

## Werk

**Titel:** Goethe und die Antike

**Autor:** Urlichs, Ludwig von

**Ort:** Frankfurt a. M.

**Jahr:** 1882

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463\\_0003](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463_0003) | log9

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)



## I. GOETHE UND DIE ANTIKE.

VON

LUDWIG VON URLICHS.

Vieles hab' ich versucht, gezeichnet, in Kupfer gestochen,  
Öl gemalt, in Thon hab' ich auch manches gedruckt,  
Unbeständig jedoch, und nichts gelernt noch geleistet.



So klagt der Dichter 1790, ein Vierziger, auf der  
Hälfte seines Weges; am Ende seines Lebens  
hätte er einen Vers hinzufügen dürfen:

Aber das Wesen der Kunst habe ich ernstlich erforscht.

Eine merkwürdige Erscheinung in der reichen Entwicklung des vielseitigen, rastlos strebenden Geistes, diese Umwandlung von dilettantischen Versuchen zu einem gründlichen Nachdenken, diese Schwankungen des Kunsturtheils von einer lyrischen Schwärmerei für die mittelalterliche Baukunst zu einer grimmigen Verachtung, bis endlich der milder gewordene Greis wenigstens Einiges gelten lässt, was sich ihm als bedeutend erweist. Nur erklärlich, wenn man die beiden Seiten in Goethes Charakter im Zusammenhang betrachtet: die angeborene Originalität des Dichters, der seine Wege selbst sucht, die ungebahnten am liebsten, und die angelernete Bescheidenheit, womit er Alles, was

in seiner Art tüchtig ist, anerkennt und als Autorität sich bei- oder überordnet. Daher der verschiedenste Eindruck auf den kundigen Leser. Einmal überrascht und belehrt ihn der offene Blick, das treffende Urtheil des Dichters; daneben gewahrt man eine selbständige Einseitigkeit, nicht selten vernimmt man fremde Stimmen. So enthalten denn seine Äusserungen über die bildenden Künste einen Schatz für Theorie und Praxis, aber bedingt und getrübt durch den Geschmack seiner Freunde. Eine erschöpfende Darstellung dieses Unterschiedes würde die tiefe Auffassung des klassischen Alterthums, insbesondere auch der Mythologie, einzuschliessen haben: ich begnüge mich vorerst mit einigen Bemerkungen über das Verhältniss des Dichters zur Kunst, namentlich der antiken, und über den objectiven Werth seiner Leistungen auf dem archäologischen Felde.

Von der Mutter hat Goethe die Lust zum Fabuliren, vom Vater die Liebe zur Kunst und die Sehnsucht nach Italien geerbt, zu denjenigen Künsten, welche der Vater schätzte, der Architektur und der niederländischen Malerei. Was sich derartiges in Frankfurt vorfand, was die mittelmässigen Künstler für den Königslieutenant arbeiteten, betrachtete der Knabe mit gierigen Augen, und das Urtheil des fähigsten Meisters Seekatz, er sei zum Maler geboren, schmeichelte gleichmässig dem Vater wie dem Sohne. In dieser Selbsttäuschung ist auch der reife Mann lange befangen gewesen: Kraus und Kaaz halfen ihm nach; unsere Sammlung bewahrt ein sogenanntes enkaustisches Bildchen, eine flotte Landschaft, die, ich weiss nicht mit welchem Rechte, für ein gemeinschaftliches Werk von Goethe und Kraus gehalten wird.

Der siebzehnjährige Jüngling begab sich im Herbst 1766, im zweiten Jahre seines Aufenthalts in Leipzig, in Oesers Lehre und zeichnete unter dessen Leitung zwei Jahre lang nicht allzufeissig und ohne erheblichen praktischen Nutzen.

Desto grösser war die theoretische Einwirkung des allgemein verehrten Mannes. Winckelmann war sein Freund und Hausgenosse in Dresden gewesen, und beide hatten in ihrem Verkehr die Theorie von der edeln Einfalt und stillen Grösse der Schönheit ausgebildet, welche Goethe nie ganz verlassen hat, und deren Muster in der Antike gefunden. Aber Oesers Praxis war in Leipzig eine andere: da ihm sichere Technik und bestimmte Zeichnung mangelte, wurde er ein geistreicher Nebulist, und er ist es bis an sein Ende geblieben. Sonach nahmen auch Goethes Zeichnungen einen unbestimmten Charakter, eine gewisse Formlosigkeit an, die sich mit dem von demselben Lehrer übernommenen Rembrandtisiren vertragen musste. Mit welcher Verehrung er Oesers Werke begrüsst, zeigt das Gedicht (1774) auf Gellerts Monument, womit man die Abbildung bei Dürr, Oeser S. 194, vergleichen wolle. Und dennoch bewunderte der junge Dichter in Dresden die späteren Italiener und die seinem Naturell entsprechenden Niederländer; die Antiken hat er nicht aufgesucht, er begnügte sich mit dem Kopfe des Laokoon und dem tanzenden Satyr aus Florenz, den einzigen Abgüssen der churfürstlich sächsischen Zeichenakademie.

Nach dem öden Frankfurter Jahr sehen wir in Strassburg die Umwandlung des von Lebenslust und Schöpferkraft sprudelnden Jünglings; mit trunkener Begeisterung preist er 1771 den Dom und seinen Meister, und noch 1775 streut er Blumen auf sein Grab. Mit diesem lebhaften Gefühl verbindet sich ernstliches Nachdenken, und noch der Greis erfreut sich an der Erinnerung seiner ergiebigen Forschungen über den Abschluss der Thürme. Die Baukunst betreibt er überhaupt mit besonderem Fleisse; er durchstreift die Länder, betrachtet Klöster und Glasgemälde, schwelgt in Natur und Kunst, so wie Herder sie ihn verstehen lehrte, und seine Gedichte reden wie beseelte Stimmen der Natur.

