

The Project Gutenberg EBook of Laokoon, by Gotthold Ephraim Lessing

Copyright laws are changing all over the world. Be sure to check the copyright laws for your country before downloading or redistributing this or any other Project Gutenberg eBook.

This header should be the first thing seen when viewing this Project Gutenberg file. Please do not remove it. Do not change or edit the header without written permission.

Please read the "legal small print," and other information about the eBook and Project Gutenberg at the bottom of this file. Included is important information about your specific rights and restrictions in how the file may be used. You can also find out about how to make a donation to Project Gutenberg, and how to get involved.

****Welcome To The World of Free Plain Vanilla Electronic Texts****

****eBooks Readable By Both Humans and By Computers, Since 1971****

*******These eBooks Were Prepared By Thousands of Volunteers!*******

Title: Laokoon

Author: Gotthold Ephraim Lessing

Release Date: November, 2004 [EBook #6889]

[This file was first posted on February 7, 2003]

Edition: 10

Language: German

Character set encoding: ASCII

***** START OF THE PROJECT GUTENBERG EBOOK, LAOKOON *****

Thanks are given to Delphine Lettau for finding a huge collection of ancient

German books in London.

This Etext is in German.

We are releasing two versions of this Etext, one in 7-bit format, known as Plain Vanilla ASCII, which can be sent via plain email-- and one in 8-bit format, which includes higher order characters--

which requires a binary transfer, or sent as email attachment and may require more specialized programs to display the accents. This is the 7-bit version.

This book content was graciously contributed by the Gutenberg Projekt-DE. That project is reachable at the web site <http://gutenberg2000.de>.

Dieses Buch wurde uns freundlicherweise vom "Gutenberg Projekt-DE" zur Verfügung gestellt. Das Projekt ist unter der Internet-Adresse <http://gutenberg2000.de> erreichbar.

Laokoon
oder
Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie

Gotthold Ephraim Lessing

Mit beilaeufigen Erlaeuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte

Vorrede

Der erste, welcher die Malerei und Poesie miteinander verglich, war ein Mann von feinem Gefuehle, der von beiden Kuensten eine Aehnliche Wirkung auf sich verspuerte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwaertig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide taeuschen, und beider Taeuschung gefaellt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, dass es bei beiden aus einerlei Quelle fliesse. Die SchOenheit, deren Begriff wir zuerst von koerperlichen Gegenstaenden abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen; auf Handlungen, auf Gedanken, sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher ueber den Wert und ueber die Verteilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, dass einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; dass also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erlaeuterungen und Beispielen aushelfen koenne.

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

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefuehl, noch von ihren Schluessen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruhet das meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzeln Fall; und es waere ein Wunder, da es gegen einen scharfsinnigen Kunstrichter funfzig witzige gegeben hat,

wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht waere gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Kuensten gleich erhalten muss.

Falls Apelles und Protogenes, in ihren verlornen Schriften von der Malerei, die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestaetiget und erlaeutert haben, so darf man sicherlich glauben, dass es mit der Maessigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch itzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken die Grundsaeetze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu tun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stuecken geglaubt, uns weit ueber sie wegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstrassen verwandelten; sollten auch die kuerzern und sichern Landstrassen darueber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse fuehren.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, dass die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, dass man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich fuehret, uebersehen zu muessen glaubet.

Gleichwohl uebersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Kuenste einschraenkten, vergassen sie nicht einzuschaerfen, dass, ohngeachtet der vollkommenen Aehnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenstaenden als in der Art ihrer Nachahmung (ulh kai tropoiV mimhsewV) verschieden waeren.

Voellig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit faende, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Uebereinstimmung der Malerei und Poesie die krudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphaere der Poesie fuellen. Alles was der einen recht ist, soll auch der andern vergoennt sein; alles was in der einen gefaellt oder missfaellt, soll notwendig auch in der andern gefallen oder missfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urteile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Malers ueber einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen voneinander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nach dem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja diese Afterkritik hat zum Teil die Virtuosen selbst verfuehret. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeugt; indem man jene zu einem redenden Gemaelde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen koenne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne ueberlegt zu haben, in welchem Masse sie allgemeine Begriffe ausdruecken koenne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen, und zu einer willkuerlichen Schriftart zu werden.

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

Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lektüre, als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Kollektanea zu einem Buche, als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, dass sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein 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, trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen grossen Teil der Beispiele in seiner Aesthetik Gesners Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Raisonement nicht so buendig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

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

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

I.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzt Herr Winckelmann in eine edele Einfalt und stille Grösse, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. "So wie die Tiefe des Meeres", sagt er 1), "allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüthen, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.

{1. Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, S. 21. 22.}

Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden

glaubt; dieser Schmerz, sage ich, aeussert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein aengstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibet. Der Schmerz des Koerpers und die Groesse der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Staerke ausgeteilet, und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wuenschten, wie dieser grosse Mann das Elend ertragen zu koennen.

Der Ausdruck einer so grossen Seele geht weit ueber die Bildung der schoenen Natur. Der Kuenstler musste die Staerke des Geistes in sich selbst fuehlen, welche er seinem Marmor einpraegte. Griechenland hatte Kuenstler und Weltweise in einer Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein, usw."

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

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

Ich bekenne, dass der missbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stuetzig gemacht hat; und naechstdem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen, und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

"Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet." Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, dass sein Leiden so verschiedene Eindruecke bei uns zurueckgelassen.--Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwuensungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfuellte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen stoerte, erschollen nicht minder schrecklich durch das oede Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Toene des Unmuts, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen liess.--Man hat den dritten Aufzug dieses Stuecks ungleich kuerzer, als die uebrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter 2), dass es den Alten um die gleiche Laenge der Aufzuege wenig zu tun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gruenden, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen a, a, jeu, attatai, w moi, moi! die ganzen Zeilen voller papai, papai, aus welchen dieser Aufzug bestehet, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen deklamieret werden mussten, als bei einer zusammenhangenden Rede noetig sind, haben in der

Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich ebensolange dauern lassen, als die andern. Er scheint dem Leser weit kuerzer auf dem Papiere, als er den Zuhoerern wird vorgekommen sein.

{2. Brumoy, Theat. des Grecs T. II. p. 89.}

Schreien ist der natuerliche Ausdruck des koerperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreiet laut 3); nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Goettin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fuehlet, schreiet so graesslich, als schrien zehntausend wuetende Krieger zugleich, dass beide Heere sich entsetzen 4).

{3. Iliad. E. v. 343. h de mega iacousa--}

{4. Iliad. E. v. 859.}

Soweit auch Homer sonst seine Helden ueber die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefuehl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeusserung dieses Gefuehls durch Schreien, oder durch Traenen, oder durch Scheltworte ankoemmt. Nach ihren Taten sind es Geschoepfe hoeherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiss es, wir feinem Europaeer einer kluegern Nachwelt wissen ueber unsern Mund und ueber unsere Augen besser zu herrschen. Hoeflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Traenen. Die taetige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser groesser, als in jener. Aber unsere Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeissen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Suende noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Zuege des alten nordischen Heldenmuts 5). Palnatoko gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fuerchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

{5. Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. I.}

Nicht so der Grieche! Er fuehlte und furchte sich; er aeusserte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schaemte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine musste ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfuellung seiner Pflicht zurueckhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhaertung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsaeetze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, solange keine aeussere Gewalt sie wecket, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kaelte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte, und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwaerzte.--Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen

hingegen in entschlossener Stille zur Schlacht fuhret, so merken die Ausleger sehr wohl an, dass der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Voelker schildern wollen. Mich wundert, dass sie an einer andern Stelle eine aehnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerkt haben 6). Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillstand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Toten beschaeftigt, welches auf beiden Teilen nicht ohne heisse Traenen abgehet; dakrua Jerma ceonteV. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen; oud' eia klaiein PriamoV megaV. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier, weil er besorgt, sie moechten sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Mut an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muss nur Priamus dieses besorgen? Warum erteilt nicht auch Agamemnon seinen Griechen das naemliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, dass nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein koenne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken muesse. Nemessvmai ge men ouden klaiein, laesst er an einem andern Orte 7) den verstaendigen Sohn des weisen Nestors sagen.

{6. Iliad. H. v. 421.}

{7. Odyss. D. 195.}

Es ist merkwuerdig, dass unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Altertume auf uns gekommen sind, sich zwei Stuecke finden, in welchen der koerperliche Schmerz nicht der kleinste Teil des Ungluecks ist, das den leidenden Helden trifft. Ausser dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen laesst Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anstaendigen, dass nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules, die laecherlichsten unertraeglichsten Personen auf der Buehne sein wuerden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter 8) an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

{8. Chateaubrun.}

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlornen Stuecken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegoennet haette! Aus den leichten Erwaehnungen, die seiner einige alte Grammatiker tun, laesst sich nicht schliessen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, dass er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules, wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmaessig, welches der interessierende Gegenstand aeussert. 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 untaetiges Staunen jede andere waermere Leidenschaft, sowie jede andere deutliche Vorstellung ausschliesset.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, dass das Schreien bei Empfindung koerperlichen Schmerzes, besonders nach der

alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer grossen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum demohngeachtet der Kuenstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muss einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgethet, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdruecket.

II.

Es sei Fabel oder Geschichte, dass die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Kuensten gemacht habe: so viel ist gewiss, dass sie den grossen alten Meistern die Hand zu fuehren nicht muede geworden. Denn wird itzt die Malerei ueberhaupt als die Kunst, welche Koeper auf Flaechen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzt, und sie bloss auf die Nachahmung schoener Koeper eingeschraenket. Sein Kuenstler schilderte nichts als das Schoene; selbst das gemeine Schoene, das Schoene niederer Gattungen, war nur sein zufaelliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst musste in seinem Werke entzuecken; er war zu gross, von seinen Betrachtern zu verlangen, dass sie sich mit dem blossen kalten Vergnuegen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwaegung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnuegen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, duenkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

"Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will", sagt ein alter Epigrammatist 1) ueber einen hoechst ungestalteten Menschen. Mancher neuere Kuenstler wuerde sagen: "Sei so ungestalten, wie moeglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen: so soll man doch mein Gemaelde gern sehen; nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so aehnlich nachzubilden weiss." {1. Antiochus. (Antholog. lib. II. cap. 43). Harduin ueber den Plinius (lib. 35. sect. 36 p. m. 698) legt dieses Epigramm einem Piso bei. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.}

Freilich ist der Hang zu dieser ueppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegenstaende nicht geadelt werden, zu natuerlich, als dass nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Piraeikus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie liessen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schoenen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Haessliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrueckte 2), lebte in der veraechtlichsten Armut 3). Und Piraeikus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstaette, Esel und Kuechenkraeuter, mit allem dem Fleisse eines niederlaendischen Kuenstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz haetten, und so selten zu erblicken waeren, bekam den Zunamen des Rhyparographen 4), des Kotmalers; obgleich der wolluestige Reiche seine Werke mit Gold

aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Wert zu Hilfe zu kommen.

{2. Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muss man seine Gemaelde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, so viel moeglich, von allen Bildern des Haesslichen 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 sei, dass er unzuuechtige Figuren gemalt habe (de umbra poetica, comment. I. p. XIII.). Als ob man es erst von einem philosophischen Gesetzgeber lernen muesste, die Jugend von dergleichen Reizungen der Wollust zu entfernen. Er haette die bekannte Stelle in der Dichtkunst (cap. II.) nur in Vergleichung ziehen duerfen, um seine Vermutung zurueckzubehalten. Es gibt Ausleger (z. E. Kuehn, ueber den Aelian Var. Hist. lib. IV. cap. 3), welche den Unterschied, den Aristoteles daselbst zwischen dem Polygnotus, Dionysius und Pauson angibt, darin setzen, dass Polygnotus Goetter und Helden, Dionysius Menschen, und Pauson Tiere gemalt habe. Sie malten allesamt menschliche Figuren; und dass Pauson einmal ein Pferd malte, beweiset noch nicht, dass er ein Tiermaler gewesen, wofuer ihn Herr Boden haelt. Ihren Rang bestimmten die Grade des Schoenen, 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 sklavisch folgte, und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Goetter und Helden zu malen, ein Religionsverbrechen gewesen waere.}

{3. Aristophanes Plut. v. 602. et Acharnens. v. 854.}

{4. Plinius lib. XXXV. sect. 37. Edit. Hard.}

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht fuer unwuerdig, den Kuenstler mit Gewalt in seiner wahren Sphaere zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schoenere befahl und die Nachahmung ins Haesslichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stuemper, wofuer es gemeiniglich, und selbst vom Junius 5), gehalten wird. Es verdammt die griechischen Ghezzi; den unwuerdigen Kunstgriff, die Aehnlichkeit durch Uebertreibung der haesslichen Teile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Karikatur.

{5. De pictura vet. lib. II. cap. IV. 1.}

Aus eben dem Geist des Schoenen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger, ward eine ikonische gesetzt 6). Der mittelmaessigen Portraets sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Portraet ein Ideal zulaesst, so muss doch die Aehnlichkeit darueber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen ueberhaupt.

{6. Plinius lib. XXXIV. sect. 9.}

Wir lachen, wenn wir hoeren, dass bei den Alten auch die Kuenste buergerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer recht, wenn wir lachen. Unstreitig muessen sich die Gesetze ueber die Wissenschaften keine Gewalt anmassen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele notwendig; und es wird Tyrannie, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Beduerfnisses den geringsten Zwang anzutun. Der Endzweck der Kuenste hingegen ist Vergnuegen; und das Vergnuegen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnuegen, und in welchem Masse er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Kuenste insbesondere, ausser dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung faehig, welche die naehere Aufsicht des Gesetzes heischt. Erzeugten schoene Menschen schoene Bildsaeulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurueck, und der Staat hatte schoenen Bildsaeulen schoene Menschen mit zu verdanken. Bei uns scheint sich die zarte Einbildungskraft der Muetter nur in Ungeheuern zu aeussern.

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzaehlungen, die man geradezu als Luegen verwirft, etwas Wahres zu erblicken. Den Muettern des Aristomenes, des Aristodamas, Alexanders des Grossen, des Scipio, des Augustus, des Galerius, traemte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu tun haetten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit 7); und die schoenen Bildsaeulen und Gemaelde 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 Tieres. So rette ich den Traum, und gebe die Auslegung preis, welche der Stolz ihrer Soehne und die Unverschaeumtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache musste es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war.

{7. Man irret sich, wenn man die Schlange nur fuer das Kennzeichen einer medizinischen Gottheit haelt, wie Spence, Polymetis p. 132. Justinus Martyr (Apolog. II. pag. 55. Edit. Sylburg.) sagt ausdruuecklich: para panti tvn nomizomenwn par' umin Jevn, ojiV sumbolon mega kai musthron anagrajetai; und es waere leicht eine Reihe von Monumenten anzufuehren, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringste Beziehung auf die Gesundheit haben.}

Doch ich gerate aus meinem Wege. Ich wollte bloss festsetzen, dass bei den Alten die Schoenheit das hoechste Gesetz der bildenden Kuenste gewesen sei.

Und dieses festgesetzt, folget notwendig, dass alles andere, worauf sich die bildenden Kuenste zugleich mit erstrecken koennen, wenn es sich mit der Schoenheit nicht vertraegt, ihr gaenzlich weichen, und wenn es sich mit ihr vertraegt, ihr wenigstens untergeordnet sein muessen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es gibt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die haesslichsten Verzerrungen aeussern, und den ganzen Koerper in so

gewaltsame Stellungen setzen, dass alle die schoenen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Kuenstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Masses von Schoenheit faehig sind.

Wut und Verzweiflung schaendete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, dass sie nie eine Furie gebildet haben 8).

{8. Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und andere gedenken; man uebersehe die noch itzt vorhandenen alten Statuen, Basreliefs, Gemaelde: und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme diejenigen Figuren aus; die mehr zur Bildersprache, als zur Kunst gehoeren, dergleichen die auf den Muenzen vornehmlich sind. Indes haette Spence, da er Furien haben musste, sie doch lieber von den Muenzen erborgen sollen, (Seguini Numis. p. 178. Spanhem. de Praest. Numism. Dissert. XIII. p. 639. Les Cesars de Julien, par Spanheim 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 Kuenstler etwas sehr Seltenes sind, so findet sich doch eine Geschichte, in der sie durchgaengig von ihnen angebracht werden. Ich meine den Tod des Meleager, als in dessen Vorstellung auf Basreliefs sie oefters die Althaea aufmuntern und antreiben, den ungluecklichen Brand, von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes abhing, dem Feuer zu uebergeben. Denn auch ein Weib wuerde in ihrer Rache so weit nicht gegangen sein, haette der Teufel nicht ein wenig zugeschueret. In einem von diesen Basreliefs, bei dem Bellori (in den Admirandis), sieht man zwei Weiber, die mit der Althaea am Altare stehen, und allem Ansehen nach Furien sein sollen. Denn wer sonst als Furien, haette einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Dass sie fuer diesen Charakter nicht schrecklich genug sind, liegt ohne Zweifel an der Abzeichnung. Das Merkwuerdigste aber auf diesem Werke ist die runde Scheibe, unten gegen die Mitte, auf welcher sich offenbar der Kopf einer Furie zeigt. Vielleicht war es die Furie, an die Althaea, so oft sie eine ueble Tat vornahm, ihr Gebet richtete, und vornehmlich itzt zu richten alle Ursache hatte usw."--Durch solche Wendungen kann man aus allem alles machen. "Wer sonst", fragt Spence, "als Furien, haette einer solchen Handlung beiwohnen wollen?" Ich antworte: Die Maegde der Althaea, welche das Feuer anzuenden und unterhalten mussten. Ovid sagt: (Metamorph. VIII. v. 460. 461.)

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

Dergleichen taedas, lange Stuecke von Kien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beide Personen in den Haenden, und die eine hat eben ein solches Stueck zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werkes, erkenne ich die Furie ebensowenig. Es ist ein Gesicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrueckt. Ohne Zweifel soll es der Kopf des Meleagers selbst sein. (Metamorph. I. c. v. 515.)

Inscius atque absens flamma Meleagros in illa
Uritur: et caecis torreri viscera sentit
Ignibus: et magnos superat virtute dolores.

Der Kuenstler brauchte ihn gleichsam zum Uebergange in den folgenden Zeitpunkt der naemlichen Geschichte, welcher den sterbenden Meleager gleich daneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, haelt Montfaucon fuer Parzen, (Antiqu. expl. T. I. p. 162) den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls fuer eine Furie ausgibt. Bellori selbst (Admirand. Tab. 77) laesst es unentschieden, ob es Parzen oder Furien sind. Ein Oder, welches genugsam zeigt, dass sie weder das eine noch das andere sind. Auch Montfaucons uebrige Auslegung sollte genauer sein. Die Weibsperson, welche neben dem Bette sich auf den Ellebogen stuetzet, haette er Cassandra und nicht Atalanta nennen sollen. Atalanta ist die, welche, mit dem Ruecken gegen das Bette gekehret, in einer traurigen Stellung sitzt. Der Kuenstler hat sie mit vielem Verstande von der Familie abgewendet, weil sie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleagers war, und ihre Betruenbis ueber ein Unglueck, das sie selbst unschuldigerweise veranlasset hatte, die Anverwandten erbittern musste.}

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

Jammer ward in Betruenbis gemildert. Und wo diese Milderung nicht stattfinden konnte, wo der Jammer ebenso verkleinernd als entstellend gewesen waere,--was tat da Timanthes? Sein Gemaelde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigentuemlich zukommenden Grad der Traurigkeit erteilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhoechsten haette zeigen sollen, verhuellte, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darueber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser 9), in den traurigen Physiognomien so erschoeft, dass er dem Vater eine noch traurigere geben zu koennen verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener 10), dass der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfaellen ueber allen Ausdruck sei. Ich fuer mein Teil sehe hier weder die Unvermoegenheit des Kuenstlers, noch die Unvermoegenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affekts verstaerken sich auch die ihm entsprechenden Zuege des Gesichts; der hoechste Grad hat die allerentschiedensten Zuege, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudruecken. 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 aeussert, die allezeit haesslich sind. Soweit sich Schoenheit und Wuerde mit dem Ausdruecke verbinden liess, so weit trieb er ihn. Das Haessliche waere er gern uebergangen, haette er gern gelindert; aber da ihm seine Komposition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders uebrig, als es zu verhuellen?--Was er nicht malen durfte, liess er erraten. Kurz, diese Verhuellung ist ein Opfer, das der Kuenstler der Schoenheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck ueber die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze

der Kunst, dem Gesetze der Schoenheit, unterwerfen soll.

{9. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patrum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.}

{10. Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est. Valerius Maximus lib. VIII. cap. 11.}

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die hoechste Schoenheit, unter den angenommenen Umstaenden des koerperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er musste ihn also herabsetzen; er musste Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verraet, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet. Denn man reisse dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einfloesste, weil sie Schoenheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine haessliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne dass die Schoenheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das suesse Gefuehl des Mitleids verwandeln kann.

Die blosser weite Oeffnung des Mundes,--beiseitegesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die uebrigen Teile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden,--ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut. Montfaucon bewies wenig Geschmack, als er einen alten baertigen Kopf, mit aufgerissenem Munde, fuer einen Orakel erteilenden Jupiter ausgab 11). Muss ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eroeffnet? Wuerde ein gefaelliger Umriss des Mundes seine Rede verdaechtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, dass Ajax in dem nur gedachten Gemaelde des Timanthes sollte geschrien haben 12). Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien oeffnen 13).

{11. Antiquit. expl. T. I. p. 50.}

{12. Er gibt naemlich die von dem Timanthes wirklich ausgedruckten Grade der Traurigkeit so an: Calchantem tristem, moestum Ulysssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum.--Der Schreier Ajax muesste eine haessliche Figur gewesen sein; und da weder Cicero noch Quintilian in ihren Beschreibungen dieses Gemaeldes seiner gedenken, so werde ich ihn um so viel eher fuer einen Zusatz halten duerfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen.}

{13. Bellorii Admiranda. Tab. 11. 12.}

Es ist gewiss, dass diese Herabsetzung des aeussersten koerperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefuehl, an mehrern alten

Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande, von der Hand eines alten unbekanntes Meisters, war nicht der Sophokleische, der so graesslich schrie, dass die lokrischen Felsen, und die euboeischen Vorgebirge davon ertoenten. Er war mehr finster, als wild 14). Der Philoktet des Pythagoras Leontinus schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzuteilen, welche Wirkung der geringste graessliche Zug verhindert haette. Man duerfte fragen, woher ich wisse, dass dieser Meister eine Bildsaule des Philoktet gemacht habe. Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfaelscht oder verstuemelt ist sie 15).

{14. Plinius libr. XXXIV, sect. 19.}

{15. Eudem, naemlich den Myro, liest man bei dem Plinius (libr. XXXIV. sect. 19) vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. Man erwaege die letzten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Person gesprochen, die wegen eines schmerzhaften Geschwueres ueberall bekannt ist? Cujus hulceris usw. Und dieses cujus sollte auf das blosses claudicantem, und das claudicantem vielleicht auf das noch entferntere puerum gehen? Niemand hatte mehr recht, wegen eines solchen Geschwueres bekannter zu sein, als Philoktet. Ich lese also anstatt claudicantem, Philoctetem, oder halte wenigstens dafuer, dass das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen worden, und man beides zusammen Philoctetem claudicantem lesen muesse. Sophokles laesst ihn stibon kai anagkan erpein, und es musste ein Hinken verursachen, dass er auf den kranken Fuss weniger herzhaft auftreten konnte.}

III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstreckte sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schoene nur ein kleiner Teil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schoenheit hoehern Absichten jederzeit aufopfere, so muesse sie auch der Kuenstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, dass durch Wahrheit und Ausdruck das Haesslichste der Natur in ein Schoenes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe vors erste unbestritten in ihrem Werte oder Unwerte lassen: sollten nicht andere von ihnen unabhaengige Betrachtungen zu machen sein, warum demohngeachtet der Kuenstler in dem Ausdrucke Mass halten, und ihn nie aus dem hoechsten Punkte der Handlung nehmen muesse.

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

Kann der Kuenstler von der immer veraenderlichen 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 gewaehlet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel laesst. Je mehr wir sehen, desto mehr muessen wir hinzu denken koennen. Je mehr wir dazu denken, desto mehr muessen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die hoechste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeusserste zeigen, heisst der Phantasie die Fluegel binden, und sie noetigen, da sie ueber den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwaechern Bildern zu beschaeftigen, ueber die sie die sichtbare Fuelle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hoeren; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe hoeher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hoert ihn erst aechzen, oder sie sieht ihn schon tot.

Ferner. Erhaelt dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveraenderliche Dauer: so muss er nichts ausdruecken, was sich nicht anders als transitorisch denken laesst. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, dass sie ploetzlich ausbrechen und ploetzlich verschwinden, dass sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein koennen; alle solche Erscheinungen, sie moegen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlaengerung der Kunst ein so widernatuerliches Ansehen, dass mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwaecher wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder grauet. La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn oefftrer, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspresset, laesst entweder bald nach, oder zerstoert das leidende Subjekt. Wann also auch der geduldigste standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unablaesslich. Und nur dieses scheinbare Unablaessliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermoegen, zu kindischer Unleidlichkeit machen wuerde. Dieses wenigstens musste der Kuenstler des Laokoons vermeiden, haette schon das Schreien der Schoenheit nicht geschadet, waere es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schoenheit auszudruecken.

Unter den alten Malern scheint Timomachus Vorwurfe des aeussersten Affekts am liebsten gewaehlet zu haben. Sein rasender Ajax, seine

Kindermoerderin Medea waren beruehmte Gemaelde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, dass er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Aeusserste nicht sowohl erblickt, als hinzudenkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so notwendig verbinden, dass uns die Verlaengerung derselben in der Kunst missfallen sollte, vortrefflich verstanden und miteinander zu verbinden gewusst hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die muetterliche Liebe noch mit der Eifersucht kaempfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloss die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft gehet weit ueber alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen koennte. Aber eben darum beleidiget uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, dass wir vielmehr wuenschen, es waere in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften haette sich nie entschieden, oder haette wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wut entkraeften und den muetterlichen Empfindungen den Sieg versichern koennen. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit grosse und haeufige Lobsp RUECHE zugezogen, und ihn weit ueber einen andern unbekanntem Maler erhoben, der unverstaendig genug gewesen war, die Medea in ihrer hoechsten Raserei zu zeigen, und so diesem fluechtig ueberhingehenden Grade der aeussersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empoeret. Der Dichter 1), der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: "Durstest du denn bestaendig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue Kreusa da, die dich unaufhoerlich erbittern?--Zum Henker mit dir auch im Gemaelde!" setzt er voller Verdruss hinzu.

{1. Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10).

Aiei gar diyaV brejewn jonon; h tiV lhwsw
 DeuteroV, h Glaukh tiV pali soi projasiV;
 Erre kai en khry paidoktone--}

Von dem rasenden Ajax des Timomachus lAesst sich aus der Nachricht des Philostrats urteilen 2). Ajax erschien nicht, wie er unter den Herden wUetet, und Rinder und BOecke fuer Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldentaten ermattet dasitzt, und den Anschlag fasset, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben itzt raset, sondern weil man siehet, dass er geraset hat; weil man die Groesse seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darueber empfindet. Man siehet den Sturm in den Truemmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

{2. Vita Apoll. lib. II. cap. 22.}

IV.

Ich uebersehe die angefuehrten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des koerperlichen Schmerzes Mass halten muessen, und finde, dass sie allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben notwendigen Schranken und Beduerfnissen hergenommen sind. Schwerlich duerfte sich also wohl irgendeine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, koerperliche Schoenheit zu schildern: so ist so viel unstreitig, dass, da das ganze unermessliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, diese sichtbare Huelle, unter welcher Vollkommenheit zu Schoenheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns fuer seine Personen zu interessieren weiss. Oft vernachlaessiget er dieses Mittel gaenzlich; versichert, dass wenn sein Held einmal unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschaeftigen, dass wir an die koerperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, dass wir ihm von selbst wo nicht eine schoene, doch eine gleichgueltige erteilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzeln Zuge, der nicht ausdruecklich fuer das Gesicht bestimmt ist, seine Ruecksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen duerfen. Wenn Virgils Laokoon schreiet, wem faellt es dabei ein, dass ein grosses Maul zum Schreien noetig ist, und dass dieses grosse Maul haesslich laesst? Genug, dass clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabner Zug fuer das Gehoer ist, mag er doch fuer das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schoenes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts noetiget hiernaechst den Dichter sein Gemaelde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und fuehret sie durch alle moegliche Abaenderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abaenderungen, die dem Kuenstler ein ganzes besonderes Stueck kosten wuerde, kostet ihm einen einzigen Zug; und wuerde dieser Zug, fuer sich betrachtet, die Einbildung des Zuhoerers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und verguetet, dass er seinen einzeln Eindruck verlieret, und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt tut. Waere es also auch wirklich einem Manne unanstaendig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien; was kann diese kleine ueberhingehende Unanstaendigkeit demjenigen bei uns fuer Nachteil bringen, dessen andere Tugenden uns schon fuer ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreiet, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den waermsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unertraegliches Leiden. Dieses allein hoeren wir in seinem Schreien; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muss nicht vielmehr bekennen: wenn der Kuenstler wohl tat, dass er den Laokoon nicht schreien liess, so tat der

Dichter ebenso wohl, dass er ihn schreien liess?

Aber Virgil ist hier bloss ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mitbegriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemand's Geschrei; einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches fuer die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, duerfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten muessen. In ihm glauben wir nicht bloss einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hoeren; wir hoeren und sehen wirklich schreien. Je naeher der Schauspieler der Natur koemmt, desto empfindlicher muessen 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 koerperliche Schmerz ueberhaupt des Mitleidens nicht faehig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als dass die blosse Erblickung desselben etwas von einem gleichmaessigen Gefuehl in uns hervorzubringen vermochte. Sophokles koennte daher leicht nicht einen bloss willkuerlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegruendeten Anstand uebertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und bruellen laesst. Die Umstehenden koennen unmoeglich so viel Anteil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungebraessigten Ausbrueche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch koennen wir ihr Mitleiden nicht wohl anders, als wie das Mass des unsrigen betrachten. Hierzu fuege man, dass der Schauspieler die Vorstellung des koerperlichen 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 Kahne umfahren haben.

Wie manches wuerde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen waere, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegruendet, und doch bleibt Philoktet eines von den Meisterstuecken der Buehne. Denn ein Teil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich ueber den andern Teil hinwegsetzet, hat er Schoenheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter, ohne dieses Beispiel, nie traeumen wuerde. Folgende Anmerkungen werden es naeher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des koerperlichen Schmerzes zu verstaerken und zu erweitern gewusst! Er waehte eine Wunde--(denn auch die Umstaende der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen haetten, insofern er naemlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vorteilhaften Umstaende wegen, waehte)--er waehte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit; weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen laesst, als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Glut, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wut aufopferte, wuerde daher weniger theatralisch sein, als eine Wunde. Und diese

Wunde war ein goettliches Strafgericht. Ein mehr als natuerliches Gift tobte unaufhoerlich darin, und nur ein staerkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglueckliche in einen betaeubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschoepfte Natur erholen musste, den naemlichen Weg des Leidens wieder antreten zu koennen. Chateaubrun laesst ihn bloss von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewoehnlichen Zufalle Ausserordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, dass er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natuerliches Gift, das neun ganzer Jahre wirket, ohne zu toeten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgeruestet hat.

2. So gross und schrecklich er aber auch die koerperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fuehlte er es doch sehr wohl, dass sie allein nicht hinreichend waeren, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Uebeln, die gleichfalls fuer sich betrachtet nicht besonders ruehren konnten, die aber durch diese Verbindung einen ebenso melancholischen Anstrich erhielten, als sie den koerperlichen Schmerzen hinwiederum mitteilten. Diese Uebel waren, voellige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchem man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzt ist 1). Man denke sich einen Menschen in diesen Umstaenden, man gebe ihm aber Gesundheit, und Kraefte, und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe, der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst gar nicht gleichgueltig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, dass uns die Ruhe, die wir ausser derselben geniessen, nicht sehr reizend duenzen sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedes Individuum schmeichelt, dass es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefaelligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden lassen, die sein Uebel, soviel in ihren Kraeften stehet, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Laenge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Faelle zusammenkommen, wenn der Einsame auch seines Koerpers nicht maechtig ist, wenn dem Kranken ebensowenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der oeden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, ueber den Ungluecklichen zusammenschlagen, und jeder fluechtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erreget Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist staerker, keines zerschmelzet mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir fuer den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am staerksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen, was ihm sein kuemmerliches Leben erhalten musste.--O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu ueberlegen,

kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wann er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern. Chateaubrun gibt dem Philoktet Gesellschaft. Er laesst eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wueste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiss, ob es die Prinzessin oder der Dichter noetiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafuer laesst er schoene Augen spielen. Freilich wuerden Pfeil und Bogen der franzoesischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schoener Augen. Der Grieche martert uns mit der greulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wuesten Insel bleiben und elendiglich umkommen muessen. Der Franzose weiss einen gewissern Weg zu unserm Herzen: er laesst uns fuerchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen muessen. Dieses hiessen denn auch die Pariser Kunstrichter, ueber die Alten triumphieren, und einer schlug vor, das Chateaubrunsche Stueck la difficulte vaincue zu benennen 2).

{1. Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheint ihn die hilflose Einsamkeit desselben ganz besonders zu ruehren. In jedem Worte hoeren wir den geselligen Griechen. Ueber eine von den hierher gehoerigen Stellen habe ich indes meinen Zweifel. Sie ist die (v. 201-205):

In' autoV hn prosouroV, ouk ecwn basin,
 Oude tin' egcwrwn,
 Kakogeitona par' v stonon antitupon
 Barubrvt' apoklau-
 seien aimathron.

