey dem Herrn Winkelmann selbst. (Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mal. und Bildh. S. 56.) Strabo ist der eigentliche Wahrmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhne, und dieser unterscheidet den Ialysus, und den an eine Säule sich lehrenden Satyr, auf welcher das Rebhuhn saß, ausdrücklich. (Lib. XIV. p. 750. Edit. Xyl.) Die Stelle des Plinius (Lib. XXXV. sect. 36. p. 699.) haben Meursius und Richardson und Winkelmann deswegen falsch verstanden, weil sie nicht Acht gegeben, daß von zwey verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist: dem einen, dessentwegen Demetrius die Stadt nicht überkam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand; und dem andern, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. Jenes war der Ialysus, und dieses der Satyr.



XII.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerey nicht angeben: bey ihr ist alles sichtbar; und auf einerley 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 Theil nehmen, nicht angiebt, 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 nothwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß nothwendig 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 abzuhelpfen. Das schlimmste dabey 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.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so gehet bey dem Dichter *) dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubet der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und läßt ihr freyes 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 Malerey aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschledene nothwendige Theile der Maaßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein

*) Iliad. Φ. v. 385.



Maasstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen diese höhern Wesen, die bey dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, 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:

Ἡ δ' ἀναχασσάμενη λίθον εἶλετο χειρὶ παχείῃ,
 Κείμενον ἐν πεδίῳ μελάνα, τρηχυντε, μεγαντε,
 Τον ῥ' ἀνδρες προτεροὶ θεσαν ἔμμεναι ἔρον ἀρεθης.

Um die Größe dieses Steins gehdrig 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 Minerva einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Nestors

Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin seyn? Soll ihre Statur der Größe des Steins proportionirt seyn, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der drey mal größer ist als ich, muß natürlicher Weise auch einen drey mal größern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen seyn, so entstehet eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Uebersetzung, 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,

Ἑπτα δ' ἐπεχε πέλειτρα — —

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 *).

N 3

*) Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in seinem zwölften Buche (v. 158-185) nachgeahmet, mit der nicht un- deutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheint nehmlich, der Grammatiker habe es unanständig gefunden, daß ein Gott mit ei- nem Steine zu Boden geworfen werde. Er läßt also zwar auch die Götter große Felsen- stücke, die sie von dem Ida abreißen, gegen einander schleudern; aber diese Felsen zerschel- len an den unsterblichen Gliedern der Götter, und stieben wie Sand um sie her:

— — — Οἱ δὲ κολωνας
 Χερσιν ἀπορρηξάντες ἐπ' ἔδδος Ἰδαίου
 Βαλλον ἐπ' ἀλλήλας· αἱ δὲ ψαμαθοῖσι ὁμοίαι
 Ρεῖα δισκιδαντο· θεῶν περὶ δ' ἄχετα γυῖα
 Πηγνυμένα δια τυτθα — —

Eine Kunstelen, welche die Hauptsache ver-
 dirbt. Sie erhöht unsern Begriff von den
 Körpern der Götter, und macht die Waffen,
 welche sie gegen einander brauchen, lächerlich.

Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erhe-

Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine die Götter auch beschädigen können, oder wir glauben muthwillige Buben 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 sowohl der bescheidenen Größe des Homers geziemen, als dem stürmischen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Daß das Geschrey der Götter, welches hoch bis in den Himmel und tief bis in den Abgrund ertönet, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erschüttert, von den Menschen nicht gehört wird, dünket mich eine sehr vielbedeutende Wendung zu seyn.



ben, und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerey vollführet diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bey 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 Vorrath hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beyleget *), müssen in dem Gemälde auf

N 4

Das Geschrey 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 einzigesmal flüchtig durchlaufen hat, diese Assertion in Abrede seyn. 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 Maaße weit übersteiget. Ich verweise ihn also, außer der angezogenen Stelle von dem zu Boden geworfnen Mars,

200 Laokoön, oder: über die Grenzen

das gemeine Maaß der Menschheit herabsinken,
und Jupiter und Agamemnon, Apollo und

der sieben Hufen bedeckt, auf den Helm der
Minerva, (Κυβην ἑκατον πόλεων περλεεσσ'
ἀρμευιαν. Iliad. E. v. 744.) unter welchem
sich so viel Streiter, als hundert Städte in
das Feld zu stellen vermögen, verbergen könn-
en; auf die Schritte des Neptunus; (Iliad.
N. v. 20.) vornehmlich aber auf die Zeilen
aus der Beschreibung des Schildes, wo Mars
und Minerva die Truppen der belagerten
Stadt anführen. (Iliad. Σ. v. 516-19.)

— — Ηεχς δ' ἀρα σφιν Αρης και Παλλας
Αθηνη

Αμφω χρυσειω, χρυσεια δε ειματα εοθην
Καλω και μεγαλω συν τευχεσιν, ως τε
θεωπερ,

Αμφις ἀριζηλω' λαοι δ' ὑπολιζονες ἦσαν.

Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als
neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunder-
baren Statur seiner Götter genugsam erinnert
zu haben; welches aus den lindernden Erklä-
rungen abzunehmen, die sie über den großen

Achilles, Ajax und Mars, werden vollkommen einerley Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

N 5

Helm der Minerva geben zu müssen glauben. (S. die Clarkisch: Ernestische 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 vermöhet wird. Ist es indeß schon nicht der Malerey vergönnet, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerey gewissermaßen thun; und ich bin überzeugt, daß die alten Meister, so wie die Bildung der Götter überhaupt, also auch das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnet haben. (Herodot. lib. II. p. 130. Edit. Wessel.) Verschiedene Anmerkungen über dieses Kolossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerey von so großer, in der Malerey aber von gar keiner Wirkung ist, verspare ich auf einen andern Ort.



Das Mittel, dessen sich die Malerey bedient, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Compositionen 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 seyn. 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 davon führen; als den Paris von der Venus *), den Idäus vom Neptun **), den Hektor vom Apollo ***). Und diesen Nebel, diese Wolke, wird Caylus nie vergessen dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vor-

*) Iliad. Γ. v. 381.

***) Iliad. E. v. 23.

***) Iliad. Υ. 444.

zeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bey dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart für unsichtbar machen, seyn soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisiret, und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen stehet. Das war nicht die Meynung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerey herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den besreyten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gothischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrücket, noch dreyimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze

stoßen: τῆς δ' ἠεὶα τυφῆ βαθεῖαν *). Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wüthend gewesen, daß er noch dreyimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Einen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststück, 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 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 Aeneas aus seinen mör-

*) Ibid, v. 446.

derischen 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 eben so wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in 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 gebraucht hat, oder gebraucht haben würde: bey Unsichtbarwerden, bey Verschwindungen; sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle, oder zum Theil, nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätlichkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses aus:

*) Iliad. Y. v. 321.

zudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rath, als daß man sie von der Seite der übrigen Rathversammlung in eine Wolke verhüllet. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar seyn, ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf 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 alsdenn, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden. *I. E. Iliad. E. v. 282.* wo Juno und der Schlaf *ἤρα ἐσοσάμενα* sich nach dem Ida 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 güldene Wolke den wollusttrunkenen Jupiter mit seiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelfen:

Πως κ' εἶσι, εἴ τις νῶϊ θεῶν αἰεργεταῶν
 Εὐδοῦτ' ἀδρησεῖς; — — —



tung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug

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:

Ἠὲν, μήτε θεῶν τοῦτε δεῖδιθι, μήτε τιν'
ἀνδρῶν

Ὀψεσθαι· τοιοῦτον τοι ἔγω νεφροσ ἀμφικαλυψῶ
Χρυσέον·

so folgt doch daraus nicht, daß sie erst diese Wolke vor den Augen der Menschen würde verborgen haben; sondern es will nur so viel, daß sie in dieser Wolke eben so unsichtbar den Göttern werden solle, als sie es nur immer den Menschen sey. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto aufsetzet, (Iliad. E. v. 845.) welches mit dem Verhüllen in einer Wolke einerley Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht, oder unter der Gestalt des Sthenelus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge.

also, daß die Wolke ein willführliches, und kein natürliches Zeichen bey den Malern ist; dieses willführliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es eben sowohl, 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 seyn — 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 sey das Gemälde der Pest.



Pest *). Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Todte Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftigt, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichthum dieses Gemäldes ist Armuth des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen: was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte Apollo, und „schob seine Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele Griechen starben, und ihre Leichname wurden verbrannt.“ Nun lese man den Homer selbst:

Βη δε κατ' ἔλυμποιο καρηνων χωμενος κηρ,
 Τοξ' ἄμοισιν ἔχων, ἀμφηρεφρα τε φαρετρην.
 Εκλαγγξαν δ' ἀρ' οἷσοι ἐπ' ἰμων χωμενοιο,
 Αυτα κινηθεντος· οἱ δ' ἠϊε νυκτι εἰοικως·
 Εζετ' ἐπειτ' ἀπανευθε νεων, μετα δ' ἰον ἔηκε·
 Δεινη δε κλαγγη γενετ' ἀργυροιο βιοιο.
 Ουρηας μιν πρωτον ἐπαχετο, και κυνας ἀργυρος·

*) Iliad. A. v. 44 — 53. Tableaux tirés de l'Iliade p. 70.



Αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος ἔχευε κείς ἐφίεις

Βαλλ' αἰεὶ δὲ πυρᾶι νεκρῶν καιοντο θάρμειαί.

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Er grimmt, 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 Schulter des Zornigen. Er gehet einher gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über, und schnellet — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maulthiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich die musikalische Malerey, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist eben so unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuthen, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das



materielle Gemälde aus ihm zeigt, durch eine ganze Gallerie von Gemälden führet.

Aber vielleicht ist die Pest kein vortheilhafter Vorwurf für die Malerey. Hier ist ein anderer, der mehr Netze für das Auge hat. Die rathpflegenden trinkenden Götter *). Ein goldener offener Pallast, willkührliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pocal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedienet. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Contraste, welche Mannichfaltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie vielmehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

Q 2

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



Οἱ δὲ θεοὶ παρ' Ἰηὺς καθήμενοι ἠγοροῦντο
 χρυσεῶν ἐν δαπέδῳ, μετὰ δὲ σφίσι ποτνια Ἥβη
 νέκταρ ἐφνοχοεῖ· τοὶ δὲ χρυσεοῖς δεπασσὶ
 Δείδεχατ' ἀλλήλους, Τρῶων πολὺν εἰσοροῦντες.

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

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde, als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannichfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und absteigender Charaktere, und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeigt: so ist es doch für die Malerey gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennet. Denn wahrlich, es kommen derrer in dem vierten Buche so häufige und so voll:



kommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde als das vom Pandarus ist, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht, und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? Als das, von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das, von dem beyderseitigen Angriffe? Als das, von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus rächet?

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



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 seyn: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, 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 & d'actions, plus il avoit de superiorité en Poësie. Cette reflexion m'avoit conduit à penser que le calcul des différens Tableaux, qu'offrent les Poëmes, pouvoit servir à comparer le merite respectif des Poëmes & des Poëtes. Le nombre & le genre des Tableaux que présentent ces grands ouvrages, auroient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du merite de ces Poëmes & du genie de leurs Auteurs.



Fern sey es, diesen Einfall auch nur durch unser Stillschweigen das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheint wirklich, daß das verächtliche Urtheil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack, als eine Folge seiner ver-
meynnten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Aehnlichkeit seyn, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freylich kann Milton keine Gallerieen füllen. Aber müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges seyn, so würde ich, um von dieser Einschränkung frey zu werden, einen großen Werth auf den Verlust des erstern legen.

Das verlorne Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopee nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als 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 beschäftigt hätte. Die Evangelisten erzählen das Factum mit aller möglichen trockenen Einfachheit, und der Artist nuhet die mannichfaltigen Theile desselben, ohne daß sie ihrer Seite den geringsten Funken von malerischem Genie dabey gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Facta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten eben so unmalersich erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malersich darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich bloß von der Zweydeutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht nothwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte, heißt malersich, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von



dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren lassen *).

Q 5

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



XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeigt, auch die Vorstellungen anderer, als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen nothwendig dem Artisten ganze Classen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäcilienstag ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch 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 bey den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände 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 Theil ihrer Wirkung verlieren?



Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde 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 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 Bogen her-

*) Iliad. Δ. v. 105.

Αυτικ' ἔσυλα τοξον εὐζῶον — — — —
 Καὶ το μιν ἐν κατεβῆκε τανυσσάμενος, ποτι
 γαίῃ
 Ἀγκλινὰς — — — — —
 Αὐτὰρ ὁ σὺλα πῶμα φαρετρῆς· ἐκ δ' ἔλετ' ἰόν
 Ἀβλήτα, πτεροέντα, μελαιγῶν ἑρμ' ὀδυνάων,
 Αἶψα δ' ἐπὶ νευρῇ κατεκοσμεῖ πικρὸν αἶ-
 σον — —
 Ἐλκε δ' ὄμβρ' γλυφίδας δε λαβῶν, καὶ νευρὰ
 βόϊα.



vor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten wohlbesiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mit samt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne nahet sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große geründete Bogen schlägt tönend auseinander, die Senne schwirret, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Uebersetzen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der rathpflegenden 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?

Νευρην μὲν μαζῶν πελάσεν, τοξῶν δὲ τιδῆρον
 Αὐτὰρ ἐπειδὴ κυκλωτέρης μεγά τοξὸν ἔτεινε,
 Λιγξέ βιος, νευρῆ δὲ μεγ' ἰαχεν, ἄλτο δ' οἶσος
 Οἴυβελῆς, κατ' ὄμιλον ἐπιπτεῶσαι μενεαίων.



Der Knoten muß dieser seyn. Ob schon beyde Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerey gleich fähig sind: so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Theile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Theile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerey, 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 neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuthen 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 Malerey zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nemlich 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 neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerey.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt



Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren 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 Centrum einer Handlung seyn. Folglich kann die Malerey auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

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

Die Malerey kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den präg-



nantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Eben so 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 Beywörter, 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 bestätiget 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, so wie der entgegen gesetzten Manier so vieler neuern Dichtern ihr Recht ertheilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern.

wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler, da wo Homer malet, wenig oder nichts für sich zu thun siehet, und daß seine Erndte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper, in schönen Stellungen, in einem der Kunst vortheilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will? Man 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 lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probiersteine des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

Für Ein Ding, sage ich, hat Homer gemeynlich 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 Malerey des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schifffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird demohngesachtet kein Gemälde daraus, dem 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 entstanden zu zeigen, was wir bey dem Dichter entstehen sehn. Z. E. Will Homer

uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beyammen 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 von Erz, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen: da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung eben so viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte *).

Ἦβη δ' ἄμφ' ὄχεσσι θοῶς βαλεκαμπυλακυκλα,
 Χαλκεῖα ὀκτακνημα, σιδηρεῖα ἄξονι ἄμφις·
 Τῶν ἦτοι χρυσεῖη ἴτυς ἀφθιτος, αὐτὰρ ὑπερθεῖν
 Χαλκὴ ἐπισσῶτρα, προσαρηροτα, θαυμαῖδεσθαι·
 Πλημναὶ δ' ἀργυρεῖ εἰσι περιδρομοὶ ἀμφοτέρωθεν·

¶ 2

*) Iliad. E. v. 722-31.



