

Vorbemerkungen.

Daß Lessings Laokoon, besonders in seiner Eigenschaft als Gegenstand der Lektüre in unseren Primen, unter den Künstlern und Kunstgelehrten, die sich auch um pädagogische Fragen kümmern, zahlreiche Gegner hat, ist eine allbekannte Thatsache, deren Gründe ja auch klar genug zu Tage treten: die Schrift ist, um mit dem minder wichtigen Gesichtspunkt zu beginnen, voll von archäologischen Unrichtigkeiten, die mehr durch die allgemeine Lage der archäologischen Wissenschaft in Lessings Zeit als durch Lessings persönliche archäologische Kenntnisse und Fähigkeiten bedingt sind, und die vom Standpunkt unserer heutigen Monumentenkenntnis und Forschungsmethode aus zu verbessern nicht eben ein besonderes Verdienst genannt werden kann. Es wird die Aufgabe eines verständigen Unterrichts sein, von vornherein diese archäologisch anfechtbaren Stellen möglichst auszuscheiden oder zurücktreten zu lassen, womit denn zugleich dem auf sie gegründeten Einwand gegen Lessings Laokoon als Schullektüre der Boden zum mindesten sehr erschüttert ist; denn ein integrierender Bestandteil der wesentlichen Gedankengänge des Buches sind diese archäologischen Einzelheiten nicht.

Zu weit größerem Bedenken giebt jedoch die Frage nach Lessings allgemeinem Kunstverständnis Anlaß: die andersartigen Kunstanschauungen unserer heutigen Zeit machen ihm einseitige Klassizität, ungerechtes Verkennen der ganzen niederländischen Kunst zum Vorwurf, und gerade künstlerisch veranlagte Leser pflegen besonders stark zu empfinden, daß Lessings Kunsturteile mehr auf verstandesmäßiger Aneignung als auf unmittelbarer, freier Auffassung des Kunstwerkes beruhen. Man vergleicht wohl Winkelmanns Seherblick und den hohen Schwung der Begeisterung, mit dem er von der Antike geschrieben hat, um Lessings Minderwertigkeit als Kunstschriftsteller recht stark hervortreten zu lassen, und die Ergebnisse von Lessings Italienfahrt, mit einer gewissen Einseitigkeit beurteilt, werden mit herangezogen, um als Zeugen gegen die Empfänglichkeit des großen Kritikers für Kunstindrücke zu dienen. Kein Wunder, wenn die nur zum Teil richtige Vorstellung, daß die Poesie im Laokoon den Vorrang behaupte, die Malerei daselbst nur sehr stiefmütterlich behandelt sei, dazu führt, die Lessingsche Schrift als recht wenig förderlich für die Auffassung künstlerischer Dinge zu verurteilen.

Lessing ist nicht einmal im Sinne eines leistungsfähigen Dilettantentums ausübender „Maler“ gewesen; wenn er darum seine Fragen der Poetik im engeren Sinne vortrefflich behandelt, weil er auch selbst ausübender Dichter war, so liegt ihm die Poetik der bildenden Kunst ferne, und er hat wohlgethan, sie nach allen ihren technischen Seiten hin gar nicht — nur einmal in einem Citat aus Mengs, dem Malerkritiker! — zu behandeln, während er über technische Fragen der Poesie öfters Bemerkungen macht: aber inhaltlich und der Bedeutung der Formen nach beherrscht auch Lessing die bildende Kunst, und in seinen Ausführungen, sowohl innerhalb der Schrift als innerhalb der viel zu oft über Gebühr vernachlässigten Nachträge zum Laokoon ist eine Menge feiner Beobachtungen und sehr treffender Urteile über das Wesen und über einzelne Schöpfungen der bildenden Kunst enthalten. Darum faßt meines Erachtens D. Jäger (Lehrkunst und Lehrhandwerk S. 347) die Bedeutung des Laokoon für die Schule doch zu eng, wenn er als „den dauernden Gewinn, der dort zu holen ist“, den bezeichnet — daß man „den rechten Weg Homer zu lesen“ findet — (vgl. auch S. 424 des Buches); ein wichtiges Verdienst des Laokoon ist damit freilich ja sehr treffend bezeichnet, aber es ist doch wohl eine Betrachtung des Sachverhaltes allzusehr nur von seiner Seite aus; sehr richtig ist dagegen Jägers Bemerkung ebenda, daß „Ästhetisches nur so fruchtbar zu behandeln ist, wenn man das Gesetz an einem dem Schüler bekannten oder erreichbaren Schönen prüft“.

Dies „Schöne“ „erreichbar“ zu machen, ist die Aufgabe der vorliegenden Bildertafeln zu Lessings Laokoon; sie geben eine Reihe von Kunstwerken, die mehrfacher Erfahrung nach für die Erläuterung oder weitere Ausführung und Ausdeutung der Gedankengänge des Lessingschen Meisterwerkes zweckmäßig verwendet werden können, und ganz ohne Anschauungsmaterial wird jetzt hoffentlich nirgends mehr der Laokoon gelesen und besprochen — es würde das auch eine sinnlose Zeitvergeudung sein! Aber da selbst bei einem guten Anschauungsapparat an der Schule das Herbeischaffen der Abbildungen mühsam ist und die richtige innere Heranziehung des kunstgeschichtlichen Materials immerhin ein größeres Maß kunstgeschichtlicher Kenntnisse voraussetzt, als es für den Durchschnitt der Leser und Erklärer des Laokoon angenommen werden darf, so füllt diese Schrift vielleicht eine Lücke unserer pädagogisch-wissenschaftlichen Litteratur in willkommener Weise aus.

Die Natur der Aufgabe bringt es mit sich, daß auf diesen Blättern dem Beschauer eine recht bunte Folge von Erscheinungen entgegentritt, die, nur durch das in Lessings Gedankengang gegebene geistige Band zusammengehalten, recht verschiedenartige Kunstrichtungen und Kunstarten nebeneinander zeigt; dazu kommt, daß Wiederholungen und mehrfache Zurückverweisungen auf früher schon Besprochenes sich nicht vermeiden ließen, wenn anders die Begleitschrift zum Laokoon nicht den „Kollektaneen“-Charakter des Buches, dem sie dienen soll, völlig durchbrechen sollte. Was den Text zu den Bildern betrifft, so wird er hoffentlich seinen Zweck erfüllen, der darin besteht, daß er die Gedankenverbindung zwischen Lessings Ausführungen und dem hier veröffentlichten Bildmaterial andeutet und zugleich gelegentlich die Disposition der Lessingschen Schrift schärfer hervortreten lassen und daneben einzelne von Lessing berührte Fragen an heute schwebende Fragen der Kunstübung und der Kunstkritik anknüpfen soll; was Bonitz für die Dialoge des Plato meisterhaft geleistet hat, soll hier mutatis mutandis an Lessings Laokoon in bescheidenstem Maßstabe versucht werden.

Wir denken uns das Buch bei der Besprechung des Laokoon wenigstens in so vielen Exemplaren vertreten, daß je zwei Schüler ein Exemplar desselben vor sich haben; der Anschauungsapparat der Schule müßte also, wo die Beschaffung des Atlas aus eigenen Mitteln den Schülern nicht zugemutet werden kann, eine dementsprechende Anzahl von Exemplaren enthalten.

Wenn für die Gestaltung des Buches in erster Linie die Rücksicht auf die Prima der höheren Schulen maßgebend war, so kann dasselbe doch vielleicht mit Vorteil auch den Laokoonübungen, die an den kunstgeschichtlichen und archäologischen Seminarien unserer Hochschulen veranstaltet werden oder veranstaltet werden sollten, als elementare Grundlage dienen; sollte diese Ansicht sich als richtig erweisen, so wäre durch ein Beiheft mit ausgedehnterem bildlichem und neueingeführtem gelehrtem Apparat sehr leicht der Rahmen des Buches zu Gunsten solcher wissenschaftlicher Studien zu erweitern; in dem vorliegenden Buche ist mit Absicht alles gelehrte Beiwerk ferngehalten und hoffentlich nur in seiner sachlichen Einwirkung auf die Gestaltung des Textes dem Sachkundigen wahrnehmbar.

Für die vielfach geforderte kunstgeschichtliche Belehrung als selbständiges Unterrichtsfach ist meines Erachtens in der mit Bildungstoff an sich schon überladenen höheren Knabenschule kein Platz; um so mehr soll der Geschichtsunterricht, wo das im inneren Zusammenhang mit den politischen und kulturwissenschaftlichen Vorgängen geschehen kann, bedeutendere Erscheinungen aus der Entwicklungsgeschichte der bildenden Kunst in elementarer Weise schon auf der Unter- und Mittelstufe, mehr noch und eingehender aber auf der Oberstufe dem Schüler vorführen. Tritt zu dieser geschichtlichen Heranziehung kunstgeschichtlicher Dinge eine Vertiefung in Fragen der Ästhetik oder der Philosophie der bildenden Kunst, wie sie Lessings Laokoon der Schule bringt, so ist für ein richtiges Verständnis der bildenden Kunst eine Grundlage geschaffen, auf der im Kreise der Gebildeten das Leben weiter bauen kann. Zum Glück hat sich ja gerade in den letzten Jahren die populärwissenschaftliche Behandlung der Kunstgeschichte in Deutschland in einer Weise entfaltet, daß zur Selbstbelehrung das vortrefflichste Material in reicher Ausdehnung vorhanden ist.

Der Laokoon ist eine polemische Schrift: wer sie ganz verstehen und in ihrer geschichtlichen Bedeutung ganz erfassen will, muß sich hineinversetzen in die Welt der Spätrenaissancenkunst, in ihren Allegorienreichtum und in ihr Spielen mit Aufgaben, die dem Wesen der bildenden Kunst geradezu widerstreben. „Aktuelle Bedeutung“ — um ein beliebtes Schlagwort zu gebrauchen — hat die Schrift als Ganzes für die heutige Zeit nicht mehr, so sehr sie mit einigen ihrer „Ausschweifungen“ schwebende Fragen unseres modernsten Kunstlebens zu berühren scheint; aber sie ist mit ihrer Vertiefung in das Wesen der verschiedenen Kunstarten das Muster einer ästhetischen Streitschrift und wird als Mittel zur Einführung in die Gedankengebiete von Poesie und bildender Kunst noch lange ohne gleichen bleiben; dazu ist sie ein geradezu meisterhaftes Beispiel außerordentlich zwangloser, aber doch völlig übersichtlicher und innerlich festgefügtter Disposition der Gedanken, und der epigrammatischen Schärfe von Lessings Diktion kann man gerade am Laokoon sich mehr wie irgend anderswo in seinen Werken erfreuen.



Abb. 1. Der Sieg. Deckendetail vom Palazzo Labia. Venedig.

I.

