

T a o k o o n

oder über die Grenzen

der

Mahlerey und Poesie.

*Υλη και τροποις μιμησεως διαφερουσι.
Πλουτ. ποτ. ΑΣ. κατα Π. η κατα Σ. ενδ.*

Mit befläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der
alten Kunstgeschichte;

von

Gotthold Ephraim Lessing.

Stuttgart.

G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung.

1881.

Während seines Aufenthaltes in Schlessien begann Lessing, der in Berlin durch den Verkehr mit Künstlern wie Meil, der Malerin Therbusch u. a. an der bildenden Kunst Interesse gewonnen, aber wenige oder gar keine Werke des Alterthums gesehen hatte, sich mit antiquarischen Studien zu beschäftigen. Einige Kupferwerke und die Schriften der Engländer Spence u. a., der Franzosen Caylus u. s. w., deren er im Laocoon gedenkt, bildeten die beschränkten Quellen, aus denen er seine Anschauungen und Ideen entnehmen und erweitern konnte; aber er wußte das was Winckelmann, dessen Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst 1751 erschienen waren, an Kenntniß der Werke des Alterthums durch Anschauen voraus hatte, durch eine fast erschöpfende Belesenheit in den Schriften des Alterthums, an der es Winckelmann beinahe gänzlich gebrach zu sehen. Auf diesem Wege, von den Aeußerungen der Alten ausgehend und dieselben mit richtiger Unterscheidung zwischen Copie und Original auf die ihm bekannten Nachbildungen anwendend, gelangte er mehr zur Anwendung der Theorie, als zur Abstrahierung derselben von den Bildwerken. In dieser freieren Sphäre, die über der factischen Erscheinung eine ungebundnere Bewegung gestattet, forschte er den allgemeinen Grundsätzen nach, aus denen er dann wieder die Anwendung für das Specielle mit seiner strengen logischen Dialektik abzuleiten wußte, so daß er die Grenzen seiner Kenntniß von Kunstwerken in wunderbarer Weise vergessen machte.

Die einzelnen Auffäge, die er in Breslau niedergeschrieben, glaubte er, wie sein Freund Klose berichtet, zu einem Ganzen nicht verweben zu können, und wollte sie anfänglich unter dem Titel *Hermäa* drucken lassen, womit die Griechen bezeichneten, was man zufällig auf dem Wege fand. Man denke sich

IV

einen Menschen von unbegrenzter Neugierde, sagt er in der bereits entworfenen Vorrede, ohne Hang zu einer bestimmten Wissenschaft; unfähig seinem Geiste eine feste Richtung zu geben, wird er, jene zu sättigen, durch alle Felder der Gelehrsamkeit herumerschweifen, alles anstaunen, alles erkennen wollen, und alles überdrüssig werden; ist er nicht ohne Genie, so wird er vieles bemerken, aber wenig ergründen, auf mancherlei Spuren gerathen, aber keine verfolgen; Aussichten zeigen, aber in Gegenden, die oft des Anblicks kaum werth sind.' In diesem Sinne wollte er die zerstreuten kleinen Aufsätze aufgefäht wissen, die zum Theil vor dem Erscheinen der Geschichte der Kunst des Alterthums von Winckelmann niedergeschrieben und druckfertig waren.

Das Erscheinen dieses bedeutenden Werkes (1764) scheint Lessing auf den Gedanken gebracht zu haben, seine Gedanken über die Kunst des Alterthums in mehr geordneter Weise vorzutragen. Die Gesetze der Kunst, der redenden, wie der bildenden, die das Alterthum in Lehre und Leistung aufgestellt, waren ihm die Kunstgesetze schlechthin, und indem er die des Alterthums entwickelte, gab er zugleich die Entwicklung der Gesetze, auf denen auch die Kunst der neuen Zeit beruhen oder nach denen sie sich berichtigen mußte. Ihm aber waren die redenden Künste durch Übung und Studium vertrauter, als die bildenden. Der ausschließende Enthusiasmus für die bildende Kunst, der Winckelmann besaß, forderte ihn auf, auch der redenden Kunst und vor allem der Poesie Gerechtigkeit zu erstreiten. Es widerstand ihm, die Malerei, wie er die bildende Kunst mit Einschluß der Bildhauerei benannte, zum Maßstabe für die Poesie gemacht zu sehen. Er hielt beide gegeneinander, und fand, daß man bei Beurtheilung von Werken des Dichters und Malers über denselben Stoff die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machte, die man dem Einen oder Andern zur Last legte, je nachdem man entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei hatte.

