

231207

II

Lehrerbücherei
Oberschule für
Belgarb

T 2e 74 87

Johann Gottfried Herders

Erstes kritisches Wäldchen

im Auszug für den Schulgebrauch herausgegeben
und erläutert

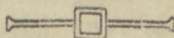
von

Dr. Heinrich Michelis,

Oberlehrer an der Städtischen Oberrealschule i. E.
zu Königsberg i. Pr.



Beilage zum Jahresbericht der Städtischen Oberrealschule i. E.
zu Königsberg i. Pr. — Ostern 1909.



1500
Johann Gottlieb Herders

hisser kritische Wälchen

in dem die Schrift nach dem
und enthält



231.207

II

—

Zur Einführung.

Winckelmann war der größte deutsche Gelehrte des 18. Jahrhunderts, der wie kein anderer seine Zeit mit dem künstlerischen Schönheitsideal der Antike zu erfüllen wußte. Er faßte, wie es J. Lessing in seiner vortrefflichen Winckelmann-Ausgabe so klar ausspricht, „die Geschichte der Kunst als ein einheitliches, organisches Ganzes“ auf. Unbekümmert um alle kleinteiligen philologischen Zänkereien seiner Zeit verfolgte er nur das eine Ziel, die Gesetze der griechischen Kunst in ihrer ganzen Tiefe und Kraft zu erkennen und seinem Volke eine Geschichte der Kunst zu geben, wie man sie bis dahin garnicht kannte. Winckelmanns Schaffen war kulturgeschichtlich von höchster Bedeutung. Seine Hauptwerke sind die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ und seine „Geschichte der Kunst des Altertums“. Sein Verdienst war es, die Unklarheit und Unkenntnis, die in seiner Zeit auf dem gesamten Gebiete der Kunstanschauungen herrschten, mit einem Schlage zu beseitigen. Winckelmann erkannte die große Wahrheit, daß sich das geistige und vor allem auch das künstlerische Leben eines Volkes unter dem Einfluß der natürlichen, politischen und sozialen Verhältnisse entfaltet und zwar im engsten Zusammenhang mit der gesamten Kulturentwicklung. Ihm war überdies stets die Form nie mehr als ein Ausdrucksmittel, Schönheit aber die Verkörperung einer Idee, einer Stimmung, einer Empfindung.

Winckelmann schuf die Grundlage für die geistvollen kritischen Untersuchungen Lessings. Man mag heutzutage über den „Laokoon“ urteilen, wie man will — sicher ist manche seiner theoretischen Ausführungen heute nicht mehr haltbar; sicher ist aber auch, daß der „Laokoon“, um mit keinem Geringeren als Goethe zu reden, „die Menschheit aus der Region eines kümmerlichen Gedankens in die freien Gefilde hinriß“. — Alle bisherigen Urteile der Kritik waren wie ein abgetragener Rock weggeworfen, fährt Altmeister Goethe fort, und in der Tat war der Einfluß der Lessingschen kritischen Untersuchungen vielleicht noch größer als der Winckelmanns. Beide Männer aber haben der Welt unendlich viel gegeben. Eine neue Welt ward erschlossen, der Weg zu einer neuen Wissenschaft frei.

Und doch dürfen wir noch einen Großen nicht vergessen, dessen Ruhm nur zu oft, wenn auch vielleicht mit Unrecht durch die Größe der Männer, die schon vor ihm wirkten, verdunkelt wird: Johann Gottfried Herder. Er wies den Deutschen nicht nur neue Bahnen, indem er das Wesen der Poesie als einer Volkspoesie tief erfaßte, indem er auf Shakespeare hinwies, mit einer Wärme und Begeisterung, wie kaum einer zuvor — er ist auch ein vollgiltiger Kritiker. Freilich ist er ein ganz anderer als Lessing, doch aber eine ganze Persönlichkeit, deren reiches Gefühlsleben noch heute seinen Zauber übt und den Leser in seinen Bann zieht. Er besitzt nicht die strenge logische Art eines Lessing. Gefühl ist bei ihm alles. Sollte das ein Fehler sein? Bei dem Kunstkritiker wohl noch am wenigsten. Und war es ein Fehler, so gewährte er Herder wenigstens den Vorteil einer zwar äußerst subjektiven, aber hinreißenden, von leidenschaftlicher Liebe zur Poesie ge-

tragenen Darstellung. Lessing suchte Einsicht in das Wesen der Poesie zu gewinnen; Herder sucht das poetische Gefühl zu entwickeln. Ist ihm doch die Poesie eine notwendige Äußerung der Natur, wie die Sprache. Lessing hatte immer die Form im Auge; Herder richtet sein ganzes Augenmerk auf den Stoff; und dessen Auffassung und Gestaltung macht in seinen Augen den ganzen Dichter, den ganzen Künstler.

In diesen Ideen lag wiederum ein großer Fortschritt, der auch auf die Fortentwicklung unserer Literatur, auf die Geistesentwicklung unserer großen Dichter nachhaltig gewirkt hat. Von diesem Geiste sind aber vor allem die „Kritischen Wälder“ beseelt. Und wer sich in die Gedankenwelt des „Laokoon“ versenkt, sollte nicht vergessen, nachzuprüfen, was Herder in dem ersten Wäldchen zu diesem Thema zu sagen hatte. Lessing und Herder stehen an der Schwelle einer neuen Zeit, die beiden unendlich viel verdankt. Daher erschien mir der Versuch lohnend, als Ergänzung zu der Lektüre des „Laokoon“ die Hauptgedanken des ersten der „Kritischen Wälder“ in einer in erster Linie für die Hand des Schülers bestimmten Ausgabe herauszugeben.

Der kraftvolle Enthusiasmus der Dichter der Sturm- und Drangperiode, Schillers herrliche, von edelster Begeisterung getragene Dichtungen, Bürgers Balladen und Goethes volkstümlicher und tiefempfundener „Götz“ — sie alle sind seines Geistes. Denn Herder war der erste, der vor allem laut verkündigte: Die Dichtung sei Natur! Die Form ist wenig, der Gehalt, der Stoff und seine Gestaltung alles! In dieser Erkenntnis aber lag das Geheimnis, das die Meister unserer Dichtung zur Größe führte und ihren Namen Unsterblichkeit verlieh.

Bei der Herausgabe dieses Auszuges leitete mich der Gedanke möglicher Knappheit in der Auswahl des Stoffes und möglicher Brauchbarkeit als Ergänzung zu der Besprechung von Lessings „Laokoon“. Die Kürzungen, die ich mit dem Texte vornehmen mußte, sollen dazu dienen, den Auszug von Wiederholungen und Weitschweifigkeiten zu befreien. Naturgemäß entschied hier in den meisten Fällen der rein subjektive Geschmack. Die Anmerkungen sollen dem Schüler das Verständnis des Textes erleichtern und ihm vor allem viele zeitraubende Nachschlagearbeit ersparen. Die kurzen Inhaltsangaben, auch der nicht abgedruckten Kapitel, werden einen allgemeinen Überblick über das Ganze des Werkes ermöglichen.

So wird hoffentlich auch diese kleine Ausgabe unserem großen Herder zu den alten manchen neuen Freund gewinnen. Trotz mancher Schwächen kommt gerade in diesem Werke Herders gesunder Sinn und feines kritisches Gefühl klar zum Ausdruck.

Dr. Heinrich Michelis.

Königsberg i. Pr., Ostern 1909.

Kritische Wälder

oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst
des Schönen.

Erstes Wäldchen.

Lessings Laokoon gewidmet — 1769.

I.

[Urteil über Lessing; Lessing und Winckelmann.]

Der Laokoon Lessings, ein Werk, an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie und der Kunst des Schönen, geschäftig gewesen, ist in unserer jetzigen kritischen Pestilenz in Deutschland für mich eine der angenehmen Erscheinungen gewesen, um welche Demokritus¹⁾ die Götter bat, als um die Seligkeit seines Lebens. — — — Laokoon, als Abhandlung über die Grenzen der Poesie und Malerei, hat Wert und Vortrefflichkeit; aber ihn als Streitschrift, als Prüfung der ganzen Winckelmannschen Werke betrachten zu wollen, ist meines Erachtens der falscheste Gesichtspunkt, und der Genius eines Lessings

1) Demokrit von Abdera, griechischer Philosoph, Begründer einer streng mechanischen Welterklärung, der Atomistik, Gründer einer philosophischen Schule von „Demokriteern“ in Abdera. (vgl. die Rolle Demokrits in Wielands satirischem Roman „Die Abderiten“ und in H. J. Webers „Demokritos, oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen.“)

und Winckelmanns sind auch zu verschieden, als daß ich's von mir erlangen könnte, sie gegeneinander abzumessen.

Winckelmanns¹⁾ Stil ist wie ein Kunstwerk der Alten. Gebildet in allen Teilen, tritt jeder Gedanke hervor, und stehet da, edel, einfältig, erhaben, vollendet: er ist. Geworden sei er, wo oder wie er wolle, mit Mühe oder von selbst, in einem Griechen oder in Winckelmann: genug, daß er durch diesen auf einmal, wie eine Minerva aus Jupiters Haupt,²⁾ dastehet und ist. Wie also an dem Ufer eines Gedankenmeeres, wo auf der Höhe desselben der Blick sich in den Wolken verliert: so stehe ich an seinen Schriften und überschaue. Ein Feld von Kriegsmännern, die weit und breit zusammen geworben, die Aussicht erst lange ins Große führen; wenn aber endlich aus dieser Weite das Auge erhabener zurückkommt, so wird es sich an jeden einzelnen Kriegsmann heften, und fragen, woher? und betrachten, wer er sei? und alsdann von vielen den Lebenslauf eines Helden erfahren können.

Lessings Schreibart ist der Stil eines Poeten, das ist eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, sondern der da machet, nicht der gedacht haben will, sondern uns vordenket. Wir sehen sein Werk werdend, wie

1) Winckelmanns, des größten deutschen Kunstgelehrten vor Lessing, Hauptwerke: „Gedanken der Nachahmung der griechischen Werke“ und „Geschichte der Kunst des Altertums“ erschienen in den Jahren 1755 und 1764. (Lessings „Laokoon“ 1766; Herders „Kritische Wälder“ 1769.)

2) Minerva wurde in Rom neben Jupiter und Juno als Schutzgöttin der Stadt und des Reiches verehrt. Minerva (die hellenische Pallas Athene) gebar Jupiter aus seinem Haupte, das ihm Hephästos mit einem Beile spalten mußte. Als die Kriegsgöttin in vollem Waffenschmucke aus dem Haupte ihres Vaters hervorsprang — so erzählt die Sage — verkündigte ein gewaltiges Erdbeben der Welt das große Ereignis.

das Schild Achilles' bei Homer.¹⁾ Er scheint uns die Veranlassung jeder Reflexion gleichsam vor Augen zu führen, stückweise zu zerlegen, zusammenzusetzen. Nun springt die Triebfeder, das Rad läuft, ein Gedanke, ein Schluß gibt den andern, der Folgesatz kommt näher, da ist das Produkt der Betrachtung.

Sogar bis auf einzelne Bilder, Schilderungen und Verzierungen des Stils erstreckt sich dieser Unterschied zwischen beiden: Winckelmann, der Künstler, der gebildet hat, Lessing, der schaffende Poet. Jener ein erhabener Lehrer der Kunst; dieser, selbst in der Philosophie seiner Schriften, ein munterer Gesellschafter; sein Buch ein unterhaltender Dialog für unsern Geist.

II.

[Das Schreien als Ausdruck körperlichen Schmerzes;
über das Schreien der homerischen Helden.]

Allerdings ist Schreien der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes;²⁾ nur jede Kunst der Nachahmung, und so darf ich auch sagen jede Gedichtart, hat in Nachahmung dieses Ausdrucks ihre

1) Homer läßt Hephästos den Schild des Achilles vor unseren Augen herstellen; vgl. Ilias, Ges. XVIII., 478 fg. Lessing bespricht die Schilderung im „Laokoon“, XVIII und XIX.