Betrachten wir die einzelnen Blätter unseres Bilderatlas zu Lessings Laokoon, der sich, wie gesagt, in der Reihenfolge seiner Bilder dem Gedankengange der Schrift anschließt und daher ebensowenig systematisch geordnet sein kann, wie die Kollektaneen, als die Lessing selbst sein Buch bezeichnet, so tritt uns die Allegoristerei, die zu bekämpfen eine der Hauptaufgaben von Lessings Streitschrift bildet, in bezeichnenden Beispielen auf der ersten Tafel entgegen, und wir werden damit gleichsam vorbereitet für die Aufnahme der Lessingschen Ideengänge, indem wir die Kunstwelt kennen lernen, in der diese Gedankengänge entstanden sind; es ist die öde Überladung künstlerischer Formen mit an den Haaren herbeigezogenem Gedankeninhalt und mit künstlich erfundenen Beziehungswerten, die wir beim Durchwandern der Spätrenaissance, der Barock- und Rokokopaläste in zahllosen Dekorationen kennen lernen und an der wir gleichgültig vorübergehen, weil wir aus einem ganz richtigen Gefühl heraus ungern zu seitenlangen Erklärungen greifen, wo doch das Kunstwerk unmittelbar auf uns wirken sollte; wir betrachten das Bild des „Sieges“, mit dem der Venezianer Tiepolo ein Deckenfeld des Palazzo Labia in Venedig geschmückt hat (Abb. 1), und rekonstruieren uns mühsam die Gedankengänge, die den Künstler im Geschmacke seiner Zeit für die

Wahl der Einzelheiten bei seinem Gemälde geleitet haben.

Abstrakte Beziehungen, die ihrem Wesen nach mit den körperlichen Ausdrucksmitteln der bildenden Kunst nicht wiedergegeben werden können, will diese allegoristische Richtung der Kunst als Aufgabe aufzwingen. An Triumphbögen und bei festlichen Gelegenheiten zu Bestattungen, Krönungen und anderen Akten, deren Entwürfe uns zahlreich erhalten sind, wurde das Unglaubliche in dieser Hinsicht geleistet, und nur die Tatsache, daß Bedeutung und Tragweite allegorischer Darstellungen dem Publikum des Spätrenaissancezeitalters aus der Litteratur und aus der fortwährenden Übung in der bildenden Kunst sehr geläufig war, läßt uns glaublich erscheinen, daß diese Kunstwerke von ihren Zeitgenossen überhaupt verstanden wurden. Eine Reihe eigener Schriften half übrigens, die Verbreitung dieses Verständnisses zu fördern; so erschien z. B. 1714 zu Augsburg von J. Wolff ein Buch unter dem



Der Tod Friedrichs des Zweyten.

Abb. 2. Allegorie auf den Tod Friedrichs des Großen. Göttinger Taschenkalender. 1792. (E. 661.)



Abb. 3. Das Löwendenkmal in Luzern.



Abb. 4. Evangelist Johannes.

Titel „300 auserlesene und lehrreiche Sinnbilder in 25 Kupferplatten samt ihren in Lat., Franz., Welscher und Teutscher Sprache verfaßten Devisen.“



Abb. 5. Jahreswechsel. Zischzeichnung.
(Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Die bildende Kunst kann selbstverständlich die Allegorie nicht ganz entbehren — jede Viktoria unserer Kriegerdenkmäler kann uns das vor Augen führen! —, auch Lessing hat nur die Ausartung in ihrem Gebrauch bekämpft und freilich damit, wie überhaupt nach der Seite der bildenden Kunst, weniger Wirkung ausgeübt, wie mit seinen Darlegungen über die Dichtkunst.

Dem wir dürfen gleich an dieser Stelle vorgreifend erwähnen, daß Lessings und seiner Gesinnungsgenossen Bemühung die Allegoristerei in der bildenden



Abb. 6. Der Friedensschluß. Skizze zu dem Gemälde der Medicinalgalerie im Louvre, in der königl. Pinakothek zu München.

(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.)

Kunst wohl eingeschränkt, aber keineswegs völlig ausgerottet hat; wir bringen als Beleg die allegorische Darstellung (Abb. 2), mit der Chodowiecki im Göttinger Taschenkalender von 1792 den Tod Friedrichs des Großen verewigt hat; doch blieb man in der Berliner Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts bei so bescheidener Verwendung der Allegorie, wie sie hier vorliegt, nicht stehen: R. W. Ramler, auch auf anderem Gebiet Lessing gegenüber zum Ballhorn geworden, gab 1793 ein umfangreiches Buch heraus unter dem Titel: „Allegorische Per-

sonen zum Gebrauch der bildenden Kunst," das mit 32 Kupfern von der Hand Bernhard Rodes eine Art kanonischer Typen für allegorische Darstellungen geben sollte. Er hat damit die Malerei wieder ganz auf denjenigen Weg geführt, den Lessing im Nachlaß zum Laokoon einmal als „Bildersprache“ bezeichnet und zur



Abb. 7. Allegorie der Heiligkeit. Wandgemälde von Giotto im Stierungsgewölbe der inneren Franziskanerkirche an S. Mini.

Kunst in unmittelbaren Gegensatz bringt. Elemente dieser „Bildersprache“ sind freilich mehr oder minder stark in jeder allegorischen Kunstdarstellung enthalten; wir bilden Thorwaldsens Luzerner Löwen einerseits (Abb. 3), sein Johannesmedaillon andererseits (Abb. 4) ab, um zur Nachprüfung dieses Sachverhaltes anzuregen.

In der Kunst der allerneusten Zeit hat die Allegorie wieder ganz außerordentlich an Spielraum gewonnen; Schöpfungen wie Sascha Schneiders „Vision“ und „Um eine Seele“ sind allbekannte Belege für die Erscheinung, und für den Grad der Deutlichkeit solcher Darstellungen mag Klingers Bigarette zu der Vogelschen



Abb. 8. „Die Allegorie des Davolos.“ Im Louvremuseum zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.)

Ausgabe des Anton Graffschen Werkes dienen, die, wie ein Kritiker witzig sagt, „anscheinend die Immortalisierung menschlicher Schicksale durch die Wissenschaft der Geschichte zum Gegenstand hat“; es ist ganz lohnend, auch an einer humoristischen Darstellung, wie etwa Alfred Rethels Allegorie des Jahreswechsels,



Abb. 9. Die Jugend. Gemälde in der Zeichnungenammlung des Louvre zu Paris.

die Wirkung allegorischer Figuren sich einmal klar zu machen; die auf Abb. 5 abgebildete Darstellung perfiziert nicht übel die Allegoriensprache der bildenden Kunst.

Von Lessing aus rückwärts gehend in der kunstgeschichtlichen Betrachtung könnten wir zunächst an den Bildern des berühmten Rubensschen Cyklus von dem Leben der Maria Medici verfolgen, wie die Darstellung einfacher geschichtlicher Vorgänge durch das Hereinziehen allegorischer Elemente eine höhere Weihe erhalten soll, in Wirklichkeit aber nur für einen Betrachter Reiz gewinnen kann und verständlich wird, der aus der Poesie und der Prosa des 17. Jahrhunderts



Abb. 10. A genio lumen.

die Fülle sinnbildlicher Beziehungen kennen gelernt hat, mit denen Rubens bei seinen Kompositionen rechnet (Abb. 6).

In strengerer Gebundenheit der Form erscheint die Allegorie schon in den Anfängen der Renaissancenkunst, ja schon bei Giotto z. B. in großem Umfange; es ist die Gelehrsamkeit und die poetische Gedankenfülle des Kreises von Assisi, die bei Giotto in stark lehrhaft einseitigen Kunstdarstellungen zum Ausdruck kommt; wir finden der anfänglichen Ratlosigkeit des Beschauers öfters, z. B. auf dem Bilde der Keuschheit (Abb. 7) durch Beschriften nachgeholfen.

Wo der Künstler auf solche Inschriften verzichtet, da ist das Verstehen seines allegorischen Werkes oft eine mühsame und unerquickliche Arbeitsleistung: Tizians sogenannte Allegorie des Davolos (Abb. 8) wird selbst dem gelehrten Betrachter erst auf Grund recht mühsamer Überlegung verständlich sein; ebenso

sind Correggios Zeichnungen des „Lasters“ und der „Tugend“ im Louvre zu Paris voll schwerfälliger Symbolik, die keinen Beschauer der Darstellung recht froh werden läßt (Abb. 9), und selbst eine Darstellung wie Thorwaldsens

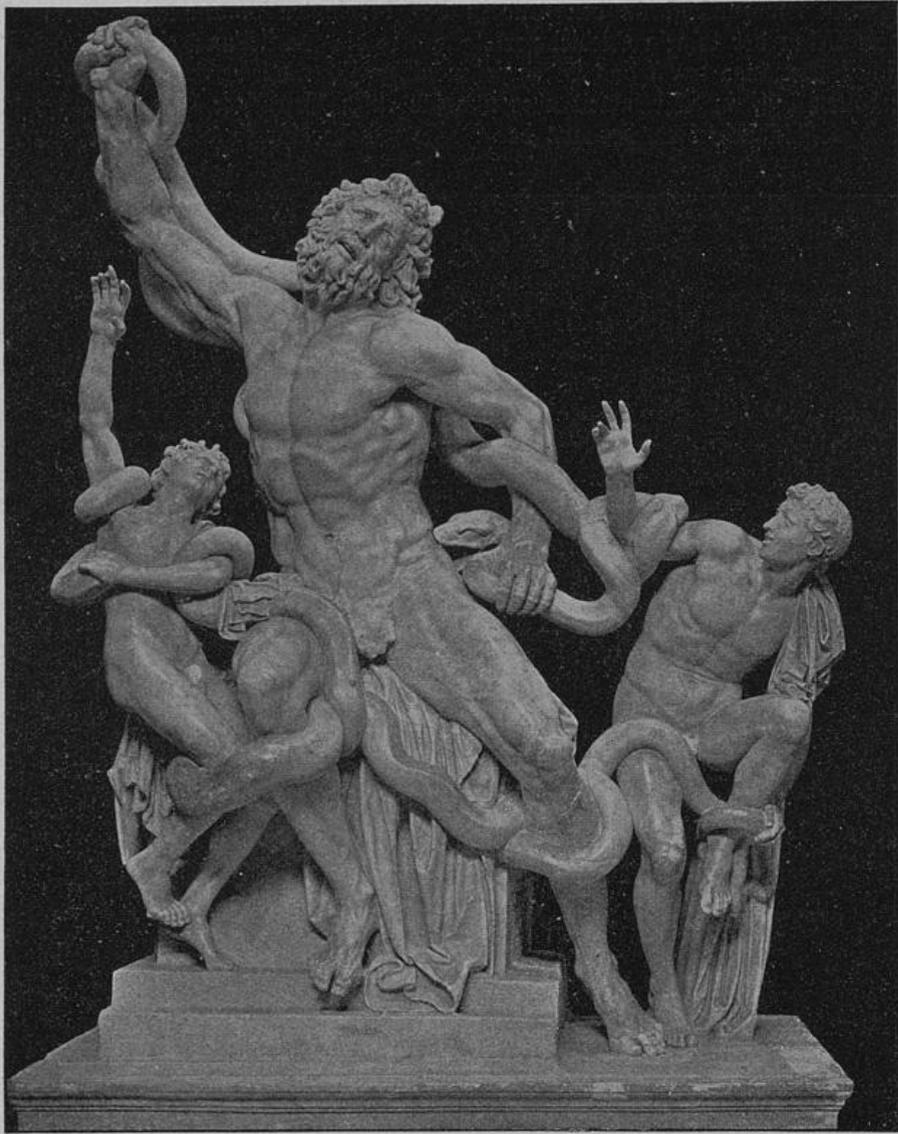


Abb. 11. Laokoöngruppe. Originalmarmorwerk der Künstler Agсандros, Athanodoros und Polydoros. Rom. Belvedere des Vatikan. Nach Originalphotographie.