Die gemeine Winshemsche Uebersetzung gibt dieses so:

Ventis expositus et pedibus captus
 Nullum cohabitorem
 Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum
 Gravemque ac cruentum
 Ederet.

Hiervon weicht die interpolierte Uebersetzung des Th. Johnson nur in den Worten ab:

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

Man sollte glauben, er habe diese verAenderten Worte aus der gebundenen Uebersetzung des Thomas Naogeorgus entlehnet. Denn dieser

(sein Werk ist sehr selten, und Fabricius selbst hat es nur aus dem Oporinschen Buecherverzeichnisse gekannt) drueckt sich so aus:

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

Wenn diese Uebersetzungen ihre Richtigkeit haben, so sagt der Chor das StAerkste, 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 gluecklich, wenn er auch nur einen bOesen Nachbar haette! Thomson wuerde sodann diese Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, wenn er den gleichfalls in eine wueste Insel von Boesewichtern ausgesetzten Melisander sagen laesst:

Cast on the wildest of the Cyclad isles,
Where never human foot had marked 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.

Auch ihm waere die Gesellschaft von BOesewichtern lieber gewesen, als gar keine. Ein grosser vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiss waere, dass Sophokles auch wirklich so etwas gesagt haette. Aber ich muss ungerne bekennen, dass ich nichts dergleichen bei ihm finde; es waere denn, dass ich lieber mit den Augen des alten Scholiasten, als mit meinen eigenen sehen wollte, welcher die Worte des Dichters so umschreibt: Ou monon opou kalon ouk eice tina tvn egcwriwn geitona, alla oude kakon, par' ou amoibaion logon stenazwn akouseie. Wie dieser Auslegung die angefuehrten Uebersetzer gefolgt sind, so hat sich auch ebensowohl Brumoy, als unser neuer deutscher Uebersetzer daran gehalten. Jener sagt, sans societe, meme importune: und dieser "jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten beraubet". Meine Gruende, warum ich von ihnen allen abgehen muss, sind diese. Erstlich ist es offenbar, dass wenn kakogeitona von tin' egcwrrn getrennt werden, und ein besonders Glied ausmachen sollte, die Partikel oude vor kakogeitona notwendig wiederholt sein muesste. Da sie es aber nicht ist, so ist es ebenso offenbar, dass kakogeitona zu tina gehoeret, und das Komma nach egcwrrn 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 Oktav, welche dem Fabricius voellig unbekannt geblieben) auch gar nicht haben, und es erst, wie gehoerig, nach kakogeitona setzen. Zweitens ist das wohl ein boeser Nachbar, von dem wir uns stonon antitupon, amoibaion, wie es der Scholiast erklart, versprechen koennen? Wechselsweise mit uns seufzen, ist die Eigenschaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz also: man hat das Wort

kakogeitona unrecht verstanden; man hat angenommen, dass es aus dem Adjectivo kakoV zusammengesetzt sei, und es ist aus dem Substantivo to kakon zusammengesetzt; man hat es durch einen boesen Nachbar erklaert, und haette es durch einen Nachbar des Boesen erklaren sollen. So wie kakomantiV nicht einen boesen, das ist falschen, unwahren Propheten, sondern einen Propheten des Boesen, kakotecnoV nicht einen boesen, ungeschickten Kuenstler, sondern einen Kuenstler im Boesen bedeuten. Unter einem Nachbar des Boesen versteht der Dichter aber denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfaellen, als wir, behaftet ist, oder aus Freundschaft an unsern Unfaellen Anteil nimmt; so dass die ganzen Worte oud' ecwn tin' egcwrwn kakogeitona bloss durch neque quenquam indigenarum mali socium habens zu uebersetzen sind. Der neue englische Uebersetzer des Sophokles, Thomas Franklin, kann nicht anders als meiner Meinung gewesen sein, indem er den boesen Nachbar in kakogeitwn auch nicht findet, sondern es bloss durch fellow-mourner uebersetzt:

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

{2. Mercure de France, Avril 1755. p. 177.}

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzelnen Szenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose EinOede zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglueck auf die schmerzliche Wunde einschrAenkt. Er wimmert, er schreiet, er bekommt die graesslichsten Zuckungen. Hierwider gehet eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Englaender, welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delikatesse argwoehnen darf. Wie schon beruehrt, so gibt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisieren koennen, werden anstoessig, wenn man sie zu heftig ausdrueckt 1). "Aus diesem Grunde ist nichts unanstaendiger, und einem Manne unwuerdiger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weinet und schreiet. Zwar gibt es eine Sympathie mit dem koerperlichen Schmerze. Wenn wir sehen, dass jemand einen Schlag auf den Arm oder das Schienbein bekommen soll, so fahren wir natuerlicherweise zusammen, und ziehen unsern eigenen Arm, oder Schienbein, zurueck; und wenn der Schlag wirklich geschieht, so empfinden wir ihn gewissermassen ebensowohl, als der, den er getroffen. Gleichwohl aber ist es gewiss, dass das Uebel, welches wir fuehlen, gar nicht betraechtlich ist; wenn der Geschlagene daher ein heftiges Geschrei erregt, so ermangeln wir nicht ihn zu verachten, weil wir in der Verfassung nicht sind, ebenso heftig schreien zu koennen, als er."--Nichts ist betrueglicher, als allgemeine Gesetze fuer unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, dass es auch der behutsamsten Spekulation kaum moeglich ist,

einen einzeln Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfaeden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was fuer Nutzen hat es? Es gibt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gaenzlich veraendert, so dass Ausnahmen ueber Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine blosser Erfahrung in wenig einzeln Faellen einschraenken.--Wir verachten denjenigen, sagt der Englaender, den wir unter koerperlichen Schmerzen heftig schreien hoeren. Aber nicht immer: nicht zum ersten Male; nicht, wenn wir sehen, dass der Leidende alles moegliche 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 Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, dass er sich lieber der laengern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschluessen aendert, ob er schon in dieser Veraenderung die gaenzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Groesse bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveraenderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Groesse behaelt Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, dass sie ihm keine Traenen ueber das Schicksal seiner alten Freunde gewaehren koennten. Sein Schmerz hat ihn so muerbe nicht gemacht, dass er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennuetzigen Absichten brauchen lassen moechte. Und diesen Felsen von einem Manne haetten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschuettern koennen, ihn wenigstens ertoenen machen?--Ich bekenne, dass ich an der Philosophie des Cicero ueberhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner tuskulanischen Fragen ueber die Erduldung des koerperlichen Schmerzes auskramet. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den aeusserlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheint er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu ueberlegen, dass er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hoert bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und uebersieht sein uebriges standhaftes Betragen gaenzlich. Wo haette er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? "Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die tapfersten Maenner klagend einfuehren." Sie muessen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu tun und zu leiden. Von ihm musste kein klaeglicher Laut gehoeret, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergoetzen sollten: so musste die Kunst alles Gefuehl verbergen lehren. Die geringste Aeusserung desselben haette Mitleiden erweckt, und oefters erregtes Mitleiden wuerde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Buehne, und fodert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden muessen Gefuehl zeigen, muessen ihre Schmerzen aeussern, und die blosser Natur in sich wirken

lassen. Verraten sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Kothurne koennen hoechstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen Tragoedien, und ich bin der festen Meinung, dass die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Roemer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmaessigen 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 kuenstliche Todesszenen gewoehnet, musste auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmut einflussend koennen, ebensowenig koennen Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhaertet ist, sondern bald dieses bald jenes scheineth, so wie ihn itzt Natur, itzt Grundsaeetze und Pflicht verlangen. Er ist das Hoechste, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunst nachahmen kann.

{1. The theory of moral sentiments, by Adam Smith. Part. I. sect. 2. chap. 1. p. 41. (London 1761.)}

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 Englaenders wider ihn erinnern koennte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei koerperlichen Schmerzen schreiet, so ist doch dieses unwidersprechlich, dass wir nicht so viel Mitleiden fuer ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheineth. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu tun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade geruehrt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Faelle zu sein pflegt? Das wuerde die widrigste Dissonanz fuer den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch naemlich, dass die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; dass der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschaefiget, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veraenderung achtgibt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlaegen durch das Mitleid, sei es so schwach oder so stark es will, entsteheth, oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den ungluecklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stuerzen werde; nun bekommt 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 Verraeterei nicht haeufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmuetigen Neoptolem nicht getaeuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, wuerde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfaeelig macht, so hoechst noetig sie ihm auch scheineth, damit seinen kuenftigen

Reisegefahrten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald
gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu
seiner Natur wieder zurueck. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so
viel ruehrender, da sie von der blossen Menschlichkeit bewirkt wird.
Bei dem Franzosen haben wiederum die schoenen Augen ihren Teil daran
2). Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken.--Des naemlichen
Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei ueber koerperliche
Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern
Affekt zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den "Trachinerinnen"
bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er
treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache
schnaubet. Schon hatte er in dieser Wut den Lichas ergriffen, und an
dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel
natuerlicher muss sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses,
und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hilfe eilen, oder
Herkules unter diesem Uebel erliegen werde, macht hier das eigentliche
allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe
Schattierung erhaelt. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung
der Orakel entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung
ueber 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 schaemt
sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schaemt sich, dass sein
sterblicher Teil ueber den unsterblichen so viel vermocht habe, dass er
wie ein Maedchen weinen und winseln muessen 3). Wir Neuern glauben
keine Halbgoetter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein
Halbgott empfinden, und handeln.

{2. Act. II. Sc. III. De mes deguisements que penserait Sophie?
sagt der Sohn des Achilles.}

{3. Trach. v. 1088. 1089.

--ostiV wste parJenoV
Bebruca kleiwn--}

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes
bis zur Illusion bringen koenne, will ich weder zu verneinen noch zu
bejahen wagen. Wenn ich faende, dass es unsere Schauspieler nicht
koennten, so muesste ich erst wissen, ob es auch ein Garrick nicht
vermoegend waere: und wenn es auch diesem nicht gelaenge, so wuerde ich
mir noch immer die Skaevopoeie und Deklamation der Alten in einer
Vollkommenheit denken duerfen, von der wir heutzutage gar keinen
Begriff haben.

V.

Es gibt Kenner des Altertums, welche die Gruppe Laokoon zwar fuer ein

Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, dass der Virgilische Laokoon dabei zum Vorbilde gedient habe. Ich will von den aeltern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomaeus Marliani 1), und von den neuern den Montfaucon 2) nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Uebereinstimmung, dass es ihnen unmoeglich duenkte, dass beide von ohngefaehr auf einerlei Umstaende sollten gefallen sein, die sich nichts weniger, als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, dass wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit fuer den Dichter ungleich groesser sei, als fuer den Kuenstler.

{1. Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14. Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgillii descriptione statuum hanc formavisse videntur etc.}

{2. Suppl. aux Ant. Expliq. T. I. p. 242. Il semble qu'Agésandre, Polydore et Athénodore, qui en furent les ouvriers, aient travaillé comme à l'envie, pour laisser un monument, qui répondait à l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon etc.}

Nur scheinen sie vergessen zu haben, dass ein dritter Fall moeglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter ebensowenig den Kuenstler, als der Kuenstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei aelteren Quelle geschoeft. Nach dem Macrobius wuerde Pisander diese aeltere Quelle sein koennen 3). Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, pueris decantatum, dass der Roemer die ganze Eroberung und Zerstoerung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmt, als treulich uebersetzt habe. Waere nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgaenger gewesen, so brauchten die griechischen Kuenstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Mutmassung von ihrem Zeitalter gruendet sich auf nichts.

{3. 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? et quod in ipsis Georgicis tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod eversionem Trojae, cum Sinone suo, et equo ligneo, ceterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro paene ad verbum transcripserit? qui inter Graecos poetas eminent opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus sacculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias ceteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia ut pueris decantata praetereo.}

Indes wenn ich notwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten muesste, so wuerde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von

ihm erzählet worden, lässt sich mit Gewissheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, dass es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch jetzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun 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 harmonieren, 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 bezeugen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuzieht, äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobet in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er raset; er verblindet. Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzuraten, sendet Minerva zwei 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 4) nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen sein, bezeugt eine Stelle des Lykophron, wo diese Schlangen 5) das Beiwort der Kinderfresser führen.

{4. Paralip. lib. XII. v. 398-408 et v. 439-474.}

{5. Oder vielmehr Schlange: denn Lykophron scheint nur eine angenommen zu haben:

Kai paidobrvtoV porkewV nhsouV diplaV.}

War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnen 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 Marliani und Montfaucon verteidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige 6), welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen lässt; die Bildhauer tun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten tun sollen: also ist es wahrscheinlich, dass sie es auf Veranlassung des Virgils getan haben.

{6. Ich erinnere mich, dass man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei 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 nämlichen Galerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde vom Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so liesse sich vermuten, dass es gleichfalls ein altes

griechisches Gemaelde gewesen sei. Allein man erlaube mir, einen Romandichter fuer keinen Historikus halten zu duerfen. Diese Galerie, und dieses Gemaelde, und dieser Eumolp haben, allem Ansehen nach, nirgends als in der Phantasie des Petrons existieret. Nichts verraet ihre gaenzliche Erdichtung deutlicher, als die offenbaren Spuren einer beinahe schuelermaessigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Muehe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil: (Aeneid. lib. II. 199-224.)

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

Und so Eumolp, (von dem man sagen koennte, dass es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreife ergangen sei: ihr GedAechtnis hat immer an ihren Versen ebensoviel Anteil, 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,
Pulsumque marmor abiete imposita gemit.
Respicimus, angues orbibus geminis ferunt
Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora
Rates ut altae, lateribus spumas agunt:
Dant caudae sonitum; liberae ponto jubae
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 Hauptzuege sind in beiden Stellen eben dieselben, und verschiedenes ist mit den naemlichen Worten ausgedrueckt. Doch das sind Kleinigkeiten, die von selbst in die Augen fallen. Es gibt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger sicher sind. Ist der Nachahmer ein Mann, der sich etwas zutrauet, so ahmet er selten nach, ohne verschoenern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschoenern, nach seiner Meinung, geglueckt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fusstapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verraten wuerden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber eben diese eitle Begierde zu verschoenern, und diese Behutsamkeit Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschoenern ist nichts als Uebertreibung und unnatuerliches Raffinieren. Virgil sagt, sanguineae jubae: Petron, liberae jubae luminibus coruscant. Virgil, ardentis oculos suffecti sanguine er igni: Petron, fulmineum jubar incendit aequor. Virgil, fit sonitus spumante salo: Petron, sibilis undae tremunt. So geht der Nachahmer immer aus dem Grossen ins Ungeheuerere; aus dem Wunderbaren ins Unmoegliche. Die von den Schlangen umwundenen Knaben sind dem Virgil ein Parergon, das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinsetzt, in welchen man nichts als ihr Unvermoegen und ihren Jammer erkennt. Petron malt dieses Nebenwerk aus, und macht aus den Knaben ein Paar heldenmuetige 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. 459-461.) welcher, bei Erscheinung der schrecklichen Schlangen, sogar die Muetter ihrer Kinder vergessen laesst, so sehr war jedes nur auf seine eigene Erhaltung bedacht.

--enJa gunaikeV
Oimwzon, kai pou tiV ewn epelhsato teknwn,
Auth aleuomenh stugeron moron--

Zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, dass er den Gegenstaenden eine andere Beleuchtung gibt, die Schatten des

Originals heraus-, und die Lichter zur Uecktreibt. Virgil gibt sich Muehe, die Groesse der Schlangen recht sichtbar zu machen, weil von dieser Groesse die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhaengt; das Geraeusche, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee, und bestimmt, den Begriff der Groesse auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geraeusche mit aller moeglichen Ueppigkeit, und vergisst die Schilderung der Groesse so sehr, dass wir sie nur fast aus dem Geraeusche schliessen muessen. Es ist schwerlich zu glauben, dass er in diese Ungeschicklichkeit verfallen waere, wenn er bloss aus seiner Einbildung geschildert, und kein Muster vor sich gehabt haette, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet zu haben, nicht verraten wollen. So kann man zuverlaessig jedes poetische Gemaelde, das in kleinen Zoegen ueberladen, und in den grossen fehlerhaft ist, fuer eine verunglueckte Nachahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schoenheiten haben als es will, und das Original mag sich lassen angeben koennen oder nicht.}

Ich empfinde sehr wohl, wieviel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewissheit mangelt. Aber da ich auch nichts Historisches weiter daraus schliessen will, so glaube ich wenigstens, dass man sie als eine Hypothese kann gelten lassen, nach welcher der Kritikus seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, dass die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben, ich will es bloss annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet haetten. Ueber das Geschrei habe ich mich schon erklart. Vielleicht, dass mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Soehnen durch die moerdrischen Schlangen in einen Knoten zu schuerzen, ist ohnstreitig ein sehr gluecklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeuget. Wem gehoert er? Dem Dichter, oder den Kuenstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden 1). Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

{1. Suppl. aux Antiq. Expl. T. I. p. 243. Il y a quelque petite difference entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre represente. Il semble, selon ce que dit le poete, que les serpents quitterent les deux enfants pour venir entortiller le pere, au lieu que dans ce marbre ils lient en meme temps les enfants et leur pere.}

--illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus--

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren LAenge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hilfe koemmt, ergreifen sie auch ihn (corripiunt). Nach ihrer Groesse konnten

sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es musste also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Koepfen und Vordertheilen schon angefallen hatten, und mit ihren Hinterteilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemaeldes notwendig; der Dichter laesst ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war itzt die Zeit nicht. Dass ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus 2) zu bezeigen. Wieviel weniger wird er den KUenstlern entwischt sein, in deren verstaendiges Auge alles, was ihnen vorteilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

{2. Donatus ad v. 227. lib. II. Aeneid. Mirandum non est, clipeo et simulacri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluum partem. Mich duenkt uebrigens, 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 Goettin verbergen koennen, wenn dieses Schild nicht selbst sehr gross war und zu einer kolossalischen Figur gehoerte. Und die Versicherung hievon musste der mangelnde Nachsatz sein; oder das non hat keinen Sinn.}

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon fuehret, vermeidet er sehr sorgfaeltig die Arme, um den Haenden alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Ille simul manibus tendit divellere nodos.

Hierin mussten ihm die Kuenstler notwendig folgen. Nichts gibt mehr Ausdruck und Leben, als die Bewegung der Haende; im Affekte besonders, ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Koeper geschlossen, wuerden Frost und Tod ueber die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in voelliger Taetigkeit, und da am meisten beschaeftigt, wo gegenwaertig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts, als diese Freiheit der Arme, fanden die Kuenstler zutraeglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil laesst die Schlangen doppelt um den Leib, und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden, und hoch mit ihren Koepfen ueber ihn herausragen.

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

Dieses Bild fuehlet unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Teile sind bis zum Ersticken gepresst, und das Gift gehet gerade nach dem Gesichte. Demohngeachtet war es kein Bild fuer Kuenstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Koeper zeigen

wollten. Denn um diese bemerken zu koennen, mussten die Hauptteile so frei sein als moeglich, und durchaus musste kein aeussrer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln veraendern und schwaechen koennte. Die doppelten Windungen der Schlangen wuerden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrueckend ist, wuerde unsichtbar geblieben sein. Was man ueber, oder unter, oder zwischen den Windungen, von dem Leibe noch erblickt haette, wuerde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der aeussern Last gewirket worden. Der ebenso oft umschlungene Hals wuerde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gaenzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragende spitze Schlangenkoepfe haetten einen so ploetzlichen Abfall von Mensur gehabt, dass die Form des Ganzen aeusserst anstoessig geworden waere. Es gibt Zeichner, welche unverstaendig genug gewesen sind, sich demohngeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, laesst sich unter andern aus einem Blatte des Franz Cleyn 3) mit Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer uebersahen es mit einem Blicke, dass ihre Kunst hier eine gaenzliche Abaenderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse, um die Schenkel und Fuesse. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrücke unbeschadet, so viel decken und pressen, als noetig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der kuenstlichen Fortdauer des naemlichen Zustandes sehr vorteilhaft ist.

{3. In der praechtigen Ausgabe von Drydens englischem Virgil. (London 1697 in gross Folio.) Und doch hat auch dieser die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach, und um den Hals fast gar nicht gefuehrt. Wenn ein so mittelmaessiger Kuenstler anders eine Entschuldigung verdient, so koennte ihm nur die zustatten kommen, dass Kupfer zu einem Buche als blosser Erlaeuterungen, nicht aber als fuer sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.}

Ich weiss nicht, wie es gekommen, dass die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeigt, gaenzlich mit Stillschweigen uebergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Kuenstler ebensosehr als die andre, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheint er, mit beiden seinen Soehnen, voellig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine grosse Ungereimtheit darin faenden, dass ein Koenigssohn, ein Priester, bei einem Opfer, nackend vorgestellet werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, dass es allerdings ein Fehler wider das uebliche sei, dass aber die Kuenstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anstaendige Kleidung geben koennen. Die Bildhauerei, sagen sie, koenne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten ein ueble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste waehlen, und lieber gegen die Wahrheit selbst verstossen, als in den Gewaendern tadelhaft werden muessen 4). Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe

lachen wuerden, so weiss ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen duerften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschieht. Denn gesetzt, die Skulptur koennte die verschiedenen Stoffe ebensogut nachahmen, als die Malerei: wuerde sodann Laokoon notwendig bekleidet sein muessen? Wuerden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Haende, ebensoviel Schoenheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Koerper? Erfordert es einerlei Faehigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getauescht sein, und ist es ihnen gleich viel, womit sie getauescht werden?

{4. So urteilt selbst De Piles in seinen Anmerkungen ueber den Du Fresnoy v. 210. Remarquez, s'il vous plait, que les draperies tendres et legeres n'etant donnees qu'au sexe feminin, les anciens sculpteurs ont evite autant qu'ils ont pu, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pense, comme nous l'avons deja dit, qu'en sculpture on ne pouvait imiter les etoffes et que les gros plis faisaient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette verite, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nus. Je rapporterai seulement celui du Laocoon, lequel selon la vraisemblance devrait etre vetu. En effet, quelle apparence y-a-t-il qu'un fils de roi, qu'un pretre d'Apollon se trouvat tout nu dans la ceremonie actuelle d'un sacrifice; car les serpents passerent de l'ile de Tenedos au rivage de Troie, et surprirent Laocoon et ses fils dans le temps meme qu'il sacrifiait a 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 ouvrage, ont bien vu, qu'ils ne pouvaient pas leur donner de vetements convenables a leur qualite, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse ressemblerait a un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont ete et qui sont toujours l'admiration des siecles. C'est pour cela que de deux inconvenients, ils ont juge celui des draperies beaucoup plus facheux, que celui d'aller contre la verite meme.}

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

Perfusus sanie vittas atroque veneno.

Nichts hilft ihm seine priesterliche Wuerde; selbst das Zeichen derselben, das ihm ueberall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiligt.

Aber diesen Nebenbegriff musste der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Haette er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so wuerde er den Ausdruck um ein Grosses geschwaecht haben. Die Stirne waere zum Teil verdeckt worden, und die Stirne ist

der Sitz des Ausdruckes. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schoenheit aufopferte, so opferte er hier das Uebliche dem Ausdrucke auf. Ueberhaupt war das Uebliche bei den Alten eine sehr geringschaetzige Sache. Sie fuehlten, dass die hoechste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die voellige Entbehrung desselben fuehrte. Schoenheit ist diese hoechste Bestimmung; Not erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Not zu tun? Ich gebe es zu, dass es auch eine Schoenheit der Bekleidung gibt; aber was ist sie, gegen die Schoenheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Groessere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnuegen? Ich fuerchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewaendern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

VI.

Meine Voraussetzung, dass die Kuenstler dem Dichter nachgeahmt haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheint vielmehr durch diese Nachahmung in dem schoensten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verfuehren zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinuebertragen mussten, so fanden sie genug Gelegenheit selbst zu denken. Und diese ihre eigene Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, dass sie in ihrer Kunst ebenso gross gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Kuenstlern nachgeahmt haben. Es gibt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten 1). Dass sie historische Gruende dazu haben koennten, wuesste ich nicht. Aber, da sie das Kunstwerk so ueberschwenglich schoen fanden, so koennten sie sich nicht bereden, dass es aus so spaeter Zeit sein sollte. Es musste aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Bluete war, weil es daraus zu sein verdiente.

{1. Maffei, Richardson und noch neuerlich der Herr von Hagedorn. ("Betrachtungen ueber die Malerei" S. 37. Richardson, Traite de la peinture. Tome III. p. 513.) De Fontaines verdient es wohl nicht, dass ich ihn diesen Maennern beifuege. Er haelt zwar, in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des Virgils, gleichfalls dafuer, dass der Dichter die Gruppe in Augen gehabt habe; er ist aber so unwissend, dass er sie fuer ein Werk des Phidias ausgibt.}

Es hat sich gezeigt, dass, so vortrefflich das Gemaelde des Virgils ist, die Kuenstler dennoch verschiedene Zuege desselben nicht brauchen koennen. Der Satz leidet also seine Einschraenkung, dass eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemaelde geben muesse, und dass der Dichter nur insoweit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zuegen folgen koenne. Man ist geneigt, diese Einschraenkung zu vermuten, noch ehe man sie durch Beispiele erhaertet

sieht; bloss aus Erwaegung der weitem Sphaere der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in groesster Menge und Mannigfaltigkeit nebeneinander stehen koennen, ohne dass eines das andere deckt oder schaendet, wie es wohl die Dinge selbst, oder die natuerlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit tun wuerden.

Wenn aber das Kleinere das Groessere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Groessern enthalten sein. Ich will sagen; wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Flaechen oder in dem Marmor haben kann: so moechte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedient, in dem Werke des Dichters von ebenso guter Wirkung sein koennen? Ohnstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schoen finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schoen. Das naemliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkuerliche oder natuerliche Zeichen wieder erregt werden, so muss auch jederzeit das naemliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem naemlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muss ich bekennen, dass mir die Voraussetzung, Virgil habe die Kuenstler nachgeahmet, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Kuenstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mussten abweichen, weil die naemlichen Zuege des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben wuerden, die sich bei ihm nicht aeussern. Aber warum musste der Dichter abweichen? Wann er der Gruppe in allen und jeden Stuecken treulich nachgegangen waere, wuerde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemaelde geliefert haben 2)? Ich begreife wohl, wie seine vor sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen koennen; aber die Ursachen, warum seine Beurteilungskraft schoene Zuege, die er vor Augen gehabt, in diese andere Zuege verwandeln zu muessen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

{2. Ich kann mich desfalls auf nichts Entscheidenderes berufen, als auf das Gedichte des Sadolet. Es ist eines alten Dichters wuerdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich es hier ganz einruecken zu duerfen.

DE LAOCOONTIS STATUA
JACOBI SADOLETI CARMEN.

Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit
Laocoonta dies; aulis regalibus olim
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.
Divinae simulacrum artis, nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit
Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
Terribili aspectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?

Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant
Ternaue multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat er rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri
Objicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Absistunt surae, spirisque prementibus arcum
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.
Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,
Horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,
Er jam jam ingentes fletus, lacrimasque cadentes
Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,
Artifices magni (quanquam et melioribus actis
Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat
Clarius ingenium venturae tradere famae)
Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas
Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.
Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus
Inserere, aspiciamus motumque iramque doloremque,
Et paene audimus gemitus: vos extulit olim
Clara Rhodos, vestrac jacuerunt artis honores
Tempore ab immenso, quos rursus in luce secunda
Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti
Gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est
Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
Quam fastus et opes et inanem extendere luxum.

(v. Leodegarii a Quercu Farrago poematum T. II. p. 63.) Auch Gruter hat dieses Gedicht, nebst andern des Sadolets, seiner bekannten Sammlung (Delic. Poet. Italarum Parte alt. p. 582) mit einverleibet;

allein sehr fehlerhaft. FUr bini (v. 14) lieset er vivi; fuer errant (v. 15) oram usw.}

Mich duenket sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt haette, dass er sich schwerlich wuerde haben maessigen koennen, die Verstrickung aller drei Koerper in einen Knoten gleichsam nur erraten zu lassen. Sie wuerde sein Auge zu lebhaft geruehrt haben, er wuerde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als dass sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war itzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr wuerde 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, wuerde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen haette, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so ruehrende Verbindung von Schmerz und Schoenheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt haette, was haette ihn ebenso unvermeidlich noetigen koennen, die Idee von maennlichem Anstande und grossmuetiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schoenheit entspringt, so voellig unangedeutet zu lassen, und uns auf einmal mit dem graesslichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken? Richardson sagt: Virgils Laokoon muss schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid fuer ihn, als Schrecken und Entsetzen bei 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 laesst, und gegen die Dido machen laesst, deren Mitleid Aeneas nicht genug bestuermen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natuerlicherweise haette bringen muessen, wann er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt haette. Richardson fueget hinzu 3): die Geschichte des Laokoon solle bloss zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstoerung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen duerfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglueck eines einzeln Buergers nicht zu zerstreuen. Allein das heisst die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglueck des Laokoon und die Zerstoerung sind bei dem Dichter keine Gemaelde nebeneinander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal uebersehen koennte oder sollte; und nur in diesem Falle waere es zu besorgen, dass unsere Blicke mehr auf den Laokoon, als auf die brennende Stadt fallen duerften. Beider Beschreibungen folgen aufeinander, und ich sehe nicht, welchen Nachteil es der folgenden bringen koennte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr geruehrt haette. Es sei denn, dass die folgende an sich selbst nicht ruehrend genug waere.

{3. De la peinture, Tome III. p. 516. C'est l'horreur que les Troiens ont concue contre Laocoon, qui etait necessaire a Virgile pour la

conduite de son poeme; et cela le mene a cette description pathetique de la destruction de la patrie de son heros. Aussi Virgile n'avait garde de diviser l'attention sur la derniere nuit, pour une grande ville entiere, par la peinture d'un petit malheur d'un particulier.}

Noch weniger Ursache wuerde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu veraendern. Sie beschaeftigen in dem Kunstwerke die Haende, und verstricken die Fuesse. So sehr dem Auge diese Verteilung gefaellt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurueckbleibt. Es ist so deutlich und rein, dass es sich durch Worte nicht viel schwaecher darstellen laesst, als durch natuerliche Zeichen.

--micat alter, et ipsum

Laocoonta petit, totumque infraque supraque

Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu

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 waeren, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert haette, und die alsdann gewiss besser gewesen waeren, als was er uns itzt dafuer gibt:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum

Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Diese ZUege fuellen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muss nicht dabei verweilen, sie muss sie nicht aufs reine zu bringen suchen, sie muss itzt nur die Schlangen, itzt nur den Laokoon sehen, sie muss sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfAellt, faengt ihr das Virgilische Bild an zu missfallen, und sie findet es hOechst unmalerisch.

Waeren aber auch schon die Veraenderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht haette, nicht ungluecklich, so waeren sie doch bloss willkuerlich. Man ahmet nach, um aehnlich zu werden; kann man aber aehnlich werden, wenn man ueber die Not veraendert? Vielmehr wenn man dieses tut, ist der Vorsatz klar, dass man nicht aehnlich werden wollen, dass man also nicht nachgeahmt habe.

Nicht das Ganze, koennte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Teil. Gut; doch welches sind denn diese einzeln Teile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau uebereinstimmen, dass sie der Dichter aus diesem entlehnet zu haben scheinen koennte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten, die Geschichte. Ausser dem Historischen kommen sie in nichts ueberein, als darin, dass sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veraenderten Umstande, dass den Vater eben dasselbe Unglueck betroffen habe, als die Kinder. Diese Veraenderung aber, wie oben

erwähnt worden, scheint Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anders. Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung, auf einer oder der andern Seite Nachahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler, als des Dichters zu vermuten. In allem uebrigen 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 dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu noethigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmt haben soll, so sind alle die beruehrten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche sie demohngeachtet behaupten, koennen weiter nichts damit wollen, als dass das Kunstwerk aelter sei, als die poetische Beschreibung.

VII.

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

Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibst, 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 mitbeschreibt, was man darauf vorgestellt sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Teil des Schildes, und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet haette, so wuerde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er wuerde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellet, nachgeahmt, und nur die Zuege seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Kopist. Jene ist ein Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Kuenste, oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gaenzlich von seiner Wuerde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach, und gibt uns kalte Erinnerungen von Zuegen eines fremden Genies, fuer urspruengliche Zuege seines eigenen.

Wenn indes Dichter und Künstler diejenigen Gegenstaende, die sie miteinander gemein haben, nicht selten aus dem naemlichen Gesichtspunkte betrachten muessen: so kann es nicht fehlen, dass ihre Nachahmungen nicht in vielen Stuecken uebereinstimmen sollten, ohne dass zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung

gewesen. Diese Uebereinstimmungen koennen bei zeitverwandten Kuenstlern und Dichtern, ueber Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erlaeuterungen fuehren; allein dergleichen Erlaeuterungen dadurch aufzustutzen suchen, dass man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemaelde andichtet, heisst ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schoenste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines beruehmten englischen Werks. Spence schrieb seinen "Polymetis" 1) mit vieler klassischen Gelehrsamkeit, und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den uebergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die roemischen Dichter zu erklaren, und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlusse fuer noch unerklaerte alte Kunstwerke herzuholen, hat er oefters gluecklich erreicht. Aber demohngeachtet behaupte ich, dass sein Buch fuer jeden Leser von Geschmack ein ganz unertraegliches Buch sein muss.