2) vgl. Laokoon I. Grundgedanke: Das Schreien bei der Empfindung körperlichen Schmerzes kann besonders nach der alten griechischen Denkungsart sehr wohl „mit einer großen Seele bestehen!“ Winckelmann sagt in seinen „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“: „Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele (Laokoons) sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt und gleichsam abgewogen. — Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke.“

eigenen Grenzen. Wie abwechselnd ist Homer in der Art, wie seine Krieger, seine Helden niederfallen, und wie wiederholend in dem, was den Niederfallenden und Sterbenden gemein ist; aber weder jene Abwechslung, noch diese Wiederholung macht mir das Lessingsche Wort verständlich: „Homers Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden!“ Sehr selten, möchte ich sagen, und fast garnicht, außer wenn eine nähere Bestimmung des Charakters es fordert. So gewöhnlich ihm ist, daß sein Krieger mit klirrenden Waffen, mit bebendem Boden usw., fällt und stirbt, indem ihm Dunkelheit die Augen deckt; so ungewöhnlich fällt und stirbt einer mit Geschrei, mit Heulen: und alsdann ist dies nicht „der natürliche Eindruck des körperlichen Schmerzes“, sondern ein Charakterzug seines Verwundeten. So heult z. E. bei seiner Verwundung ein Pherekles;¹⁾ aber dieser Pherekles ist ein Trojaner, ein unkriegerischer Künstler, ein feiger Flüchtling, der auf der Flucht eingeholt wird; und freilich ein solcher kann sich durch ein Geheul auf seinen Knien unterscheiden; aber offenbar „nicht der leidenden Natur ihr Recht zu lassen,“ sondern vermöge seines Charakters.²⁾ — — —

1) Ilias, Ges. V, 59—68.

2) Herder fügt als weitere Beispiele das Schreien der Venus (II. V, 343) und des Mars (II. V, 859) hinzu. Die auf Pherekles bezüglichen Verse der „Ilias“ sind folgende:

„Aber Meriones traf den Pherekles, stammend aus Tekton,
Harmon's Sohn, der mit Händen erfindsam allerlei Kunstwerk
Bildete; denn ihn erkor zum Liebling Pallas Athene.
Er auch hatte dem Paris die schwebenden Schiffe gezimmert,
Jene Beginner des Wehs, die Unheil brachten den Troern
Und ihm selbst, weil nicht er vernahm der Unsterblichen Ausspruch,
Diesen traf, da er jetzt im verfolgenden Lauf ihn ereilet,
Rechts hindurch ins Gesäß Meriones, daß ihm die Spitze
Vorn die Blase durchbohrend, am Schambein wieder hervordrang.
Heulend sank er aufs Knie, und Todesschatten umfing ihn.“

So weit sind wir also, daß Homer das Prädikat des Schreiens nicht als einen allgemeinen Ausdruck des körperlichen Schmerzes, nicht als eine absolute Bezeichnung, der leidenden Natur ihr Recht widerfahren zu lassen, gebrauche; es muß in dem Charakter eben dessen, den er schreien läßt, eine nähere Bestimmung dazu liegen, daß eben dieser schreiet und kein anderer. — — —

Noch minder scheint mir das Schreien der wichtige, unveränderliche Zug zu sein, der zu der unveränderlichen Äußerung eines Menschengefühls gehören müßte: denn einer kann seufzen, der andere ächzen, der dritte schreien, und ein Hannibal in seinem äußersten Kummer lachen. Am mindesten aber ist notwendige Bestimmung des Helden, als Mensch betrachtet: so daß er ein Unmensch sein müßte, wenn er nicht schrie. Wäre dies, so hätte Homer lauter Unmenschen besungen. Sein Agamemnon, ein König der Völker, der herrlichste der Griechen vor Troja, wird im tapfersten Gefecht verwundet: er fährt zusammen¹⁾ — aber aufzuschreien, zu weinen, vergißt er. — — Menelaus wird vom Pfeile Pandarus' unvermutet und im wichtigsten Zeitpunkte getroffen; sein Blut rinnt: Agamemnon fährt zusammen: Menelaus selbst;²⁾ aber nichts mehr! Da er den Pfeil in der Wunde sieht, zieht er ihn aus, und läßt seinen Bruder und seine Mitsoldaten um sich seufzen. Man weiß, daß Homer eine ordentliche Leiter der Tapferkeit habe, und er hat sie auch in dieser anscheinlichen Kleinigkeit sogar. Ulysses hält deswegen seinen Schmerz zurück, weil er die Wunde

1) Ilias XI, 254, „Schauer ergriff urplötzlich den herrschenden Held Agamemnon.“ —

2) Ilias IV, 148, „Schauer durchdrang ihn selber, den streitbaren Held Menelaus“ — — —

nicht tödlich fühlt;¹⁾ Agamemnon und Menelaus fahren bei der Verwundung doch noch zusammen; aber endlich Diomedes stand, rief dem Sthenelus, ihm den Pfeil aus der Wunde zu ziehen; und da das Blut quoll, so strömte seine Empfindung, statt in Tränen und Geschrei, in feurige Gebete wider die Feinde aus.²⁾ — — —

Und so hält also die so einnehmende Lessingsche Betrachtung über die Empfindbarkeit der Griechen, und den Kontrast derselben gegen rohe Barbaren³⁾ und feine Europäer nicht Stich!

III/IV.

[Über die Empfindbarkeit der Griechen; Gedanken zur Geschichte der elegischen Dichtkunst.]

V.

[Das Geschrei Philoktets ist in dem Drama von Sophokles nicht ein Hauptmittel der Rührung. Bei Sophokles, wie überhaupt im Drama, ist körperlicher Schmerz niemals die Hauptidee der Dichtung.⁴⁾

Wenn ein griechisches Stück geschrieben ist, um vorgestellt und nicht um gelesen zu werden, so ist's

1) Ilias XI, 439, „wich er ein wenig zurück“ — —

2) Ilias, V, 95—120.

3) „barbarisch“ erscheint Lessing der „nordische Heldenmut“ unserer „Ureltern“ (Laok. I, Absatz 10.)

4) Anknüpfend an das Wort Winckelmanns: „Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet“ (in: Gedanken üb. d. Nachahmung d. griech. Werke) sagt Lessing: „Das Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heiligen Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuts, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ“ (Laokoon I). In

Philoktet: denn die ganze Wirkung des Trauerspiels beruhet auf dem Leben der Vorstellung. Hin also mit Auge und Geist in die atheniensische Bühne. Der Schauplatz öffnet sich: ein Ufer ohne die Spur eines Menschen; eine einsame, unbewohnte Insel mitten in den Wellen des Meers. — Hier hören wir, ist Philoktet, der berühmte Sohn Pöans.¹⁾ Elender, Einsamer! Der menschlichen Gesellschaft völlig beraubt, hier zur ewigen Einsamkeit verbannet. — — — Nun fällt uns die Wohnung des Elenden näher in die Augen — eine unbewohnte Höhle! — Ist noch etwas Hausgerät und Speise darin? Zertretenes Gras — ein elendes Lager der Tiere! Hier muß der Held liegen, ohne den Troja nicht kann erobert werden; ein Becher von Holz, etwas Feuergerät — ist der ganze Schatz des Königes — und, o Götter! Hier eitervolle Lappen, Zeugen seiner Krankheit! — Er ist fort. — — Indessen geht die Scene des Betruges an, da Ulysses den Neoptolemus so weit bringt, daß dieser gutherzige Redliche, der Sohn des redlichen Achilles, einen Fremden, einen Elenden, mit List, durch Lügen und Ränke gefangen nehmen soll. — — — Der Chor und Neoptolem sind nun beschäftigt, das Mitleid für Philoktet tiefer in uns zu prägen, sie wiederholen die vorigen Jammerzüge — da läßt sich von weitem ein Ächzen hören! Das Ach kommt näher, es wird ein Wimmern, ein tiefes, klägliches Ach — nun ist's erst vernehmlich! Sie haben sich nicht geirrt: Philoktet

Abschn. IV des „Laokoon“ sucht Lessing den Dichter zu rechtfertigen (vgl. die Anmerkungen 1—4). Herder sucht zu zeigen, daß der körperliche Schmerz in dem Drama nur eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle spielt. Lessing sah in der Idee des körperlichen Schmerzes, so sehr er sie auch zu erweitern suchte, im Grunde die Hauptidee des Stückes.

1) Gewöhnlich: Poias (lat. Pöas).

muß kommen und — er tritt auf! Oder vielmehr er schleicht sich hinan, um — Nun wird er sich mit Gebrüll auf's Theater werfen? zu schreien anfangen, daß Peter Squenz sagen möchte: lieber Löwe, brülle noch einmal!¹⁾ Wer doch den Kunstrichtern einmal das Gebrüll ausreden könnte, von dem im Griechischen so wenig Spur ist. Einen langen Aufzug durch²⁾ spricht Philoktet mit dem Fremden, ohne daß er ans Schreien gedenkt; selbst das vorher von ferne tönende Ach hat Sophokles hinter den Scenen gelassen. Der weise Sophokles! Wie wird mich der Mann weibisch dünken, wie wird mir sein Ach! verächtlich sein können, das er nur hinächzte, da er allein zu sein glaubte, das er vor den Fremden gleich verbirgt, und im Gespräche immer bergen kann. Der Leidende ist ein Held!

Und für diesen Charakter sorgt Sophokles genau. Er muß sich erst mehr zum Freunde unserer Seele machen, ehe unser Körper sympathisieren könnte, und wie bekümmert ist der Arme um die Fremden? Nichts vermutet er weniger, als daß sie ihm nachstellten: der Gutherzige hält sie für Verschlagene, für solche, die seines Teilnehmens wert wären — der Menschenfreund! Er sieht die griechischen Kleider; ein böses Erinnerungszeichen für ihn an die treulosen

1) Andreas Gryphius läßt in seinem Schimpfspiel „Herr Peter Squenz“ Meister Klipperling, den Schreiner, der in der Komödie „Piramus und Thisbe“ den Löwen darstellen soll, die Worte ausrufen: „Kümmert Euch nicht, kümmert Euch nicht; ich will so lieblich brüllen, daß der König und die Königin sagen sollen: mein liebes Löwichen, brülle noch einmal.“ Die Worte finden sich schon bei Shakespeare, dessen Rüpelspiel im „Sommernachtstraum“ Gryphius kannte und benutzte; — sie sind sprichwörtlich geworden.

2) Gemeint ist wohl Aufzug II (eine Akteinteilung findet sich bei Sophokles nicht). Vgl. Vers 219—675.

Griechen; aber dies hat er vergessen. Wie wünscht er, daß sie Griechen wären; wie verlangt er, wieder einen griechischen Laut zu hören! — Er ist ein Freund seiner Freunde. Er trauert um den Tod der Helden, und noch edler, er trauert bloß deswegen, weil sie brave Leute sind; die Nichtswürdigen verflucht er. Wie sehr hat uns nun Philoktet für sich interessiert, als Menschenfreund, als ein Grieche mit Leib und Seele, als ein Held. Und er, eine so griechische Seele, muß fern von seinem Vaterlande, fern von seinem liebenden Vater, der vielleicht schon zu den Schatten gegangen, sein Leben verzehren: er ein betrogener Redlicher — o Neoptolem, du willst ihn verlassen! o daß ihn Philoktet anflehete! Er tut's und so dringend, er bestürmt sein Herz von so vielen Seiten, daß die Fürbitte des Chors: erbarme dich seiner! auch unsere Einsprache wird. Wir ärgern uns über Neoptolem, daß ihm der Ekel seiner Krankheit noch Einwendung macht, und lieben ihn, da er — es ihm verspricht. Er wird ihn doch nicht betrügen! siehe! wie er ihn flehete, wie er ihm danket, wie er ihn noch zu guter Letzt in seine Höhle ladet und —

Nun kommt der verkleidete Kaufmann. Er hört: „er soll nach Troja, Ulysses habe dies dem Herrn öffentlich versprochen“ und — den Kaufmann hält er kaum seiner Antwort wert. Eine einzige heroische Verwunderung: „Götter, dieser Elende, dieser Treulose hat schwören dürfen, mich ins Lager zu bringen?“ verrät die ganze Heldenseele Philoktets; diese redet fort: diese will zu Schiffe; diese redliche Seele glaubt dem Neoptolem, vertraut ihm seine Waffen, vertraut sich ihm in seiner Krankheit. Wie fühle ich für Philoktet! aber für ihn, den Schreienden? Noch nichts; für ihn den Helden, den Griechen, den Edlen — und dann den im höchsten Grade Elenden und elender

noch dadurch, was man mit ihm vor hat. Noch fühlen wir bloß mit seiner Seele durch die Phantasie, und jetzt erst soll die seltene Scene der Krankheit kommen. Der Chor bereitet auf sie, durch ein Lied auf den äußerst jammervollen Philoktet, und sie kommt. Ich habe sie vorher durchgeführt und mag sie nicht wiederholen. Mich ärgert, wenn man sie auf der einen Seite zu einem bloßen Zetergeschrei macht, und auf der anderen Seite, wie z. E. Brumoi¹⁾, unter den löblichen Franzosen für nichts als einen Riegel, ein Einschießsel, daß fünf Akte voll werden. Welch eine Stille muß auf dem Schauplatze zu Athen geherrschet haben, da dieser Akt vorging.²⁾

1) Théâtre des Grecs, Tom. II, pg. 89.