Relief „A genio lumen“ (Abb. 10), mit dem wir noch ein Bildwerk der Neuzeit zur Betrachtung bringen, giebt bei aller Einfachheit seiner Elemente seinen ganzen Gedankenwert erst nach einer dem Wesen der bildenden Kunst ganz fernliegenden Gedankenoperation aus; häufig bedarf der Gedankenwert der



Abb. 12. Zeus und Athena im Gigantenkampf.
Vom Fries am großen Zeusaltar zu Pergamon. Berlin. Königl. Museum. Nach Stps.

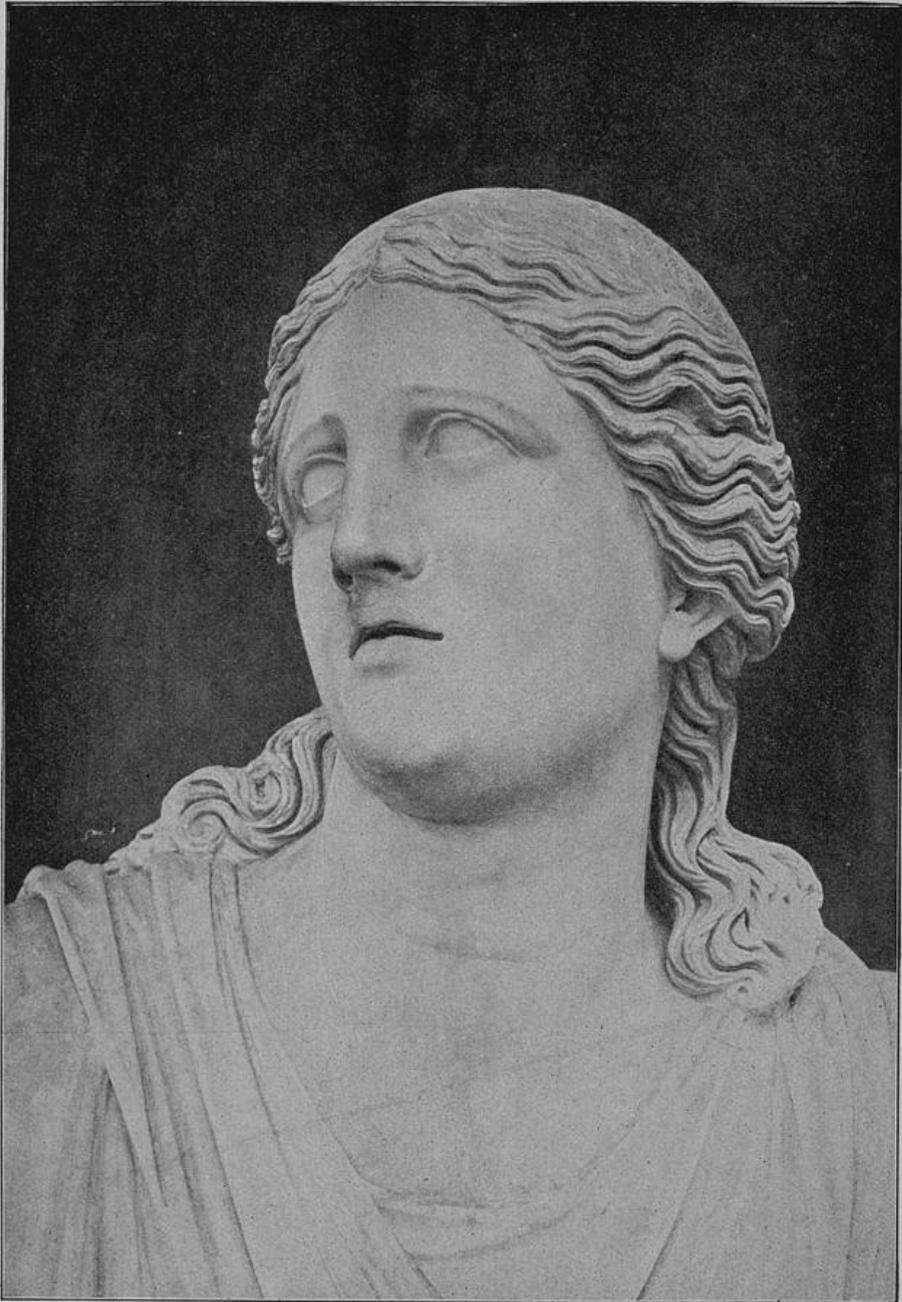


Abb. 13. Niobekopf im Besitz des Lord Darborough in Brodlesby-Park.
Nach Original-Photographie. Erstmalige Veröffentlichung.

Allegorie kaum: es empfiehlt sich, zu verfolgen, wie die „fünf Sinne“ von verschiedenen Kunststrichtungen aufgefaßt und dargestellt wurden; Teniers und Makart mögen die beiden äußersten Punkte bezeichnen.

In Abb. 11 tritt uns dann zunächst das berühmte Bildwerk des Altertums entgegen, das der Schrift Lessings den Ausgangspunkt der Untersuchung wie den Namen gab; der in der Behandlung der Mundpartie für Lessings Darlegungen so wichtige Kopf des griechischen Helden ist in dem Gesamtbild der Gruppe ausreichend deutlich wiedergegeben. Der Kopf des Giganten von Pergamon, der kunstgeschichtlich dem Laokoon nahe verwandt ist, erscheint daneben



Abb. 14. Eine Schmalfrette von dem Sarkophag mit den trauernden Frauen aus den Königsgrüften von Sidon. Konstantinopel. Nach Originalphotographie.

in einer Wiedergabe der Platte (Abb. 12); für den außerordentlich lehrreichen Vergleich beider Köpfe mit dem Kopf des sterbenden Persers aus dem Thermenmuseum von Rom muß auf die Gipsabgüsse des Kopfes verwiesen werden, die neuerdings in den Handel gekommen sind; alle diese Werke gehören einer späteren Stufe griechischer Kunstentwicklung an, die von den Werken der älteren attischen Kunst schon durch ein viel rücksichtsloseres Pathos sich unterscheidet.

Gern gesellen wir daher besonders im Sinne der Lessingschen Ausführungen die vornehme Maßhaltung im Schmerzensausdruck der vielleicht pragmatelischen Niobe (Abb. 13) dem Bilde des Laokoon zu, — es giebt spätere Darstellungen der unglücklichen Mutter, die die Höhe ihres Schmerzgeföhles dem erlittenen Leid entsprechend auch auf ihrem Antlitz zum Ausdruck zu bringen suchen, die große und reine Wirkung des griechischen Kunstwerkes hat ihrer keine erreicht; es ist und bleibt bemerkenswert, daß gerade ein so lebhaft veranlagtes Volk, wie die Griechen, für seine Kunst besonders im Ausdruck des Schmerzes, viel weniger dem

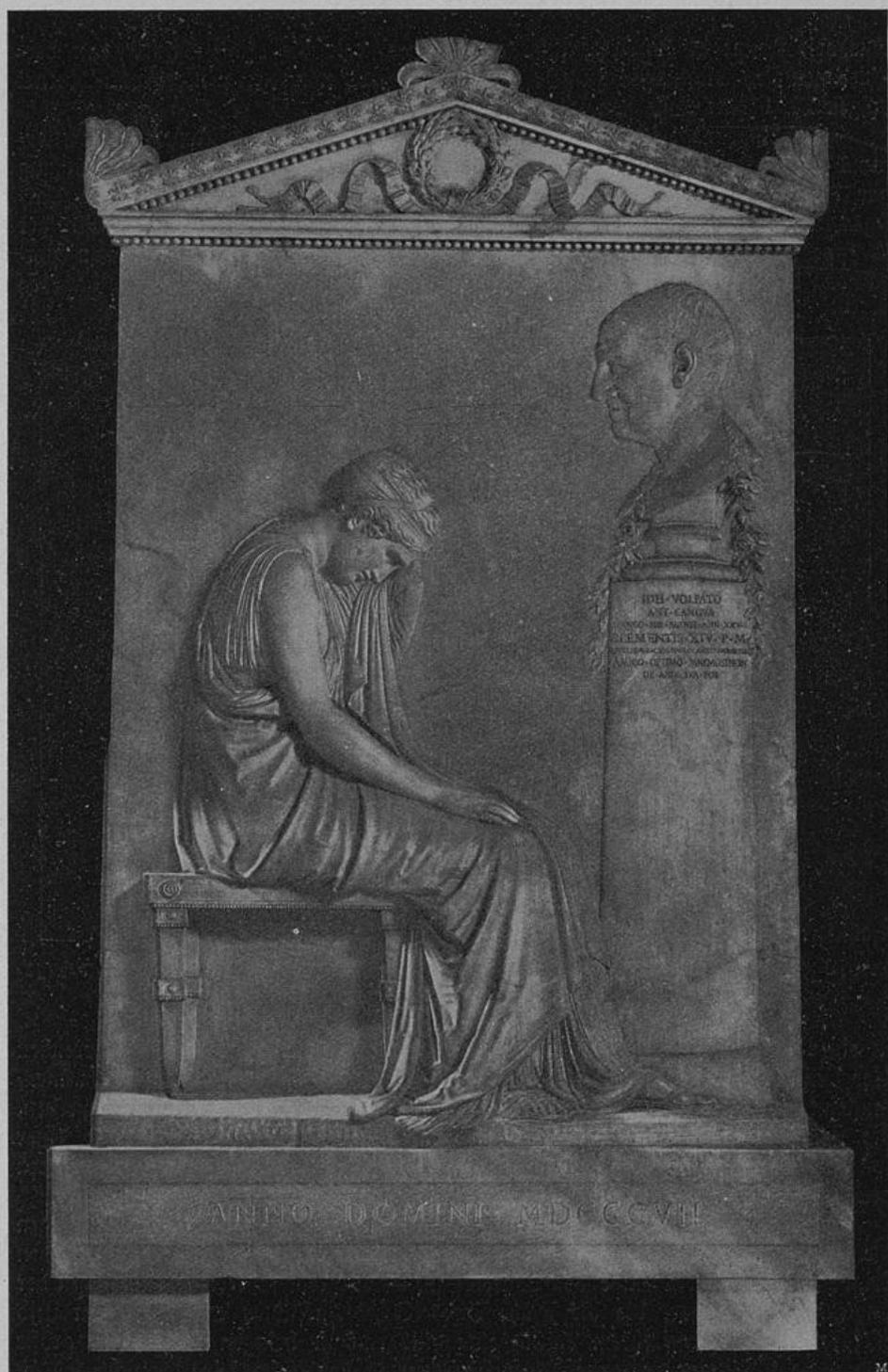


Abb. 15. Grabmal Giovanni Volpatos in Santa Apostoli in Rom.

der Freude, solche Maßhaltung beobachtet hat; nur als ein leiser Hauch tiefsten Ernstes überzieht bei den Trauernden der griechischen Grabreliefs, so auch bei dem sidonischen Sarkophag mit den sogenannten Klagefrauen (Abb. 14), der Schmerz das Antlitz, und wenn wir neben eine Grabreliefgestalt der kypri-sodoteischen Kunst etwa die Trauernde von Canovas Grabmal des Giovanni Volpato in S. Apostoli in Rom (Abb. 15) stellen, so hinterläßt die größere Maßhaltung des griechischen Werkes allemal die nachhaltigere und ungetrübtere Wirkung auf den Beschauer. Gewiß aber ist es auch bei diesen Grabreliefs nicht die moralische Auffassung der Griechen, sondern ihr künstlerisches Empfinden, das für diese maßvolle Darstellung des Schmerzes entscheidend war.

