Excurs.

Ut pictura poesis.

Es war einmal ein König, dem an seinem Geburtstage unter den Gratulanten ein Dichter und ein Maler ihre Geschenke brachten. Der Dichter hatte in herrlichen Versen den Tag gepriesen, an dem der König der Welt geschenkt worden war. Der Maler aber überreichte ein Bildnis von der Geliebten des Königs. Voller Bewunderung hingen des Königs Augen an dem Gemälde; des Dichters Buch aber legte er beiseite, um es nicht weiter anzusehen. Tiefbeleidigt bat der Dichter auch um Beachtung seines Werkes. „Lies, König, und Du wirst mehr Gehalt in meinem Buche finden, als Dir jene stumme Malerei zu geben vermag." Als der König sich getadelt hörte, rief er dem Dichter zu: „O schweige, Dichter! Du verwirfst mit Unrecht das Bild, das Du stumm nennst. Ein besserer und höherer Sinn des Menschen genießt die Kunst des Malers. Dein Werk wird nur durch das Ohr, einen schlechteren Sinn, begreiflich und eignet sich mehr für Blinde. Dein Werk verwarf ich, weil das andere von meinen Augen erfaßt wird. Zwischen Deiner Kunst und der des Malers besteht das gleiche Verhältnis, wie zwischen den Sinnen, die von euch beschäftigt werden. Des Malers Werk ist eine Harmonie, die in einem Augenblick meiner Seele eingeht, und jede Harmonie ist nur vom Augenblick zu erfassen. Deine Kunst vermag mir nicht solche Harmonie zu schaffen: denn ein Teil geht allmählich aus dem andern hervor; der nachfolgende Teil kann nicht erstehen, ohne daß der vorausgehende abstürbe. Darum ist Deine Gabe wie Deine Kunst geringer. Sie kann nie den Geist des Anhörenden so befriedigen, wie die Harmonie, die auf einmal das geliebte Angesicht vor mir erstehen läßt. Die göttlichen Verhältnisse erwecken in mir ein Wohlgefallen, so daß ich glauben möchte, es könne kein herrlicheres Menschenwerk auf Erden geben als das Werk des Malers."

So ungefähr erzählt Leonardo da Vinci in einem Kapitel seines Traktats über die Malerei (§ 30). Dieser Traktat, der 1882 von Heinrich Ludwig (nach einer vatikanischen Handschrift) durch eine mustergültige Übersetzung (in den Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Wien) neuerer Zeit wieder bekannt gemacht wurde, ist im vorigen Jahre von Marie Herzfeld in einem besonderen Buche (Diedrichs. Jena 1909) abermals herausgegeben worden.

Der Grundton des oben wiedergegebenen Dialogs: Kampf für die Maler, Kampf gegen die Poeten — erfüllt den ganzen ersten Teil des Traktats. Man hatte zu Leonardos Zeit die Malkunst unter die Handwerke gestellt (§ 23), gleichwie einst griechische Anschauung einen Bildhauer, und schüfe er Kunstwerke wie Phidias und Polyklet, zu den Banausen zählte. So wird der geniale Denker, der vorausahnend (§ 6) die induktive Methode Franzis Bakons als die Mutter alles Wissens preist und wie ein vorgeborener Descartes an der Gewißheit einer jeden durch die Sinne hindurchpassierten Wahrnehmung zweifelt, hier zum leidenschaftlichen Anwalt seiner Kunst. Lange Zeit hätten die sie Ausübenden (§ 20) ihre guten Rechtsgründe nicht auszusprechen verstanden, und so sei sie lange Zeit ohne Verteidigung geblieben. Aber als Anwalt ist Leonardo befangen und weiß die so oft verwischten Grenzen beider Künste nicht auseinanderzuhalten. So gestaltet er das durch Plutarch bekannt gewordene Wort des Simonides von Keos, daß die Malerei eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei sei, dahin um, daß er den vermeintlichen Tadel: seine Malerei sei stumme Dichtung, übertrumpfend

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

erklärte: Poesie ist blinde Malerei (§ 23). Ein Landsmann Leonardos, Leon Battista Alberti (1404 bis 1472), hatte in seinen Büchern von der Malerei über Beziehungen der Künste zueinander gesprochen und den Malern geraten, aus den Dichtern sich Ratschläge für ihre Kompositionen zu holen. Das konnte nicht nach Leonardos Sinne sein. Daher holt er zu scharfen Hieben gegen die Poeten überhaupt aus. Bei der Durchprüfung seiner Argumente ist es interessant, festzustellen, wie später der kritische Lessing in seinen Gängen im Laokoon zu Resultaten kommt, die hier und da gerade wie eine Antwort auf des Florentiners Behauptungen lauten.