2) Die Scene, in der Philoktet von seiner schweren Krankheit befallen wird, lautet in der Übersetzung von G. Thudichum folgendermaßen:

Neoptolemos. Chor. Philoktetes.

Neoptolemos:

Geh, wenn du willst. Was bist du unerwartet so
Verstummt, und stehest wie betäubt mit einemmal?

Philoktetes:

Ah, ah! — Ah, ah!

Neoptolemos:

Was ist dir?

Philoktetes:

O nichts Arges. Geh nur, lieber Sohn!

Neoptolemos:

Dich wandelt doch die Krankheit nicht mit Schmerzen an?

Philoktetes:

Nicht doch; soeben mein' ich, daß mir leichter sei.
O Götter!

Neoptolemos:

Was rufest du die Götter so mit Seufzen an?

Philoktetes:

Sie mögen hilfreich und gelind uns nahe sein. —
Ah, ah! — Ah, ah!

Die Auftritte des körperlichen Leidens sind vorbei, und weiter darf ich nicht. Ich kehre also von der Bühne zu Athen zurück, dahin, wo ich Lessingen gelassen — wie sehr sind wir aber in dem Eindrücke verschieden, den dieses Stück machen soll. — Lessing macht „die Idee des körperlichen Schmerzes“ zur Hauptidee des Stücks, und sucht die feinen Mittel auf, womit der Dichter diese Idee zu verstärken, zu

Neoptolemos:

Was widerfuhr dir? — Sprichst du nicht? Nein schweigend so Verharrest du? und ein Übel hast du sichtbar doch.

Philoktetes:

Ich bin des Todes, Kind, ich kann das Übel nicht
Vor euch verbergen! Himmel, ach, es zieht umher!
Es zieht umher! O, Jammer! O, ich armer Mann!
Ich bin des Todes! O, es nagt, mein Kind! O weh!
O wehe, weh mir! Wehe weh, o wehe mir!
Bei allen Göttern, ist zu Händen dir, o Kind,
Ein Schwert in Händen, hau den Saum des Fußes mir,
Mäh ihn herab in Eile; schone des Lebens nicht.
O komm, Sohn!

(Er setzt sich nieder.)

(Philoktetes fordert nunmehr Neoptolemos auf, seinen Bogen zu behüten, da er weiß, daß er nach jedem neuen Anfall seiner Krankheit in tiefen Schlaf versinkt. Doch soll Neoptolemos den Bogen nicht an sich nehmen, ohne ein Gebet gesprochen zu haben. Dann fährt Philoktet bei einem neuen Anfall seiner Krankheit fort:)

Philoktetes:

Doch, Sohn, mir banget, unerhört sei dein Gebet.
Denn wieder trieft hier dunkelrot mir tief hervor
Ein Quell des Blutes, und mir ahnt ein neuer Sturm.
O weh, weh!
Ja wehe! Fuß, Fuß, welche Leiden schaffst du mir!
Heran kriecht's.
Es dringt heran hier nahe! Weh, ich ärmster Mann! usw.



erweitern gewußt hat.¹⁾ Ich gestehe, daß, wenn dies die Hauptidee der Tragödie wäre, einige von Lessing angegebene Mittel wenig auf mich gewirkt hätten. Der Eindruck des körperlichen Schmerzes ist viel zu verworren und körperlich gleichsam, als daß er z. E. der Frage Platz ließe: wo sitzt der Schmerz? außen oder innen? wie sieht die Wunde aus? was für ein Gift wirkt darinnen? Wäre die Vorstellung des körperlichen Schmerzes so schwach, um durch solche Sachen verstärkt werden zu müssen, so ist die Wirkung des Theaters verloren; so ist's besser, daß ich hingehe, um die Wunde selbst chirurgisch zu besichtigen. — Der Kunstrichter verliert alles, wenn er aus der theatralischen Anschauung weicht und uns zur Verstärkung, zur Glaubwürdigkeit derselben den Attest eines Wundarztes geben ließe — — was es für eine Krankheit, daß es eine wirkliche Wunde, daß es ein Gift sei, das wohl so viel Schmerzen erregen könne. Sophokles habe so etwas überdacht, oder nicht überdacht; genug, wenn so etwas auf mich

(Neoptolemos wird durch den Anblick des leidenden Kranken tief erschüttert. Gern gibt er das Versprechen, den Dulder nicht zu verlassen. Dieser sinkt vom Schlaf übermannt zu Boden.)

Philoktetes:

O Erde, nimm mich sterbend, wie ich bin, dahin;
Denn dieses Elend lässet mich nicht mehr ersteh'n.

(Er sinkt zurück und entschläft.)

Neoptolemos:

Den Mann, so scheint es, wird der Schlaf in kurzer Frist
Ergreifen, denn schon sinket ihm das Haupt zurück.
Von Schweiß wahrlich triefet ihm der ganze Leib,
Und dunkel an des Fußes Saum blutfließend hier
Zerriß die Ader. Aber lassen, Freunde, wir
Ihn stille ruhen, daß er so in Schlaf versinkt.

1) Vgl. Lessing „Laokoon“ IV, Absatz 6—11.

wirken müßte, um meine Idee vom Schmerze zu verstärken. — Lebe wohl, Theater! so bin ich in der Lazarettstube.

Theatralische Rührung also! Und wodurch kann ich, wenn die Hauptidee des Stückes körperlicher Schmerz ist, gerühret werden? Welches sind alsdann die Hauptmittel zur Erregung der Sympathie? Ich weiß nichts anderes als die gewöhnlichen Äußerungen: Geschrei, Tränen und Zuckungen; diese gibt auch Lessing dafür aus, und gibt sich viele Mühe, bei ihnen den nicht beleidigten Anstand und ihre entschiedene Wirkung zu erklären. Gut! aber, wenn das Wimmern, das Schreien, die gräßlichen Zuckungen das Hauptmittel sind, mir die Idee des körperlichen Schmerzes einzupflanzen und mein Herz zu treffen: was kann denn die beste Wirkung dieses treffenden Schlages sein? Mit körperlichem Schmerze kann ich nicht anders als körperlich sympathisieren: d. i. meine Fibern kommen durch die Theilnehmung in eine ähnliche Spannung des Schmerzes, ich leide körperlich mit. Und wäre dieses Mitleid angenehm? — Und welche Gladiatorseele gehörte dazu, um ein Stück auszuhalten, in welchem diese Idee, dieses Gefühl des körperlichen Schmerzes, Hauptidee, Hauptgefühl wäre? Ich weiß keinen dritten Fall, außer diesen beiden: daß ich entweder illudiret¹⁾ werde, oder nicht. Bloß ein Unmensch kann nach der Fabel von Michael Angelo²⁾ einen Menschen kreuzigen, um zu sehen, wie er stirbt. — —

1) Illudieren == m. jem. sein Spiel, treiben; jem. verspotten, täuschen.

2) Michelangelo (Michel Angelo Buonarroti): berühmter italienischer Maler und Bildhauer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (1475—1564), einer der größten Künstler aller Zeiten. Michelangelo war auch Dichter.

Nun lasset uns aber den zweiten Fall¹⁾ setzen, daß der griechische Schauspieler mit aller seiner Skeuopoiie²⁾ und Deklamation das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes nicht bis zur Illusion bringen könne (etwas, das Lessing nicht zu behaupten getrauet), gesetzt also, daß ich ein kalter Zuschauer bleibe: so kann ich mir ja keine widerlichere Pantomime gedenken, als nachgeächte Zuckungen, brüllendes Geschrei, und, wenn die Illusion vollkommen sein soll, einen üblen Geruch der Wunde. Kaum würde alsdann der theatralische Affe Philoktetes zum Zuschauer sagen können, was der wahre Philoktet zum Neoptolem: „Ich weiß! Du hast es alles nichts geachtet; weder mein Geschrei, noch der üble Geruch wird dir Ekel erregt haben.“ Bei einer widerlichen und zum Unglücke nicht täuschenden Pantomime ist dies unvermeidlich.

[Nach weiteren, längeren Ausführungen über die Art der Verwundung Philoktets faßt Herder seine Betrachtungen in eine kurze Schlußschilderung zusammen, die sein Verhältnis zu Winckelmann und Lessing klar erkennen läßt.]

Die kurze Anwandlung der Krankheit! — sie legt Sophokles in die Mitte des Stückes zur Auszeichnung: sie kommt plötzlich; um so eindrucklicher wird das Gift, als eine Strafe der Götter, nicht bloß als eine schleichende Krankheit. Sie kommt ruckweise, um durch ein Anhalten den Zuschauer nicht zu ermüden; sie schweift in Raserei aus, um den Zu-

1) Die bisherigen Ausführungen gingen von der Voraussetzung aus, daß der Schauspieler imstande sei, „die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion zu bringen“, wie Lessing sagt. Dann wäre nach Herder das Stück kein Trauerspiel mehr, sondern „eine grausame Pantomime, ein Anblick, Fechterseelen zu bilden“.

2) = Darstellungskunst (≡ Griech.)

schauer von der Pantomime mehr auf die leidende Seele zu wenden; sie wird lange von Philoktet unterdrückt, und nur mitten unter Gesprächen mit einzelnen Tönen des Jammers begleitet; sie endet sich in einem ruhigen Schläfe, und der läßt uns erst Zeit zu überdenken, was Philoktet ausgestanden. Man kann den ganzen Auftritt nicht mehr verkennen, als wenn man ihn bloß für die Pantomime eines körperlichen Schmerzes hält, und das ganze Stück nicht mehr verkennen, als wenn Philoktet da sein sollte, um über eine Wunde zu schreien und zu heulen. — Doch ich will ja keinen Kommentar über Sophokles schreiben. — Wer urteilen will, lese!

So kann also Winckelmann seinen Laokoon mit Philoktet vergleichen! So kann das Schreien wohl nie, und am wenigsten bei Homer, der Charakterzug eines Helden gewesen sein! So ist wohl nie Schreien das Hauptwerk des Philoktet, um Theilnehmung zu wirken, und körperlicher Schmerz nie die Hauptidee eines Dramas!

VI.

[Lessings Behauptung: Der griechische Künstler schildere das Schöne, wird von Herder anerkannt. Herder erklärt den Satz aus der Mythologie und Helden-geschichte der Griechen. Antwort auf Lessings Frage: Warum stellte Timanthes Agamemnon verhüllt dar?]

Der große Winckelmann hat uns die schöne griechische Natur so meisterhaft gezeigt, daß wohl keiner als ein Unwissender und Fühlloser es leugnen wird, „ihr Hauptgesetz sei Schönheit gewesen“. Des ungeachtet dünkt mich noch die erste Quelle mit einigen ihrer Adern unentdeckt: warum die Griechen in Bildung des Schönen so hoch gekommen, um allen

Völkern der Erde hierin den Preis abzulaufen? Lessing gibt auch ein Supplement¹⁾ dazu, da er uns den Griechen, im Gegensatz mit dem Kunstgeschmack unserer Zeit,²⁾ als einen Künstler zeigt, der der Kunst nur enge Grenzen gesetzt, und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket: „Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne“.