Διφρος δε χρυσεισι και ἀργυραιοσιν ἱμασιν
 Εντεταται· δοικαι δε περιδρομοι ἀντυγες εἰσι·
 Τε δ' ἐξ ἀργυρεος ρυμος πελεν· αὐταρ ἐπ' ἀκρω
 Δησε χρυσειον καλον ζυγον, ἐν δε λεπαδνα
 Καλ' ἐβαλε, χρυσεια. — — —

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon be-
 kleidet gewesen, so muß sich der König vor uns
 fern Augen seine völlige Kleidung Stück vor
 Stück umthun; das weiche Unterkleid, den gro-
 ßen Mantel, die schönen Halbstiefeln, den Des-
 gen; und so ist er fertig, und ergreift das
 Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der
 Dichter die Handlung des Befleidens malet: ein
 anderer würde die Kleider bis auf die geringste
 Franze gemalet haben, und von der Handlung
 hätten wir nichts zu sehen bekommen *).

— — — Μαλακον δ' ἐνδυνε χιτωνα,
 Καλον, νηγατεον, περι δ' αὐ μεγα βαλλετο φαρος.
 Ποσσι δ' ὑπαι λιπαροισιν ἐδησατο καλα πεδιλα.
 Αμφι δ' ἀρ' ὤμοισιν βαλετο ξιφος ἀργυροηλον.
 Ειλετο δε σκηπτρον πατρωϊον, ἀφθιτον αἰει.

*) Iliad. B. v. 43-47.



Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Scepter heißt, so wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte bloß χρυσειοῖς ἡλοῖσι πεπαρμένον, das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen: was thut sodann Homer? Malt er uns, außer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigs-Beschreibung 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 giebt er uns die Geschichte des Scepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun bemerkt es die Würde



des Merkurs; nun ist es der Commandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus, u. s. w.

— Σκηπτρον ἔχων· το μιν Ηφαιστος καμειτευχων·

Ηφαιστος μιν δακε Διϊ Κρονιακι ἀνακτι·

Αυταρ ἄρα Ζεὺς δακε διακτορῶ Αργειφοντη·

Ερμειας δε ἀναξ δακεν Πελοπι πληξιππῶ·

Αυταρ ὁ αὐτε Πελοψ δακ' Ἀτρεϊ, ποιμενι λαων·

Ατρεὺς δε θνησκων ἐλιπε πολυαρι Θυεση·

Αυταρ ὁ αὐτε Θυεσ' Αγαμεμνονι λειπε φορηται,


Πολλησι νησοισι και Αργεϊ παντι ἀνασσειν *).

So kenne ich endlich dieses Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweyter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homers diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbsfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse,

*) Iliad. B. v. 101 - 108.



daß Vulkan, welcher das Scepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner 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 Κρονίων) ein ehrwürdiger Alter gewesen sey, welcher seine Macht mit einem beredten flugen Manne, mit einem Merkur, (διακτορῶν Ἀργυειφόντι) theilen, oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der fluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger (Πελοπιπληξίππῳ) überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpft und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker, (ποιμὴν λαῶν) sie mit Wohlleben und Ueberfluß bekant gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (πολυαργί


 Ouesq) der Weg gebahnet worden, das was bisher das Vertrauen ertheilet, 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 erkaufte Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber demohngeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärket werden, dem man so vieles leihen kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte ist die Geschichte des Scepters bloß als einen Kunstgriff, uns bey einem einzeln Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Theile einzulassen. Auch wenn Achilles bey seinem Scepter schwödret, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen *).

*) Iliad, A. v. 234 - 239.



Ναι μα τοδε σκηπτρον, το μεν εποτε φιλλα και
οζυς

Φυσει, επειδη πρωτα τομην εν ορεσσι λελοιπεν,
Ουδ' αναδηλησει: περι γαρ ρα ε χαλκος ελεψε
Φυλλα τε και φλοιον· νυν αυτε μιν υιες Αχαιων
Εν παλαμης φορεσσι δικασπολοι, οι τε Τριμιστας
Προς Διος ειρναται — — — —

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwey Stäbe von 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 Vulkan; dieser, von einer unbekanntten Hand auf den Bergen geschnitten: jener der alte Besitz eines edeln Hauses; dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen: jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstreckt; dieser, von einem aus dem Mittel 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 einander befanden; ein Abstand, den Achill



selbst, bey allem seinen blinden Zorne, einzuges-
sehen, nicht umhin konnte.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen
Beschreibungen dergleichen weitere Absichten ver-
bindet, sondern auch da, wo es ihm um das
bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in
eine Art von Geschichte des Gegenstandes ver-
streuen, um die Theile desselben, die wir in der
Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde
eben so natürlich auf einander folgen, und mit
dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu
lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pan-
darus malen: einen Bogen von Horn, von der
und der Länge, wohl poliret, und an beyden
Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut
er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so
trocken eine nach der andern vor? Mit nich-
ten; 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; Pandar-
us hatte ihm in den Felsen aufgepaßt, und ihn
erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher

Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in Arbeit, der Künstler verbindet sie, poliret sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bey dem Dichter entstehen, was wir bey dem Maler nicht anders als entstanden sehen können *).

— — — Τοξον ἑὺξοον, ἰξάλῃ αἰγος
 Ἀγρῖα, ὄν ρα ποτ' αὐτος, ὑπο σερνοιο τυχησας,
 Πετρῆς ἐκβαινοντα δεδεγμενος ἐν προδοκῆσι
 Βεβληκεῖ πρὸς σῆθος· ὁ δ' ὑπτίος ἔμπεσε πετρῆ·
 Τὰ κερα ἐκ κεφαλῆς ἐκκαίδεκαδωρα πεφυκεῖ·
 Καὶ τὰ μὲν ἀσκησας κεραιοζοοσ ἤραρε τεκτων
 Παν δ' εὐ λειήνας, χρυσεὴν ἐπέδηκε κορωνήν.

Sch würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beyfallen.

XVII.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß auf einander folgend, sie

*) Iliad. Δ. v. 105 - 111.



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

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

Es ist wahr; da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Theile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der

Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich seyn; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, 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 seyn aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, in wie ferne Körper nach ihren Theilen neben einander sich zu dieser Malerey schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Theile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedene Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu seyn bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich nothwendig, wenn wir einen Begriff von dem Gan-



zen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Theile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesezt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesezt, er wisse uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschleht es, daß wir bey dem lezten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden: dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Theile 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 Beyspiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann *).

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
 Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
 Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
 Sein blauer Bruder selbst bückt sich, und ehret ihn.
 Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
 Ehürt sich am Stengel auf, und krönt sein grau
 Gewand,

Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün
 durchzogen,

Strahlt von dem bunten Bliß von feuchtem
 Diamant.

Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle:
 In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem
 grauen Nebel,

Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
 Die holde Blume zeigt die zwey vergoldten
 Schnäbel,

Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
 Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger
 ausgekerbet,

*) S. des Herrn v. Hallers Alpen.



Auf einen hellen Bach den grünen Widerschein;
 Der Blumen zarter Schnee, den matter
 Purpur färbet,

Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen
 ein.

Smaragd und Rosen blühn auch auf zertretner
 Hande,

Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.
 Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malt, aber ohne alle Täuschung malet. Ich will nicht sagen, daß wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag seyn, daß alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht leugnen, daß demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kömmt, der Dichter nicht von einigen Theilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter seyn soll, so müssen keine einzelne Theile darin vorstechen, sondern das höhere

höhere Licht muß auf alle gleich vertheilet schei-
 nen; unsere Einbildungskraft muß alle gleich
 schnell überlaufen können, um sich das aus ih-
 nen mit eins zusammen zu setzen, was in der
 Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier
 der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sa-
 gen können, „daß die ähnlichste Zeichnung ei-
 nes Malers gegen diese poetische Schilderung
 „ganz matt und düster seyn würde *)?“ Sie
 bleibt unendlich unter dem, was Linien und
 Farben auf der Fläche ausdrücken können, und
 der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob
 ertheilet, muß sie aus einem ganz falschen Ge-
 sichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf
 die fremden Zierrathen, die der Dichter darein
 verwebet hat, auf die Erhöhung über das vege-
 tative Leben, auf die Entwicklung der innern
 Vollkommenheiten, welchen die äußere Schön-
 heit nur zur Schale dienet, als auf diese Schön-
 heit selbst, und auf den Grad der Lebhaftigkeit

*) Breitingers Critische Dichtkunst. Thl. II.
 S. 807.

und Aehnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kömmt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zellen:

Der Blumen helles Gold, in Stralen umgebogen,
 Thürmt sich am Stengel auf, und frönt sein grau Gewand;
 Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
 Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant. —

Daß diese Zellen in Ansehung ihres Eindrucks mit der Nachahmung eines Haysum wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorseßlich verläugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitiren 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 entfernt zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Theilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkührliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebriecht, worauf die Poesie vornehmlich gehet; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Coexistirende des Körpers mit dem Consecutiven der Rede dabey in Collision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Theile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Theile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Ueberall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat, und nur auf deutliche und so viel möglich vollständige Begriffe gehet: können diese aus der Poesie ausgeschlos-



sene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da wo er dogmatifiret, 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
 Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima
 cervix,
 Et crurum tenuis a mento palearia pendent.
 Tum longo nullus lateri modus: omnia
 magna;
 Pes etiam, & camuris hirtae sub cornibus
 aures.
 Nec mihi displiceat maculis insignis & albo,
 Aut juga detrectans; interdumque aspera
 cornu,
 Et faciem tauro propior; quaeque ardua
 tota,
 Et gradiens ima verrit vestigia cauda.



Oder ein schönes Füllen:

— — — — Illi ardua cervix
 Argutumque caput, brevis alvus, obesa-
 que terga:

Luxuriatque toris animosum pectus &c *).

- Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersehung der Theile, als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Ruh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder weniger antreffen, von der Güte der einen oder des andern urtheilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammen fassen lassen, oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig seyn.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den oben erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Coexistirende derselben in ein wirkliches

Q 3

*) Georg. lib. III. v. 51. & 79.

auf lauter Brühen *). Von dem Herrn von Kleist kann ich versichern, daß er sich auf seinen

Q 4

*) Prologue to the Satires. v. 340.

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

Ibid. v. 148.

— — — — who could take offence,
While pure Description held the place of
Souce?

Die Anmerkung, welche Warburton über die letzte Stelle macht, kann für eine authentische Erklärung des Dichters selbst gelten. He uses PURE equivocally, 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 fauces. The use of a picturesque imagination is 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

Frühling das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Gerathewohl, bald hier bald da, gerissen zu haben schten, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen lassen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen, mehreren deutschen Dichtern gerathen hat; er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit

managed, and artfully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature. Sowohl der Dichter als Commentator scheinen zwar die Sache mehr auf der moralischen, als kunstmäßigen Seite betrachtet zu haben. Doch desto besser, daß sie von der einen eben so nichtig als von der andern erscheinet.

Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben *).

XVIII.

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

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese we-

Q 5

*) Poétique Française T. II. p. 501. J'écrivois ces reflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'Eclogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avois conçu; & s'ils parviennent à donner plus au moral & moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond, & infiniment plus naturel & plus moral que celui de la galanterie champêtre.



nige Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu seyn scheinen, vielmehr bestätigen.

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

Zwey nothwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli den Raub der Sabinischen Jungfrauen, und derselben Ausöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Titian die ganze Geschichte des verlorenen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig 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 Gebiet des Malers, wobey der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.



Doch, so wie zwey billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstaten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freyheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genöthiget siehet, friedlich von beyden Theilen compensiret: so auch die Malerey und Poesie.

Ich will in dieser Absicht 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 Freyheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung

seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgehet, einen mehr oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubet. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Drapperie des Raphaels macht *). „Alle Falten, sagt er, haben bey ihm ihre Ursachen, es sey durch ihr eigen Gewicht, oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal siehet man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man siehet an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Bewegung, vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen, oder gehet, oder ob es ausgestreckt gewesen, und sich krümmete.“ Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwey verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammen bringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden, und sich vor bewegt, der Theil des Gewandes,

*) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey S. 69.



welches auf ihm liegt, unmittelbar folget, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerey ganz unbesquem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der ihige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der ihige des Gliedes. Dem ohngeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vorthell dabey findet, uns diese beyden 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 Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdient der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubet ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände, zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit

einem einzigen Worte zu thun verstattet; warum sollte er nicht auch dann und wann ein zweytes solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es die Mühe verlohnet, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sey z. B. ein Schiff, entweder nur das 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 hinzusetzt: Καμπυλα κυκλα, χαλκεια, ὀκτακνημα *), runde, eberne, achtspeichigte Räder. Auch das vierte: ἀσπίδα παντοσεῖσιν, καλην, χαλκείην, ἐξηλατον **), ein überall glattes, schönes, ebernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Ueppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

*) Iliad. E. v. 722.

***) Iliad. M. v. 296.



Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwey freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichniß beweiset und rechtfertiget nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bey dem Maler die zwey verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bey dem Dichter die mehrern Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell auf einander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kömmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freyheit in Häufung und Zusammensetzung der Beywörter, sondern sie hat auch für diese gehäufte Beywörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachtheiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehrern dieser

Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die Französische, welche z. E. jenes Καμπυλα κυκλα, χαλκεια, οκτακινημα umschreiben müssen: „die runden Räder, der, welche von Erz waren, und acht Speichen hatten,“ drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, und das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwärzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homertischen Beywörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beywörter verwandeln, aber die vortheilhafte Ordnung derselben kann sie der Griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar, „die runden, ehernen, achtspeichigten“ — aber „Räder“ schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drey verschiedene Prädicate, ehe wir das Subject erfahren, nur ein schwankes verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subject gleich mit dem



dem ersten Prädicate, und läßt die andern nachfolgen; er sagt: „runde Räder, eberne, achtspeichigte.“ 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 Vortheil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn, und kann ihn nur selten ohne Zweydeutigkeit nutzen? Beydes ist eins. Denn wenn wir Beywörter hintennach setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto stehen; wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichigt. Allein in diesem statu kommen unsere Adjectiva völlig mit den Adverbis überein, und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädicirt wird, ziehet, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bey Kleinigkeiten auf, und scheine das Schild vergessen zu wollen; das Schild des Achilles: dieses berühmte Gemälde,

In dessen Rücksicht vornehmlich, Homer vor Alters als ein Lehrer der Malerey *) betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Theilen neben einander, dem Dichter nicht vergönnet seyn 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 beschrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malet nemlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Coexistirende sei-

*) Dionysius Halicarnass. in Vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.

nes Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerey 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 und Zange vor seinen Amboss, und nachdem er die Platten aus dem größten geschmiedet, schwelgen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmet, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinem Schlägen aus dem Erzte hervor. Ehe 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 bey dem 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 seyn, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Pros



phzeyungen, von welchen es freylich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart eben so deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach ausleget. Prophezeyungen, als Prophezeyungen, verlangen eine dunkle Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste *). Wenn

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



ihn aber dieses entschuldiget, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine

R 3

— — — — genus omne futurae
Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine
bella

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 nahmbast machen, und alle von ihnen nach der Ordnung geführte Kriege hätte erwähnen können? Dieses ist der Verstand der etwas dunkeln Worte des Servius: *Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul & narrationis celeritas potuisse connecti, & opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere.* Da Virgil nur etwas wenig von dem non enarrabili texto Clypei beybringen konnte, so konnte er es nicht während der Arbeit des Vulkanus selbst thun; sondern er mußte es versparen, bis alles fertig war. Ich wünschte für den Virgil sehr, dieses Raisonnement des Servius wäre



Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinem Geschmacke, werden mir Recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bey dem Virgil eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bey 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 Cyclopen überhaupt gezeiget,

Ingentem Clypeum informant — —

— — Alii ventosis follibus auras

ganz ohne Grund; meine Entschuldigung würde ihm weit rühmlicher seyn. Denn wer hieß ihm die ganze römische Geschichte auf ein Schild bringen? Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von allem, was in der Welt 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?