Leonardo geht in seiner Polemik vom Begriff der Schönheit aus. Wie später Winckelmann (Kunst des Altertums, ed. J. Lessing. Leipzig 1882. S. 105), ist ihm Schönheit eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört. Wäre dieser Begriff „geometrisch" deutlich, so würde das Urteil der Menschen über das Schöne nicht verschieden sein . . . „Der Geometer (Leonardo § 11) erforscht bei den Dingen die Quantität; um die Qualität aber müht er sich nicht, die da ist: Schönheit der Naturwerke und Zierde der Welt."

Leonardo wie Winckelmann, beide nicht imstande, Schönheit zu definieren, zeigen, was sie nicht sei: Geometrie.

Diese Schönheit der geschaffenen Dinge ist für Leonardo nur durch das Gesicht verständlich (§ 15, 16). „Das Auge, mittels dessen von den Betrachtern die Schönheit der Welt wiedergespiegelt wird, ist von solch hoher Auszeichnung, daß, wer in seinen Verlust einwilligt, sich der Vorstellung aller Werke der Natur beraubt, um deren Schau willen die Seele zufrieden in ihrem Menschenkerker ausharrt. Wer die Augen verliert, der läßt seine Seele in einem dunkeln Gefängnis, wo jede Hoffnung dahin ist, das Licht der Welt je wieder zu schauen. Vielen ist schon die Dunkelheit der Nacht verhaßt. Was würden diese anfangen, wenn solche Dunkelheit die Begleiterin ihres Daseins würde?"

Hier erinnern wir uns an Lessings Worte (Laok. St. 14): „Aber müßte, solange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Wert auf den Verlust des ersteren legen."

Darum steht für Leonardo der Dichter hinter dem Maler zurück. Wenn jener (§ 18) die gleichen Dinge vortäuscht wie der Maler, so will er sich diesem wohl mit solcher Vortäuschung gleichstellen. Doch sein einziges Geschäft ist es, Worte miteinander redender Leute vorzutäuschen. „Und im Vorstellen von Worten (§ 20) geht wohl die Poesie über die Malerei; im Vorstellen von Tatsachen aber übertrifft die Malerei die Dichtkunst. Denn Wirklichkeiten sind dem Auge untertan, Worte aber dem Ohr. Daher urteile ich, die Malerei sei über der Poesie." „Auch sind die Werke der Natur weit höher (§ 22) von Rang als Worte, die des Menschen Werke sind."

Lessings Absicht in seinen Aufsätzen im Laokoon war es, als Kunstrichter die beiden Gebiete, Poesie und Malerei, reinlich zu scheiden. In einer Zeit, wo von „einem höchsten Prinzip der Kunst niemand eine Ahnung hatte, wirkte sein Werk wie eine Offenbarung, das aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens riß (Goethe)". Die Poesie hat durchaus andere Zeichen als die Malerei, nämlich artikulierte Töne in der Zeit. Da aber die Zeichen (Laok. St. 16) unstreitig ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen, so können nur Handlungen Gegenstand der Poesie sein. Diese letzte Folgerung hatte Leonardo nicht gezogen, als er (§ 30) erklärte: „In des Poeten Wissenschaft geht ein Teil aus dem anderen nachfolgend hervor; der Nachfolgende ersteht nicht, ohne daß der Vorgänger abstirbt." — Freilich weiß Lessing (St. 17), daß die Zeichen der Poesie nicht bloß aufeinanderfolgend, sondern auch willkürlich sind und so auch Körper im Raume auszudrücken vermögen. — Gewiß kann der Erzählende durch genaue Beschreibung eines Kunstwerkes dies dem sehr aufmerksamen Leser deutlich machen; aber das ist nicht das Geschäft des Dichters,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