Wie er in der Vorrede zu Hogarth's Werk über die Zergliederung der Schönheit sich gefreut hatte, den Begriff der Schönheit durch die Entdeckung der Wellenlinie aus der Allgemeinheit auf bestimmte, fast mathematisch zu beweisende Grenzen eingeschränkt zu sehen; wie er in der Abhandlung über Pope den Unterschied des Philosophen von dem Dichter hervorgehoben hatte; wie er in den Abhandlungen über die Fabel Aesops, die ihm für die einzige galt, diese Gattung von der Poesie ausgefondert und ihre Gesetze bestimmt hatte; so schied er jetzt die Poesie von der Plastik, indem er die Grenzen beider, die auch die Grenze zwischen beiden sein mußten, festzustellen unternahm. Wenn er in dieser Scheidung zu streng gewesen sein sollte, so war er es doch nur in Kleinigkeiten, indem er, was für beide Gattungen der Kunst im

Ganzen und Großen genommen unbestreitbar richtig war, nun auch streng bis ins Einzelnste durchgeführt wissen wollte, so daß die Beschreibung, auch wo sie nicht Haupt- und Selbstzweck war, ganz aus der Poesie verbannt sein sollte; eine Consequenz, die durch die übertriebne Schätzung der f. g. malerischen Poesie veranlaßt war, wie sie durch den von ihm einst selbst als größten malerischen Dichter aller Länder und Zeiten geschätzten Thomson, den Dichter der Jahreszeiten, aufgekomen, wenigstens mustergültig geworden und durch die Schweizer Kritiker, die sich schlechtthin die Maler nannten, zu einer Art von System erhoben war. Die Bekämpfung des Irrthums ist nicht selten allzu streng.

Lessing gieng, als er seine Abhandlung über die Grenzen der Malerei und Poesie in Berlin ordnete und ausarbeitete, von einer Bemerkung Windelmanns über den Laokoon aus, in der ihn ein Seitenblick auf Virgils Laokoon zuerst aufmerksam machte, daß hier die Begriffe nicht gebührend auseinander gehalten seien. Den verschlungenen Faden der Untersuchung, bevor Lessing zu dem eigentlichen Gegenstande seines Werkes gelangt, hier bloß zu legen, scheint nicht erforderlich. Diesen aber erreicht er, als er die Meinung des Grafen Caylus untersucht: der Werth der Dichter bestimme sich nach der Brauchbarkeit für den Maler und ihre Rangordnung nach der Menge malerischer Stoffe, die sie dem Künstler darbieten. Die Untersuchung dieser Ansicht ergibt, daß die Malerei und Poesie sich durch den Gebrauch der Mittel, um ihre Idee darzustellen, unterscheiden; während jene Gestalten und Farben im Raume anwendet, drückt diese durch artikulirte Laute in der Zeit aus, was sie ausdrücken will, und ist ausschließlich auf Handlungen, wie jene ausschließlich auf Körper beschränkt. Zwar kann auch die Malerei Handlungen darstellen, aber nur durch Körper, wie die Poesie zwar auch Körper darstellen kann, aber nur andeutend durch Handlungen. Die Malerei kann in ihren räumlich nebeneinanderstehenden Bildungen nur den prägnantesten Moment der Handlung wählen, aus dem das Vorausgegangene und Folgende mit einem Blicke zu erkennen ist, während die Poesie in ihren fortschreitenden Nachbildungen der Handlung nur eine einzige Eigenschaft des Körpers gebrauchen kann und deshalb diejenige wählen muß, welche die sinnlichste ist, um den Körper vor die Einbildung zu bringen. Aus diesen Sätzen leitet er dann die Regeln für die malerischen Beiwörter und die Sparsamkeit in der Schilderung körperlicher Gegenstände her, wobei Homer ihm überall Muster und die Ausführlichkeit der neueren Dichter, z. B. des Ariost in der Beschreibung der Alcina, ein Beispiel des Verwerflichen ist.