Dieser vollendete Realist kehrt auf der Rückreise in Mannheim ein, und hier dringt die Antike zum erstenmale mächtig in seine Brust; ein Meer, wie er es selbst nennt, von ungeahnter Herrlichkeit umfängt ihn, er schwimmt rüstig ans Ziel. Dort war es, wo er zuerst mit scharfen Blicken den Grundgedanken der Laokoongruppe erfasst; seine Sehnsucht nach der antiken Kunst erwacht, und mit innigem Vergnügen betrachtet er die paar Köpfe auf seinem Brett, die er einem italienischen Gypshändler abgekauft hat (Laokoon, die Töchter der Niobe). In seiner grossen Seele haben die gewaltigen Titanen des Alterthums neben Shakespeare und Faust Platz; Homer und Pindar singt er nach, Prometheus wächst neben Mahomet empor und in der Deutlichkeit einer Vision schildert »der Wanderer« die unteritalischen Ruinen. Aber in der Malerei bleibt er den alten Eindrücken treu; er zeichnet nach Rembrandt, porträtiert, skizzirt Landschaften mit eiligen, unsicheren Strichen, und in den zerstreuten Blättern über Falconet geht er bei der Bildhauerkunst kühl vorüber zur Natur und zur Malerei.

Auch in Weimar wird es nicht anders. Den Dichter erfüllen die schönsten Stoffe der alten Sage; grossartig gestaltet sich die vereinsamte Proserpina; sein unruhiges Wesen glättet sich in Iphigenia, und freie Erfindung legt den Grund zu einer antiken Tragödie Elpenor. In der Kunst bleibt er niederländischer Realist, das Landschaftliche überwiegt, nach Everdingen, Elzheimer, auch Rembrandt verlangt es ihn und den Herzog; für die Architektur schwindet allmählig die frühere Stimmung; einen Nachklang seines Geschmacks bietet die Entschuldigung an Oeser, der Entwurf zu einem Tische sehe immer noch etwas gothisch aus. Denn Oeser blieb das Orakel für Weimar; ihn fragte man um Rath, besuchte man in Leipzig, und seine Reisen an den Hof waren für die Herzogin

Amalie und ihre Freunde Feste. Abhängig konnte der junge Dichter nicht bleiben. Frei bewegte er sich in seinen Bauten. Die Erfindungen ländlicher Feste, die Decorationen der Bühne, die Anlage des Parks und des Hauses stützen sich auf sorgfältige Erwägungen. Auch für die Malerei will er schaffend thätig sein; die Stiftung der Zeichenschule 1782 beweist den hohen Werth, den er auf künstlerische Ausbildung legt. Aber an ihm zehrt das Bewusstsein, dass ihm selbst der feste Grund noch fehlt; es treibt ihn unwiderstehlich dem Lande zu, welches seinen nüchternen Vater erwärmt hatte, fort aus den verwirrenden Geschäften, aus einer grossentheils abgeneigten Gesellschaft, in der er unterzugehen fürchtet. Die Reise nach Italien nennt er selbst eine Hegira. Wir fassen den Umfang seines Geistes nicht. Der Meister der Dichtkunst vollendet die rhythmische Iphigenia, Egmont, schreibt an Faust und dem Tasso, entwirft eine tragische Iphigenia in Delphi, die sicilischen Wellen bringen ihm das liebliche Bild der Nausikaa; wissenschaftlich vertieft er sich in das Geheimniss der Pflanze, in das Gefüge der Steine — und dieser vollendete Dichter, dieser tiefe Denker, der geadelte Kammerpräsident, der fast vierzigjährige Mann sitzt geduldig unter mittelmässigen Malern, hört den mitleidigen Trost eines Hackert, binnen achtzehn Monaten könne er etwas Tüchtiges bei ihm lernen, mit Ergebung, setzt sich in Frascati unter die Künstler, welchen der pedantische Reiffenstein Sulzers Theorie der Künste erklärt.

Nur wenn wir ihn schrittweise begleiten, werden wir die Umgestaltung seiner Anschauungen begreifen. Gleich in Verona fühlt er sich von den Resten des Alterthums wunderbar angehaucht: den Niobiden, der jetzt in München steht, findet er köstlich, die Sarkophage machen den Eindruck frischen Lebens, das Amphitheater weiss er zu schätzen, den Gemälden gegenüber beklagt er seine Un-

kenntniss des Handwerks. In Vicenza zeigt er sein sicheres Urtheil über Baukunst. So hoch er Palladio stellt, bemerkt er doch treffend: »Säulen und Mauern bleibt doch immer ein Widerspruch«, die alte Architektur steigt ihm wie aus dem Grabe empor, mit Anstrengung vertieft er sich in Vitruv. In Venedig sagt er sich entschieden von der Gothik los: »diese bin ich nun, Gott sei dank, auf ewig los.« War er doch schon in Regensburg bei dem Dom vorbei gegangen. Der Bildhauerkunst tritt er näher: die Löwen am Arsenal, die ehernen Pferde würdigt er nach Verdienst, den Agrippa bewundert er, auch die Abgüsse vermehren seine Kenntniss: überall wo er allein urtheilt, trifft er den Nagel auf den Kopf. Die Malerei fasst er noch ganz von dem Standpunkt seiner Zeit und seiner Bildung auf. Zwar den strengen Mantegna gewinnt er in Padua lieb; er ist ihm treu geblieben, eben weil er die Antike in ihm wieder-aufleben sieht, auch Raphaels Cäcilia bewundert er in Bologna, aber vorzugsweise ziehen ihn neben Tizian die Caracci, Guercino, Guido Reni, Domenichino an: sie lebten in einer glücklichen Zeit. Darüber hinaus geht er nicht gern: Francia ist ihm ein gar respectabler Künstler, Perugino fast eine ehrliche deutsche Haut. Bitter hat ihn darüber Niebuhr gescholten, der unter ganz anderen Umgebungen, deren er freilich mit Ausnahme von Cornelius überdrüssig wurde, und in einer ganz andern Stimmung die italienische Reise ebenso verwarf, wie Zelter, Wolf, Boisseree sie bewunderten. Ein neuer Gedanke taucht in Goethe auf, die Bedeutung der Gegenstände: er eifert gegen die Märtyrer, gegen Johannes in der Wüste, gegen Sebastian. Auch ihn hat er selbständig gefasst, lange festgehalten, um ihn später aufzugeben. 1813 meint er, jeder Stoff sei brauchbar (an Zelter 4, 66), 1815, wo der Kunst der Gegenstand gleichgültig werde, sei die höchste Höhe (Boisseree 1, S. 278).