durch Übungen des Verstandes sein Publikum zu unterhalten. Des Dichters Absicht ist es vielmehr, wie die jedes Künstlers, uns zu „täuschen", d. h. in uns Illusion zu erwecken, die alles um uns her versinken läßt und in uns ähnliche Stimmung wachruft, wie sie der Dichter bei seinem Gedichte erlebt hat. Goethes Fischer ist ein solches Wunderwerk, das durch die rein und klar gezogenen Linien des Vortrages und die überaus klangvolle, sanft wie ruhiges Meer andringende Sprache uns eine Gefühlsillusion dessen erleben läßt, was der Dichter beim Anblick des ihn zum Bade lockenden Gewässers beglückt empfunden hat. Und da kamen die Maler (zu Eckermann, 3. Nov. 1823) und bedachten gar nicht, daß sich das gar nicht malen lasse. Man könnte Goethes Meinung heute wohl nur halb unterschreiben. Gewiß, wenn der Fischer und das Meerweib bildlich dargestellt würden, dann erblickte man wieder ein Bild aus der romantischen Schule, die die Natur von bunten Fabelwesen erfüllt sein ließ. Aber Goethe war hier in seiner Ballade von allem Romantischen weit entfernt, er war wirklich klassischer Dichter, der nicht das Unendliche oder lauter spiritualistische Beziehungen andeuten, sondern das Endliche, die Macht des Wassers, wie er sie erlebt, uns vortäuschen wollte. Aber sein Genie war sich der Grenze beider Künste unbewußt bewußt[1]) und so gab der Dichter, was des Dichters ist: eine Handlung. Die Idee aber als solche ließe sich bildlich wohl darstellen. Wir haben heute wunderbare Darstellungen des Meeres, die uns den ganzen Zauber des Elements fühlen lassen. Gerade die moderne Lichtkunst weiß uns diesen proteischen „Körper" in seiner vollen Eigenart zu geben. Ich erinnere an Meerbilder von Willi Stöwer, der nicht nur der Historiograph der deutschen Flotte ist, sondern auch Stimmungsbilder (cf. die Landschaften aus Korfu) eines wahrhaften Künstlers zu geben weiß. Wenn also Lessing schon der Rede als solcher nicht das Vermögen absprechen kann, ein körperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern, so will er der Poesie noch viel weniger das Recht streitig machen, uns über einen Gegenstand in eine Illusion zu versenken. Aber es bleibt dabei (St. 18): „Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, sowie der Raum das Gebiet des Malers". Leonardo hat zu sehr als Künstler, der von seiner Kunst enthusiasmiert war, gesprochen. Aber freilich das Genie richtet sich nicht immer nach den strengen Begriffen der Schule, und mögen diese noch so richtig und notwendig sein. Wer von einem Ideal durchdrungen ist, behält zu wenig Gerechtigkeitssinn für andere Meinungen. Der Idealist wird zum Despoten. Der Genius schafft nach seinen Gesetzen, und seine Schöpfung wird so oder so verstanden. Leonardo hat wohl nicht mehr die Deckengemälde des großen Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle gesehen. Ob er bei der creazione del sole e della luna sein Wort (§ 27): „Es sündigt gegen die Natur, wer vor das Ohr bringen will, was vor das Auge hingehört" — umgedreht hätte? Denn daß Gottvater, der auf der rechten Seite des Bildes durch das gewaltige Recken des Armes die Schöpfung vollzieht, auf der Linken in der davoneilenden Gestalt schon wieder empfunden werden soll, ist eine Forderung, die der erstmalig die Sixtina Betretende vielleicht nicht so gleich erfüllt.