Übrigens auch dieses künstlerische Empfinden der Griechen denkt sich Lessing mit klassizistischer Einseitigkeit doch allzu ausschließlich auf das „Schöne“ gerichtet; etwas kann für diese Einseitigkeit der Stand der Denkmälerkunde zu Lessings Zeit freilich als Erklärung und Rechtfertigung dienen.

Nur mit Schriftstellernotizen kann Lessing die Thatsache belegen, daß der Gang zu der „üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich ist, als daß nicht auch die Griechen ihren Pausan, ihren Pyricus sollten gehabt haben“. Wir können nach dem heutigen Stande der archäologischen Wissenschaft und der Denkmälerkunde im besonderen getrost behaupten, daß auch das griechische Altertum, so z. B. in der Zeit zwischen Pheidias und Praxiteles eine außerordentlich starke realistische Kunstrichtung gesehen hat, die zeitweise sogar geradezu die herrschende Richtung gewesen zu sein scheint; der kränkliche Leib des vatikanischen Demosthenes (Abb. 16) lehrt uns diese Richtung in der Porträtplastik des Altertums kennen, ebenso die wunderbar geistreich ersonnene Figur des verkrüppelten Fabeldichters Asop



Abb. 16. Bildnisstatue des Demosthenes,
im Besitz des Lord Sackville in Knole in Kent.

(Abb. 17); das, besonders bei den Exemplaren in rotem Marmor, im Realismus sehr weitgehende Bild des am Baumstamm aufgehängten Marsyas zeigt uns den antiken Realismus an einer mythologischen Gruppe, von der wir (Abb. 18) die roh grinsende Gestalt des berühmten Schleifers als ebenfalls sehr charakteristischen Bestandteil hier abbilden. Die köstliche Figur der alten Hirtin aus dem kapitolinischen Museum (Abb. 19) aber führt uns auch auf ein Stoffgebiet hin, das in den Augen strenger Klassizisten den Charakter des Minderwertigen besitzt; eine trunkene Alte in der Galerie derselben Sammlung kommt dem niederländischen Genre durchaus nahe, das auch in dem Straßenjungenpaar der Villa Borghese ein antikes Gegenbild findet.



Abb. 17. Asop. Rom. Villa Albani.
Nach Originalphotographie.

Besonders jedoch der außerordentlich reiche heutige Bestand campanischer Wandgemälde ermöglicht uns, von der antiken Genrekunst der von Lessing gering geschätzten Art eine recht deutliche Vorstellung zu gewinnen: Stoffe und Darstellungsversuche, die in den Augen Lessings durchaus minderwertig und mit seiner Auffassung des Griechentums kaum vereinbar sind, treten uns dort in recht großer Zahl entgegen; die Stillebenmalerei, die Lessings Zeit für ein Stoffgebiet vorwiegend, wenn nicht ausschließlich der Niederländer gehalten hat, finden wir in Bildern vertreten, die offenbar als Kopien bekannter Kunstwerke zu betrachten sind. Auch die Karikatur ist in dem Kreise der campanischen Wandbilder nicht selten und kann uns daran erinnern, daß die Landsleute des Aristophanes auch dieser Art künstlerischen Schaffens durchaus nicht so ferne standen, wie Lessing sich das vorgestellt hat.

Pietro Leone Ghezzi ist heute eine vergessene Größe; für Lessings Zeit, der er zeitlich nahe stand, konnte er als Typus des Karikaturenmalers wohl genannt werden; zwei Jahrzehnte später würde Lessing selbst wohl auf den Engländer Hogarth hinzuweisen für richtiger gehalten haben, dessen er im Laokoon in ganz anderer Beziehung, mit Rücksicht auf seine vielbesprochene Kurventheorie gedenkt. Jedenfalls ist nun ganz außerordentlich zu bedauern, daß Lessing die Frage der Karikatur in dem Laokoon nur so ganz obenhin gestreift und in dem wenig günstigen Zusammenhang einer kurzen Aburteilung über die „Rhypparographie“ des Altertums behandelt hat. Die Frage nach dem Wesen der Karikatur ist mit dem kurzen Verdammungsurteil, daß Lessing in die Worte von dem „unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlicheren Teile des Urbildes

zu erreichen" gekleidet hat, natürlich nicht abgethan; übrigens ist die Zahl von Karikaturen, die wir aus der antiken Kunst, anfangend mit der ägyptischen, endend mit der spätrömischen, heute besitzen, groß genug, um uns erkennen zu lassen, daß diese Kunstart auch im Altertum ganz eine ihrer heutigen Geltung entsprechende Stellung innerhalb des Gesamtgebiets künstlerischer Schöpfungen gehabt hat.

Die Thatsache, daß nur der dreimalige olympische Sieger eine ikonische Porträtstatue erhielt, leitet Lessing gewiß mit Unrecht von dem Streben der

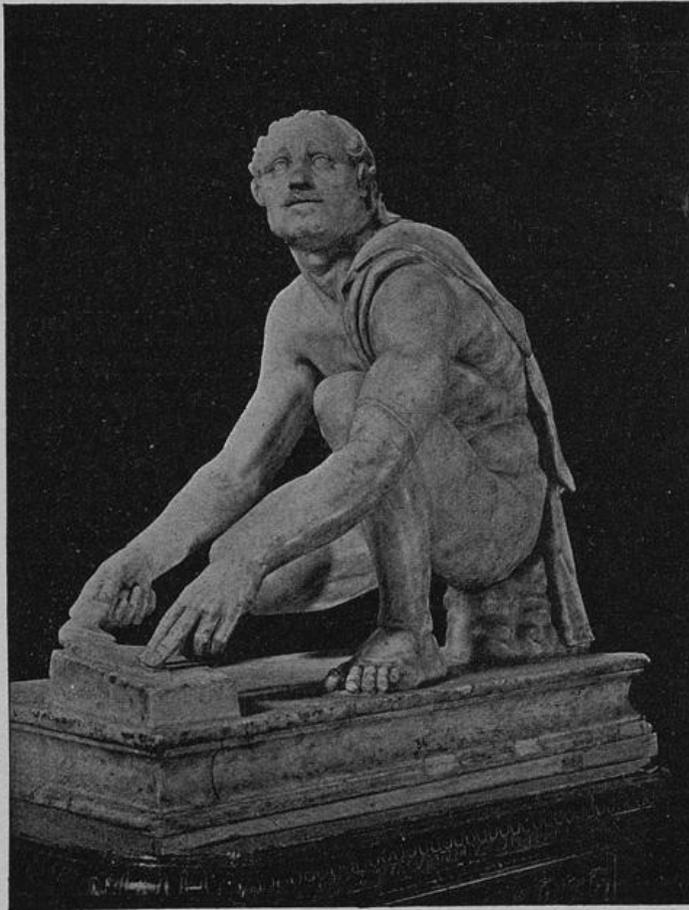


Abb. 18. Schleifer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz. Nach Originalphotographie.

Griechen ab, „der mittelmäßigen Porträts unter den Kunstwerken nicht zu viel werden“ zu lassen; betrachten wir immerhin vergleichend den Kopf des lysippischen Ringkampfsiegers, des Apoxyomenos (Abb. 20), etwa in Erinnerung an das zu Olympia gefundene wirkliche Porträt eines siegreichen Faustkämpfers, um uns darüber klar zu werden, wie ganz anders bei der großen Zahl von Athletenstatuen die Feststätte von Olympia und verwandten Orten ausgesehen haben

würde, wenn nicht das Gesetz die Porträthaftigkeit der Erinnerungstatue an einen mindestens zweimal erneuten Sieg geknüpft hätte. Ein geradezu verblüffendes Maß von Realismus tritt uns, um von erhaltenen Fechterstatuen ebenfalls eine anzuführen, an der Bronzefigur des Faustkämpfers im Museo delle Terme zu Rom entgegen; nicht nur im Gesichtsausdruck, sondern auch in mehreren Spuren der Kämpfe, die er ausgefochten hat, tritt uns die Eigenschaft des Dargestellten als einer Art von gewerbsmäßigem Kämpfer klar und in derb realistischer Behandlung der Einzelheiten vor Augen.

Der feine, in der neuzeitlichen Kunst u. a. von Tiepolo nachgeahmte Kunstgriff des Timanthes, bei seinem Agamemnon auf dem Bilde der Iphigenien-



Abb. 19. Alte Hirtin. Marmor. Rom. Kapitoll. Nach Originalphotographie.

opferung die Wiedergabe allzuwilden Schmerzes durch Verhüllung des Hauptes zu vermeiden, liegt uns in dem Originalbilde nicht mehr vor; statt des campanischen Wandgemäldes, das meistens als von dem Bilde des Timanthes abhängige Darstellung herangezogen wird, bilden wir nach dem Vorgang Bösches und Amelungs das stilistisch in mancher Hinsicht dem Timanthes näher stehende Relief eines Florentinischen Marmoraltars ab (Abb. 21), dessen rechte Eckfigur, die Agamemnon's, auch in der kunstgewerblichen Kopierarbeit noch die bedeutende Wirkung der Originalgestalt erraten läßt. Will man nebeneinander die offene Bezeichnung des Schmerzes und seine Andeutung durch Verhüllung betrachten, so liefert Massaccio's „Vertreibung aus dem Paradies“ in S. Maria del Carmine zu Florenz ein vortreffliches Beispiel (Abb. 22); wer das Antlitz der Eva auf diesem Bilde betrachtet, wird verstehen, wie leicht eine solche Bezeichnung des Schmerzes durch Verzerrung der Züge ihre Absicht verfehlt und in ihrer Wirkung hinter der maßvollen Bezeichnung des seelischen Leidens zurückbleibt, die im allgemeinen der antiken Kunst eigen ist.