Recht auffallend wird sein Widerwille gegen das Mittelalter in Assisi. Den wohlerhaltenen Tempel würdigt er einsichtig nach Gebühr, die ungeheuern Substructionen der babylonisch übereinander getürmten Kirchen lässt er »mit Abneigung« links liegen. Florenz hatte er vorher durchflogen. »Hier thut sich wieder eine ganz neue mir unbekannte Welt auf, an der ich nicht verweilen will«. Je näher an Rom, desto mehr wächst seine Bewunderung, bei der Wasserleitung in Spoleto zieht er die Summe aus drei Werken der Römer: »eine zweite Natur, die zu bürgerlichen Zwecken handelt, das ist ihre Baukunst«. So vorbereitet erreicht er das Ziel seiner Wünsche. Nie ist Rom beredter geschildert, nie der Zauber des Südens in Neapel und Sicilien anschaulicher gemalt worden. Zelters Wort ist wahr: Die italienische Reise, d. h. der an Ort und Stelle verfasste Theil ist mit Luft geschrieben worden, die spätere Redaktion freilich mit dicken Erdfarben. Welches waren die Früchte seines Aufenthalts? Ein gründliches Verständniss der antiken Baukunst. Was er über Pästum, Agrigent, Egesta sagt, ist tief empfunden und wohl durchdacht: wenn er noch spät in prachtvollen Versen die Triglyphen singen lässt, so klingen die Gebäude Hesperiens in ihm nach. Aber sein Verstand zieht die römische Baukunst vor. »Alles Römisches«, sagt er Boisserée (I, 269), »ziehe ihn unwillkürlich an. Dieser grosse Verstand, diese Ordnung in allen Dingen sage ihm zu, das griechische nicht so«. Für diese höhere Kunst hatte ihn, wie es scheint, die Achtung vor Vitruv und die Liebe zu Palladio die Augen nicht ganz öffnen lassen; sonst würde er schwerlich die Metopen und Triglyphen der dorischen Ordnung zurückgesetzt, in der ionischen einen Fortschritt gesehen haben. Mit sicherem Takt verwirft er das Rococo, die Peterskirche bewundert er mehr, als er sie liebt. Aber was zwischen der Renaissance und dem Alterthum lag, widerstrebt ihm gänzlich: die schönen

Säulen, der majestätische Raum der Paulskirche sprechen ihn an, das Ganze macht einen scheunenartigen Eindruck. Die herrlichen Monumente des Mittelalters in Italien lassen ihn kalt, der Gothik schwört er unerbittlichen Hass. Noch im Jahr 1830 freut er sich darüber, dass sein Sohn den Mailänder Dom nicht erwähnt: »ich nenne ihn nur eine Marmorhechel. Ich lasse nichts von der Art mehr gelten als den Chor zu Köln; selbst den Münster nicht« (Müller, Mittheil. S. 141). Es ist ergötzlich zu lesen, wie er sich 1811 auch gegen den Kölner Dom sträubt, dann aber in seiner Anerkennung rührend aufrichtig wird und Boisserée in sein Herz schliesst, der ihm diese Erkenntniss eröffnet. Zuletzt wird er in seinen Urtheilen über Baukunst vorsichtig, aber die Stimmung bleibt stets dieselbe.

Mit der Bildhauerkunst hat er wahrhaft gerungen; aus ihren Werken entwickelt sich der Gedanke: das Höchste in der Kunst ist die menschliche Gestalt; um ihr Verständnis lebendig sich anzueignen, zeichnet er nicht allein fleissig, sondern versucht selbst einen Fuss zu modelliren. Wo er mit eigenen Augen sieht, ist sein Urtheil durchaus richtig. Seine erste Liebschaft war die Juno Ludovisi; einen Abguss, den ihm der Staatsrath Schultz schenkte, hat er in seinem Hause bewahrt, und wenn er einem jungen Manne das höchste Ziel und die Richtung weisen wollte, gab er, der sich selbst einen Plastiker nannte, vor diesem Werke ihm gleichsam die Weihe. Die Kolosse von Monte Cavallo zogen ihn mächtig an; im Jahr 1817 reiste er eigens nach Rudolstadt zum grossen Erstaunen der Chère mère (Schillers Schwiegermutter), um die Abgüsse der Köpfe zu betrachten. Den Pferdekopf in Neapel preist er in begeisterten Worten, ebenso die Widder in Palermo, die Medusa Rondinini, und es macht seinem Geschmack Ehre, wenn er den Torso des farnesischen Bacchus selbst dem Apollo von Belvedere vorzieht. Freilich ist er wohl über die Minerva Giustiniani im Irrthum.

Er meint, dass sie wie eine Knospe den Übergang vom hohen zum gefälligen Stil bildete. Aber man darf nicht vergessen, dass der Masstab damals noch fehlte. Wie empfänglich Goethe dafür gewesen wäre, beweist das Interesse, womit er die Zeichnungen der Reliefs des Parthenon bei dem Ritter Worsley betrachtete, beweist vor allem die Begier, womit er im Alter den Zeichnungen der Ägineten, der phigalischen Reliefs entgegensah, und das freudige Erstaunen über die Elginschen Statuen. Einen Verein von Bildhauern will er 1817 gründen; nach London sollen sie wallfahren, wo die Reste der höchsten Vorzeit, Phidias Arbeiten, sie vor den Verirrungen schützen werden, welchen die Künstler in Italien ausgesetzt sind. Von antiken Münzen hebt er nur eine hervor, aber eine der allerschönsten, die syrakusische Medaille mit dem Kopfe einer jungen Göttin (Arethusa-Kore), die man ihm in S. Martino zeigte; Abdrücke schöner Gemmen sammelte er sorgfältig — kurz, was er über die alte Sculptur äussert, auch die Einsicht in die nothwendige Unterscheidung der Epochen, zeugt von der reinen Empfänglichkeit, welche mit der Geistesverwandtschaft, die ihn mit der griechischen Welt verbindet, enge zusammenhängt.