{1. Die erste Ausgabe ist von 1747; die zweite von 1755 und fuehret den Titel: Polymetis, or an enquiry concerning the agreement between the works of the Roman poets, and the remains of the ancient artists, being an attempt to illustrate them mutually from one another. In ten books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley. fol. Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werke gemacht hat, ist bereits mehr als einmal gedruckt worden.}

Es ist natuerlich, dass wenn Valerius Flaccus den gefluegelten Blitz auf den roemischen Schilden beschreibt,

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

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke 2). Es kann sein, dass Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison ueber der Rhea auf einer Muenze zu sehen glaubte 3), auch von den alten Waffenschmiedern auf den Helmen und Schilden vorgestellt wurde, und dass Juvenal einen solchen Helm oder Schild in Gedanken hatte, als er mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Raetsel fuer alle Ausleger gewesen. Mich duenkt selbst, dass ich die Stelle des Ovids, wo der ermattete Cephalus den kuehlenden Lueften ruft:

{2. Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. Polymetis Dial. VI. p. 50.}

{3. Ich sage, es kann sein. Doch wollte ich zehne gegen eins wetten, dass es nicht ist.--Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von 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. XI. v. 100 bis 107.)

Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes
 Urbibus eversis praedarum in parte reperta
 Magnorum artificum frangebatur pocula miles,
 Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis
 Romuleae simulacra ferae mansuescere iussae
 Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
 Ac nudam effigiem clipeo fulgentis et 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 zwei 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 sein soll; aber was soll das Beiwort pendentis, welches er
 ihm gibt, bedeuten? Rigaltius fand eine alte Glosse, die es durch
 quasi ad ictum se inclinantis erklärt. Lubinus meint, das Bild sei
 auf dem Schilde gewesen, und da das Schild an dem Arme hänge, so habe
 der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein dieses ist
 wider die Konstruktion; denn das zu ostenderet gehörige Subjektum 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 pendentis dafür lesen, um einen
 Gegensatz mit dem folgenden perituro zu machen, den aber nur sie
 allein schön finden dürften. Was sagt nun Addison bei dieser
 Ungewissheit? Die Ausleger, sagt er, irren sich alle, und die wahre
 Meinung ist ganz gewiss diese. (S. dessen Reisen deut. Uebers. S.
 249.) "Da die römischen Soldaten sich nicht wenig auf den Stifter und
 kriegerischen Geist ihrer Republik einbildeten, so waren sie gewohnt
 auf ihren Helmen die erste Geschichte des Romulus zu tragen, wie er
 von einem Gotte erzeugt, und von einer Wölfin gesäugt worden. Die
 Figur des Gottes war vorgestellt, wie er sich auf die Priesterin Ilia,
 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
 ausgedrückt wird. Ausser dem alten Basrelief beim Bellori, welches
 mich zuerst auf diese Auslegung brachte, habe ich seitdem die
 nämliche Figur auf einer Münze gefunden, die unter der Zeit des
 Antoninus Pius geschlagen worden."--Da Spence diese Entdeckung des
 Addison so ausserordentlich glücklich findet, dass er sie als ein
 Muster in ihrer Art, und als das stärkste Beispiel anführt, wie
 nützlich die Werke der alten Künstler 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, dass bloss das Basrelief und
 die Münze dem Addison wohl schwerlich die Stelle des Juvenals in die
 Gedanken gebracht haben würde, wenn er sich nicht zugleich erinnert
 hätte, bei dem alten Scholiasten, der in der letzten ohn' einer Zeile
 anstatt fulgentis, venientis gefunden, die Glosse gelesen zu haben:
 Martis 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 sein wuerde, dass er von der Woelfin und den jungen Knaben rede, und sodann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Dasein zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schaeferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines roemischen Soldaten gewesen waere? Der Soldat war auf den goettlichen Ursprung seines Stifters stolz; das zeigten die Woelfin und die Kinder genugsam; musste er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fuerchterliche Mars war? Seine Ueberraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marmorn und Muenzen zu finden sein, passt sie darum auf das Stueck einer Ruestung? Und welches sind denn die Marmor und Muenzen 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 schoensten alten Basreliefs ist, wird man vergebens darnach durchblaettern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muss es weder da, noch sonst wo gefunden haben, weil er es gaenzlich mit Stillschweigen uebergeht. Alles koemmt also auf die Muenze an. Nun betrachte man diese bei dem Addison 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 hoeher. Das ist es alles; Schwebendes hat sie ausser diesem nicht das geringste. Es ist wahr, in der Abbildung, die Spence davon gibt, ist das Schweben sehr stark ausgedruckt; die Figur faellt mit dem Oberteile weit vor; und man sieht deutlich, dass es kein stehender Koerper ist, sondern dass, wenn es kein fallender Koerper sein soll, es notwendig ein schwebender sein muss. Spence sagt, er besitze diese Muenze selbst. Es waere hart, obschon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefasstes Vorurteil kann auch auf unsere Augen Einfluss haben; zudem konnte er es zum Besten seiner Leser fuer erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Kuenstler so verstaerken zu lassen, dass uns ebensowenig Zweifel desfalls uebrigbliebe, als ihm selbst. So viel ist gewiss, dass Spence und Addison eben dieselbe Muenze meinen, und dass sie sonach entweder bei diesem sehr verstellt, oder bei jenem sehr verschoenert sein muss. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese naemlich: dass ein schwebender Koerper, 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 Malerei erlaubet sich dieselbe nie, sondern wenn ein Koerper in der Luft hangen soll, so muessen ihn entweder Fluegel halten, oder er muss auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine blosse Wolke sein. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fusse in den Olymp erheben laesst, Thn men ar Oulumpode podes jeron (Iliad. S. v. 148), so verstehet der Graf Caylus die Beduerfnisse der Kunst zu wohl, als dass er dem Maler raten sollte, die Goettin so frei die Luft durchschreiten zu lassen. Sie muss ihren Weg auf einer Wolke nehmen (Tableaux tires de l'Iliade p. 91), so wie er sie ein andermal auf

einen Wagen setzt (p. 131), obgleich der Dichter das Gegenteil von ihr sagt. Wie kann es auch wohl anders sein? Ob uns schon der Dichter die Goettin ebenfalls unter einer menschlichen Figur denken laesst, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernt, und ihren menschenaehnlichen Koerper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber koennte die Malerei die koerperliche Figur einer Gottheit von der koerperlichen Figur eines Menschen so vorzueglich unterscheiden, dass unser Auge nicht beleidigt wuerde, wenn es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet faende, als bei der andern? Wodurch anders als durch verabredete Zeichen? In der Tat sind ein Paar Fluegel, eine Wolke auch nichts andres, als dergleichen Zeichen. Doch von diesem ein mehreres an einem andren Orte. Hier ist es genug, von den Verteidigern der Addisonischen Meinung zu verlangen, mir eine andere aehnliche Figur auf alten Denkmaelern zu zeigen, die so frei und bloss in der Luft hange. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art sein? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umstand ueberliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle notwendig macht? Beim Ovid (Fast. lib. 3.) laesst sich nicht die geringste Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, dass es keinen solchen Umstand koenne gegeben haben. Denn es finden sich andere alte Kunstwerke, welche die naemliche Geschichte vorstellen, und wo Mars offenbar nicht schwebet, sondern gehet. Man betrachte das Basrelief beim Montfaucon (Suppl. T. I. p. 183), das sich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Palast der Mellini befindet. Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars naehert sich ihr mit leisen Schritten, und mit der bedeutenden Zurueckstreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns, entweder zurueckzubleiben, oder sachte zu folgen, befehlen. Es ist vollkommen die naemliche Stellung in der er auf der Muenze erscheint, nur dass er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand fuehret. Man findet oefftrer beruehmte Statuen und Basreliefe auf alten Muenzen kopieret, als dass es auch nicht hier koennte geschehen sein, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurueckgewandten rechten Hand vielleicht nicht fuehlte und sie daher besser mit der Lanze fuellen zu koennen glaubte.--Alles dieses nun zusammengenommen, wie viel Wahrscheinlichkeit bleibt dem Addison noch uebrig? Schwerlich mehr, als soviel deren die blosser Moeglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklaerung, wenn diese nichts taugt? Es kann sein, dass sich schon eine bessere unter den vom Addison verworfenen Erklaerungen 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 Vermutungen darueber auskramen wollte. Dergleichen koennte z. E. diese sein, dass pendentis in seiner figuerlichen Bedeutung genommen werden muesse, nach welcher es soviel als ungewiss, unentschlossen, unentschieden, heisset. Mars pendens waere alsdenn soviel als Mars incertus oder Mars communis. Dii communes sunt, sagt Servius, (ad v. 118. lib. XII. Aeneid.), Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt. Und die ganze Zeile,

Pendentisque dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,

wuerde diesen Sinn haben, dass der alte roemische Soldat das Bildnis des gemeinschaftlichen Gottes seinem demohngeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sei. Ein sehr feiner Zug, der die Siege der alten Roemer mehr zur Wirkung ihrer eignen Tapferkeit, als zur Frucht des parteiischen Beistandes ihres Stammvaters macht. Demohngeachtet: non liquet.}

Aura--venias--Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros

und seine Prokris diese Aura fuer den Namen einer Nebenbuhlerin haelt, dass ich, sage ich, diese Stelle natuerlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, dass sie wirklich die sanften Luefte personifiziert, und eine Art weiblicher Sylphen, unter dem Namen Aurae, verehret haben 4). Ich gebe es zu, dass wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessaeule vergleicht, man das Aehnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden duerfte, ohne eine solche Saeule zu sehen, ohne zu wissen, dass es ein schlechter Pfeiler ist, der bloss das Haupt, hoechstens mit dem Rumpfe, des Gottes traegt, und weil wir weder Haende noch Fuesse daran erblicken, den Begriff der Untaetigkeit erwecket 5).--Erlaeuterungen von dieser Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit notwendig noch allezeit hinlaenglich sein sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein fuer sich bestehendes Ding, und nicht als Nachahmung, vor Augen; oder Kuenstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, demzufolge sich auch Uebereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen musste, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurueckschliessen laesst.

{4. "Ehe ich", sagt Spence (Polymetis Dialogue XIII. p. 208) "mit diesen Aurae, Luftnymphen, bekannt ward, wusste ich mich in die Geschichte vom Cephalus und Prokris, beim 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 zaertlichen schmachtenden Tone erschollen sein, jemanden auf den Argwohn bringen koennen, dass er seiner Prokris untreu sei. Da ich gewohnt war, unter dem Worte Aura, nichts als die Luft ueberhaupt, oder einen sanften Wind insbesondere, zu verstehen, so kam mir die Eifersucht der Prokris noch weit ungegruendeter vor, als auch die allerausschweifendste gemeiniglich zu sein pflegt. Als ich aber einmal gefunden hatte, dass Aura ebensowohl ein schoenes junges Maedchen, als die Luft bedeuten koennte, so bekam die Sache ein ganz anderes Ansehen, und die Geschichte duenkte mich eine ziemlich vernuenftige Wendung zu bekommen." Ich will den Beifall, den ich dieser Entdeckung, mit der sich Spence so sehr schmeichelt, in dem Texte erteile, in der Note nicht wieder zuruecknehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt lassen, dass auch ohne sie die Stelle des Dichters ganz natuerlich und begreiflich ist. Man darf naemlich nur wissen, dass Aura bei den Alten ein ganz gewoehnlicher Name fuer Frauenzimmer war. So heisst z. E. beim Nonnus (Dionys. lib. XLVIII.) die Nympe aus dem Gefolge der Diana, die, weil sie sich einer maennlichem Schoenheit ruehmte, als selbst der Goettin ihre war, zur Strafe fuer ihre Vermessenheit, schlafend den Umarmungen des Bacchus preisgegeben ward.}

{5. Juvenalis Satir. VIII. v. 52-55.

--At tu

Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae:

Nulla quippe alio vincis discrimine, quam quod

Illi marmoreum caput est, tua vivit 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 beigefallen sein, die aus der Bildung einer solchen Hermessäule ein noch weit schöneres, und zu ihrem Verständnisse weit unentbehrlicheres Licht erhält, als diese Stelle des Juvenals. "Merkur", erzählt Aesopus, "wollte gern erfahren, in welchem Ansehen er bei den Menschen stünde. Er verbarg seine Gottheit, und kam zu einem Bildhauer. Hier erblickte er die Statue des Jupiters, und fragte den Künstler, wie teuer er sie halte?, Eine Drachme', war die Antwort. Merkur lächelte;,Und diese Juno?' fragte er weiter.,Ohngefähr--ebensoviel.' Indem ward er sein eigenes Bild gewahr, und dachte bei sich selbst: ich bin der Bote der Götter; von mir kommt aller Gewinn; mich müssen die Menschen notwendig weit höher schätzen.,Aber hier dieser Gott?' (Er wies auf sein Bild.),Wie teuer möchte wohl der sein?',Dieser?' antwortete der Künstler.,O, wenn Ihr mir jene beide abkauft, so sollt Ihr diesen obendrein haben. "' Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht, und konnte also auch nicht die Absicht haben, seine Eigenliebe zu kränken, sondern es musste in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet sein, warum er die letztere so geringschätzig hielt, dass er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabei nichts tun, denn der Künstler schätzt seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleisse und der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werte der Wesen, welche sie ausdrücken. Die Statue des Merkurs musste weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiss und Arbeit verlangen, wenn sie weniger kosten sollte, als eine Statue des Jupiters oder der Juno. Und so war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiters und der Juno zeigten die vollige Person dieser Götter; die Statue des Merkurs hingegen war ein schlechter viereckichter Pfeiler, mit dem blossen Brustbilde desselben. Was Wunder also, dass sie obendrein gehen konnte? Merkur über sah diesen Umstand, weil er sein vermeintliches überwiegendes Verdienst nur allein vor Augen hatte, und so war seine Demütigung ebenso natürlich, als verdient. Man wird sich vergebens bei den Auslegern und Übersetzern 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 man die Statuen alle für Werke von einerlei Ausführung annimmt, entweder nicht gefühlt, oder wohl noch gar übertrieben. Was sonst in dieser Fabel anstößig sein könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künstler seinem Jupiter setzt. Für eine Drachma kann ja wohl auch kein Toepfer eine Puppe machen.

Eine Drachma muss also hier ueberhaupt fuer etwas sehr Geringes stehen.
(Fab. Aesop. 90. Edit. Haupt. p. 70.)}

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malet, wie er ihm im Traume
erschieden:--der schoenste Juengling, die Schlaefe mit dem keuschen
Lorbeer umwunden; syrische Gerueche duften aus dem gueldenen Haare, das
um den langen Nacken schwimmt; glaenzendes Weiss und Purpurroete
mischen sich auf dem ganzen Koerper, wie auf der zarten Wange der
Braut, die itzt ihrem Geliebten zugefuehret wird:--warum muessen diese
Zuege von alten beruehmten Gemaelden erborgt sein? Echions nova nupta
verecundia notabilis mag in Rom gewesen sein, mag tausend- und
tausendmal sein kopieret worden, war darum die braeutliche Scham
selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte,
war sie fuer keinen Dichter mehr zu sehen, als in der Nachahmung des
Malers 6)? Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermuedet, und
sein vor der Esse erhitztes Gesicht rot, brennend nennet: musste er es
erst aus dem Werke eines Malers lernen, dass Arbeit ermattet und Hitze
roetet 7)? 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 natuerlichen Ordnung vorueberfuehret: war Lucrez ein
Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebet, um alle die
Veraenderungen selbst erfahren zu haben, dass er sie nach einer
Prozession schildern musste, in welcher ihre Statuen herumgetragen
wurden? Musste er erst von diesen Statuen den alten poetischen
Kunstgriff lernen, dergleichen Abstrakta zu wirklichen Wesen zu
machen 8)? Oder Virgils pontem indignatus Araxes, dieses
vortreffliche poetische Bild eines ueber seine Ufer sich ergiessenden
Flusses, wie er die ueber ihn geschlagene Bruecke zerreisst, verliert es
nicht seine ganze Schoenheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit
angespielet hat, in welchem dieser Flussgott als wirklich eine Bruecke
zerbrechend vorgestellt wird 9)?--Was sollen wir mit dergleichen
Erlaeuterungen, die aus der klarsten Stelle den Dichter verdraengen, um
den Einfall eines Kuenstlers durchschimmern zu lassen?

{6. Tibullus Eleg. 4. lib. III. Polymetis Dial. VIII. p. 84.}

{7. Statius lib. I. Silv. 5. v. 8. Polymetis Dial. VIII. p. 81.}

{8. Lucretius de R. N. lib. V. v. 736-747

It Ver, et Venus, et Veneris praenuntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilonum.
Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan:
Inde aliae tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Voltumnus et Auster fulmine pollens.
Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hiems sequitur, crepitans ac dentibus Algus.

{9. Aeneid. lib. VIII. v. 728. Polymetis Dial. XIV. p. 230.}

Spence erkennt diese Stelle fuer eine von den schoensten in dem ganzen Gedichte des Lucrez. Wenigstens ist sie eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lucrez als Dichter gruendet. Aber wahrlich, es heisst ihm diese Ehre schmuelern, ihn voellig darum bringen wollen, wenn man sagt: Diese ganze Beschreibung scheint nach einer alten Prozession der vergoetterten Jahreszeiten, nebst ihrem Gefolge, gemacht zu sein. Und warum das? "Darum," sagt der Engelaender, "weil bei den Roemern ehemed dergleichen Prozessionen mit ihren Goettern ueberhaupt, ebenso gewoehnlich waren, als noch itzt in gewissen Laendern die Prozessionen sind, die man den Heiligen zu Ehren anstellet; und weil hiernaechst alle Ausdruecke, welche der Dichter hier braucht, auf eine Prozession recht sehr wohl passen" (come in very aptly, if applied to a procession). Treffliche Gruende! Und wie vieles waere gegen den letzteren noch einzuwenden. Schon die Beiwoerter, welche der Dichter den personifierten Abstrakten gibt, Calor aridus, Ceres pulverulenta, Voltumnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algodentibus crepitans, zeigen, dass sie das Wesen von ihm, und nicht von dem Kuenstler haben, der sie ganz anders haette charakterisieren muessen. Spence scheint uebrigens auf diesen Einfall von einer Prozession durch Abraham Preigern gekommen zu sein, welcher in seinen Anmerkungen ueber die Stelle des Dichters sagt: Ordo est quasi pompae cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora etc. Allein dabei haette es auch Spence nur sollen bewenden lassen. Der Dichter fuehret die Jahreszeiten gleichsam in einer Prozession auf; das ist gut. Aber er hat es von einer Prozession gelernt, sie so aufzufuehren; das ist sehr abgeschmackt.}

Ich bedaure, dass ein so nuetzliches Buch, als "Polymetis" sonst sein koennte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichter statt eigentuemlicher Phantasie, Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel, und den klassischen Schriftstellern weit nachteiliger geworden ist, als ihnen die waessrigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein koennen. Noch mehr bedauere ich, dass Spencen selbst Addison hierin vorgegangen, der aus loeblicher Begierde, die Kenntnis der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Faelle ebensowenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Kuenstlers dem Dichter anstaendig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist 10).

{10. In verschiedenen Stellen seiner Reisen und seines Gespraeches ueber die alten Muenzen.}

VIII.

Von der Aehnlichkeit, welche die Poesie und Malerei miteinander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubet, dass beide Kuenste bei den Alten so genau verbunden gewesen, dass sie bestaendig 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 Schoenheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; dass sie oefters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schoenheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheinete er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausfluechte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistens Hoerner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, dass man diese Hoerner an seinen Statuen so selten erblickt 1). Er faellt auf diese, er faellt auf eine andere Ursache; auf die Unwissenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hoerner selbst, die sich unter den Trauben und Efeublaettern, dem bestaendigen Kopfputze des Gottes, moechten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwoehnen. Die Hoerner des Bacchus waren keine natuerliche Hoerner, wie sie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

{1. Polymetis Dial. IX. p. 129.}

--Tibi, cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est:--

heisst es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid 2). Er konnte sich also auch ohne Hoerner zeigen; und zeigte sich ohne Hoerner, wenn er in seiner jungfraeulichen Schoenheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Kuenstler darstellen, und mussten daher alle Zusatze von uebler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz waeren die Hoerner gewesen, die an dem Diadem befestiget waren, wie man an einem Kopfe in dem koeniglichen Kabinett zu Berlin sehen kann 3). Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schoene Stirne verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus ebenso selten vorkoemmt, als die Hoerner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern ebenso oft beigelegt wird. Dem Dichter gaben die Hoerner und das Diadem feine Anspielungen auf die Taten und den Charakter des Gottes: dem Kuenstler hingegen wurden sie Hinderungen grossere Schoenheiten zu zeigen, und wenn Bacchus, wie ich glaube eben darum den Beinamen Biformis, DimorjoV, hatte, weil er sich sowohl schoen als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natuerlich, dass der Kuenstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten waehlte, die der Bestimmung seiner Kunst am meisten entsprach.

{2. Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.}

{3. Begeri Thes. Brandenb. Vol. III. p. 240.}

Minerva und Juno schleudern bei den roemischen Dichtern oefters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence 4). Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Goettinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den samothracischen Geheimnissen erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Roemern 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 moechte Spencen dagegen fragen: arbeiteten diese gemeinen Leute vor ihren Kopf, oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet sein konnten? Stundten die Artisten auch bei den Griechen in dieser Verachtung? Waren die roemischen Artisten nicht mehrenteils geborne Griechen? Und so weiter.

{4. Polymetis Dial. VI. p. 63.}

Stattus und Valerius Flaccus schildern eine erzuernte Venus, und mit so schrecklichen Zuegen, dass man sie in diesem Augenblicke eher fuer eine Furie, als fuer die Goettin 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 haette er daraus schliessen sollen; aber er hat es einmal fuer allemal als einen Grundsatz angenommen, dass in einer poetischen Beschreibung nichts gut sei, was unschicklich sein wuerde, wenn man es in einem Gemaelde, oder an einer Statue vorstellt 5). Folglich muessen die Dichter gefehlt haben. "Stattus und Valerius sind aus einer Zeit, da die roemische Poesie schon in ihrem Verfall war. Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack, und ihre schlechte Beurteilungskraft. Bei den Dichtern aus einer bessern Zeit wird man dergleichen Verstossungen wider den malerischen Ausdruck nicht finden 6)."

{5. Polymetis Dialogue XX. p. 31 1. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.}

{6. Polymetis Dial. VII. p. 74.}

So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indes mich weder des Stattus noch des Valerius in diesem Fall annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Goetter und geistigen Wesen, wie sie der Kuenstler vorstellt, sind nicht voellig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Kuenstler sind sie personifizierte Abstrakta, die bestaendig die naemliche Charakterisierung behalten muessen, wenn sie erkenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die ueber ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekten haben, welche nach Gelegenheit der Umstaende vor jenen vorstechen koennen. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muss ihr also alle die sittsame verschaemte Schoenheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenstaenden entzuecken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal laesst uns sein Bild verkennen. Schoenheit, aber mit mehr Majestaet als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, maennliche, als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zuernende Venus, eine Venus von Rache und Wut getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe, als Liebe, zuernet nie, raechet sich nie.

Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Goettin der Liebe, die ausser diesem Charakter, ihre eigne Individualitaet hat, und folglich der Triebe des Abscheues ebenso faehig sein muss, als der Zuneigung. Was Wunder also, dass sie bei ihm in Zorn und Wut entbrennet, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzt?

Es ist zwar wahr, dass auch der Kuenstler in zusammengesetzten Werken, die Venus, oder jede andere Gottheit, ausser ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter, einfuehren kann. Aber alsdenn muessen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbare Folgen desselben sind. Venus uebergibt ihrem Sohne die goettlichen Waffen: diese Handlung kann der Kuenstler, sowohl als der Dichter, vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmut und Schoenheit zu geben, die ihr als Goettin der Liebe zukommen; vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sieh Venus an ihren Veraechtern, den Maennern zu Lemnos, raechen will, in vergroesserter wilder Gestalt, mit fleckigten Wangen, in verwirrt Haare, die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft, und auf einer finstern Wolke sturmisch herabfaehrt: so ist das kein Augenblick fuer den Kuenstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick fuer den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Goettin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, dass wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses tut Flaccus:

--Neque enim alma videri
Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam 7).

{7. Argonaut. lib. II. v. 102-106.}

Eben dieses tut Statius:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus et saeva formidine cuncta replevit
Limina 8).--

{8. Thebaid. lib. V. v. 61-69.}

Oder man kann sagen: der Dichter allein besitzt das Kunststueck, mit

negativen Zuegen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zuegen, zwei Erscheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus; nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet; von keinem azurnen Gewande umflattert; ohne ihren Guertel; mit andern Flammen, mit grOessern Pfeilen bewaffnet; in Gesellschaft ihr Aehnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststueckes entbehren muss, soll sich seiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein will: so sei sie wenigstens keine eifersuechtige Schwester; und die juengere untersage der aelteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

IX.

Wenn man in einzeln Faellen den Maler und Dichter miteinander vergleichen will, so muss man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre voellige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen aeusserlichen Zwang auf die hoechste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten koennen.

Ein solcher aeusserlicher Zwang war dem alten Kuenstler oefters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnuegen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt haette. Der Aberglaube ueberladete die Goetter mit Sinnbildern, und die schoensten von ihnen wurden nicht ueberall als die schoensten verehret.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipyle ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete 1), mit Hoernern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hoerner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Kuenstler, der seinen Bacchus fuer keinen Tempel arbeitete, liess dieses Sinnbild weg; und wenn wir, unter den noch uebrigen Statuen von ihm, keine mit Hoernern finden 2), so ist dieses vielleicht ein Beweis, dass es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehret worden. Es ist ohnedem hoechst wahrscheinlich, dass auf diese letzteren die Wut der frommen Zerstoerer in den ersten Jahrhunderten des Christentums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreiniget war.

{1. Valerius Flaccus lib. II. Argonaut. v. 265-273.

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

{2. Der sogenannte Bacchus in dem Mediceischen Garten zu Rom (beim Montfaucon Suppl. aux Ant. Expl. T. I. p. 154) hat kleine aus der Stirne hervorsprossende HOerner; aber es gibt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der Tat sind solche natuerliche Hoerner eine Schaendung der menschlichen Gestalt, und koennen nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Tier erteilte. Auch ist die Stellung, der luesterne Blick nach der ueber sich gehaltenen Traube, einem Begleiter des Weingottes anstaendiger als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Grossen sagt (Protrept. p. 48. Edit. Pott.) Ebouletō de kai AlexandroV AmmwnoV uioV einai dokein, kai kerasjoroV anaplattesJai proV tvn agalmatopoivn, to kalon anJrwpu ubrisai speudwn kerati. Es war Alexanders ausdruecklicher Wille, dass ihn der Bildhauer mit Hoernern vorstellen sollte: er war es gern zufrieden, dass die menschliche Schoenheit in ihm mit Hoernern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines goettlichen Ursprunges zu sein glaubte.}

Das Wort tumeant, in der letzten ohn' einen Zeile, scheint uebrigens anzuzeigen, dass man die Hoerner des Bacchus nicht so klein gemacht, als sich Spence einbildet.}

Da indes unter den aufgefundenen Antiken sich Stuecke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so wuenschte ich, dass man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen moechte, in welchen sich der Kuenstler wirklich als Kuenstler zeigen koennen, bei welchen die Schoenheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein blosses Hilfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schoene sahe; ob ich schon dadurch nicht sagen will, dass sie nicht auch oefters alles Bedeutende in das Schoene gesetzt, oder aus Nachsicht fuer die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts, von jenem so viel nachgelassen habe, dass dieses allein zu herrschen scheinen koennen.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar bestaendig miteinander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, dass dieses oder jenes der alte Kuenstler nie gemacht habe, naemlich als Kuenstler nicht, freiwillig nicht: so wird dieser es dahin ausdehnen, dass es auch weder die Religion, noch sonst eine ausser dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Kuenstler habe machen lassen, von dem Kuenstler naemlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu koennen glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu grossem Aergernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammt, woraus sie gezogen worden 3).

{3. Als ich oben behauptete, dass die alten Kuenstler keine Furien

gebildet haetten, 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 merkwuerdig; es schien, dass die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen koennen, es an den Bildsaeulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels standen, einbringen wollen, als welche von Stein, und von sehr schoener Arbeit waren. (Pausanias Achaic. cap. XXV. p. 589. Edit. Kuhn.) Ich hatte ebensowenig vergessen, dass man Koepfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chiffletius bekannt gemacht, und auf einer Lampe beim Licetus zu sehen glaube. (Dissertat. sur les Furies par Banier, Memoires de l'Academie des Inscript. T. V. p. 48.) Auch sogar die Urne von hetrurischer Arbeit beim Gorius (Tabl. 151 Musei Etrusci), auf welcher Orestes und Pylades erscheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fackeln zusetzen, war mir nicht unbekannt. Allein ich redete von Kunstwerken, von welchen ich alle diese Stuecke ausschliessen zu koennen glaubte. Und waere auch das letztere nicht sowohl als die uebrigen davon auszuschliessen, so dienet es von einer andern Seite, mehr meine Meinung zu bestaerken, als zu widerlegen. Denn so wenig auch die hetrurischen Kuenstler ueberhaupt auf das Schoene gearbeitet, so scheinen sie doch auch die Furien nicht sowohl durch schreckliche Gesichtszuege, als vielmehr durch ihre Tracht und Attribute ausgedrueckt zu haben. Diese stossen mit so ruhigem Gesichte dem Orestes und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, dass sie fast scheinen, sie nur im Scherze erschrecken zu wollen. Wie fuerchterlich sie dem Orestes und Pylades vorgekommen, laesst sich nur aus ihrer Furcht, keineswegs aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen. Es sind also Furien, und sind auch keine; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Verstellung von Grimm und Wut, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt sind; nicht mit der Stirne, die, wie Catull sagt, *expirantis praeporat pectoris iras.*--Noch kuerzlich glaubte Herr Winckelmann, auf einem Karniole in dem Stoschischen Kabinette, eine Furie im Laufe mit fliegendem Rocke und Haaren, und einem Dolche in der Hand, gefunden zu haben. (Bibliothek der sch. Wiss. V Band S. 30.) Der Herr von Hagedorn riet hierauf auch den Kuenstlern schon an, sich diese Anzeige zunutze zu machen und die Furien in ihren Gemaelden so vorzustellen. (Betrachtungen ueber die Malerei S. 222.) Allein Herr Winckelmann 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 gravees p. 84.) Ohne Zweifel erkennt er also die Figuren, auf Muenzen der Staedte Lyrba und Mastaura, die Spanheim fuer Furien ausgibt (Les Cesars de Julien p. 44) nicht dafuer, sondern fuer eine Hekate triformis; denn sonst faende sich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch fuehret, und es ist sonderbar, dass eben diese auch in blossen ungebundenen Haaren erscheint, die an den andern mit einem Schleier bedeckt sind. Doch gesetzt auch, es waere wirklich so, wie es dem Herrn Winckelmann zuerst vorgekommen: so wuerde es auch mit diesem geschnittenen Steine eben die Bewandnis haben, die es mit der hetrurischen Urne hat, es waere denn, dass sich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Gesichtszuege erkennen liessen. Ueberdem gehoeren auch die geschnittenen Steine ueberhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Siegel, schon mit zur

Bildersprache, und ihre Figuren moegen oeffterer eigensinnige Symbola der Besitzer, als freiwillige Werke der Kuenstler sein.}

Gegenteils kann man sich aber auch den Einfluss der Religion auf die Kunst zu gross vorstellen. Spence gibt hiervon ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Ovid, dass Vesta in ihrem Tempel unter keinem persoenlichen Bilde verehret worden; und dieses duenkte ihm genug, daraus zu schliessen, dass es ueberhaupt keine Bildsaeulen von dieser Goettin gegeben habe, und dass alles, was man bisher dafuer gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstelle 4). Eine seltsame Folge! Verlor der Kuenstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persoenlichkeit 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 erzaehlen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifizieren, weil es in einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehret ward? Denn Spence begehet dabei noch diesen Fehler, dass er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, naemlich von dem zu Rom sagt5), auf alle Tempel dieser Goettin ohne Unterschied, und auf ihre Verehrung ueberhaupt, ausdehnet. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehret ward, so ward sie nicht ueberall verehret, so war sie selbst nicht in Italien verehret worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder tierischer Gestalt vorgestellet wissen; und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, dass er alle persoenliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehret uns, dass es vor den Zeiten des Numa Bildsaeulen der Vesta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfraeulichen Haende vor die Augen hoben6). Dass sogar in den Tempeln, welche die Goettin ausser der Stadt in den roemischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht voellig von der Art gewesen, als die Numa verordnet, scheinen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines Pontificis Vestae gedacht wird7). Auch zu Korinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsaeule, mit einem blossen Altare, worauf der Goettin geopfert ward8). Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneo, neben der Statue des Friedens9). Die Jasseer ruehmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel stand, dass weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle10). Plinius gedenkt einer sitzenden, von der Hand des Skopas, die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gaerten zu Rom befand11). Zugegeben, dass es uns itzt schwer wird, eine blosser Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweiset dieses, dass sie auch die Alten nicht unterscheiden koennen, oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr fuer die eine, als fuer die andere. Das Zepter, die Fackel, das Palladium, lassen sich nur in der Hand der Goettin vermuten. Das Tympanum, welches ihr Codinus beileget, koemmt ihr vielleicht nur als der Erde zu; oder Codinus wusste selbst nicht recht, was er sahe12).

{4. Polymetis Dial. VII. p. 81.}

{5. 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. 260) sagt:

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

{6. 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 persöenlichen Vorstellungen verehret, so wie sie in Troja war verehret worden, von wannen Aeneas ihren Gottesdienst mit heruebergebracht hatte.

--Manibus vittas, Vestamque potentem,
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:

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

{7. Lipsius de Vesta et Vestalibus cap. 13.}

{8. Pausanias Corinth. cap. XXXV. p. 198. Edit. Kuh.}

{9. Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.}

{10. Polyb. Hist. lib. XVI. . 11. Op. T. II. p. 443. Edit. Ernest.}

{11. Plinius lib. XXXVI sec. 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 einzelnen Stücke des Skopas sagt, hätte er nicht fuer einen allgemein angenommenen Charakter

ausgeben sollen. Er merkt selbst an, dass auf den Muenzen die Vesta ebensooft stehend als sitzend erscheine. Allein er verbessert dadurch nicht den Plinius, sondern seine eigne falsche Einbildung.}

{12. Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit. Venet. p. 12.