Lessing will diese Maßhaltung aus dem Gebiete der antiken Kunst auch bei „weit schlechteren Meistern aus den Zeiten der schon versunkenen Kunst“ wiederfinden, die „nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen lassen“ und er weist dafür selbst auf zwei Reliefdarstellungen aus römischer Zeit hin, die in den Kreis der sogenannten Triumphalreliefs gehören; die Beobachtung ist richtig, und so scharf die römische Kunst die Eigenschaften der verschiedenen Barbarenvölker auffaßt und wiederzugeben weiß, so zurückhaltend ist sie im allgemeinen in der Wiedergabe von Ausbrüchen des Schmerzes; wenn das römische Theaterpublikum bei der Aufführung von Dramen, wie die des Seneca, eine Maßlosigkeit des Ausdrucks kennen lernte, deren weiten

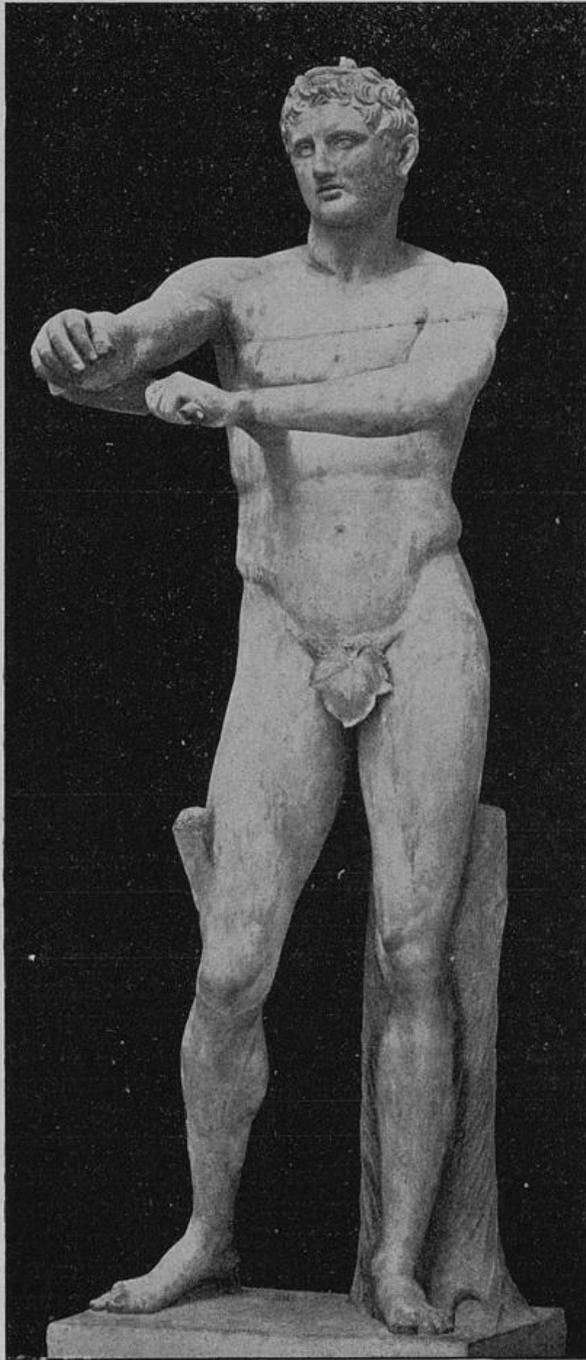


Abb. 20. Apoxyomenos (Schaber). Marmorkopie nach einer Bronzestatue des Lysippos. Rom. Vatikan.
Nach Originalphotographie.

Abstand von dem Charakter des sophokleischen Dramas ja auch Lessing als Beurteiler der Dramen Senecas sehr stark empfunden hat, so scheint das Römertum doch für die bildende Kunst mehr in dem Geiste der griechischen Überlieferung geblieben zu sein.

Aber Lessing thut sehr gut, für die Maßhaltung der Schmerzbezeichnung, die Dank dem Ausgangspunkte der Untersuchungen noch immer im Vordergrund der Betrachtung steht, noch einen anderen Grund zu suchen, als den immerhin zeitlich gebundenen, den er dem Schönheitsgefühl der Griechen entnommen hat. „Die Kunst hat in den neueren Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten;“ wie steht es mit der Darstellung des Schmerzes — so muß Lessing weiter fragen — wenn „die Nachahmung“ als Aufgabe der Kunst im Sinne späterer Kunstrichtungen“ sich auf die ganze sichtbare Natur erstreckt“?

Wir können von einer Kunstdarstellung ausgehen, die vom Standpunkt der künstlerischen Aufgabe aus bei aller sonstigen Verschiedenheit dem Iphigenien-



Abb. 21. Opferung der Iphigenie, wahrscheinlich nach dem Gemälde des Timanthes.
Relief auf einem runden Altar. Florenz.

opfer zur Seite gestellt werden kann: von der Mater dolorosa bei der Kreuzigung oder der Grablegung Christi: zunächst zeigt uns da die romanische Kreuzigungsgruppe der Wechselburger Kirche in maßvoller Andeutung den Schmerz der Mutter Christi (Abb. 23); zwei Bilder Tizians (Abb. 24 u. 25) im Madrider Prado-Museum führen uns dieselbe Maßhaltung in zwei immerhin recht verschiedenen Stufen vor; auch abgesehen von der Frage der sonstigen Formgebung wird jedenfalls die maßvollere Wiedergabe des Schmerzes in dem zweiten Bilde den harmonischeren Eindruck bei dem Beschauer hinterlassen. Doch lehrt uns die vergleichende Betrachtung der beiden Marienbilder Tizians sofort noch ein Weiteres, nämlich daß es nicht bloß eine Frage der Schönheit ist, um die es sich bei der Darstellung des Schmerzes handelt; selbst dem formenschöneren Bilde gegenüber empfinden wir: Lessing traf durchaus das Richtige, als er darlegte: nicht die Frage, ob schön oder häßlich, ob sittlich hochstehend oder nicht? sei hier maßgebend, sondern allein die, ob den Ausdrucksmitteln der bildenden Kunst diese Darstellung des vorübergehenden Zustandes entsprechend sei.

Daß die Malerei gut thut, die Darstellung des Transitorischen zu vermeiden, weil es dem Beschauer eine peinliche Empfindung verursacht, im Bilde

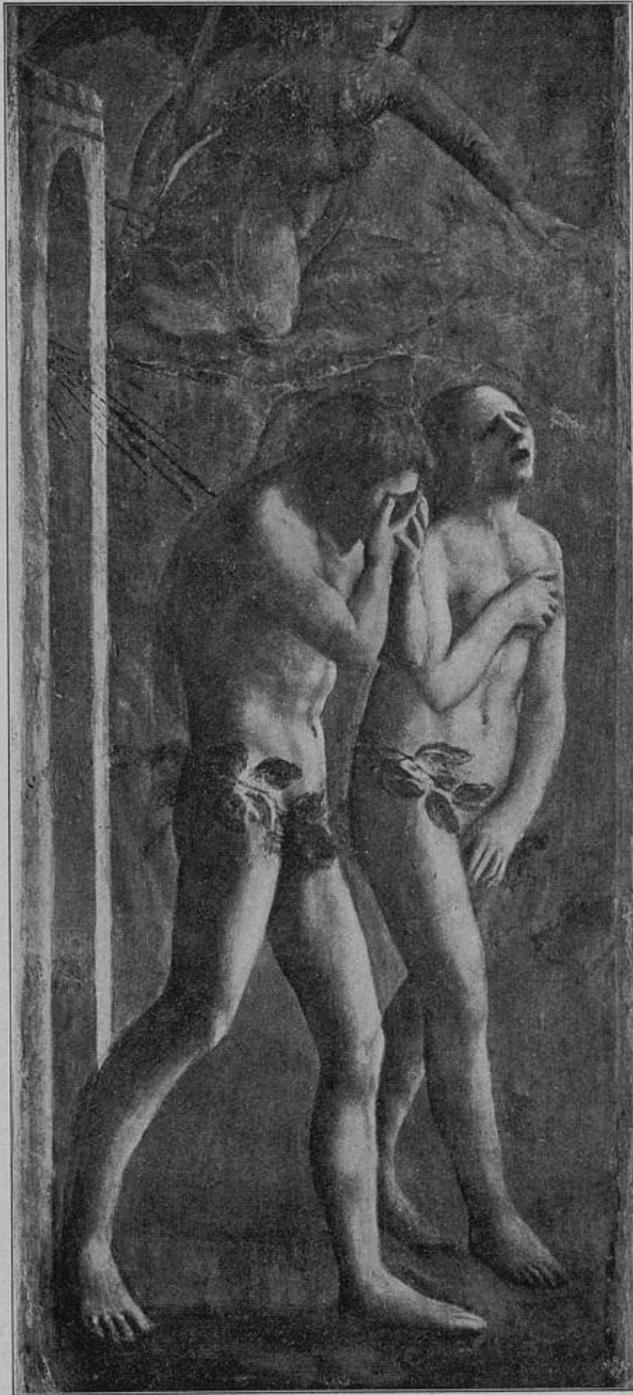


Abb. 22. Die Vertreibung aus dem Paradies, Freskogemälde von Masaccio in S. Maria del Carmine zu Florenz.
Nach einer Photographie von G. Brogi in Mailand.

festgehalten und erstarrt zu sehen, was seiner ganzen Natur nach vorübergehend und des Verweilens unfähig ist, das soll durch einige weitere Beispiele veranschaulicht werden: wir sehen den Ausdruck höchster Wut in einer Kreidezeichnung Michelangelos (Abb. 26) festgehalten, die natürlich nur als Skizze gedacht ist; es ist ein Zustand der Verzerrung, in dem die Muskeln des Gesichtes in der Natur nicht verharren können und den daher auch die Kunst nicht festhalten soll; Lyssa, die Göttin der Wut und der Raserei bei den Griechen, darf auch bei sich selber in der Kunst ihre Macht nicht bis auf den Ausdruck des Gesichtes



Abb. 23. Maria von der Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Weichselburg.

ausdehnen lassen; um wie viel weniger der Sterbliche, bei dem Zorn und Wutausbruch vorübergehende Erscheinungen sind; ist doch manchem Betrachter auch das Bild der lächelnden Saskia Rembrandts (Abb. 27) fatal, während er anderen Saskiabilbern voll Bewunderung gegenübersteht, und lehnen wir es doch, wenn wir unserem natürlichen Gefühle nachgehen, ab, in Menzels bekanntem Cerelebilde das lebenswürdige Lächeln des greisen Kaisers durch Festbannung in einem starren Momente um seine beste Wirkung gebracht zu sehen. Ein Bild wie Tizians lächelnder Franz I. im Louvremuseum als Einzelporträt ist natürlich von diesem Standpunkt aus noch anfechtbarer.