Von antiker Malerei hat er nicht viel gesehen; das bedeutendste Stück, die Aldobrandinische Hochzeit, hoch geschätzt und sich über die Copien des Bildes, »das von einem geschickten Meister zu Titus Zeiten mit Leichtigkeit und Leichtsinn auf die Wand gemalt war«, die ihm später Meyer und noch später Raabe mitbrachten, höchlich gefreut. Was er über Pompeji sagt, ist zwar nicht erschöpfend, aber geistreich und fein. Erst in seinem hohen Alter gelangte er zu einer vollständigen Würdigung dieser Reste, durch Ternites und Zahns Nachbildungen. Die Alexanderschlacht war eine der letzten Freuden seines Lebens. Aber schon in der Farbenlehre spricht er zuver-

sichtlich den alten Malern dieselbe Vortrefflichkeit zu, welche die Bildhauer auszeichnete. Auch die gemalten Vasen, soweit er sie kannte, nehmen seine Theilnahme in Anspruch. Die neuere Malerei aber beurtheilt er seinem früheren Standpunkte gemäss. Leidenschaftlich stritten die Künstler über den Vorzug von Raphael und Michel Angelo. Goethe neigt sich zu der letztern Partei. Nachdem er die sixtinische Kapelle gesehen hat, machen die Logen keinen Eindruck auf ihn, die Stanzen werden flüchtig erwähnt. Später nahm er eine mittlere Stellung ein, indem er verständigerweise sich auf den unmittelbaren Genuss alles Würdigen beschränkte. Aber von Raphael bewunderte er die spätesten Werke ausschliesslich, die Teppiche, die Sibyllen, die Transfiguration, und ärgerte sich, wenn es schon damals Künstler gab, welche die Disputa vorzogen, »ein Symptom halber und unfreier (unreifer?) Talente«. Lionardo da Vinci zählt er zu den Älteren; sein hochgeschätztes Bild, Christus unter den Pharisäern, besucht er, aber sein eigenes Urtheil theilt er nicht mit. Später in Deutschland weiss er das Abendmahl mit einsichtiger Bewunderung zu preisen. Vorerst bleiben die Venetianer und die Caracci seine Lieblinge.

Der zweite Aufenthalt in Rom brachte diese Eindrücke zu einer Summe, seine Ansichten zu einem System. Fast möchte man wünschen, der Reisende wäre früher zurückgekehrt, indessen mag die blasse Redaktion dieses Theils seiner Reise, welche in seinem Alter die ursprüngliche Frische des Tagebuchs verwischt, etwas zu der geringeren Wirkung beitragen. In einem Punkte gelangte der Dichter zur Selbsterkenntnis und einer schmerzlichen Entsagung: er sah ein, dass er sich über sein productives Talent getäuscht hatte. Ganz konnte er die Liebhaberei nicht los werden. Er componirte Bilder, die Bury ausführte, entwarf Zeichnungen, welche Dies colorirte, versuchte sich in der Wachsmalerei, im Abdruck in Thon u. dgl.

Aber ernsthaft trachtete er nicht mehr nach künstlerischer Meisterschaft. Sein Urtheil wurde um so mehr durch die Achtung der künstlerischen Technik bedingt, und sein Geschmack durch die Anschauungen seiner Freunde beeinflusst. So lange er mit Tischbein vertraut war, stimmte seine Auffassung mit diesem relativ bedeutenden Künstler überein, und wie richtig dieser die Antike beurteilte, zeigt die Wertschätzung des Apollo Giustiniani. So lange Goethe sich selbst überlassen war und Kniep ihm nur die Hand lieh, um seine Eindrücke zu fixiren, irrte er nie, und die sanfte Angelika hat ihn weniger geleitet als begleitet. Auch Trippel, ein tüchtiger Bildhauer, konnte ihn nicht irre führen. Aber schon Hackerts etwas steife Manier verbarg ihm vorerst die herrlichsten Landschaftsmaler, und sein Schicksal hiess Meyer. Als er in der ersten Zeit seines Aufenthalts vor einem schönen Bilde des heiligen Georg im Quirinal stand (es ist noch dort) und Niemand aus seiner Umgebung den Meister zu nennen wusste, trat ein bescheidener Schweizer hervor und erfreute den Reisenden durch den Namen Pordenone. Goethe hatte einen Venetianer erkannt, also in Venedig etwas gelernt. Als er aus Neapel zurückgekehrt den Winter 1788 in Rom zuzubringen beschloss und nun eine planmässige Wanderung durch die Stadt unternahm, wurde sein Umgang mit dem wohlunterrichteten Manne ein vertrauter. Den eifrigen Cicerone Hirt, der sein Evangelium vom Charakteristischen predigte, ertrug der Dichter mehr als er ihn liebte, in Meyer schätzte er seinen Lehrer. Dieser blieb zeitlebens praktisch ein mittelmässiger Künstler, kein ungeschickter Lehrer, dessen Unterweisung Preller alle Ehre machte, aber er hatte eine sehr bedeutende Kenntnis der Gemälde und damals schon eine hinlängliche Kenntnis der alten Denkmäler, die er nachher in Dresden und während eines zweiten Aufenthalts in Italien durch fleissige Beobachtung

erweiterte. Dem eifrigen Reisenden imponirte er durch die Sicherheit, womit er das Machwerk der Gemälde und den Stil der Bildwerke beurtheilte. Als 1788 die Versuchung an Goethe herantrat, die Statue einer Tänzerin, welche er in Neapel lieb gewonnen hatte, zu kaufen — sie war für 300 Zechinen zu haben — rieth Meyer zu: »er überzeugte sich, dass das Bildwerk nach seinen Gesamtzeichen wohl als griechische Arbeit anzuerkennen sey und zwar geraume Zeit vor Augustus hinauf, vielleicht bis an Hiero II. geordnet werden könne«. Schade, dass aus dem Handel nichts geworden ist. Das anmuthige Werk steht jetzt im Vatican, aber woher nimmt der Kunstkenner seine Zeitbestimmung? Aus Winckelmann, der auch den Namen der Tänzerin gegeben hat. Er preist »die hohe Schönheit« des Kopfes; folglich schliesst Meyer auf einen hohen Stil und ein höheres Alter. Mehr und mehr schloss der bescheidene Dichter den wohlbewanderten Kritiker in sein Herz. Seine ersten Briefe nach der Rückkehr athmen die innigste Zuneigung; mit seiner unerschöpflichen Herzensgüte bemüht er sich, etwas für ihn zu thun, sorgt für ein Stipendium; er zieht ihn nach Weimar und reist ihm 1790 nach Venedig entgegen, wo er unter seiner Leitung die dortigen Meister studirt, leitet die Anfänge seiner Schriftstellerei, wirkt eine Reise nach Italien aus, um bedeutende Kunstwerke zu copiren, nimmt ihn in sein Haus, gestattet ihm den Umgang auch mit seinen Gegnern, reist ihm in die Schweiz entgegen, giebt mit ihm die Propyläen heraus und bleibt bis zu seinem Tode, 1832, mit ihm im vertrautesten Verkehr. Gegen Eckermann (I, 340) spricht er das grosse Wort gelassen aus: »Meyer ist nun weiter (als Winckelmann) geschritten und hat die Kenntnis der Kunst auf ihren Gipfel gebracht. Seine Kunstgeschichte ist ein ewiges Werk.« Denn: »In Meyer liegt eine Kunst-Einsicht von ganzen Jahrtausenden«. Es ist sonderbar, wie unsicher Goethe sein eigenes Urtheil