Accipiunt, redduntque; alii stridentia
tingunt.

Æra lacu. Gemit impositis incudibus
antrum.

Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe
massam *);

den Vorhang auf einmal niederfallen, und ver-
setzt uns in eine ganz andere Scene, von da er
uns allmählich in das Thal bringt, in welchem
die Venus mit den indess fertig gewordenen
Waffen bey dem Aeneas anlangt. Sie lehnet
sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie
der Held genug begaffet, und bestaunet, und
betastet, und versuchet, hebt sich die Beschrei-
bung, oder das Gemälde des Schildes an, wel-
ches durch das ewige: Hier ist, und Da ist,
Nabe dabey stehet, und Nicht weit davon siehet
man — so kalt und langweilig wird, daß alle

R 4

*) Æneid. lib. VIII. 447-54.



der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nöthig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hlernächst nicht Aeneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergötzet, und von der Bedeutung derselben nichts weiß,

— — rerumque ignarus imagine gaudet; auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermuthlich eben so viel wissen mußte, als der gutwillige Ehemann; 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 Theil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses, oder etwas anders, vorgestellt ist; der wichtige Hofmann leuchtet überall durch, der mit alleley schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstübet, 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 folg-



lich ein wahres Einschiesel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas tiefer zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Nothwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmuth 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 bey Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homers thun. Homer läßt den Vulkan Zierrathen künsteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheint ihn das Schild wegen der Zierrathen machen zu lassen, da er die Zierrathen für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.



XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Scaliger, Perrault, Terrasson und andere gegen das Schild des Homers machen, sind bekannt. Eben so bekannt ist das, was Dacler, Bolvin und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese letztern sich manchmal zu weit einlassen, und in Zuversicht auf ihre gute Sache, Dinge behaupten, die eben so unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Bolvin, es mit Bemerkung der erforderlichen Maaße, zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen concentrischen Circeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da es Ho-

mer selbst *σακος παντοσε διδαιδαλμενον*, ein auf allen Seiten künstlich ausgearbeitetes Schild nennet, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die concave Fläche mit zu Hülfe 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 Vortheils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Noth die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bey dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwey bis drey besondere Bilder zertheilte. 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

*) — Scuto ejus, in quo Amazonum praelium caelavit intumescete ambitu parmae; ejusdem concava parte Deorum & Gigantum dimicationem. Plinius lib. XXXVI. Sect. 4. p. 726. Edit. Hard.



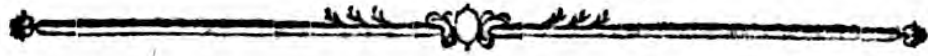
ihnen zeigen sollen, daß ihre Forderungen un-
rechtmäßig wären.

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

Λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἴσαν ἀτρεοὶ· ἐνθα δὲ νεῖκος
 Ωρῶρει· δυο δ' ἀνδρες ἐνεῖκεον εἰνεκα ποινῆς
 Ἀνδρὸς ἀποφθιμενῆ· ὁ μὲν εὐχετο, παντ' ἀποδεναι,
 Δημῶ πιφραυσκῶν· ὁ δ' ἀναινετο, μηδεν ἔλεσθαι·
 Ἀμφῶ δ' ἰεσθην ἐπι ἴσορι πειραρῆ ἔλεσθαι.
 Λαοὶ δ' ἀμφοτεροισιν ἐπηπυον, ἀμφὶς ἀργῶσι·
 Κηρυκεσ δ' ἄρα λαον ἐρητυον· οἱ δὲ γεροντες
 Εἰατ' ἐπι ξεσοισι λιθοῖσι, ἰερα ἐνὶ κυκλῶ·
 Σκηπτρα δὲ κηρυκῶν ἐν χερσ' ἔχον ἠεροφῶνων.
 Τοισιν ἐπειτ' ἠῖσσον, ἀμοιβηδὶς δ' ἐδικαζον.
 Κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μεσσοισι δυο χρυσοιο ταλάντα —

so glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges
Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines
öffentlichen Rechtshandels über die streitige Er-
legung einer ansehnlichen Geldbuße für einen
verübten Todtschlag. Der Künstler, der diesen

*) Iliad. Σ. v. 497-508.



Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu Nuße machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörnung der Zeugen, oder des Urtheilspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken, für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant 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 thun, als daß er sich gleichfalls seiner eigenthümlichen Vortheile bedienet? Und welches sind diese? Die Freyheit, 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 errathen lassen. Durch diese Freyheit, durch

dieses Vermögen allein, kömmt der Dichter dem Künstler wieder bey, 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 beybringet, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsätze 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 seyn; die Beschuldigung und Ableugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des getheilten Volkes, das Bestreben der Herolde den Tumult zu stillen, und die Neußerungen der Schiedsrichter, sind Dinge, die aufeinander folgen, und nicht nebeneinander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Ge-

mälde mit Worten nachzuschildern, ist die, daß man das Letztere mit dem wirklich Sichtbaren verblindet, und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zertheilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt *) in drey verschiedene Gemälde. Er hätte es eben sowohl in zwölftheilen können, als in drey. 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 Uebertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nöthig 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 *ἢ μὲν ἱεὺς*, oder *ἢ δὲ ποιησὶ*, oder *ἢ*

*) v. 509-580.

272 Laokoon, oder: über die Grenzen



Ἰτίθει, oder ἐν δε ποικιλλε Αμφιγυνης anfängt *). Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegentheil muß alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkührliche Concentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welche der Dichter anzugeben, keinesweges gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten

*) Das erste fängt an mit der 483ten Zeile, und geht bis zur 489ten; das zweyte von 490:509; das dritte von 510:540; das vierte von 541:549; das fünfte von 550:560; das sechste von 561:572; das siebente von 573:586; das achte von 587:589; das neunte von 590:605; und das zehnte von 606:608. Bloß das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es ist aber aus den bey dem zweyten, ἐν δε δυω ποιησε πολεις, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst, deutlich genug, daß es ein besonderes Gemälde seyn muß.



sten 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 an ihm nichts auszufehen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ sich die Eintheilung und Zeichnung des Bolvin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz besonderes zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutiges Tages üblichen Malerey angegeben sey. Contrast, Perspective, die drey Einheiten; alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zu Folge guter glaubwürdiger Zeugnisse die Malerey zu den Zeiten des Trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer, vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht so wohl an das, was die Malerey damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das errathen haben, was sie überhaupt zu lei-

sten im Stande sey; oder auch jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht seyn, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. 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 Historienschreiber, weiß. Denn daß die Malerey 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, urtheilet, daß sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und z. E. die Gemälde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubt. Die zwey großen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlassen *), waren offenbar ohne alle Perspectiv.

*) Phocic. cap. XXV — XXXI.

Dieser Theil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beybringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweiset weiter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beygewohnet *). „Homer,“ sagt er,

§ 2

*) Um zu zeigen, daß dieses nicht zu viel von Popen gesagt ist, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (Iliad. Vol. I. Obf. 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 &c. Ich sage, hier hat Pope den Ausdruck aerial Perspective, die Luftperspective, (Perspective aeriene) ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Maßgebung der Entfernung verminderten Größen gar nichts zu thun 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.

„kann kein Fremdling in der Perspectiv gewesen seyn, weil er die Entfernung eines Gegenstandes von dem andern ausdrücklich anzeigt. Er bemerkt z. E., daß die Rundschafter ein wenig weiter als die andern Figuren gelegen, und daß die Eiche, unter welcher den Schnitzern das Mahl zubereitet worden, bey Seite gestanden. Was er von dem mit Heerden und Hütten und Ställen übersäeten Thale sagt, ist augenscheinlich die Beschreibung einer großen perspectivischen 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 ausgedruckt werden konnten; woraus es denn gewissermaassen unstreitig, daß die Kunst, sie nach der Perspectiv zu verkleinern, damaliger Zeit schon bekannt gewesen.“ Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein

Wer diesen Fehler machen konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wissen.

Ding in der Ferne kleiner erscheinet, als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspectivisch. Die Perspectiv erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten 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 einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiedenen 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, 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 unnöthiger Weise trennet. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitsfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Proceß



entschieden ward, erfordert diesem zu Folge 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 freye Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meynung, daß man auf das eigentliche Perspectivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerey gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen seyn, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Alterthümern des Herculaniums so häufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perspectiv finden, als man kaum einem Lehrlinge vergeben würde *).

Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Win-

*) Betracht. über die Malerey S. 185.

Kelmanns versprochener Geschichte der Kunst die völlige Befriedigung zu erhalten hoffen darf *).

XX.

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

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

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

§ 4

***) Geschrieben im Jahr 1763.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; daß der concentrirte Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurück senden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret; daß es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition solcher Theile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; 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 luxurirt haben!

Schon ein Constantinus Manasses wollte seine fable Chronike mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel aufstreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sey, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bey ihm lese *):

§ 5

*) Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. Edit. Vener. Die Fr. Dacier war mit diesem Portrait des Manasses, bis auf die Tautologieen, sehr wohl zufrieden: De Helene pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas. (Ad Dictyn Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.) Sie führet nach dem Mezeriac (Comment. sur les Epîtres d'Ovide T. II. p. 361.) auch die Beschreibungen an, welche Dares Phrygius und Cedrenus von der Schönheit der Helena geben. In der erstern kömmt ein Zug vor, der ein wenig seltsam klingt. Dares sagt nemlich von der Helena, sie habe



Ην ἡ γυνὴ περικαλλὴς, εὐφρῦς, εὐχερῆσται,
 Ευπαρεῖος, εὐπροσωπος, βοωπὶς, χιονοχερῆς,
 Ελικοβλεφαρὸς, ἄβρα, χαριτῶν γέμον ἄλσος,
 Λευκοβραχιῶν, τρυφερά, κάλλος ἀντικρῦς ἐμπνῆν,

ein Mahl zwischen den Augenbraunen gehabt: *notam inter duo supercilia habentem*. Das war doch wohl nichts schönes? Ich wollte, daß die Französin ihre Meynung darüber gesagt hätte. Meines Theiles halte ich das Wort *nota* hier für verfälscht, und glaube, daß Dares von dem reden wollen, was bey den Griechen *μεσοφρυον* und bey den Lateinern *glabella* hieß. Die Augenbraunen der Helena, will er sagen, liefen nicht zusammen, sondern waren durch einen kleinen Zwischenraum abgesondert. Der Geschmack der Alten war in diesem Punkte verschieden. Einigen gefiel ein solcher Zwischenraum, andern nicht. (Junius de Pictura Vet. lib. III. cap. 9. p. 245.) Anakreon hielt die Mittelstraße; die Augenbraunen seines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennet, noch völlig in einander verwachsen, sie verliefen sich sanft in



Το προσωπον καταλευκον, ἡ παρεια ροδοχερες,
 Το προσωπον ἐπιχαρι, το βλεφαρον ὠραιον,
 Καλλος ἀνεπιτηδευτον, ἀβαπτισον, αὐτοχερον,
 Εβαπτε την λευκοτητα ροδοχερια πυρινη,

einem einzigen Punkte. Er sagt zu dem Künstler, welcher sie malen sollte: (Od. 28.)

Το μεσοφρυον δε μη μοι
 Διακοπτε, μητε μισγε,
 Εχιστω δ' ὅπως ἐκεινη
 Τι λεληθοτως συνοφρυον
 Βλεφωρων ἴτυν κελαινην.

Nach der Lesart des Pauw, ob schon auch ohne sie der Verstand der nehmliche ist, und von Henr. Stephano nicht verfehlet worden:

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

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müßte man wohl sodann, anstatt des Wortes notam, lesen? Vielleicht

284 Laokoön, oder: über die Grenzen



Ως εἰ τις τον ἔλεφαντα βαψεί λαμπρά πορφυρά.
 Δειρή μακρά, καταλευκός, ὄθεν ἐμυθρογῆθη
 Κυκιογενή, τὴν εὐόπτου Ἑλένην χρηματίζειν. —

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg
 wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben
 ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden soll,
 die aber alle auf der andern Seite von selbst
 wieder herabrollen. Was für ein Bild hinter-

moram? Denn so viel ist gewiß, daß mora
 nicht allein den Verlauf der Zeit ehe etwas
 geschieht, sondern auch die Hinderung, den
 Zwischenraum von einem zum andern, be-
 deutet.

Ego inquieta montium jaceam mora,
 wünschet sich der rasende Herkules beym Se-
 neca, (v. 1215) welche Stelle Gronovius sehr
 wohl erklärt: Oportet se medium jacere inter
 duas Symplegades, illarum velut moram, im-
 pedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet
 aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi.
 So heißen auch bey eben demselben Dichter
 lacertorum morae, so viel als juncturae.
 (Schroederus ad v. 762. Thyest.)

läßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sah
he Helena nun aus? Werden nicht, wenn taus-
send Menschen dieses lesen, sich alle tausend ei-
ne eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse eines
Mönches sind keine Poesie. Man höre also
den Arlost, wenn er seine bezaubernde Alcina
schildert *):

*) Orlando Furioso, Cant. VII. St. 11 — 15.
„Die Bildung ihrer Gestalt war so reizend,
„als nur künstliche Maler sie dichten können.
„Gegen ihr blondes, langes, aufgeknüpftes
„Haar ist kein Gold, das nicht seinen Glanz
„verliere. Ueber ihre zarten Wangen ver-
„breitete sich die vermischte Farbe der Rosen
„und der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die
„gehörigen Schranken geschlossen, war von
„glattem Elfenbein. Unter zwey schwarzen
„äußerst feinen Bogen glänzen zwey schwarze
„Augen, oder vielmehr zwey leuchtende Son-
„nen, die mit Holdseligkeit um sich blickten
„und sich langsam drehten. Rings um sie her
„schien Amor zu spielen und zu fliegen; von



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

„da schien er seinen ganzen Köcher abzuschies-
 „ßen, und die Herzen sichtbar zu rauben.
 „Weiter hinab steigt die Nase mitten durch
 „das Gesicht, an welcher selbst der Neid
 „nichts zu bessern findet. Unter ihr zeigt sich
 „der Mund, wie zwischen zwey kleinen Thä-
 „lern, mit seinem eigenthümlichen Zinnober
 „bedeckt; hier stehen zwey Reihen auserlesener
 „Perlen, die eine schöne sanfte Lippe ver-
 „schließt und öffnet. Hieraus kommen die
 „holdseligen Worte, die jedes rauhe, schänd-
 „liche Herz erweichen; hier wird jedes lieblich-
 „che 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. Zwey zarte, von Elfenbein geründete
 „Kugeln wallen sanft auf und nieder, wie die
 „Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn
 „ein spielender Zephyr die See bestreicht.“
 „(Die übrigen Theile würde Argus selbst nicht
 „haben sehen können. Doch war leicht zu ur-



Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è, che piu risplenda, e lustri,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terfo avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto due negri, e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi à riguardar, à mover parchi,

„theilen, daß das, was versteckt lag, mit dem
„was dem Auge bloß stand, übereinstimme.)
„Die Arme zeigen sich in ihrer gehörigen Län-
„ge, die weiße Hand etwas länglich, und
„schmal in ihrer Breite, durchaus eben, kei-
„ne Ader tritt über ihre glatte Fläche. Am
„Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den
„kleinen, trocknen, geründeten Fuß. Die
„englischen Mienen, die aus dem Himmel
„stammen, kann kein Schleyer verbergen.“ —
(Nach der Uebersetzung des Herrn Meinhardt
in dem Versuche über den Charakter und die
Werke der besten Ital. Dicht. B. II. S. 228.)