Auch der Zustand der Begeisterung und aller der-

jenigen Empfindungen, die mit dem griechischen Worte der Ekstase so fein als außerhalb des Normalzustandes liegend bezeichnet sind, auch er sträubt sich dagegen, im Bilde festgehalten zu werden, und wirkt leicht abstoßend und unangenehm statt erhebend zu wirken; vorsichtige Maßhaltung wird auch hier der bildenden Kunst geboten sein, damit der Wunsch, recht Eindrucksvolles zu geben, nicht zur Darstellung von Zerrbildern führt.

Tiepolos Wiener Bild der heiligen Katharina von Siena (Abb. 28) und zahlreiche Darstellungen der in Thränen der Reue zerfließenden hüßenden Magdalena wirken deshalb so wenig erfreulich, und selbst Meister in der Darstellung ekstatischer Zustände, wie der Spanier Zurbaran, vermögen nicht, uns über das Unangenehme dieser Festhaltung eines Ausnahmezustandes im bleibenden Kunst-

werk hinwegzutäuschen. Auch hier hat das Weniger von Äußerung ein Mehr von Wirkung zur Folge. Wer das Standbild eines großen Dichters schafft, kann sehr wohl daran denken, den Moment der Intuition des poetischen Schaffens festzuhalten, oder der Schöpfer eines Komponistendenkmals kann seinen Meister wie in Verückung den Tönen lauschen lassen, die sich ihm zum Kunstwerk gestalten werden, aber wie nahe liegt die Gefahr, daß dabei die Grenze des Erlaubten überschritten wird und eine peinliche oder auch komische Wirkung die Folge ist!



Abb. 24. Die schmerzenreiche Mutter. Im Museum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.)

Wir haben neuerdings in dem großen Genossen des Praxiteles, in Skopas, denjenigen Meister der antiken Plastik kennen gelernt, der das Pathetische, mit entschiedener Vorliebe, aber mit weiser Maßhaltung im Ausdruck, darzustellen liebt; es wäre von besonderem Interesse, seine Auffassung des Gottes der Dichtkunst, von der die Alten viel Ruhmens machen, zu kennen. —

Wir erweitern mit Lessing die Frage und dehnen sie von der Darstellung vorübergehender Affekte auf die vorübergehender Handlungen aus; in zahlreichen

mehr oder minder freien malerischen oder plastischen Nachbildungen aus dem Altertum erhalten, wird uns die berühmte Medea des Timomachos (Abb. 29) doch allein durch das herkulanensische, nur in seiner Hauptfigur erhaltene Wandbild bekannt, ein großartiges Bild des Seelenkampfes der Mutter vor der



Abb. 25. Die schmerzreiche Mutter. Im Prado-Museum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.)

grausen That, das auch in der handwerksmäßigen Kopierarbeit des campanischen Lokalmalers am unheimlichen Blick der Augen und in dem krampfhaften Spiel der Hände am Schwert noch die Gewalt des Originals erraten läßt. Sie ist in der That ein glänzender Beleg dafür, daß die richtige Wahl des Momentes vor dem Höhepunkt eine unendlich viel tiefere und reinere Wirkung des Kunst-

werkes auf den Beschauer herbeiführt, als die Darstellung des entscheidenden Vorgangs selber; vielleicht derselbe Timomachus, der das Medeabild geschaffen hat, hat die Tötung der Meduse in dem Augenblick dargestellt, wo Perseus das Schwert bereits an die Kehle des Ungeheuers angelegt hat; wenn der Künstler das that, so war er durch ältere Darstellungen des Vorgangs sehr zu seinem



Abb. 26. „Die Raserei.“ Kreidezzeichnung in der Sammlung der Uffizien zu Florenz.

Nachteil bestimmt. Die Tempelskulpturen von Athen aus dem fünften Jahrhundert, der Fries von Phigalia und mehr noch der Lapithengiebel von Olympia halten gelegentlich entsprechende Vorgänge gerade im Augenblick der Ausführung der That fest.

Wenn Canovas Herkules mit Lichas (Abb. 30) in dem auf solche Dimensionen nicht gestimmten Saale des Palazzo Torlonia besonders unglücklich wirkt, so ist der Hauptgrund dieser bedenklichen Wirkung doch in dem vom Künstler gewählten Moment zu suchen, der eben für jede feinere Auffassung der Festhaltung im Kunstwerk entschieden widerstrebt; Canova hat auch bei seinem „Theseus als Besieger des Kentauren“ im Wiener Museum (Abb. 31) durch Festhalten



Abb. 27. Erstes Bildnis von Rembrandts späterer Gattin Saskia van Ulenburgh.
In der Gemäldegalerie zu Dresden.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G. und Paris.)



Abb. 28. Die heilige Katharina von Siena, Gemälde. Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

eines widerwärtigen und in der Natur zum Glück rasch vorübergehenden Momentes einen peinlichen Eindruck bei dem Beschauer veranlaßt. Besonders die Größe des Kunstwerkes ist natürlich hier von großem Einfluß auf die Wirkung: in



Abb. 29. Medea auf den Mord ihrer Kinder sinnend. Wandgemälde aus Herculaneum. Neapel. Museo Nazionale. Nach Timomachos von Byzanz. Nach Originalphotographie.

seinem Bilde „Der Tod und der Ritter“ aus der Holzschnittfolge vom Totentanz hat Holbein (Abb. 32) eine Darstellung wagen können, die für die Behandlung in einem größeren Kunstwerk einfach ausgeschlossen ist. Rubenss Kaffeler Prometheusbild und Rembrandts Bild der Blendung Simsons mit ihrer Betonung des kräftigsten Momentes der schrecklichen Handlung möchte man als Beleg dafür anführen.

Im allgemeinen ist übrigens dies Festhalten vorübergehender körperlicher Stellungen im Kunstwerk weniger schlimm als die Festbannung transitorischer Seelenzustände; es hat zu allen Zeiten Meister gegeben, die das eigenartige Problem dieser Fixierung des Momentanen angezogen hat; Myrons Diskobol (Abb. 33) hielt eine Stellung fest, in der die Modellfigur, selbst wenn sie gestützt würde, keinen Augenblick verharren könnte, der Meister der berühmten Ludovisijischen Galliergruppe (Abb. 34) drängt zwei einander ebenbürtige transitorische Vorgänge, den des Hinabgleitens der ermordeten Frau und den des Selbstmordes, in ein wunderbar fein erfundenes Ganzes zusammen, und in der berühmten Pasquinogruppe kann die Haltung des Menelaos ebenfalls nur die Sache eines rasch enteilenden Momentes sein; auch in dem Gesamtaufbau der Laokoongruppe sind ja transitorische Elemente sehr reichlich vorhanden; wir empfinden sie deshalb nicht als störend, weil bei ihnen die statische Unwahrscheinlichkeit sich nicht allzusehr dem Beschauer aufdrängt. Mit dieser statischen Unwahrscheinlichkeit hat die bildende Kunst bei der Wahl ihrer Stoffe sowie der zur Darstellung gelangenden Momente der Handlung sehr stark zu rechnen; wie sehr sie bei Werken der Plastik sich eher einstellt, wie bei Werken der Malerei, kann ein kunstgeschichtlicher Blick auf die „Physiologie des Fliegens in der bildenden Kunst“ einen jeden lehren. —

Die künstlerische Einsicht, die die Schöpfer der Laokoongruppe infolge richtiger Schätzung der Ausdrucksmittel ihrer Kunst mit der Auffassung der Gruppe im einzelnen von der dichterischen Behandlung des Gegenstandes ganz abweichen ließ, würden wir am besten ad oculos demonstrieren, wenn wir eine Laokoön-

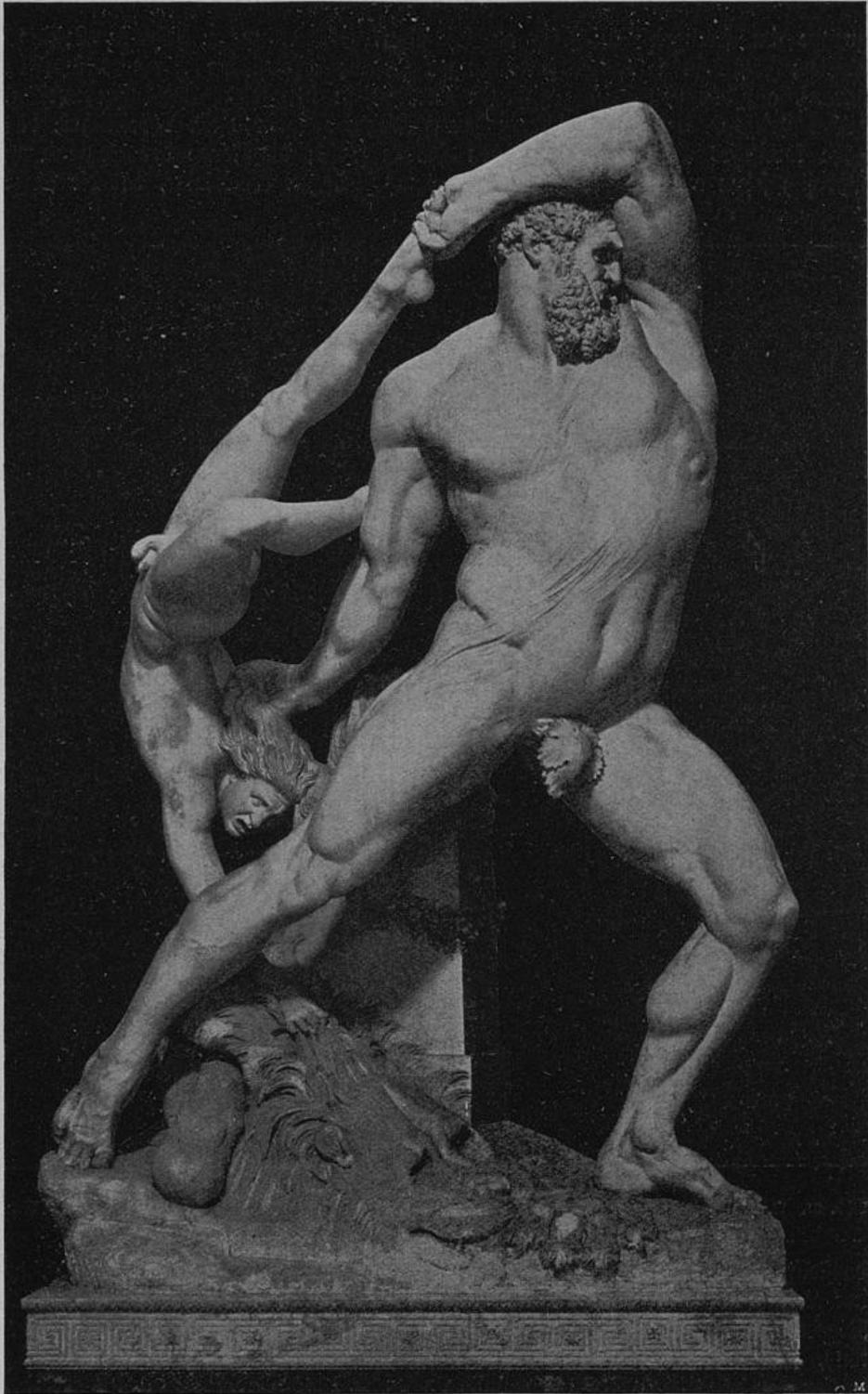


Abb. 30. Hercules und Iphias. Marmorgruppe im Palast Torlonia in Rom.