dem verehrten Kenner gegenüber fühlt. 1796 beschreibt er auf mehreren Seiten eine kleine Bronze, die er gekauft hat, eine weibliche geflügelte Figur steht auf einer Kugel mit einem Fusse u. s. w. »Soll ich meine Vermutung angeben«, schliesst die Beschreibung, »so könnte es eine Victoria sein«. »Mit den etruskischen Gefässen«, heisst es, »ist es doch eine gar sonderbare Sache; Sie werden aber gewiss . . . auf den Grund dieses Phänomens kommen«. Über die Ägineten äussert er sich 1818 ziemlich wegwerfend. »Es sind zusammengestoppelte Tempelbilder von ganz verschiedenem Kunstwerth«. Die phigalischen Reliefs beurtheilt er sehr günstig, macht aber auf Grund einer Zeichnung allerlei bedenkliche Ausstellungen und schliesst: »dies Alles wünscht' ich freilich von Ihnen beurtheilt«. (Br. von u. an Goethe, S. 34, 42, 123). Allmählig wuchsen die beiden alten Herren ganz zusammen. Wenn Goethe ein Kunstwerk erhält, verbirgt er es zuerst seinem Freunde, um sich selbst ein Urtheil zu bilden; dann ärgert er sich wieder über Meyer, dass dieser ihm nicht widerspricht und ihn noch für ein schwaches Licht hält. Aber wie sollte er ihm widersprechen? Sie sasssen einander stundenlang gegenüber, ohne dass einer mehr als abgebrochene Worte vorbrachte; sie waren so durchaus einverstanden, dass es ihnen schwer wurde, zu einer Unterhaltung oder Discussion zu kommen (Müller S. 115, 125). Mit dieser Eintracht hing die Zwietracht zusammen, welche den Dichter von den Romantikern mehr und mehr entfernte. Sie hatte ihren Grund in den römischen Eindrücken, wie sie ihm von den dortigen Künstlern zurecht gelegt wurden. Denn freilich bietet Rom jeder Richtung diejenige Nahrung, die sie verlangt. Aber erhalten wurde die Feindseligkeit von dem eigensinnigen Freunde. Die Gegner vergalten ihm seinen Hass. Tieck ahmte sein Murmeln, das auch Boisserée lächerlich vorkam, spottend nach, Dorothea und Caroline Schlegel nennen ihn geradezu

Goethes Mephistopheles, und A. W. Schlegel widmet ihm im Schweizer Dialekt, den auch Boisseree wiedergiebt, ein ungezogenes Epigramm, nicht etwa einen muthwilligen Einfall, sondern als die Quintessenz der Polemik gegen einen übellaunischen Ausfall von Meyer, den auch der gutmüthige Boisseree tadelt, eine Fortsetzung der geschmackvollen Urtheile, die Schlegels Sendschreiben aus Rom (1805) enthielt. Wer hat Recht, Schlegel, der dem Schweizer zuruft: »lass die Schnuuze von der Kunscht«, oder Goethe, der ihn für den Vollender von Winckelmanns Bemühungen hält? Seine beiden bedeutendsten Arbeiten sind die Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts in Goethes Buch: Winckelmann und sein Jahrhundert, und die Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen (1824 u. 36). In jener ordnet er Reinhard unter Hackert und erkennt Koch ein wildes und ungerichtetes Talent zu; in dieser hat er von dem Unterschiede der archaischen und archaistischen Kunst keinen Begriff und rechnet die Basis in Dresden und die dortige Pallas unter die ältesten Denkmäler; den borghesischen Fechter rückt er nahe an Myron und Pythagoras hinan; die Venus auf Münzen von Knidos, meint er, könne nicht das Original von Praxiteles nachbilden, denn sie sei bei weitem nicht so glücklich, nicht so poetisch wie die mediceische. Als Beschreiber von Kunstwerken, namentlich als sorgfältiger Beobachter der stilistischen Unterschiede hat sich Meyer eine wohlverdiente Anerkennung verschafft, auch die Münzen fleissig herangezogen; aber als Kenner und Kritiker hängt der Zopf ihm hinten.

Diesem Künstler verdankte der Dichter die Analyse derjenigen Werke, welche er bei seinem zweiten Aufenthalte in Rom musterte. Es konnte nicht fehlen, dass er sich nicht bei der Betrachtung des Einzelnen beruhigte; er musste über die Principien der Kunst nachdenken. Die einfache Formel von Mengs und Winckelmann, Schönheit, unbe-

zeichnende Schönheit sei das Ziel der Kunst, genügte ihm nicht; zu lebendig war er für den Naturalismus der Niederländer eingenommen gewesen. In Rom lehrte Hirt leidenschaftlich, das Charakteristische enthalte das Wesen der Kunst. Noch im Jahr 1796 nennt Goethe diese Ansichten fixe Ideen, aber sie hatten doch den Keim zu einer Umgestaltung seiner Theorie gelegt, der schliesslich mit in sein System aufgenommen wurde. Einstweilen fand er in Moritz' Gesprächen die Gelegenheit, seine Ideen auszubilden. Wie er in der italienischen Reise die Bildungskraft aus dem Ganzen der Natur, das sich in dem Genie spiegele und von diesem neu erschaffen werde, so wie die Empfindungskraft im Verhältniss dazu darstellt, lässt er diese Seelenvermögen auch in den Propyläen hervortreten.