Intorno à cui par ch' Amor scherzi, e voli,
E ch' indi tuta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.

Quindi il naso par mezo il viso scende
Che non trova l'invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca sparfa di natio cinabro,
Quivi due filze son di perle elette,
Que chiude, ed apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette,
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, e 'l petto latte,
Il collo è rondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.

Non patria l'altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde,
A quel ch' appar di fuor, quel che s'asconde.

Mon-



Monstran le braccia sua misura giusta,
 E la candida man spesso si vide,
 Lunghetta al quanto, e di larghezza
 angusta,

Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
 Si vede al fin de la persona angusta
 Il breve, asciutto, e ritondetto piede.
 Gli angelici sembianti nati in cielo
 Non si ponno celar sotto alcun velo.

Milton sagt bey Gelegenheit des Pandämons:
 uns: einige lobten das Werk, andere den Mei-
 ster des Werks. Das Lob des einen ist also nicht
 allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunst-
 werk kann allen Beyfall verdienen, ohne daß
 sich zum Ruhme des Künstlers viel besonders sa-
 gen läßt. Wiederum kann ein Künstler mit
 Recht unsere Bewunderung verlangen, auch
 wenn sein Werk uns die völlige Gnüge nicht
 thut. Dieses vergesse man nie, und es werden
 sich öfters ganz widersprechende Urtheile verglei-
 chen lassen. Eben wie hier. Dolce, in seinem
 Gespräche von der Malerey, läßt den Aretino

von den angeführten Stanzas des Ariost ein außerordentliches Aufheben machen *); ich hingegen, wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beyde 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 Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß 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, was einem

*) (Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino, Firenze 1735. p. 175.) Se vogliono i Pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella donna, leggano quelle Stanze dell'Ariosto, nelle quali egli descrive mirabilmente le bellezze della Feta Alcina: e vedranno parimente quanto i buoni Poëti siano ancora essi Pittori.

Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zuversuchen. Es mag seyn, 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 fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studieret, vollkommen verstanden zu haben, dadurch beweiset *). Er mag sich immerhin, in den bloßen Worten:

Spargesi per la guanzia delicata

Misto color di rose e di ligustri,

als den vollkommensten Coloristen, als einen Titian, zeigen **). Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennet, noch

§ 2

*) (Ibid.) Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de piu eccellenti Pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artifice.

***) (Ibid. p. 182.) Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano.

so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilliget *). Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase

Quindi il naso per mezo il viso scende, das Profil jener alten griechischen, und von griechischen Künstlern auch Römern geliebten Nasen finden **). Was nußt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne

*) (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 Poëtico. Da che si puo ritrar, che'l Pittore dee imiter 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 risplendano, come l'oro. Was Dolce, in dem Nachfolgenden, aus dem Athenäus anführet, ist merkwürdig, nur daß es sich nicht völlig so daselbst findet. 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 antiche.

Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabey 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 nur im geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhaft 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 Neid nichts zu bessern findet,

Che non trova l'invidia, ove l'emende;
eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto, & di larghezza
angusta;

was für ein Bild geben diese allgemeine Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des afas

demischen Modells aufmerksam machen will, 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 bey dem Dichter sehe ich nichts, und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als pulcherri-
ma Dido. Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibet, so ist es ihr reicher Puß, ihr prächtiger Aufzug:

Tandem progreditur — — —
Sidoniam picto chlamydem circumdata
limbo:

Cui pharetra ex auro, crines nodantur
in aurum,

Aurea purpuream subnectit fibula vestem *).

*) Aeneid. IV. v. 136.



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

Ich darf hier die beiden Lieder des Anacreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert *). Die Wendung die er dabey 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 Theilweise zusammen setzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur Theilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht,

§ 4

*) Od. XXVIII, XXIX.



daß wir in dieser mündlichen Direction des Meisters die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks, und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hülfe, deren Täuschung er so sehr erhebet, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst, als auf sein Mädchen zu seyn scheint. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst, und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

Ἀπειχεῖ βλεπω γαρ αὐτην.

Ταχα, κηε, και λαλησεις.

Auch in der Angabe des Bathylls, ist die Anpreisung des schönen Knabens mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so in einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Theile aus verschiedenen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Theile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur,

die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

Μετα δε προσωπον εσω,
 Τον Αδωνιδος παρελθων,
 Ελεφαντινος τραχηλος:
 Μεταμαζιον δε ποιει
 Διδυμας τε χειρας Ερμυ,
 Πολυδευκεος δε μηρυς,
 Διονυσιην δε νηδυν — —
 Τον Απολλωνα δε τρυτον
 Καθελων, ποιει Βαθυλλον.

So weiß auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen, als durch Verweisung auf die schönsten 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?

Σ 5

*) Εικονες §. 3. T. II. p. 461. Edit. Reitz.



XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, 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, indem sie die Fußtapfen einer verschweiferten Kunst auffucht, 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 nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeygehen erfahren, daß Helena weiße Arme *) und schönes Haar **) gehabt; eben der Dichter weiß demohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles

*) Iliad. Γ. v. 121.

**) Ibid. v. 319.

welt übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande 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 *):

Ου νεμεσις, Τρωας και εϋκνημιδας Αχαιος

Τοιη δ' ἀμφι γυναικι πολυν χρόνον ἀλγεα παρειν·

Αινως ἀθανατησι θεης εις ἅπα εἶοικεν.

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

Was Homer nicht nach seinen Bestandtheilen 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 Schönheit selbst gemalet. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bey dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken

*) Ibid. v. 156-58.

zu verlieren bekennet, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisirt, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia Theil vor Theil zeigt:

Quos humeros, quales vidi tetigique
lacertos!

Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum & quale latus, quam juvenile
femur!

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

Ein andrer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in 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 errathen lassen, in der That aber sind seine

Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bey ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er was er ist; ein transitorisches 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 nehmlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit. Alles was noch in dem Gemälde der Alcina 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 à riguardar, à mover parchi,
mit Holdseligkeit um sich blicken, und sich langsam drehen; daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschleßt. Ihr Mund entzücket, nicht weil von eigenthümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwey Reihen auserlesener 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 je

des rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert, weniger weil Milch und Helfenbein und Aepfel uns seine Weiße und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr weil wir ihn sanft auf und niederwallen sehen, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet:

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 zwey Stanzas zusammengebracht, weit mehr thun 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 Unthullichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Netz beleben.

Τρυφερα δεσω γενεια,

Περι λυγδινω τραχηλω

Χαριτες πεποινω πασαι.



Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Worte verstande? Der ist keiner malerischen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinn die schönste Rundung, das schönste Grübchen, *Amoris digitulo impressum*, (denn das *isop* scheint mir ein Grübchen andeuten zu wollen) — er konnte dem Halse die schönste Carnation 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 Schönheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beyspiel 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.



XXII.

Zeuxis malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerey und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beyde verdienten gekrönet zu werden.

Denn so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandtheilen nicht schildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte: so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandtheilen, und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend da stand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona malte *).

Man

*) Val. Maximus lib. III. cap. 7. Dionysius Halicarnass. Art. Rhet. cap. 12. *περι λογων εξετασιως.*

Man vergleiche hiermit Wundershalber das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: „Helen, mit einem weißen Schleyer 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 seyn lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Aeußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise empfinden zu lassen. Die Scene ist über einem von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung des Gemäldes kann sich in den freyen 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 je-



nes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? Turpe senilis amor; ein gleriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verräth, 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 erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen sogleich hinzu:

Ἀλλὰ καὶ ὡς, τοιη περ ἔεσ', ἐν νηυσὶ νεοθῶ,
Μηδ' ἡμῖν τεκεῖσσι τ' ὀπίσσω πημὰ λιποῖτο.

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke; wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre glerigen Blicke? Auf eine verummte, verschleyerte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleyer lassen können. Zwar Homer giebt ihr denselben ausdrücklich:



Αυτικά δ' ἀργεννησι καλυψαμένη ὄφρα γησι
 Ωρματ' ἐκ θαλαμοιο — —

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bey ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleyer wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheint, so war es nicht das erstemal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntniß durfte also nicht aus dem izigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden bey 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 seht; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine verummte, verschleyerte Figur wahrnehme, die sie brünstig an gaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleyer, und etwas von ihrem proportionirten Umrisse, so weit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meynung nicht,

daß ihr Gesicht verdeckt seyn sollte, und er nennt den Schleyer bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung nicht wohl fähig: Helene couverte d'une voile blanche) so entstehet eine andere Verwunderung bey mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern 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?

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 ist. 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 vergönnet, 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. Bey dieser Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, einer Verbesserung bedarf **).

U 3

*) Fabricii Biblioth. Graec. lib. II. cap. 6. p. 345.

*) Plinius sagt von dem Apelles; (Libr. XXXV. sect. 36. p. 698. Edit. Hard.) Fecit & Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. Nichts kann wahrer, als dieser

310 Laokoön, oder: über die Grenzen



Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloß weil sie eine reiche Composition, vorzüglich

Lobspruch gewesen seyn. Schöne Nymphen um eine schöne Göttin her, die mit der ganzen majestätischen Stirne über sie hervorragt, sind freylich ein Vorwurf, der der Malerey angemessener ist, als der Poesie. Das sacrificantium nur ist mir höchst verdächtig. Was macht die Göttin unter opfernden Jungfrauen? Und ist dieses die Beschäftigung, die Homer den Gespielinnen der Diana giebt? Mit nichten; sie durchstreifen mit ihr Berge und Wälder, sie jagen, sie spielen, sie tanzen: (Odyss. Z. v. 102—106.)

Οἱ δ' Ἀρτεμις εἰσι κατ' ἕρεος ἰοχαιρα

Ἡ κατα Τηϋγέτοῖ περιμηκετον, ἠ Ερυμανθον,

Τεργομενη καπροισι και ἀκεις ἐλαφοισι

Τῆ δε δ' ἅμα Νυμφαι, κεραι Διος Αἰγιο-
χοιο,

Αγρογομοι παιζυσι' — — — —

Plinius wird also nicht sacrificantium, er wird venantium, oder etwas ähnliches geschrieben haben; vielleicht sylvis vagantium,

che Contraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack

U 4

welche Verbesserung die Anzahl der veränderten Buchstaben ohngefähr hätte. Dem $\kappa\alpha\iota\zeta\sigma\iota$ beym Homer würde saltantium am nächsten kommen, und auch Virgil läßt in seiner Nachahmung dieser Stelle die Diana mit ihren Nymphen tanzen: (Aeneid. I. v. 497. 98.)

Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros — —

Spence hat hierbey einen seltsamen Einfall (Polymetis Dial. VIII. p. 102.) 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 devotion. In einer Anmerkung fügt er hinzu: The expression of $\kappa\alpha\iota\zeta\sigma\iota$, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of, Cho-

nicht zu seyn; und konnte es nicht seyn, so lange sich noch die Kunst in den engern Grenzen

ros 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 of their gods. Spence will nehmlich jene feyerliche Tänze verstanden wissen, welche bey den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meynet 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 religious kind. Er vergißt, daß bey dem Virgil die Diana selbst mit tanzet: exercet Diana choros. Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienstlicher Tanz seyn: zu wessen Verehrung tanzte ihn die Diana? Zu ihrer eigenen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beydes ist widersinnig. Und



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 Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines

U s

wenn die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig hielten, mußten darum ihre Dichter die Gravität 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.)

Jam Cytherea chorus ducit Venus, imminente luna:

Junctæque Nymphis Gratiae decentes
 Alterno terram quatunt pede — —

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



Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich, aber verschieden. Die Aehnlichkeit 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 harmoniren.

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren, als irgend ein 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 die Artisten verschiedene ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bey dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zellen *):

*) Iliad. A. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 17.



Η, και κυανησιν ἐπ' ὄφρυσι νευσε Κρονίων·
 Αμβροσiai δ' ἄρα χαιται ἐπερρωσαντο ἀνακτος,
 Κρατος ἀπ' ἀθανατοιο· μεγαυ δ' ἐλελιξεν Ολυμ-
 που·

Ihm bey seinem Olympischen Jupiter zum Vors-
 bilde gedienet, und daß ihm nur durch ihre
 Hülfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex
 ipso coelo petitum, gelungen sey. Wem dies
 ses nichts mehr gesagt heißt, als daß die Phans-
 tase des Künstlers durch das erhabene Bild des
 Dichters befeuert, und eben so erhabener Vors-
 stellungen fähig gemacht worden, der, dünkt
 mich, übersieht das Wesentlichste, und begnügt
 sich mit etwas ganz allgemeinem, wo sich, zu
 einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr
 specielles angeben läßt. So viel ich urthelle,
 bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser
 Stelle, zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck
 in den Augenbraunen liege, quanta pars ani-
 mi *) sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie

*) Plinius lib. X. sect. 51. p. 616. Edit. Hard.

ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewog, um das einigermassen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennet. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachlässiget hatten. Noch Myron war in beyden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt *), und nach eben demselben war Pythagoras Leontinus der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat **). Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beyspiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat.

*) Idem lib. XXXIV. sect. 19. p. 651. Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque & pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisse.

**) Ibid. Hic primus nervos & venas expressit, capillumque diligentius.

Man erinnere sich, was Hogarth über den Apollo zu Belvedere anmerkt *). „Dieser Apollo, sagt er, und der Antinous sind beyde in eben demselben Pallaste 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 Anblick, welcher etwas mehr als menschliches zeigt, welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben im Stande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewundernswürdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionirliche daran auch einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reisetete, diese Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was ich gesagt worden, besonders, daß die Hüfte und Schenkel, in Ansehung der obern Theile, zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi, ein

*) Vergliederung der Schönheit. S. 47. Verl. Ausg.

„ner der größten Italiänischen Maler, schetret
„eben dieser Meynung gewesen zu seyn, sonst
„würde er schwerlich (in einem berühmten Ge-
„mälde, welches ich in England ist) seinem
„Apollo, wie er den Tonkünstler Pasquillini
„krönet, das völlige Verhältniß des Antinous
„gegeben haben, da er übrigens wirklich eine
„Copie von dem Apollo zu seyn scheint. Ob
„wir gleich an sehr großen Werken oft sehen,
„daß ein geringerer Theil aus der Acht gelassen
„worden, so kann dieses doch hler der Fall nicht
„seyn; denn an einer schönen Bildsäule ist ein
„richtiges Verhältniß eine von ihren wesentli-
„chen Schönheiten. Daher ist zu schließen,
„daß diese Glieder mit Fleiß müssen seyn ver-
„längert 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 ur-
„theilen, daß das, was man bisher für unbe-
„schreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen
„Anblicke gehalten, von dem hergerühret hat,
„was ein Fehler in einem Theile derselben zu



„seyh geschlenen.“ — Alles dieses ist sehr einleuchtend; und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen giebt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der Füße und Schenkel entspringet. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen *):

Σταντων μιν, Μενελαος ὑπειρεχεν εὐρεας ὤμους,
 Ἀμφω δ' ἴσομενω, γεραρωτερος ἦεν Οδυσσευς.