gruppe im strengen Anschluß an Virgil skizzierten, wozu sich in Lessings fünftem Stück ja zahlreiche Andeutungen finden; beschränken wir uns indessen darauf, auf den von Lessing zitierten Laokoon in Drydens Virgil hinzuweisen, dessen Zeichner, der Mecklenburger Franz Kleyn, allerdings ein schreckliches, beinahe komisches Bild des griechischen Helden giebt; die Frage der Gewandung läßt sich schon an dem oft abgebildeten pompejanischen Wandbilde, das die Sage

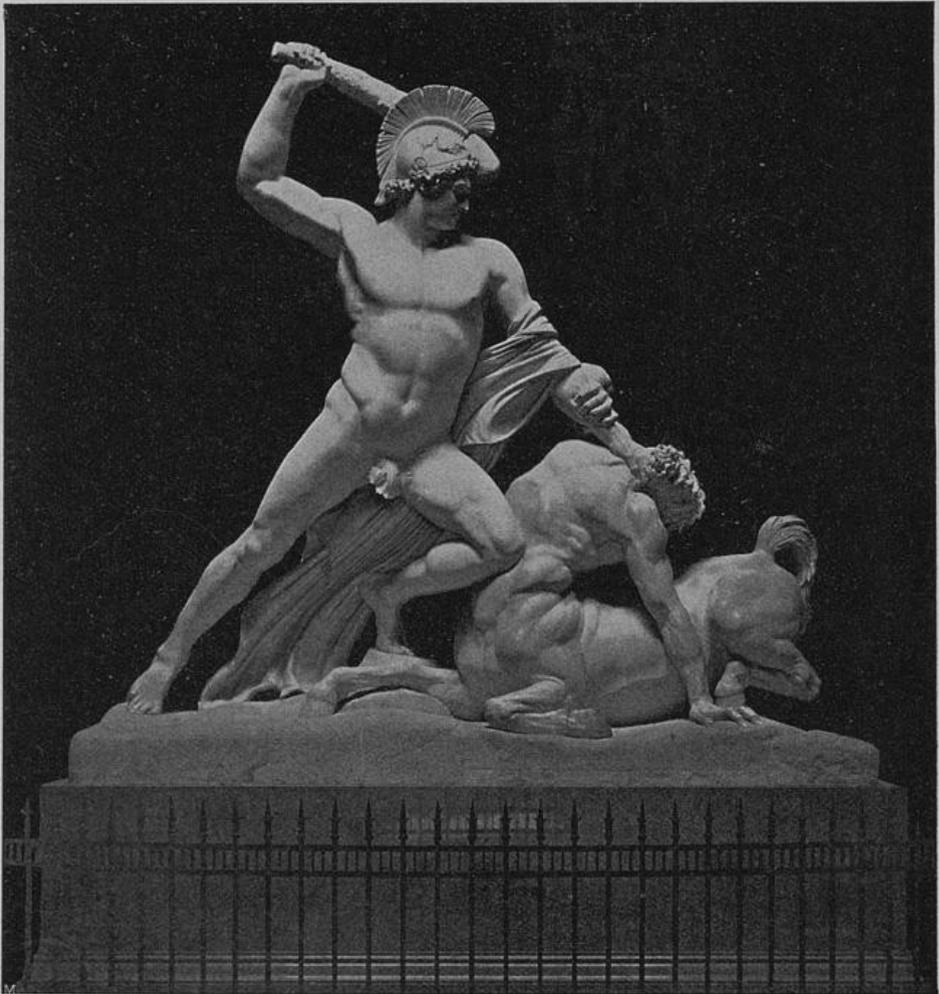


Abb. 31. Theseus im Kampfe mit dem Minotaurus. Marmorgruppe im k. k. Hofmuseum in Wien.

darstellt, ausreichend besprechen. Die berühmte Stelle des fünften Stückes, an der Lessing dies Hindrängen der bildenden Kunst zur Darstellung des nackten Körpers erklärt und befürwortet, ist mehr als ein bloßes Manifest des Klassicismus, für das sie oft einseitiger Weise gehalten wird; sie spricht eine tief im Wesen der plastischen Kunst begründete Wahrheit aus; nur wenn der Verzicht

auf das Gewand einen — sit venia verbo — Kostümanachronismus allzu derber Art mit sich bringt, begeht die Plastik einen Fehler, indem sie auf die Wiedergabe des Körpers ohne Gewandung hindrängt. —

II.

Es ist unzweifelhaft der am wenigsten allgemein interessante Abschnitt des Lessingschen Laokoon der, der sich mit der Polymetis des Spence beschäftigt; Lessing hat mit dem Grundgedanken seiner Polemik völlig recht, die archäologischen Begründungen und Behauptungen im einzelnen sind vielfach längst als verfehlt erkannt. In der heutigen Zeit, wo Addison's Wunsch „die Kenntnis der alten Kunstwerke zu einem Anschauungsmittel zu erheben“ nur allzureichlich in Erfüllung gegangen ist, wird sich zur Ermittlung des wirklich bestehenden Verhältnisses zwischen antiker Dichtung und antiker Kunst gerade im Unterricht unserer Oberklassen sehr oft Gelegenheit finden; wir können daher die von Lessing herangezogenen und zum Teil mit irrigen archäologischen Ausführungen begleiteten Beispiele um so eher getrost beiseite lassen. Nur über die Frage der Kunstdarstellung der Venus mit zornverzerrten Zügen ist hier kurz zu handeln, da die damit angerührte Frage der negativen Züge für die gesamte Unterscheidung der Kunstmittel von Malerei und Poesie von größter Bedeutung ist.

Odyseus in Bettlergestalt, der in einen Stier verwandelte Zeus, Christus als Gärtner — das sind, aus sehr verschiedenen Gebieten entnommen, Beispiele für einen Fall, wo die Poesie in der allerbequemsten Lage ist; sie hat den Namen ausgesprochen, jedes Mißverständnis ist damit ausgeschlossen: die bildende Kunst hingegen, wenn sie den Gärtner, den Bettler, den Stier hinsetzt, muß den Beschauer mühsam vor einer falschen Auffassung schützen, die das Ergebnis der Verwandlung verkennt und für ein natürliches Wesen der angegebenen Art hält; wenn Venus mit zornverzerrten Zügen erscheint, so ist sie in eine Furie verwandelt, und das Auge des Beschauers kann nur gar zu leicht übersehen, was etwa die Deutung der Figur auf Venus durch äußere Zuthaten nahe legen mag. Da aber in allen solchen Fällen die bildende Kunst sich eben thatsächlich nur durch äußere Zuthaten oder durch die Anwendung einer mehr oder weniger konventionellen Mischgestalt helfen kann, sollte sie Szenen, die eine solche Aufgabe mit sich bringen, nach Kräften meiden; Ovid's Metamorphosen, die in der Renaissancezeit einen Lieblingsstoff der Künstler bildeten, stellen, so in der Sage von Aktäon, Antiope, Kallisto, Vertumnus u. a. auf Schritt und Tritt der bildenden Kunst diese Aufgabe; der typische Fall aus der heiligen Geschichte ist der von „Christus als Gärtner“, bei dem sich die Malerei durch Mischung der beiden Darstellungselemente durchhelfen muß, wie es z. B. Tizian bei seinem



Abb. 32. Der Tod und der Ritter.
Aus der Holzschnittfolge „Der Totentanz“.

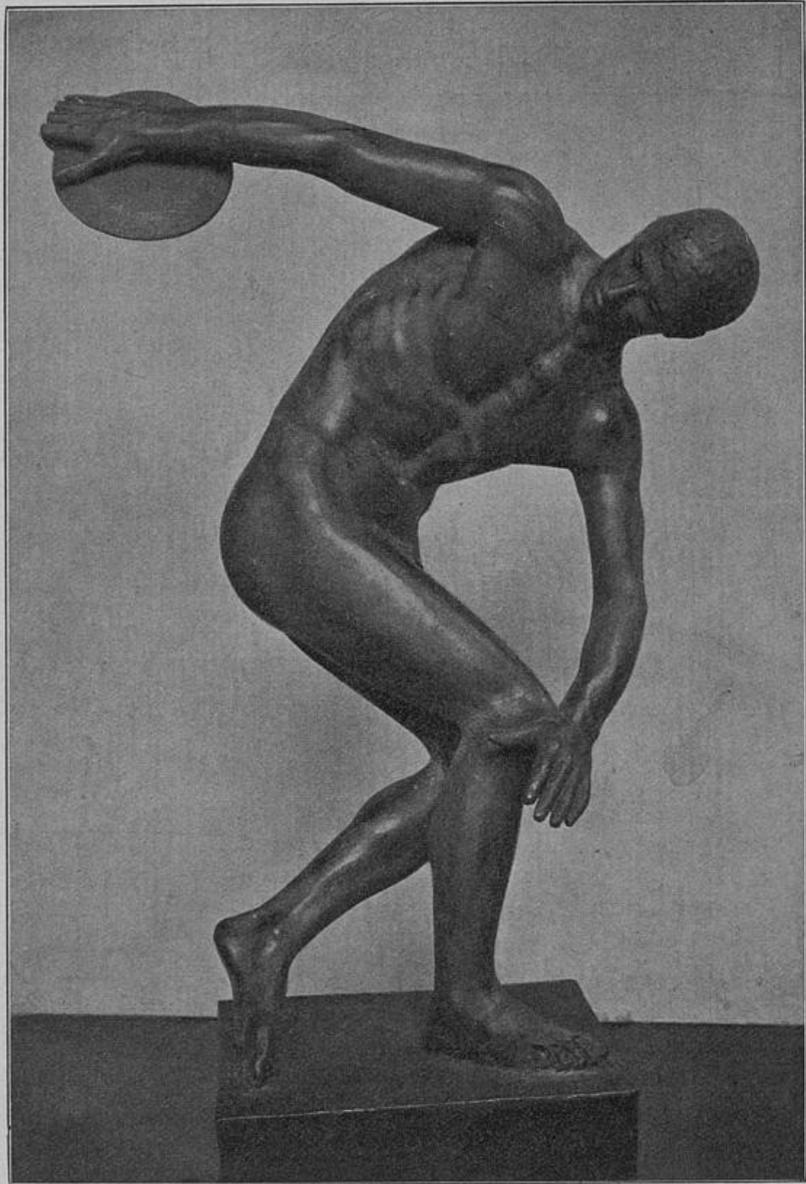


Abb. 33. Diskuswerfer des Myron.
Bronzierter Gipsabguß in Statuettengröße aus dem römischen Kunsthandel im Akademischen
Kunstmuseum zu Bonn. Das unbekannt Original des Abgusses war antike oder moderne
Wiederholung des Diskuswerfers im Palazzo Lancellotti zu Rom.