Thn ghn legousin Estian, kai plattousi authn gunaika, tumpanon bastazousan, epeidh touV anemouV h gh uj' eathn sugkleiei. Suidas, aus ihm, oder beide aus einem aeltern, sagt unter dem Worte Estia eben dieses. "Die Erde wird unter dem Namen Vesta als eine Frau gebildet, welche ein Tympanon traegt, weil sie die Winde in sich verschlossen haelt." Die Ursache ist ein wenig abgeschmacket. Es wuerde sich eher haben hoeren lassen, wenn er gesagt haette, dass ihr deswegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Teil geglaubt, dass ihre Figur damit uebereinkomme; schma authV tumpanoeideV einai.

(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 beiden geirret hat. Er wusste vielleicht, was er die Vesta tragen sahe, nicht besser zu nennen, als ein Tympanum; oder hoerte es ein Tympanum nennen, und konnte sich nichts anders dabei gedenken, als das Instrument, welches wir eine Heerpauke nennen. Tympana waren aber auch eine Art von Raedern:

Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris
Agricolae--

(Virgilius Georgic. lib. II. v. 444.) Und einem solchen Rade scheint mir das, was sich an der Vesta des Fabretti zeigt (Ad tabulam Iliadis p. 339.) und dieser Gelehrte fuer eine Handmuehle haelt, sehr aehnlich zu sein.}

X.

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

"Was die Musen ueberhaupt betrifft", sagt er, "so ist es doch sonderbar, dass die Dichter in Beschreibung derselben so sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei GOettinnen, denen sie so grosse Verbindlichkeit haben, erwarten sollte 1).

{1. Polymetis Dial. VIII. p. 91.}

Was heisst das anders, als sich wundern, dass wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler tun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Kuenstler, um es kenntlich zu machen, muss sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung

sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen laesst. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod laengst aus den Sternen vorhergesehen;

Ipsa diu positis lethum praedixerat astris. Uranie--2)

{2. Statius Theb. VIII. v. 551.}

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

Eben dieselbe Befremdung aeussert Spence nochmals bei den moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Fuehrung des menschlichen Lebens vorsetzten 3). "Es verdient angemerkt zu werden", sagt er, "dass die roemischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten sind in diesem Stuecke viel reicher, und wer wissen will, was jedes derselben fuer einen Aufzug gemacht, darf nur die Muenzen der roemischen Kaiser zu Rate ziehen 4).--Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar oefters, als von Personen; ueberhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und uebrigem Ansehen sehr wenig."-{3. Polym. Dial. X. p. 137.}

{4. Ibid. p. 139.}

Wenn der Dichter Abstrakta personifiziert, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie tun laesst, genugsam charakterisiert.

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

Eine Frauensperson mit einem Zaum in der Hand; eine andere an eine Saeule gelehnet, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Maessigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter, sind keine allegorische Wesen, sondern bloss personifizierte Abstrakta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Kuenstler hat die Not erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verstaendlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Kuenstler die Not treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Not nichts weiss?

Was Spencen so sehr befremdet, verdienet den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie muessen die Beduerfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichtume machen. Sie muessen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache haetten. Wenn der Kuenstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so

erhebt er eine blosse Figur zu einem hoehern Wesen. Bedient sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffierungen, so macht er aus einem hoehern Wesen eine Puppe.

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

Doch gibt es unter den Attributen, mit welchen die Kuenstler ihre Abstrakta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs faehiger und wuerdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts Allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen wuerden oder koennten. Der Zaum in der Hand der Maessigung, die Saeule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnet, sind lediglich allegorisch, fuer 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 Stueck der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Floete aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Haenden des Vulkans, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind blosse Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen koennen. 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 moechte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Aehnliches 5).

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

Te semper anteit saeva Necessitas:
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahenea; nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum--

man mag, sage ich, in diesem Gemaelde die Naegel, die Klammern, das fliessende Blei, fuer Mittel der Befestigung oder fuer Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehoeren sie doch immer mehr zu den poetischen, als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehaeuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz. Sanadon sagt: J'ose dire que ce tableau pris dans le detail serait plus beau sur la toile que dans une ode heroique. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomp fondu. J'ai cru en devoir decharger la traduction, en substituant les idees generales aux idees singulieres. C'est dommage que le poete ait eu besoin de ce correctif. Sanadon hatte ein feines

und richtiges Gefuehl, nur der Grund, womit er es bewaehren will, ist nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attributa ein attirail patibulaire sind; denn es stand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen, und das Galgengeraeete in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln: sondern, weil alle Attributa eigentlich fuer das Auge, und nicht fuer das Gehoer gemacht sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehoer beibringen will, eine groessere Anstrengung erfordern, und einer geringern Klarheit faehig sind.--Der Verfolg von der angefuehrten Strophe des Horaz erinnert mich uebrigens an ein paar Versehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vorteilhaftesten Begriff erwecken. Er redet von dem Bilde, unter welchem die Roemer die Treue oder Ehrlichkeit vorstellten. (Dial. X. p. 145.) "Die Roemer", sagt er, "nannten sie Fides; und wenn sie sie Sola Fides nannten, so scheinen sie den hohen Grad dieser Eigenschaft, den wir durch grundehrlich (im Englischen downright honesty) ausdruecken, darunter verstanden zu haben. Sie wird mit einer freien offenen Gesichtsbildung und in nichts als einem duennen Kleide vorgestellt, welches so fein ist, dass es fuer durchsichtig gelten kann. Horaz nennet sie daher, in einer von seinen Oden, duennebekleidet; und in einer anderen, durchsichtig." In dieser kleinen Stelle sind nicht mehr als drei ziemlich grobe Fehler. Erstlich ist es falsch, dass sola ein besonderes Beiwort sei, welches die Roemer der Goettin Fides gegeben. In den beiden Stellen des Livius, die er desfalls zum Beweise anfuehrt (lib. I. c. 21. lib. II. c. 3.), bedeutet es weiter nichts, als was es ueberall bedeutet, die Ausschliessung alles uebrigen. In der einen Stelle scheint den Criticis das soli sogar verdaechtig und durch einen Schreibefehler, der durch das gleich danebenstehende solenne veranlasset worden, in den Text gekommen zu sein. In der andern aber ist nicht von der Treue, sondern von der Unschuld, der Unstraeflichkeit, Innocentia, die Rede. Zweitens: Horaz soll, in einer seiner Oden, der Treue das Beiwort duennebekleidet geben, naemlich in der oben angezogenen fuenfunddreissigsten des ersten Buchs:

Te spes, et albo rara fides colit Velata panno.

Es ist wahr, rarus heisst auch duenne; aber hier heisst es bloss selten, was wenig vorkoemmt, und ist das Beiwort der Treue selbst, und nicht ihrer Bekleidung. Spence wuerde recht haben, wenn der Dichter gesagt haette: 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 gewoehnlichen Freundschaftsversicherungen zu sagen pflegen: ich wuenschte, Sie koennten mein Herz sehen. Und dieser Ort soll die Zeile der achtzehnten Ode des ersten Buchs sein:

Arcanique Fides prodiga, pellucidior vitro.

Wie kann man sich aber von einem blossen Worte so veruehren lassen? Heisst denn Fides arcani prodiga die Treue? Oder heisst es nicht

vielmehr, die Treulosigkeit? Von dieser sagt Horaz, und nicht von der Treue, dass sie durchsichtig wie Glas sei, weil sie die ihr anvertrauten Geheimnisse eines jeden Blicke blossstellet.)

XI.

Auch der Graf Caylus scheint zu verlangen, dass der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle
1). Der Graf verstand sich besser auf die Malerei, als auf die Poesie.

{1. Apollo uebergibt den gereinigten und balsamierten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen. (Il. p. v. 681. 82.)

Pempe de min pompoisin ama kraipnoisi jeresJai
Upnw kai QanaJw didumaosin.

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Maler, füegt aber hinzu: Il est facheux, qu'Homere ne nous ait rien laisse sur les attributs qu'on donnait de son temps au Sommeil; nous ne connaissons, pour caracteriser ce dieu, que son action meme, et nous le couronnons de pavots. Ces idees sont modernes; la premiere est d'un mediocre service, mais elle ne peut etre employee dans le cas present, ou meme les fleurs me paraissent deplacees, surtout pour une figure qui groupe avec la mort. (S. Tableaux tires de l'Iliade, de l'Odysee d'Homere et de l'Eneide de Virgile, avec des observations generales sur le costume, a Paris 1757. 8.) Das heisst von dem Homer eine von den kleinen Zieraten verlangen, die am meisten mit seiner grossen Manier streiten. Die sinnreichsten Attribute, die er dem Schlafe hAette geben kOennen, wuerden ihn bei weitem nicht so vollkommen charakterisierst, bei weitem kein so lebhaftes Bild bei uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Diesen Zug suche der Kuenstler auszudruecken, und er wird alle Attribute entbehren koennen. Die alten Kuenstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Aehnlichkeit unter sich vorgestellt, die wir an Zwillingen so natuerlich erwarten. Auf einer Kiste von Zedernholz, in dem Tempel der Juno zu Elis, ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiss, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit uebereinander geschlagenen Fuessen. Denn so wollte ich die Worte des Pausanias (Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuh.) amjoterouV diestrammenouV touV podaV lieber uebersetzen, als mit krummen Fuessen, oder wie es Gedoyn in seiner Sprache gegeben hat: les pieds contrefaits. Was sollten die krummen Fuesse hier ausdruecken? Uebereinander geschlagene Fuesse hingegen sind die gewoehnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beim Maffei (Raccol. Pl. 151) liegt nicht anders. Die neuen Artisten sind von dieser Aehnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten miteinander haben, gaenzlich abgegangen,

und der Gebrauch ist allgemein geworden, den Tod als ein Skelett, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelett vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier raten müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen sollte. Doch er scheint sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere mit Blumen gekrönt, nicht wohl gruppieren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem Homerischen Gemälde sein dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht anstößig sein können? Ich kann mich nicht bereden, dass das kleine metallene Bild in der herzoglichen Galerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelett vorstellt, das mit dem einen Arme auf einem Aschenkrüge ruhet (Spence's Polymetis Tab. XLI.), eine wirkliche Antike sei. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht.)

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

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem grössten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen Reichen noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommener ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

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

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

Die Ursach' scheint diese zu sein. Bei dem Artisten dünket uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünket uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und grössere halten, fehlen, und nur das geringere übrigbleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in

Worten ausdruecken. Haette hingegen der Kuenstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnet, so wuerde 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 gegeneinander abwaegen, 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 meinen.

Es gibt sogar Faelle, wo es fuer den Kuenstler ein groesseres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmt zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schoene Landschaft darstellt, hat mehr getan, als der sie gerade von der Natur kopieret. Dieser siehet sein Urbild vor sich; jener muss erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubt. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindruecken etwas Schoenes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkuerlicher Zeichen.

So natuerlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Kuenstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, ebenso natuerlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen muessen. Denn da er sahe, dass die Erfindung seine glaenzende Seite nie werden koenne, dass sein groesstes Lob von der Ausfuehrung abhange, so ward es ihm gleich viel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzaehligmal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem anderen zugehoere. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico gelaefig gewordener Vorwuerfe, und liess seine ganze Erfindsamkeit auf die blosser Veraenderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstaende. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbuecher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische einteilen, so gehet doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck 2). Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Teile, und ihrer Lage untereinander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anriet:

{2. v. Hagedorn, "Betrachtungen ueber die Malerei" S. 159 u. f.}

--Tuque

Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus 3).

{3. Ad. Pisones v. 128-130.}

Anriet, sage ich, aber nicht befehl. Anriet, als fuer ihn leichter, bequemer, zutrueglicher; aber nicht befehl, als besser und edler an sich selbst.

In der Tat hat der Dichter einen grossen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verstaendnisse des Ganzen unentbehrlich

sein wuerden, kann er uebergehen; und je geschwinder er seinen ZuhOerern verstaendlich wird, desto geschwinder kann er sie intressieren.

Diesen Vorteil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Komposition erkennen, wenn wir auf eins seine Personen nicht bloss sprechen sehen, sondern auch hoeren, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hangt die groesste Wirkung ab, und wenn uns dieser zu muhsamen Nachsinnen und Raten noetiget, so erkaltet unsere Begierde geruehret zu werden; um uns an dem unverstaendlichen Kuenstler zu raechen, verhaerten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wann er die Schoenheit dem Ausdrücke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen koennte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefaellt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man beides zusammen; einmal, dass die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das Vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, dass ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befoerdert und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwuerfen entschliesst, nicht mit dem Grafen Caylus, in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Teiles der Kunst, welche allen seinen Fleiss, alle seine Zeit erfordert, suchen duerfen; sondern man wird sie tiefer gegrundet finden, und vielleicht gar, was anfangs Einschraenkung der Kunst, Verkuemmerung unsers Vergnuegens, zu sein scheint, als eine weise und uns selbst nuetzliche Enthaltbarkeit an dem Artisten zu loben geneigt sein. Ich fuerchte auch nicht, dass mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen fuer seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschaehet es jedoch: so wuerde ueber hundert Jahr' ein neuer Caylus noetig sein, der die alten Vorwuerfe wieder ins Gedachtnis braechte, und den Kuenstler in das Feld zurueckfuehrte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, dass das Publikum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Buechern ist? Dass ihm alle Szenen der Geschichte und der Fabel, die ein schoenes Gemaelde geben koennen, bekannt und gelaeufig sein sollen? Ich gebe es zu, dass die Kuenstler besser getan haetten, wenn sie seit Raffaels Zeiten, anstatt des Ovids, den Homer zu ihrem Handbuche gemacht haetten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publikum in seinem Gleise, und mache ihm sein Vergnuegen nicht saurer, als ein Vergnuegen zu stehen kommen muss, um das zu sein, was es sein soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiss nicht wie viel ihm der Philosoph dafuer bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch ueber die Bezahlung, erteilte er ihm einen Rat, der mehr als die Bezahlung wert war. Denn ich kann mir nicht einbilden, dass sein Rat eine blosser Schmeichelei gewesen sei. Sondern vornehmlich weil er das Beduerfnis der Kunst erwog, allen verstaendlich zu sein, riet er ihm, die Taten des Alexanders zu malen; Taten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraussehen konnte, dass sie auch der Nachwelt unvergesslich sein wuerden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rate zu folgen; impetus

animi, sagt Plinius, et quaedam artis libido 4), ein gewisser Uebermut der Kunst, eine gewisse Luesternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwuerfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus 5), einer Cydippe und dergleichen, von welchen man itzt auch nicht einmal mehr erraten kann, was sie vorgestellet haben.

{4. lib. XXXV. sect. 36. p. 700. Edit. Hard.}

{5. Richardson nennet dieses Werk, wenn er die Regel erlaeuern will, dass in einem Gemaelde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es moege auch noch so vortrefflich sein, von der Hauptfigur abgezogen werden muesse. "Protogenes", sagt er, "hatte in seinem beruehmten Gemaelde Jalysus ein Rebhuhn mit angebracht, und es mit so vieler Kunst ausgemalet, dass es zu leben schien, und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber aller Augen, zum Nachteil des Hauptwerks, zu sehr an sich zog, so loeschte er es gaenzlich wieder aus." (Traite de la peinture T. I. p. 46.) Richardson hat sich geirret. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalysus, sondern in einem andern Gemaelde des Protogenes gewesen, welches der ruhende oder muessige Satyr, SaturoV anapauomenoV, hiess. Ich wuerde diesen Fehler, welcher aus einer missverstandenen Stelle des Plinius entsprungen ist, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beim Meursius faende: (Rhodi lib. I. cap. 14. p. 38.) In eadem, tabula sc. in qua Jalysus, Satyrus erat, quem dicebant Anapauomenon, tibias tenens. Desgleichen bei dem Herrn Winckelmann selbst. (Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mal. und Bildh. S. 56.) Strabo ist der eigentliche Waehrmann dieses Histoerchens mit dem Rebhuhne, und dieser unterscheidet den Jalysus, und den an eine Saeule sich lehnenen Satyr, auf welcher das Rebhuhn sass, ausdruecklich. (lib. XIV. p. 750. Edit. Xyl.) Die Stelle des Plinius (lib. XXXV. sect. 36. p. 699) haben Meursius und Richardson und Winckelmann deswegen falsch verstanden, weil sie nicht achtgegeben, dass von zwei verschiedenen Gemaelden daselbst die Rede ist: dem einen, dessenwegen Demetrius die Stadt nicht ueberkam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand; und dem andern, welches Protogenes waehrend dieser Belagerung malte. Jenes war der Jalysus, und dieses der Satyr.}

XII.

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

Wenn also der Graf Caylus die Gemaelde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen laesst; wenn er in den Gemaelden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen teilnehmen, nicht angibt, und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemaelde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, dass die

Personen des Gemaeldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht notwendig sehen zu muessen scheinen koennen: so muss notwendig sowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stueck dadurch aeusserst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler waere, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelpfen. Das Schlimmste dabei ist nur dieses, dass durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen, zugleich alle die charakteristischen Zuege verloren gehen, durch welche sich diese hoehere Gattung ueber jene geringere erhebet.

Z. E. Wenn endlich die ueber das Schicksal der Trojaner getheilten Goetter unter sich selbst handgemein werden: so gehet bei dem Dichter 1) dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubet der Einbildungskraft die Szene zu erweitern, und laesst ihr freies Spiel, sich die Personen der Goetter und ihre Handlungen so gross, und ueber das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muss eine sichtbare Szene annehmen, deren verschiedene notwendige Teile der Massstab fuer die darauf handelnden Personen werden; ein Massstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die hoehern Wesen, diese hoehern Wesen, die bei dem Dichter gross waren, auf der Flaechen des Kuenstlers ungeheuer macht.

{1. Iliad. F. v. 385 et s.}

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff waget, tritt zurueck, und fasset mit maechtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, grossen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Maennerhaende zum Grenzsteine hingewaelzet hatten:

H d' anacassamenh liJon eileto ceiri paceih,
Keimenon en pediw, melana, trhcun te, Megan te,
Ton r' andres proteroi Jesan emmenai ouron arourhV.

Um die GrOesse dieses Steins gehoerig zu schAetzen, erinnere man sich, dass Homer seine Helden noch einmal so stark macht, als die staerksten Maenner seiner Zeit, jene aber von den Maennern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Staerke uebertreffen laesst. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht ein Mann, den Maenner aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Goettin sein? Soll ihre Statur der Groesse des Steins proportioniert sein, so faellt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal groesser ist als ich, muss natuerlicherweise auch einen dreimal groessern Stein schleudern koennen. Soll aber die Statur der Goettin der Groesse des Steins nicht angemessen sein, so entstehet eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemaelde, deren Anstoessigkeit durch die kalte Ueberlegung, dass eine Goettin uebermenschliche Staerke haben muesse, nicht gehoben wird. Wo ich eine groessere Wirkung sehe, will ich auch groessere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Epta d' epesce peleJra-bedeckte sieben Hufen. Unmoeglich kann der Maler dem Gotte diese ausserordentliche Groesse geben. Gibt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger 2).

{2. Diesen unsichtbaren Kampf der Goetter hat Quintus Calaber in seinem zwoelften Buche (v. 158-185) nachgeahmt, mit der nicht undeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheint naemlich, der Grammatiker habe es unanstaendig gefunden, dass ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er laesst also zwar auch die Goetter grosse Felsenstuecke, die sie von dem Ida abreissen, gegeneinander schleudern; aber diese Felsen zerschellen an den unsterblichen Gliedern der Goetter und stieben wie Sand um sie her:

--Oi de kolwnaV

Cersin aporrhxanteV ap' oudeoV Idaioio

Ballon ep' allhlouV- ai de yamaJoisi omoiai

Reia dieskidnanto- Jevn peri d' asceta guia

Rhgnumenai dia tutJa--

Eine KUenstelei, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhOehet unsern Begriff von den Koerpern der Goetter und macht die Waffen, welche sie gegeneinander brauchen, IAecherlich. Wenn Goetter einander mit Steinen werfen, so muessen diese Steine auch die Goetter beschaedigen koennen, oder wir glauben mutwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdkloessen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der alte 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 Zuege vorkommen, und die ihm eigen sind. Doch sind es Zuege, die nicht sowohl der bescheidenen Groesse des Homers geziemen, als dem sturmischen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen wuerden. Dass das Geschrei der Goetter, welches hoch bis in den Himmel und tief bis in den Abgrund ertoenet, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erschuettert, von den Menschen nicht gehoeret wird, duenket mich eine sehr vielbedeutende Wendung zu sein. Das Geschrei war groesser, als dass es die kleinen Werkzeuge des menschlichen Gehoers fassen koennten.}

Longin sagt, es komme ihm oefters vor, als habe Homer seine Menschen zu Goettern erheben, und seine Goetter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollfuehret diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Goetter noch ueber die goettlichen Menschen setzet. Groesse, Staerke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen hoehern, wunderbarern Grad fuer seine Goetter in Vorrat hat, als er seinen vorzueglichsten Helden beileget 3), muessen in dem Gemaelde auf das gemeine Mass der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars, werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an aeusserlichen

verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

{3. In Ansehung der Staerke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einziges Mal fluechtig durchlaufen hat, diese Assertion in Abrede sein. Nur duerfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellet, dass der Dichter seinen Goettern auch eine koerperliche Groesse gegeben, die alle natuerliche Masse weit uebersteiget. Ich verweise ihn also, ausser der angezogenen Stelle von dem zu Boden geworfnen Mars, der sieben Hufen bedeckt, auf den Helm der Minerva (Kunehn ekaton polewn pruleess' araruian. Iliad. E. v. 744), unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Staedte in das Feld zu stellen vermoegen, verbergen koennen; 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 anfuehren: (Iliad. S. v. 516-519.)

--Hrce d' ara sjin ArhV kai PallaV AJhnh
Amjw cruseiw, cruseia de eimata esJhn,
Kalw kai megalw sun teucesin, wV te Jew per,
AmjiV arizhlw- laoi d' upolizoneV hsan.

Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner GOetter genugsam erinnert zu haben; welches aus den lindernden ErklAerungen abzunehmen, die sie Ueber den grossen Helm der Minerva geben zu muessen glauben. (S. die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homers an der angezogenen Stelle.) Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Homerischen Goetter nur immer in der gewoehnlichen Groesse denkt, in welcher man sie, in Gesellschaft der Sterblichen, auf der Leinwand zu sehen verwoehnet wird. Ist es indes schon nicht der Malerei vergoennet, sie in diesen uebersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerei gewissermassen tun; und ich bin ueberzeugt, dass die alten Meister, so wie die Bildung der Goetter ueberhaupt, also auch das Kolossalische, das sie oefters ihren Statuen erteilten, aus dem Homer entlehnet haben. (Herodot. lib. II. p. 130. Edit. Wessel.) Verschiedene Anmerkungen ueber dieses Kolossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerei von so grosser, in der Malerei aber von gar keiner Wirkung ist, verspare ich auf einen andern Ort.}

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedient, uns zu verstehen zu geben, dass in ihren Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden muesse, ist eine duenne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhuellet. Diese Wolke scheint aus dem Homer selbst entlehnet zu sein. Denn wenn im Getuemmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr koemmt, aus der ihn keine andere, als goettliche Macht retten kann: so laesst der Dichter ihn von der schuetzenden Gottheit in einen dicken Nebel, oder in Nacht verhuellen, und so davon fuehren; als den Paris von der Venus 4), den Idæus vom Neptuns 5), den Hektor vom Apollo 6). Und diesen Nebel, diese Wolke, wird Caylus nie vergessen, dem Kuenstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemaelde von dergleichen Begebenheiten

vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, dass bei dem Dichter das Einhuellen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart fuer unsichtbar machen, sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisieret, und eine wirkliche Wolke in dem Gemaelde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen stehet. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heisst aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein blosses symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr muesst ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemaelden den Personen aus dem Munde gehen.

{4. Iliad. G. v. 381.}

{5. Iliad. E. v. 23.}

{6. Iliad. Y. v. 444.}

Es ist wahr, Homer laesst den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entruecket, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stossen: triV d' hera tuye baJeian 7). Allein auch das heisst in der Sprache des Dichters weiter nichts, als dass Achilles so wuetend gewesen, dass er noch dreimal gestossen, ehe er es gemerkt, dass er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Keinen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststueck, womit die Goetter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrueckung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, dass die Entrueckung so schnell geschehen, dass kein menschliches Auge dem entrueckten Koerper nachfolgen koennen, huetet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrueckten Koerpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um, und laesst, 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 moerderischen Haenden errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewuehle auf einmal in das Hintertreffen versetzt 8). In der Tat aber sind des Achilles Augen hier ebensowenig verfinstert, als dort die entrueckten Helden in Nebel gehuetet; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloss hinzu, um die aeusserste Schnelligkeit der Entrueckung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

{7. Ibid. v. 446.}

{8. Iliad. Y. v. 321.}

Den homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloss in den Faellen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat, oder gebraucht haben wuerde: bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen, sondern ueberall, wo der Betrachter etwas in dem Gemaelde erkennen soll, was die Personen des Gemaeldes entweder alle, oder zum Teil, nicht

erkennen. Minerva war dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurueckhielt, sich mit Taetigkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudruecken, sagt Caylus, weiss ich keinen andern Rat, als dass man sie von der Seite der uebrigen Ratsversammlung in eine Wolke verhuelle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein, ist der natuerliche Zustand seiner Goetter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, dass sie nicht gesehen werden 9); sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhoehung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, dass die Wolke ein willkuerliches, und kein natuerliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkuerliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben koennte; denn sie brauchen es ebensowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

{9. Zwar laesst Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke huellen, aber nur alsdenn, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden. Z. E. Iliad. X. v. 282, wo Juno und der Schlaf heraussamen sich nach dem Ida verfuegen, war es der schlaunen Goettin hoechste Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr, nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reise, ihren Guertel geliehen hatte. In eben dem Buche (v. 344.) muss eine gueldene Wolke den wollusttrunkenen Jupiter mit seiner Gemahlin umgeben, um ihren zuechtigen Weigerungen abzuhelfen:

PvV k' eoi, ei tiV nvi Jevn aieigenetawn
Eudont' aJrhseie;--

Sie fuerchte sich nicht von den Menschen gesehen zu werden; sondern von den GOettern. Und wenn schon Homer den Jupiter einige Zeilen darauf sagen laesst:

Hrh, mhte Jevn toge deidiJi, mhte tin' andrvn
OyesJai- toion toi egw nejoV amjikaluyw
Cruseon-

so folgt doch daraus nicht, dass sie erst diese Wolke vor den Augen der Menschen wuerde verborgen haben; sondern es will nur so viel, dass sie in dieser Wolke ebenso unsichtbar den GOettern werden solle, als sie es nur immer den Menschen sei. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto aufsetzet (Iliad. E. v. 845.), welches mit dem Verhuellen in eine Wolke einerlei Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht, oder unter der Gestalt des Sthenelus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen moege.)

Wenn Homers Werke gAenzlich verloren waeren, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts uebrig haetten, als eine aehnliche Folge von Gemaelden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: wuerden wir wohl aus diesen Gemaelden,--sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein--ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloss von seinem malerischen Talente, uns den Begriff bilden koennen, den wir itzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stuecke. Es sei das Gemaelde der Pest 1). Was erblicken wir auf der Flaeche des Kuenstlers? Tote Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschaeftiget, den erzuernten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrueckend. Der groesste Reichtum dieses Gemaeldes ist Armut des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemaelde wiederherstellen: was koennte man ihn sagen lassen? "Hierauf ergrimmte Apollo, und schoss seine Pfeile unter das Heere der Griechen. Viele Griechen sturben und ihre Leichname wurden verbrannt." Nun lese man den Homer selbst:

{1. Iliad. A. v. 44-53. Tableaux tires de l'Iliade p. 7.}

Bh de kat' Oulumpoio karhnwn cwomenoV khr,
Tox' wmoisin ecwn, amjhreja te jaretrhn.
Eklagxan d' ar' oistoi ep' wmwv cwomenoio,
Autou kinhJentoV- o d' hie nukti eoikwV-
Ezet' epeit' apaneuJe nevn, meta d' ion ehken-
Deinh de klaggh genet' argureoio bioio.
OurhaV men prvton epwceto, kai kunaV argouV-
Autar epeit' autoisi beloV ecepeukeV ejjeiV
Ball'- aiei de purai nekuwn kaionto Jameiai.

So weit das Leben Ueber das GemAelde ist, so weit ist der Dichter hier ueber den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und KOecher, steigt Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich hoere ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er gehet einher, gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen ueber, und schnellet--fuerchterlich erklingt der silberne Bogen--den ersten Pfeil auf die Maultiere und Hunde. Sodann fasst er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und ueberall lodern unaufhoerlich Holzstoesse mit Leichnamen.--Es ist unmoeglich, die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hoeren lassen, in eine andere Sprache ueberzutragen. Es ist ebenso unmoeglich, sie aus dem materiellen Gemaelde zu vermuten, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemaelde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, dass uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemaelde aus ihm zeigt, durch eine ganze Galerie von Gemaelden fuehret.

Aber vielleicht ist die Pest kein vorteilhafter Vorwurf fuer die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize fuer das Auge hat. Die ratpflegenden trinkenden Goetter 2). Ein goldner offener Palast, willkuerliche Gruppen der schoensten und verehrungswuerdigsten Gestalten,

den Pokal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedient.
Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche
Kontraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich an,
wo hoere ich auf, mein Auge zu weiden? Wann mich der Maler so
bezaubert, wieviel mehr wird es der Dichter tun! Ich schlage ihn auf,
und ich finde--mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die
zur Unterschrift eines Gemaeldes dienen koennen, in welchen der Stoff
zu einem Gemaelde liegt, aber die selbst kein Gemaelde sind.

{2. Iliad. D. v. 1-4. Tableaux tires de l'Iliade p. 30.}

Oi de Jeoi par Zhni kaJhmenoi hgorownto
Crusew en dapedw, meta de sjisi potnia Hbh
Nektar ewnocoei- toi de cruseoiV depaessi
Deidecat' allhlouV, Trwwn polin eisorownteV.

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

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst
kein einziges Gemaelde, als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr
sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen
zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glaenzender und abstechender
Charaktere, und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter
die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeigt: so ist es doch fuer
die Malerei gaenzlich unbrauchbar. Er haette dazu setzen koennen: so
reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemaelde nennet.
Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so haeufige und so
vollkommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo ist ein
ausgefuehrteres, taeuschenderes Gemaelde als das vom Pandarus, wie er
auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht, und seinen
Pfeil auf den Menelaus losdrueckt? Als das, von dem Anruecken des
griechischen Heeres? Als das, von dem beiderseitigen Angriffe? Als
das, von der Tat des Ulysses, durch die er den Tod seines Leukus
raechet?

Was folgt aber hieraus, dass nicht wenige der schoensten Gemaelde des
Homers kein Gemaelde fuer den Artisten geben? dass der Artist Gemaelde
aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? dass die, welche er hat,
und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemaelde sein
wuerden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeigt? Was
sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage? Dass aus den
materiellen Gemaelden, zu welchen die Gedichte des Homers Stoff geben,
wann ihrer auch noch so viele, wann sie auch noch so vortrefflich
waeren, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts
schliessen laesst.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig fuer den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig fuer den Maler sein: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus getan, welcher die Brauchbarkeit fuer den Maler zum Probieersteine der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemaelde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen 1).

{1. Tableaux tires de l'Iliade, Avert. p. V. On est toujours convenu, que plus un poeme fournissait d'images et d'actions, plus il avait de superiorite en poesie. Cette reflexion m'avait conduit a penser que le calcul des differents tableaux, qu'offrent les poemes, pouvait servir a comparer le merite respectif des poemes et des poetes. Le nombre et le genre des tableaux que presentent ces grands ouvrages, auraient ete une espece de pierre de touche, en plutot une balance certaine du merite de ces poemes et du genie de leurs auteurs.}

Fern sei es, diesem Einfalle, auch nur durch unser Stillschweigen, das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton wuerde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheint wirklich, dass das veraechtliche Urteil, welches Caylus ueber ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack, als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die groesste Aehnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freilich kann Milton keine Galerien fuellen. Aber muesste, solange ich das leibliche Auge haette, die Sphaere desselben auch die Sphaere meines innern Auges sein, so wuerde ich, um von dieser Einschraenkung frei zu werden, einen grossen Wert auf den Verlust des erstern legen.

Das Verlorne Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopoe nach dem Homer, weil es wenig Gemaelde 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 groessten Artisten beschaeftigt haette. Die Evangelisten erzaehlen das Faktum mit aller moeglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzt die mannigfaltigen Teile desselben, ohne dass sie ihrerseits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es gibt malbare und unmalbare Fakta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten ebenso unmalerisch erzaehlen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermoegend ist.

Man laesst sich bloss von der Zweideutigkeit des Wortes verfuehren, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemaelde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemaelde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Zuege, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, dass wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewusst werden, als seiner Worte, heisst malerisch, heisst ein Gemaelde, weil es uns dem Grade der Illusion naeher bringt, dessen das materielle Gemaelde besonders faehig ist, der sich von dem materiellen Gemaelde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen 2).