„Wann beyde standen, so ragte Menelaus mit den breiten Schultern hoch hervor; wann aber beyde 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 beyder Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatze von Größe in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

*) Iliad. Γ. v. 210. 211.




XXIII.

Ein einziger unschicklicher Theil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird; der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Theile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabey das Gegentheil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit ihrem Wesen nach kein Vorwurf der Poesie seyn können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach ihren Theilen neben einander geschildert. Warum war ihm bey der Häßlichkeit vergönnet, was er bey der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst unterjagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die auf einander folgende Enumeration ihrer Elemente nicht eben sowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Ullers


 Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung 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 seyn aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst nicht nutzen kann, nußt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung reinangenehmer Empfindungen, unterhalten muß.

Diese vermischte Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites 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 Contrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert *). Dieses

*) Philos. Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn Th. II. S. 23.

ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Contrast nicht zu krall und zu schneidend seyn muß, daß die *Opposita*, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art seyn müssen, daß sie sich in einander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Aesop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfrage, das *Γελοιον* seiner lehrreichen Märchen, vermittelst der Ungestaltheit, auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Oel und Essig, die, wenn man sie schon in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet bleiben. 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 nachtheiliger Vorurtheile gegen sie wird: alsdenn fließen Verdruß, und Wohlgefallen in einander; aber

die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete gebrechliche Pope mußte seinen Freunden weit interessanter seyn, als der schöne und gesunde Wicherley den selbigen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, eben so wenig würde er es ohne dieselbe seyn. Die Häßlichkeit; die Uebereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beyde mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit heget; die unschädliche, ihn allein demüthigende Wirkung seines boshaften Geschwäzes: alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das *ὀυ φθαρτικόν*, welches Aristoteles *) unumgänglich zu dem Lächerlichen verlangt; so wie es auch mein Freund zu einer nothwendigen Bedingung macht, daß jener

Æ 2

*) De Poëtica cap. V.



Contrast von keiner Wichtigkeit seyn, und uns nicht sehr interessiren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemmons theurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein Paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen: und wir würden aufhören, über ihn zu lachen. Denn dieses Schicksal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Uebel scheinet, als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bey dem Quintus Calaber *). Achilles betauert die Penthesilea getödtet 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 wahrsten Mann zu Unsinnigkeiten verleite,

*) Paralipom. lib. I. v. 720—775.



— — — ἦτ' ἀφρονα φῶτα τιθῆσι.

Και πινιτον περ ἰοντα. — — — —

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Back und Ohr, daß ihm Zähne und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jachzornige mörderische Achilles wird mir verhafter, als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrey, welches die Griechen über diese That erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zucket, seinen Anverwandten 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 Meuterey ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen, und hätte seine Heersführer verrätherisch zurückgelassen, die Heersführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzlich Verderben



verhangen: 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 Shakespear. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster, im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht, als 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 bey weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erwecket, 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 Plage of Custom, and permit
 The curtesie of Nations to deprive me,
 For that I am some twelve, or fourteen
 Moonshines

*) King Lear. Act. I. Sc. VI.



Lag of a Brother? Why Bastard? where-
fore base?

When my dimensions are as well compact,
My mind as gen'rous, and my shape as
true

As honest Madam's Issue? Why brand
they thus

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,
Got 'tween a - sleap and wake?

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in
der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich
hingegen den Grafen von Glocester sagen *):

Æ 4

*) The Life and Death of Richard III. Act. I.
Sc. I.



But I, that am not shap'd for sportive
Tricks,

Nor made to court a am'rous looking-glass,
I, that am rudely stamp'd, and want Love's
Majesty,

To strut before a wanton, ambling Nymph;
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 ma-
de up,

And that so lamely and unfashionably,
That dogs bark at me, as I halt by them:
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,

To entertain these fair well-spoken days,
I am determin'd, to prove a Villain?

so höre ich einen Teufel, und sehe einen Teufel; in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

XXIV.

So nußt der Dichter die Häßlichkeit der Formen: welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnet?

Die Malerey, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerey, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener, gehören ihr alle sichtbare Gegenstände zu: als diese, schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter *) hat dieses

Æ 5

*) Briefe, die neueste Litteratur betreffend, Th. V. S. 107.

bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vorstel-
 „lungen der Furcht,“ sagt er, „der Traurigkeit,
 „des Schreckens, des Mitleids u. s. w. könn-
 „nen nur Unlust erregen, in so weit wir das
 „Uebel für wirklich halten. Diese können also
 „durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher
 „Betrug sey, in angenehme Empfindungen auf-
 „gelöst werden. Die widrige Empfindung des
 „Efels 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 also, wenn sich die Kunst
 „der Nachahmung noch so sehr verräth? Ihre
 „Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung,
 „daß das Uebel wirklich sey, sondern aus der
 „bloßen Vorstellung desselben, und diese ist
 „wirklich da. Die Empfindungen des Efels sind
 „also allezeit Natur, niemals Nachahmung.“

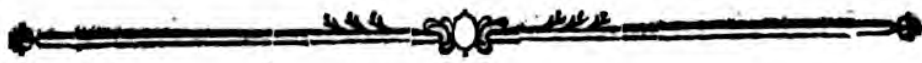
Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der For-
 men. Diese Häßlichkeit beleidiget unser Ge-
 sicht, widerstehet unserm Geschmacke an Ord-
 nung und Uebereinstimmung, und erwecket Ab-

schen, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu seyn aufhöret, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahiren, und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Ueberlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles giebt 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

*) De Poëtica, cap. IV.

können, *τι κάσον*, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, *ὅτι ἕτος ἐκείνος*, 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 welchen sie befriediget wird, nur zufällig: 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 Bemerkung der Aehnlichkeit 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 übrig bleibet. Nach den



Beyspielen, welche Aristoteles giebt, zu urtheilen, 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 Beyspiele sind, reißende Thiere und Leichname. Reißende Thiere 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, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verlieret jenes Mitleid, durch die Ueberzeugung des Betrugs, das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinigen, daß wir mehr wünschenswürdiges als schreckliches darin zu bemerken glauben.

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 Malerey, als schöner Kunst, seyn kann: so käme es noch darauf an, ob sie ihr nicht, eben so wohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich seyn könne.

Darf die Malerey, zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so grade zu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerey lächerlich werden kann: besonders wenn eine Affectation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der 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 Anzüglichkeit und Vergnügung erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß dem ungeachtet sich die Malerey 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 coexistirenden Theile in successive, ihre widerige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu seyn, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerey hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte bey zusammen, und wirket nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnt 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.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen Recht, die Episode des Thersites 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, dieser Meinung ist *). Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläufiger darüber zu erklären.

XXV.

Auch der zweyte Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter, zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bey der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erwecket.

„An,

*) Klotzii Epistolae Homericae, p. 33. & seq.

„Andere unangenehme Leidenschaften,“ sagt er*), „können auch außer der Nachahmung, in der Natur selbst, dem Gemüthe öfters schmeicheln; indem sie niemals reine Unlust erregen, 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 das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Freyheit, sich bald bey dem vernünftigen, bald bey dem widrigen Theile einer Leidenschaft zu verweilen, und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist, als das lauterste Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Aufmerksamkeit auf sich selber, um dieses vielfältig beobachtet zu haben; und woher käme es denn sonst, daß

*) Eben daselbst. S. 103.

„dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen sein
 „Unmuth lieber ist, als alle freudige Vorstellun-
 „gen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenket?
 „Ganz anders aber verhält es sich mit dem Ekel
 „und den ihm verwandten Empfindungen. Die
 „Seele erkennt in demselben keine merkliche
 „Bermischung von Lust. Das Mißvergnügen
 „gewinnet die Oberhand, und daher ist kein
 „Zustand, weder in der Natur noch in der Nach-
 „ahmung zu erdenken, in welchem das Gemüth
 „nicht von diesen Vorstellungen mit Widerwillen
 „zurückweichen sollte.“

Vollkommen richtig; aber da der Kunststrich-
 ter selbst noch andere mit dem Ekel verwand-
 te Empfindungen erkennt, die gleichfalls nichts
 als Unlust gewähren, welche kann ihm näher
 verwandt seyn, als die Empfindung des Häß-
 lichen in den Formen? Auch diese ist in der
 Natur ohne die geringste Mischung von Lust;
 und da sie deren eben so wenig durch die Nach-
 ahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zu-
 stand zu erdenken, in welchem das Gemüth von



Ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

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 Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzt zu seyn glaubet. „Jene beyde, sagt er, durch „eine übermäßige Süßigkeit, und dieses durch „eine allzugroße Weichheit der Körper, die den „berührenden Fibern nicht genugsam widerstehen. Diese Gegenstände werden sodann auch „dem Gesichte unerträglich, aber bloß durch die „Association der Begriffe, indem wir uns des „Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche oder dem Gefühle verursachen. Denn eigentlich zu reden, giebt es „keine Gegenstände des Ekels für das Gesicht.“

Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen als

lerdings nennen. Ein Feuermahl in dem Gesichte, eine Nasenscharte, eine gepletzte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen, sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider seyn können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabey empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kömmt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabey fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen 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 unangenehme 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 Widerwärtigem gerührt werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet seyn.

Uebrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und vor sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie, noch der Malerey werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getraute ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter, wenigstens einige ekelhafte Züge, als ein Ingrediens zu den nehmlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärkt.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Ans

342 Laokoon, oder: über die Grenzen

standes, mit dem Ekelhaften in Contrast gesetzt, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bey dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach *).

ΜΑΘ. Πρωτη δε γε γνωμην μεγαλην ἀφηρεϊτη
Υπ' ἀσκαλαβωτη. ΣΤΡ. Τινα τροπον; κατι-
πε μοι.

ΜΑΘ. Ζητηντος αὐτη της σεληνης τας οδους
Και τας περιφορας, εἴτ' ἀνω κεχηνοτος
Απο της ὀροφης νυκτωρ γαλεωτης κατεχεσεν.

ΣΤΡ. Ηδην γαλεωτη καταχεσαντι Σωκρατης.

Man lasse es nicht ekelhaft seyn, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die Hottentottische Erzählung, Squassou und Knonmquaitha, in dem Kenner, einer Englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibet. Man weiß,

* Nubes v. 170-74.

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, schlappe bis auf den Nabel herabhängende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizet, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens *)!

§ 4

*) The Connoisseur, Vol. I. N. 21. Von der Schönheit der Anonmquaiha heißt es: He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of Hessaqua; he was ravished with the prest gristle of her nose; and his eys dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel. Und

Mit dem Schrecklichen scheint sich das Ekelfaste noch Inniger vermischen zu können. Was

was trug die Kunst bey, so viel Reize in ihr vortheilhaftestes Licht zu setzen? She made a varnish of the fat of goats mixed with loot, 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 gellow dust of Buchu; her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared like the fable curtain of the night bespangled with stars; she sprinkled her limbs with wood-ashes, and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the 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 lion. Ich füge noch die Ceremonie der Zusammenebung des verliebten Paares hinzu: The Surri or Chief Priest approached



wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin *) mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit bey dem Hesiodus **) , das Της ἐκ μὲν εἰνων μύζαι γέον· doch mich dünkt, nicht sowohl weil es ein ekel Zug ist, als weil es ein bloß ekel Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beyträgt. Denn die langen über die Finger hervorragenden Nägel, (μακροὶ δ' ὀνυχες χεῖρεσσιν ὑπῆσαν) scheint er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange

¶ 5

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 Chirigriqua.

*) Περι Υψους, τμημα ή, p. 15. edit. T. Fabri,

**) Scut. Hercul. v. 266.

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:

— — — — ἐκ δε παρειῶν

Αἱμὲ ἀπελείβειτ' ἐραζέ — — —

Hingegen eine fließende Nase ist weiter nichts als eine fließende Nase; und ich rathe der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bey 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 dürrer Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergeräth. Der ganze Reichthum des Kranken verlassenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. „Ha!“ fährt Neoptolem auf einmal zusammen, „hier „trockenen zerrissene Lappen, voll Blut und „Eiter *)!“

*) Philoct., v. 31-34.

- NE. Ορω κενην οίκησιν ἀνθρώπων διχα.
 ΟΔ. Ουδ' ἐνδοι οἰκοποιος ἐστὶ τις τροφή;
 NE. Στειπτή γε φύλλας ὡς ἐναυλιζόντι τῶ.
 ΟΔ. Τα δ' ἄλλ' ἐρημα, κεδεν ἐσθ' ὑποσεύγον;
 NE. Αυτοξύλον γ' ἐκπωμα, φαυλεργε τινος
 Τεχνηματ' ἀνδρος, και πυρεὶ ὄμμε ταδε.
 ΟΔ. Κεινε το θησαυρισμα σημαινεις τοδε.
 NE. Ιε, ιε· και ταυτα γ' ἄλλα θαλπεται
 Ρακη, βαρειας τε νοσηλειας πλεα.

So wird auch beym Homer der geschleifte Hector, durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht und zusammenverklebte Haar,

Squallentem barbam & concretos sanguine
 crines,

(wie es Virgil ausdrückt *)) ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas, beym Ovid, sich ohne Empfindung des Ekels denken **)?

*) Æneid. lib. II. v. 277.

***) Metamorph. VI. v. 397.



Clamanti cutis est summos derepta per artus :
 Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor
 undique manat:

Detectique patent nervi: trepidaeque
 sine ulla

Pelle micant venae: salientia viscera possis,
 Et perlucentes numerare in pectore fibras.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabey interessiret 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 giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen steht. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnoth nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnährhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit wel-

chen der Magen befriediget werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Uebel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust seyn müsse, bey der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte *):

Hanc (famem) procul ut vidit — —
 — refert mandata deae; paulumque mo-
 rata,

Quanquam aberat longe, quanquam modo
 venerat illuc,

Visa tamen sensisse famem — — —

Eine unnatürliche Uebertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht;

*) Ibid. lib. VIII. v. 809.

350 Laokoon, oder: über die Grenzen

Erbarmen, und Gräul, und Ekel, kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Gräul hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gespart, und in dem Hunger des Eresichthons sind, sowohl bey ihm, als bey dem Kallimachus *), die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehret, und auch der Opferkuh nicht verschonet hatte, die seine Mutter der Besta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Ragen herfallen, und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Ueberbleibsel von fremden Tischen betteln:

*Και ταν βων έφαγεν, ταν Εσια έτρεφε ματηρ,
Και τον αειδλοφορον και τον πολεμηιον ιππον,
Και ταν αιλχρον, ταν έτρεμε θηρια μικκα —
Και τοδ' ο τω βασιλhos ενι τριοδοισι καθησο
Αιτιζων ακολως τε και εκβολα λυματα δαιτος —*

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren.