So vielfach zur Bewunderung und zur Missachtung angeregt, kehrte der Dichter in das Vaterland zurück. Wenige Blätter befestigen die in Rom gewonnenen Anschauungen; in der Gothik tadelt er die multiplicierte Kleinheit; in markigen Zügen entwirft er ein Bild der einfachen Nachahmung der Natur, der Manier und des Stils, worin neben dem Gegenständlichen das Charakteristische seinen Platz findet — und wendet der Kunst den Rücken. Mit der wunderbaren Beweglichkeit seines Geistes kehrt er in die Betrachtung der Natur ein; die Metamorphose der Pflanzen hatte er schon in Italien entworfen, die Farbenlehre bereitet sich, sowie die Metamorphose des Thierreichs, vor. Die französische Revolution, dann der Krieg beschäftigen ihn, nicht zum Vortheil der reinen Poesie. Nur die Reise nach Venedig 1790, wo er seine alten Lieblinge, die griechischen Löwen, in einem Epigramm begrüsst, lenkt im Verkehr mit Meyer seine Blicke wieder auf die früh geschätzte Kunst und deren Stufen. Kaum aber tritt ihm 1792 in Trier und der Umgegend das römische Alterthum entgegen, so erwacht die alte Liebe. Die wenigen Zeilen,

welche er dem Denkmal in Igel in seinem Tagebuche widmete, sowie die erneute Betrachtung auf der Rückkehr, zeigen aufs neue, wie rein und richtig der unbefangene Sinn des Dichters die Kunstwerke auffasst. Er verzichtet auf eine Einzeldeutung und beschreibt anspruchslos den Charakter des Denkmals. Als er im Jahr 1829 auf dasselbe zurückkam, brachte er unter Meyers Beistand eine gelehrte Erklärung zu Stande, geistreich wie die erste Beschreibung, aber lückenhaft und von Unrichtigkeiten nicht frei<sup>1</sup>. Ebenso unbefangen und warm würdigt der Reisende die jetzt im Haag befindlichen geschnittenen Steine, deren Studium ihn noch lange in Weimar erfreuen sollte. Endlich findet der Dichter sich wieder, und in dem schönen Wettstreit mit Schiller entfaltet sich die volle Reife seines Genies. Zur alten Kunst kehrt er auf dem Umwege über Benvenuto Cellini zurück. Der Versicherung an Meyer (1797): »Für uns Andere, die wir doch eigentlich zu Künstlern geboren sind, bleiben doch immer die Speculation sowie das Studium der elementaren Naturlehre falsche Tendenzen«, treu, lässt er sich durch einen Aufsatz von Hirt zu einer Abhandlung über Laokoon anregen, der ersten der Art, die wir zu verzeichnen haben, einer Ausführung des glücklichen Gedankens, den er als Jüngling in Mannheim gefasst hatte. Mit Recht bewundert Schiller das kleine Meisterwerk. Die Abstufung des Interesses an dem wehrhaften schwer Verwundeten, dem hilflos umschlungenen Kinde, dem leicht umstrickten Sohne, für den neben der Furcht noch einige Hoffnung bleibt, wird treffend charakterisirt. Wie schön, wenn der Verfasser seine Absicht ausgeführt, Niobe und den farnesischen Stier in gleicher Weise behandelt hätte.

Aber ihn trieb es seinem Meyer und dessen Kunstschätzen entgegen. In der Schweiz trafen sich beide Freunde,

<sup>1</sup> S. F. Hettner, das römische Trier, S. 26 ff.

im Gespräch wurde ein Doppeltes ausgemacht. Einmal vollendete sich Goethes ästhetisches System. Das Charakteristische Hirts gestaltet sich zum Bedeutenden um. »Der höchste Grundsatz der Alten«, so heisst die Formel, und die Alten sind die kanonischen Muster geblieben, »war das Bedeutende; das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne«. Dieses selbst zu definiren lehnt der Denker später ab, es ist ihm ein Urphänomen. Mit diesem Begriff des Bedeutenden aber hängt der Werth der Gegenstände zusammen; denn je mehr der Gegenstand bedeutet, desto mehr erleichtert er eine glückliche Behandlung. Vermöge seiner regen Empfänglichkeit für alles Bedeutende ging Goethe nicht selten über diese Bestimmungen hinaus; wie hätte er sonst Diderots Ansichten aufnehmen, wie die Landschaft lieb gewinnen können in ihrem vollen Umfange, während Meyer sich Ideale oder vollkommene Begriffe von der Form landschaftlicher Gegenstände construirte! In seiner sorgfältig ausgeführten Abhandlung: »Der Sammler und die Seinigen« hat Goethe jene Theorie am lebendigsten, wissenschaftlich zusammenhängend in der Einleitung der Propyläen dargestellt. Die zweite Folge jener Unterredungen war praktisch. Man einigte sich über eine Reihe von Gegenständen, die man schriftlich empfehlen und künstlerisch dargestellt wissen wollte. Die Horen waren todt, die Propyläen wurden erbaut, die Kunstausstellungen gaben ein Beispiel von der Wahl geeigneter Gegenstände, mythologischer und zuletzt ganz allgemeiner, die doch wieder auf die Bibel zurückführten. Denn was ist die Menschheit »vom Elemente des Wassers bedrängt« anders als die Sündflut? Die Firma W. K. F. trat ins Leben, die Propyläen sollten das Publikum anregen und belehren, die Ausstellungen durch Anschauung aufklären. Aber das Publikum liess sich nicht belehren und anregen, der stolze Bau fiel zusammen. Auch

die Ausstellungen gingen 1805 zu Ende, man flüchtete sich in die neue Jenaer Literaturzeitung, aber es liess sich nicht verkennen: die Romantik hatte mit ihren Kunstansichten gesiegt; der Alte zog sich grollend in seine Zelte zurück. Noch einmal flammte er auf, Reisen an den Rhein von 1814 an liessen ihn die römischen Alterthümer von neuem betrachten und würdigen; Boissérées Freundschaft erquickte sein Gemüth, und mit seinem grossen und freien Blick, ungetrübt durch die Umgebung in Weimar, überschaute er die Entwicklung der neuern Kunst und ihren Zusammenhang mit der alten, wobei das Mittelglied der Byzantiner eine vielleicht zu grosse Rolle spielte. In Kunst und Alterthum theilte er die empfangenen Eindrücke mit. Aber jenen Schlag hat der Schriftsteller nie verwunden. »Wenn man in und für die Zeit schreibt«, sagt er 1829 dem Kanzler Müller, »ist es gar zu unangenehm, dass man nicht auf sie wirkt«. Er wurde nicht müde auf »die verruchte Manier der Nazarener« zu schelten. »Sie sehen endlich doch ihre Lehre in Caffarelli begraben«, ruft er nach der römischen Ausstellung, die auch Thorwaldsen als misslungen schilderte, triumphirend aus. Es war nicht so sehr die Romantik, die er hasste, als die rohe Mantik, deren Ausartungen ihn abstiessen, wozu die persönliche Antipathie gegen Friedrich Schlegel hinzugekommen war.