{2. Was wir poetische Gemaelde nennen, nannten die Alten Phantasien, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Tauschende dieser Gemaelde heissen, hiess bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet, (Erot. T. II. Edit. Henr. Steph. p. 1351.) gesagt: die poetischen Phantasien waeren, wegen ihrer Enargie, Traeume der Wachenden; Ai poihtikai jantasiai dia thn enargeian egrhgorotwn enupnia eisin. Ich wuenschte sehr, die neuern Lehrbuecher der Dichtkunst haetten sich dieser Benennung bedienen, und des Worts Gemaelde gaenzlich enthalten wollen. Sie wuerden uns eine Menge halbwarer Regeln erspart haben, deren vornehmster Grund die Uebereinstimmung eines willkuerlichen Namens ist. Poetische Phantasien wuerde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemaeldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasien poetische Gemaelde nannte, so war der Grund zur Verfuehrung gelegt.}

XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeigt, auch die Vorstellungen anderer, als sichtbarer Gegenstaende erheben. Folglich muessen notwendig dem Artisten ganze Klassen von Gemaelden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Caecilienstag ist voller musikalischen Gemaelde, die den Pinsel muessig 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 Toene, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemaelden bloss sichtbarer Gegenstaende stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, dass manche poetische Gemaelde von dieser Art, fuer den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemaelde unter der Behandlung des Dichters den grossten Teil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel moegen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemaelde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgefuehrtesten, tauschendsten 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 wuesste, wie mit dem Bogen umzugehen waere, man es aus diesem Gemaelde allein lernen koennte 1). Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Sehne an, oeffnet den Koecher, waehlet einen noch ungebrauchten wohlbediederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Sehne, zieht die Sehne mitsamt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurueck, die Sehne naehet sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der grosse gerundete Bogen schlaegt toenend auseinander, die Sehne schwirret, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

{1. Iliad. D. v. 105.

Autik' esula toxon euxoon--

Kai to men eu kateJhke tanussamenoV, poti gaih
AgklinaV--
Autar o sula pvma jaretrhV- ek d' elet' ion
Ablhta, pteroenta, melainvn erm' odunawn,
Aiya d' epi neurh katekosmei pikron oiston,--
Elke d' omou glujidaV te labwn kai neura boeia.
Neurhn men mazv pelasen, toxw de sidhron.--
Autar epei dh kuklotereV mega toxon eteine,
Ligxe bioV, neurh de meg' iacen, alto d' oistoV
OxubelhV, kaJ' omilon epiptesJai meneainwn.}

Uebersehen kann Caylus dieses vortreffliche GemAelde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es fuer unfaehig achtete, seinen Artisten zu beschaefftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der ratpflegenden zechenden GOetter zu dieser Absicht tauglicher duenkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwuerfe, und was braucht der Maler mehr, als sichtbare Vorwuerfe, um seine Flaechen zu fuellen?

Der Knoten muss dieser sein. Obschon beide Vorwuerfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich faehig sind: so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, dass jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Teile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Teile sich nebeneinander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei, vermoege ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gaenzlich entsagen muss: so koennen fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstaende nicht gehoeren, sondern sie muss sich mit Handlungen nebeneinander, oder mit blossen Koerpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuten lassen, begnuegen. Die Poesie hingegen-

XVI.

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

Ich schliesse so. Wenn es wahr ist, dass die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene naemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Toene in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhaeltnis zu dem Bezeichneten haben muessen: so koennen nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstaende, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstaende ausdruecken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen.

Gegenstaende, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heissen Koerper. Folglich sind Koerper mit ihren sichtbaren

Eigenschaften die eigentlichen Gegenstaende der Malerei.

Gegenstaende, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen, heissen ueberhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

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

Auf der andern Seite koennen Handlungen nicht fuer sich selbst bestehen, sondern muessen gewissen Wesen anhaengen. Insofern nun diese Wesen Koerper sind, oder als Koerper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Koerper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

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

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

Hieraus fliesst die Regel von der Einheit der malerischen Beiwoerter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen koerperlicher Gegenstaende.

Ich wuerde in diese trockene Schlusskette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestaetiget faende, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst waere, die mich darauf gebracht haette. Nur aus diesen Grundsuetzen laesst sich die grosse Manier des Griechen bestimmen und erklaren, sowie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht erteilen, die in einem Stuecke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm ueberwunden werden muessen.

Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Koerper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeinlich nur mit einem Zuge. Was Wunder also, dass der Maler, da wo Homer malet, wenig oder nichts fuer sich zu tun siehet, und dass seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schoener Koerper, in schoenen Stellungen, in einem der Kunst vorteilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Koerper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemaelde, wie sie Caylus aus ihm vorschlaegt, Stueck vor Stueck durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probersteine des Dichters machen will, um die Manier des Homers naeher zu erklaren.

Fuer ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, hoechstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter laesst er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiften, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausfuehrlichen Gemaelde, zu einem Gemaelde, aus welchem der Maler fuenf, sechs besondere Gemaelde machen muesste, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstaende, unsern Blick auf einen einzeln koerperlichen Gegenstand laenger zu heften: so wird demohngeachtet kein Gemaelde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen koennte; sondern er weiss durch unzaehlige 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 bei dem Dichter entstehen sehn. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muss ihn Hebe vor unsern Augen Stueck vor Stueck zusammensetzen. Wir sehen die Raeder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Straenge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Haenden der Hebe zusammenkommt. Auf die Raeder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weiset uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erzt, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen: da der Raeder mehr als eines war, so musste in der Beschreibung ebensoviel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte 1).

{1. Iliad. E. v. 722-731.}

Hbh d' amj' oceessi JovV bale kampula kukla
Calkea, oktakhma, sidhrew axoni amjiV-
Tvn h toi cruseh ituV ajJitoV, autar uperJen
Calke episswtra, prosarhrota, Jauma idesJai-
Plhmnai d' argurou eisi peridromoi amjoterwJen-
DijroV de cruseoisi kai argureoisin imasin
Entetatai- doiai de peridromoi antugeV eisin-
Tou d' ex argureoV rumoV pelen- autar ep' akrw
Dhse cruseion kalon zugon, en de lepadna
Kal' ebale, cruseia---

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muss sich der KOenig vor unsern Augen seine voellige Kleidung StUeck vor Stueck umtun; das weiche Unterkleid, den grossen Mantel, die schoenen Halbstiefeln, den Degen; und so ist er fertig, und ergreift das Zepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malet; ein anderer wuerde die Kleider bis auf die geringste Franze gemalet haben, und von der Handlung hAetten wir nichts zu sehen

bekommen 2).

{2. Iliad. B. v. 43-47.}

--malakon d' endune citvna,
Kalon, nhgateon, peri d' au mega balleto jaroV-
Possi d' upai liparoin edhsato kala pedila-
Amji d' ar' wmoisin baletto xijoV argurohlon,
Eileto de skhptron patrwion, ajJiton aiei.

Und wenn wir von diesem Zepter, welches hier bloss das vAeterliche, unvergaengliche Zepter heisst, so wie ein aehnliches ihm an einem andern Orte bloss crouseioiV hloisi peparmenon, das mit goldenen Stiften beschlagene Zepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Zepter ein vollstaendigeres, genaueres Bild haben sollen: was tut sodann Homer? Malt er uns, ausser den goldenen Naegeln, 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 koenne. Und doch bin ich gewiss, dass mancher neuere Dichter eine solche Wappenkoenigsbeschreibung daraus wUERde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, dass er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekuemmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich laesst? Statt einer Abbildung gibt er uns die Geschichte des Zepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkans; nun glaenzt es in den Haenden des Jupiters; nun bemerkt es die Wuerde Merkurs; nun ist es der Kommandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus usw.

--Skhptron ecwn- to men HjaistoV kame teucwn-
HjaistoV men dvke Dii Kroniwni anakti-
Autar ara ZeuV dvke diaktorw Argeijonth-
ErmeiaV de anax dvken Pelopi plhxippw-
Autar o aute Peloy dvk' Atrei, poimeni lavn-
AtreuV de Jhnskwn elipe poluarni Questh-
Autar o aute Quest' Agamemnoni leipe jorhnai,
Pollhsi nhsoisi kai Argei panti anassein 3)

{3. Iliad. B. v. 101-108.}

So kenne ich endlich dieses Zepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweiter Vulkan in die HAende liefern koennte.--Es wUERde mich nicht befremden, wenn ich faende, dass einer von den alten Auslegern des Homers diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der koeniglichen Gewalt unter den Menschen bewundert haette. Ich wuerde zwar laecheln, wenn ich laese, dass Vulkan, welcher das Zepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das Unentbehrlichste ist, die Abstellung der Beduerfnisse ueberhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; dass der erste Koenig ein Sohn der Zeit, (ZeuV Kroniwn) ein ehrwuerdiger Alte gewesen sei, welcher seine

Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur, (Diaktorw Argeijonth) teilen, oder gaenzlich auf ihn uebertragen wollen; dass der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswaertigen Feinden bedrohet worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger (Pelopi plhippw) ueberlassen habe; dass der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedaempfet und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Haende spielen koennen, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohltaetiger Hirte seiner Voelker (poinhn lavn), sie mit Wohlleben und Ueberfluss bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (poluarni Questh) der Weg gebahnet worden, das was bisher das Vertrauen erteilet, und das Verdienst mehr fuer eine Buerde als Wuerde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen, und es hernach als ein gleichsam erkaufes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich wuerde laecheln, ich wuerde aber demohngeachtet in meiner Achtung fuer den Dichter bestaerket werden, dem man so vieles leihen kann. Doch dieses liegt ausser meinem Wege, und ich betrachte itzt die Geschichte des Zepters bloss als einen Kunstgriff, uns bei einem einzeln Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Teile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Zepter schworet, die Geringschaetzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu raechen, gibt uns Homer die Geschichte dieses Zepters. Wir sehen ihn auf den Bergen gruenen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblaettert und entrindet ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer goettlichen Wuerde zu dienen 4).

{4. Iliad. A. v. 234-239.}

Nai ma tode skhptron, to men oupote julla kai ozouV
 Fusei, epei dh prvta tomhn en oressi leloipen,
 Oud' anaJhlhsei- peri gar ra e calkoV eleye,
 Fulla te kai jloion- nun aute min uieV Acaivn
 En palamhV joreousi dikaspoloi, oi te JemistaV
 ProV DioV eiruatai---

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

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

nebeneinander sehen, in seinem Gemaelde ebenso natuerlich aufeinander folgen, und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen; einen Bogen von Horn, von der und der Laenge, wohl polieret, und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was tut er? Zaehlt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das wuerde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heissen. Er faengt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen HOernern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepasst, und ihn erlegt; die Hoerner waren von ausserordentlicher Groesse, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Kuenstler verbindet sie, polieret sie, beschlaegt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen koennen 5).

{5. Iliad. D. v. 105-111.}

--toxon, euxoon, ixalou aigoV
Agriou, on ra pot' autoV, upo sternoio tuchsaV,
PetrhV ekbainonta dedegmenoV en prodokhsin,
Bebhkei proV sthJoV- o d' uptioV empese petrh-
Tou kera ek kejalhV ekkadekadwra pejukai.
Kai ta men askhsaV keraoxooV hrare tektwn,
Pan d' eu leihnaV, krusehn epeJhke korwnhn.

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

XVII.

Aber, wird man einwenden, diese Zeichen der Poesie sind nicht bloss aufeinanderfolgend, sie sind auch willkuerlich; und als willkuerliche Zeichen sind sie allerdings faehig, KOerper, so wie sie im Raume existieren, auszudruecken. In dem Homer selbst faenden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern duerfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitlaeuftig und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen Teilen nebeneinander schildern koenne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppel, weil ein richtiger Schluss auch ohne Exempel gelten muss, und Gegenteils das Exempel des Homers bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluss zu rechtfertigen weiss.

Es ist wahr; da die Zeichen der Rede willkuerlich sind, so ist es gar wohl moeglich, dass man durch sie die Teile eines Koerpers ebensowohl aufeinanderfolgen lassen kann, als sie in der Natur nebeneinander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und

ihrer Zeichen ueberhaupt, nicht aber insoferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloss verstaendlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloss klar und deutlich sein; hiermit begnuegt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, dass wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindruecke ihrer Gegenstaende zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Taauschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewusst zu sein aufhoeren. Hierauf lief oben die Erklaerung des poetischen Gemaeldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, inwieferne Koerper nach ihren Teilen nebeneinander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedene Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, dass sie uns nur eine einzige zu sein beduenken, und diese Schnelligkeit ist unumgaenglich notwendig, wann wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter fuehre uns in der schoensten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal uebersiehet, zaehlt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, dass wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedemnoch sollen wir uns aus diesen Zuegen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Teile bestaendig gegenwaertig; es kann sie abermals und abermals ueberlaufen: fuer das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wann sie nicht in dem Gedachtnisse zurueckbleiben. Und bleiben sie schon da zurueck: welche Muehe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindruecke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer maessigen Geschwindigkeit auf einmal zu ueberdecken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstueck in seiner Art heissen kann 1).

{1. S. des Herrn v. Hallers Alpen.}

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit uebern niedern Chor der Poebelkraeuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bueckt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Tuermt sich am Stengel auf und kroent sein grau Gewand,
Der Blaetter glattes Weiss, mit tiefem Gruen durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! dass Kraft sich Zier vermaehle,
In einem schoenen Leib wohnt eine schoenre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,

Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergoeldten Schnaebel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel traegt.
Dort wirft ein glaenzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den gruenen Widerschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur faerbet,
Schliesst ein gestreifter Stern in weisse Strahlen ein.
Smaragd und Rosen bluehn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

Es sind Kraeuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit grosser Kunst und nach der Natur malet. Malt, aber ohne alle Tauschung malet. Ich will nicht sagen, dass wer diese Kraeuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemaelde so gut als gar keine Vorstellung davon machen koenne. Es mag sein, dass alle poetische Gemaelde eine vorlaeufige Bekanntschaft mit ihren Gegenstaenden erfordern. Ich will auch nicht leugnen, dass demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zustatten koemmt, der Dichter nicht von einigen Teilen eine lebhaftere Idee erwecken koennte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so muessen keine einzelne Teile darin vorstechen, sondern das hoehere Licht muss auf alle gleich verteilt scheinen; unsere Einbildungskraft muss alle gleich schnell ueberlaufen koennen, um sich das aus ihnen mit eins zusammzusetzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen koennen, "dass die aehnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderung ganz matt und duester sein wuerde" 2)? Sie bleibt unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Flaechen ausdruecken koennen, und der Kunstrichter, der ihr dieses uebertriebene Lob erteilt, muss sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muss mehr auf die fremden Zieraten, die der Dichter darein verwebet hat, auf die Erhoehung ueber das vegetative Leben, auf die Entwicklung der innern Vollkommenheiten, welchen die aeuessere Schoenheit nur zur Schale dienet, als auf diese Schoenheit selbst, und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Aehnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler, und welches uns der Dichter davon gewahren kann, gesehen haben. Gleichwohl koemmt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, dass die blossen Zeilen:

{2. Breitingers Kritische Dichtkunst T. II. S. 807.}

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Tuermt sich am Stengel auf und kroent sein grau Gewand,
Der Blaetter glattes Weiss, mit tiefem Gruen durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant--

dass diese Zeilen, in Ansehung ihres Eindrucks, mit der Nachahmung eines Huysum wetteifern koennen, muss seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorsetzlich verleugnen wollen. Sie moegen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schoen dagegen rezitieren

lassen; nur vor sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich hoere in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede Ueberhaupt das Vermoegen ab, ein koerperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon aufeinander folgen, dennoch willkuerliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen woertlichen Schilderungen der Koerper das TAeuschende gebracht, worauf die Poesie vornehmlich gehet; und dieses Tauschende, sage ich, muss ihnen darum gebrechen, weil das Koexistierende des Koerpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision koemmt, und indem jenes in dieses aufgeloeset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Teile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmoeglich gemacht wird.

Ueberall, wo es daher auf das Tauschende nicht ankoemmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu tun hat, und nur auf deutliche und soviel moeglich vollstaendige Begriffe gehet: koennen diese aus der Poesie ausgeschlossene Schilderungen der Koerper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da wo er dogmatisieret, ist er kein Dichter), koennen sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. E. Virgil in seinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tuechtige 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, et camuris hirtae sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior; quaeque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

Oder ein schoenes Fuellen:

--Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga
Luxuriatque toris animosum pectus etc. 3)

{3. Georg. lib. III. v. 51 et 79.}

Denn wer sieht nicht, dass dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Teile, als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schoenen FUellens, einer tuechtigen Kuh zuzuehlen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder weniger antreffen, von der Guete der einen oder des andern urteilen zu koennen; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammenfassen lassen, oder nicht, das konnte

ihm sehr gleichgueltig sein.

Ausser diesem Gebrauche sind die ausfuehrlichen Gemaelde koerperlicher Gegenstaende, ohne den oben erwaehten Homerischen Kunstgriff, das Koexistierende derselben in ein wirkliches Sukzessives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern fuer ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehoeret. Wenn der poetische Stuemper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so faengt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmutige Fluren sich schlaengelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

--Lucus et ara Dianae,
Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluuius describitur arcus 4)

{4. De A. P. v. 16.}

Der maennliche Pope sahe auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit grosser Geringschaetzung zurueck. Er verlangte ausdruecklich, dass wer den Namen eines Dichters nicht unwuerdig fuehren wolle, der Schilderungssucht so frueh wie moeglich entsagen muesse, und erklaerte ein bloss malendes Gedichte fuer ein Gastgebot auf lauter Bruehen 5). Von dem Herrn von Kleist kann ich versichern, dass er sich auf seinen Fruehling das wenigste einbildete. Haette er laenger gelebt, so wuerde 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 verjuengten Schoepfung, auf Geratewohl, bald hier bald da, gerissen zu haben schien, in einer natuerlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und aufeinanderfolgen lassen wolle. Er wuerde zugleich das getan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen, mehreren deutschen Dichtern geraten hat; er wuerde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben 6).

{5. 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 sense?

Die Anmerkung, welche Warburton Ueber die letzte Stelle macht, kann fuer eine authentische ErklAerung 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 sauces. The use of a picturesque imagination is to brighten and adorn good sense; so that to employ it only in description, is like children's delighting in a prism for the sake of its gaudy colours; which when frugally managed, and artfully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature. Sowohl der Dichter als Kommentator scheinen zwar die Sache mehr auf der moralischen als kunstmaessigen Seite betrachtet zu haben. Doch desto besser, dass sie von der einen ebenso nichtig als von der andern erscheint.}

{6. Poetique francaise. T. II. p. 501. J'ecrivais ces reflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'eglogue) fussent connus parmi nous. Ils ont execute ce que j'avais concu; et s'ils parviennent a donner plus au moral et moins au detail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fecond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champetre.}

XVIII.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen kOerperlicher Gegenstaende verfallen sein? - Ich will hoffen, dass es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, dass auch diese wenige Stellen von der Art sind, dass sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestaetigen.

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

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und ebendasselbe Gemaelde bringen, so wie Fr. Mazzuoli den Raub der sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussoehnung ihrer Ehemannner mit ihren Anverwandten; oder wie Tizian die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heisst ein Eingriff des Malers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal uebersehen muss, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzaeahlen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heisst ein Eingriff des Dichters in das Gebiete des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, dass sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den aeussersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die

kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstaende zu tun genoetiget siehet, friedlich von beiden Teilen kompensieret: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anfuehren, dass in grossen historischen Gemaelden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und dass sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stueck 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 fruehere, die andere eine etwas spaetere. Es ist dieses eine Freiheit, 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 Anteil zu nehmen erlaubet. Ich will mich bloss einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs ueber die Draperie des Raffaels macht 1). "Alle Falten", sagt er, "haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihr eigen Gewichte, oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal siehet man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raffael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man siehet an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Kruehme zur Ausstreckung gegangen, oder gehet, oder ob es ausgestreckt gewesen, und sich kruehmet." Es ist unstreitig, dass der Kuenstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem Fusse, welcher hinten gestanden und sich vorbewegt, der Teil des Gewands, welcher auf ihm liegt, unmittelbar folget, das Gewand waere denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so gibt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der itzige Stand des Gliedes erfodert; sondern laesst man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der itzige des Gliedes. Demohngeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vorteil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr ruehmen, dass er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine groessere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?

{1. Gedanken ueber die Schoenheit und ueber den Geschmack in der Malerei. S. 69.}

Gleiche Nachsicht verdienet der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubet ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner koerperlichen Gegenstaende zu beruehren. Aber wenn die glueckliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu tun verstattet; warum sollte er nicht auch dann und wann ein zweites solches Wort hinzufuegen duerfen? Warum nicht auch, wann es die Muehe verlohnet, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sei zum Exempel ein Schiff, entweder nur das schwarze Schiff, oder das hohle Schiff, oder das schnelle Schiff, hoechstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen von seiner Manier ueberhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzet: Kampula kukla,

calkea, oktakhma 2), "runde, eherne, achtspeichigte Raeder". Auch das vierte: aspida pantose ishn, kalhn, calkeihn, exhlaton 3) "ein ueberall glattes, schoenes, ehernes, 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?

{2. Iliad. E. v. 722.}

{3. Iliad. M. v. 294.}

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierueber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein blosses Gleichnis beweiset und rechtfertiget nichts. Sondern dieses muss sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar aneinander grenzen, dass sie ohne Anstoss fuer einen einzigen gelten koennen; so folgen auch hier bei dem Dichter die mehrern Zuege fuer die verschiedenen Teile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedraengten Kuerze so schnell aufeinander, dass wir sie alle auf einmal zu hoeren glauben.

Und hierin, sage ich, koemmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zustatten. Sie laesst ihm nicht allein alle moegliche Freiheit in Haeufung und Zusammensetzung der Beiwoerter, sondern sie hat auch fuer diese gehaeufte Beiwoerter eine so glueckliche Ordnung, dass der nachteiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgaengig. Diejenigen, als die franzoesische, welche z. E. jenes Kampula kukla, calkea, oktakhma umschreiben muessen: "die runden Raeder, welche von Erzt waren und acht Speichen hatten", druecken den Sinn aus, aber vernichten das Gemaelde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, und das Gemaelde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwaetzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwoerter meistens in ebenso kurze gleichgeltende Beiwoerter verwandeln, aber die vorteilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar "die runden, ehernen, achtspeichigten"--aber Raeder' schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, dass drei verschiedne Praedikate, ehe wir das Subjekt erfahren, nur ein sehr schwankes verwirrtes Bild machen koennen? Der Grieche verbindet das Subjekt gleich mit dem ersten Praedikate, und laesst die andern nachfolgen; er sagt: "runde Raeder, eherne, achtspeichigte". So wissen wir mit eins wovon er redet, und werden, der natuerlichen Ordnung des Denkens gemaess, erst mit dem Dinge, und dann mit seinen Zufaelligkeiten bekannt. Diesen Vorteil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn, und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwoerter hintennach setzen wollen, so muessen sie im statu absoluto stehen; wir muessen sagen: runde Raeder, ehern und achtspeichigt. Allein in diesem statu kommen unsere Adjektiva voellig mit den Adverbiis ueberein, und muessen, wenn man sie als solche zu dem

naechsten Zeitworte, das von dem Dinge praedizieret wird, ziehet, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf, und schein das Schild vergessen zu wollen, das Schild des Achilles; dieses beruehmte Gemaelde, in dessen Ruecksicht vornehmlich Homer vor alters als ein Lehrer der Malerei 4) betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner koerperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Teilen nebeneinander dem Dichter nicht vergoennet sein soll? Und dieses Schild hat Homer, in mehr als hundert praechtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Flaechen desselben fuellten, so umstaendlich, so genau beschrieben, dass es neuern Kuenstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stuecken uebereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

{4. Dionysius Halicarnass. in vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.}

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf,--dass ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malet naemlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedient, das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Koerpers das lebendige Gemaelde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den goettlichen Meister, wie er das Schild verfertigt. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboss, und nachdem er die Platten aus dem Groebsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmt, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinem Schlaegen aus dem Erzte hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen ueber das Werk, aber mit dem glaeubigen Erstaunen eines Augenzeugens, der es machen sehen.

Dieses laesst sich von dem Schilde des Aeneas beim Virgil nicht sagen. Der roemische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, dass sie die Ausfuehrung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen waere, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart ebenso deutlich gaeussert haette, als sie der Dichter hernach ausleget. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunkelere 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 5). Wenn ihn aber dieses entschuldiget, so hebt es darum nicht auch die ueble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungefaehr eben die, welche ihn Homer machen laesst. Aber anstatt dass wir bei dem Homer nicht bloss die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, laesst Virgil,

nachdem er uns nur den geschaeftigen Gott mit seinem Cyklopen ueberhaupt gezeiget,

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

--genus omne futurae
Stirpis ab Ascanio, pugnaeque in ordine bella

abgebildet waren. Wie waere es also moeglich gewesen, dass mit eben der Geschwindigkeit, in welcher Vulkan das Schild arbeiten musste, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen haette namhaft machen, und alle von ihnen nach der Ordnung gefuehrte Kriege haette erwaehnen koennen? Dieses ist der Verstand der etwas dunkeln Worte des Servius: Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere. Da Virgil nur etwas wenig von dem non enarrabili texto Clipei beibringen konnte, so konnte er es nicht waehrend der Arbeit des Vulkanus selbst tun; sondern er musste es versparen, bis alles fertig war. Ich wuenschte fuer den Virgil sehr, dieses Raisonement des Servius waere ganz ohne Grund; meine Entschuldigung wuerde ihm weit ruehmlicher sein. Denn wer hiess ihm, die ganze roemische Geschichte auf ein Schild bringen? Mit wenig Gemaelden 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 Vorwurfen und in der Ausfuehrung der Gemaelde uebertreffen koennen, ihn wenigstens in der Anzahl derselben uebertreffen wollen? Und was waere kindischer gewesen?}

Ingentem clipeum informant--
--Alii ventosis follibus auras
Accipiunt, redduntque: alii stridentia tingunt
Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam 6).

den Vorhang auf einmal niederfallen, und versetzt uns in eine ganz andere Szene, von da er uns allmehlich in das Tal bringt, in welchem die Venus mit den indes fertig gewordenen Waffen bei dem Aeneas anlangt. Sie lehnet sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begaffet, und bestaunet, und betastet, und versucht, hebt sich die Beschreibung, oder das Gemaelde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist, und Da ist, Nahe dabei stehet, und Nicht weit davon siehet man--so kalt und langweilig wird, dass alle der

poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nötig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemaelde hiernaechst nicht Aeneas macht, als welcher sich an den blossen Figuren ergoetzet, und von der Bedeutung derselben nichts weiss,

--rerumque ignarus imagine gaudet;

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermutlich ebensoviel wissen musste, als der gutwillige Ehemann; sondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kömmt: so bleibt die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran teil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluss, ob auf dem Schilde dieses, oder etwas anders, vorgestellt ist; der witzige Hofmann leuchtet ueberall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstuetzt, aber nicht das grosse Genie, das sich auf die eigene innere Staerke seines Werks verlaesst, und alle aeussere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Aeneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Roemer zu schmeicheln; ein fremdes Baechlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild musste gemacht werden, und da das Notwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmut kömmt, so musste das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als blosser Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses liess sich allein in der Manier des Homers tun. Homer laesst den Vulkan Zieraten kuensteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner wuerdig ist. Virgil hingegen scheint ihn das Schild wegen der Zieraten machen zu lassen, da er die Zieraten fuer wichtig genug haelt, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

{6. Aeneid. lib. VIII. 447-454.}

XIX.

Die Einwuerfe, welche der aeltere Scaliger, Perrault, Terrasson und andere gegen das Schild des Homers machen, sind bekannt. Ebenso bekannt ist das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten. Mich duenkt aber, dass diese letztern sich manchmal zu weit einlassen, und in Zuversicht auf ihre gute Sache, Dinge behaupten, die ebenso unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, dass Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfuellte, die auf dem Umfange desselben unmoeglich Raum haben koennten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Masse, zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen konzentrischen Zirkeln 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 Homer selbst sakoV pantose dedaidalmenon, ein auf allen Seiten kuenstlich ausgearbeitetes Schild nennet, so wuerde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die konkave Flaechen mit zu Hilfe genommen haben; denn es ist bekannt, dass die alten Kuenstler diese nicht leer liessen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweiset 1). Doch nicht genug, dass sich Boivin dieses Vorteils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Not die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Haelfte verringerten Raume Platz verschaffen musste, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwei bis drei besondere Bilder zerteilte. Ich weiss wohl, was ihn dazu bewog; aber es haette ihn nicht bewegen sollen: sondern, anstatt dass er sich bemuehte, den Forderungen seiner Gegner ein Gnuege zu leisten, haette er ihnen zeigen sollen, dass ihre Forderungen unrechtmassig waeren.

{1.--scuto ejus, in quo Amazonum proelium caelavit intumescente ambitu Parmae; ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 726. Edit. Hard.}

Ich werde mich an einem Beispiele faesslicher erklaren koennen. Wenn Homer von der einen Stadt sagt 2):

{2. Iliad. S. v. 497-508.}

Laio d' ein agorh esan aJrooi- enJa de neikoV
 Wrwrei- duo d' andreV eneikeon eineka poinhV
 AndroV apojJimenou- o men euceto, pant' apodounai,
 Dhmw pijauskwn- o d' anaineto, mhden elesJai-
 Amjw d' iesJhn, epi istori peirar elesJai.
 Laio d' amjoteroin ephpuon, amjiV arwgoi-
 KhrukeV d' ara laon erhtuon- oi de geronteV
 Eiat' epi xestoisi liJoiV, ierw eni kuklw-
 Skhptra de khrukwn en cers' econ herojwnwn.
 Toisin epeit' hisson, amoibhdiV d' edikazon.
 Keito d' ar' en messoisi duo crusoio talanta--

so, glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemaelde angeben wollen: das Gemaelde eines Oeffentlichen Rechtshandels Ueber die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbusse fuer einen veruebten Todschatz. Der Kuenstler, der diesen Vorwurf ausfuehren soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zunutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhoerung der Zeugen, oder des Urteilspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken fuer den bequemsten haelt. Diesen einzigen Augenblick macht er so praegnant wie moeglich, und fuehrt ihn mit allen den Tauschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstaende vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurueckgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll, und nicht gaenzlich verungluecken will, anders tun, als dass er sich gleichfalls seiner

eigentuemlichen Vorteile bedient? Und welches sind diese? Die Freiheit sich sowohl ueber das Vergangene als ueber das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermoegen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Kuenstler zeigt, sondern auch das, was uns dieser nur kann erraten lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermoegen allein, koemmt der Dichter dem Kuenstler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdenn am aehnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringet, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatz haette Boivin die Stelle des Homers beurteilen sollen, und er wuerde nicht so viel besondere Gemaelde 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 Gemaelde verbunden sein; die Beschuldigung und Ablegnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des getheilten Volkes, das Bestreben der Herolde den Tumult zu stillen, und die Aeusserungen der Schiedesrichter, sind Dinge, die auf einanderfolgen, und nicht nebeneinander bestehen koennen. Doch was, um mich mit der Schule auszudruecken, nicht actu in dem Gemaelde enthalten war, das lag virtute darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemaelde mit Worten nachzuschildern, ist die, dass man das letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet, und sich nicht in den Schranken der Kunst haelt, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemaelde herzaehlen, aber nimmermehr ein Gemaelde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zerteilt Boivin das Gemaelde der belagerten Stadt 3) in drei verschiedene Gemaelde. Er haette es ebensowohl in zwoelfe teilen koennen, als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht fasste und von ihm verlangte, dass er den Einheiten des materiellen Gemaeldes sich unterwerfen muesse: so haette er weit mehr Uebertretungen dieser Einheiten finden koennen, dass es fast noetig gewesen waere, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer ueberhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemaelde auf dem ganzen Schilde; deren jedes er mit einem en men eteuxe, oder en de poihsse, oder en d' etiJei, oder en de poikille AmjiguiV anfaengt 4). Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemaelde anzunehmen; im Gegenteil muss alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloss die willkuerliche Konzentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welchen der Dichter mit anzugeben, keinesweges gehalten war. Vielmehr, haette er ihn angegeben, haette er sich genau daran gehalten, haette er nicht den geringsten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausfuehrung nicht damit zu verbinden waere; mit einem Worte, haette er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so wuerden diese Herren hier an ihm nichts auszusetzen, aber in der Tat auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

{3. v. 509-540.}

{4. Das erste faengt an mit der 483. Zeile, und gehet bis zur 489.; das zweite von 490-509; das dritte von 510-540; das vierte von

541-549; das fuenfte von 550-560; das sechste von 561-572; das siebente von 573-586; das achte von 587-589; das neunte von 590 bis 605; und das zehnte von 606-608. Bloss das dritte Gemaelde hat die angegebenen Eingangsworte nicht: es ist aber aus den bei dem zweiten, en de duw poihse poleiV, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst, deutlich genug, dass es ein besonders Gemaelde sein muss.}

Pope liess sich die Einteilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz Besonders zu tun, wenn er nunmehr auch zeigte, dass ein jedes dieser so zerstueckten Gemaelde nach den strengsten Regeln der heutigen Tages ueblichen Malerei angegeben sei. Kontrast, Perspektiv, die drei Einheiten; alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wusste, dass zufolge guter glaubwuerdiger Zeugnisse, die Malerei zu den Zeiten des Trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so musste doch entweder Homer, vermoege seines goettlichen Genies, sich nicht sowohl an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das erraten haben, was sie ueberhaupt zu leisten imstande sei; oder auch jene Zeugnisse selbst mussten so glaubwuerdig nicht sein, dass ihnen die augenscheinliche Aussage des kuenstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich niemand ueberreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr, als die blossen Data der Historienschreiber weiss. Denn dass die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloss deswegen, weil es ein Plinius oder so einer sagt, sondern vornehmlich weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urtheilt, dass sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und z. E. die Gemaelde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemaelde des Homerischen Schildes bestehen zu koennen glaubt. Die zwei grossen Stuecke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umstaendliche Beschreibung hinterlassen 5), waren offenbar ohne alle Perspektiv. Dieser Teil der Kunst ist den Alten gaenzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, dass Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweiset weiter nichts, als dass ihm selbst nur ein sehr unvollstaendiger Begriff davon beigewohnet 6). "Homer", sagt er, "kann kein Fremdling in der Perspektiv gewesen sein, weil er die Entfernung eines Gegenstandes von dem andern ausdruecklich angibt. Er bemerkt, z. E. dass die Kundschafter ein wenig weiter als die andern Figuren gelegen, und dass die Eiche, unter welcher den Schnittern das Mahl zubereitet worden, beiseite gestanden. Was er von dem mit Herden und Huetten und Staellen uebersaeten Tale sagt, ist augenscheinlich die Beschreibung einer grossen perspektivischen Gegend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafuer kann auch schon aus der Menge der Figuren auf dem Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer vollen Groesse ausgedruckt werden konnten; woraus es denn gewissermassen unstreitig, dass die Kunst, sie nach der Perspektiv zu verkleinern, damaliger Zeit schon bekannt gewesen." Die blosser Beobachtung der optischen Erfahrung, dass ein Ding in der Ferne kleiner erscheint, als in der Naehel, macht ein Gemaelde noch lange nicht perspektivisch. Die Perspektiv erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten natuerlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemaelden fehlte. Die Grundflaeche

in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, dass die Figuren, welche hintereinander zu stehen scheinen sollten, uebereinander 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 ueber sie wegsehen, sich schliessen lässt: so ist es natuerlich, 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 unnoetigerweise trennet. Die doppelte Szene der friedfertigen Stadt, durch deren Strassen der froehliche Aufzug einer Hochzeitfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Prozess entschieden ward, erfordert diesem zufolge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken koennen, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, dass er die freie Aussicht zugleich in die Strassen und auf den Markt dadurch erhielt.