Leonardo ist sich theoretisch aber nicht nur der Grenzen der Dichtkunst nicht recht bewußt, sondern auch der Grenzen seiner eigenen Kunst. Er ist wie Lessing, wenn auch in anderem Sinne, der schroffste Gegner des Wortes ut pictura poesis. „Erstreckt sich (§ 23) die Poesie ins Gebiet der Moralphilosophie, so erstreckt sich die Malerei in das Gebiet der Naturphilosophie." — Schiller schreibt an Goethe am 14. September 1797 aus Jena: „Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: daß er sich über das Wirkliche erhebt und daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst." — Ästhetische Kunst hat aber ebenso wenig mit moralischen Tendenzen wie mit der photographisch treuen Wiedergabe der Wirklichkeit etwas zu tun. Der Schluß von § 23: „Sah man nicht, wie Bilder so viel Übereinstimmung mit dem nachgeahmten Gegenstand hatten, daß sie Menschen und Tiere betrogen," stimmt nicht zu dem, was wir von Leonardos Künstlerhand selber haben.

[1]) Wie er von je laokoontisch (sit venia verbo) dachte, erzählt er mehrfach in Dichtung und Wahrheit. B. 7 u. 8.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Vor all seinen Wunderwerken, auch vor vielen seiner Schüler, sei es die gemalte Mona Lisa im salon carré des Louvre oder die siegende Schönheit der plastischen Flora in Berlin, empfindet man doch immer das hohe Kunstwerk, das zwar Kraft- und Lebensillusion im höchsten Maße wachruft, aber doch nie das Leben selber scheint. „Kunst und Natur sei eines nur!" das Wort über der Bühne des Lessing Theaters in Berlin, wie arg verkennt es doch die Aufgaben und Ziele der Kunst! Beinah platonisch und sich selber entgegengesetzt schreibt Leonardo (§ 257) dem Künstler, der schöne Gesichter bringen will, vor: „Siehe zu, daß Du von vielen schönen Gesichtern die Teile, die gut sind, entnimmst, und zwar solche, die mehr nach dem allgemeinen Urteil zueinander stimmen als nach dem Deinigen." Hiermit lenkt Leonardo schon in den Weg zum Typischen ein, zu einem Erheben über die Wirklichkeit, einem Sichunterordnen unter den regierenden Kunstverstand. Ihm kann Michelangelo noch nicht, wie Leonardos Nachfolgern, zurufen:

„Weh jedem, der vermessen und verblendet
Die Schönheit nieder zu den Sinnen reißt!"

Weil also Leonardo theoretisch nicht die Grenzen seiner Kunst kennt, (es wird nicht leicht, gegen den großen Denker und Forscher solche Behauptung zu wagen), kommt er oft zu so außerordentlich schiefen Urteilen. § 28 heißt es: „Und wirst Du die Gestalt von irgend welchen Göttern beschreiben, so wird diese Schrift nicht in der nämlichen Verehrung stehen, als wie die gemalte Gottesidee." Und § 22: „Durch die Malerei werden die Völker erregt, mit heißen Gelübden die Bilder der Götter aufzusuchen; das tut kein Erblicken von Werken der Dichter, die etwa die nämlichen Götter mit Worten vorstellen." — Gewiß, der gemalte Gott kann das künstlerisch geschulte Auge entzücken, das Herz erheben und zur Andacht stimmen. Wer je in Saint-Sulpice, der schönen Barockkirche in Paris, hinter dem Hochaltar die marmorne Maria mit dem Kinde von Pigalle gesehen hat, wie sie plastisch aus Wolken, auf einer Kugel schwebend, in magischer Beleuchtung hervortritt, kann sich trotz der barocken Formengebung eines tiefen Eindrucks nicht erwehren. Aber diese heilige Stimmung ist doch weit entfernt von dem sinnlichen Sichhingeben an ein Gemälde, das sich bis zu leidenschaftlichen Küssen steigert. Cicero, der in seiner vierten Rede gegen den habgierigen Prätor Verres von einer Herkulesstatue in Agrigent erzählt, die wegen ihrer Schönheit geküßt werde, so daß ihr Mund und Kinn schon recht abgenützt seien, hat sicherlich unrecht, wenn er der Schönheit diese Wirkung zuschreibt. Ebenso unrecht wie Leonardo (§ 29). „Einer solchen Malerei wird man fortwährend Gelübde tun und Gebete an sie richten; und über die Meere werden die Völker kommen, um das Bild um Beistand anzuflehen, nicht aber die Schreiberei." Wer in Italien Kirchen besucht hat, weiß, daß solches Gebahren mit dem Kultusgebrauch und dem stark sinnlichen Empfinden der Südländer zusammenhängt. Über die feierlich erhabene Stimmung, in die uns die gemalte Gottesidee versenkt, ist indes auch der Dichter Herr.