Entschädigung bot ihm der Kunstgenuss in seinem Hause. Er brachte eine sehr schätzbare Sammlung von Medaillen, eine hübsche Menge antiker Bronzen und Terracotten zusammen; die Pasten von Mionnet, Gemmen im Original und in Abdrücken, auserlesene Handzeichnungen und Kupferstiche erheiterten sein Auge; die Gespräche und der Briefwechsel mit Freunden zeigen, wie die Betrachtung der Kunstwerke ihn jung erhielt, und es ist beinahe komisch, wenn Niebuhr, dessen historisch-politischer Sinn mit dem ganzen Feuer seines Charakters die Anfänge der grossen

Italiener wie den aufstrebenden Genius der in Rom versammelten Deutschen erfasste, dem hochverehrten, geliebten Freunde den Kunstsinn absprach. War es ja eine der letzten Freuden des Alters, welche dem Greise Durchzeichnungen der pompejanischen Wandgemälde bereiteten. Er breitete sie auf dem Fussboden aus »und erbaute sich, indem er zu dem, was er für das Rechte hielt, die Bestätigung und die Belege fand«.

Aber ein Goethe konnte es nicht bei dem Geniessen bewenden lassen. Er musste sich und Anderen von dem Genossen Rechenschaft geben. Die Art, wie er sich dies Bedürfniss zurecht legt, klingt eigenthümlich. »Ich habe,« meint er am Ende seines Lebens 1830, »Natur und Kunst eigentlich immer egoistisch studiert, nämlich um mich zu unterrichten. Ich schrieb auch nur darüber, um mich immer weiter zu bilden. Was die Leute daraus machen, ist mir einerlei.« Aber es ist nicht so böse gemeint; über Kunst schrieb er, wie er dichtete, aus dem Innern heraus, und seine reiche Erfahrung wie sein reifer Verstand mussten mit der Phantasie des Dichters sich vertragen, selbst auf die Gefahr, dass der Stoff darunter litt; und auch wenn dieser widerstrebt, wird der kundige Leser die geistreiche Auffassung bewundern. Aus diesem Gesichtspunkte sind die Aufsätze zur Erklärung der Denkmäler zu beurtheilen; seine historischen Übersichten, die ohne Einschränkung gepriesen werden dürfen, lassen es bedauern, dass Goethes grosse Begabung zum Geschichtschreiber hinter der von Meyer unterstützten Behandlung einzelner Aufgaben zurücktrat, und auch bei dieser der praktische Zweck so wie äussere Anstösse sich geltend machten.

So zuerst 1803 die Abhandlung über Polygnots Gemälde in Delphi, hervorgerufen durch den Versuch einer Herstellung, welchen die Gebrüder Riepenhausen machten. Der Aufsatz hat die Bestimmung solche Arbeiten zu em-

pfehlen. »Denn die Künstler werden auf die einfach hohen und profund-naiven Gegenstände aufmerksam und fühlen sich gedrungen, Bedeutung und Form im höchsten Sinne zu cultivieren«. Also wieder die Gegenstände und die Bedeutung. Auch der theoretische Werth ist nicht gering anzuschlagen. Die Disposition der Gruppen ist glücklich getroffen, und wenn sich über die Richtigkeit der Anordnung über einander stehender Reihen streiten lässt, so haben doch mehrere Gelehrte im Wesentlichen denselben Weg eingeschlagen. Aber in einem wichtigen Punkte hat der Dichter den Kunstkenner irre geführt. Seinem Schosskinde Helena will er eine abgesonderte Geltung verschaffen, und deshalb teilt er das Bild der Zerstörung von Troja in zwei selbständige Gemälde, die Verherrlichung der Helena und die Kampfszenen. Auch hier verhalte die Stimme des Predigers in der Wüste; es fanden sich keine Nachfolger der Riepenhausen, und sie selbst gingen in das feindliche Lager der Romantiker über.

Ein zweiter äusserer Anlass führte 1804 zu einem bedeutenden Unternehmen. Zur Herausgabe der ihm mitgetheilten Briefe Winckelmanns traf Goethe grosse Vorbereitungen; er setzte Fernow, Meyer, Wolf in Bewegung. Seine Darstellung des grossen Mannes zeigt, wie allerdings der Gegenstand hebt und begeistert. Die Charakteristik ist vortrefflich, die Sprache hat etwas prophetisch Erhabenes; es gehörte die ganze Voreingenommenheit der Romantiker dazu, wenn Dorothea Schlegel sie pretiös und gespreizt findet. Nach längerer Pause regt 1812 die Entdeckung eines cumanischen Wandgemäldes den Dichter zu einer anmuthigen Phantasie »Der Tänzerin Grab« an, welche er selbst »als ein Gedicht zu einem Gedicht« zu betrachten bittet, wenn man seine Erklärung nicht gelten lassen wolle. Über die Zeit der Verfertigung spricht er oder wohl Meyer vorsichtig; er neigt zu der Annahme der Zeit der Philostrate

hin, meint aber auch, wenn das Werk von alten griechischen Cumanern herrühre, müsse es älter sein als Alexander, »wo die Kunst noch nicht zu dieser Leichtigkeit und Geschmeidigkeit ausgebildet war«. Eine Meyer'sche Ansicht.

Sehr erfreulich begegnet sich der Dichter und der Archäolog in der sogenannten Apotheose Homers. Das Relief wird sehr geistreich und einsichtig charakterisirt; was er aber über die schwierige Figur eines Mannes, der unter einem Dreifuss in der Nähe des apollinischen Heiligtums am Parnass auf einer Basis steht, vermuthet, ist mit gutem Grunde von allen Gelehrten, die über das merkwürdige Relief gehandelt haben, unberücksichtigt geblieben. Er meint, es werde ein Dichter dargestellt, der sich »einen Dreifuss durch ein Werk, wahrscheinlich zu Ehren Homers, gewonnen und zum Andenken . . . sich hier als den Widmenden vorstellen lasse«. Die Figur ist aber ohne Zweifel eine Statue auf einer Basis: wie hätte ein lebender Dichter sich so abbilden lassen, und an einer so anspruchsvollen Stelle? und wie hätte er, gegen den antiken Gebrauch, seine Person in eine Götterversammlung gemischt? Mag es Orpheus, Olen oder, wie ich mit den Meisten glaube, Hesiod sein: ein lebender Dichter ist es nicht; Goethe hat die Analogie mittelalterlicher Gemälde falsch angewandt. Meyer hält das Relief sogar für die Nachahmung eines Gemäldes aus der Zeit Polygnots.