*) Hym. in Cererem v. III — III6.



Vis tamen illa mali postquam consumserat
omnem

Materiam — — — — —

Ipse suos artus lacero divellere morfu

Coepit; & infelix minuendo corpus alebat.

Nur darum waren die häßlichen Harpyen so stinkend, so unflätzig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus beym Apollonius *):

Τυτθον δ' ἦν ἄρα δηπότη' ἔδητυος ἄμμι λιπῶσι,
Πνεὶ τοδὲ μυδαλεὸν τε καὶ ἔτλητον μένος ὀδμῆς.
Οὐ κε τις ἔδε μινυνθὰ βροτῶν ἀνχοίτο πελασσας,
Οὐδ' εἰ οἱ ἄδαμαντος ἐληλαμένον κέαρ εἶη.
Ἄλλα μὲς πικρῆ δῆτα κε δαίτος ἐπιχρεὶ ἀνάγκη
Μιμνεῖν, καὶ μιμνοντα κακῆ ἐν γαστρὶ θεοῦται.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekele Einführung der Harpyen beym Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur

*) Argonaut. lib. II. v. 228—233.

ein Instehender, den sie prophezehen; und noch dazu löset sich die ganze Prophezehung 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 sezet; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, 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 Schauspiele von Beaumont und Fletcher anführen, die statt aller andern Beyspiele hätte seyn können, wenn ich sie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte *).

Ich

*) The Sea-Voyage Act. III. Sc. I. Ein französischer Seeräuber wird mit seinem Schiffe an eine wüste Insel verschlagen. Habsucht und Neid entzweyen seine Leute, und schaffen ein Paar Elenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der äußersten Noth ausgesetzt gewesen,

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände
in der Malerey. Wenn es auch schon ganz un-

sen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See
zu stechen. Alles Vorrathes von Lebensmit-
teln sonach auf einmal beraubet, sehen jene
Nichtswürdige gar bald den schmäblichsten
Tod vor Augen, und einer drückt gegen den
andern seinen Hunger und seine Verzweiflung
folgendergestalt aus:

LAMURE. Oh, what a Tempst have I in my
Stomach!

How my empty guts cry out! My wounds
ake,

Would they would bleed again, that I
might got

Something to quench my thirst.

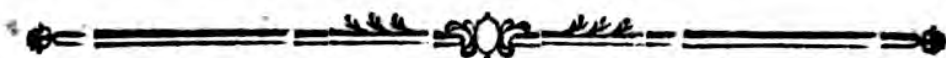
FRANVILLE. O Lamure, the Happiness my
dogs had

When I kept house at home! they had a
storehouse,

A storehouse of most blessed bones and
crusts,

Hoppy crusts. Oh, how sharp Hunger
pinches me! —

354 Laokoon, oder: über die Grenzen



streitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekel-
hafte Gegenstände für das Gesicht gäbe, von

LAMURE. How now, what news?

MORILLAR. Hast any meat yet?

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 dam-
nably.

There's old rotten trunks of trees too,
But not a leaf nor blossom in all the island.

LAMURE. How it looks!

MORILLAR. It stincks too.

LAMURE. It may be poison.

FRANVILLE. Let it be any thing;

So I can get it down. Why Man,

Poison's a princely dish.

MORILLAR. Hast thou no bisket?

No crumbs left in thy pocket? Here is my
doubler,

Give me but three small crumbs.

FRANVILLE. Not for three Kingdoms,

welchen es sich von sich selbst verstünde, daß die
Malerey, als schöne Kunst, ihrer entsagen würd

3 2

If I were Master of 'em. Oh, Lamure,
But one poor joint of mutton, we ha'
scorn'd, Man.

LAMURE. Thou speak'st of Paradise;
Or but the snuffs of those healths,
We lave lewdly at midnight flang away.

MORILLAR. Ah! but to lick the glasses.
Doch alles dieses ist noch nichts gegen den fol-
genden Auftritt, wo der Schiffschirurgus da-
zu kommt.

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;

Here 's nothing can be meat, without a
miracle,

Oh, that I had my boxes and my lints now,
My stüpes, my tents, and those sweet helps
of Nature!

What dainly dishes could I make of 'em!

356 Laokoon, oder: über die Grenzen



de: so müßte sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verblüdung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Pardenone läßt in einem Gemälde von

MORILLAR. Hast ne'er an old suppository?

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.

MORILLAR. Hast thou not searcloths left?
Nor any old pulteffes?

FRANVILLE. We care not to what it hath been ministr'd.

SURGEON. Sure I have none of these dainties, Gentlemen.

FRANVILLE. Where's the great wen
Thou cut'st from Hugh the sailor's shoulder?
That would serve now for a most princely Banquet.

SURGEON. Ay if we had it, Gentlemen!

I flung it over-board, Slave that I was.

LAMURE. A most improvident Villain.

dem Begräbnisse Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson mißbilliget dieses deswegen *), weil Christus noch nicht so lange todt gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bey der Auferweckung des Lazarus hingegen glaubt er, sey 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 schon den Schnupfen haben. Doch die Malerey 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 angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verlieret in einer

3 3

*) Richardson de la Peinture T. I. p. 74.

sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandtheilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen, als hier; sobald die Ueberraschung vorbei, sobald der erste glerige Blick gesättiget, trennet es sich wiederum gänzlich, und liegt in seiner eigenen cruden Gestalt da.

XXVI.

Des Herrn Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerey und Poesie mit einander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beyden zuträglich ist. Was



ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Speculation kühnlich nachtreten.

Man pfleget in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meynung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erkläret hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bey? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheint? Oder denen, 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 Nothwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß die Aehnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsätzliche Aehnlichkeiten sind; und daß das eine so

360 Laokoon, oder: über die Grenzen

wenig das Vorbild des andern gewesen, daß sie auch nicht einmal beyde einerley Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indeß auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sey, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe; aus den Zeiten Alexanders des Großen.

„Das gütige Schicksal, sagt er *), welches
„auch über die Künste bey ihrer Vertilgung
„noch gewachet, 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 Welt-
„sterstücke. Laokoon, nebst seinen beyden Söh-
„nen, vom Agesander, Apollodorus **) und

*) Geschichte der Kunst S. 347.

**) Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der einzige, der diese Künstler nennet, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in

„Athenodorus aus Rhodus gearbeitet, ist nach
 „aller Wahrscheinlichkeit aus dieser Zeit, ob
 „man gleich dieselbe nicht bestimmen, und wie
 „einige gethan haben, die Olympias, in wel-
 „cher diese Künstler geblühet haben, angeben
 „kann.“

In einer Anmerkung sezet er hinzu: „Pli-
 „nius meldet kein Wort von der Zeit, in wel-
 „cher Agesander und die Gehülfen an seinem
 „Werke, gelebet haben; Maffei aber, in der
 „Erklärung alter Statuen, hat wissen wollen,
 „daß diese Künstler in der acht und achtzigsten
 „Olympias geblühet haben, und auf dessen
 „Wort haben andere, als Richardson, nachge-
 „schrieben. Jener hat, wie ich glaube, einen
 „Athenodorus unter des Polycletus Schülern,
 „für einen von unsern Künstlern genommen,

3 5

diesem Namen von einander abgingen. Har-
 duin würde es gewiß sonst angemerkt haben.
 Auch die ältern Ausgaben lesen alle, Polydo-
 rus. Herr Winkelmann muß sich in dieser
 Kleinigkeit bloß verschrieben haben.

„und da Polycletus in der sieben und achtzigsten Olympias geblühet, so hat man seinen vermeynten Schüler eine Olympias später gesetzt: andere Gründe kann Maffei nicht haben.“

Er konnte ganz gewiß keine andere haben. Aber warum läßt es Herr Winkelmann dabey bewenden, diesen vermeynten Grund des Maffei bloß anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen andern Gründen unterstützt ist, so macht er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo man nicht sonst zeigen kann, daß Athenodorus, des Polyclets Schüler, und Athenodorus der Gehülfe des Agesander und Polydorus, unmöglich eine und eben dieselbe Person können gewesen seyn. Zum Glücke läßt sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiedenen Vaterlande. Der erste Athenodorus war, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Pausanias *), aus Klitor in Arkadien;

*) Αθηνοδαρος δε και Δαμιας — εἶτοι δε Αρκαδεις εἰσιν ἐκ Κλειτορος. Phoc. cap. 9. p. 819. Edit. Kuhn.

der andere hingegen, nach dem Zeugnisse des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winkelmann kann keine Absicht dabey gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffet durch Beyfügung dieses Umstandes nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werks nach seiner unstreitigen Kenntniß ziehet, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, daß er sich unbekümmert gelassen, ob die Meynung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte oder nicht. Er erkennet ohne Zweifel in dem Laokoon zu viele von den argutiis *), die dem Lysippus 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 Laokoon nicht älter seyn kann, als Lysippus, ist das durch auch zugleich erwiesen, daß er ungefähr aus seiner Zeit seyn müsse? daß er unmöglich

*) Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 653. Edit. Hard.

ein weit späteres Werk seyn könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland bis zum Anfange der römischen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum empor hob, bald wiederum sinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Bettlers seyn können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kayser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehülfen die Zeitverwandten eines Strongylion, eines Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Dlogenes seyn? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Theil 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 verwahren, daß er sie nicht eben sowohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Winkelmann allein des Laokoons würdig zu seyn achtet?

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 Pheidias, dem Praxiteles, dem Scopas, 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 folgender Gestalt fort *): *Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi*

*) Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

Imperatoris domo, opus omnibus & picturae & statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum & liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agefander & Polydorus & Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone & singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, & Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genennet werden, ist Diogenes von Athen derjenige, dessen Zeitalter am unwidersprechlichsten bestimmt ist. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgezieret; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauere, und ich denke, man

wird auch das Zeitalter des Craterus und Pythodorus, des Polydektas und Hermolaus, des zweyten Pythodorus und Artemons, so wie des Aphrodisius Trallianus, eben so unwidersprechlich bestimmt finden. Er sagt von ihnen: Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis. Ich frage: kann dieses wohl nur so viel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Palläste der Kayser angefüllet gewesen? In dem Verstande nemlich, daß die Kayser sie überall zusammen suchen und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiß nicht. Sondern sie müssen ihre Werke ausdrücklich für diese Palläste der Kayser gearbeitet, sie müssen zu den Zeiten dieser Kayser 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 Pythodor



rus kömmt zwar bey ihm vor *), allein Harduin hat sehr Unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausantas nennet die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des erstern zu Koronea in Boeotien sahe, *ἀγάλμα ἀρχαίον*, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister giebet, die in den allerersten und rauhesten Zeiten der Kunst lange vor einem Phidias und Praxiteles gelebt hatten. Und mit Werken solcher Art werden die Kayser gewiß nicht ihre Palläste ausgezieret haben. Noch weniger ist auf die andere Vermuthung des Harduins zu achten, daß Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens sey, dessen Plinius an einer andern Stelle gedenket. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, deren wegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzuthun.

Ist

*) Boeotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn.

Ist es aber sonach außer allem Zweifel, daß Craterus und Pythodorus, daß Polydektos und Hermolaus, mit den übrigen, unter den Kaysern gelebet, deren Palläste 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 übergeheth. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur: wären Agasander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winkelmann hält; wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präcision des Ausdruckes keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneuesten Meister springen müßte, diesen Sprung mit einem Gleichergestalt thun?

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 Betrachtung der Zeit so unähnliche Meister, mit einander gemein gehabt hätten. Plinius rede nemlich 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 Theil gehabt, jederzeit zu nennen, zu weitläufig gewesen wäre: (quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt) so wären ihre sämtliche Namen darüber vernachlässiget worden. Dieses sey den Meistern des Laokoons, dieses sey so manchen andern Meistern wiederfahren, welche die Kaiser für ihre Palläste beschäftigt hätten.

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 älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoons erwähnt? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles; eines Timokles und Timarchides, oder der Sohne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom

war *). Herr Winkelmann sagt selbst, daß man von dergleichen älteren Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichniß machen könne **). Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermuthung um so viel wahrscheinlicher, 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 hohen Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winkelmann setzt, gearbeitet; hätte der Laokoön selbst in Griechenland ehemals gestanden: so müßte das tiefste Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke (opere om-

A a 2

*) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.

**) Geschichte der Kunst, Th. II. S. 331.

nibus & picturae & statuariae artis praepo-
nendo) beobachtet hätten, äußerst befremden.
Es müßte äußerst befremden, wenn so große
Meister weiter gar nichts gearbeitet hätten,
oder wenn Pausanias von ihren übrigen Wer-
ken in ganz Griechenland, eben so wenig wie
von dem Laokoon, zu sehen bekommen hätte.
In Rom hingegen konnte das größte Meister-
stück lange im Verborgenen bleiben, und wenn
Laokoon auch bereits unter dem Augustus wäre
verfertigt worden, so dürfte es doch gar nicht
sonderbar scheinen, daß erst Plinius seiner ge-
dacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn
man erinnere sich nur, was er von einer Venus
des Scopas sagt *), die zu Rom in einem Tem-
pel des Mars stand, quemcunque alium lo-
cum nobilitatura. Romae quidem magnitudo
operum eam oblitterat, ac magni officiorum
negotiorumque acervi omnes a contempla-
tione talium abducunt: quoniam otiosorum

*.) Plinius l. c. p. 727.

& in magno loci silentio apta admiratio-
talis est.

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoon so gern eine Nachahmung des Virgillschen Laokoons sehen wollen, werden, was ich bisher gesagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiel mir eine Muthmaßung bey, die sie gleichfalls nicht sehr mißbilligen dürften. Vielleicht, könnten sie denken, war es Asinius Pollio, der den Laokoon des Virgils durch griechische Künstler ausführen ließ. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und scheint 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 einzeln Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt *)? Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der

U a 3

*) Ad vers. 7. lib. II. Æneid. und besonders ad vers. 183. lib. XI. Man dürfte also wohl nicht Unrecht thun, wenn man das Verzeichniß der verlorenen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte.

Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoon, vollkommen angemessen*): ut fuit acris vehementiae sic quoque spectari monumenta sua voluit. Doch da das Cabinet des Pollio, zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Pallaste des Titus stand, noch ganz unzertrennet an einem besondern Orte beyammen gewesen zu seyn scheint: so möchte diese Muthmaßung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst gethan haben, was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern

*) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.



gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiß nicht seyn können, als sie Herr Winkelmann ausgiebt, durch eine kleine Nachricht bestärket, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese *):

„Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der
 „Herr Cardinal Alexander Albani, im Jahr
 „1717, in einem großen Gewölbe, welches im
 „Meere versunken lag, eine Base entdeckt,
 „welche von schwarz gräulichem Marmor ist,
 „den man Isoiglio nennet, in welche die Fi-
 „gur eingefüget war; auf derselben befindet sich
 „folgende Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ ΡΟΔΙΟΣ
 ΕΠΟΙΗΣΕ

„Athanodorus des Agesanders Sohn, aus Rhod-
 „us, hat es gemacht. Wir lernen aus dieser
 „Inschrift, daß Vater und Sohn am Laokoön
 „gearbeitet haben, und vermuthlich war auch
 „Apollodorus (Polydorus) des Agesanders
 „Sohn: denn dieser Athanodorus kann kein an-

Na 4

*) Geschichte der Kunst, Th. II. S. 347.