{5. Phocic. cap. XXV-XXXI.}

{6. Um zu zeigen, dass dieses nicht zu viel von Popen gesagt ist, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angefuhrten Stelle (Iliad. Vol. V. Obs. p. 61) in der Grundsprache anfuehren: That he was no stranger to aerial perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us etc. Ich sage, hier hat Pope den Ausdruck aerial perspective, die Luftperspektiv (perspective aeriene), ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Massgebung der Entfernung verminderten Groessen gar nichts zu tun hat, sondern unter der man lediglich die Schwaechung und Abaenderung der Farben nach Beschaffenheit der Luft oder des Medii, durch welches wir sie sehen, versteht. Wer diesen Fehler machen konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wissen.}

Ich bin der Meinung, dass man auf das eigentliche Perspektivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Szenenmalerei gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muss es noch nicht so leicht gewesen sein, die Regeln derselben auf eine einzige Flaeche anzuwenden, indem sich noch in den spaetern Gemälden unter den Altertuerern des Herkulanums so haeufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perspektiv finden, als man itzo kaum einem Lehrlinge vergeben wuerde 7).

{7. Betracht. ueber die Malerei S. 185.}

Doch ich entlasse mich der Muehe, meine zerstreuten Anmerkungen ueber einen Punkt zu sammeln, ueber welchen ich in des Herrn Winckelmanns versprochener Geschichte der Kunst die voelligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf 8).

{8. Geschrieben im Jahr 1763.}

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

Was ich von koerperlichen Gegenstaenden ueberhaupt gesagt habe, das gilt von koerperlichen schoenen Gegenstaenden um so viel mehr.

Koerperliche Schoenheit entspringt aus der uebereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal uebersehen lassen. Sie erfodert also, dass diese Teile nebeneinander liegen muessen; und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind; so kann sie, und nur sie allein, koerperliche Schoenheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schoenheit nur nacheinander zeigen koennte, enthaelt sich daher der Schilderung koerperlicher Schoenheit, als Schoenheit, gaenzlich. Er fuehlt es, dass diese Elemente, nacheinander geordnet, unmoeglich die Wirkung haben koennen, die sie, nebeneinander geordnet, haben; dass der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zuruecksenden wollen, uns doch kein uebereinstimmendes Bild gewaehret; dass es ueber die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen fuer einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer aehnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schoen; Achilles war noch schoener; Helena besass eine goettliche Schoenheit. Aber nirgends laesst er sich in die umstaendlichere Schilderung dieser Schoenheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schoenheit der Helena gebauet. Wie sehr wuerde ein neuerer Dichter darueber luxuriert haben!

Schon ein Constantinus Manasses wollte seine kahle Chronik mit einem Gemaelde der Helena auszieren. Ich muss ihn fuer seinen Versuch danken. Denn ich wuesste wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie toericht es sei, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese 1):

{1. Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. Edit. Venet. Die Frau Dacier war mit diesem Portraet des Manasses, bis auf die Tautologien, sehr wohl zufrieden: De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas. (Ad Dictyn Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.) Sie fuehret nach dem Mezeriac (Comment sur les epitres d'Ovide T. II. p. 361) auch die Beschreibungen an, welche Dares Phrygius und Cedrenus von der Schoenheit der Helena geben. In der erstern koemmt ein Zug vor, der ein wenig seltsam klingt. Dares sagt naemlich von der Helena, sie habe ein Mal zwischen den Augenbraunen gehabt: notam inter duo supercilia habentem. Das war doch wohl nichts Schoenes? Ich wollte, dass die Franzoesin ihre Meinung darueber gesagt haette. Meinesteiles

halte ich das Wort nota hier fuer verfaelscht, und glaube, dass Dares von dem reden wollen, was bei den Griechen mesojruon und bei 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 Maedchens waren weder merklich getrennt, noch voellig ineinander verwachsen, sie verliefen sich sanft in einem einzigen Punkte. Er sagt zu dem Kuenstler, welcher sie malen sollte: (Od. 28.)

To mesojruon de mh moi
 Diakopte, mh te misge,
 Ecetw d' opwV ekein h
 To lel hJotwV sunojruon
 Blejarwn itun kelainhn.

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

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

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen haette, was muesste man wohl sodann, anstatt des Wortes notam, lesen? Vielleicht 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, bedeutet.

Ego inquieta montium jaceam mora,

wuenschet sich der rasende Herkules beim Seneca, (v. 1215) welche Stelle Gronovius sehr wohl erklAert: Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi. So heissen auch bei eben demselben Dichter lacertorum morae soviel als juncturae. (Schroederus ad v. 762 Thyest.)}

Hn h gunh perikallhV, euojruV, eucroustath,
 EupareioV, euproswoV, bovpiV, cionocrouV,
 ElikoblejaroV, abra, caritwn gemon alsoV,
 Leukobraciwn, trujera, kalloV antikruV, empnoun,
 To proswoV kataleukon, h pareia rodocrouV,
 To proswoV epicari, to blejaron wraion,
 KalloV anepithdeuton, abaptiston, autocroun,
 Ebapte thn leukothta rodocria purinh

WV ei tiV ton elejanta bayei lampra porjura.
Deirh makra, kataleukoV, oJen emuJourghJh
Kuknogenh thn euopton Elenhn crhmatizein--

so dUenkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wAelzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein praechtiges Gebaeude aufgefuehret werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen.

Was fuer ein Bild hinterlaesst er, dieser Schwall von Worten? Wie sahe Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse eines MOenches sind keine Poesie. Man hoere also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert 2):

{2. Orlando Furioso, Canto VII. St. 11-15. "Die Bildung ihrer Gestalt war so reizend, als nur kuenstliche Maler sie dichten koennen. Gegen ihr blondes, langes, aufgeknuepftes Haar ist kein Gold, das nicht seinen Glanz verliere. Ueber ihre zarten Wangen verbreitete sich die vermischte Farbe der Rosen und der Lilien. Ihre froehliche Stirn, in die gehoerigen Schranken geschlossen, war von glattem Helfenbein. Unter zween schwarzen, aeusserst feinen Boegen glaenzen zwei schwarze Augen, oder vielmehr zwo leuchtende Sonnen, die mit Holdseligkeit um sich blickten und sich langsam drehten. Rings um sie her schien Amor zu spielen und zu fliegen; von da schien er seinen ganzen Koecher abzuschliessen, 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 zwei kleinen Taelern, mit seinem eigentuemlichen Zinnober bedeckt; hier stehen zwo Reihen auserlesener Perlen, die eine schoene sanfte Lippe verschliesst und oeffnet. Hieraus kommen die holdseligen Worte, die jedes rauhe, schaendliche Herz erweichen; hier wird jenes liebliche Laecheln gebildet, welches fuer sich schon ein Paradies auf Erden eroeffnet. Weisser Schnee ist der schoene Hals, und Milch die Brust, der Hals rund, die Brust voll und breit. Zwo zarte, von Helfenbein gerundete Kugeln wallen sanft auf und nieder, wie die Wellen am aeussersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephir die See bestreitet. (Die uebrigen Teile wuerde Argus selbst nicht haben sehen koennen. Doch war leicht zu urteilen, dass das, was versteckt lag, mit dem, was dem Auge bloss stand, uebereinstimme.) Die Arme zeigen sich in ihrer gehoerigen Laenge, die weisse Hand etwas laenglich, und schmal in ihrer Breite, durchaus eben, keine Ader tritt ueber ihre glatte Flaechen. Am Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trocknen, gerundeten Fuss. Die englischen Mienen, die aus dem Himmel stammen, kann kein Schleier verbergen."--(Nach der Uebersetzung des Herrn Meinhard in dem Versuche ueber den Charakter und die Werke der besten ital. Dicht. B. II. S. 228.)}

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non e, che piu risplenda, e lustri,

Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso 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 a riguardar, a mover parchi,
Intorno a cui par ch' Amor scherzi, e voli,
E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezzo il viso scende
Che non trova l'invidia ove l'emende.

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

Bianca neve e il bel collo, e'l petto latte,
Il collo e tondo, 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 potria l'altre parti veder Argo,
Ben si puo giudicar, che corrisponde,
A quel ch' appar di fuor, quel che s'ascondo.

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

Milton sagt bei Gelegenheit des PandAemoniums: einige lobten das Werk, andere den Meister des Werks. Das Lob des einen ist also nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne dass sich zum Ruhme des Kuenstlers viel Besonders sagen laesst. Wiederum kann ein Kuenstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die vOellige Gnuenge nicht tut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich oefters ganz widersprechende Urteile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce, in seinem Gespraechе von der Malerei, laesst den Aretino von den angefuehrten Stanzen des Ariost ein ausserordentliches Aufheben machen

3); ich hingegen, wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeigt; ich aber sehe bloss auf die Wirkung, welche diese 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 gerade 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 Ariost misslingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag sein, dass wenn Ariost sagt:

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

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 4). Er mag sich immerhin, in den blossen Worten:

{4. (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, die conviene al buono artefice.}

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

als den vollkommensten Koloristen, als einen Tizian, zeigen 5). Man mag daraus, dass er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber goldenes Haar nennet, noch so deutlich schliessen, dass er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemissbilliget 6). Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

{5. (Ibid. p. 182.) Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Tiziano.}

{6. (Ibid. p. 180.) Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse, che avrebbe avuto troppo del poetico. Da che si può ritrar, che'l pittore dee imitar 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

AthenAeus anführet, ist merkwuerdig, nur dass es sich nicht vOellig so daselbst findet. Ich rede an einem andern Orte davon.}

Quindi il naso per mezzo il viso scende,

das Profil jener alten griechischen, und von griechischen KUenstlern auch ROemern geliehenen Nasen finden 7). Was nutzt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schoene Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Gebluets dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schoenheit begleitet? Wenn der Dichter weiss, aus welchen VerhAeltnissen eine schoene Gestalt entspringet, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wuessten, laesst er uns hier diese Verhaeltnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Muehe, uns ihrer auf eine lebhaft anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehoerigen Schranken geschlossen, la fronte,

{7. (Ibid. p. 182.) Il naso, che discende giu, avendo peravventura la considerazione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.}

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 laenglich und schmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta:

was fuer ein Bild geben diese allgemeine Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schueler auf die SchOenheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, moechten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehoerigen Schranken der froehlichen Stirne, sie sehen den schoensten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei 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 Nichtstun nachahmen koennen, ist auch Virgil ziemlich gluecklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als pulcherrima Dido. Wenn er ja umstAendlicher etwas an ihr beschreibt, so ist es ihr reicher Putz, ihr praechtiger Aufzug:

Tandem progreditur--

Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:

Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,

Aurea purpuream subnectit fibula vestem 8).

{8. Aeneid. IV. v. 136.}

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Kuenstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmueckte Helena gemalt hatte, "da du sie nicht schOen malen koennen, hast du sie reich gemalt": so wuerde Virgil antworten, "es liegt nicht an mir, dass ich sie nicht schoen malen koennen; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb diesen Schranken gehalten zu haben."

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schoenheit seines MAedchens und seines Bathylls zergliedert 9). Die Wendung, die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben, und laesst 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 Hueft' und Haende! Was der Kuenstler nur teilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur teilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, dass wir in dieser muendlichen Direktion des Malers die ganze Schoenheit der geliebten Gegenstaende erkennen und fuehlen sollen; er selbst empfindet die Unfaehigkeit des woertlichen Ausdrucks, und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hilfe, deren Taeuschung er so sehr erhebet, dass das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst, als auf sein Maedchen zu sein scheint. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst, und glaubt, dass es nun eben den Mund zum Reden eroeffnen werde:

{9. Od. XXVIII. XXIX.}

Apecei- blepw gar authn.
Taca, khre, kai lalhseiV.

Auch in der Angabe des Bathylls, ist die Anpreisung des schOenen Knabens mit der Anpreisung der Kunst und des Kuenstlers so ineinander geflochten, dass es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schoensten Teile aus verschiednen GemAelden, an welchen eben die vorzuegliche Schoenheit dieser Teile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Haende von einem Merkur, die Huefte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Kuenstlers erblickt.

Meta de proswpon estw,
Ton AdwnidoV parelJwn,
ElejantinoV trachloV-
Metamazion de poiei
DidumaV te ceiraV Ermou,
PoludeukeoV de mhrouV,
Dionusihn de nhdun--
Ton Apollwna de touton
KaJelwn, poiei BaJullon.

So weiss auch Lucian von der SchOenheit der Panthea anders keinen

Begriff zu machen, als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler (10). 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?

{10. Eikonv 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 verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschliesst man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muss?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthaelt, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, dass Helena weisse Arme 1) und schönes Haar 2) gehabt; eben der Dichter weiss demohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit uebersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten imstande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des trojanischen Volkes tritt. Die ehrwuerdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern 3):

{1. Iliad. G. v. 121.}

{2. Ibid. v. 329.}

{3. Ibid. v. 156-158.}

Ou nemesiV, TrvaV kai euknhmidaV AcaiouV,
Toihd' amji gunaiki polun cronon algea pascein-
AinvV aJanathsi JehV eiV vpa eoiken.

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

Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, laesst er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzuecken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalet. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennet, als haesslich denken? Wer

glaubt nicht die schoenste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefuehle sympathisieret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schoenen Koerper seiner Lesbia Teil vor Teil zeigt:

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus! quam juvenile femur!

sondern weil er es mit der wolluestigen Trunkenheit tut, 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 koerperlicher Schoenheit wiederum einholet, ist dieser, dass sie Schoenheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schoenheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er was er ist; ein transitorisches Schoenes, das wir wiederholt zu sehen wuenschen. Es koemmt und geht; und da wir uns ueberhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern koennen, als blosser Formen oder Farben: so muss der Reiz in dem naemlichen Verhaeltnisse staerker auf uns wirken, als die Schoenheit. Alles, was noch in dem Gemaelde der Alcina gefaellt und ruehret, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, koemmt nicht daher, dass sie schwarz und feurig sind, sondern daher, dass sie,

Pietosi a riguardar, a mover parchi,

mit Holdseligkeit um sich blicken, und sich langsam drehen; dass Amor sie umflattert und seinen ganzen Koecher aus ihnen abschiesst. Ihr Mund entzuecket, nicht weil von eigentuemlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesener Perlen verschliessen; sondern weil hier das liebliche Laecheln gebildet wird, welches, fuer sich schon, ein Paradies auf Erden eroeffnet; weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte toenen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert, weniger weil Milch und Helfenbein und Apfel uns seine Weisse und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr weil wir ihn sanft auf und nieder wallen sehen, wie die Wellen am aeussersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephir 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 Zuege des Reizes, in eine oder zwei Stanzen zusammengedraenget, weit mehr tun wuerden, als die fuenf alle, in welche sie Ariost zerstreuet und mit kalten Zuegen der schoenen Form, viel zu gelehrt fuer unsere Empfindungen, durchflochten

hat.

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

Trujerou d' esw geneiou,
Peri lugdinw trachlw
CariteV petointo pasai.

Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem KUenstler, ihren marmornen Nacken lass alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner malerischen Ausfuehrung fAehig. Der Maler konnte dem Kinne die schOenste Ruendung, das schoenste Gruebchen, Amoris digitulo impressum, (denn das esw scheint mir ein Gruebchen andeuten zu wollen)--er konnte dem Halse die schoenste Karnation geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieses schoenen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Gruebchen bald mehr bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz, war ueber seine Kraefte. Der Dichter sagte das Hoechste, wodurch uns seine Kunst die Schoenheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den hoechsten Ausdruck in seiner Kunst suchen moege. Ein neues Beispiel 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 beruehmte Zeilen des Homers, in welchen die entzueckten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten gekroent zu werden.

Denn so wie der weise Dichter uns die Schoenheit, die er nach ihren Bestandteilen nicht schildern zu koennen fuehlte, bloss in ihrer Wirkung zeigte: so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schoenheit nach nichts als ihren Bestandteilen, und hielt es seiner Kunst fuer unanstaendig, zu irgendeinem andern Hilfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemaelde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackt dastand. Denn es ist wahrscheinlich, dass es eben die Helena war, welche er fuer die zu Krotona malte 1).

{1. Val. Maximus lib. III. cap. 7. Dionysius Halicarnass. Art. Rhet. cap. 12 peri logwn exetasewV.}

Man vergleiche hiermit, wundershalber, das Gemaelde, welches Caylus dem neuern Kuenstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: "Helena, mit einem weissen Schleier bedeckt, erscheint mitten unter

verschiedenen alten Maennern, in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner koeniglichen Wuerde zu erkennen ist. Der Artist muss sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schoenheit in den gierigen Blicken und in allen den Aeusserungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise empfinden zu lassen. Die Szene ist ueber einem von den Toren der Stadt. Die Vertiefung des Gemaeldes kann sich in den freien Himmel, oder gegen hoehere Gebaeude der Stadt verlieren; jenes wuerde kuehner lassen, eines aber ist so schicklich wie das andere."

Man denke sich dieses Gemaelde von dem groessten Meister unserer Zeit ausgefuehret, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schoenheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fuehle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen geruehrter Graubaerte schliessen soll? Turpe senilis amor; ein gieriger Blick macht das ehrwuerdigste Gesicht laecherlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verraet, 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 schaenden. Sie bekennen ihr Gefuehl, und fuegen sogleich hinzu:

Alla kai vV, toih per eous', en nhusi neesJw,
Mhd' hmin tekeessi t' opissw phma lipoito

Ohne diesen Entschluss waeren es alte Gecke; waeren sie das, was sie in dem Gemaelde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier lassen koennen. Zwar Homer gibt ihr denselben ausdruecklich:

Autika d' argennhsi kaluyamenh oJonhsin
Wrmat' ek Jalamoio--

aber, um Ueber die Strassen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurueckgeworfen zu haben scheint, so war es nicht das erstemal, dass sie die Alten sahen; ihr Bekenntnis durfte also nicht aus dem itzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden, bei dieser Gelegenheit nur zum erstenmal bekannten. In dem Gemaelde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzueckte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzueckung setzt; und ich werde aeusserst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie bruenstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weissen Schleier, und etwas von ihrem proportionierten Umriss, soweit Umriss unter Gewaendern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, dass ihr Gesicht verdeckt sein sollte, und er nennet den Schleier bloss als ein Stueck ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte

sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl faehig: Helene couverte d'un voile blanc), so entstehet eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfaeltig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur ueber die Schoenheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schoenheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Traene, furchtsam sich naehernd--Wie? Ist die hoechste Schoenheit unsern Kuenstlern so etwas Gelaeufiges, dass sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schoenheit? Und sind wir auch in Gemaelden schon gewohnt, so wie auf der Buehne, die haesslichste Schauspielerin fuer eine entzueckende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden aeussert?

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

Homer ward vor alters ohnstreitig fleissiger gelesen, als itzt. Dennoch findet man so gar vieler Gemaelde nicht erwaehnet, welche die alten Kuenstler aus ihm gezogen haetten 2). Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere koerperliche Schoenheiten scheinen sie fleissig genutzt zu haben; diese malten sie; und in diesen Gegenstaenden, fuehlten sie wohl, war es ihnen allein vergoennet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Ausser der Helena, hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt; und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bei dieser Gelegenheit will ich erinnern, dass die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, einer Verbesserung bedarf 3). Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloss weil sie eine reiche Komposition, vorzuegliche Kontraste, kuenstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu sein; und konnte es nicht sein, solange sich noch die Kunst in den engern Grenzen ihrer hoechsten Bestimmung hielt. Sie naehrten sich dafuer mit dem Geiste des Dichters; sie fuellten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zuegen; das Feuer seines Enthusiasmus entflamte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdruecke der Homerischen, nicht in dem Verhaeltnisse eines Portraets zu seinem Originale, sondern in dem Verhaeltnisse eines Sohnes zu seinem Vater; aehnlich, aber verschieden. Die Aehnlichkeit liegt oefters nur in einem einzigen Zuge; die uebrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als dass sie mit dem aehnlichen Zuge, in dem einen sowohl als in dem andern harmonieren.

{2. Fabricii Biblioth. Graec. lib. II. cap. 6. p. 345.}

{3. Plinius sagt von dem Apelles (Libr. XXXV. sect. 36. p. 698. Edit. Hard.): Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. Nichts kann wahrer, als dieser Lobspruch gewesen sein. Schoene Nymphen um eine schoene Goettin her, die mit der ganzen majestaetischen Stirne ueber sie hervorragt, sind freilich ein Vorwurf, der der Malerei angemessener ist, als der Poesie. Das sacrificantium nur ist mir hoechst verdaechtig. Was macht die Goettin unter opfernden Jungfrauen? Und ist dieses die Beschaeftigung, die Homer den Gespielinnen der Diana gibt? Mit nichten; sie durchstreifen mit ihr Berge und Waelder,

sie jagen, sie spielen, sie tanzen (Odys. Z. v. 102-106):

Oih d' ArtemiV eisi kat' oureoV ioceaira
H kata Thugeton perimhketon, h ErumanJon
Terpomenh kaproisi kai wkeihV elajoi-
Th de J' ama Numjai, kourai DioV Aigiocoio,
Agronomoi paizousi--

Plinius wird also nicht sacrificantium, er wird venantium, oder etwas Aehnliches geschrieben haben; vielleicht silvis vagantium, welche Verbesserung die Anzahl der veraenderten Buchstaben ohngefaehr haette. Dem paizousi beim Homer wUERde saltantium am naechsten kommen, und auch Virgil laesst, in seiner Nachahmung dieser Stelle, die Diana mit ihren Nymphen tanzen (Aeneid. I. v. 497. 498):

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

Spence hat hierbei 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; bot as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion. In seiner Anmerkung fUegt er hinzu: The expression of paizein, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of, choros exercere in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in honour of Mars, or Bacchus, or some other of their gods. Spence will nAemlich jene feierliche Taenze verstanden wissen, welche bei den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meinert 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 bei dem Virgil die Diana selbst mittanzet: exercet Diana choros. Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienstlicher Tanz sein: zu wessen Verehrung tanzte ihn die Diana? Zu ihrer eignen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beides ist widersinnig. Und wenn die alten ROemer das Tanzen ueberhaupt einer ernsthaften Person nicht fuer sehr anstaendig hielten, mussten darum ihre Dichter die Gravitaet ihres Volkes auch in die Sitten der Goetter uebertragen, die von den aeltern griechischen Dichtern ganz anders festgesetzt waren? Wenn Horaz von der Venus sagt (Od. IV. lib. 1):

Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:
Junctaeque Nymphis Gratiae decentes.
Alterno terram quatiunt pede--

waren dieses auch heilige gottesdienstliche TAenze? Ich verliere zu viele Worte Ueber eine solche Grille.}

Da uebrigens die Homerischen Meisterstuecke der Poesie aelter waren als irgendein Meisterstueck 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 nuetzliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, dass die Zeilen 4):

{4. Iliad. A. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7.}

H, kai kuanehsin ep' ojrusi neuse Kroniwn-
Ambrosiai d' ara caitai eperrwsanto anaktoV,
KratoV ap' aJanatoio- megan d' elelixen Olumpon-

ihm bei seinem olympischen Jupiter zum Vorbilde gedienet, und dass ihm nur durch ihre Hilfe ein gOettliches Antlitz, propemodum ex ipso coelo petitum, gelungen sei. Wem dieses nichts mehr gesagt heisst, als dass die Phantasie des KUenstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert, und ebenso erhabener Vorstellungen fAehig gemacht worden, der, duenkt mich, uebersieht das Wesentlichste, und begnuegt sich mit etwas ganz Allgemeinem, wo sich, zu einer weit gruendlichern Befriedigung, etwas sehr Spezielles angeben laesst. Soviel ich urteile, bekannte Phidias zugleich, dass er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbrauen liege, quanta pars animi 5) sich in ihnen zeige. Vielleicht, dass sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiss zu wenden bewegte, um das einigermassen auszudruecken, was Homer ambrosisches Haar nennet. Denn es ist gewiss, dass die alten Kuenstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachlaessiget hatten. Noch Myron war in beiden Stuecken tadelhaft, wie Plinius anmerkt 6), und nach ebendemselben war Pythagoras Leontinus der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervortat 7). Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Kuenstler aus den Werken des Phidias.

{5. Plinius lib. XI. sect. 51. p. 616. Edit. Hard.}

{6. Idem lib. XXXIV. sect. 19. p. 651. Ipse tamen corporum tenuis curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisse.}

{7. Ibid. Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius.}

Ich will noch ein Beispiel dieser Art anfuehren, welches mich allezeit sehr vergnuegt hat. Man erinnere sich, was Hogarth ueber den Apollo zu Belvedere anmerkt 8). "Dieser Apollo", sagt er, "und der Antinous sind beide in ebendemselben Palaste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Verwunderung erfuellet, so setzet ihn der

Apollo in Erstaunen; und zwar, wie sich die Reisenden ausdruecken, durch einen Anblick, welcher etwas mehr als Menschliches zeigt, welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben imstande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewundernswuerdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionierliche daran auch einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reisete, diese Bildsaeule zu sehen, bekräftigte mir das, was itzo gesagt worden, besonders, dass die Fuesse und Schenkel, in Ansehung der obern Teile, zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi, einer der groessten italienischen Maler, scheint eben dieser Meinung gewesen zu sein, sonst wuerde er schwerlich (in einem beruehmten Gemaelde, welches itzo in England ist) seinem Apollo, wie er den Tonkuenstler Pasquilini kroenet, das voellige Verhaeltnis des Antinous gegeben haben, da er uebrigens wirklich eine Kopie von dem Apollo zu sein scheint. Ob wir gleich an sehr grossen Werken oft sehen, dass ein geringerer Teil aus der Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier der Fall nicht sein; denn an einer schoenen Bildsaeule ist ein richtiges Verhaeltnis eine von ihren wesentlichen Schoenheiten. Daher ist zu schliessen, dass diese Glieder mit Fleiss muessen sein verlaengert worden, sonst wuerde es leicht haben koennen vermieden werden. Wenn wir also die Schoenheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde urteilen, dass das, was man bisher fuer unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von dem hergeruehret hat, was ein Fehler in einem Teile derselben zu sein geschienen."--Alles dieses ist sehr einleuchtend; und schon Homer, fuege ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, dass es ein erhabenes Ansehen gibt, welches bloss aus diesem Zusatze von Groesse in den Abmessungen der Fuesse und Schenkel entspringet. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so laesst er ihn sagen 9):

{8. "Zergliederung der Schoenheit". S. 47. Berl. Ausg.}

{9. Iliad. G. 210. 211.}

Stantwn men MenelaoV upeirecen eureaV wmoüV,
Amjw d' ezomenw, gerarwteroV hen OdusseuV.

"Wann beide standen, ragte Menelaus mit den breiten Schultern hoch hervor; wann aber beide sassen, war Ulysses der Ansehnlichere." Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhaeltnis leicht zu bestimmen, welches beider Oberleib zu den Fuesen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Groesse in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

XXIII.

Ein einziger unschicklicher Teil kann die uebereinstimmende Wirkung

vieler zur Schoenheit stoeren. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht haesslich. Auch die Haesslichkeit erfodert mehrere unschickliche Teile, die wir ebenfalls auf einmal muessen uebersehen koennen, wenn wir dabei das Gegenteil von dem empfinden sollen, was uns die Schoenheit empfinden laesst.

Sonach wuerde auch die Haesslichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie sein koennen; und dennoch hat Homer die aeusserste Haesslichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach ihren Teilen nebeneinander geschildert. Warum war ihm bei der Haesslichkeit vergoennet, was er bei der Schoenheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Haesslichkeit, durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer Elemente, nicht ebensowohl gehindert, als die Wirkung der Schoenheit durch die aehnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Haesslichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwaertigen Erscheinung koerperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Haesslichkeit zu sein aufhoeret, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstaerken, mit welchen er uns, in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen, unterhalten muss.

Diese vermischte Empfindungen sind das Laecherliche, und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites haesslich, um ihn laecherlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine blosse Haesslichkeit laecherlich; denn Haesslichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Laecherlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfodert 1). Dieses ist die Erklaerung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen moechte, dass dieser Kontrast nicht zu krall und zu schneidend sein muss, dass die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein muessen, dass sie sich ineinander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Aesop wird dadurch, dass man ihm die Haesslichkeit des Thersites gegeben, nicht laecherlich. Es war eine alberne Moenchsfratze, das Geloion seiner lehrreichen Maerchen, vermittelt der Ungestaltlichkeit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein missgebildeter Koerper und eine schoene Seele sind wie Oel und Essig, die, wenn man sie schon ineinander schlaegt, fuer den Geschmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewaehren kein Drittes; der Koerper erweckt Verdruss, die Seele Wohlgefallen; jedes das seine fuer sich. Nur wenn der missgebildete Koerper zugleich gebrechlich und kraenklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachteiliger Vorurteile gegen sie wird: alsdenn fliessen Verdruss und Wohlgefallen ineinander; aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet haetten, wird interessant. Der missgebildete gebrechliche Pope musste seinen Freunden weit interessanter sein, als der schoene und gesunde Wycherley den seinigen.

--So wenig aber Thersites durch die blosse Haesslichkeit laecherlich wird, ebensowenig wuerde er es ohne dieselbe sein. Die Haesslichkeit; die Uebereinstimmung dieser Haesslichkeit mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit heget; die unschaedliche, ihn allein demuetigende Wirkung seines boshaften Geschwaetzes: alles muss zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das Ou jJartikon, welches Aristoteles 2) unumgaenglich zu dem Laecherlichen verlangt; so wie es auch mein Freund zu einer notwendigen Bedingung macht, dass jener Kontrast von keiner Wichtigkeit sein, und uns nicht sehr interessieren muesse. Denn man nehme auch nur an, dass dem Thersites selbst seine haemische Verkleinerung des Agamemnon's teurer zu stehen gekommen waere, dass er sie, anstatt mit ein paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen muessen: und wir wuerden aufhoeren, ueber ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein groesseres Uebel scheint, als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber 3). Achilles bedauert, die Penthesilea getoetet zu haben: die Schoenheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fodert die Hochachtung und das Mitleid des Helden; und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmaehsuechtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite;

{1. Philos. Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn T. II. S. 23.}

{2. De poetica cap. V.}

{3. Paralipom. lib. I. v. 720-775.}

--ht' ajrona jvta tiJhsi
Kai pinuton per eonta.--

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlaeagt er ihn so unsanft zwischen Back' und Ohr, dass ihm Zaehne, und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stuerzen. Zu grausam! Der jachzornige moerderische Achilles wird mir verhasster, als der tueckische knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen ueber diese Tat erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zucket, seinen Anverwandten an dem Moerder zu raechen: denn ich empfinde es, dass Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites waeren in Meuterei ausgebrochen, das aufruehrerische Volk waere wirklich zu Schiffe gegangen und haette seine Heerfuehrer verraeterisch zurueckgelassen, die Heerfuehrer waeren hier einem rachsuechtigen Feinde in die Haende gefallen, und dort haette ein goettliches Straferichte ueber Flotte und Volk ein gaenzliches Verderben verhangen: wie wuerde uns alsdenn die Haesslichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschaedliche Haesslichkeit laecherlich werden kann, so ist schaedliche Haesslichkeit allezeit schrecklich. Ich weiss dieses nicht besser zu erlaeuern, als mit ein paar vortrefflichen Stellen des Shakespeare: Edmund, der Bastard des

Grafen von Gloster, im "Koenig Lear", ist kein geringerer Boesewicht, als Richard, Herzog von Gloucester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kommt es, dass jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erwecket als dieser? Wenn ich den Bastard sagen hoere 4):

{4. King Lear. Act. I. Sc. II.}

Thou, nature, art my goddess, to thy law
My services are bound; wherefore should I
Stand in the plague of custom, and permit
The courtesy of nations to deprive me,
For that I am some twelve, or fourteen moonshines
Lag of a brother? Why bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as 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-sleep and wake?

so hoere ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Hoere ich hingegen den Grafen von Gloucester sagen 5):

{5. The life and death of Richard III. Act. I. Sc. 1.}

But I, that am not shap'd for sportive tricks
Nor made to court an 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 made 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 hoere ich einen Teufel, und sehe einen Teufel; in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

XXIV.