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang;
Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,
Wenn keiner sie ergründen mag;
Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich, wie am ersten Tag.

Und schnell und unbegreiflich schnelle
Dreht sich umher der Erde Pracht;
Es wechselt Paradieseshelle
Mit tiefer schauervoller Nacht;

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Es schäumt das Meer in breiten Flüssen
Am tiefen Grund der Felsen auf,
Und Fels und Meer wird fortgerissen
In ewig schnellem Sphärenlauf.

Und Stürme brausen um die Wette
Vom Meer aufs Land, vom Land aufs Meer
Und bilden wütend eine Kette
Der tiefsten Wirkung rings umher,
Da flammt ein blitzendes Verheeren
Dem Pfade vor des Donnerschlags;
Doch deine Boten, Herr, verehren
Das sanfte Wandeln deines Tags.

Wir sind bereits zu den körperlichen schönen Gegenständen gekommen. „Was ich von körperlichen Gegenständen (Laok. 20) überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr. — Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile nebeneinander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen. — Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nacheinander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, nebeneinander geordnet, haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret; daß es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund und diese Nase und Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann."

Gerade aus dem, was Lessing als verkehrtes Tun des Dichters ablehnt, folgert Leonardo (§ 35) überhaupt die Inferiorität des Dichters gegenüber dem Maler. „Zwischen dem Maler und dem Dichter ist, was die Vorstellung körperlicher Dinge anlangt, ein ebenso großer Unterschied, als zwischen zerstückten Körpern und einheitlichen. Denn wenn der Poet die Schönheit oder Häßlichkeit irgend eines Körpers beschreibt, so zeigt er dir diesen Glied um Glied und in verschiedenen Zeitmaßen; der Maler aber läßt ihn dich ganz zu gleicher Zeit sehen. Der Dichter kann nicht die wahrhaftige Natur der Glieder, aus denen sich ein Ganzes zusammenfügt, hinstellen, wie der Maler, der dieselbe mit ebensolcher Wahrheit vor dich rückt, wie sie nur in Natur möglich ist . . . Der Poet bringt dieselbe Wirkung hervor, als wenn man dir ein schönes Angesicht Stück für Stück zeigen möchte; denn wenn man dies täte, so würdest du seiner Schönheit nie völlig froh werden . . . Die Malerei aber fügt gleichzeitig aus verschiedenen Gliedmaßen eine Verhältnisharmonie zusammen, deren süße Schönheit im nämlichen Augenblick beurteilt wird . . . und der Poet ist nichts als ein Zusammenraffer verschiedenen Wissenschaften gestohlener Dinge, aus denen er ein lügenhaftes Kompositum zusammenflickt."

Vielleicht ist es schade, daß kein so heftiger Protest von einem Dichter gegen die Malerei geschrieben ist, wie ihn Leonardo gegen die Poeten in die Welt gesandt hat[2]). Dann hätte der Dichter

[2]) Leise Andeutungen in diesem Sinne, freilich nicht von einem Dichter, finden sich bei Dubos (Kritische Betrachtungen über Poesie und Malerei. Mir liegt die deutsche Übersetzung des Werkes vor. Kopenhagen 1760) S. 82: dem Dichter ist es leichter als dem Maler, uns Zuneigung einzuflößen, er kann uns für die Tugenden und Eigenschaften der Seele interessieren. — Lessing hat Dubos gekannt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