Der Gewinn dieser Untersuchungen und ihrer Resultate war für die Zeit, in welcher Laokoon erschien, ein fast verlornes, und Lessing wußte sehr wohl

was er sagte, als er seinem Laotoon wenige Leser und noch weniger gütliche Richter versprach, oder als er bei der Uebersendung des Werkes meinte, Gleim werde alle seine Freundschaft gegen ihn nöthig haben, um diesen Mischmasch von Pedanterie und Grillen zu lesen und nur nicht ganz verwerflich zu finden. Er wählte diese wegwerfenden Bezeichnungen, als ob er aus der Seele der Leser dieser Gattung rede, die mit ihren beschreibenden Nachahmungen der Natur in Vers und Prosa der Entwicklung der poetischen Literatur Wunder welchen Dienst geleistet zu haben glaubten. Waren doch auch gelehrte und sonst einsichtige Beurtheiler, wie der Göttinger Heine, kaum im Stande, dem Gedankengange zu folgen, so daß sie sich an Einzelheiten hielten! Einer der eingehendsten Leser war Klop, der in den Hallischen gelehrten Zeitungen einen sorgfamen und bündigen Auszug gab und den Laotoon unter die besten Schriften der Nation stellte; Genie, philosophischer Scharfsinn, Belesenheit, Kenntniß der Künste zeige sich auf allen Seiten und erhebe den Schriftsteller unter die classischen Autoren. Doch kündigte Klop eine Begründung seiner über Einzelnes abweichenden Meinung an, die, als sie erschien, für ihn und seinen Ruf sehr verhängnißvoll wurde.

Der Laotoon, der im Mai 1766 erschien, kündigte sich als erster Theil eines umfassenderen Werkes an, das mindestens auf drei Theile berechnet war. Zur weiteren Ausarbeitung, in Kassel oder Göttingen, war Lessing noch im Frühjahr 1769 geneigt. Er bemerkt dabei, noch habe sich keiner, auch Herder nicht, träumen lassen, wo er hinaus wolle. Andeutungen dazu gab er in einem ausführlichen Briefe an Nicolai vom 26. März 1769, der nachgelesen zu werden verdient. Es geht daraus, deutlicher noch, als aus dem gedruckten ersten Theile, bei dem es trotz aller Vorarbeiten für die späteren geblieben ist, hervor, daß die Poesie und ihre Geseze den Schwerpunkt des Werkes bilden, daß ferner die Poesie auch von der Prosa gesondert und ihre Arten und Grade untersucht werden sollten; und daß Lessing mit Aristoteles, doch aus anderem Grunde, die dramatische als die höchste Gattung der Poesie aufstellte, in welcher die Worte aufhören willkürliche Zeichen zu sein und natürliche Zeichen willkürlicher Dinge werden.

R. Goethe.

I n h a l t.