So nutzt der Dichter die Haesslichkeit der Formen: welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergoennet?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Haesslichkeit ausdruecken; die Malerei, als schoene Kunst, will sie nicht ausdruecken. Als jener, gehoeren ihr alle sichtbare Gegenstaende zu; als diese, schliesst sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstaende ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter 1) hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. "Die Vorstellungen der Furcht," sagt er, "der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids usw. koennen nur Unlust erregen, insoweit wir das Uebel fuer wirklich halten. Diese koennen also durch die Erinnerung, dass es ein kuenstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgeloeset werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt, vermoege des Gesetzes der Einbildungskraft auf die blosser Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag fuer wirklich gehalten werden, oder nicht. Was hilft's dem beleidigten Gemuete also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verraet? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, dass das Uebel wirklich sei, sondern aus der blossen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung."

{1. Briefe die neueste Literatur betreffend, T. V. S. 102.}

Eben dieses gilt von der Haesslichkeit der Formen. Diese Haesslichkeit beleidiget unser Gesicht, widerstehet unserm Geschmacke an Ordnung und Uebereinstimmung, und erwecket Abscheu, ohne Ruecksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir moegen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger missfaellt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Haesslichkeit seiner Form in der Nachahmung Haesslichkeit zu sein aufhoeret, sondern weil wir das Vermoegen besitzen, von dieser Haesslichkeit zu abstrahieren, und uns bloss an der Kunst des Malers zu vergnuegen. Aber auch dieses Vergnuegen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie uebel die Kunst angewendet worden, und diese Ueberlegung wird selten fehlen, die Geringschaetzung des Kuenstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles gibt eine andere Ursache an 2), warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnuegen gewaehren; die allgemeine Wissbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen koennen, ti ekaston, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schliessen koennen, oti outoV ekeinoV, dass es dieses oder jenes ist. Allein auch

hieraus folget, zum Besten der Haesslichkeit in der Nachahmung, nichts. Das Vergnuegen, welches aus der Befriedigung unserer Wissbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegenstande, ueber welchen sie befriediget wird, nur zufaellig; das Missvergnuegen hingegen, welches den Anblick der Haesslichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschaeftigung, welche uns die Bemerkung der Aehnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Haesslichkeit besiegen. Je genauer ich das haessliche Nachbild mit dem haesslichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloss, so dass das Vergnuegen der Vergleichung gar bald verschwindet, und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Haesslichkeit uebrig bleibt. Nach den Beispielen, welche Aristoteles gibt, zu urteilen, scheint es, als habe er auch selbst die Haesslichkeit der Formen nicht mit zu den missfaelligen Gegenstaenden rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen koennen. Diese Beispiele sind: reissende Tiere und Leichname. Reissende Tiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht haesslich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Haesslichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgeloeset wird. So auch mit den Leichnamen; das schaeferere Gefuehl 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 Umstaenden entweder gaenzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, dass wir mehr Wuenschenswuerdiges als Schreckliches darin zu bemerken glauben.

{2. De poetica cap. IV.}

Da also die Haesslichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und vor sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schoener Kunst, sein kann: so kaeme es noch darauf an, ob sie ihr, nicht ebensowohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstaerken, nuetzlich sein koenne.

Darf die Malerei, zu Erreichung des Laecherlichen und Schrecklichen, sich haesslicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so gradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, dass unschaedliche Haesslichkeit auch in der Malerei laecherlich werden kann; besonders wenn eine Affektation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist ebenso unstreitig, dass schaedliche Haesslichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemaelde Schrecken erwecket; und dass jenes Laecherliche und dieses Schreckliche, welches schon vor sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzueglichkeit und Vergnuegung erlangen.

Ich muss aber zu bedenken geben, dass demohngeachtet sich die Malerei hier nicht voellig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der

Poesie, wie ich angemerket, verlieret die Haesslichkeit der Form, durch die Veraenderung ihrer koexistierenden Teile in sukzessive, ihre widrige Wirkung fast gaenzlich; sie hoeret von dieser Seite gleichsam auf, Haesslichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Haesslichkeit alle ihre Kraefte beisammen, und wirket nicht viel schwaecher, als in der Natur selbst. Unschaedliche Haesslichkeit kann folglich nicht wohl lange laecherlich 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 schaedlichen Haesslichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unfoermliche bleibt allein und unveraenderlich zurueck.

Dieses ueberlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemaelde wegzulassen. Aber hat man darum auch recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwuenschen? Ich finde ungern, dass ein Gelehrter, von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke, dieser Meinung ist 3). Ich spare es auf einen andern Ort, mich weitlaeufiger darueber zu erklaren.

{3. Klotzii epistolae Homericæ, p. 32. et seq.}

XXV.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angefuehrte Kunstrichter zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, aeußert sich bei der Unlust, welche die Haesslichkeit der Formen in uns erwecket.

"Andere unangenehme Leidenschaften", sagte er 1), "koennen auch ausser der Nachahmung, in der Natur selbst, dem Gemuete oefters schmeicheln, indem sie niemals reine Unlust erregen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entbloesst; der Schrecken belebt alle unsere Kraefte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde sich zu raechen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glueckseligkeit verknuepft, und das Mitleiden ist von den zaertlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnueglichen, bald bei dem widrigen Teile einer Leidenschaft zu verweilen, und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist, als das lauterste Vergnuegen. Es braucht nur sehr wenig Achtsamkeit auf sich selber, um dieses vielfaeltig beobachtet zu haben; und woher kaeme es denn sonst, dass dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen seine Unmut lieber ist, als alle freudige Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenket? Ganz anders aber verhaelt es sich mit dem Ekel und den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennt in demselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das Missvergnuegen gewinnt die Oberhand, und daher ist kein Zustand, weder in der Natur noch in der

Nachahmung, zu erdenken, in welchem das Gemuet nicht von diesen Vorstellungen mit Widerwillen zurueckweichen sollte."

{1. Klotzii epistolae Homericae, p. 103.}

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst, noch andere mit dem Ekel verwandten Empfindungen erkennt, die gleichfalls nichts als Unlust gewaehren, welche kann ihm naeher verwandt sein, als die Empfindung des Haesslichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren ebensowenig durch die Nachahmung faehig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemuet von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurueckweichen sollte.

Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefuehl sorgfaeltig genug untersucht habe, ist gaenzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Haesslichkeit 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 Gefuehl, dem Ekel ausgesetzt zu sein glaubet. "Jene beide" sagt er, "durch eine uebermaessige Suessigkeit, und dieses durch eine allzugrosse Weichheit der Koerper, die den beruehrenden Fibern nicht genugsam widerstehen. Diese Gegenstaende werden sodann auch dem Gesichte unertraeglich, aber bloss durch die Assoziation der Begriffe, indem wir uns des Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche oder dem Gefuehle verursachen. Denn eigentlich zu reden, gibt es keine Gegenstaende des Ekels fuer das Gesicht." Doch mich duenkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuerball in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Loechern, ein gaenzlicher Mangel der Augenbraunen, sind Haesslichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefuehle zuwider sein koennen. Gleichwohl ist es gewiss, dass wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon viel naeher koemmt, als das, was uns andere Unfoermlichkeiten des Koerpers, ein krummer Fuss, ein hoher Ruecken, empfinden lassen; je zaertlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Koerper dabei fuehlen, 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 Gegenstaende des Gesichts sind, welches in ihnen, und mit ihnen zugleich, eine Menge Realitaeten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwaecht und verdunkelt wird, dass sie keinen merklichen Einfluss auf den Koerper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefuehl, koennen dergleichen Realitaeten, indem sie von etwas Widerwaertigem geruehret werden, nicht mitbemerken; das Widerwaertige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Staerke, und kann nicht anders als auch in dem Koerper von einer weit heftigern Erschuetterung begleitet sein.

Uebrigens verhaelt sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Haessliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Haessliche an und vor sich selbst

ein Gegenstand weder der Poesie, noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den woertlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getraueete ich mich doch wohl zu behaupten, dass der Dichter, wenigstens einige ekelhafte Zuege als ein Ingrediens zu den naemlichen vermischten Empfindungen brauchen koenne, die er durch das Haessliche mit so gutem Erfolge verstaerket.

Das Ekelhafte kann das Laecherliche vermehren; oder Vorstellungen der Wuerde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Kontrast gesetzt, werden laecherlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel faellt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach 2).

{2. Nubes v. 169-174.}

MAQ. Prwhn de ge gnwmhn megalhn ajhreJh
Up' askalabwtou. STR. Tina tropon; kateipe moi.
MAQ. ZhtountoV autou thV selnhhV tas odouV
Kai taV perijoraV, eit' anw kechnotoV
Apo thV orojhV nuktwr galewthV katecesen.
STR. HsJhn galewth katacesanti SwkratouV.

Man lasse es nicht ekelhaft sein, was ihm in den offenen Mund faellt, und das Laecherliche ist verschwunden. Die drolligsten ZUEge von dieser Art hat die hottentottische Erzaehlung: Tquassouw und Knonmquaiha, in dem "Kenner", einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibet. Man weiss, wie schmutzig die Hottentotten sind; und wie vieles sie fuer schOen und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erwecket. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe bis auf den Nabel herabhaengende Brueste, den ganzen Koerper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Russ an der Sonne durchbeizet, die Haarlocken von Schmer triefend, Fuesse und Arme mit frischem Gedaerme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zaertlichen Liebe; dies hoere man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrueckt, und enthalte sich des Lachens 3)!

{3. The Connoisseur, Vol. I. No. 21. Von der Schoenheit der Knonmquaiha 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 was trug die Kunst bei, so viel Reize in ihr vorteilhaftes Licht zu setzen? She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun; her locks were clotted with melted grease, and powdered with the yellow dust of Buchu; her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars: she sprinkled her limbs with woodashes, 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 fuege noch die Zeremonie der Zusammengebung des verliebten Paares hinzu: The Surri or chief priest approached them, and in a deep voice chanted the nuptial rites to the melodious grumbling of the Gom-Gom; and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy, while the briny drops trickled from their bodies; like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua.}

Mit dem Schrecklichen scheint sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu koennen. Was wir das Graessliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin 4) missfaellt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus 5) das ThV ek men rinvn muxai reon; doch mich duenkt, nicht sowohl weil es ein ekler Zug ist, als weil es ein bloss ekler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beitraegt. Denn die langen ueber die Finger hervorragenden Naegel (makroi d' onuceV ceiressin uphsan) scheint er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Naegel nicht viel weniger ekel, als eine fliessende Nase. Aber die langen Naegel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, dass das Blut davon auf die Erde rinnet:

{4. Peri uyouV, tmhma h, p. 18. edit. T. Fabri.}

{5. Scut. Hercul. v. 266.}

--ek de pareivn
Aim' apeleibet' eraze--

Hingegen eine fliessende Nase, ist weiter nichts als eine fliessende Nase; und ich rate der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der Oeden Hoehle des ungluecklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen; ausser eine zertretene Streu von duerren BIAettern, ein unfoermlicher hoelzerner Becher, ein Feuergeraet. Der ganze Reichtum des kranken verlassenen Mannes! Womit vollendet der Dichter dieses traurige fuerchterliche Gemaelde. Mit einem Zusatze von Ekel. "Ha!" faehrt Neoptolem auf einmal zusammen, "hier trockenen zerrissene Lappen voll Blut und Eiter 6)!"

{6. Philoct. v. 31-39.}

NE. Orv kenhn oikhsin anJrwpwn dica.
OD. Oud' endon oikopoioV esti tiV trojh;
NE. Steipth ge jullaV wV enaulizonti tw.
OD. Ta d' all' erhma, kouden esJ' upostegon;
NE. Autoxulon g' ekpwma, jaulourgou tinoV
Techhmat' androV, kai purei' omou tade.
OD. Keinou to Jhsaurisma shmaineiV tode.

NE. Iou, iou- kai tauta g' alla Jalpetai
Rakh, bareiaV tou noshleiaV plea.

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

Squallentem barbam et concretos sanguine crines,

(wie es Virgil ausdrückt 7)) ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch
um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe
des Marsyas, beim Ovid, sich ohne Empfindung des Ekels denken 8)?

{7. Aeneid. lib. II. v. 277.}

{8. Metamorph. VI. v. 387.}

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 Graessliche
ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessieret wird,
nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will
die Exempel nicht häufen. Doch dieses muss ich noch anmerken, dass es
eine Art von Schrecklichem gibt, zu dem der Weg dem Dichter fast
einzig und allein durch das Ekelhafte offen steht. Es ist das
Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die
äußerste Hungersnot nicht anders als durch die Erzählungen aller der
unnährhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen
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 sein müsse, bei der wir die
gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der
Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte 9):

{9. Ibid. lib. VIII. v. 809.}

Hanc (famem) procul ut vidit--
--refert mandata deae; paulumque morata,
Quaerens aberat longe, quaerens 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; Erbarmen, und Greul, und Ekel, kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Greul hat Ovid in dem Gemaelde der Fames nicht gespart, und in dem Hunger des Eresichthons sind, sowohl bei ihm, als bei dem Kallimachus 10), die ekelhaften Zuege die staerksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehret, und auch der Opferkuh nicht verschonet hatte, die seine Mutter der Vesta auffuetterte, laesst ihn Kallimachus ueber Pferde und Katzen herfallen, und auf den Strassen die Brocken und schmutzigen Ueberbleibsel von fremden Tischen betteln:

{10. Hym. in Cererem. v. 109-116.}

Kai tan bvn ejagen, tan Estia etreje mathr,
Kai ton aeJlojoron kai ton polemhion ippon,
Kai tan ailouron, tan etreme Jeria mikka--
Kai toJ' o tv basilhoV eni triodoisi kaJhsto
Aitizwn akolwV te kai ekbola lumata daitoV--

Und Ovid lAesst ihn zuletzt die Zaehne in seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu naehren.

Vis tamen illa mali postquam consumserat omnem
Materiam--
Ipse suos artus lacero divellere morsu
Coepit; et infelix minuendo corpus alebat.

Nur darum waren die hAesslichen Harpyen so stinkend, so unflaetig, dass der Hunger, welchen ihre Entfuehrung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher wuerde. Man hoOere die Klage des Phineus, beim Apollonius 11):

{11. Argonaut. lib. II. v. 228-233.}

TutJon d' hn ara dh pot' edhtuoV ammi lipwsi,
Pnei tode mudaleon te kai ou tlhton menoV odmhV.
Ou ke tiV oude minunJa brotvn anscoito pelassaV,
Oud' ei oi adamantov elhlamenon kear eih.
Alla me pikrh dhta ke daitoV episcei anagkh
Mimnein, kai mimnonta kakh en gasteri JesJai.

Ich moechte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekele Einfuehrung der Harpyen beim Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwaertiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein instehender, den sie prophezeien; und noch dazu loeset sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino, durch die ekelhafteste, graesslichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hoelle setzt; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Zuege des Ekels, der uns besonders da sehr merklich ueberfaellt, wo sich die Soehne 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 Beispiele hätte sein können, wenn ich sie nicht fuer ein wenig zu uebertrieben erkennen muesste 12).

{12. The Sea-Voyage Act. III. Sc. 1. Ein franzoesischer Seeraeuber wird mit seinem Schiffe an eine wueste Insel verschlagen. Habsucht und Neid entzweien seine Leute und schaffen ein paar Elenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der aeussersten Not ausgesetzt gewesen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu stechen. Alles Vorrates an Lebensmitteln sonach auf einmal beraubt, sehen jene Nichtswuerdige gar bald den schmaehlichsten Tod vor Augen, und einer drueckt gegen den andern seinen Hunger und seine Verzweiflung folgendergestalt aus:

Lamure.

Oh, what a tempest have I in my stomach!
How my empty guts cry out! My wounds ake,
Would they would bleed again, that I might get
Something to quench my thirst.

Franville.

O Lamure, the happiness my dogs had
When I kept house at home! They had a storehouse,
A storehouse of most blessed bones and crusts,
Happy crusts. Oh, how sharp hunger pinches me!--

Franville.

How now, what news?

Morillat.

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; bot it stinks damnably,
There's old rotten trunks of trees too,
Bot not a leaf nor blossom in all the island.

Lamure.

How it looks!

Morillat.

It stinks 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.

Morillat.

Hast thou no bisket?
No crumbs left in thy pocket? Here is my doublet,
Give me but three small crumbs.

Franville.

Not for three kingdoms,
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 have lewdly at midnight flang away.

Morillat.

Ah! but to lick the glasses.

Doch alles dieses ist noch nichts gegen den folgenden Auftritt, wo
der Schiffschirurgus dazu 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 stupes, my tents, and those sweet helps of nature,
What dainty dishes could I make of 'em.

Morillat.

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.

Morillat.

Hast thou no searchcloths left?
Nor any old pultesses?

Franville.

We care not to what it hath been ministred.

Surgeon.

Sure I have none of these dainties, gentlemen.

Franville.

Where's the great wen

Thou cut'st from Hugh the sailor's shoulder?

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.}

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, dass es eigentlich gar keine ekelhafte Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von sich selbst verstünde, dass die Malerei, als schöne Kunst, ihrer entsagen würde: so müsste sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Pordenone lässt, in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi, einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson missbilligt dieses deswegen (13), weil Christus noch nicht so lange tot gewesen, dass sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, dass sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloss der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erwecket Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Ekelhafte, nicht des Ekelhaften wegen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Hässlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verlieret in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandteilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen, als hier; sobald die Überraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättiget, trennet es sich wiederum gänzlich, und liegt in seiner eigenen kruden Gestalt da.

{13. Richardson de la peinture T. I. p. 74.}

XXVI.

Des Herrn Winkelmanns "Geschichte der Kunst des Altertums" 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

Beschaemung, in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie miteinander verknuepfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zutraeglich ist. Was ihre Kuenstler getan, wird mich lehren, was die Kuenstler ueberhaupt tun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vortraegt, kann die Spekulation kuehnlich nachtreten.

Man pfelegt in einem wichtigen Werke zu blaettern, ehe man es ernstlich zu lesen anfaengt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meinung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, ueber welche er sich schon anderwaerts erklaret hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darueber bei? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheint? Oder denen, welche die Kuenstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, dass er von einer gegenseitigem Nachahmung gaenzlich schweiget. Wo ist die absolute Notwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmoeglich, dass die Aehnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemaelde und dem Kunstwerke in Erwaegung gezogen habe, zufaellige und nicht vorsaeztliche Aehnlichkeiten sind; und dass das eine so wenig das Vorbild des andern gewesen, dass sie auch nicht einmal beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Haette indes auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so wuerde er sich fuer die erstern haben erklaren muessen. Denn er nimmt an, dass der Laokoon aus den Zeiten sei, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem hoechsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe, aus den Zeiten Alexanders des Grossen.

"Das guetige Schicksal", sagt er 1), "welches auch ueber die Kuenste bei ihrer Verueltung 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 Meisterstuecke. Laokoon, nebst seinen beiden Soehnen, vom Agesander, Apollodorus 2) und Athenodorus aus Rhodus gearbeitet, ist nach aller Wahrscheinlichkeit aus dieser Zeit, ob man gleich dieselbe nicht bestimmen, und wie einige getan haben, die Olympias, in welcher diese Kuenstler gebluehet haben, angeben kann."

{1. Geschichte der Kunst, S. 347.}

{2. Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der einzige, der diese Kuenstler nennet, und ich wuesste nicht, dass die Handschriften in diesem Namen voneinander abgingen. Harduin wuerde es gewiss sonst angemerkt haben. Auch die aeltern Ausgaben lesen alle Polydorus. Herr Winckelmann muss sich in dieser Kleinigkeit bloss verschrieben haben.}

In einer Anmerkung setzet er hinzu: "Plinius meldet kein Wort von der Zeit, in welcher Agesander und die Gehilfen an seinem Werke gelebet haben; Maffei aber, in der Erklarerung alter Statuen, hat wissen wollen, dass diese Kuenstler in der achtundachtzigsten Olympias gebluehet haben, und auf dessen Wort haben andere, als Richardson, nachgeschrieben. Jener hat, wie ich glaube, einen Athenodorus unter des Polykletus

Schuelern fuer einen von unsern Kuenstlern genommen, und da Polykletus in der siebenundachtzigsten Olympias gebluehet, so hat man seinen vermeinten Schueler eine Olympias spaeter gesetzt: andere Gruende kann Maffei nicht haben."

Er konnte ganz gewiss keine andere haben. Aber warum laesst es Herr Winckelmann dabei bewenden, diesen vermeinten Grund des Maffei bloss anzufuehren? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen andern Gruenden unterstuetzt ist, so macht er doch schon fuer sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo man nicht sonst zeigen kann, dass Athenodorus, des Polyklets Schueler, und Athenodorus, der Gehilfe des Agesander und Polydorus, unmoeglich eine und ebendieselbe Person koennen gewesen sein. Zum Gluecke laesst sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiedenen Vaterlande. Der erste Athenodorus war, nach dem ausdruecklichen Zeugnisse des Pausanias 3), aus Klitor in Arkadien; der andere hingegen, nach dem Zeugnisse des Plinius, aus Rhodus gebuertig.

{3. AJhnoJvroV de kai DamiaV--outoi de ArkadeV eisin ek KleitoroV. Phoc. cap. 9. p. 819. Edit. Kuh.}

Herr Winckelmann kann keine Absicht dabei gehabt haben, dass er das Vorgeben des Maffei, durch Beifuegung dieses Umstandes, nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr muessen ihm die Gruende, die er aus der Kunst des Werks, nach seiner unstreitigen Kenntnis, ziehet, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, dass er sich unbekuemmert gelassen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte oder nicht. Er erkennet, ohne Zweifel, in dem Laokoon zu viele von den argutiis 4), die dem Lysippus so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als dass er ihn fuer ein Werk vor desselben Zeit halten sollte.

{4. Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 653. Edit. Hard.}

Allein, wenn es erwiesen ist, dass der Laokoon nicht aelter sein kann, als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, dass er ungefaehr aus seiner Zeit sein muesse? dass er unmoeglich ein weit spaeteres Werk sein koenne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland, bis zum Anfange der roemischen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum emporhob, bald wiederum sinken liess, uebergehe: warum haette nicht Laokoon die glueckliche Frucht des Wetteifers sein koennen, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Kuenstlern entzuehenden musste? Warum koennten nicht Agesander und seine Gehilfen die Zeitverwandten eines Strongylion, eines Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes sein? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Teil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleich geschaeztet? Und wann noch ungezweifelte Stuecke von selbigen vorhanden waeren, das Alter ihrer Urheber aber waere unbekannt, und liesse sich aus nichts schliessen, als aus ihrer Kunst, welche goettliche Eingebung muesste den Kenner verwahren, dass er sie nicht ebensowohl in jene Zeiten setzen zu muessen glaubte, die Herr Winckelmann allein des Laokoons wuerdig zu sein achtet?

Es ist wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Kuenstler des Laokoons gelebt haben, ausdruecklich 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 fuer das letztere eine groessere Wahrscheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urteile.

Nachdem Plinius von den aeltesten und grossten Meistern in der Bildhauerkunst, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Skopas, etwas ausfuehrlicher gesprochen, und hierauf die uebrigen, besonders solche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung namhaft gemacht: so faehrt er folgendergestalt fort 5): 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 Imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.

{5. Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.}

Von allen den Kuenstlern, 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 erwaege die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Kraterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons, sowie des Aphrodisius Trallianus, ebenso 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 Palaeste der Kaiser angefuelllet gewesen? In dem Verstande naemlich, dass die Kaiser sie ueberall zusammensuchen und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiss nicht. Sondern sie muessen ihre Werke ausdruecklich fuer diese Palaeste der Kaiser gearbeitet, sie muessen zu den Zeiten dieser Kaiser gelebt haben. Dass es spaete Kuenstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, laesst sich auch schon daher schliessen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Haetten sie in Griechenland in fruehern Zeiten gearbeitet, so wuerde Pausanias ein oder das andere Werk von ihnen gesehen, und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus koemmt zwar bei ihm vor 6), allein Harduin hat sehr unrecht, ihn fuer den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennet die BildsaeuLe der Juno, die er von der Arbeit des erstern zu Koronea in Boeotien sahe, agalma arcaion, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister gibet, die in den allerersten und raschesten

Zeiten der Kunst, lange vor einem Phidias und Praxiteles, gelebt hatten. Und mit Werken solcher Art werden die Kaiser gewiss nicht ihre Palaeste ausgezieret haben. Noch weniger ist auf die andere Vermutung des Harduins zu achten, dass Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens sei, dessen Plinius an einer andern Stelle gedenket. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt ist, der natuerlichen Auslegung einer unverfaelschten Stelle Gewalt anzutun.

{6. Boeotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn.}

Ist es aber sonach ausser allem Zweifel, dass Kraterus und Pythodorus, dass Polydektos und Hermolaos, mit den uebrigen, unter den Kaisern gelebet, deren Palaeste sie mit ihren trefflichen Werken angefuelltet: so duenkt mich, kann man auch denjenigen Kuenstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein Similiter uebergehet. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man ueberlege es nur: waeren Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofuer sie Herr Winckelmann haelt; wie unschicklich wuerde ein Schriftsteller, dem die Praezision des Ausdrucks keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneuesten Meister springen muesste, diesen Sprung mit einem Gleichergestalt tun?

Doch man wird einwenden, dass sich dieses Similiter nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese, in Betrachtung der Zeit so unaehnliche Meister, miteinander gemein gehabt haetten. Plinius rede naemlich von solchen Kuenstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet, und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben waeren, als sie verdienten. Denn da keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmassen koennen, alle aber, die daran teilgehabt, jederzeit zu nennen, zu weitlaeuftig gewesen waere (quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt): so waeren ihre saemtliche Namen darueber vernachlaessiget worden. Dieses sei den Meistern des Laokoons, dieses sei so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser fuer ihre Palaeste beschaeftiget haetten.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es hoechst wahrscheinlich, dass Plinius nur von neuern Kuenstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn haette er auch von aelteren reden wollen, warum haette er nur allein der Meister des Laokoons erwaehnet? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles; eines Timokles und Timarchides, oder der Soehne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war 7). Herr Winckelmann sagt selbst, dass man von dergleichen aelteren Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichnis machen koenne 8). Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdruecklich nur auf die neuesten Zeiten haette einschraenken wollen?

{7. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.}

{8. Geschichte der Kunst, T. II. S. 332.}

Wird uebrigens eine Vermutung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und groessere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklaren lassen, so ist es die, dass die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern gebluehet haben, gewiss in einem sehr hohen Grade. Denn haetten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winckelmann setzt, gearbeitet; haette der Laokoon selbst in Griechenland ehemdem gestanden: so muesste das tiefe Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke (opere omnibus et picturae et statuariae artis praeponeudo) beobachtet haetten, aeusserst befremden. Es muesste aeusserst befremden, wenn so grosse Meister weiter gar nichts gearbeitet haetten, oder wenn Pausanias von ihren uebrigen Werken in ganz Griechenland ebensowenig wie von dem Laokoon zu sehen bekommen haette. In Rom hingegen konnte das groesste Meisterstueck lange im Verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Augustus waere verfertiget worden, so duerfte es doch gar nicht sonderbar scheinen, dass erst Plinius seiner gedacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn man erinnere sich nur, was er von einer Venus des Skopas sagt 9), die zu Rom in einem Tempel des Mars stand, quemcunque alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est.

{9. Plinius 1. c. p. 727.}

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoon so gern eine Nachahmung des Virgilischen Laokoons sehen wollen, werden, was ich bisher gesagt, mit Vergnuegen ergreifen. Noch fiele mir eine Mutmassung bei, die sie gleichfalls nicht sehr missbilligen duerften. Vielleicht, koennten sie denken, war es Asinius Pollio, der den Laokoon des Virgils durch griechische Kuenstler ausfuehren liess. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, ueberlebte den Dichter, und scheint sogar ein eigenes Werk ueber die Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst, als in einem eigenen Werke ueber dieses Gedicht, koennen so leicht die einzeln Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anfuehrt 10)? Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besass eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, liess von Kuenstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kuehnes Stueck, als Laokoon, vollkommen angemessen 11): ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit. Doch da das Kabinett des Pollio, zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Palaste des Titus stand, noch ganz unzertrennet an einem besondern Orte beisammen gewesen zu sein scheint: so moechte diese Mutmassung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum koennte es nicht Titus selbst getan haben, was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

{10. Ad ver. 7. lib. II. Aeneid. und besonders ad ver. 183 lib. XI.

Man duerfte also wohl nicht unrecht tun, wenn man das Verzeichnis der verlornen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte.}

{11. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.}

XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, dass die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiss nicht sein koennen, als sie Herr Winckelmann ausgibt, durch eine kleine Nachricht bestaerket, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese 1):

{1. Geschichte der Kunst, T. II. S. 347.}

"Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Kardinal Alexander Albani, im Jahre 1717, in einem grossen Gewoelbe, welches im Meere versunken lag, eine Vase entdeckt, welche von schwarz greulichem Marmor ist, den man itzo Bigio nennet, in welche die Figur eingefueget war; auf derselben befindet sich folgende Inschrift:

AQANODWROS AGHSANDROU
RODIOS EPOIHSE

"Athanodorus, des Agesanders Sohn, aus Rhodus, hat es gemacht." Wir lernen aus dieser Inschrift, dass Vater und Sohn am Laokoon gearbeitet haben, und vermutlich war auch Apollodorus (Polydorus) des Agesanders Sohn; denn dieser Athanodorus kann kein anderer gewesen sein, als der, welchen Plinius nennet. Es beweiset ferner diese Inschrift, dass sich mehr Werke der Kunst, als nur allein drei, wie Plinius will, gefunden haben, auf welche die KUenstler das Wort, gemacht' in vollendeter und bestimmter Zeit gesetzt, nAemlich epoihse, fecit: er berichtet, dass die uebrigen Kuenstler aus Bescheidenheit sich in unbestimmter Zeit ausgedruecket, epoiei, faciebat."

Darin wird Herr Winckelmann wenig Widerspruch finden, dass der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer, als der Athenodorus sein koenne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoons gedenket. Athenodorus und Athanodorus ist auch voellig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des dorischen Dialekts. Allein ueber das, was er sonst daraus folgern will, muss ich einige Anmerkungen machen.

Das erste, dass Athenodorus ein Sohn des Agesanders gewesen sei, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich. Denn es ist bekannt, dass es alte Kuenstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebruedern Apollonius und Tauriskus saget, leidet nicht wohl eine andere Auslegung 2).

{2. Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.}

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, dass sich nicht mehr als drei Kunstwerke gefunden, zu welchen sich ihre Meister in der vollendeten Zeit (anstatt des epoiei, durch epoihse) bekannt haetten? Diese Inschrift? Warum sollen wir

erst aus dieser Inschrift lernen, was wir laengst aus vielen andern haetten lernen koennen? Hat man nicht schon auf der Statue des Germanicus KleomenhV--epoihse gefunden? Auf der sogenannten Vergoetterung des Homers ArcelaoV epoihse? Auf der bekannten Vase zu Gaeta Salpiwn epoihse 3)? usw.

{3. Man sehe das Verzeichnis der Aufschriften alter Kunstwerke beim Mar. Gudius (ad Phaedri fab. V. lib. I.) und ziehe zugleich die Berichtigung desselben vom Gronov (Praef. ad tom. IX. Thesauri antiqu. Graec.) zu Rate.}

Herr Winckelmann kann sagen: "Wer weiss dieses besser als ich? Aber", wird er hinzusetzen, "desto schlimmer fuer den Plinius. Seinem Vorgeben ist also um so oeffterer widersprochen; es ist um so gewisser widerlegt."

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winckelmann den Plinius mehr sagen liesse, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angefuehrten Beispiele nicht das Vorgeben des Plinius, sondern bloss das Mehrere, welches Herr Winckelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muss die ganze Stelle anfuehren. Plinius will in seiner 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 merkwuerdiges Exempel einer solchen Bescheidenheit bei den Griechen, ueber deren prahlende, vielversprechende Buechertitel (inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit) er sich vorher ein wenig aufgehalten, und sagt 4): Et ne in totum videar Graecos insectari, ex illis mox velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse: ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum varietates superesset artificii regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud est, quod omnia opera tamquam novissima inscripsere, et tamquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta ILLE FECIT, quae suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea. Ich bitte auf die Worte des Plinius, pingendi fingendique conditoribus, aufmerksam zu sein. Plinius sagt nicht, dass die Gewohnheit, in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen; dass sie von allen Kuenstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden: er sagt ausdruecklich, dass nur die ersten alten Meister, jene Schoepfer der bildenden Kuenste, pingendi fingendique conditores, ein Apelles, ein Polyklet, und ihre Zeitverwandte, diese kluge Bescheidenheit gehabt haetten; und da er diese nur allein nennet, so gibt er stillschweigend, aber deutlich genug, zu verstehen, dass ihre Nachfolger, besonders in den spaetern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geaeussert.

{4. Libr. I. p. 5. Edit. Hard.}

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muss, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drei Kuenstler des Laokoons ihre voellige Richtigkeit haben, und es kann demohngeachtet wahr sein, dass, wie Plinius sagt, nur etwa drei Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedienen; naemlich unter den aeltern Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, dass Athenodorus und seine Gehilfen, Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winckelmann machen will. Man muss vielmehr so schliessen: Wenn es wahr ist, dass unter den Werken der aeltern Kuenstler, eines Apelles, eines Polyklets und der uebrigen aus dieser Klasse, nur etwa drei gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, dass Plinius diese drei Werke selbst namhaft gemacht hat 5): so kann Athenodorus, von dem keines dieser drei Werke ist, und der sich demohngeachtet auf seinen Werken der vollendeten Zeit bedienenet, zu jenen alten Kuenstlern nicht gehoeren; er kann kein Zeitverwandter des Apelles, des Lysippus sein, sondern er muss in spaetere Zeiten gesetzt werden.