Nichts als das Schöne? Nun ja, mein Leser, ich habe die weisen Erinnerungen gelesen, die man wider diesen Lessingschen Satz sehr gelehrt aufgeworfen; allein man muß Lessing erst verstehen, ehe man ihn widerlegt. Will er sagen, daß die Griechen nichts Häßliches gebildet? Ich glaube nicht, und wünsche an einem anderen Orte die Worte weg: „Die Griechen haben nie eine Furie gebildet“. — Oder hätten die Alten das Gesetz gehabt, häßliche Figuren auch schön zu bilden, weil, was gebildet werde, schön sein müsse? Ich weiß, daß man ihn auch so verstanden, und alsdann die liebe Meduse statt alles angeführt; allein auch dieses ist nicht die Verbindung des Sinnes.

Ich verstehe ihn so: es sei bei den Griechen kein herrschender, kein Hauptgeschmack gewesen, das erste Beste zu schildern und zu bilden, um bloß durch die Nachahmung Wert zu erhalten, bloß durch Ähnlichkeit sich als Künstler zu zeigen: sondern hier habe ihr Geschmack das Schöne zum Hauptgegenstande gemacht, um nicht bloß mit leidigen Geschicklichkeiten zu prahlen. — — —

1) Supplement = Ergänzung, nähere Ausführung. (Vgl. Laokoon II und III.)

2) Lessing behauptet (II, Abs. 1): jetzt werde die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfange betrieben.

Wenn bei den Griechen Schönheit das höchste Gesetz der Kunst war, so mußten gewaltsame Stellungen, häßliche Verzerrungen vom Künstler entweder gemieden oder herabgesetzt werden; und Lessing gibt davon die besten Exempel. — —

Der mythische Zirkel der alten Griechen war ohne Widerspruch der Schönheit gebildet; ihre Götter und Göttinnen waren nicht, wie die ägyptischen, allegorische Ungeheuer; noch, wie die persischen und indischen, beinahe ohne Bild; sondern an Bildung reizend dem Auge. In der ganzen Natur der Dinge fanden die Griechen keine bessere Vorstellung der göttlichen Natur, wie eines Inbegriffs der Vollkommenheiten, als die menschliche Gestalt; und wiederum, welches zu beweisen wäre, keine der Gottheiten war so charakterisiert, daß sie immer häßlich hätte gebildet werden müssen, um das zu sein, was sie sein sollte. Die Götterbegriffe der Griechen waren von Dichtern bestimmt, und diese Dichter waren Dichter der Schönheit.

Ich darf behaupten, daß alle mythischen Figuren, die als Hauptfiguren, einzeln, ihrem inneren und beständigen Charakter gemäß, haben erscheinen sollen, das Widerliche und Gräßliche nie zur notwendigen Bildung haben durften. Selbst bis auf den Schlaf und den Tod¹⁾ erstreckt sich dies, die beide als Knaben, in den Armen der Nacht ruhend, vorgestellt wurden, und sogar bis auf die höllischen Götter — schönes Feld von Vorstellungen für den Künstler, dem also seine Religion es wenigstens nicht auflegte, zur Schande des Geschmacks, und zum Ekel der Empfindung arbeiten zu müssen.

1) In seiner gegen den Halleschen Professor Chr. Ad. Klotz gerichteten Abhandlung: „Wie die Alten den Tod gebildet“ (1769)

Was ich von den griechischen Göttern gesagt, gilt auch von ihren Helden. Weder ihre Heroen, noch menschlichen Helden haben zu ihrem Hauptzuge eine Klosterheiligkeit, eine verzückte Andacht, eine bußfertige Verzerrung, oder eine sich wegwerfende Demut. Allein also, für sich selbst genommen, läßt der Held hoher Schönheit Platz, insonderheit, wenn er als Hauptperson in seiner bleibenden Fassung erschiene. Setzet ihn aber auch in ein Medium der Hindernis; seine Seele werde von Zorn, von Jammer, von Betrübniß erschüttert: freilich wird er nicht den stoischen Weisen machen, aber die empfindliche Natur seiner Menschheit, wird sie seiner höheren Natur widersprechen dürfen?

Hier stehe die Abschilderung Agamemnons in dem Opfer der Iphigenia ¹⁾. Timanthes verhüllte ihn; warum aber hat er ihn verhüllet? Er hat sich, sagt Plinius ²⁾, in den traurigen Physiognomien ³⁾ erschöpft, so daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Dieses läßt Lessing den Plinius sagen, — und widerlegt also die von ihm gegebene Ursache mit Recht, denn es ist wahr, „daß mit dem Grade des Affekts sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts verstärken; daß der höchste Grad die allerentschiedensten Züge habe, und nichts sei der Kunst leichter, als diese auszudrücken.“

zeigt Lessing, daß die Alten niemals den Tod unter einem abschreckenden Bilde dargestellt haben. Herder bezieht sich auf die entsprechende Stelle im „Laokoon“.

1) Vgl. Laokoon II. Timanthes, griechischer Maler, lebte um 500 v. Chr. in Likyon im nördlichen Peloponnes; besonders berühmt war seine „Opferung der Iphigenia“.

2) Plinius (der Ältere), † 79 n. Chr. in „Historia Naturalis“ XXXV, 35, römischer Schriftsteller.

3) = Gesichtszüge, -ausdruck.

Plinius hätte also Unrecht, und der Schriftsteller¹⁾ noch mehr Unrecht, der, ohne diese von Lessing angegebene Ursache zu entkräften, dem Plinius glaubt, bloß weil er idoneus auctor²⁾ ist. Aber wie, wenn Plinius dieses nicht gesagt hätte?

Plinius Stelle ist diese: Timanthes cum moestos pinxisset omnes, praecipue patrum, et tristitiae omnem imaginem consumsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere³⁾. Was sagt nun Plinius? daß Timanthes sich an traurigen Physiognomien erschöpft, daß er dem Vater keine traurigere hätte geben können? Nein! sondern daß diese noch traurigere seiner nicht würdig gewesen wäre, daß er ihn in derselben nicht würdig hätte zeigen können.

Ein unnütz rasender Held, ein knirschender Agamemnon ist ein unwürdiger Anblick. Wenn Menschen sein Kind ertöten, so rette er's! Er winde Kalchas das Opfermesser aus der Hand und mache sich nicht durch sein Geschrei, durch seinen vergeblichen Schmerz unnütz. Wollen aber Götter das Opfer, fordert es das Wohl der Griechen, ist's einmal zugestanden: König, so wisse dich zu fassen, und wenn dein väterlich Herz bricht, so — wende dein Auge weg, verhülle dein Antlitz, so erscheinst du würdig des Vaters, und des Königs, und des empfindbaren Griechen und des patriotischen Helden.

1) Chr. Ad. Klotz (Professor in Halle [1738—71]); Gegner Lessings; Hauptschrift: „Über den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine“ (1768); die von Herder zitierte Stelle findet sich in seinen „Acta literaria“ III, 291.

2) = ein geschickter (= anerkannter u. geschätzter) Schriftsteller.

3) In der Übersetzung lautet die Stelle: „Da Timanthes alle Personen traurig gemalt hatte, besonders den Vaterbruder (Oheim), und jedes Bild der Trauer verbraucht hatte, verhüllte er das Gesicht des Vaters selbst, da er ihn nicht würdig zeigen konnte“.

Auch würdig der Kunst des Malers? Mit dem Vorigen zusammen; ob aber dieser letzte Zweck der einzige und Hauptzweck gewesen? ob die schönen Raisonnements eintreffen, die Lessing dem Timanthes schuld gibt, „daß er die Grenzen seiner Kunst gekannt, daß er das Häßliche, das Verzerrende im Gesichte Agamemnons gerne gelindert hätte; da es aber nicht anging — so habe er ihn verhüllet. Die Verhüllung sei eben ein Opfer, das der Künstler der Schönheit gebracht habe,“ weiß ich nicht. Wenigstens konnte ihm das Opfer nicht schwer werden, denn er brachte es aus fremden Mitteln. Mehr als ein Dichter¹⁾ hatte schon im Schauspiele den Agamemnon verhüllet, und Timanth durfte also nicht erst mit sich darüber vernünfteln. Er wäre frech gewesen, wenn er, was der Dichter verhüllet hatte, hätte entblößen wollen, zumal es auf seine Kunst so sehr zutraf. — — —

Indessen, wie es sei, so bleibt des Timanthes Gemälde, selbst bis auf den schreienden Ajax desselben, für Lessing, und selbst der rasende Ajax, die fürchterliche Medea, der leidende Hercules, der seufzende Laokoon — und immer zehn Beispiele gegen ein gegenseitiges bestätigen seinen Satz, „wie sehr die griechischen Künstler das Häßliche vermieden, und wie sorgfältig, auch in den schwersten Fällen Schönheit gesucht!“

VII./VIII.

[Von dem Einfluß der verschiedenen mythologischen Zeitalter und der Religion auf die Poesie und die darstellende Kunst. Urteil Herders über die Schilderungen Virgils, Calabers und Petrons.]²⁾

1) Z. B. Euripides in seiner „Iphigenia bei den Taurern“, auf die sich Herder selbst beruft.

2) Vgl. „Laokoon“ V. Auch Lessing bespricht die Darstellungen der Schriftsteller, die Herder ebenfalls kritisiert, ohne

IX.

[Bemerkungen zu dem Begriff des „Transitorischen“; wähle die Kunst nichts Vorübergehendes zu ihren Darstellungen, so verliere sie alles Leben.]

Den ersten Unterschied zwischen Poesie und der bildenden Kunst sucht Lessing¹⁾ in dem Augenblicke zu erhaschen, in dem die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden. Dieser Augenblick also könne nicht fruchtbar genug gewählt werden, und sei dann nur fruchtbar, wenn er der Einbildungskraft freien Raum läßt. — So weit nun sind schon alle Kunstrichter gekommen, die über die Grenzen der Künste nachdachten, aber der Gebrauch, den Lessing macht, gehört ihm. Ist nämlich die Kunst an einen Augenblick gebunden, bleibt dieser Augenblick: so wähle sie nicht das Höchste in einem Affekt, sonst weiß die Einbildungskraft kein Höheres; sie

wesentlich neue Gedanken seinen bisherigen Ausführungen hinzuzufügen.

Virgil: römischer Dichter; Hauptwerk: das Epos „Aeneis“ († 19 v. Chr.) — vgl. II, 199—224.

Quintus Smyrnäus, genannt Calaber (ca. i. 4. Jahrh. n. Chr.) Verfasser einer „Fortsetzung der Ilias“.

Petronius Arbiter: Verfasser eines kulturhistorisch wertvollen Romans „Satiricon“, in dem er das Leben und Treiben in einer Stadt Campaniens darstellt († ca. 67 n. Chr.). In dem Roman findet sich die Beschreibung eines Gemäldes, das die Laokoonszene darstellt.

Die Darstellung Calabers erscheint Herder als nicht weiter, als ein „abenteuerliches Riesenmärchen“, Virgil ist ihm zu weit-schweifig, im Gegensatz zu dem echten Epiker Homer, und Petron scheint ihm von Lessing zu hart beurteilt zu sein.

1) Vgl. hierzu Lessing „Laokoon“ III besonders Absatz 1 bis 5 und die folgenden Ausführungen über die Gemälde des Timomachus (griech. Maler aus ungewisser Zeit).

drücke auch nichts Transitorisches¹⁾ aus, denn dieses Transitorische wird durch sie verewigt.²⁾

Aber was ist denn eigentlich, was in der Natur nicht transitorisch, was in ihr völlig permanent wäre? Wir leben in einer Welt von Erscheinungen, wo eine auf die andere folgt, und ein Augenblick den anderen vernichtet; alles in der Welt ist an den Flügel der Zeit gebunden, und Bewegung, Abwechslung, Wirkung ist die Seele der Natur. Im sinnlichen Verstande, nach der Erscheinung unserer Augen — gibt es da nicht unablässige, dauernde Gegenstände genug, die die Kunst nachahmen soll? Allerdings, es gibt solche; und dieses sind gewissermaßen alle Körper, und zwar so fern sie Körper sind. Der Künstler schildere also Körper, er ahme die bleibende Natur nach.