	Seite
Vorrede	1
I. Das erste Gesetz der bildenden Künste war, nach Winkelmann, bey den Alten edle Einfachheit und stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdruck	5
II. Nach Lessing aber ist es die Schönheit. Und daher hat der Künstler den Laokoon nicht schreyend bilden können, wohl aber der Dichter	10
III. Wahrheit und Ausdruck kann nie das erste Gesetz der bildenden Künste seyn, weil der Künstler nur einen Augenblick und der Maler insbesondere diesen nur in einem einzigen Gesichtspunkte brauchen kann. Bey dem höchsten Ausdrucke kann der Einbildungskraft nicht freyes Spiel gelassen werden. Alles Transitorische bestimmt durch die bildenden Künste unveränderliche Dauer, und der höchste Grad wird edelhaft, so bald er beständig dauert	18
IV. Bey dem Dichter ist es anders. Das ganze Reich der Vollkommenheit steht seiner Nachahmung offen. Er braucht nicht sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentriren. Vom Drama, das ein redendes Gemälde seyn soll. Erklärung des Sophokleischen Philoktet	22
V. VI. Von dem Laokoon, dem Virgilischen und der Gruppe. Wahrscheinlich hat der Künstler den Virgil und nicht Virgil den Künstler nachgeahmt. Das ist keine Verkleinerung	34. 45
VII. Von der Nachahmung. Sie ist verschieden. Man kann ein ganzes Werk eines andern nachahmen, und da ist Dichter und Künstler Original: man kann aber nur die Art und Weise, wie ein anderes Werk gemacht worden, nachahmen, und das ist der Kopist. — Behutsamkeit, daß man nicht gleich vom Dichter sage, er habe den Maler nachgeahmt und wieder umgekehrt. Spence in seinem Polymetis und Addison	

VIII

	Seite
in seinen Reisen und Gesprächen über die alten Münzen haben den klassischen Schriftstellern dadurch mehr Nachtheil gebracht, als die schaaften Wortgrübler	52
VIII. Exempel davon, aus dem Spence	62
IX. Man muß einen Unterschied machen, wenn der Mahler für die Religion und wenn er für die Kunst gearbeitet	66
X. Gegenstände, die bloß für das Auge sind, muß nicht der Dichter brauchen wollen; dahin gehören alle Attribute der Götter. Spence wird widerlegt	73
XI. XII. XIII. XIV. Gaylus desgleichen in Tableaux tirés de l'Iliade etc.	76. 83. 90. 93
XV. XVI. XVII. XVIII. Von dem wesentlichen Unterschiede der Malererey und Poesie. Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, der Raum des Malers	94. 96. 104. 110
XIX. Die Perspective haben die Alten nicht gekannt. Widerlegung des Pope, der das Gegentheil behauptet	118
XX. XXI. XXII. Der Dichter muß sich der Schilderung der körperlichen Schönheiten enthalten: er kann aber Schönheit in Reiz verwandeln; denn Schönheit in Bewegung ist Reiz 124. 134. 137	
XXIII. XXIV. Häßlichkeit ist kein Vorwurf der Malererey, wohl aber der Poesie. Häßlichkeit des Iherites. Darf die Malererey zur Erreichung des Lächerlichen und Schredlichen sich häßlicher Formen bedienen?	144. 149
XXV. Edel und Häßlichkeit in Formen ist keiner vermischten Empfindung fähig und folglich ganz von der Poesie und Malererey auszuschließen. Aber das Edelhafte und Häßliche kann als Ingredienz zu den vermischten Empfindungen genommen werden, in der Poesie nemlich nur	152
XXVI. XXVII. Ueber Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums. Wer der Meister der Statue des Laotoons	163. 170
XXVIII. Vom Borghesischen Fesler	176
XXIX. Einige Erinnerungen gegen Winkelmanns Geschichte der Kunst	179

Anhang.

Entwurf für den II. Theil	187
Einzelne Gedanken zur Fortsetzung des Laotoon	192

Forrede.

Der erste, welcher die Mahlerey und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beyden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beyde, empfand er, stellten uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beyde täuschen, und beyder Täuschung gefällt.

Ein zweyter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bey beyden aus einerley Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen; auf Handlungen, auf Gedanken, sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Werth und über die Vertheilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Mahlerey, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bey diesen die Poesie der Mahlerey, bey jenen die Mahlerey der Poesie mit Erläuterungen und Beyspielen ausbessern könne.