{5. Er verspricht wenigstens ausdruecklich, es zu tun: quae suis locis reddam. Wenn er es aber nicht gaenzlich vergessen, so hat er es doch sehr im Vorbeigehen und gar nicht auf eine Art getan, als man nach einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er z. E. schreibet (Lib. XXXV. sect. 39.): Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit, enekausen: quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa: so ist es offenbar, dass er dieses enekausen 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 Aoristo abgefasst gewesen: so haette es sich wohl der Muehe verlohnet, ein Wort davon mit einfliessen zu lassen. Die andern zwei 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 zwei verschiedene Gemaelde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathause aufstellen lassen. Das zweite ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bei diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Loewen 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 Haupte eine Tafel hing, worauf ein zweispaenniger Wagen gemalt war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten geben kann. Also war auf das Hauptgemaelde noch ein anderes kleineres Gemaelde gehangen? Und beide waren von dem Nicias? So muss es Harduin genommen haben. Denn wo waeren hier sonst zwei Gemaelde des Nicias, da das andere ausdruecklich dem Philochares zugeschrieben wird? Inscriptis Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen in hunc modum: O NIKIAS ENEKAUSEN; atque adeo

e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit praefatio ad Titum, duo haec sunt Niciae. Ich moechte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Aoristum, sondern wirklich das Imperfektum gebraucht haette, Plinius haette aber bloss bemerken wollen, dass der Meister, anstatt des grajein, egkaiein gebraucht haette; wuerde er in seiner Sprache auch nicht noch alsdenn haben sagen muessen, Nicias scripsit se inussisse? Doch ich will hierauf nicht bestehen; es mag wirklich des Plinius Wille gewesen sein, eines von den Werken, wovon die Rede ist, dadurch anzudeuten. Wer aber wird sich das doppelte Gemaelde einreden lassen, deren eines ueber dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte *cujus supra caput tabula bigae dependet*, koennen also nicht anders als verfaelscht sein. *Tabula bigae*, ein Gemaelde, worauf ein zweispaenniger Wagen gemalet, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von *bigae* braucht. Und was fuer ein zweispaenniger Wagen? Etwan, dergleichen zu den Wettrennen in den Nemeaeischen Spielen gebraucht wurden; so dass dieses kleinere Gemaelde in Ansehung dessen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemaelde gehoert haette? Das kann nicht sein; denn in den Nemeaeischen Spielen waren nicht zweispaennige, sondern vierspaennige Wagen gewoehnlich. (Schmidius in prol. ad Nemeonicas, p. 2.) Einmals kam ich auf die Gedanken, dass Plinius anstatt des *bigae* vielleicht ein griechisches Wort geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden, ich meine *ptucion*. Wir wissen naemlich aus einer Stelle des Antigonus Karystius, beim Zenobius (conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Graec. Praef. p. 8), dass die alten Kuenstler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke selbst, sondern auch wohl auf besondere Taefelchen gesetzt, welche dem Gemaelde, oder der Statue angehangen wurden. Und ein solches Taefelchen hiess *ptucion*. Dieses griechische Wort fand sich vielleicht in einer Handschrift durch die Glosse, *tabula, tabella* erklaret; und das *tabula* kam endlich mit in den Text. Aus *ptucion* ward *bigae*; und so entstand das *tabula bigae*. Nichts kann zu dem Folgenden besser passen, als dieses *ptucion*; denn das Folgende eben ist es, was darauf stand. Die ganze Stelle waere also so zu lesen: *cujus supra caput ptucion dependet, quo Nicias scripsit se inussisse*. Doch diese Korrektur, ich bekenne es, ist ein wenig kuehn. Muss man denn auch alles verbessern koennen, was man verfaelscht zu sein beweisen kann? Ich begnuege mich, das letztere hier geleistet zu haben, und ueberlasse das erstere einer geschicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurueckzukommen; wenn Plinius also nur von einem Gemaelde des Nicias redet, dessen Aufschrift im Aoristo abgefasst gewesen, und das zweite Gemaelde dieser Art das obige des Lysippus ist: welches ist denn nun das dritte? Das weiss ich nicht. Wenn ich es bei einem andern alten Schriftsteller finden duerfte, als bei dem Plinius, so wuerde ich nicht sehr verlegen sein. Aber es soll bei dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bei diesem weiss ich es nicht zu finden.}

Kurz; ich glaube, es liesse sich als ein sehr zuverlaessiges Kriterium angeben, dass alle Kuenstler, die das *epoihse* gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Grossen, kurz vor oder unter den Kaisern, gebluehet haben. Von dem Kleomenes ist es unstreitig; von dem Archelaus ist es hoechst wahrscheinlich; und von dem Salpion kann wenigstens das Gegenteil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von

den uebrigen; den Athenodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winckelmann selbst mag hierueber Richter sein! Doch protestiere ich gleich im voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Kuenstler, welche epoehse gebraucht, unter die spaeten gehoeren: so gehoeren darum nicht alle, die sich des epoiei bedienen, unter die aeltern. Auch unter den spaetern Kuenstlern koennen 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 neugieriger, als auf das, was Herr Winckelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter sagen moechte. Ich glaube eine Entdeckung ueber diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winckelmann wuerde mir damit zuvorgekommen sein. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm; und wenn nunmehr mich etwas misstrauisch in ihre Richtigkeit machen koennte, so wuerde es eben das sein, dass meine Besorgnis nicht eingetroffen.

"Einige", sagt Herr Winckelmann 1), "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 beruehmten Herrn von Stosch in einem Schreiben an mich, aber ohne genugsame Betrachtung des Standes, worin dergleichen Figur will gesetzt sein. Denn derjenige, welcher etwas werfen will, muss sich mit dem Leibe hinterwaerts zurueckziehen, und indem der Wurf geschehen soll, liegt die Kraft auf dem naechsten Schenkel, und das linke Bein ist muessig: hier aber ist das Gegenteil. Die ganze Figur ist vorwaerts geworfen, und ruhet auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwaerts auf das aeusserste ausgestreckt. Der rechte Arm ist neu, und man hat ihm in die Hand ein Stueck von einer Lanze gegeben, auf dem linken Arme sieht man den Riem von dem Schilde, welchen er gehalten hat. Betrachtet man, dass der Kopf und die Augen aufwaerts gerichtet sind, und dass die Figur sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu verwahren scheint, so koennte man diese Statue mit mehrerem Rechte fuer eine Vorstellung eines Soldaten halten, welcher sich in einem gefaehrlichen Stande besonders verdient gemacht hat: denn Fechtern in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Griechen vermutlich niemals widerfahren: und dieses Werk scheinete aelter als die Einfuehrung der Fechter unter den Griechen zu sein."

{1. Geschichte der Kunst, T. II. S. 394.}

Man kann nicht richtiger urteilen. Diese Statue ist ebensowenig ein Fechter, als ein Discobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefaehrlichen

Gelegenheit hervortat. Da Herr Winckelmann aber dieses so gluecklich erriet: wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser naemlichen Stellung die voellige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der naemlichen Stellung setzen liess?

Mit einem Worte: die Statue ist Chabrias.

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldherrn 2). 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 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 tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea athletae, ceterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti.

{2. cap. 1.}

Ich weiss es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheint nicht vollkommen die naemliche zu sein, in welcher wir die Borghesische Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, projecta hasta, ist beiden gemein, aber das obnixo genu scuto erklaren die Ausleger durch obnixo in scutum, obfirmato genu 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 haelt das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger sich irrten? Wie, wenn die Worte obnixo genu scuto nicht zusammen gehoerten, und man obnixo genu besonders, und scuto besonders, oder mit dem darauf folgenden projectaque hasta zusammen lesen muesste? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen als moeglich. Die Statue ist ein Soldat, qui obnixo genu 3), scuto projectaque hasta impetum hostis excipit; sie zeigt, was Chabrias tat, und ist die Statue des Chabrias. Dass das Komma wirklich fehle, beweiset das dem projecta angehaengte que, welches, wenn obnixo genu scuto zusammengehoeerten, ueberfluessig sein wuerde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.

{3. So sagt Statius obnixa pectora (Thebaid. lib. VI. v. 863).

--rumpunt obnixa furentes
Pectora.

welches der alte Glossator des Barths durch summa vi contra nitentia erklAert. So sagt Ovid (Halieut. v. 11) obnixa fronte, wenn er von

der Meerbramse (Scaro) spricht, die sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit dem Schwanze durch die Reusen zu arbeiten sucht:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.}

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukAeme, stimmt die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen Ueberein; und Herr Winckelmann selbst hat aus derselben geschlossen, dass es die aelteste von den gegenwaertigen Statuen in Rom sei, auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem scharfsichtigen Blicke ueberlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerket, welches mit meiner Meinung streiten koennte. Sollte er sie seines Beifalles wuerdigen, so duerfte ich mich schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie gluecklich sich die klassischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum aus jenen aufklaeren 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 Winckelmann an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiss auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsaeztlichen Nachlaessigkeit behandelten, oder gaenzlich der ersten der besten fremden Hand ueberliessen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder haette vermeiden koennen. Sie stossen bei der ersten fluechtigen Lektuere auf, und wenn man sie anmerken darf, so muss es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, dass sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften ueber die Nachahmung der griechischen Kunstwerke ist Herr Winckelmann einige Male durch den Junius verfuehrt worden. Junius ist ein sehr verfaenglicher 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 Malerei an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerei handeln. Wenn zum Exempel Herr Winckelmann lehren will, dass sich durch die blosse Nachahmung der Natur das Hoechste in der Kunst, ebensowenig wie in der Poesie erreichen lasse, dass sowohl Dichter als Maler lieber das Unmoegliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloss Moegliche waehlen muesse: so setzt er hinzu: "Die Moeglichkeit und Wahrheit, welche Longin von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen bei dem Dichter fodert, kann hiermit sehr wohl bestehen." Allein dieser Zusatz waere besser weggeblieben; denn er zeigt die zwei groessten

Kunstrichter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, dass Longin so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas Aehnliches von der Beredsamkeit und Dichtkunst, aber keinesweges von der Dichtkunst und Malerei. WV d' eteron ti h rhtorikh jantasia bouletai, kai eteron h para poihtaiV, ouk an laJoi se, schreibt er an seinen Terentian 1); oud' oti thV men en poihtaiV telov estin ekplhxiV, thV d' en logoiV enargeia. Und wiederum: Ou mhn alla ta men para toiV poihtaiV muJikwteran ecei thn uperekptwsin, kai panth to piston uperairousan- thV de rhtorikhV jantasiaV, kalliston aei to emprakton kai enalhJeV. Nur Junius schiebt, anstatt der Beredsamkeit, die Malerei hier unter; und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr Winckelmann gelesen hatte 2): Praesertim cum poeticae phantasiae finis sit ekplhxiV, pictoriae vero, enargeia. Kai ta men para toiV poihtaiV, ut loquitur idem Longinus, usw. Sehr wohl; Longins Worte, aber nicht Longins Sinn!

{1. Peri uyov. tmhma id'. Edit. T. Fabri. p. 36. 39.}

{2. De pictura vet. lib. I. cap. 4. p. 33.}

Mit folgender Anmerkung muss es ihm ebenso gegangen sein: "Alle Handlungen", sagt er 3), "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 Kuenstler Parenthysus nannten." Die alten Kuenstler? Das duerfte nur aus dem Junius zu erweisen sein. Denn Parenthysus war ein rhetorisches Kunstwort, und vielleicht, wie die Stelle des Longins zu verstehen zu geben scheint, auch nur dem einzigen Theodor eigen 4). Toutw parakeitai triton ti kakiaV eidoV en toiV paJhtikoiV, oper o Qeodwrov parenJurson ekalei- esti de paJoV akairon kai kenon, enJa mh dei paJouV- h ametron, enJa metriou dei. Ja ich zweifle sogar, ob sich ueberhaupt dieses Wort in die Malerei uebertragen laesst. Denn in der Beredsamkeit und Poesie gibt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als moeglich, ohne Parenthysus zu werden; und nur das hoechste Pathos an der unrechten Stelle, ist Parenthysus. In der Malerei aber wuerde das hoechste Pathos allezeit Parenthysus sein, wenn es auch durch die Umstaende der Person, die es aeussert, noch so wohl entschuldigt werden koennte.

{3. Von der Nachahmung der griech. Werke usw. S. 23.}

{4. Tmhma b'.}

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der "Geschichte der Kunst" bloss daher entstanden sein, weil Herr Winckelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rate ziehen wollen. Z. E.: Wenn er durch Beispiele zeigen will, dass bei den Griechen alles Vorzuegliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschuetzt worden, und der beste Arbeiter in der geringsten Sache zur Verewigung seines Namens gelangen koennen: so fuehret er unter andern auch dieses an 5): "Wir wissen den Namen eines Arbeiters von sehr richtigen Wagen, oder Wageschalen; er hiess Parthenius." Herr Winckelmann muss die Worte des Juvenals, auf die er

sich desfalls beruft, lances Parthenio factas, nur in dem Katalogo des Junius gelesen haben. Denn haette er den Juvenal selbst nachgesehen, so wuerde er sich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes lanx haben veruehren lassen, sondern sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, dass der Dichter nicht Wagen oder Wageschalen, sondern Teller und Schuesseln meine. Juvenal ruehmt naemlich den Catullus, dass er es bei einem gefaehrlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher sich die Geilen abbeisst, um das Leben davon zu bringen; dass er seine kostbarsten Sachen ins Meer werfen lassen, um nicht mitsamt dem Schiffe unterzugehen. Diese kostbaren Sachen beschreibt er, und sagt unter anderm:

{5. Geschichte der Kunst, T. I. S. 136.}

Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
Parthenio factas, urnae cratera capacem
Et dignum sitiante Pholo, vel conjuge Fusci.
Adde et bascaudas et mille escaria, multum
Caelati, biberat quo callidus emtor Olynthi.

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwenkkesseln stehen, was koennen es anders sein, als Teller und Schuesseln? Und was will Juvenal anders sagen, als dass Catull sein ganzes silbernes Essgeschirr, unter welchem sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen lassen. Parthenius, sagt der alte Scholiast, caelatoris nomen. Wenn aber GrangAeus, in seinen Anmerkungen, zu diesem Namen hinzusetzt: sculptor, de quo Plinius, so muss er dieses wohl nur auf gutes Glueck hingeschrieben haben: denn Plinius gedenkt keines Kuenstlers dieses Namens.

"Ja," faehrt Herr Winckelmann fort, "es hat sich der Name des Sattlers, wie wir ihn nennen wuerden, erhalten, der den Schild des Ajax von Leder machte." Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweist; aus dem Leben des Homers, vom Herodotus. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der Iliade angefuehret, in welchen der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beilegt; es wird aber auch zugleich ausdruuecklich gesagt, dass eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheissen, dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen 6): Apedwke de carin kai Tuciw tv skutei, oV edexato auton en tv New teicei, proselJonta proV to skuteion, en toiV epesi katazeuxaV en th Iliadi toisde.

{6. Herodotus de vita Homeri, p. 756. Edit. Wessel.}

AiaV d' egguJen hIJe, jerwn sakoV hute purgon,
Calkeon, eptaboeion- o oi TucioV kame teucwn
Skutotomwn oc' aristoV, Ulh eni oikia naiwn.

Es ist also grade das Gegenteil von dem, was uns Herr Winckelmann versichern will; der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax

gemacht hatte, war schon zu des Homers Zeiten so vergessen, dass der Dichter die Freiheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschreiben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind blosser Fehler des Gedächtnisses, oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringt. Z. E.

Es war Herkules, und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius rühmte, dass er ihm in der Gestalt erschienen sei, in welcher er ihn gemalt 7).

{7. Gesch. der Kunst, T. I. S. 167. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Athenaeus lib. XII. p. 543.}

Tauriskus war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien 8).

{8. Gesch. der Kunst, T. II. S. 353. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.1. 17.}

Die Antigone ist nicht die erste Tragödie des Sophokles 9).

{9. Gesch. der Kunst, T. II. S. 328. "Er führte die Antigone, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias auf." Die Zeit ist ungefähr richtig, aber dass dieses erste Trauerspiel die "Antigone" gewesen sei, das ist ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winckelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht gesagt; sondern die "Antigone" ausdrücklich in das dritte Jahr der vierundachtzigsten 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 älteren Plinius, dass das erste Trauerspiel dieses Dichters, wahrscheinlich, "Triptolemus" gewesen. Plinius redet nämlich (lib. XVIII. sect. 12. p. 107. Edit. Hard.) von der verschiedenen Güte des Getreides in verschiednen Ländern und schliesst: *Hae fuere sententiae, Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula "Triptolemo" frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:*

Et fortunatam Italiam frumento canere 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 siebenundsiebzigste Olympias setzen, mit der Zeit, in welche Plinius den "Triptolemus" setzt, so genau überein, dass man nicht wohl anders als diesen "Triptolemus" selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundertundvierzehnten Olympias; hundertundfünfundvierzig Jahr betragen sechsunddreissig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, gibt

siebenundsiebzig. In die siebenundsiebzigste Olympias faellt 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 desselben faellt: so ist der Schluss ganz natuerlich, dass beide Trauerspiele eines sind. Ich zeige zugleich ebendasselbst, dass Petit die ganze Haelfte des Kapitels seiner Miscellaneorum (XVIII. lib. III. eben dasselbe, welches Herr Winckelmann anfuehrt) sich haette ersparen koennen. Es ist unnoetig, in der Stelle des Plutarchs, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion, in Demotion, oder aneyioV zu verwandeln. Er haette aus dem dritten Jahr der 77ten Olympias nur in das vierte derselben gehen duerfen, und er wuerde gefunden haben, dass der Archon dieses Jahres von den Schriftstellern ebenso oft, wo nicht noch oeftrer, Aphepsion, als Phaedon genennet wird. Phaedon nennet ihn Diodorus Siculus, Dionysius Halicarnasseus und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundelschen Marmor, Apollodorus, und der diesen anfuehrt, Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennet ihn auf beide Weise; im Leben des Theseus Phaedon, und in dem Leben des Cimons, Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius vermutet, Aphepsionem et Phaedonem archontas fuisse eponymos: scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter. (Exercit. p. 452.)--Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winckelmann auch schon in seiner ersten Schrift von der Nachahmung der griechischen Kunstwerke (S. 8) eine Unrichtigkeit einfliessen lassen. "Die schoensten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater und Sophokles, der grosse Sophokles, war der erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Buergern gab." Auf dem Theater hat Sophokles nie nackend getanzt; sondern um die Tropaeen nach dem salaminischen Siege, und auch nur nach einigen nackend, nach andern aber bekleidet (Athen. lib. I. p. m. 20.). Sophokles war naemlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insul war es, wo es damals der tragischen Muse alle ihre drei Lieblinge, in einer vorbildenden Gradation, zu versammeln beliebte. Der kuehne Aeschylus half siegen; der bluehende Sophokles tanzte um die Tropaeen, und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges, auf eben der gluecklichen Insel geboren.}

Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht koennte es zwar nicht scheinen; aber wer meine Hochachtung fuer den Herrn Winckelmann kennet, duerfte es fuer Krokylegmus halten.

Ende dieses Projekt Gutenberg Etectes Laokoon, von Gotthold Ephraim Lessing.

*** END OF THE PROJECT GUTENBERG EBOOK, LAOKOON ***

This file should be named 7laok10.txt or 7laok10.zip

Corrected EDITIONS of our eBooks get a new NUMBER, 7laok11.txt
VERSIONS based on separate sources get new LETTER, 7laok10a.txt

Project Gutenberg eBooks are often created from several printed editions, all of which are confirmed as Public Domain in the US unless a copyright notice is included. Thus, we usually do not keep eBooks in compliance with any particular paper edition.

We are now trying to release all our eBooks one year in advance of the official release dates, leaving time for better editing. Please be encouraged to tell us about any error or corrections, even years after the official publication date.

Please note neither this listing nor its contents are final til midnight of the last day of the month of any such announcement. The official release date of all Project Gutenberg eBooks is at Midnight, Central Time, of the last day of the stated month. A preliminary version may often be posted for suggestion, comment and editing by those who wish to do so.

Most people start at our Web sites at:

<http://gutenberg.net> or

<http://promo.net/pg>

These Web sites include award-winning information about Project Gutenberg, including how to donate, how to help produce our new eBooks, and how to subscribe to our email newsletter (free!).

Those of you who want to download any eBook before announcement can get to them as follows, and just download by date. This is also a good way to get them instantly upon announcement, as the indexes our cataloguers produce obviously take a while after an announcement goes out in the Project Gutenberg Newsletter.

<http://www.ibiblio.org/gutenberg/etext04> or

<ftp://ftp.ibiblio.org/pub/docs/books/gutenberg/etext04>

Or /etext03, 02, 01, 00, 99, 98, 97, 96, 95, 94, 93, 92, 91 or 90

Just search by the first five letters of the filename you want, as it appears in our Newsletters.

Information about Project Gutenberg (one page)

We produce about two million dollars for each hour we work. The time it takes us, a rather conservative estimate, is fifty hours to get any eBook selected, entered, proofread, edited, copyright searched and analyzed, the copyright letters written, etc. Our projected audience is one hundred million readers. If the value per text is nominally estimated at one dollar then we produce \$2 million dollars per hour in 2002 as we release over 100 new text

files per month: 1240 more eBooks in 2001 for a total of 4000+
We are already on our way to trying for 2000 more eBooks in 2002
If they reach just 1-2% of the world's population then the total
will reach over half a trillion eBooks given away by year's end.

The Goal of Project Gutenberg is to Give Away 1 Trillion eBooks!
This is ten thousand titles each to one hundred million readers,
which is only about 4% of the present number of computer users.

Here is the briefest record of our progress (* means estimated):

eBooks Year Month

1 1971 July
10 1991 January
100 1994 January
1000 1997 August
1500 1998 October
2000 1999 December
2500 2000 December
3000 2001 November
4000 2001 October/November
6000 2002 December*
9000 2003 November*
10000 2004 January*

The Project Gutenberg Literary Archive Foundation has been created
to secure a future for Project Gutenberg into the next millennium.

We need your donations more than ever!

As of February, 2002, contributions are being solicited from people
and organizations in: Alabama, Alaska, Arkansas, Connecticut,
Delaware, District of Columbia, Florida, Georgia, Hawaii, Illinois,
Indiana, Iowa, Kansas, Kentucky, Louisiana, Maine, Massachusetts,
Michigan, Mississippi, Missouri, Montana, Nebraska, Nevada, New
Hampshire, New Jersey, New Mexico, New York, North Carolina, Ohio,
Oklahoma, Oregon, Pennsylvania, Rhode Island, South Carolina, South
Dakota, Tennessee, Texas, Utah, Vermont, Virginia, Washington, West
Virginia, Wisconsin, and Wyoming.

We have filed in all 50 states now, but these are the only ones
that have responded.

As the requirements for other states are met, additions to this list
will be made and fund raising will begin in the additional states.
Please feel free to ask to check the status of your state.

In answer to various questions we have received on this:

We are constantly working on finishing the paperwork to legally
request donations in all 50 states. If your state is not listed and

you would like to know if we have added it since the list you have,
just ask.

While we cannot solicit donations from people in states where we are
not yet registered, we know of no prohibition against accepting
donations from donors in these states who approach us with an offer to
donate.

International donations are accepted, but we don't know ANYTHING about
how to make them tax-deductible, or even if they CAN be made
deductible, and don't have the staff to handle it even if there are
ways.

Donations by check or money order may be sent to:

Project Gutenberg Literary Archive Foundation
PMB 113
1739 University Ave.
Oxford, MS 38655-4109

Contact us if you want to arrange for a wire transfer or payment
method other than by check or money order.

The Project Gutenberg Literary Archive Foundation has been approved by
the US Internal Revenue Service as a 501(c)(3) organization with EIN
[Employee Identification Number] 64-622154. Donations are
tax-deductible to the maximum extent permitted by law. As fund-raising
requirements for other states are met, additions to this list will be
made and fund-raising will begin in the additional states.

We need your donations more than ever!

You can get up to date donation information online at:

<http://www.gutenberg.net/donation.html>

If you can't reach Project Gutenberg,
you can always email directly to:

Michael S. Hart <hart@pobox.com>

Prof. Hart will answer or forward your message.

We would prefer to send you information by email.

****The Legal Small Print****

(Three Pages)

START**THE SMALL PRINT!**FOR PUBLIC DOMAIN EBOOKS**START

Why is this "Small Print!" statement here? You know: lawyers. They tell us you might sue us if there is something wrong with your copy of this eBook, even if you got it for free from someone other than us, and even if what's wrong is not our fault. So, among other things, this "Small Print!" statement disclaims most of our liability to you. It also tells you how you may distribute copies of this eBook if you want to.

***BEFORE!* YOU USE OR READ THIS EBOOK**

By using or reading any part of this PROJECT GUTENBERG-tm eBook, you indicate that you understand, agree to and accept this "Small Print!" statement. If you do not, you can receive a refund of the money (if any) you paid for this eBook by sending a request within 30 days of receiving it to the person you got it from. If you received this eBook on a physical medium (such as a disk), you must return it with your request.

ABOUT PROJECT GUTENBERG-TM EBOOKS

This PROJECT GUTENBERG-tm eBook, like most PROJECT GUTENBERG-tm eBooks, is a "public domain" work distributed by Professor Michael S. Hart through the Project Gutenberg Association (the "Project"). Among other things, this means that no one owns a United States copyright on or for this work, so the Project (and you!) can copy and distribute it in the United States without permission and without paying copyright royalties. Special rules, set forth below, apply if you wish to copy and distribute this eBook under the "PROJECT GUTENBERG" trademark.

Please do not use the "PROJECT GUTENBERG" trademark to market any commercial products without permission.

To create these eBooks, the Project expends considerable efforts to identify, transcribe and proofread public domain works. Despite these efforts, the Project's eBooks and any medium they may be on may contain "Defects". Among other things, Defects may take the form of incomplete, inaccurate or corrupt data, transcription errors, a copyright or other intellectual property infringement, a defective or damaged disk or other eBook medium, a computer virus, or computer codes that damage or cannot be read by your equipment.

LIMITED WARRANTY; DISCLAIMER OF DAMAGES

But for the "Right of Replacement or Refund" described below, [1] Michael Hart and the Foundation (and any other party you may receive this eBook from as a PROJECT GUTENBERG-tm eBook) disclaims all liability to you for damages, costs and expenses, including legal fees, and [2] YOU HAVE NO REMEDIES FOR NEGLIGENCE OR UNDER STRICT LIABILITY, OR FOR BREACH OF WARRANTY OR CONTRACT, INCLUDING BUT NOT LIMITED TO INDIRECT, CONSEQUENTIAL, PUNITIVE OR INCIDENTAL DAMAGES, EVEN IF YOU GIVE NOTICE OF THE POSSIBILITY OF SUCH DAMAGES.

If you discover a Defect in this eBook within 90 days of receiving it, you can receive a refund of the money (if any) you paid for it by sending an explanatory note within that time to the person you received it from. If you received it on a physical medium, you must return it with your note, and such person may choose to alternatively give you a replacement copy. If you received it electronically, such person may choose to alternatively give you a second opportunity to receive it electronically.

THIS EBOOK IS OTHERWISE PROVIDED TO YOU "AS-IS". NO OTHER WARRANTIES OF ANY KIND, EXPRESS OR IMPLIED, ARE MADE TO YOU AS TO THE EBOOK OR ANY MEDIUM IT MAY BE ON, INCLUDING BUT NOT LIMITED TO WARRANTIES OF MERCHANTABILITY OR FITNESS FOR A PARTICULAR PURPOSE.

Some states do not allow disclaimers of implied warranties or the exclusion or limitation of consequential damages, so the above disclaimers and exclusions may not apply to you, and you may have other legal rights.

INDEMNITY

You will indemnify and hold Michael Hart, the Foundation, and its trustees and agents, and any volunteers associated with the production and distribution of Project Gutenberg-tm texts harmless, from all liability, cost and expense, including legal fees, that arise directly or indirectly from any of the following that you do or cause: [1] distribution of this eBook, [2] alteration, modification, or addition to the eBook, or [3] any Defect.

DISTRIBUTION UNDER "PROJECT GUTENBERG-tm"

You may distribute copies of this eBook electronically, or by disk, book or any other medium if you either delete this "Small Print!" and all other references to Project Gutenberg, or:

[1] Only give exact copies of it. Among other things, this requires that you do not remove, alter or modify the eBook or this "small print!" statement. You may however, if you wish, distribute this eBook in machine readable binary, compressed, mark-up, or proprietary form, including any form resulting from conversion by word processing or hypertext software, but only so long as *EITHER*:

[*] The eBook, when displayed, is clearly readable, and does *not* contain characters other than those intended by the author of the work, although tilde (~), asterisk (*) and underline () characters may be used to convey punctuation intended by the author, and additional characters may be used to

indicate hypertext links; OR

[*] The eBook may be readily converted by the reader at no expense into plain ASCII, EBCDIC or equivalent form by the program that displays the eBook (as is the case, for instance, with most word processors);
OR

[*] You provide, or agree to also provide on request at no additional cost, fee or expense, a copy of the eBook in its original plain ASCII form (or in EBCDIC or other equivalent proprietary form).

[2] Honor the eBook refund and replacement provisions of this "Small Print!" statement.

[3] Pay a trademark license fee to the Foundation of 20% of the gross profits you derive calculated using the method you already use to calculate your applicable taxes. If you don't derive profits, no royalty is due. Royalties are payable to "Project Gutenberg Literary Archive Foundation" the 60 days following each date you prepare (or were legally required to prepare) your annual (or equivalent periodic) tax return. Please contact us beforehand to let us know your plans and to work out the details.

WHAT IF YOU *WANT* TO SEND MONEY EVEN IF YOU DON'T HAVE TO?

Project Gutenberg is dedicated to increasing the number of public domain and licensed works that can be freely distributed in machine readable form.

The Project gratefully accepts contributions of money, time, public domain materials, or royalty free copyright licenses.

Money should be paid to the:

"Project Gutenberg Literary Archive Foundation."

If you are interested in contributing scanning equipment or software or other items, please contact Michael Hart at:
hart@pobox.com

[Portions of this eBook's header and trailer may be reprinted only when distributed free of all fees. Copyright (C) 2001, 2002 by Michael S. Hart. Project Gutenberg is a TradeMark and may not be used in any sales of Project Gutenberg eBooks or other materials be they hardware or software or any other related product without express permission.]

*END THE SMALL PRINT! FOR PUBLIC DOMAIN EBOOKS*Ver.02/11/02*END*

press permission.]

*END THE SMALL PRINT! FOR PUBLIC DOMAIN EBOOKS*Ver.02/11/02*END*

by email.

****The Legal Small Print****

(Three Pages)

*****START**THE SMALL PRINT!**FOR PUBLIC DOMAIN EBOOKS**START*****

Why is this "Small Print!" statement here? You know: lawyers.

They tell us you might sue us if there is something wrong with

your copy of this eBook, even if you got it for free from

someone other than us, and even if what's wrong is not our

fault. So, among other things, this "Small Print!" statement

disclaims most of our liability to you. It also tells you how

you may distribute copies of this eBook if you want to.

***BEFORE!* YOU USE OR READ THIS EBOOK**

By using or reading any part of this PROJECT GUTENBERG-tm

eBook, you indicate that you understand, agree to and accept

this "Small Print!" statement. If you do not, you can receive

a refund of the money (if any) you paid for this eBook by

sending a request within 30 days of receiving it to the person

you got it from. If you received this eBook on a physical

medium (such as a disk), you must return it with your request.

ABOUT PROJECT GUTENBERG-TM EBOOKS

This PROJECT GUTENBERG-tm eBook, like most PROJECT GUTENBERG-tm eBooks, is a "public domain" work distributed by Professor Michael S. Hart through the Project Gutenberg Association (the "Project").

Among other things, this means that no one owns a United States copyright on or for this work, so the Project (and you!) can copy and distribute it in the United States without permission and without paying copyright royalties. Special rules, set forth below, apply if you wish to copy and distribute this eBook under the "PROJECT GUTENBERG" trademark.

Please do not use the "PROJECT GUTENBERG" trademark to market any commercial products without permission.

To create these eBooks, the Project expends considerable efforts to identify, transcribe and proofread public domain works. Despite these efforts, the Project's eBooks and any medium they may be on may contain "Defects". Among other things, Defects may take the form of incomplete, inaccurate or corrupt data, transcription errors, a copyright or other intellectual property infringement, a defective or damaged disk or other eBook medium, a computer virus, or computer codes that damage or cannot be read by your equipment.

LIMITED WARRANTY; DISCLAIMER OF DAMAGES

But for the "Right of Replacement or Refund" described below,

[1] Michael Hart and the Foundation (and any other party you may receive this eBook from as a PROJECT GUTENBERG-tm eBook) disclaims all liability to you for damages, costs and expenses, including legal fees, and [2] YOU HAVE NO REMEDIES FOR NEGLIGENCE OR UNDER STRICT LIABILITY, OR FOR BREACH OF WARRANTY OR CONTRACT, INCLUDING BUT NOT LIMITED TO INDIRECT, CONSEQUENTIAL, PUNITIVE OR INCIDENTAL DAMAGES, EVEN IF YOU GIVE NOTICE OF THE POSSIBILITY OF SUCH DAMAGES.

If you discover a Defect in this eBook within 90 days of receiving it, you can receive a refund of the money (if any) you paid for it by sending an explanatory note within that time to the person you received it from. If you received it on a physical medium, you must return it with your note, and such person may choose to alternatively give you a replacement copy. If you received it electronically, such person may choose to alternatively give you a second opportunity to receive it electronically.

THIS EBOOK IS OTHERWISE PROVIDED TO YOU "AS-IS". NO OTHER WARRANTIES OF ANY KIND, EXPRESS OR IMPLIED, ARE