Wenn aber diese bleibende Natur auch zugleich tote Natur wäre? wenn das Intransitorische eines Körpers eben von seiner Unbeseeltheit zeugte? Als dann, dieses bleibende Intransitorische des Gegenstandes zum Augenmerke der Kunst ohne Einschränkung gemacht — was anders, als daß mit diesem Grundsätze der Kunst auch — ihr bester Ausdruck genommen würde? Denke man sich einen seelenvollen Ausdruck durch einen Körper, welchen man wolle, er ist vorübergehend. Je mehr er eine

1) Nach Lessing ist das Transitorische nicht bloß etwas „Vorübergehendes“, sondern es ist, wie er selbst (Laokoon III) hinzufügt, „plötzlich ausbrechend und plötzlich verschwindend.“ Herder beachtet diese Einschränkung nicht mit der nötigen Sorgfalt.

2) Vgl. die Worte Goethes: „Äußerst wichtig ist dieses Werk durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz nachher muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen.“ (Aufsatz in den „Propyläen“, pg. 8.)

menschliche Leidenschaft charakterisiert, um so mehr bezeichnet er einen veränderlichen Zustand der menschlichen Natur, und um so mehr „erhält er durch die Verlängerung der Kunst ein widernatürliches Ansehen, das mit jeder wiederholten Erblickung den Eindruck schwächt und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande Ekel oder Grauen verursacht“. Die Einbildungskraft habe noch so viel Spielraum, noch so viel Flug; so muß sie doch endlich einmal an eine Grenze stoßen, und unwillig wieder zurück kommen. Ja, je schneller sie gehet, je prägnanter der gewählte Augenblick sei, um so eher kommt sie zum Ziel. — So viel Ursache ich habe, einen schreienden, einen unablässig schreienden Laokoon endlich unleidlich zu finden, so viel Ursache werde ich, nur etwas später, finden, auch den seufzenden Laokoon überdrüssig zu werden, weil er noch immer seufzet. Endlich also auch den stehenden Laokoon, daß er immerhin stehet und sich noch nicht gesetzt hat; endlich auch eine Rose von Huysum,¹⁾ daß sie noch blühet, noch nicht verweset ist; endlich also jede Nachahmung der Natur durch Kunst. In der Natur ist alles übergehend, Leidenschaft der Seele und Empfindung des Körpers, Tätigkeit der Seele und Bewegung des Körpers, jeder Zustand der wandelbaren, endlichen Natur. Hat nun die Kunst nur einen Augenblick, in den alles eingeschlossen werden soll, so wird jeder veränderliche Zustand der Natur durch sie unnatürlich verewigt, und so hört mit diesem Grundsatz alle Nachahmung der Natur auf.

Lessing wollte den höchsten Grad des Affekts von der Bildung einer Bildsäule ausschliessen. Gut!

1) Jan van Huysum: niederländischer Blumen- und Frucht-
maler; 1682—1749.

Er gab aber davon die Ursache, daß diese Leidenschaft transitorisch wäre; nicht so gut! Er machte endlich aus dieser Ursache einen Grundsatz; die Kunst drücke nichts aus, was sich nicht anders, als transitorisch denken läßt; und dies verführt am weitesten. Mit ihm wird die Kunst tot und entseelt gemacht, sie wird in jene faule Ruhe versenket, die nur den Klosterheiligen der mittleren Zeit gefallen könnte: sie verliert alle Seele ihres Ausdrucks.

Jeder Zustand in der Welt ist so mehr oder minder transitorisch. Sulzer ¹⁾ hat sich mit gesenktem Haupte, mit einem vom Finger unterstützten Kinne. und mit tiefer philosophischer Miene stechen lassen. Nach Lessings Grundsätze müßte man ihn im Bilde anreden: „Philosoph, wirst du bald deine Ästhetik ausgedacht haben? Stirbt dir nicht dein gesenkter Kopf und dein erhabner Finger?“ — Der donnerwerfende Jupiter und die schreitende Diana, der den Atlas tragende Herkules und jede Figur in der mindesten Handlung und Bewegung, ja auch nur in jedem Zustande des Körpers ist alsdann widernatürlich verlängert; denn keine derselben dauert ja ewig. ²⁾ So wird, wenn die vorstehende Meinung Grundsatz würde, das Wesen der Kunst

1) Herder zitiert: „Sammlung vermischter Schriften“ Teil V. Sulzer (1720—79), Professor der Mathematik in Berlin; Verfasser einer berühmten „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“.

2) Interessant ist eine diesbezügliche Bemerkung Schopenhauers, des größten der nachkantischen Philosophen, in der „Welt als Wille und Vorstellung“ Band I (Ausg. Grisebach), Seite 302: „Ein anderes Argument, welches er (Lessing) hinzufügt, daß nämlich nicht ein ganz vorübergehender und keiner Dauer fähiger Zustand im unbeweglichen Kunstwerk dargestellt werden dürfe, hat hundert Beispiele von vortrefflichen Figuren gegen sich, die in ganz flüchtigen Bewegungen, tanzend, ringend, haschend usw. festgehalten sind.“

zerstört. Ich glaube, von zweien Problemen den Grund in dem Wesen der Kunst gefunden zu haben. Warum ist bei der bildenden Kunst das höchste Gesetz Schönheit? Weil sie nebeneinander wirkt, ihre Wirkung also in einen Augenblick einschließt, und ihr Werk für einen ewigen Anblick erschaffet. Dieser einzige Anblick liefere also das Höchste, was ewig festhält in seinen Armen — die Schönheit. — Körperliche Schönheit ist indessen noch nicht befriedigend. Durch unser Auge blickt eine Seele, und durch die uns vorgestellte Schönheit blicke also auch eine Seele durch. In welchem Zustande diese? Ohne Zweifel in dem, der meinen Anblick ewig erhalten, der mir das längste Anschauen verschaffen kann. Und welches ist der? Kein Zustand der faulen Ruhe, der gibt mir nichts zu denken; kein Übertriebenes im Ausdrucke, dieses schneidet meiner Einbildungskraft die Flügel; sondern die sich gleichsam ankündigende Bewegung, die aufgehende Morgenröte, die uns zu beiden Seiten hinschauen läßt, und also einzig und allein ewigen Anblick gewährt.

X—XII.

[Anmerkungen zu den Kunstanschauungen Spences.¹⁾ Versuch einer Lösung der Frage, ob die Kunst schwebende Körper vorstellen könne. Götter und geistige Wesen in der Auffassung des bildenden Künstlers und des Dichters. Die poetischen Attribute bei Horaz.]

XIII.

[Herders Anschauung von der Bedeutung des Nebels und des Unsichtbarwerdens bei Homer.]

Ich dünke mich jetzt im besten Teile des Lessingschen Werkes²⁾, wo es die Vorschriften des

1) Vgl. Laokoon VII—X. Spences „Polymetis“ erschien: London 1747.

2) Vgl. Laokoon XI—XV, besonders Abschn. XII.

Grafen¹⁾ einschränkt, wo es die Art der Vorstellung Homers und eines Künstlers unterscheidet, wo es ein Muster von praktischem Scharfsinn ist.

Ich gehe also ins Detail. Mit dem Unterschiede, den Lessing angibt²⁾, bin ich zufrieden; nur der Grund des Unterschiedes, den er angibt, ist nicht der meine. Homers Nebel ist ein poetischer Nebel; ist er aber damit eine poetische Redensart, ein künstlicher Ausdruck, statt „unsichtbar werden“? Wenn Achilles nach dem in die Wolke verborgenen und schnell entrückten Hektor noch dreimal mit der Lanze zustoßt³⁾: soll dies „in der Sprache des Dichters weiter nichts bedeuten, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er gemerkt, daß er keinen Feind vor sich habe?“ Ich darf sagen, daß ich bei Homer „eine solche Phrasensprache des Dichters“ nicht kenne, und nicht kennen mag. — Nein! Homer weiß von Redensarten nichts, die nichts als solche wären. Der Nebel, in den die Götter hüllen,

1) Der von Lessing im „Laokoon“ scharf angegriffene Graf Caylus, der in seinen „Tableaux tirés de l'Iliade“ die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiereisen für den Dichter machen wollte. Das Werk erschien 1707 in Paris.

2) Die Hauptgedanken Lessings finden sich in folgenden Sätzen: „Homer bearbeitet sichtbare und unsichtbare Wesen. Das Mittel, dessen sich die Malerei bedient, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke. Diese Wolke scheint aus Homer selbst entlehnt zu sein. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts als eine poetische Redensart, für unsichtbar machen, sein soll?“ Lessing tadelt daher die Maler, die „diesen poetischen Ausdruck realisieren“ und eine wirkliche Wolke darstellen.

3) Ilias XX, 442—45: „— doch schnell entrückt ihn Apollon Sonder Müh', als Gott, und hüllt in Nebel ihn ringsher. Dreimal stürzt er hinan, der mutige Renner Achilleus Mit erzblickendem Speer, und dreimal stach er in Nebel.“

ist bei ihm wirklicher Nebel, eine verhüllende Wolke, die mit zum Wunderbaren seiner Fiktion, mit zum epischen *μυθος*¹⁾ seiner Götter gehört. Solange er mich in dieser poetischen Welt, in welcher Götter und Helden kämpfen, wie bezaubert festhält, solange mich seine Minerva durch diese wunderbaren und schrecklichen Auftritte führt und mir die Augen erhöht hat, nicht bloß streitende Menschen, sondern auch kämpfende und verwundete Götter zu erblicken, solange sehe ich auch diesen Nebel eben so gläubig als den Gott selbst, der die Wolke um seinen Liebling webt. Beide, der Gott und seine Wolke, haben ein gleich poetisches Wesen. Wenn ich das eine prosaisiere, muß auch hinter dem anderen ein grammatisches Das ist kommen, und dann verliere ich die ganze mythische Schöpfung in Homer. Ich bin nicht mehr in dem epischen Treffen eines Dichters, sondern in einer historischen Feldschlacht; ich lese nach der Taktik; ich sehe nach dem gewöhnlichen Augenmaße. — — —

Wenn „unsichtbar sein der natürliche Zustand der Götter“ ist, wie kommt es, daß Götter wider Willen können gesehen werden? Daß man sie unvermutet überraschen darf, wenn sie nicht gesehen sein wollen? Es war ein Glaubensartikel bei den Griechen, daß nichts gefährlicher sei, als ein solcher überraschender Anblick, und mancher unglückliche Unschuldige hatte darüber ein Opfer werden müssen²⁾. Juno, die dem Achilles zu Hülfe will, macht den Lehrspruch: wenn Achilles einen Gott

1) Fiktion = Annahme, Erdichtung; *μυθος* = Darstellungsweise.

2) Herder führt als Beispiele: Pallas Athene und Tiresias, der bei ihrem Anblick erblindete, dann aber zum Trost die Sehergabe erhielt, Diana und Kalydon, der zum Stein ward, und Jupiter an, der bei Rhea von Haliakmon gesehen wurde.

gegen sich sehen würde, müßte er erschrecken: denn „fürchterlich ist der Anblick der Götter, wenn sie offenbar (wenn sie ohne menschliche Einhüllung) erscheinen“.¹⁾ Wie ist unsichtbar sein also ihr natürlicher Zustand? — — —

Nein! mein Homer ist viel zu sinnlich, als daß er sein ganzes Gedicht durch von so geistigen Göttern und von so feinen Allegorien, was die Wolke hie und da bedeute, wissen sollte. Ein griechisches Auge will in der Epopöe²⁾ auch an Gottheiten schöne Körper und himmlische Gestalten erblicken; es will sie schon ihrer Natur nach in dieser schönen Sichtbarkeit sehen, und nicht erst durch ein Wunder, oder durch die außerordentliche Gnade des Dichters, eine Erleuchtung, eine Erhöhung des sterblichen Gesichts nötig haben, sie anzuschauen. Hat aber der Dichter es nötig, sie nicht sehen zu lassen, so kleide er sie in eine Wolke; er werfe Nebel vor unsere Augen. Eine solche Wolke, in der sie erscheinen, hat außerdem ja so manche hohe Nebenbegriffe, den Begriff des Himmlischen und Erhabenen; ist sie glänzend, so ist sie der prächtigste Thron eines überirdischen Regenten; dunkel, so das Gewand des Zornigen und Fürchterlichen; schön düftend, so die Verkündigerin einer lieblichen, angenehmen Gottheit. Alle diese Nebenideen liegen schon in unserem sinnlichen Verstande; sie haben den Dichtern aller Zeiten die vortrefflichsten Bilder geschaffen. Und Homer sollte diesen edlen Gebrauch der Wolke unterlassen, nicht eingesehen haben? Er allein hätte damit uns bloß ein Hokus-

1) Ilias XX, 129—131.