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

Jene beyden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bey den Bemerkungen des Kunststrichters beruhet das Meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzeln Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen Einen scharfsinnigen Kunst-

richter funfzig witzige gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beyden Künsten gleich erhalten muß.

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

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

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

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

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Uebereinstimmung der Mahlerey und Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Mahlerey; bald lassen sie die Mahlerey die ganze weite Sphäre

der Poesie füllen. Alles was der einen Recht ist, soll auch der andern vergönnt seyn; alles was in der einen gefällt oder mißfällt, soll nothwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die leichtesten Urtheile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Mahlers über einerley Vorwurf, die darinn bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nach dem sie entweder mehr Geschmaack an der Dichtkunst oder an der Mahlerey haben, zur Last legen.

Ja diese Aftercritik hat zum Theil die Virtuosen selbst geführt. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Mahlerey die Allegoristerey erzeugt, indem man jene zu einem redenden Gemählde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie mahlen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maasse sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen, und zu einer willkührlichen Schriftart zu werden.

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

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

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten seyn werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein Paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, Troß einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen grossen Theil der Beispiele in seiner Aesthetik, Gesners Wörterbuche schuldig zu seyn. Wenn mein Raisonnement nicht so blündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

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

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerey, die bildenden Künste überhaupt begreiffe; 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 Malerley und Bildhauerkunst, sehet Herr Winkelmann 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, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der „Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gefestete Seele.

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und „nicht in dem Gesichte allein, bey dem heftigsten Leiden. Der „Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers „entdecket, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere „Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe „bey nahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, „äussert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der „ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrey, wie „Virgil von seinem Laokoön singet; die Oefnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes „Seufzen, wie es Sadolet beschreibet. Der Schmerz des Körpers „und die Grösse der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur „mit gleicher Stärke ausgetheilet, und gleichsam abgewogen. Laokoön „leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend „gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser „grosse Mann das Elend ertragen zu können.“

„Der Ausdruck einer so grossen Seele geht weit über die „Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke

¹ Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerley und Bildhauerkunst. S. 21. 22.

„des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und bließ den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein, u. s. w.“

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wuth nicht zeige, welche man bey der Heftigkeit desselben vernuthen sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierinn, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu seyn, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urtheilen dürfte; daß, sage ich, eben hierinn die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

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

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

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet.“ Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bey uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrey, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ. — Man hat den dritten Aufzug dieses Stücks ungleich kürzer, als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter,¹ daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube

¹ Brumoy Theat. des Grecs T. II. p. 89.

ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausruffungen, das Winseln, die abgebrochenen *α, α, φευ, ατται, ω μοι, μοι!* die ganzen Zeilen voller *παρα, παρα,* aus welchen dieser Aufzug bestehet, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen declamiret werden mußten, als bey einer zusammenhangenden Rede nöthig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauern lassen, als die andern. Er scheint dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen seyn.

Schreyn ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrey zu Boden. Die gerichte Venus schreyet laut;¹ nicht um sie durch dieses Geschrey als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Wange des Diomedes fühlte, schreyet so gräßlich, als schrieen zehn tausend wüthende Krieger zugleich, daß beyde Heere sich entsezen.²

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

Ich weis es, wir feinem Europäer einer klügern Nachwelt; wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrey und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bey uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Urältern waren in dieser größer, als in jener. Aber unsere Urältern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, unter den Bissen

¹ Iliad. E. v. 343. *ἡ δὲ μεγα ἰαχούσα* —

² Iliad. E. v. 850.

der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten Nordischen Heldenmuths. ¹ Palnatoko gab seinen Jomsburgern das Geſetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und fürchte sich; er äufferte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bey dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bey ihm Grundsätze. Bey ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äussere Gewalt sie wecket, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bey dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte, und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrey, die Griechen hingegen in entschloßner Stille zur Schlacht führet, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerkt haben. ² Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillstand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Todten beschäftigt, welches auf beyden Theilen nicht ohne heiße Thränen abgehet; *δακρυα δερμα χεοντες*. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen; οὐδ' εἰα *κλαίειν Πριάμος μέγας*. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier, weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Muth an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum ertheilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nehm-

¹ Th. Bartholinus de causis contemptæ a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. I.