376 Laokoon, oder: über die Grenzen

„derer seyn, als der, welchen Plinius nennet.
„Es beweiset ferner diese Inschrift, daß sich
„mehr Werke der Kunst, als nur allein drey,
„wie Plinius will, gefunden haben, auf welche
„die Künstler das Wort, Gemacht, in vollens-
„deter und bestimmter Zeit gesetzt, nemlich
„*ἔποιησε*, fecit: er berichtet, daß die übrigen
„Künstler aus Bescheidenheit sich in unbestimm-
„ter Zeit ausgedrückt, *ἔποιε*, faciebat.“

Darin wird Herr Winkelmann wenig Wi-
derspruch finden, daß der Athanodorus in die-
ser Inschrift kein anderer, als der Athenodorus
seyn könne, dessen Plinius unter den Meistern
des Laokoons gedenket. Athenodorus und Atha-
nodorus ist auch völlig ein Name; denn die Rhos-
dier bedienten sich des Dorischen Dialekts. Al-
lein über das, was er sonst daraus folgern will,
muß ich einige Anmerkungen machen.

Das erste, daß Athenodorus ein Sohn des
Agelanders gewesen sey, mag hingehen. Es ist
sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich.
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 Gebrüdern Apollonius und Tauriscus saget, leidet nicht wohl eine andere Auslegung *).

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß sich nicht mehr als drey Kunstwerke gefunden, zu welchen sich ihre Meister in der vollendeten Zeit (anstatt des ἐποίησε, durch ἐποίησε) bekannt hätten? Diese 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 Germanicus Κλεομένης — ἐποίησε gefunden? Auf der sogenannten Vergötterung des Homers, Αχιλλεύς ἐποίησε? Auf der bekannten Base zu Gaeta, Σαλπίων ἐποίησε**)? u. s. w.

Α α ς

*) Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

**) Man sehe das Verzeichniß der Aufschriften alter Kunstwerke bey dem Mar. Gubius, (ad Phaedri fab 5. lib. I.) und ziehe zugleich die

Herr Winkelmann kann sagen: „Wer weiß
 „dieses besser als ich? Aber, wird er hinzu-
 „setzen, desto schlimmer für den Plinius. Setz-
 „nem Vorgeben ist also um so öfterer widerspro-
 „chen; es ist um so gewisser widerlegt.“

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Win-
 kelmann den Plinius mehr sagen ließe, als er
 wirklich sagen wollen? Wenn also die ange-
 führten Beispiele, nicht das Vorgeben des Pli-
 nius, sondern bloß das Mehrere, welches Herr
 Winkelmann in dieses Vorgeben hineingetragen,
 widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß
 die ganze Stelle anführen. Plinius will in sei-
 ner Zueignungsschrift an den Titus, von seinem
 Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes
 sprechen, der es selbst am besten weiß, wie viel
 demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er
 findet ein merkwürdiges Exempel in einer sol-
 chen Bescheidenheit bey den Griechen, über des-
 sen prahlende, vielversprechende Büchertitel,

Berichtigung desselben vom Gronov (Praef. ad
 Tom. IX. Thesauri Antiqu. Grae.) zu Rathe.

(inſcriptiones, propter quas vadimonium deſeri poſſit) er ſich ein wenig aufgehalten, und ſagt *): Et ne in totum videar Graecos infeſtari, ex illis nos velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, & illa quoque quae mirando non fatiamur, pendentis titulo inſcripſiſſe: ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam inchoata ſemper arte & imperfecta: ut contra judiciorum varietates ſuper'eſſet artifice regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid deſideraretur, ſi non eſſet interceptus. Quare plenum verecundiae illud eſt, quod omnia opera tamquam noviffima inſcribere & tamquam ſingulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absoluta traduntur inſcripta: ILLE FECIT, quae ſuis locis reddam; quo apparuit, ſummam artis ſecuritatem auctori placuiſſe, & ob id magna invidia fuere omnia ea.

*) Libr. I. p. 5. Edit. Hard.

Ich bitte auf die Worte des Plinius, pingendi fingendique conditoribus, aufmerksam zu seyn, 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 Künste, pingendi fingendique conditores, ein Apelles, ein Polyklet, und ihre Zeitverwandte, diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennet, so glebt er stillschweigend, aber deutlich genug zu verstehen, daß ihre Nachfolger, 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 drey Künstler des Laokoons ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann dem ohngeachtet wahr seyn, daß, wie Plinius sagt, nur etwa drey Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedienen; nehmlich unter den ältern

Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und seine Gehülffen, 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 Apelles, eines Polyklets und der übrigen aus dieser Classe, nur etwa drey gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, daß Plinius diese drey Werke selbst nachhaft gemacht hat *): so kann Athenodorus, von dem

*) Er verspricht wenigstens ausdrücklich, es zu thun: quae suis locis reddam. Wenn er es aber nicht gänzlich vergessen, so hat er es doch sehr im Vorbeygehen und gar nicht auf eine Art gethan, als man nach einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er zum Exempel schreibt; (Lib. XXXV. sect. 39.) Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit, Ἰνναύσει· quod profecto non fecisset, nisi en-

keines dieser drey Werke ist, und der sich dems ohngeachtet auf seinen Werken der vollendeten

caustica inventa: so ist es offenbar, daß er dieses *ἐνκαύσει* zum Beweise einer ganz andern Sache braucht. Hat er aber, wie Harduin glaubt, auch zugleich das eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufschrift in dem Moristo abgefaßt gewesen: so hätte es sich wohl der Mühe verlohnet, ein Wort davon mit einfließen zu lassen. Die andern zwey Werke dieser Art, findet Harduin 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, cujus 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. (Lib. XXXV. sect. 10.) Hier werden zwey verschiedene Gemälde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rath-



Zeit bedienet, zu jenen alten Künstlern nicht gehören; er kann kein Zeitverwandter des Apelles,

hause aufstellen lassen. Das zweyte ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bey 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; *cujus supra caput tabula bigae dependet*. Was heißt das? Ueber dessen Haupt eine Tafel hing, worauf ein zweyspänniger 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 beyde waren von dem Nicias? So muß es Harduin genommen haben. Denn wo wären hier sonst zwey Gemälde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird: *Inscriptit Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen in hunc modum: O NIKIAS ENEKATZEN*; atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, *ILLE FECIT*, indicavit Praefatio



des Lysippus seyn, sondern er muß in spätere Zeiten gesetzt werden.

Kurz;

ad Titum, duo haec sunt Niciae. Ich möchte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Horiskum, sondern wirklich das Imperfectum gebraucht hätte, Plinius aber hätte bloß bemerken wollen, daß der Meister, anstatt γεαφειν, ενκαλειν, gebraucht hätte; würde er in seiner Sprache auch nicht noch alsdenn haben sagen müssen, Nicias scripsit se inussisse? Doch ich will hierauf nicht bestehen; es mag wirklich des Plinius Wille gewesen seyn, eines von den Werken, 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 cujus supra caput tabula bigae dependet, können also nicht anders als verfälscht seyn. Tabula bigae, ein Gemälde, worauf ein zweispänniger Wagen gemalt, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von bigae braucht. Und was für ein zweispänniger Wagen? Et-
wan,

Kurz; ich glaube, es ließe sich als ein sehr zuverlässiges Kriterium angeben, daß alle Künste

wan, dergleichen zu den Wettrennen in den Nemeïschen Spielen gebraucht wurden; so daß dieses kleinere Gemälde in Ansehung dessen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das kann nicht seyn: denn in den Nemeïschen Spielen waren nicht zweispännige, sondern vierspännige Wagen gewöhnlich. (Schmidius in Prol. ad Nemeonicas, p. 2.)

Einsmals kam ich auf die Gedanken, daß Plinius anstatt des bigae vielleicht ein griechisches Wort geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden, ich meine *πρυχίον*. Wir wissen nemlich aus einer Stelle des Antigonus Casarystius, beynt Zenobius, (conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Graec. Praef. p. 7.) 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 angehangen wurden. Und ein solches Täfelchen hieß *πρυχίον*. Dieses griechische Wort fand sich vielleicht in einer Handschrift durch die Glosse, *tabula, tabella*

ler, die das *εποιησε* gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Großen, kurz vor oder

erkläret; und das *tabula* kam endlich mit in den Text. Aus *πρυχιον* ward *bigae*; und so entstand das *tabula bigae*. Nichts kann zu dem Folgenden besser passen, als dieses *πρυχιον*; denn das Folgende eben ist es, was darauf stand. Die ganze Stelle wäre also zu lesen: *cujus supra caput πρυχιον dependet, quo Nicias scripsit se inussisse*. Doch diese Correctur, ich bekenne es, ist ein wenig kühn. Muß man denn auch alles verbessern können, was man verfälscht zu seyn beweisen kann? Ich begnüge mich, das letztere hier geleistet zu haben, und überlasse das erstere einer geschicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurück zu kommen; wenn Plinius also nur von einem Gemälde des Nicias redet, dessen Aufschrift im *Aloristo* abgefaßt gewesen, und das zweite Gemälde dieser Art das obige des *Lysippus* ist: welches ist denn nun das dritte? Das weiß ich nicht. Wenn ich es bey einem andern alten Schriftsteller finden dürfte, als bey dem Plinius, so würde ich nicht sehr ver-

unter den Kaysern, geblühet haben. Von dem Kleomenes ist es unstreitig; von dem Archelaus ist es höchst wahrscheinlich: und von dem Salpion kann wenigstens das Gegentheil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den übrigen; den Athenodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winkelmann selbst mag hierüber Richter seyn! Doch protestire ich gleich im voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künstler, welche *ετοιμοι* gebraucht, unter die spätern gehören: so gehören darum nicht alle, die sich des *ετοιμοι* 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 gestellet haben.

XXVIII.

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neuerlicher, als auf das, was Herr Winkelmann

Bb 2

legen seyn. Aber es soll bey dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bey diesem weiß ich es nicht zu finden.



von dem sogenannten Borghesischen Fichter 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 seyn. Aber ich finde nichts dergleichen bey ihm; und wenn nunmehr mich etwas mißtrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das seyn, daß meine Besorgniß nicht eingetroffen.

„Einige, sagt Herr Winkelmann *),
 „machen aus dieser Statue einen Discobolus,
 „das ist, der mit dem Disco, oder mit einer
 „Scheibe von Metall, wirft, und dieses war
 „die Meinung des berühmten Herrn von Stosch
 „in einem Schreiben an mich, aber ohne ge-
 „nugsame Betrachtung des Standes, worin
 „dergleichen Figur will gesetzt seyn. Denn der-
 „jenige, welcher etwas werfen will, muß sich
 „mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und

*) Geschichte der Kunst, Th. II. S. 394.

„Indem der Wurf geschehen soll, liegt die Kraft
 „auf dem nächsten Schenkel, und das linke Bein
 „ist mäßig: hier aber ist das Gegentheil. 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 gehalten hat. Be-
 „trachtet man, daß der Kopf und die Augen
 „aufwärts gerichtet sind, und daß die Figur sich
 „mit dem Schilde vor etwas, das von oben
 „her kommt, zu verwahren scheint, so könnte
 „man diese Statue mit mehrerem Rechte für
 „eine Vorstellung eines Soldaten halten, wel-
 „cher sich in einem gefährlichen Stande beson-
 „ders verdient gemacht hat; den Fechtern in
 „Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter
 „den Griechen vermuthlich niemals wiederfah-
 „ren: und dieses Werk scheint älter als die
 „Einführung der Fechter unter den Griechen
 „zu seyn.“



Man kann nicht richtiger urtheilen. Diese Statue ist eben so wenig ein Fechter, als ein Discobolus: es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bey einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winkelmann aber dieses so glücklich errieth: wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beyfallen, der vollkommen in dieser nehmlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nehmlichen Stellung setzen ließ?

Mit einem Worte: die Statue ist Chabrias. Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos in dem Leben 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 Boeotiis subsidio venisset. Namque in eo victoriae fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis*

*) Cap. I.

catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque jam incurrentes turba 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 statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti.

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beyfall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheint nicht vollkommen die nehmliche zu seyn, in welcher wir die Vorghesische Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, projecta hasta, ist beyden gemein, aber das obnixo genu scuto erklären die Ausleger durch obnixo in scutum, obfirmato ge-

nu ad scutum: Chabrias wies seinen Soldaten, wie sie sich mit dem Knie gegen das Schild stemmen, und hinter demselben den Feind abwarten sollten; die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger sich irrten? Wie, wenn die Worte *obnixo genu scuto* nicht zusammen gehörten, und man *obnixo genu* besonders, und *scuto* besonders, oder mit dem darauf folgenden *projectaque hasta* zusammen lesen mußte? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen als möglich. Die Statue ist ein Soldat, qui *obnixo genu* *), *scuto projectaque hasta impetum hostis excipit*;

*) So sagt Statius *obnixa pectora* (Thebaid. lib. VI. v. 863.)

— — — — rumpunt *obnixa furentes*
Pectora;

welches der alte Glossator des Barth's durch *summa vi contra nitentia* erklärt. So sagt Ovid (Halievt. v. II.) *obnixa fronte*, wenn er von der Meerbramsse (Scaro) spricht, die



sie zeigt, was Chabrias that, und ist die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich fehle, beweiset das dem projecta angehängte que, welches, wenn obnixo genu scuto zusammen gehörten, überflüssig seyn würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach 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 sey, 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 Meynung streiten könnte. Sollte er sie

B b 5

sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit dem Schwanze durch die Reusen zu arbeiten sucht:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.

seines Beyfalls 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 zu finden ist.

XXIX.

Bei der unermesslichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winkelmann an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten, und was Neben Dinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsehlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überließen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermessen können. Sie stoßen bei der ersten flüchtis



gen Lectüre auf, und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Klug 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 Junius verführt worden. Junius ist ein sehr versänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento, und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Malerey an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerey handeln. Wenn z. E. Herr Winkelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst eben so wenig 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 Longin von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen bey dem Dich-

396 Laokoon, oder: über die Grenzen

„ter fodert, kann hiermit sehr wohl bestehen.“
Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben;
denn er zeigt die zwey größten Kunststrichter 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
Malerey. Ως δ' ἕτερον τι ἢ
ρητορικῆ φαντασία βυλεται, καὶ ἕτερον ἢ παρα
ποιηταις, ἐκ ἂν λατοί σε, schreibt er an seinen
Terentian *), ἐδ' ὅτι τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος εἶσιν
ἐκπληξίς, τῆς δ' ἐν λόγοις ἐναργεία. Und wieder
rum: Οὐ μὲν ἄλλα τὰ μὲν παρα τοῖς ποιηταῖς
μυθικωτέραν ἔχει τὴν ὑπερεκπτώσιν, καὶ παντὴ το
πίσον ὑπεραιεχσαν τῆς δὲ ρητορικῆς φαντασίας,
καλλίσιον αἰεὶ τὸ ἐμπρακτὸν καὶ ἐναληθές. Nur
Junius schiebt, anstatt der Beredsamkeit, die
Malerey hier unter; und bey ihm war es, nicht
bey dem Longin, wo Herr Winkelmann gelesen
hatte

*) Περὶ Ὑψῆς, τμήμα ιδ'. Edit. T. Fabri
P. 36. 39.

hatte *): Praesertim cum Poëticae phantasiae finis sit εκπληξις, Pictoriae vero, έναργεια. Καὶ τὰ μὲν παρὰ τοῖς ποιηταῖς, ut loquitur idem Longinus, u. s. w. Sehr wohl; Longins Worte, aber nicht Longins Sinn!