„Aber entdeckt nicht solches ein Götterspruch dem Achilles, Schrecken ergreift ihn gewiß, wenn ein Gott entgegen ihm wandelt Mitten im Kampf; schwer sind ja erscheinende Götter dem Anblick.“

2) = episches Dichtwerk, erzählendes Gedicht, Heldengedicht.

pokus¹⁾ einer poetischen Redensart machen wollen, um hier eine Entrückung, dort eine innere Unsichtbarkeit, doch nicht so gerade heraus zu sagen — ich sage nochmals, so kenne ich Homer nicht.

Kurz, ich bin mit der Ursache zufrieden, daß, wenn der Maler mit seiner Wolke nicht unsichtbar machen kann, er auch dem Dichter die Wolke nicht nachäffen darf; und was braucht's da weitere Allegorien und Deutungen über den Dichter, unter denen der Dichter verloren geht? — — Mit dem Begriffe schöner Sichtbarkeit geht das Wesen der Götter, das Leben ihrer Geschichte und Taten, die so genau bestimmten Stufen ihrer Idealgestalten, das Anziehliche ihres Umganges mit Menschenkindern, das ganze Kraftvolle der Mythologie verloren. Ich sehe nicht mehr die schönen, sinnlichen griechischen Götter; ich sehe sichtbar sein wollende Phantome! Weg mit der ketzerischen Neuigkeit! Ich bleibe bei der alten griechischen Rechtgläubigkeit.

XIV./XV.

[Haupteigenschaft der homerischen Götter ist nicht ihre Größe, sondern ihre Macht und Schnelligkeit. Das Successive in den Tönen ist nicht das Wesen der Dichtkunst²⁾ und nicht mit der Koexistenz der Farben zu vergleichen.]

XVI.

[Homer wählt nicht das Fortschreitende seiner Schilderungen, um sie nicht konexistent zu schildern, sondern weil jedesmal in dem Fortschreiten seiner Bilder die Energie derselben liegt.]

Darf ich von Homer anfangen? Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen; alle Körper,

1) = Blendwerk (Zauberformel, Gaukelei).

2) Vgl. Laokoon XVI fg.

alle einzelnen Körper malet er nur „durch ihren Anteil an den Handlungen, gemeiniglich und mit einem Zuge. Zwingen ihn ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften, so weist er durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in einer Folge von Augenblicken, in deren jedem er anders erscheint“. ¹⁾ Schön, vortrefflich! die wahre Manier Homers! — Nur ob Homer diese Manier gewählt, weil er mit successiven Tönen schildern wollte, weil er körperliche Gegenstände anders zu schildern verzweifelte, weil er besorgen mußte, daß, wenn er uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zum andern führte, dem Auge zwar die betrachteten Teile in der Natur beständig gegenwärtig bleiben, für das Ohr hingegen die vernommenen Teile, folglich die Mühe des Dichters, verloren wäre — ob deswegen Homer seine Gegenstände in eine Folge von Augenblicken gesetzt, ist mir nie bei Homer beige-fallen. Wenn seine Hebe z. E. uns den Wagen der Juno Stück vor Stück zusammensetzt, ²⁾ entkommt da der Dichter dem Versuche, ein Koexistentes nicht mit Folgetönen zu schildern? Ich sehe Räder, Achsen, Sitz, Deichsel, Riemen, Stränge, nicht wie es bei-

1) Lessing: „Laokoon“ XVI, Absatz 14.

2) Vgl. Ilias: V, v. 722—731:

„Hebe fügt um den Wagen ihr (Juno) schnell die gerundeten Räder
Mit acht ehernen Speichen umher an die eiserne Achse.
Gold ist ihnen der Kranz, unaltendes; aber darauf sind
Ehrene Schienen gelegt, anpassende, Wunder dem Anblick.
Silbern glänzen die Naben in schönumlaufender Ründung;
Dann in goldenen Riemen und silbernen schwebet der Sessel,
Ausgespannt und umringt mit zween umlaufenden Rändern;
Vornhin streckt aus Silber die Deichsel sich; aber am Ende
Band sie das goldene Joch, das prangende, dem sie die Seile,
Goldene und schön, umschlang.“ — — — —

sammen ist, sondern erst langsam zusammenkommt. Erst werden mir die Räder, nicht bloß die Räder, sondern die Teile derselben, langsam vorgezählt, dann erst Achsen, dann erst der Sitz, alles in seinen Teilen; und ehe das letzte Stück dran ist, habe ich sicherlich das erste vergessen. Der Wagen steht zusammen, und trotz der Phantasie, die sich jetzt das Bild des Wagens mit einem Blicke und doch in allen seinen Teilen auf einmal anschauend denken könne! Ich sehe also kaum, was Homer getan hätte, um gleichsam die Wirkung successiver Töne zu schwächen, um durch unzählige Kunstgriffe um das Koexistente gegenwärtig zu machen. Arbeitete der Dichter auf diesen Begriff des Ganzen, da er uns seine Teile zerlegte, um ihn nachher in allen diesen Teilen zusammengesetzt darzustellen: so sage ich, hat er eben so vergeblich gearbeitet, als Brockes, wenn er uns Kräuter malet.¹⁾ Das Zusammensetzen, die Handlung der Hebe, kommt garnicht in Rechnung; das nacheinander zusammensetzen, was mit einmal gezeigt, gedacht werden sollte, ist Augenmerk; dies ist bei beiden gleich, ja bei Homer durch das Zusammensetzen noch langsamer. — —

„Homer malet den Schild Achilles' in mehr als hundert prächtigen Versen,²⁾ nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen seinen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so

1) Brockes: (1860—1747) Hauptwerk: Gedichtsammlung „Irisches Vergnügen in Gott“. Übersetzung von Thomsons „Seasons“ und mehrerer französischer und englischer Gedichte beschreibenden und belehrenden Inhalts. Typisch für die Auffassung der Poesie als einer „redenden Malerei“, die Lessing so scharf bekämpft.

2) Vulkan verfertigte die Rüstung für Achilles auf Bitten seiner Mutter Thetis: Ilias XVIII, 468 ff.

genau, daß es neuen Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen. Er malet dieses Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des Kunstgriffes bedient, das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu geben.“¹⁾ Feine Bemerkung! richtiger Gegensatz mit Virgilen!²⁾ Ob aber Homer dies Werden des Schildes ergriffen, um gleichsam mit dem Konsekutiven ein Koexistierendes zu liefern? „Ob er die mehreren Züge für die verschiedenen Teile und Eigenschaften im Raume in einer gedrängten Kürze schnell aufeinander folgen lasse, damit wir sie alle auf einmal zu hören glauben sollen?“ Ob es mit dem Werden des Schildes sein Zweck gewesen, den Raum in die Zeitfolge zu verwandeln, und uns durch diese den Anblick eines Ganzen zu geben, den wir nur durch jenen fassen konnten? Sollten diese Fragen ihr Ja bekommen, so bekenne ich die Schwäche meines Gedächtnisses, diesen Zweck an mir nicht erreichen zu können.

Homer ist immer fortschreitend in Handlungen, weil er damit fortschreiten muß, weil alle diese Teilhandlungen Stücke seiner ganzen Handlung sind, weil er ein epischer Dichter ist. Ich brauche also den Wagen der Juno, den Bogen des Pandarus³⁾

1) Vgl. Laokoon XVIII, Absatz 10 und 11.

2) Auf Bitten der Venus verfertigt Vulkan Aeneas eine Rüstung für den Kampf gegen den Rutulerkönig Turnus. (Aeneide VIII, 443 ff. und 612 ff.)

3) Ein Beispiel aus der „Ilias“, das auch Lessing heranzieht (Laokoon XVI, Ende); die Schilderung der Herstellung des Bogens aus dem Horn eines Steinbocks findet sich Ilias IV, 105—11.

nicht weiter kennen zu lernen, als sie, in die Handlung mit eingeflochten, mitwirken sollen auf meine Seele. Darum also höre ich die Geschichte des Bogens, nicht damit mir diese statt Gemälde sei, sondern um einen Begriff von seiner Stärke, von der Macht seiner Arme, mithin von der Kraft seiner Sehne, seines Pfeils, seines Schusses zum Voraus in mich zu pflanzen. Dieser Energie zufolge erlaubt sich Homer, aus der Schlacht auf die Jagd zu spazieren und die Geschichte des Bogens zu dichten; denn ich sehe keine andere Art, diesen Begriff in aller Stärke zu verdeutlichen, als durch Geschichte. — — Der Maler male Bild, Gestalt; der Dichter aber wirke Stärke, Energie! Die wirkt auch Homer von Anfang bis zu Ende der Beschreibung.

Kurz: ich kenne keine Successionen in Homer, die als Kunstgriffe der Not, eines Bildes, einer Schilderung wegen da sein sollten; sie sind das Wesen seines Gedichts, sie sind der Körper der epischen Handlung. In jedem Zuge ihres Werdens muß Energie, der Zweck Homers, liegen; mit jeder anderen Hypothese von Kunstgriffen, von Einkleidungen, um das Koexistente der Schilderung zu vermeiden, komme ich aus dem Tone Homers. Fortschreitung ist die Seele seines Epos.

XVII.

[Homers Dichtung kann nicht allen Dichtungsarten Gesetze geben. Aus der Succession der Töne folgt noch keine Achterklärung gegen die malende Poesie.]

Es ist eine höchst angenommene und an sich unschuldige Hypothese, das Ganze jeder Gedichtart als eine Art von Gemälde, von Gebäude, von Kunstwerk zu betrachten, wo alle Teile zu ihrem Hauptzwecke, dem Ganzen, mitwirken sollen. Bei allen ist der Hauptzweck poetische Täuschung, bei

allen aber auf verschiedene Art. Die hohe wunderbare Illusion, zu der mich die Epopöe bezaubert, ist nicht die kleine, süße Empfindung, mit der mich das Anakreontische Lied ¹⁾ beseelen will, noch der tragische Affekt, in den mich ein Trauerspiel versetzt — indessen arbeitet jedes auf seine Täuschung, nach seiner Art, mit seinen Mitteln etwas im vollkommensten Grade vorzustellen, es sei nun dies Etwas eine epische Handlung, oder tragische Handlung, oder eine einzige Anakreontische Empfindung, oder ein vollendetes Ganzes Pindarischer ²⁾ Bilder — alles muß indessen innerhalb seiner Grenzen, aus seinen Mitteln und seinem Zwecke beurteilt werden. — Wenn Homer nichts als fortschreitende Handlungen malet, und für jeden Körper, für jedes einzelne Ding nur einen Zug hätte, sofern es an der Handlung Teil nimmt, ³⁾ so mag damit seinem epischen Ideal ein Genüge geschehen. Vielleicht aber, daß ein Ossian, ⁴⁾ ein Milton, ⁵⁾ ein

1) Anakreon: griechischer Lyriker (aus Jonien), gest. bald nach 495 v. Chr. Bekannt durch seine Gedichte, welche einen heiteren Lebensgenuß feiern. Die deutschen Anakreontiker (18. Jahrh.) bilden mit ihren zierlichen, frivolen Liedern eine Liedersammlung „Anacreontea“ nach, die mit Unrecht Anakreons Namen trägt. Zu ihnen gehören: Gleim, Üz und Götz.