Nicht glücklicher ist 1812 eine Vermuthung ausgefallen, auf die sich ihr Urheber etwas zu gute thut (an Zelter 2, 68), und die Meyer ohne weiteres als sicher betrachtet, Myrons berühmte Kuh habe ein Kalb gesäugt. So kommt sie freilich auf Münzen von Dyrrachium (Epidamnus) vor, aber auf keinem der sechs und dreissig Epigramme, welche das Kunstwerk preisen; viel mehr führen einige unter den Täuschungen des scheinbar lebendigen Thiers auch ein lebendes Kalb an, das sich der vermeintlichen Mutter nähert.

Das Erzwerk stand in Athen, später in Rom; also haben jene Münzen gar keine Beziehung zu ihm. Recht bezeichnend ist Goethes Äusserung 1829: »Dass ich Myrons Kuh auf den Münzen von Dyrrachium zu entdecken glaubte, hat mich besonders gefreut und nützt mir noch. Leipziger und Göttinger wollten nichts davon wissen, das thut mir nichts, denn ich habe meinen Vortheil davon«. Er hält den Gedanken für wahr, der für ihn fruchtbar ist, erstrebt also keine objective Wahrheit, sondern verfolgt subjective Zwecke — ein stärkerer Gegensatz gegen Lessing lässt sich nicht denken (an Zelter 5, 359). Höchlich erfreute ihn das Modell dieser Gruppe, welches ihm ein junger Bildhauer gesandt hatte (Eckermann 2, 348).

Wenn sich aber des Dichters Beobachtung vorhandenen Kunstwerken zuwendet, welche er mit seinem Naturell und seiner Stimmung verwandt findet, vereinigt sich das Object mit der subjectiven Auffassung in glücklicher Weise. Dies ist ihm in den letzten Lebensjahren zu Theil geworden. Die pompejanischen und herculanischen Gemälde hat er lange geliebt, zu der Restauration der von Philostratus beschriebenen Gallerie benutzt, und in der Beurtheilung der Zahn'schen Ornamente 1830 beinahe sein letztes Wort gesprochen. Mit genialer Sorglosigkeit hatte er schon lange vor 1815 die schwierige Frage nach der Glaubwürdigkeit jenes alten Sophisten übergangen, aber die campanischen Bilder sehr umsichtig zum Entwurf darstellbarer Kunstwerke benutzt; den Stil und Geist der ihm neu bekannt gewordenen Denkmäler stellt er zuletzt mit anschaulicher Lebendigkeit, mit feinem Urtheil, mit jugendlicher Begeisterung dar.

Wir übergehen die zahlreichen treffenden Bemerkungen über die Pferdeköpfe des Parthenon, die Medusa Rondinini, den Antinous, Gemmen, Medaillen, Bronzen, sowie die unschätzbaren theoretischen Äusserungen in Xenien und

Aphorismen, letztere um so mehr, als Goethes Kunsttheorie Danzel vortrefflich gewürdigt hat, und ziehen aus dem Gesagten den Schluss: Wenn er den künstlerischen Gehalt eines bekannten Werks unbefangen würdigt, trifft er den Nagel auf den Kopf; für archäologische Entdeckungen im Einzelnen war der Dichter nicht recht geeignet, er verliess sich auf Meyers Kenntnisse und liess sich durch die starke Subjectivität, womit er aus dem Stoffe entnahm, was ihm homogen war, bestimmen. Aber homogen war ihm das Alterthum in einem Grade, wie kaum einem Neuern; er dachte nicht allein antik, er fühlte auch so. Daher seine Vorliebe für die griechische und besonders die römische Baukunst, seine Abneigung gegen die Gothik, die er mit tüchtigen Künstlern, z. B. Wagner, theilte. In den beiden Schwesterkünsten der Alten legt er zuerst auf den Gegenstand einen hohen Werth (Eckermann 1, 78). Die gewöhnlichen Stoffe der neuern Plastik und Historienmalerei schienen ihm abtossend oder erschöpft; hat er ja doch einmal den Bildhauern eine bunte Gruppe statt der Apostel vorgeschlagen, worin auch der Hauptmann von Capernaum nicht vergessen wird — wie würden ihn Thorwaldsens Apostel eines Bessern belehrt haben! Recht charakteristisch für die Malerei ist das 1804 Zelter angegebene Schema (1, 151):

Judas Ischarioth.	Romantik <hr style="width: 100%;"/> Madonna	Zeus <hr style="width: 100%;"/> Hellenik	Meles und Kriheis
----------------------	--	---	----------------------

Also die beiden Pole bilden Judas Höllenfahrt und ein sentimentales Bild aus Philostratus, dessen Text theilweise missverstanden wird.

An den neudeutschen Künstlern war ihm im Vergleich zum Alterthum die schwächliche und incorrecte Ausführung

zuwider, deren Gegentheil er in den Alten fand. Aber diese nicht vorurtheilsfreie Anschauung wurde durch einen hohen Vorzug wesentlich verbessert, die ausgezeichnete Gabe einer echthistorischen Würdigung. Sobald Boisserée seinen Sinn für die altdeutsche Kunst wieder erweckt hatte, gewann er einen Standpunkt, von dem aus er die ganze Kunstgeschichte überblickte und deren verschiedene Epochen gerecht und einsichtig würdigte, auch eines Cornelius Grösse auf sich wirken liess. Auf dieser Höhe sprach er 1828 die Quintessenz eines langen Lebens in den goldenen Worten aus (Eckermann 2, 40): »Man muss etwas *seyn*, um etwas zu machen. . . Wer aber etwas Grosses machen will, muss seine Bildung so gesteigert haben, dass er gleich den Griechen im Stande sey, die geringere reale Natur zu der Höhe seines Geistes heranzuheben, und dasjenige wirklich zu machen, was in natürlichen Erscheinungen, aus innerer Schwäche oder aus äusserem Hinderniss, nur Intention geblieben ist«.