² Iliad. H. v. 421.

liche Verboth? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sehn könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu sehn, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. *Νεμεσσωμαι γε μὲν οὐδεν κλαίειν*, läßt er an einem andern Orte¹ den verständigen Sohn des weisen Nestors sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Theil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Ausser dem Philoktet, der sterbende Hercules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dant sey unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Hercules, die lächerlichsten unerträglichsten Personen auf der Bühne sehn würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter² an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlornen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Hercules, wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessirende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit grosser Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affect, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, so wie jede andere deutliche Vorstellung, ausschließt.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es

¹ Odyss. 4. 195.

² Chataubrun.

wahr ist, daß das Schreien bey Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer grossen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht seyn, warum dem ohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgethet, der dieses Geschrey mit bestem Vorsatze ausdrückt.

II.

Es sey Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird iht die Mahlerey überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzt, und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niedrer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erhöhung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzünden; er war zu groß von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich mahlen wollen, da dich niemand sehen will,“ sagt ein alter Epigrammatist¹ über einen höchst ungefalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Seh so „ungefalten, wie möglich; ich will dich doch mahlen. Mag dich

¹ Antiochus. (Antholog. lib. II. cap. 4.) Garduin über den Plinius (lib. 35. sect. 36. p. m. 698.) legt dieses Epigramm einem Piso bey. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.

wahr ist, daß das Schreien bey Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer grossen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht seyn, warum dem ohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgethet, der dieses Geschrey mit bestem Vorsatze ausdrückt.

II.

Es sey Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird iht die Mahlerey überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzt, und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niedrer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erhöhung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzünden; er war zu groß von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich mahlen wollen, da dich niemand sehen will,“ sagt ein alter Epigrammatist¹ über einen höchst ungefalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Seh so „ungefalten, wie möglich; ich will dich doch mahlen. Mag dich

¹ Antiochus. (Antholog. lib. II. cap. 4.) Garduin über den Plinius (lib. 35. sect. 36. p. m. 698.) legt dieses Epigramm einem Piso bey. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.

„schon niemand gern sehen: so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht in so fern es dich vorstellt, sondern in so fern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Schœusal so ähnlich nachzubilden weis.“

Freylich ist der Gang zu dieser üppigen Prahlerey mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Piræicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit wiederfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte,¹ lebte in der verächtlichsten Armuth.² Und Piræicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätte, Esel und Rüchenträuter, mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten, und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhypparographen,³ des Rothmahlers; obgleich

¹ Jungen Leuten, befehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, so viel möglich, von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten. (Polit. lib. VIII. cap. 5. p. 526. Edit. Conring.) Herr Boden will zwar in dieser Stelle anstatt Pauson, Pausanias gelesen wissen, weil von diesem bekannt sey, daß er unzüchtige Figuren gemahlt habe. (de Umbra poetica, comment. I. p. XIII.) Als ob man es erst von einem philosophischen Gesetzgeber lernen müßte, die Jugend von dergleichen Reihungen der Wollust zu entfernen. Er hätte die bekannte Stelle in der Dichtkunst (cap. II.) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um seine Vermuthung zurück zu behalten. Es giebt Ausleger (z. E. Kühn, über den Melian Var. Hist. lib. IV. cap. 3.), welche den Unterschied, den Aristoteles daselbst zwischen dem Polygnotus, Dionysius und Pauson angiebt, darinn setzen, daß Polygnotus Götter und Helden, Dionysius Menschen, und Pauson Thiere gemahlt habe. Sie malten alleamt menschliche Figuren; und daß Pauson einmal ein Pferd malte, beweiset noch nicht, daß er ein Thiermahler gewesen, wofür ihn Hr. Boden hält. Ihren Rang bestimmten die Grade des Schönen, die sie ihren menschlichen Figuren gaben, und Dionysius konnte nur deswegen nichts als Menschen malen, und hieß nur darum vor allen andern der Anthyropograph, weil er der Natur zu slavisch folgte, und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen, ein Religiönsverbrechen gewesen wäre.