2) Pindar: griechischer Lyriker (522 bis ca. 448 v. Chr.), von hohem Ernst und kraftvoller Würde. Er dichtete in fast allen Gattungen der griechischen Lyrik. Seine Form ist vollendet schön; im Ausdruck geht er oft kühn über das Maß des Herkömmlichen hinaus.

3) Vgl. Laokoon XVIII.

4) Ossian: ein keltischer Sagenheld, dem der Epos „Fingal“ einst zugeschrieben wurde, während es tatsächlich nie einen Dichter O. gegeben hat. Herder spricht ausführlich über O. in seinem Aufsatz „Ossian und die Lieder der alten Völker“ in den mit Goethe gemeinsam herausgegebenen „Blättern von deutscher Art und Kunst“.

5) Milton: englischer Epiker (1608—74); Verfasser des berühmten Epos: „Paradise Lost“.

Klopstock ¹⁾ schon ein anderes Ideal hätten, wo sie nicht mit jedem Zuge fortschreiten, wo sich ihre Muse einen anderen Gang wählte? Vielleicht also, daß dieses Fortschreitende bloß Homers epische Manier, nicht einmal die Manier seiner Dichtung überhaupt sei? Der Kunstrichter soll hier ein furchtsames Vielleicht sagen; das Genie entscheidet mit der starken Stimme des Beispiels.

Noch minder darf ich, wenn mich die Praxis Homers auf die Bemerkung führet: „Homer schildert nichts als fortschreitende Handlungen“, sogleich den Hauptsatz darauf schlagen: „die Poesie schildert nichts, als fortschreitende Handlungen — folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie“. Wenn ich's bei Homer bemerke, daß „er alle einzelnen Dinge nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeinlich nur mit einem Zuge male“, ²⁾ so darf nicht gleich der Stempel darauf: „folglich schildert auch die Poesie nur Körper andeutungsweise durch Handlungen; folglich kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und was daraus mehr folgen soll“ an Regeln von der Einheit der malerischen Bei-

1) Klopstocks Epos spielt in Sphären, die sich ganz sinnlicher Vorstellbarkeit entziehen und ist in diesem Sinne ein krasses Gegenstück zu den homerischen. Schiller sagte: „Kl. zieht allem, was er behandelt, den Körper aus, um es zu Geist zu machen“.

2) Alle Körper, die in Homers Gedichte mitwirken sollen, werden mit so viel Zügen geschildert, als mitwirken sollen. Auf einen schränkt sich Homer selten ein; wenn es auch nur ein Stein, Gerät, Bogen usw. wäre — er nimmt sich immer Zeit, so viel Eigenschaften seines Körpers anzuführen, als hier episch energisieren sollen. Schildert er eine Sache nur mit einem Zuge, so ist dieser meistens allgemein und für diesen Ort unbedeutend; es sind die gewöhnlichen Beinamen, die er zu jeder Sache hat, die ihm oft wiederkommt. (Anm. Herders.)

wörter usw. — Warum soll der epische Ton Homers der ganzen Dichtkunst Ton und Grundsatz und Gesetz sogar ohne Einschließung geben, als er sich bei Lessing meldet? Handlung, Leidenschaft, Empfindung! — auch ich liebe sie in Gedichten über alles; auch ich hasse nichts so sehr als tote, stillstehende Schilderungssucht, insonderheit wenn sie Seiten, Blätter, Gedichte einnimmt; aber nicht mit dem tödlichen Hasse, um jedes einzelne ausführliche Gemälde, wenn es auch koexistent geschildert würde, zu verbannen, nicht mit dem tödlichen Hasse,¹⁾ um jeden Körper nur mit einem Beiworte an der Handlung Teil nehmen zu lassen, und dann auch nicht aus dem nämlichen Grunde, weil die Poesie in successiven Tönen schildert, oder weil Homer dies und jenes macht — — um deswillen nicht.

Wenn ich eins von Homer lerne, so ist's, daß Poesie energisch wirke: nie in der Absicht, um bei dem Zuge ein Werk, Bild, Gemälde (obwohl successive) zu liefern, sondern, daß schon während der Energie die ganze Kraft empfunden werden müsse. Ich lerne von Homer, daß die Wirkung der Poesie nie aufs Ohr, durch Töne, nicht aufs Gedächtnis, wie lange ich einen Zug aus der Succession behalte, sondern auf meine Phantasie wirke; von hier aus also, sonst nirgends her, berechnet werden müsse. So stelle ich sie gegen die Malerei, und beklage, daß Lessing diesen Mittelpunkt des Wesens der Poesie, „Wirkung auf unsere Seele, Energie,“ nicht zum Augenmerke genommen.

1) bezieht sich auf Lessings schroffe Abneigung gegen die „beschreibende Dichtung“, als einer selbständigen Dichtungsform, die ihm nur als ein „frostiges Spielwerk“ erscheint, „zu welchem wenig oder gar kein Genie gehört“. (Laok. XVII.)

XVIII-XIX.

[Energie ist das oberste Gesetz der Dichtkunst. Herders Urteil über Harris; ¹⁾ Darf der Dichter körperliche Schönheit schildern? Schönheit und Reiz.] —

Malerei wirkt durch Farben und Figuren für's Auge; Poesie, durch den Sinn der Worte auf die unteren Seelenkräfte, vorzüglich die Phantasie. Da nun die Handlung der Phantasie immer ein Anschauen genannt werden mag, so kann auch die Poesie, sofern sie derselben einen Begriff, ein Bild anschauend macht, füglich eine Malerin für die Phantasie genannt werden, und jedes Ganze eines Gedichtes ist das Ganze eines Kunstwerks.

Der Dichter, der uns Schönheit malen wollte, es sei nun ein Constantinus Manasses ²⁾ oder Ariost, ³⁾ ging nicht darauf aus, um hintennach zu fragen: wie sah Helena, wie sah Alcina aus? ⁴⁾ uns mit seiner

1) J. Harris: englischer Sprachforscher (1705—80). Erste Schrift: *Three treatises concerning art, music, painting, poetry and happiness* (1744). H. unternimmt es hier, den Unterschied zwischen den drei Künsten: Tonkunst, Malerei und Dichtkunst zu entwickeln.

2) Constantinus Manasses, ein griechischer Mönch (12. Jhd. n. Chr.); Verfasser einer Weltgeschichte bis zum Jahre 1080 n. Chr.) in Versen. Seine Schilderung der Helena beginnt mit den Worten:

„Das Weib war schön, die Farbe schön, die Brauen schön,
Das Antlitz schön, die Wange, groß das Aug' und zart
Ihr Blick so reich an Liebreiz, holder Grazien Sitz,
Die Arme weiß und zart und aller Schönheit voll
Das Antlitz weiß, die Wange rosig, und das Augenlid
Voll Jugend blühend.“ — — —

3) Ariosto, italienischer Dichter (1474—1533), Hauptwerk: seine große ritterlich-romantische Dichtung: „*Orlando Furioso*“ (1516). Die Schilderung der Schönheit seiner Heldin Alcina findet sich: VII, 11 ff. in 4 Strophen zu je 8 Zeilen (abgedr. im Laok. XX).

4) Lessing erklärt (Laok. XX, Abs. 3): „Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen.“

Beschreibung ein vollständiges Bild zu hinterlassen usw. Er führt uns durch die Teile, um jeden derselben als schön anschauend zu wissen: Helena, Alcina war reizend.

Homer malt seine Helena nicht. ¹⁾ Warum? weil sie ihn nicht angehet, weil er von Anfang bis zu Ende seines Gedichts nicht zu der Frage Zeit hat: wie sah sie aus? sondern immer, was trug sich hier und damit zu? Helena kommt, die Greise sehen sie: wie anders, als daß sie fühlen und sagen mußten, was sie fühlten und sagten. Nicht aber läßt Homer sie das fühlen und sagen, um „durch Wirkung anzuzeigen, daß Helena schön sei“. ²⁾ — Ariost hingegen, der Homer Italiens, der aber vom griechischen Homer alles eher als dieses beständige Fortschreiten der Handlung hat, Ariost, der sein ganzes Gedicht durch nicht das Werk zu seiner Manier macht: „es ward“, sondern auch: „es war“ und „wie war es“? Ariost hätte entweder so nicht fragen sollen, oder er mußte uns durch die Teile führen. — Nicht, daß wir nachher die Teile sammeln, zusammensetzen; nicht, daß nachher die Phantasie streben soll, sich das Ganze eines Kunstwerks zu denken: im Schildern selbst, im Durchführen durch seine Teile hat er seinen

1) Vgl. zu dem Folgenden: Laokoon XXI und XXII; ferner Ilias III, 120—242, besonders aber die Verse 154—62:

„Als nun Helena näher sie (die trojan. Greise) sahn zum Thurme dahergehn,

Leis' itzt redete man und sprach die geflügelten Worte:

„Niemand tadle die Troer und hellumschienten Achaier,

Daß um ein solches Weib sie so lang ausharren im Elend!

Einer unsterblichen Göttin fürwahr gleicht jene von Ansehn,

Dennoch kehr', auch mit solcher Gestalt, sie in Schiffen zur Heimat,

Daß nicht uns und den Söhnen hinfort nachbleibt der Schaden!“

Also die Greis'; und heran rief Priamos Helena freundlich“ — —

2) Vgl. Laokoon XXI, Abs. 2—3; und XXII, Abs. 1—5.

Zweck erreichen wollen. — Ob er ihn erreicht? davon mag jeder denken, was er will; genug, er wollte ihn während der Energie erreichen.

Wenn der Dichter die Schönheit lieber in Wirkung, in Bewegung, d. i. reizend ¹⁾ vorstellt, so tut er's nicht, damit diese sich bewegende Schönheit dem sich bewegenden Verse entspreche; nicht, als wenn jeder Zug der Schilderung, der Form, Gestalt und nicht Wirkung, nicht Bewegung ist, deswegen unpoetisch würde; sondern ich generalisiere den Satz lediglich so: „jede Schilderung der Schönheit wirke energisch“, d. i. zu dem Zwecke des Dichters, zu dem sie da ist, und dann während jedem Zug, den sie liefert. Hiernach möge sich Ariost verantworten; aber das Lessingsche Gebot: „Schönheit des Körpers zeige sich bei dem Dichter bloß durch Wirkung, bloß durch Bewegung“ räumt zu viel auf.

Wer kann leugnen, daß in mancher Gedichtart der erotischen Poesie ²⁾ körperliche Schönheit geschildert werden müsse, und wer muß nicht alsdann auch zugeben, daß manche Teile dieser körperlichen Schönheit in Reiz, in Bewegung, nicht geschildert werden können? — — Und soll die Dichtkunst keine schöne Gestalt schildern, weil ihre Teile koexistent sind, so sollte Homer auch keine häßliche Gestalt, keinen Thersites geschildert haben, ³⁾ weil ihre Mißteile ebenso

1) Laokoon XXI, Abs. 4ff. — Nach Lessing ist Reiz: Schönheit in Bewegung; dasselbe, was Schiller in seiner Abhandlung „Über Anmut und Würde“: Anmut genannt hat.

2) = Liebesdichtung.

3) Thersites (d. h. „der Freche“), der häßlichste Mann im griechischen Heere vor Troja, besonders berüchtigt wegen seiner boshaften Geschwätzigkeit. Er war schielend, auf einem Fuße lahm und bucklig. Lessing behandelt die Frage, warum Homer Thersites häßlich dargestellt habe, im „Laokoon“, Kap. XXIII.

koexistent sind und auch koexistent gedacht werden müssen, wenn ein Bild der Häßlichkeit werden soll.— Weg also mit dem Thersites, nach Lessings Grundsätzen, nicht, weil er häßlich, sondern, weil er ein Körper ist, weil er als körperliche Gestalt und doch successiv geschildert werden muß.