Noli me tangere-Bild in der Londoner Nationalgalerie gethan hat (Abb. 35), aus der Heiligenlegende mag die Versuchung des heiligen Antonius durch den Teufel in Frauengestalt Erwähnung verdienen, die sich gelegentlich in engem Anschluß an diese Tradition dargestellt findet. Die Metamorphosendarstellungen, von denen bei Gelegenheit einer späteren Stelle des Laokoon die Rede zu sein



Abb. 34. Gallier, welcher in einer verlorenen Schlacht sein Weib und sich selber tötet. Originalmarmorgruppe. Rom. Palazzo Buoncompagni.

hat und bei denen es sich um den Akt der Verwandlung, nicht um ihr Ergebnis handelt, sind vom Standpunkt der Ausdrucksmittel der bildenden Kunst ganz anders zu beurteilen. —

Ist uns die Allegoristerei schon zu Anfang dieser Betrachtungs- und Bilderreihe entgegengetreten, so erhalten wir dadurch noch einmal Anlaß, einige alle-

gorische Figuren der bildenden Kunst kennen zu lernen, daß Lessing bei Gelegenheit seiner Bekämpfung der Spenceſchen Anſchauungen auch einer verkehrten Übung der Dichter gedenkt, die die allegoriſchen Geſtalten auch in der Pöſie mit den Attributen ausrüſten, deren ſich die bildende Kunst doch nur als Notbehelf bedient, um jene Perſonifikationen als das, was ſie bedeuten, überhaupt erkennbar zu machen. Leſſing nennt die Mäßigung, die Standhaftigkeit und die



Abb. 35. „Nähre mich nicht an!“ In der Nationalgalerie zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.)

Gerechtigkeit und erwähnt damit Geſtalten, die auch noch heute einen, jedem geläufigen Bestandteil des allegoriſchen Typenſchatzes bilden; ein einziger Gang durch das Innere einer Großſtadt zeigt dem aufmerkſamen Betrachter, wie oft ſie und ihre Verwandten in der bildenden Kunst verwendet werden, lehrt aber freilich auch, wie leicht ſelbſt dieſe allbekanntesten Allegorien der Mißdeutung ausgeſetzt ſind.

Je weiter wir uns von dem geläufigen Typenvorrat und ſeinen leiſen Umbildungen entfernen, deſto ſchwerer wird natürlich das Verſtändnis der Allegorie,



Abb. 36. Die Hoffnung, kleines Erzstandbild von Donatello am Taufbecken in S. Giovanni zu Siena.
Nach einer Photographie von F. Lombardi in Siena.

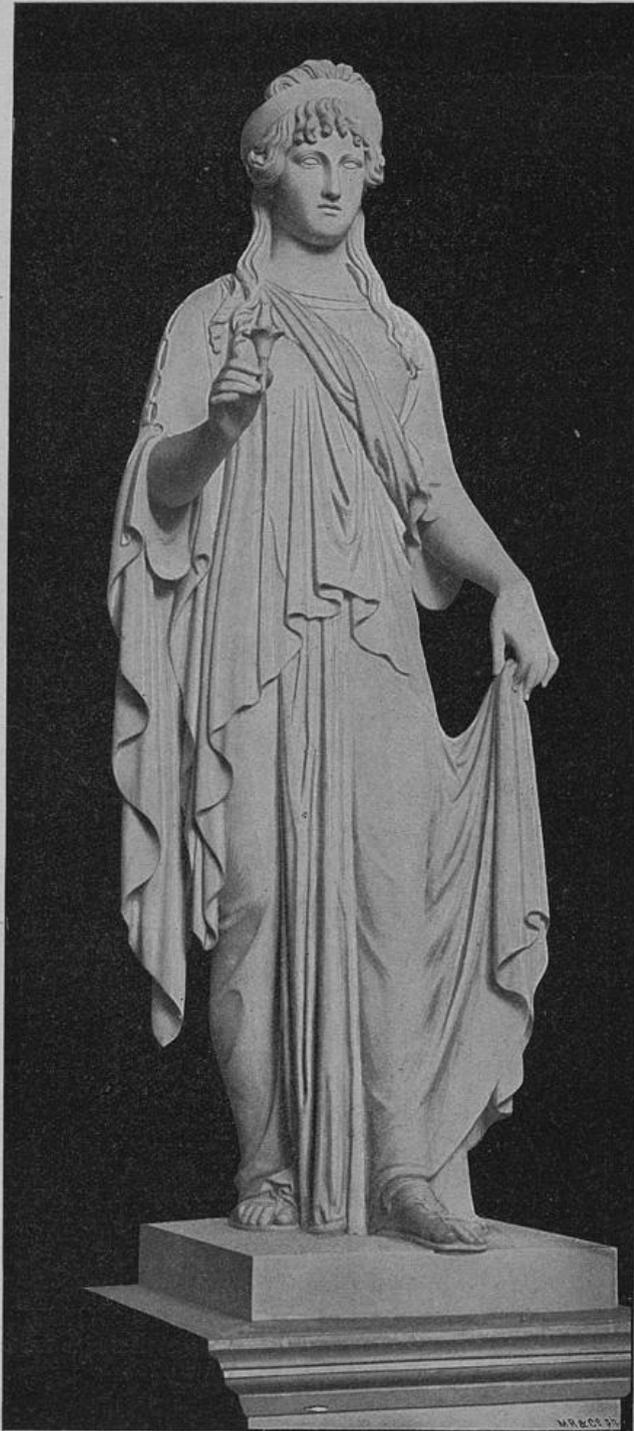


Abb. 37. Die Hoffnung.



Abb. 38. Standbild der Synagoge am südlichen Querschiffportal
des Straßburger Münsters.

desto näher liegt die falsche Auffassung ihrer Bedeutung; so ist Donatellos „Hoffnung“ vom Taufbecken von S. Giovanni in Siena eine Figur, die an sich sehr leicht mißzuverstehen wäre und dem Motiv nach ebensowohl etwas anderes bedeuten könnte (Abb. 36); sie ist eben die Personifikation eines Begriffes, den die Sprache mit einem Worte scharf und unverkennbar zum Ausdruck bringt, für dessen klare Bezeichnung und Abgrenzung die Ausdrucksmittel der bildenden Kunst aber grundsätzlich nicht ausreichen; nicht anders als mit Donatellos Gebilde steht es mit Thorwaldsens berühmter „Spes“, der obendrein der psychologische Teil der Darstellungselemente völlig abgeht (Abb. 37).



Abb. 39. Statue der „Kriegswissenschaft“
in der Ruhmeshalle in Berlin.

Dem Mittelalter war eine ganze Reihe von Gestalten verständlich, die dem heutigen Beschauer erst mühsam gedeutet werden müssen: z. B. die Figur der Synagoge, wie sie uns am Straßburger Münster entgegentritt, entsprach einer Symbolik, die den Gebildeten der Zeit geläufig war (Abb. 38); aber wie einseitig bringt diese Figur selbst für die, denen sie ohne weiteres verständlich ist, das Wesen der jüdischen Kirche zum Ausdruck: sie enthält ein paar Attribute, deren Anwendung durch die dogmatisch-theologische Schriftstellerei des Mittelalters angeregt und bedingt ist; wichtigere, ja die wichtigsten Seiten des Wesens der Synagoge bleiben unberücksichtigt und entziehen sich überhaupt völlig dem Machtbereich dieser „Bilder Sprache“.

In vielen Fällen wird selbst eine Häufung der Attribute nicht ausreichen, um die Bedeutung der Personifikation klar hervortreten zu lassen: Reinhold Vegas hat mit seiner Statue der „Kriegswissenschaft“ in der Ruhmeshalle zu Berlin eine allegorische Figur geschaffen, die ihre volle Beziehung doch erst



Abb. 40. Die Wohlthätigkeit, einen blinden Greis führend.
Vom Grabmal der Erzherzogin Maria Christina in Wien.

durch den Ort erhält, an dem sie uns entgegentritt (Abb. 39). Dabei ist die Häufung der Attribute an sich etwas Bedenkliches; jedes neue Attribut zwingt dem Beschauer des Kunstwerkes eine dem Wesen der Kunstbetrachtung fremde und hinderliche Denkooperation auf; wird diese Denkooperation durch das Nebeneinander mehrerer Attribute zu sehr ausgedehnt, so verfällt eben der Künstler mit seinen allegorischen Gestalten in den Fehler der Allegoristerei, von dem oben die Rede



Abb. 41. Grabmal Philipp Bethmanns.

war und dessen Wesen darin besteht, daß die Ausdrucksmittel einer anderen Kunst, die Sprache, zuhilfe genommen werden müssen, damit das Kunstgebilde dem Beschauer verständlich wird; wenn z. B. Kethel in seinem Blatte der „Nemesis, den Mörder verfolgend“ ursprünglich noch den Gedanken der Justitia in die eine Personifikation der Rachegöttin hereinbringen wollte, so lief er Gefahr, den einfach wirkungsvollen Eindruck seiner Komposition durch das Hinzutretenlassen einer künstlichen Denkoperation abzuschwächen.

In noch anderen Fällen endlich wird überhaupt der abstrakte Gedanke durch Beschränkung auf eine Figur trotz aller Häufung der Attribute nicht auszuweisen sein; Canovas Wohlthätigkeit vom Grabmal der Erzherzogin Christina in Wien (Abb. 40) wird nur durch die Figur des hilfsbedürftigen Alten, den sie geleitet, notdürftig in ihrer Wesenheit bezeichnet; ebenso wird der Begriff des Handels seinem ganzen Wesen nach erst bei einer Zweizahl von Figuren ganz klar zum Ausdruck zu bringen sein. Wenn nun gar die Möglichkeit der schlichten Darstellung des Vorgangs selber sich dem Künstler bietet, so ist es um so unverständlicher, wenn der letztere sich mit dem Nothbehelf der allegorischen Personen abmüht; Thorwaldsen giebt an seinem Grabmal Philipp Bethmanns (Abb. 41) trotz aller Häufung allegorischer Einzelfiguren dem unbefangenen Beschauer doch kein klares Bild des Vorgangs, der den Tod des jungen Mannes herbeigeführt hat. Eine gewisse zeitliche Gebundenheit muß obendrein jeder Künstler in Kauf nehmen, wenn er seinem Werk sinnbildliche Elemente beigiebt, deren Verständnis naturgemäß an Zeit und Ort gar sehr gebunden ist; am freiesten und unabhängigsten wird daher stets die Kunst dastehen, die die Natur allein wiedergiebt und den Gedankengehalt aus der Zusammenstellung und der Erscheinungsform von Gestalten der Wirklichkeit hervorquellen läßt. Die schon früher einmal herangezogene Kunstwelt der altgriechischen Grabreliefs zeichnet sich unter anderem auch durch das beinahe gänzliche Zurücktreten allegorischer Zuthaten aus.