² Aristophanes Plut. v. 602. et Acharnens. v. 854.

³ Plinius lib. XXXV. sect. 37. Edit. Hard.

der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Richtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hülfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl, und die Nachahmung ins Häßlichere bey Strafe verboth, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius,¹ gehalten wird. Es verdamnte die griechischen Ohezzi; den unwürdigen Kunstgriff, die Aehnlichkeit durch Uebertreibung der häßlichen Theile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Caricatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellenoditen geflossen. Jeder Olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreymaligen Sieger, ward eine Ikonische gesetzt.² Der mittelmäßigen Portraits sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, so muß doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bey den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmassen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig; und es wird Tyranney, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maasse er jede Art desselben verstaten will.

Die bildenden Künste insbesondere, ausser dem unfehlbaren

¹ De Pictura Vet. lib. II. cap. IV. §. 1.

² Plinius lib. XXXIV. sect. 9. Edit. Hard.

Einflüsse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischt. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bey uns scheint sich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äussern.

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzählungen, die man gerade zu als Lügen verwirft, etwas wahres zu erblicken. Den Müttern des Aristomenes, des Aristodamas, Alexanders des Grossen, des Scipio, des Augustus, des Galerius, träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit;¹ und die schönen Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Mercurius, eines Hercules, waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des Thieres. So rette ich den Traum, und gebe die Auslegung Preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantastie nur immer eine Schlange war.

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

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

¹ Man irret sich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen einer medicinischen Gottheit hält, wie Spence, Polymetis p. 132. Justinus Martyr (Apolog. II. pag. 55. Edit. Sylburg.) sagt ausdrücklich: *παρα παντι των νομιζομενων παρ υμιν λεων, οφιν συμβολον μεγα και μυστηριον αναγροφεται*; und es wäre leicht eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringste Beziehung auf die Gesundheit haben.

und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet seyn müssen.

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

Wuth und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben.¹

¹ Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und andere gedenken; man übersehe die noch ikt vorhandenen alten Statuen, Basreliefs, Gemälde: und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bildersprache, als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind. Indeß hätte Spence, da er Furien haben mußte, sie doch lieber von den Münzen erborgten sollen, (Seguini Numis. pag. 178. Spanhem. de Præst. Numism. Dissert. XIII. p. 639. Les Césars de Julien, par Spanheim p. 48.) als daß er sie durch einen wihigen Einfall in ein Werk bringen will, in welchem sie ganz gewiß nicht sind. Er sagt in seinem Polymetis (Dial. XVI. p. 272.) „Obgleich die Furien in den Werken der alten Künstler etwas sehr seltenes sind, so findet sich doch eine Geschichte, in der sie durchgängig von ihnen angebracht werden. Ich meine den Tod des Meleager, als in dessen Vorstellung auf Basreliefs sie öfters die Althäa aufmuntern und antreiben, den unglücklichen Brand, von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes abhing, dem Feuer zu übergeben. Denn auch ein Weib würde in ihrer Rage so weit nicht gegangen seyn, hätte der Teufel nicht ein wenig zugeführt. In einem von diesen Basreliefs, bey dem Vellori (in den Admirandis) sieht man zwey Weiber, die mit der Althäa am Altare stehen, und allem Ansehen nach Furien seyn sollen. Denn wer sonst als Furien, hätte einer solchen Handlung beywohnen wollen? Daß sie für diesen Charakter nicht schrecklich genug sind, liegt ohne Zweifel an der Abzeichnung. Das Merkwürdigste 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 Althäa, so oft sie eine üble That vornahm, ihr Gebet richtete, und vornehmlich ikt zu richten. alle Ursache hatte u.“ — Durch solche Wendungen kann man aus allem alles machen. Wer sonst, fragt Spence, als Furien, hätte einer solchen Handlung beywohnen wollen? Ich antworte: Die Mägde der Althäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mußten. Ovid sagt: (Metamorph. VIII. v. 460. 461.)