vielleicht zur schönsten Parade einen Hieb geführt, der blutige Zeichen im Antlitz des Gegners zurückgelassen. Hätte vielleicht fragen können, ob das Werk des Malers mit seinem „schönen Bildnis“ das Wesen des Menschen erschöpft habe, ob die Schönheit des Leibes es allein sei, die die Preisung durch den Künstler verdiene. Ob nicht der stille Adel der Seele, der vornehme Takt des Herzens, die feste Kraft des sittlichen Handelns Güter seien, die mit äußeren Reizen niemals verglichen werden könnten, vor deren erhabener Schönheit der Arm des Malers und des Bildhauers die Waffen strecken müsse? Gewiß, in Raffaels römischen Porträts wohne etwas Gewaltiges, und wer das Leben kenne, vermöge in ihren Zügen zu lesen und einen Hauch ihres Wesens zu verspüren. Nimmer aber könne der Maler von heiligem Wollen und Wirken erzählen, das uns erhebe, das Gemeine selbst aus verdumpfter und verruchter Brust siegreich verdränge und zu sittlichem Tun, sei's auch nur für den Augenblick, begeistere . . .

Doch es hat sich kein Dichter gefunden, der dem kampffrohen Maler in diesem Sinne geantwortet hätte. Aber ein Theoretiker, der des Dichters gute Sache glänzend führt, ist Leonardo in Lessing erstanden. Denn auffällig muß es bleiben, wie viel Verwandtes trotz alles Gegensatzes in den Ausführungen beider liegt. Einmal in den Partien, wo Lessing (s. o.) das Verhältnis der aufeinanderfolgenden Teile in der Poesie dem Florentiner gegenüber richtig stellt; und dann in den Darlegungen über die Wiedergabe körperlicher Schönheit durch Malerei und Poesie. Beidemal sieht Lessing weiter. Leonardo hat ja freilich recht, wenn er Ausmalungen körperlicher Schönheit, wie er sie bei seinem Zeitgenossen, dem Dichter Ariost, lesen konnte, zurückwies. Viel höheren Kunstverstand zeigte da Leonardo als der spätere Venezianer Ludovico Dolce, der in seinem Aretino oder dem Dialog über die Malerei (1575. Übersetzt von Kajetan Cerri. Wien 1871) kritiklos das Horazische ut pictura poesis übernahm und die Stanzen bewunderte, in denen Ariost die bezaubernde Schönheit seiner Alcina in fünf Stanzen besingt: „Die Bildung ihrer Gestalt war so reizend, als nur künstliche Maler sie dichten können“ usw. Daraus schließt Dolce, daß gute Dichter nicht minder gute Maler seien, und empfiehlt die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau. — Lessing aber findet auch hier (St. 21, 22) wie immer im Laokoon im Homer das Muster aller Muster. Nirgends läßt sich dieser auf die Schilderung der Schönheit ein, sondern malt sie in ihrer Wirkung.

Dolces Werk erschien bald ein halbes Jahrhundert nach Leonardos (1452—1519) Tod. Die leidenschaftlichen, ungerechten, oft bis zur sinnlosen Anklage sich erhebenden Vorwürfe Leonardos bilden ein interessantes Gegenstück zu der oberflächlichen Verwischung der Grenzen, wie sie die Arbeiten Albertis und Dolces aufweisen. In den Kollektaneen zur Literatur (s. Artikel Alberti, Lachmann 15, 137) gibt Lessing zu erkennen, daß er den „verdienten“ Mann oder wenigstens Exzerpte aus seinen Schriften gelesen habe. Das Tagebuch der italienischen Reise (Lachmann 16, 265) erzählt, daß er den Codex selber eingesehen habe. Aber auch das Werk des Vinci von der Malerei erwähnt er (Lachmann 15, 137) und unter der Rubrik Malerei (Lachmann 15, 300) spricht er von zwei oder drei neueren Skribenten, die sich um die Kunst verdient gemacht haben. Zwar nennt er die Namen nicht, muß aber Leonardos Werk wohl mit einbegriffen haben. Denn ein verdienstliches Werk ist fast nur Leonardos Traktat. 1651 war in Paris die erste französische Übersetzung von Leonardos Traktat (traité de la peinture de L. d. V.) nebst italienischem Text herausgekommen. Diese erwähnt Lessing mit Worten, die schließen lassen, daß ihm das Werk geläufig sei (Lachmann 15, 138: „wenn man sich hierbei erinnert, daß auch des Vinci Werk von der Malerei 100 Jahre nach seinem Tod in Frankreich herausgekommen“). In der Breslauer Bibliothek stand ihm eine dort vorhandene spätere Ausgabe des traité de la peinture de L. d. V. Paris 1716 zur Einsicht. Von einem „Sichverdientmachen“ kann man doch wohl nicht sprechen, ohne das betreffende Buch eingesehen zu haben.