Aber der Dichter kann ihn nutzen — so kann er also doch Formen, körperliche Schilderungen nutzen? Und wenn er sie nutzen kann, sind sie ihm erlaubt? Worüber streiten wir denn? Kann er häßliche Formen nutzen, wie weit eher schöne? und sind ihm jene erlaubt, wie weit eher diese? So kann er also doch, wenn er Energie in sie leget, auch körperliche Gegenstände schildern. — Was wollen wir mehr? Die Schärfe des Bogens hat nachgelassen: erschlaffet liegt er da! Mit einer solchen Zugabe hat Lessing den größten Teil seines Buches widerlegt.

XX.

[Homer stellt Thersites nicht häßlich dar, um ihn lächerlich zu machen, sondern weil Häßlichkeit an Seele und Körper sein Charakter ist.]

Und wozu nutzt denn Homer den Thersites? Die Frage wird wieder homerisch, und in homerischen Fragen antworte ich so selten mit Lessing gleich. „Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Durch seine bloße Häßlichkeit wird er nicht lächerlich, aber auch ohne dieselbe es nicht sein“. Auf diese Assertion ¹⁾ baut Lessing einen Teil seiner

Herder bekämpft Lessing im nächsten (XX.) Kapitel. Lessing behauptet: Der Dichter dürfe Häßlichkeit nur darstellen, um eine der beiden „vermischten Empfindungen“, das Lächerliche oder das Schreckliche zum Ausdruck zu bringen. „Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen“.

1) Assertion: Behauptung.

Theorie des Lächerlichen, der ich lieber einen andern Ort und Grundlage wünschte, als hier.

In meinem Homer ist der Hauptcharakter Thersites nicht lächerlich, sondern häßlich. Er ist kein lächerlich, sondern boshaft knurrender Kerl, er hat die schwärzeste Seele unter allen vor Troja.¹⁾ Alle sitzen ruhig; der einzige Thersites lärmt noch umher²⁾; er fängt, wahrhaftig nicht zum Späße, sondern mit der bittersten Galle, an zu zanken: er schmäheth auf Agamemnon³⁾, auf seinen Geiz, auf seine Feigheit, auf seine Ungerechtigkeit! Und das alles vor der Armee, verleumdend und lügenhaft, im dreistesten Tone, als ein Richter der Könige und dazu, als wäre es im Namen aller Griechen, als hätten ihn alle dazu gedungen. Und in eben demselben Atem schimpft er die ganze Nation selbst, schilt alle Griechen für Feige und Nichtswürdige, spricht in einem Tone, als hätte er mehr als alle getan.⁴⁾ O, der nichtswürdige, häßliche Kerl! Nach griechischen Begriffen konnte kein Nichtswürdigerer vor Troja gefunden werden. — Daher hassen ihn auch alle Griechen⁵⁾; daher auch

1) Vgl. Ilias II, 248 f. Odysseus sagt von Thersites:
„Denn nicht mein' ich, daß hier ein schlechterer Mensch wie du selber
Wandle, so Viel' herzogen mit Atreus' Söhnen vor Troja!“

2) Ilias II, 212 ff.
„Nur Thersites allein noch krächzt' unmäßig Geschwätz her,
Dessen Herz mit vielen und thörichten Worten erfüllt war,
Immer verkehrt, nicht der Ordnung gemäß, mit den Fürsten zu hadern,
Wo ihm nur etwas erschien, das lächerlich vor den Argeiern
Wäre.“ — —

3) Ilias II, 221 ff.

4) Ilias II, 225—42.

5) Ilias II, 222 f.

„— — Rings die Achaier
Zürnten ihm, heftig empört, und ärgerten sich in der Seele.“

mitten in ihrer Betrübniß das Freudengelächter¹⁾, da sich Ulysses seiner erbarmet, und ihn mit seinem Scepter zum Schweigen bringt. Daher die allgemeine Stimme: „Ulysses hat nie eine herrlichere Tat getan, als jetzt, da er diesen böartigen Schwätzer gezüchtigt.“ — So schildert ihn Homer mit jedem Zuge; so zeigt er sich selbst mit jedem Worte; so begegnet ihm Ulysses mit Auge und Mund und Hand!

Ich sehe also nicht, daß das *γελοιοῦ*²⁾ sein Hauptcharakter ist, noch minder, daß dieser Charakter ohne Häßlichkeit nicht sein könnte, wie Lessing philosophiert. Ein häßlicher Körper und eine häßliche Seele, was gibt denn das für einen Kontrast des Lächerlichen! Nach griechischen Begriffen gehört nichts besser zusammen, und auch Homer gibt ihm den häßlichen Körper, eben um den Unwillen gegen ihn zu bestärken, um seine häßliche Seele uns sichtbar vor Augen zu stellen, um uns den Kerl durchaus verächtlich zu machen. Das Lächerliche ist so wenig die Hauptfarbe im Thersites, daß selbst die Züge, die man dahin zu ziehen pflegt, nicht den Lustigmacher, sondern den in allem nichtswürdigen Menschen schildern.

XXI.

[Über die Begriffe des Lächerlichen und Schrecklichen. Häßlich und ekelhaft. Nicht alles Häßliche ist ekelhaft.]

XXII.

[Vom Gebrauch des Lächerlichen, Schrecklichen und Ekelhaften in der Malerei und in der Poesie. Endurteil über Lessings „Laokoon“.]

1) Ilias II, 270 ff.

„Rings, wie traurig man war, doch lachten sie herzlich um jenen“.

2) *γελοιοῦ* = das Lächerliche.

Doch ich vergesse aus meinem kritischen Wäldchen beinahe gänzlich den Rückweg. Wie habe ich in demselben umhergeirret! Wie verschiedene Aussichten boten sich mir dar! Wie manchen richtigen und irrigen Gedanken mag ich auf meinem träumerischen Pfade gedacht haben! Es sei! Lessings Laokoon hat mir Materie zum Nachdenken verschaffet, Homer und die menschliche Seele waren die Quellen, aus denen ich dachte. „Wenn mein Raisonement nicht so bündig ist, als das Lessingsche, so werden vielleicht meine kritischen Erörterungen mehr nach der Quelle schmecken.“¹⁾

Übrigens sei jedes Wort und jede Wendung verbannt, die wider Lessing geschrieben schiene. Ich habe über seine Materien gedacht, und wo ich insonderheit nach Leitung der Alten davon abgehen mußte, sprach ich offenherzig, und wollte in Form eines Sendschreibens sprechen, wenn es die Abwechselung und der Inhalt der Materien zugelassen hätte. Wenn meine Zweifel und Widersprüche die Leser des Laokoons dahin vermögen, ihn nochmals, ihn so sorgfältig, als ich, zu lesen, und ihn aus meinen Zweifeln, oder meine Zweifel aus ihm, zu verbessern: so habe ich der Sache des Laokoons weit mehr gevorteilet, als durch ein kaltes Lob, hinter welchem jeder Leser, sowie jeder Urheber und Besitzer gähnt. Meine Schrift selbst sei ein Opfer meiner Achtung an den Verfasser desselben: Lobworte darzubringen habe ich nicht.

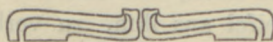
1) Worte Lessings aus der Vorrede zum „Laokoon“, die sich dort auf sein Verhältnis zu dem Kunstgelehrten Baumgarten beziehen, dessen „Aestetica“ in den Jahren 1750—58 erschienen war.

XXIII.

[Einige Schlußworte über Winckelmann und seinen Tod.]

Und ach! Winckelmann ist nicht mehr! Durch die Hand eines Mörders,¹⁾ auf die entsetzlichste Weise der Welt, Rom und seinem Deutschlande entrissen! O, wenn du, Göttlicher, noch wie ein seliger Dämon umherwandelst, so sieh die Bestürzung, mit der mich die Nachricht von deinem Verlust traf, die ungläubige Unruhe, die dich noch immer lebend sah, und endlich die Tränen der Wehmut, die ich deinem Tode schenkte! Wie mancher Literator und Altertumskenner hätte statt seiner nicht bloß sterben können, sondern auch vielleicht sterben sollen, damit die Welt nicht einst nichts als verführende Spuren von ihm aufzuzeigen habe!

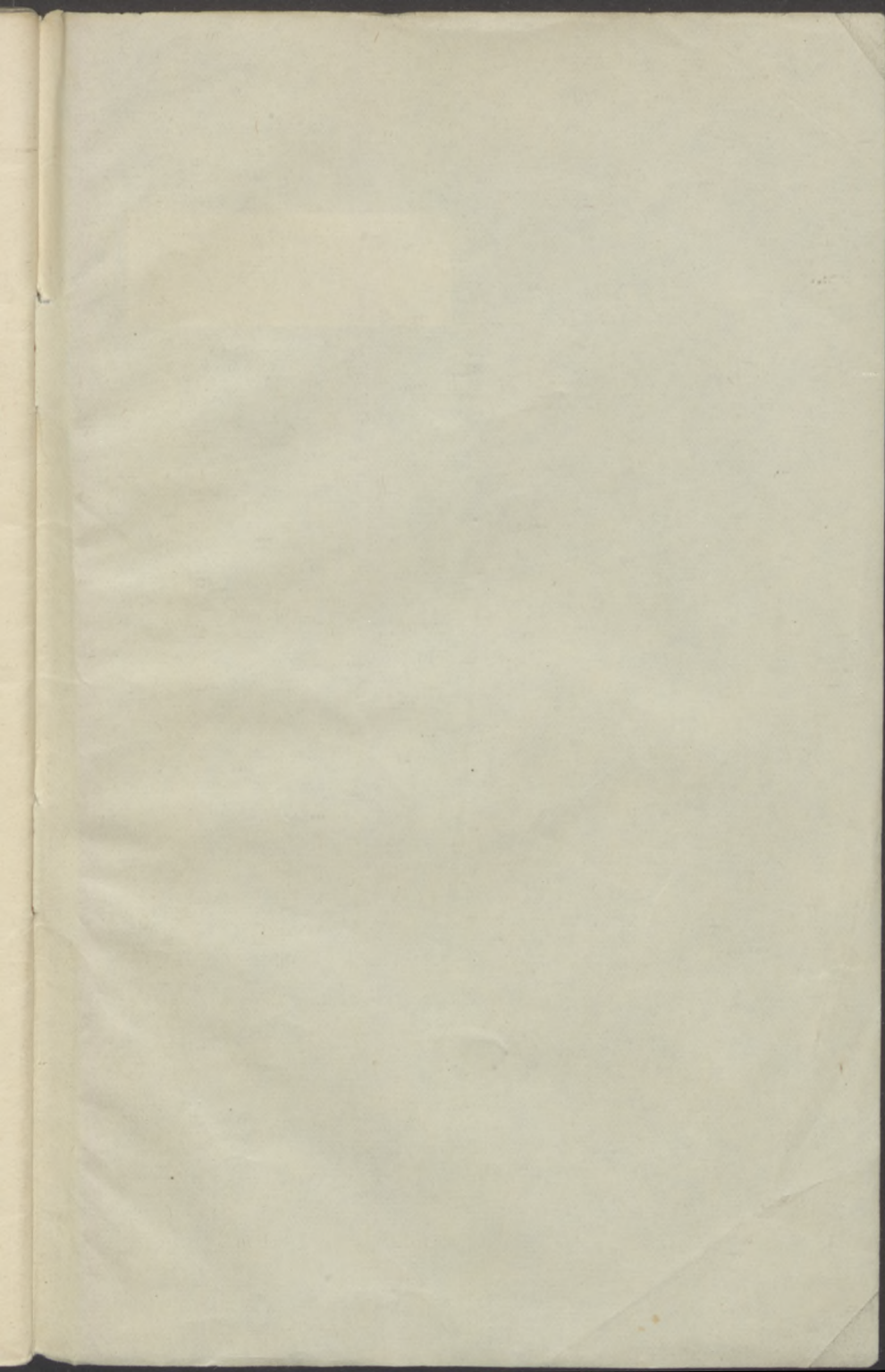
1) Winckelmann, der seit 1755 um seiner Kunststudien willen in Rom gelebt hatte, unternahm i. J. 1768 eine Reise nach Deutschland. Auf der Rückreise wurde er in Triest von einem vor kurzem aus dem Gefängnis entlassenen Verbrecher Arcangeli aus Habsucht ermordet.



Biblioteka Główna UMK



300046833519



231.207

Biblioteka Główna UMK



300046833519