Born setzten sie auf Ernst Herab. Bey dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bey dem Künstler nur der ernste.

Zammer ward in Betrübniß gemildert. Und wo diese Milderung nicht Statt finden konnte, wo der Zammer eben so verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes? Sein Gemählde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigenthümlich zukommenden Grad der Traurigkeit erteilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllete, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser,¹ in den traurigen Physiognomien so

Protulit hunc (stipitem) genitrix, tædasque et fragmina poni
Imperat, et positis inimicos admovet ignes.

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

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

Der Künstler brauchte ihn gleichsam zum Uebergange in den folgenden Zeitpunkt der nehmlichen Geschichte, welcher den sterbenden Meleager gleich darneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon für Parzen. (Antiqu. expl. T. I. p. 162.) den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls für eine Furie ausgiebt. Vossori selbst (Admirand. Tab. 77.) läßt es unentschieden, ob es Parzen oder Furien sind. Ein Ober, welches genugsam zeigt, daß sie weder das eine noch das andere sind. Auch Montfaucons übrige Auslegung sollte genauer seyn. Die Weißperson, welche neben dem Bette sich auf den Ellbogen stützt, hätte er Cassandra und nicht Atalanta nennen sollen. Atalanta ist die, welche mit dem Rücken gegen das Bette gelehret, in einer traurigen Stellung sitzt. Der Künstler hat sie mit vielem Verstande von der Familie abgewendet, weil sie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleagers war, und ihre Betrübniß über ein Unglück, daß sie selbst unschuldiger Weise veranlaßt hatte, die Anverwandten erbittern mußte.

¹ Plinius lib. XXXV. sect. 36. Cum moestos pinxisset omnes, præcipue patrum, et tristitiæ omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum relavit, quem dignus non poterat ostendere.

erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener,¹ daß der Schmerz eines Vaters bey dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sey. Ich für mein Theil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affects verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Composition beydes nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht mahlen durfte, ließ er errathen. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beyspiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

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

¹ Summi moeroris acerbitem arte exprimi non posse confessus est. Valerius Maximus lib. VIII. cap. 11.

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

Die bloße weite Oefnung des Mundes, — bey Seite gesetzt, wie gewaltfam und edel auch die übrigen Theile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden, — ist in der Mahlerey ein Fleck und in der Bildhauerey eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon bewies wenig Geschmaç, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgerissenem Munde, für einen Orakel ertheilenden Jupiter ausgab.¹ Muß ein Gott schreyen, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriss des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemählde des Timanthes sollte geschrien haben.² 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 Schreyen öfnen.³

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigeren Grad von Gefühl, an mehreren alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande, von der Hand eines alten unbekannten Meisters, war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die Lokrischen Felsen, und die Euböischen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finster, als wild.⁴ Der Philoktet

¹ Antiquit. expl. T. 1. p. 50.

² Er giebt nehmlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: Calchantum tristem, moestum Ulysses, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum. — Der Schreyer Ajax müßte eine häßliche Figur gewesen seyn; und da weder Cicero noch Quintilian in ihren Beschreibungen dieses Gemähldeß seiner gedenken, so werde ich ihn um so viel eher für einen Zusatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen.

³ Bellorii Admiranda. Tab. 11. 12.

⁴ Plinius libr. XXXIV. sect. 19.