Gewiß haben vor Lessing Engländer, Franzosen, Deutsche (cf. Blümmer, Kommentar zum Laokoon S. 1—67; Erich Schmidt, Lessing I 497 ff.; Dilthey, Erlebnis und Dichtung S. 22—32)

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

den Gedanken ut pictura poesis wieder und wieder erörtert und immer wieder die Zeichen, deren beide Künste sich bedienen, in ihrer Eigenart festgestellt. Und besonders hat der Franzose Dubos in dem bereits genannten Werke (s. o.) in dem Kapitel: Es gibt Subjekte, die sich ganz besonders für die Poesie schicken, und andere, welche vorzüglich der Malerei zugehören (S. 78 ff.) — wie er überhaupt in seinem Buche des Dichters Tätigkeit vor allem behandelt, so auch hier ein höheres Vermögen des Dichters, als es Leonardo annimmt, betont. Freilich entscheidet auch noch Dubos die Frage, ob die Gewalt der Malerei über die Menschen größer sei als die Gewalt der Poesie, zugunsten der Malerei (a. a. O. S. 367), weil sie sich des Auges bediene. Aber weit sind alle von einer so bedeutsamen Entschiedenheit in der Stellungnahme zum Problem entfernt, wie Leonardo und Lessing. Ich möchte daher glauben, Lessing habe die französische Übersetzung Leonardos gekannt und des Malers Kampfruf habe ihm zum ersten Male die Absicht eingegeben, auf dem Plane zu erscheinen, an Leonardos Worten habe sich sein unbedingter Widerspruch entzündet. Daher oftmals die auffallende Ähnlichkeit im Gedanken und Ausdruck. Schon in den Vorarbeiten zum Laokoon (anno 1763; s. Lachmann 14, 342) erwähnt er außer den Verleitungen der Dichter und Künstler zur Allegoristerei und Schilderungssucht die ungegründeten Urteile, zu denen die seichten Parallelen der Poesie und Malerei den Kritikus verführt hätten. Darum will er (14, 343) die Medaille einmal umkehren und die Verschiedenheit erwägen, die sich zwischen der Dichtkunst und der Malerei befindet, um zu sehen, ob aus dieser Verschiedenheit nicht Gesetze folgen, die der einen und der andern eigentümlich sind[3]), und die die eine öfters nötigen, einen ganz andern Weg zu betreten, als ihre Schwester betritt, wenn sie wirklich den Titel einer Schwester behaupten und nicht in eine eifersüchtige nachäffende Nebenbuhlerin ausarten will. — Nachäffende Nebenbuhlerin hatte keiner der genannten Ästhetiker die Poesie genannt. Nur Leonardo hatte die Poesie als solche hingestellt. Auch der Ausdruck „Schwester" findet sich bei Leonardo, wenn auch zunächst auf die Musik angewendet. Die Überschrift des § 32 lautet bei ihm: „Wie die Musik der Malerei Schwester genannt werden muß", und zwar die kleinere, weil auch sie wie die Poesie dem Ohre untertan sei. Daß Leonardo die Poesie als Nebenbuhlerin anspricht, verrät er auch im § 18, wenn er sagt, beim Darstellen einer Schlacht überrage der Maler den Dichter. Denn seine Feder werde aufgebraucht sein, ehe er vollauf beschriebe, was der Maler uns unmittelbar vor Augen stelle. Oder (§ 23) man solle einen Dichter wählen, daß er eines Weibes Reize deren Liebhaber beschreibe, und dann nehme man einen Maler, daß er es darstelle usw. Der Dichter (§ 27) wolle sich in einem solchen Falle dem Maler gleichstellen, werde aber nicht gewahr, daß seine Worte von der Zeit eins vom andern geschieden würden.