Mit folgender Anmerkung muß es ihm eben so gegangen seyn: „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 Parenthyrsus nannten.“ Die alten Künstler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweisen seyn. Denn Parenthyrsus war ein rhetorisches Kunstwort, und vielleicht, wie die Stelle des Longins zu verstehen zu geben scheint, auch nur dem einzigen Theodor eigen ***). Τὸ τῷ παρακεῖται τρίτον τι κακίας εἶδος

*) De Pictura Ver. lib. I. cap. 4. p. 33.

***) Von der Nachahmung der griech. Werke 2c.

S. 23.

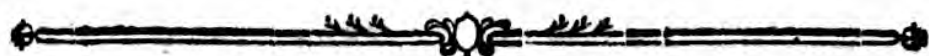
***). Τμημα β.

Verm. Schr. IX. Th.



ἐν τοῖς παιητικοῖς, ὅπερ ὁ Θεοδώρος παρενθυροῦν
 ἰκαλεῖ· ἐστὶ δὲ πάθος ἀκαιρὸν καὶ κείον, ἐνθα μὴ δεῖ
 πάθος ἢ ἀμετρον, ἐνθα μετρία δεῖ. Ja ich
 zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in
 die Malerey übertragen läßt. Denn in der
 Beredsamkeit und Poesie bleibt es ein Pathos,
 das so hoch getrieben werden kann als möglich,
 ohne Parenthysus zu werden; und nur das
 höchste Pathos an der unrichten Stelle ist Pa-
 renthysus. In der Malerey aber würde das
 höchste Pathos allezeit Parenthysus seyn, wenn
 es auch durch die Umstände der Person, die es
 äußert, noch so wohl entschuldigt werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch ver-
 schiedene Unrichtigkeiten in der Geschichte der
 Kunst bloß daher entstanden seyn, weil Herr
 Winkelmann in der Geschwindigkeit nur den
 Junius und nicht die Quellen selbst zu Rathe
 ziehen wollen. Z. E. Wenn er durch Beyspiele
 zeigen will, daß bey den Griechen alles Vorzüg-
 liche in allerley Kunst und Arbeit besonders ge-
 schätzt 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 Wageschalen; 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 Zweydeutigkeit des Wortes lanx haben verführen lassen, sondern sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wageschalen, sondern Teller und Schüsseln meyne. Juvenal rühmt nehmlich den Catullus, daß er es bey einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher sich die Seilen abbeißt, um das Leben davon zu bringen; daß er seine kostbarsten Sachen ins Meer werfen lassen, um nicht mit samt dem

C c 2

*) Geschichte der Kunst Th. I. S. 136.

400 Laokoön, oder: über die Grenzen



Schiffe unterzugehen. Diese kostbaren Sachen beschreibt er, und sagt unter andern:

Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
Parthenio factas, urnae cratera capacem
Et dignum fitiente Pholo, vel conjuge
Fusci.

Adde & bascaudas & mille escaria, multum
Caelati, biberet quo callidus emtor Olynthi.

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwenkesseln stehen, was können es anders seyn, als Teller und Schüsseln? Und was will Juvenal anders sagen, als daß Catull sein ganzes silbernes Eßgeschirr, unter welchen sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen lassen. Parthenius, sagt der alte Scholiast, caelatoris nomen. Wenn aber Grangäus in seinen Anmerkungen zu diesem Namen hinzusetzt: sculptor, de quo Plinius, so muß er dieses wohl nur auf gutes Glück hingeschrieben haben; denn Plinius gedenkt keines Künstlers dieses Namens.



„Ja, fährt Herr Winkelmann fort, es hat
 „sich der Name des Sattlers, wie wir ihn nen-
 „nen würden, erhalten, der den Schild des
 „Ajax von Leder machte.“ Aber auch dieses
 kann er nicht daher genommen haben, wohin
 er seine Leser verwelfet; aus dem Leben des Ho-
 mers, vom Herodotus. Denn hier werden
 zwar die Zeilen aus der Iliade angeführet, in
 welcher der Dichter diesem Lederarbeiter den
 Namen Tychius beylegt; es wird aber auch zu-
 gleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein
 Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so
 geheissen, dem er durch Einschaltung seines Na-
 mens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit be-
 zeigen wollen *): *Απεδωκε δε χαριν και Τυχίω
 τῷ σκυτει, ὃς ἐδέξατο αὐτὸν ἐν τῷ Νεῶ τειχεῖ, προσ-
 ελθόντα πρὸς τὸ σκυτεῖον, ἐν τοῖς ἐπεσὶ καταζευ-
 ξας ἐν τῇ Ἰλιάδι τοῖς δε.*

© c 3

*) Herodotus de Vita Homeri, p. 756. Edit.
 Wessel.



Αίας δ' ἐγγυθευ ἦλθε, φερων σακος ἤυτε πυργον,
 Χαλκεον, ἑπταβοειον· ὁ οἱ Τυχιος καμε τευχων
 Σκυτοτομων ὄχ' ἀριστος, Ἰλη ἐνι οἰκίᾳ ναιων.

Es ist also gerade das Gegentheil 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 Freyheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschreiben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind bloße Fehler des Gedächtnisses, oder betreffen Dinge, die er nur als beyläufige Erläuterungen anbringt. Z. E.

Es war Herkules, und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius rühmte, daß er ihm in der Gestalt erschienen sey, in welcher er ihn gemalt *).

*) Gesch. der Kunst Th. I. S. 176. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Athenaeus lib. XII. P. 543.



Tauriscus war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien *).

Die Antigone ist nicht die erste Tragödie des Sophokles **).

Ec 4

*) Gesch. der Kunst Th. II. S. 353. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729. l. 17.

**) Gesch. der Kunst Th. II. S. 328. „Er führte die Antigone, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der sieben und siebenzigsten Olympias auf.“ Die Zeit ist ohngefähr richtig; aber daß dieses erste Trauerspiel die Antigone gewesen sey, das ist ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winkelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht gesagt; sondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vier und achtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser Expedition kann zuverlässig bestimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das erste Trauerspiel die



Doch ich enthalte mich dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht

ses Dichters wahrscheinlicher Weise, Triptolemus gewesen. Plinius redet nehmlich (Libr. VIII. sect. 12. p. 107. Edit. Hard.) von der verschiedenen Güte des Getreides in verschiedenen Ländern, und schließt: Hae fuere sententiae, Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poëta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canere candido.

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele des Sophokles die Rede; allein es stimmt die Epoche desselben, welche Plutarch und der Scholiast und die Arundelschen Denkmäler einstimmig in die sieben und siebenziaste 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 erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundert und vierzehnten Olympias; hundert und fünf und vierzig Jahr betragen sechs und dreyßig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet giebt sieben und siebenzig. In die sieben und sie-



könnte es zwar nicht scheinen; aber wer meine
 Ec 5

benzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles; und da in eben diese Olympias, und zwar, wie ich beweise, in das letzte Jahr derselben, auch das erste Trauerspiel derselben fällt: so ist der Schluß ganz natürlich, daß beyde Trauerspiele eines sind. Ich zeige zugleich eben daselbst, daß Petit die ganze Hälfte des Kapitels seiner Miscellaneorum (XVIII. lib. III. eben dasselbe, welches Herr Winkelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnöthig 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 sieben und siebenzigsten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern eben so oft, wo nicht noch öfterer, Aphepsion, als Phädon genennet wird. Phädon nennet ihn Diodorus Siculus, Dionysius Halicarnassens und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundelschen Marmor, Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennet ihn auf beyde Weise; im Leben des Theseus Phädon, und in dem Leben des Cimon, Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius vermuthet,



Hochachtung für den Herrn Winkelmann kennen, dürfte es für Krokylegmus halten.

Aphepionem & Phaedonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter. (Exercit. p. 452.) — Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winkelmann auch schon in seiner ersten Schrift von der Nachahmung der griechischen Kunstwerke (S. 8.) eine Unrichtigkeit 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 Tropäen nach dem Salaminiſchen Siege, und auch nur nach einigen nackend, nach andern aber bekleidet (Athen. lib. I. p. m. 20.) Sophokles war nehmlich 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 drey Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu versammeln beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges auf eben der glücklichen Insel geboren.

Ende des ersten Theils.



Inhalt.

- I. Das erste Gesetz der bildenden Künste war, nach Winkelmann, bey den Alten edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. Seite 11
- II. Nach Lessing aber ist es die Schönheit. Und daher hat der Künstler den Laokoon nicht schreyend bilden können, wohl aber der Dichter. — 21
- III. Wahrheit und Ausdruck kann nie das erste Gesetz der bildenden Künste seyn, weil der Künstler nur einen Augenblick und der Maler insbesondere diesen nur in einem einzigen Gesichtspunkte brauchen kann. Bey dem höchsten Ausdrucke kann der Einbildungskraft nicht freyes Spiel gelassen werden. Alles Transitorische bekömmt durch die bildenden Künste unveränderliche Dauer, und der höchste Grad wird ekelhaft, so bald er beständig dauert. — 41

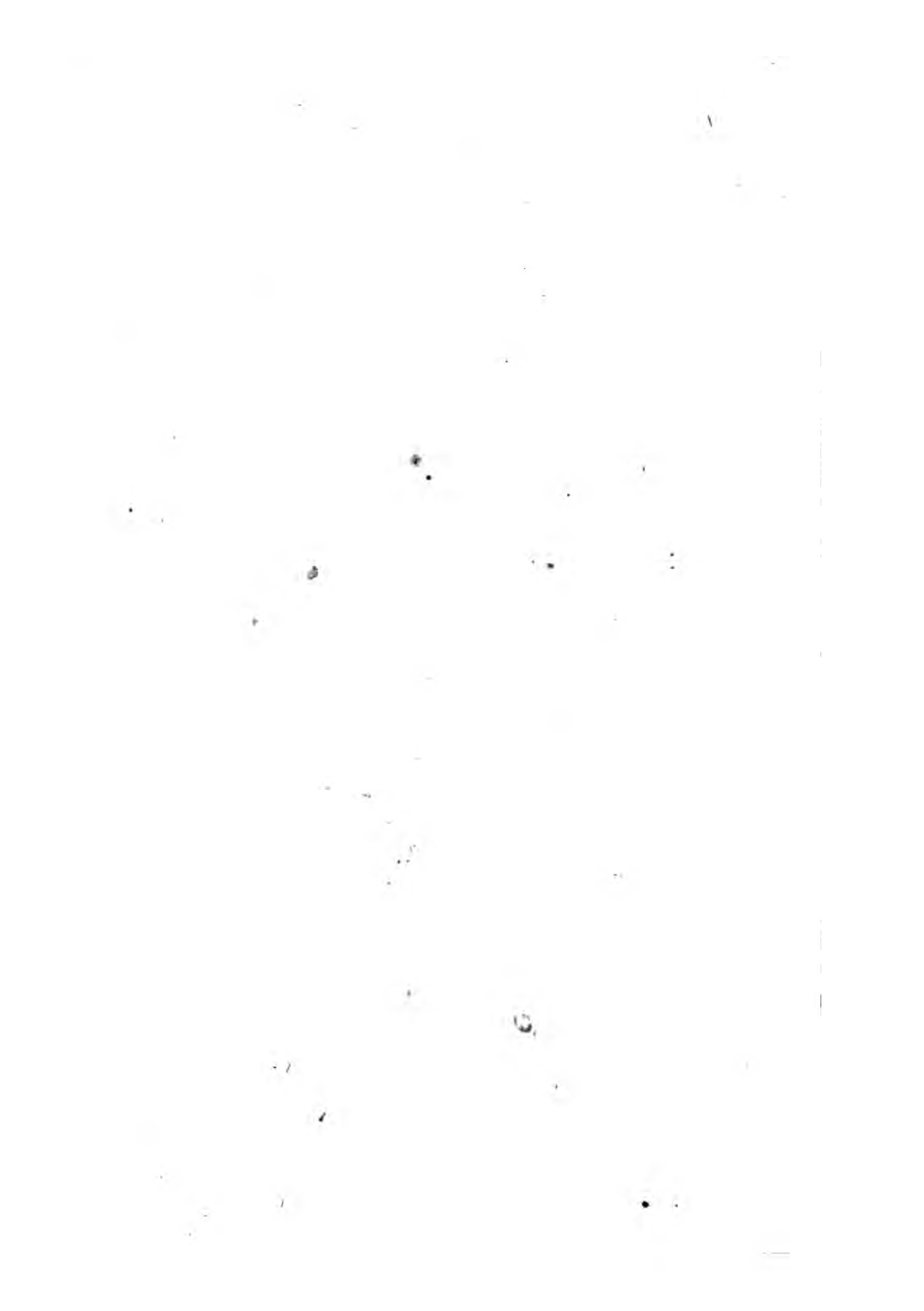


- IV. Bey dem Dichter ist es anders. Das ganze Reich der Vollkommenheit steht seiner Nachahmung offen. Er braucht nicht sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentriren. Vom Drama, das ein redendes Gemälde seyn soll. Erklärung des Sophokleßischen Philoktet. S. 48
- V. VI. Von dem Laokoon, dem Virgilischen und der Gruppe. Wahrscheinlich hat der Künstler den Virgil, und nicht Virgil den Künstler nachgeahmt. Das ist keine Verkleinerung. S. 76. 101
- 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. — 116
- VIII. Exempel davon, aus dem Spence. — 143

-
- IX. Man muß einen Unterschied machen, wenn der Maler für die Religion, und wenn er für die Kunst gearbeitet. Seite 153
- X. Gegenstände, die bloß für das Auge sind, muß nicht der Dichter brauchen wollen. Dahin gehören alle Attribute der Götter. Spence wird widerlegt. — 168
- XI. XII. XIII. XIV. Caylus desgleichen in Tableaux tirés de l'Iliade &c. 175. 193. 208. 214
- XV. XVI. XVII. XVIII. Von dem wesentlichen Unterschiede der Malerey und Poesie. Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, der Raum des Malers. S. 218. 222. 235. 249
- XIX. Die Perspective haben die Alten nicht gekannt. Widerlegung des Pope, der das Gegentheil behauptet. — 266
- 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. S. 279. 298. 304
- XXIII. XXIV. Häßlichkeit ist kein Vorwurf der Malerey, wohl aber der Poesie. Häßlichkeit des Chersites. Darf die Malerey zur Erreichung des Läs

-
- herlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen? S. 320 u. 329
- XXV. Ekel und Häßlichkeit in Formen ist keiner vermischten Empfindung fähig und folglich ganz von der Poesie und Malerey auszuschließen. Aber das Ekelhafte und Häßliche kann als Ingrediens zu den vermischten Empfindungen genommen werden, in der Poesienehmlich nur. — 336
- XXVI. XXVII. Ueber Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums. Wer der Meister der Statue des Laokoons sey. S. 358. 374
- XXVIII. Vom Borghesischen Fichter. — 387
- XXIX. Einige Erinnerungen gegen Winkelmanns Geschichte der Kunst. — 394
-





FIEDLER COLLECTION



Fiedler ADDS. II. A. 146