Daß Lessing den Namen Leonardos im Laokoon gleichwie den so manches der neueren Kunstrichter nicht nennt, braucht nicht aufzufallen. Das betont schon Blümmer a. a. O. S. 31. Wunderbar aber bleibt es, daß von all den Ästhetikern des 18. Jahrhunderts, die nach allgemeiner Meinung zu Lessings Anregern gehören, überhaupt keiner das Werk Leonardos erwähnt oder berücksichtigt. Keiner indes ist ein so entschiedener Gegner des ut pictura poesis, wie Leonardo — und später Lessing. Dessen Laokoon bleibt unter allen Umständen ein Antileonardo. Wir aber dürfen uns freuen, daß jetzt durch die Möglichkeit einer weiteren Verbreitung des berühmten Buches des großen Florentiner Malers einer größeren Zahl Einblick gewährt ist in eine neue Phase jenes Kampfes, der unter der Parole ut pictura poesis ausgefochten wurde, wir freuen uns nicht minder des streitfrohen Künstlers als der klärenden, ausgleichenden, ewig jungen Untersuchung unseres großen Kunstrichters Lessing.

[3]) Über die beiden Gedankenreihen im Laokoon s. oben S. 16.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

den Gedanken ut pictura p
beide Künste sich bedienen, i
dem bereits genannten Wer
die Poesie schicken, und and
haupt in seinem Buche des
des Dichters, als es Leonari
Gewalt der Malerei über d
(a. a. O. S. 367), weil sie
Entschiedenheit in der Stell
daher glauben, Lessing
Malers Kampfruf habe
erscheinen, an Leonard
Daher oftmals die auf
Vorarbeiten zum Laokoon (
der Dichter und Künstler
denen die seichten Parall
(14, 343) die Medaille e
Dichtkunst und der Malerei
folgen, die der einen
einen ganz andern Weg zu
Schwester behaupten und ni
äffende Nebenbuhlerin hatte
die Poesie als solche hinges
zunächst auf die Musik angen
Schwester genannt werden
untertan sei. Daß Leonard
sagt, beim Darstellen einer
gebraucht sein, ehe er vollan
man solle einen Dichter n
nehme man einen Maler, d
Falle dem Maler gleichst
andern geschieden würden.

Daß Lessing den L
richter nicht nennt, braucht
aber bleibt es, daß von a
Lessings Anregern gehören,
indes ist ein so entschieden
Dessen Laokoon bleibt
freuen, daß jetzt durch die
Florentiner Malers einer g
unter der Parole ut pictur
Künstlers als der klärenden,

[3]) Über die beiden G

immer wieder die Zeichen, deren
ders hat der Franzose Dubos in
bjekte, die sich ganz besonders für
ören (S. 78 ff.) — wie er über-
so auch hier ein höheres Vermögen
auch noch Dubos die Frage, ob die
der Poesie, zugunsten der Malerei
sind alle von einer so bedeutsamen
eonardo und Lessing. Ich möchte
Leonardos gekannt und des
ingegeben, auf dem Plane zu
ngter Widerspruch entzündet.
und Ausdruck. Schon in den
ähnt er außer den Verleitungen
die ungegründeten Urteile, zu
s verführt hätten. Darum will er
eit erwägen, die sich zwischen der
Verschiedenheit nicht Gesetze
), und die die eine öfters nötigen,
enn sie wirklich den Titel einer
nbuhlerin ausarten will. — Nach-
esie genannt. Nur Leonardo hatte
indet sich bei Leonardo, wenn auch
ei ihm: „Wie die Musik der Malerei
sie wie die Poesie dem Ohre
, verrät er auch im § 18, wenn er
ter. Denn seine Feder werde auf-
elbar vor Augen stelle. Oder (§ 23)
en Liebhaber beschreibe, und dann
§ 27) wolle sich in einem solchen
eine Worte von der Zeit eins vom

den so manches der neueren Kunst-
immer a. a. O. S. 31. Wunderbar
die nach allgemeiner Meinung zu
erwähnt oder berücksichtigt. Keiner
Leonardo — und später Lessing.
eonardo. Wir aber dürfen uns
des berühmten Buches des großen
ne neue Phase jenes Kampfes, der
uns nicht minder des streitfrohen
unseres großen Kunstrichters Lessing.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf