



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.



MARSHALL MONTGOMERY
COLLECTION



Montgomery

7-2





II. 64

Mont. 7 C 2

Kritische
Betrachtungen
über die
Poesie und Malerey,

aus dem Französischen
des Herrn Abtes Du Bos,
Eines der Vierziger und beständigen Secretärs der französischen
Akademie.

Erster Theil.

Vt Pictura Poësis. Horat. de arte poet.



Kopenhagen,
In der Nummischen Buchhandlung.

1760.



Vorrede zur Uebersetzung.



Das gegenwärtige Werk ist den Freunden der schönen Künste und Wissenschaften schon längst bekannt genug. Herr Lessing in seiner theatralischen Bibliothek, und die Verfasser der Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste haben auch diejenigen unter unsern Landsleuten begierig gemacht, es zu lesen, die der Sprache des Originals nicht kundig sind.

Ich habe blos eine Uebersetzung liefern wollen: Denn der Autor ist weder dunkel, noch allzukurz. Andere Anmerkungen würden für Kenner überflüssig seyn, und die andern doch der Mühe nicht überheben, selbst mehr zu denken und zu lesen.

MARSHALL MONTGOMERY
COLLECTION.



Montgomery

7c2



Vorbericht.

Im zweiten Theile handle ich von den natürlichen und erworbnen Eigenschaften, welche grosse Mahler und Dichter bilden, und forsche nach den Ursachen, warum gewisse Jahrhunderte so fruchtbar und andre so unfruchtbar an berühmten Künstlern gewesen sind. Darauf untersuche ich, wie der Ruhm grosser Künstler empor steigt; an was für Merkmalen man voraussehen kann, ob der Ruf, in welchem sie zu ihrer Zeit stehen, dauerhaft ist, oder ob sie nur ein flüchtiges Aufsehen machen, und welches endlich die Kenn-

Vorbericht.

zeichen sind, woraus man mit Zuverlässigkeit muthmassen darf, daß der Name eines von seinen Zeitgenossengepriesnen Mahlers oder Dichters immer mehr und mehr wachsen, und bey der Nachkommenschaft noch berühmter seyn werde, als er zu seiner Zeit ist.

Der dritte Theil dieses Werkes ist blos dem Vortrage einiger Entdeckungen gewidmet, die ich über die theatralischen Vorstellungen der Alten gemacht zu haben glaube. In den vorigen Ausgaben meines Buches ist derselbe im

Vorbericht.

ersten Theile befindlich. Aber es wurde mir die Anmerkung gemacht, daß man an dem Orte, wo diese Ausschweifung eingeschaltet war, die Hauptsache zu lange darüber aus dem Gesichte verlore. Daher bin ich dem Rathe gefolgt, den man mir gegeben hat, ein besonderes Buch daraus zu machen, und ich habe es ihm so viel lieber gethan, da die Vermehrungen, die ich noch zu der gedachten Abhandlung hinzuzuthun hatte, meinen Fehler vergrößert haben würde.



Ber.



Verzeichniß

Der im ersten Theile enthaltenen
Materien.

Erster Abschnitt. Von der Nothwendigkeit, beschäftigt zu seyn, wenn man der verdrüßlichen langen Weile ausweichen will, und von dem Anzüglichchen, welches die Erregung der Leidenschaften für die Menschen hat. S. 5

Zweiter Abschnitt. Von dem Anzüglichchen derjenigen Schauspiele, welche fähig sind, eine heftige Gemüthsbewegung in uns zu erregen. Von den Gladiatoren. 13

Dritter Abschnitt. Der Hauptvorzug der Gedichte und Gemählde besteht in der Nachahmung solcher Gegenstände, welche wirkliche Leidenschaften in uns erregen haben würden. Die Leidenschaften, so diese Nachahmungen in uns erregen, bleiben nur auf der Oberfläche der Seele. 25

Verzeichniß der im ersten Theile

Vierter Abschnitt. Von der Gewalt, welche die Nachahmungen über uns haben, und von der Leichtigkeit, mit der das menschliche Herz bewegt wird. S. 34

Fünfter Abschnitt. Plato verbannte um keiner andern Ursache willen die Dichter aus seiner Republik, als wegen des allzustarken Eindruckes, den ihre Nachahmungen machen können. 42

Sechster Abschnitt. Von der Beschaffenheit des Stoffes, den die Maler und Dichter bearbeiten. Daß sie denselben niemals allzuinteressant an sich selbst wählen können. 50

Siebender Abschnitt. Das Trauerspiel greift uns stärker an, als das Lustspiel, vermöge der Natur der Subjecte, mit welchem das Trauerspiel zu thun hat. 55

Achter Abschnitt. Von den verschiedenen Gattungen der Poesie, und ihrem Charakter. 60

Neunter Abschnitt. Wie man einen dogmatischen Stoff interessant macht. 62

Zehnder Abschnitt. Ein Einwurf, welcher von den Gemälden hergenommen wird, darzutun, daß die Kunst der Nachahmung mehr interessire, als das Subject der Nachahmung selbst. 65

Eilf-

enthaltenen Materien.

Eilfter Abschnitt. Die blossen Schönheiten der Ausführung machen ein Gedicht nicht zu einem guten Werke, so wie sie ein Gemälde zu einem schätzbaren Werke machen. S. 69

Zwölfter Abschnitt. Ein Werk interessirt uns auf zwei Arten. In so fern wir überhaupt Menschen sind, und in so fern wir Menschen von einer gewissen besondern Gattung sind. 74

Dreizehnder Abschnitt. Es giebt Subjecte, die sich ganz besonders für die Poesie schicken, und andre, welche vorzüglich der Malerey zugehören. Mittel, sie zu kennen. 78

Vierzehnder Abschnitt. Es giebt so gar Subjecte, die sich insbesondere für gewisse Gattungen der Poesie und Malerey schicken. Von den eigentlichen Subjecten des Trauerspiels.

104

Fünfzehnder Abschnitt. Von den lasterhaften Personen, welche man in die Trauerspiele einführen kann. 110

Sechzehnder Abschnitt. Von einigen Trauergoedien, deren Stoff übel gewählt ist. 115

Siebzehnder Abschnitt. Ob es rathsam ist, die Liebe in das Trauerspiel zu bringen. 118

Achtzehnder Abschnitt. Unsre Nachbarn geben un-

Verzeichniß der im ersten Theile

- unsern Dichtern Schuld, daß sie zu viel Liebe in ihre Trauerspiele einmischten. S. 125
- Neunzehnder Abschnitt. Von der Galanterie, die in unsern Gedichten ist. 136
- Zwanzigster Abschnitt. Von einigen Regeln, die man beobachten muß, wenn man tragische Subjecte bearbeitet. 140
- Ein und zwanzigster Abschnitt. Von der Wahl der Subjecte zu den Lustspielen. Wohin man den Schauplatz setzen müsse. Von den römischen Komoedien. 149
- Zwey und zwanzigster Abschnitt. Einige Anmerkungen über die Schäferpoesie und über die Hirten der Eklogen. 162
- Drey und zwanzigster Abschnitt. Einige Anmerkungen über das epische Gedicht. Eine Anmerkung über den Ort und die Zeit, aus denen man die Handlung nehmen soll. 168
- Vier und zwanzigster Abschnitt. Von allegorischen Handlungen und Personen in Absicht auf die Malerey. 172
- Fünf und zwanzigster Abschnitt. Von den allegorischen Personen und Handlungen in Absicht auf die Poesie. 199
- Sechs und zwanzigster Abschnitt. Die Subjecte für die Maler sind nicht erschöpft. Bey-

enthaltenen Materien.

- Beispiele, welche von Gemälden der Creuzigung hergenommen sind. S. 206
- Sieben und zwanzigster Abschnitt. Die Subjecte für die Dichter sind nicht erschöpft. Man kann noch neue Charaktere für das Lustspiel ausfindig machen. 212
- Acht und zwanzigster Abschnitt. Von der Wahrscheinlichkeit in der Poesie. 221
- Neun- und zwanzigster Abschnitt. Ob die tragischen Dichter verbunden sind, sich nach dem zu richten, was uns die Geographie, die Geschichte und die Zeitrechnung ausdrücklich lehren. Anmerkungen dieses Inhaltes über einige Trauerspiele des Corneille und des Racine. 228
- Dreyszigster Abschnitt. Von der Wahrscheinlichkeit in der Malerey, und in wiefern die Maler bekannten Nachrichten zu folgen verbunden sind. 238
- Ein und dreyszigster Abschnitt. Von der Anlegung des Planes. Man muß die Anordnung eines Gemäldes in die poetische und in die malerische Composition eintheilen. 249

Verzeichniß der im ersten Theile

Zwey und dreyßigster Abschnitt. Von der Wichtigkeit der Fehler, welche die Mahler und Dichter wider ihre Regeln begehen können. S. 255

Drey und dreyßigster Abschnitt. Von der Poesie des Styls, worinnen man die Worte betrachtet, in so fern sie Zeichen unsrer Ideen sind. Die Poesie des Styls bestimmt das Schicksal der Gedichte. 258

Vier und dreyßigster Abschnitt. Von der Absicht, in welcher man Gedichte liest. Man liest sie nicht wie andte Schriften, um Unterricht daraus zu schöpfen. 271

Fünf und dreyßigster Abschnitt. Von der Mechanik der Poesie, welche die Worte nur als bloße Töne betrachtet. Vortheile der Dichter, welche in der lateinischen Sprache geschrieben haben, über die, so in der französischen schreiben. 279

Sechs und dreyßigster Abschnitt. Von dem Reime. 317

Sieben und dreyßigster Abschnitt. Die Wörter unsrer Muttersprache machen mehr Eindruck auf uns, als die Wörter einer fremden. 323

Acht

enthaltenen Materien.

Acht und dreyßigster Abschnitt. Die Mahler zu Raphaels Zeiten hatten keinen Vortheil über die Mahler unsrer Zeit. Von den Maltern des Alterthumes. S. 328

Neun und dreyßigster Abschnitt. In welchem Verstande man sagen kann, daß sich die Natur seit dem Raphael bereichert habe. 361

Vierzigster Abschnitt. Ob die Gewalt der Malerrey über die Menschen größer ist, als die Gewalt der Poesie. 367

Ein und vierzigster Abschnitt. Von der bloßen Recitation und von dem Declamiren. 379

Zwey und vierzigster Abschnitt. Von unserer Manier, das Trauerspiel und Komödie zu recitiren. 389

Drey und vierzigster Abschnitt. Das Vergnügen, so wir auf dem Schauplatze genießen, wird nicht von einem Betrüge der Sinne hervorgebracht. 399

Vier und vierzigster Abschnitt. Die dramatischen Gedichte reinigen die Leidenschaften. 405

Fünf und vierzigster Abschnitt. Von der eigentlich so genannten Musik. 413

Sechs

Verzeichniß der im ersten Theile ic.

Sechs und vierzigster Abschnitt. Einige Anmerkungen über die Musik der Italiener. Die Italiener haben erst nach den Franzosen und Flamändern angefangen, diese Kunst zu treiben. 431

Sieben und vierzigster Abschnitt. Welche Verse zur Musik am bequemsten sind. 442

Acht und vierzigster Abschnitt. Von den Kupferstichen und von den Gedichten in Prosa. 448

Neun und vierzigster Abschnitt. Es ist eine unnütze Frage, ob Zeichnung und Ausdruck dem Colorite vorzuziehen sey. 450

Fünfzigster Abschnitt. Von der Bildhauerkunst, von dem Talente, welches dazu erfordert wird, und von dem erhobenen Bildwerke. 455





Kritische
Betrachtungen
über die
Poesie und Mahleren.

Erster Theil.

Man hat täglich die Erfahrung, daß Verse und Gemählde ein empfindliches Vergnügen verursachen; und dennoch ist es schwer zu erklären, worinn dieses Vergnügen bestehe, welches so oft einem Leiden ähnlich ist, und sich bisweilen mit allen Kennzeichen des lebhaftesten Schmerzens äußert. Die beyden Künste der Poesie und Mahleren erhalten niemals mehr Beyfall, als wenn es ihnen gelingt, schmerzhaftte Empfindungen in uns zu erregen.

2 Kritische Betrachtungen über die

Eine rührende Vorstellung von der Opferung der Tochter Jephtha, in einen Rahmen gefaßt, macht den schönsten Zierrat eines Cabinetes aus, welches man auf eine angenehme Weise aufhängen wollte. Um dieses tragische Gemälde zu betrachten, läßt man die Grotesken und die anmuthigsten Verzierungen galanter Mahler aus der Acht. Ein Gedicht, dessen Hauptinhalt der gewaltsame Tod einer jungen Prinzessin ist, kommt in den Plan einer Lustbarkeit; und dieses Trauerspiel ist bestimmt, das größte Vergnügen einer Gesellschaft zu werden, welche zusammen kommen will, sich zu belustigen. Ueberhaupt finden die Menschen mehr Vergnügen daran, auf dem Schauplatze zu weinen, als zu lachen.

Ja; je mehr die Handlungen, wovon uns die Dichtkunst und die Mahleren Abbildungen machen, die Menschlichkeit in uns erschüttert haben würden, wenn wir wirkliche Zuschauer derselben gewesen wären; desto mehr Gewalt haben die Nachahmungen, welche uns diese Künste davon darstellen, uns an sich zu ziehen. Jedermann sagt: Diese Handlungen sind glücklich gewählt. Ein geheimer Reiz nimmt uns also für die Nachahmungen, welche die Dichter und Mahler davon machen, zu eben der Zeit ein, da die Natur durch einen innerlichen Schauer erklärt, daß sie sich gegen ihr eigen Vergnügen empöre.

Ich will es wagen, dieses Räsel aufzulösen, und den Ursprung des Vergnügens, welches uns
Ge.

Gedichte und Gemählde verursachen, zu erklären. Unternehmungen, welche nicht so kühn sind, als diese, können schon verwägen genannt werden; weil es eben so viel ist, als jedermann Rechenschaft von seinem Wohlgefallen und Misfallen geben, und andre belehren wollen, auf was Weise ihre eignen Empfindungen in ihnen entstehen. Ich darf also nicht hoffen, Beyfall zu finden, wenn ich es nicht dahin bringe, dem Leser in meinem Buche, das was in ihm selbst vorgeht, mit einem Worte, die innersten Bewegungen seines Herzens zu entdecken. Man steht keinen Augenblick bey sich an, einen Spiegel, in welchem man sich nicht kennt, als einen ungetreuen Spiegel zu verwerfen.

Schriftsteller, welche Betrachtungen über Materien anstellen, die, wenn mir dieser Ausdruck erlaubt ist, weniger greiflich sind, begehen oft ungestraft Irthümer. Man muß, wenn man ihren Fehlern nachspüren will, sich nothwendig in Untersuchungen einlassen, und oft gar noch erst um neue Kenntnisse bemühen. Aber die Materie, die ich abzuhandeln wage, liegt jedermann vor Augen. Jedweder hat in sich selbst die Regel und den Compaß, der sich zu der Beurtheilung meiner Gedanken gebrauchen läßt, und ein jeder wird ihre Unrichtigkeit empfinden, so bald sie sich nur um eine Linie von der Wahrheit entfernen.

Auf einer andern Seite leistet man zwei Künsten, welche unter die schönsten Zierden gesitteter

4 Kritische Betrachtungen über die

Gesellschaften gehören, einen wichtigen Dienst, wenn man philosophisch untersucht, wie es zugehe, daß ihre Werke eine so grosse Wirkung auf die Menschen thun. Ein Buch, welches uns das menschliche Herz in dem Augenblicke, da es durch ein Gedicht erweicht, oder durch ein Gemählde gerührt ist, entwickelt, würde unsern Künstlern sehr weite Aussichten und richtige Begriffe über die allgemeine Wirkung ihrer Werke geben, die, wie es scheint, von den meisten so schwerlich voraus gesehen werden kann. a) Die Absicht, ihnen nützlich zu seyn, ist einer von den Bewegungsgründen, so mich antreiben, diese Betrachtungen bekannt zu machen, die ich dem Publico als Vorstellungen eines blossen Bürgers übergebe, der sich die Beispiele vergangner Zeiten zu Nutze zu machen, und seine Republik dadurch zu dem Endschlusse zu bringen sucht, die künftigen Zeiten mit noch bessern zu versehen. Wenn ich bisweilen von ohngefähr in den Ton eines Befehlgebers falle, so geschieht es blos, weil ich nicht darauf Acht habe; nicht, weil ich mir einbilde, das Ansehen eines Befehlgebers zu haben.

- a) Der Uebersetzer hat hier einen Perioden seiner Urkunde weggelassen, worinn der Verfasser die Maler und Dichter um Entschuldigung bittet, daß er sie in der Folge seines Wertes oft Künstler nennt; ohne allemal irgend ein rühmliches Beywort hinzuzusetzen. Das deutsche Wort ist unstreitig zu edel, als daß nicht eine solche Entschuldigung in unserer Sprache ein ganz unbedeutendes Compliment werden sollte.

Erster

Erster Abschnitt. a)

Von der Nothwendigkeit, beschäftigt zu seyn, wenn man der verdrüßlichen langen Weile ausweichen will, und von dem Anzüglichlichen, welches die Erregung der Leidenschaften für die Menschen hat.

Schwebes Vergnügen, das die Natur den Menschen gewähren kann, stammt von dem Bedürfnisse her; und vielleicht hat dieses Plato zu verstehen geben wollen, wenn er in seiner allegorischen Schreibart sagt, daß die Liebe aus der Ehe des Ueberflusses mit der Bedürfniß erzeugt worden sey. Diejenigen, welche ein philosophisches Lehrgebäude schreiben, mögen weitläufig auseinander setzen, was für Mittel die göttliche Vorsehung gewählt, die Menschen durch die Reizungen des Vergnügens zur Sorge für ihre Erhaltung zu verbinden, und auf wie vielfältige Art sich die Vorsicht derselben dabey geäußert hat. Mir ist es genug, daß diese Wahrheit so sehr auffer allem Zweifel gesetzt ist, daß ich sie sicher zu einem Grunde annehmen kann, meine Schlüsse darauf zu bauen.

A 3

Je

a) Die Uebersetzung dieses Abschnittes ist aus dem zweiten Theile der bremischen Beiträge genommen, und ich hoffe keine Entschuldigung deswegen nöthig zu haben.

6 Kritische Betrachtungen über die

Je dringender das Bedürfniß ist: Je empfindlicher ist das Vergnügen, demselben abzuheben. Bey den allerköstlichsten Gastereyen, bey denen man sich nur, mit einer gewöhnlichen und mäßigen Lust zu essen, zur Tafel setzt, empfindet man lange kein so lebhaftes Vergnügen, als man empfindet, wenn man mit groben Speisen und einer ordentlichen Mahlzeit einen wirklichen Hunger stillt. Die Kunst kann den Abgang der Natur schlecht ersetzen, und alle Künsteleyen des Wises werden uns das Vergnügen, so zu sagen, nicht so gut zubereiten können, als das Bedürfniß.

Unstre Seele hat ihre Bedürfnisse so gut, als unser Körper, und die Nothwendigkeit, die Seele zu beschäftigen, ist eine der größten bey den Menschen. Die lange Weile, die der Unthätigkeit unsrer Seele sogleich nachfolget, ist für den Menschen ein so schmerzhaftes Uebel, daß derselbe öfters die mühsamsten und beschwerlichsten Arbeiten unternimmt, sich nur der Foltern dieses Uebels zu überheben.

Es läßt sich sehr leicht begreifen, wie die Arbeiten des Körpers, und unter diesen auch selbst diejenigen, welche die Denkkraft eben nicht sehr angreifen, dem ohngeachtet die Seele beschäftigen. Außer diesen Gelegenheiten, die die Seele hat, sich zu beschäftigen, giebt es nicht mehr als noch zwei Arten. Die Seele überläßt sich entweder den Eindrücken, welche die äußerlichen Gegenstände in sie machen; und dieses nennt man empfinden:
Obe:

Oder sie unterhält sich selbst damit, daß sie über allerhand Materien nachsinnt; dieselben mögen nun nützlich seyn, oder nur die Neugier reizen; und dieses heißt man, über eine Sache nachdenken, und Betrachtungen anstellen.

Diese zweyte Art sich zu beschäftigen, wird der Seele sehr mühsam, und zu manchen Zeiten unmöglich; vornämlich, wenn keine gegenwärtige, oder keine solche Empfindung, welche noch in frischem Andenken schwebt, der Gegenstand ihrer Betrachtungen ist. Die Seele muß sich alsdann beständig anstrengen, ohne im geringsten nachzulassen, damit sie dem Gegenstande mit ihrer Aufmerksamkeit nur folgen könne. Diese Anstrengung ihrer Kräfte aber wird öfters durch die Verfassung fruchtlos gemacht, in der sich zu derselben Zeit die Nerven des Gehirns befinden, und läuft auf nichts, als eine leere und unnütze Bestrebung hinaus. Entweder die Einbildungskraft erhitzt sich allzusehr. Alsdann stellet sie keinen Gegenstand mehr deutlich vor, und eine unendliche Anzahl von Begriffen folgt, ohne daß sie nur einige Verbindung haben, und sich im geringsten auf einander beziehen, so geschwind und verwirrt hintereinander, daß ein dunkler Begriff den andern verdrängt. Oder es ermüdet den Geist, daß er allzulang angestrengt wird. Er wird schlaff. Eine schwermüthige und schläfrige Tieffinnigkeit, binnen welcher ihm eigentlich kein Gegenstand zu thun macht, ist die einzige Frucht der angewandten Bemühungen, sich selbst zu beschäftigen.

gen. Jedweder wird den Ekel empfunden haben, welchen der Zustand verursacht, wo man das Vermögen nicht hat, an etwas zu denken, und es wird sich niemand finden, der nicht die Martern des Zustandes gefühlt haben sollte, wo man wider seinen Willen an allzuvielen Dingen denkt, und gleichwohl an keinem nach seinem Belieben haften kann. Ja, sehr wenige Leute sind so gar so glücklich, daß sie sich in einem von diesen beyden Zuständen nur selten befinden, und daß sie sich selbst meistens eine gute Gesellschaft seyn sollten. Nur eine sehr kleine Anzahl Menschen kann diejenige Kunst erlernen, die uns, mich eines Ausdrucks vom Horaz zu bedienen, lehrt, wie wir mit uns selbst in Freundschaft leben sollen.

• • Quod te tibi reddat amicum.

• • Was dich dir selbst zum Freunde macht.

Wenn man zu dieser Kunst geschickt seyn will: So muß man eine ganz besondere Gemüthsart und Leibesbeschaffenheit besitzen, für welche diejenigen, die sie mit auf die Welt bringen, der Vorsehung eben so viel Dank schuldig sind, als die ältesten Söhne der Monarchen. Man muß sich noch über dieses von Jugend auf solchen Wissenschaften und Beschäftigungen ergeben haben, die zu ihrer Ausübung vieles Nachsinnen erfordern. Der Geist muß sich eine Fertigkeit zuwege gebracht haben, seine Begriffe in Ordnung zu bringen, und über dasjenige nachzudenken, was er liest; denn dasjenige lesen,

Lesen, wo der Geist dabei unthätig ist, und welches er nicht durch Betrachtungen unterstützt, wird gar bald ekelhaft. Aber je mehr man seine Einbildungskraft in der Übung erhält: Je mehr lernt man sie zähmen; und wenn man diese Kraft der Seele erst gelehrt gemacht hat, so thut sie, was man verlangt. Je mehr man aber nachdenkt: Je grössere Fertigkeit erlangt man, mit seinen Gedanken nach Gefallen von einem Gegenstande auf den andern zu kommen, oder dieselben auf einen einzigen Gegenstand fest zu heften.

Dieser Umgang mit sich selbst, schützt diejenigen, die sich darauf verstehen, gegen alle schwermüthige Schläfrigkeit, und gegen alles das Etend, wovon wir nur jetzt erst geredet haben. Doch die Leute sind sehr selten; welche durch ein Blut, das keine Schärfe verderbt, und durch Säfte, die keine Galle bey sich führen, zu einem so angenehmen Zustande bestimmt werden, wo man in sich gelehrt lebt. Der Zustand, in welchem sich ihre Seele befindet, ist dem gemeinen Haufen der Menschen gänzlich unbekannt. Denn diese schliessen von dem, was sie in der Einsamkeit ausstehen, auf das, was die andern darinn ausstehen müssen, und denken, daß die Einsamkeit für alle Menschen ein schmerzhaftes Uebel seyn müsse.

Die erste Art der Beschäftigung, deren wir gedacht haben, nämlich die Empfindung, vermöge deren sich die Seele den Eindrücken überläßt,

welche Gegenstände, die außer ihr sind, in sie machen, ist weit leichter. Dieses ist für die meisten Menschen das einzige Mittel wider die lange Weile; und selbst diejenigen, die sich auf eine andere Art zu beschäftigen wissen, werden genöthigt, sich zu den Beschäftigungen und Vergnügungen des gemeinen Haufens herunter zu lassen, damit sie nur nicht in die Müdigkeit verfallen, welche uns die lange Dauer der Beschäftigungen von einer Art zuzieht. Der Wechsel in den Arten der Arbeit und des Vergnügens bringt die Lebensgeister, die schon langsam, und so zu sagen, dick zu werden anfangen, wieder in Bewegung. Ein solcher Wechsel scheint der erschöpften Einbildungskraft neue Stärke zu geben.

Hier sehen wir also die Ursache, warum die Menschen sich mit so vielen nichtswürdigen Beschäftigungen vermengen, und sich in so viele unnütze Handlungen einlassen. Hier sehen wir, was sie treibt, nach den Dingen, welchen sie den Namen des Vergnügens beylegen, so eifrig zu laufen, und sich solchen Leidenschaften zu überlassen, deren verdrüßliche Folgen sie noch dazu öfters aus ihrer eignen Erfahrung vorher wissen. Weder die Unruhe, die die Geschäfte mit sich führen, noch die vielen Bewegungen, die sie erfordern, können den Menschen durch ihre eigne Natur gefallen. Die Leidenschaften, welche ihnen die lebhafteste Freude erwecken, verursachen ihnen auch dauerhafte und peinliche Schmerzen. Doch die Menschen fürchten sich vor der verdrüßlichen und langen Weile,
welche

welche die Unthätigkeit nach sich zieht, weit mehr, als vor diesen Schmerzen. In der Unruhe der Geschäfte, und in der Trunkenheit, worein sie von den Leidenschaften gesetzt wird, finden sie eine solche heftige Gemüthsbewegung, die sie beschäftigt hält. Die Stürme, womit die Leidenschaften unsre Seelen beunruhigen, erwachen auch so gar in der Einsamkeit. Sie verhüten, daß die Menschen sich nicht mit sich selbst an einem Orte allein antreffen, daß sie nicht ohne Beschäftigung sind, oder, welches eben so viel sagt, daß sie sich nicht in einem traurigen und verdrüßlichen Zustande befinden.

Diejenigen Menschen, welche den Geschmack an dem verlieren, was man die Lust der Welt nennt, und den Entschluß fassen, sich derselben zu entziehen, sind doch selten im Stande, denselben zu halten. So bald sie die Unthätigkeit haben kennen lernen, und so bald sie das Leiden, welches ihnen die Ungemächlichkeiten verworrender Geschäfte verursachen, und die Unruhe stürmischer Leidenschaften mit den Martern zusammen halten, welche sie die lange Weile fühlen läßt: So bald fangen sie an, den Verlust des mühseligen Zustandes und des Lärmens zu bedauern, dessen sie so satt waren. Man beschuldigt sie öfters mit Unrecht, daß sie mit einer verstellten Mäßigung der Begierden gepralt hätten, da sie den Entschluß ergriffen, die Welt zu fliehen. Ihr Ekel gegen die Welt war unverstellt. Doch wie ein allzuheftige Bestürmung der Leidenschaf-

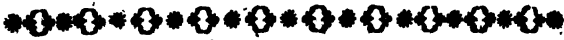
ten

12 Kritische Betrachtungen über die

ten diese Leute zu der Sehnücht nach einer völligen Ruhe veranlaßt hat: So hat eine allzulange Mühsigkeit der Seele sie wieder bewogen, diejenige Zeit zu bebauern, in welcher sie beständig beschäftigt waren. Die Menschen sind mehr zum Leichtsinne, als zur Heuchelen geneigt; und wenn man sie eines Betrugs beschuldigt: So bestehet ihr Verbrechen öfters nur in einer Unbeständigkeit.

In der That ist die gewaltsame Bewegung, in welcher uns die Leidenschaften erhalten, auch noch in der Einsamkeit so lebhaft, daß jedweder andre Zustand der Seele dagegen sehr schläfrig ist. Ein innerlicher Trieb reizt uns also, nach Gegenständen zu laufen, welche Leidenschaften in uns empören können; ob diese Gegenstände gleich solche Eindrücke in uns machen, daß dieselben in uns öfters unruhige Nächte, und traurige und schmerzliche Tage verursachen. Doch den Menschen überhaupt sind die Martern, die sie fühlen, wenn sie ganz und gar ohne Leidenschaften leben sollen, weit unerträglicher, als die Martern, welche die Leidenschaften nur jemals zu erwecken vermbgend sind.





Zweiter Abschnitt.

Von dem Anzüglichlichen derjenigen
Schauspiele, welche fähig sind, eine heftige
Gemüthsbewegung in uns zu erregen.

Von den Gladiatoren.

Diese heftige Gemüthsbewegung, welche von
Natur ganz maschinenmäßig in uns ent-
steht, wenn wir andre Menschen in Gefahr
und im Unglücke sehen, hat sonst nichts, so uns an
sich ziehen könnte, als daß es eine Leidenschaft ist,
deren Bewegungen die Seele aus ihrer Unthätigkeit
bringen, und sie in Beschäftigung erhalten; den-
noch hat sie so viel Reizendes für uns, daß wir sie,
ungeachtet der traurigen und ungesunden Ideen,
welche mit ihr verknüpft sind, und ihr unausbleib-
lich nachfolgen, selbst auffuchen. Eine Bewegung,
die von der Vernunft nicht völlig unterdrückt wird,
ist Ursache, daß so viele Menschen Gegenständen
nachlaufen, welche vor allen andern fähig sind, ihnen
das Herz zu zerreißen. Man geht haufenweise
nach einem der abscheulichsten Schauspiele, nach
der Hinrichtung eines Menschen auf dem Schaffote,
welcher der Strenge der Befehle aufgeopfert, und
durch die entsetzlichsten Martern zum Tode gebracht
wird. Man könnte vorher sehen, gesetzt man wüßte
es nicht schon aus seiner eignen Erfahrung, daß
die Umstände der Hinrichtung, und das Nachsehen
eines

14 . Kritische Betrachtungen über die

eines Geschöpfes , wie wir , wider unsern Willen einen dauerhaften Eindruck auf uns machen würden, der uns noch lange nachher quält, ehe er sich völlig verliert. Aber das Anzüglichste, welches eine heftige Gemüthsbewegung über uns hat, ist für die meisten ein weit stärkerer Sporn, als Ueberlegung und Erfahrung. Man läuft in allen Ländern haufenweise, diese gräßlichen Schauspiele anzusehen.

Aus eben diesem geheimen Zuge kömmt es her, daß wir die unruhigen und tumultuarischen Bewegungen lieben, welche in uns entstehen, wenn wir andre in Gefahren sehen, vor denen wir in Sicherheit sind. Angenehm ist es, sagt Lucrez, vom Ufer ein Schiff mit den Wellen kämpfen zu sehen, die es verschlingen wollen, oder an einem sichern Orte ein Zuschauer einer wichtigen Schlacht zu seyn.

a) Suaue mari magno turbantibus aequora
ventis

E terra alterius magnum spectare laborem :

Suaue etiam belli certamina magna tueri
Per campos instructa tui sine parte pericli.

Je gefährlicher die Wendungen sind, die ein verwägerner Luftspringer auf dem Seile macht, desto aufmerksamer wird der grosse Haufe der Zuschauer. Wenn er einen Sprung zwischen zween Degen thut,
die

a) Lucret. lib. II.

die ihn durchbohren müßten, so bald sich sein Rbrpet in der Hitze der Bewegung nur um einen Punkt von der Linie entfernte, die er beschreiben soll; dann wird er zu einem würdigen Gegenstande unsrer ganzen Neubegierde. Man setze zween Stäbe an die Stelle der Degen; man lasse ihn sein Seil, zween Fuß hoch von der Erde, über eine Wiese ziehen: Vergebens wird er nun eben die Sprünge, eben die Wendungen machen, die er vorher machte; man wird es nicht der Mühe werth achten, auf ihn zu sehen, die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird sich mit der Gefahr verlieren.

Woher kam das außerordentliche Vergnügen, welches die Römer an den amphitheatralischen Schauspielen fanden? Man ließ lebendige Menschen von wilden Bestien zerreißen; die Fechter erwürgten sich schaaarenweise auf dem Kampfplaze; man künstelte sogar besondere tödliche Werkzeuge aus, deren sich diese Unglücklichen bedienen mußten, einander zu tödten. Es geschah nicht von ohngefähr, daß ein Ketarius und ein Mirmillone, jeder auf eine eigne und von dem andern unterschiedne Weise bewaffnet war. Man hatte die Waffen zum Angriffe der einen Parthey, und die Vertheidigungswaffen der andern in ein solches Verhältniß zu bringen gesucht, welches ihre Gefechte langwieriger, und an außerordentlichen Zufällen fruchtbarer machte. Der Tod sollte sich ihnen mit langsamen und gräßlichen Schritten nähern. Andre Partheyen fochten auch mit andern Waffen.
Man

Man wollte die Todesarten dieser oftmals unschuldigen Menschen vervielfältigen. Man nährte sie sogar mit Mehlspeisen und andern nahrhaften Lebensmitteln, um sie stark und vollblütig zu machen, damit ihr Blut desto langsamer aus den empfangenen Wunden flösse, und die Zuschauer auf solche Art den gräßlichen Anblick ihres Todeskampfes desto länger genießen könnten. Das Handwerk, Fechter zu unterrichten, war zu einer Kunst geworden: Der Geschmack, welchen die Römer an diesen Gefechten hatten, gieng so weit, daß sie sich Feinheiten und Annehmlichkeiten an einem Schauspiel ausfindig machten, wovon wir uns heut zu Tage ohne Abscheu keine Vorstellung machen können. Die Meister dieser Kunst, b) welche die Gladiatoren unterrichteten, zeigten ihnen nicht nur, wie sie sich ihrer Waffen geschickt bedienen sollten; sondern sie lehrten auch diese unglücklichen Schlachtopfer, in was für eine Stellung sie sich legen, und was für Geberden und Mienen sie annehmen mußten, wenn sie auf den Tod verwundet wären, Sie lehrten sie, so zu reden, mit einer guten Art den Geist aufgeben.

Dieses Schauspiel kam nicht etwa in den fünf ersten Jahrhunderten nach Erbauung der Stadt unter dem Schutze der damaligen Rauheit auf. Als die beyden Bruti dem Volke das erste Fechterspiel gaben, welches man bis auf diesen Tag in Rom gesehen hatte, waren die Römer schon gesittet.

Aber

b) Lanista.

Aber weit gefehlt, daß die Menschlichkeit und Po-
litik der folgenden Jahrhunderte den Römern
einen Abscheu gegen die barbarischen Schauspiele
des Amphitheaters hergebracht hätte: Man wurde
nur um so viel stärker dafür eingenommen. Die
Webstimmen hatten in den glücklichsten Zeiten der Rö-
mer ihren eignen Platz auf der ersten Stufe des
Amphitheaters, in Zeiten, da man denjenigen für
einen Barbaren hielt, welcher seinen Sklaven
deswegen brandmarken ließ, weil er ihm
etwas von dem Tafelzuge entwendet hatte; c)
ein Verbrechen, um dessentwillen die Gesetze in den
meisten christlichen Ländern unsre Bedienten, wel-
ches doch freye Leute sind, zum Tode verdammen.
Alein die Römer fühlten auf dem Amphitheater
Gemüthsbewegungen, so sie in dem Circus und
bey den theatralischen Schauspielen nicht empfan-
den. Die Fechterkämpfe hörten nicht eher zu Rom
auf, als bis die christliche Religion die herrschende
geworden war, und bis sie Constantin der Große
durch ein ausdrückliches Gesetz verboten hatte. d)
Die Römer hatten schon fünfhundert Jahre e) vor
der Abschaffung dieser Kämpfe ihren Geschmack
daran durch das Gesetz verdammt, welches allen
Bürgern der Republik die Menschenopfer untersagte.

Das

c) Inuen. Sat. XIII. v. 22.

d) Cod. Inf. L. X. tit. 44. leg. unica.

e) Plin. list. Lib. XXX. c. 1.

18 Kritische Betrachtungen über die

Das Anzählliche, welches diese Spiele hatten, machte sie auch den Griechen beliebt, so bald sie unter ihnen bekannt wurden, und sie fanden in kurzer Zeit einen Gefallen daran, ob sie gleich nicht von Kindheit auf an die Abscheulichkeiten derselben gewöhnt worden waren. Die Grundsätze der Moral, worinnen die Griechen damals erzogen wurden, erlaubten ihnen keine andern, als gehässige Befehnungen gegen ein Schauspiel zu haben, worinnen man Menschen, die oft den Tod nicht verdienen hatten, erzwürge, um die Versammlung zu vergnügen.

Unter der Regierung des syrischen Königes Antiochus Epiphanes waren die Künste und Wissenschaften, welche die Wildheit der Menschen vermindern, und wohl gar bisweilen ihren Muth allzu sehr schwächen, in allen von den Griechen bewohnten Ländern seit langer Zeit im Sturz. Einige Gebräuche, welche bey den Leichenspielen üblich waren, und einige Aehnlichkeit mit den Fechterkämpfen hatten, waren längst abgeschafft. Antiochus, welcher grosse Entwürfe machte, und, um sie glücklich auszuführen, sich derjenigen Art von Pracht bediente, welche geschickt ist, den Fürsten die Gewogenheit der Nationen zu erwerben, ließ mit grossen Kosten Fechter von Rom kommen, um den Griechen, die in alle Arten von festlichen Lustbarkeiten verliebt waren, ein neues Schauspiel zu geben. Vielleicht glaubte er auch, man erlangte durch die Gewogenheit, bey diesen Kämpfen zugegen zu seyn, die.

Diejenige Betrachtung des Lebens, welche die römischen Legionen in den Kriegen, worinnen seit Vater Antiochus der Große, und der König in Macedonien Philippus von den Römern geschlagen worden waren, unerschrockner als den griechischen Phalarer gemacht hatte. Anfangs war ihnen der Kampfplatz, wie Livius sagt, bloß ein Gegenstand des Entsetzens. Man stellte sich vor, was Griechen, welche jederzeit so scharfsinnig waren, wenn es darauf ankam, ihre Nation zu erheben, und die Ausländer herunter zu setzen, was diese Griechen bey solcher Gelegenheit für Anmerkungen über die Barbarey anderer Nationen machen konnten: Antiochus ließ sich dadurch nicht abschrecken. Um das Volk nach und nach mit seinem neuen Schauspiele bekannt zu machen, ließ er die Gefechte nur bis zu dem ersten Blutergießen dauern. Unsere Philosophen sahen diese gemäßigten Gefechte mit Vergnügen an; bald nachher wandten sie ihre Blicke nicht mehr weg, wenn sie auch bis auf das alleräußerste getrieben wurden, und gewöhnten sich daran, Menschen bloß zu ihrem Vergnügen tödten zu sehen. Sogar unter der Nation selbst bildeten sich nunmehr Fechter. f)

B. 2

Wie

f) Gladiatores munus romanae consuetudinis primo majore cum errore hominum inuicentium ad tale spectaculum, quam cum voluptate dedit. Deinde saepius dandis et vulneribus tenuis, modo sine missione etiam, et famulari oculis gratumque id spectaculum fecit, et armorum studium plerisque iuuentum accendit. Itaque quod primo a Roma paratos gladiatores magnis praemiis arcessere solitas erat, jam suo etc. *Liv. lib. XXXI.*

Wir haben in unsrer Nachbarschaft ein Volk, welches so sparsam mit den Quaalen der Menschen umgeht, daß es auch in den größten Bösewichtern noch Ehrerbietung vor die Menschlichkeit hat. Ein Volk, welches lieber einige Verbrecher der Strafe, die man der allgemeinen Sicherheit wegen an ihnen vollziehen muß, entkommen lassen, als einen einzigen unschuldigen in Gefahr setzen will, unter diejenigen Martern zu gerathen, deren sich die Richter in andern christlichen Ländern als eines Mittels bedienen, den Beklagten ein Geständniß ihrer Verbrechen abzuwingen. Alle Leibesstrafen, so es zuläßt, sind solche, die dem Verurtheilten das Leben nehmen, ohne ihm eine andre Quaal, als den Tod zu verursachen. Und doch findet diese gegen die Menschheit so ehrerbietige Nation ein außerordentliches Vergnügen daran, zu sehen, daß Thiere einander zerfleischen. Es setzt sogar diejenigen Thiere in den Stand, einander das Leben zu nehmen, denen die Natur die Waffen versagt hat, andern ihres gleichen tödtliche Wunden bezubringen, indem es sie mit künstlichen Waffen versehen, welche leichtlich bis auf den Tod verwunden können. Eben dieses Volk hat so ein großes Vergnügen daran, Leute, die dafür bezahlt werden, sich mit einander schlagen zu sehen, bis sie sich gefährliche Wunden beubringen; daß sich sehr wahrscheinlich vermüthen läßt, sie würden wirkliche Jechter nach römischer Mode haben, wenn die Bibel etwas weniger ausdrücklich verbotte, Menschenblut, außer

auffer in dem Falle einer unumgänglichen Nothwendigkeit zu vergiessen.

Eben dieses kann man von andern sehr gesitteten Nationen sagen, welche sich zu einer Religion bekennen, die eine Feindin alles menschlichen Blutvergiessens ist. Waren nicht die liebsten Feste unserer Vorfahren die Turniere, Schauspiele, woben das Leben der Ritter wirklich Gefahr lief? Es trug sich bisweilen zu, daß die Brechlanze eben sowohl als die scharfe bis auf den Tod verwundete: Frankreich wurde nur allzuempfindlich davon überzeugt, als König Heinrich der zweyte bey einer solchen Lustbarkeit tödlich verwundet ward. Allein wir haben in unserer Geschichte einen noch stärkern Beweis, als diesen, daß die allergrausamsten Schauspiele eine gewisse Anzüglichkeit besitzen, welche sie auch unter den menschlichsten Völkern beliebt macht. Die Duelle in geschlossenem Felde zwischen zweem oder mehrern Kämpfern waren eine lange Zeit unter uns üblich, und die angesehensten Männer der Nation zogen da den Degen aus einem weit ernsthaftern Bewegungsgrunde, als um die Zuschauer zu belustigen; es geschah, um ihre Streitigkeiten abzutun, um einander zu tödten. Und doch lief man diesen Kämpfen zu, wie den Festlustbarkeiten, und der sonst so artige Hof Heinrichs des zweyten war bey dem Zweykampfe des Jarnac und des de la Chastegnetaie zugegen.

Die Siergsfeste kosten sehr oft den Rittern das Leben. Ein Grenadier ist bey dem Angriff eines bedeckten Weges nicht mehrerer Gefahr ausgesetzt, als die, welche mit diesen wüthenden Bestien kämpfen. Dem ungeachtet ist in Spanien jedermann, von was für Stande er auch seyn mag, eben so heftig für diese gefährliche Lustbarkeiten eingenommen, als es ehemals die Römer für die amphitheatralischen Schauspiele waren. Aller Verordnungen ungeachtet, welche die Päpste angewandt haben; diese Kämpfe abzuschaffen; erhalten sie sich noch immer; und die spanische Nation, welche sonst eine Ehre darinnen sucht, den Päpsten, wenigstens dem Schein nach, mit völliger Unterwerfung zu gehorchen; hat in diesem Stücke keine Achtung für ihre Vorstellungen und Befehle gehabt. Das Anziehende, welches mit einer jeden Gemüthsbeziehung verbunden ist, hat so viel Gewalt über die menschlichen Gemüther, daß es in den gutgeartetesten Nationen die ersten Regungen der Menschlichkeit unterdrückt, und den christlichsten die allerklärsten Grundsätze ihrer Religion verbirgt.

Wie viele setzen nicht täglich einen beträchtlichen Theil ihres Vermögens auf das blinde Glück der Karten und Würfel, ob ihnen gleich die übeln Folgen hoher Spiele nicht unbekannt sind. Diejenigen, welche durch das Spielglücke reich geworden sind, werden in ganz Europa eben so bekannt, als diejenigen, welche ein außerordentliches Schicksal gehabt haben. Die Aerzte selbst bringen nicht so viele

viele Menschen um ihre Gesundheit, als das Spiel
 um ihr Vermögen bringt. Narren und Betrüger
 sind die einzigen, welche aus Gewinnsucht und in
 der Absicht spielen, ihr Vermögen durch beständi-
 ges Gewinnen zu vergrößern. Also ist nicht der
 Reiz, sondern das Anzügliche des Spielens die
 Ursache, weswegen so viele sich dadurch zu Grunde
 richten. In der That könnte ein geschickter Spie-
 ler, welcher das Talent besäße, eine unzählige Menge
 kleiner Umstände gegen einander zu halten, und auf
 der Stelle richtige Folgen daraus zu ziehen; ein
 so geschickter Spieler könnte alle Tage einen sichern
 Gewinn haben; wenn er sein Geld nur auf solche
 Spiele wägte, woben der Ausschlag mehr auf die
 Geschicklichkeit des Spielers; als auf den ungefäh-
 ren Fall der Würfel und Karten ankommt; und
 dem ungeachtet zieht er aus Neigung diejenigen
 Spiele vor, wo Gewinn und Verlust ganz und gar
 von dem blinden Glücke der Karten und Würfel
 abhängen; und woben ihm sein Talent keinen Vor-
 theil vor seinen Mitspielern giebt. Was kann wohl
 die Ursache einer so außerordentlichen Neigung seyn,
 die seinem Vortheile gerade entgegen steht? Ohne
 Zweifel dieß, daß diejenigen Spiele, welche der
 Geschicklichkeit des Spielers vielen Vortheil an dem
 Ausschlage des Spieles überlassen, eine anhaltendere
 Anstrengung des Geistes erfordern, und die Seele
 nicht in einer so fortdauernden Bewegung erhalten,
 als das Handknechtspiel, das Backet, und andre
 mehr, deren Ausschlag gänzlich von dem Zufalle
 abhängt: Bey diesen letztern sind alle Würfe ent-

scheidend; ein jeder bringt Gewinn oder Verlust. Sie erhalten also die Seele gewissermaßen außer sich selbst, ja sie erhalten sie in diesem Zustande, ohne daß sie nöthig hat, durch eine ernsthafte Aufmerksamkeit, wovon sich unsere natürliche Trägheit ohnedies gern frey zu machen sucht, etwas zu ihrem Vergnügen beizutragen. Die Trägheit ist ein Fehler, worüber die Menschen zwar bisweilen einen Sieg davon tragen, den sie aber niemals ganz auszuliegen. Und vielleicht ist es ein Glück für die Gesellschaft, daß er nicht völlig ausgerottet werden kann. Viele sind der Meynung, daß er allein mehr Böses verhindere, als alle Tugenden.

Diejenigen, welche zu viel Wein trinken, oder sich andern Leidenschaften überlassen, kennen oft die schätzbaren Folgen davon weit besser, als die, so ihnen desweges Vorstellung thun. Allein unsere Seele überläßt sich aus einem natürlichen Triebe allem, was sie beschäftigt, wenn sie nur der Mühe überhoben ist, sich dabei anzustrengen. Und Hierin liegt die Ursache, warum die meisten Menschen denjenigen Neigungen und Vergnügen ergeben sind, die ihnen die häufigsten Gelegenheiten an die Hand geben, sich auf eine angenehme Weise mit Empfindungen zu beschäftigen, welche lebhaft und befriedigend sind. g) *Trahit sua quemque voluptas.* Die Menschen haben Hierinnen einerley Endzweck; weil aber die natürliche Beschaffenheit ihrer sinnlichen

g) Einen jeden reißt seine Neigung mit sich fort.

den Werkzeuge verschieden ist, so suchen auch nicht alle einerley Vergnügen.



Dritter Abschnitt.

Der Hauptvorzug der Gedichte und Gemälde besteht in der Nachahmung solcher Gegenstände, welche wirkliche Leidenschaften in uns erregt haben würden. Die Leidenschaften, so diese Nachahmungen in uns erregen, bleiben nur auf der Oberfläche der Seele.

Da die wirklichen und wahrhaften Leidenschaften, welche der Seele die lebhaftesten Empfindungen verschaffen, solche unangenehme Abwechslungen haben, weil auf die glücklichen Augenblicke, zu deren Genusse sie uns verhelfen, ganze traurige Tage folgen: Könnte da die Kunst nicht Mittel erfinden, die schlimmen Folgen, welche die meisten Leidenschaften mit sich führen, von dem, was sie angenehmes haben, abzusondern? Könnte die Kunst nicht, so zu reden, Wesen von einer neuen Natur erschaffen? Könnte sie nicht Gegenstände hervorbringen, welche künstliche Leidenschaften in uns erregten, die fähig wären, uns in dem Augenblicke, da wir sie fühlen, zu beschäftigen, und unfähig

fähig, uns in der Folge wirkliche Schmerzen und Leiden zu verursachen?

* Die Poesie und die Malerey erreichen diesen Endzweck. Ich will gar nicht behaupten, daß die ersten Mahler und Dichter, oder auch andre Künstler, welche eben dieses zu leisten im Stande sind, ihre Absichten so weit erstreckt, oder sich bey ihren Arbeiten so fein ausgedachte Endzwecke vorgesetzt haben sollten. Die ersten Erfinder des Bades kamen nicht auf die Gedanken, daß es ein Mittel wider gewisse Krankheiten wäre, sie bedienten sich desselben nur als einer angenehmen Erfrischung in der Hitze, da es doch, wie man nachher entdeckte, in gewissen Krankheiten zur Wiederherstellung der Gesundheit sehr zuträglich ist. Eben so hatten die ersten Dichter und Mahler vielleicht keine andre Absicht, als den Sinnen und der Einbildungskraft zu schmeicheln; indem sie aber nach diesem Ziele arbeiteten, erfanden sie das Mittel, künstliche Leidenschaften in unsern Herzen zu erregen. Wir haben dem bloßen Ohngefähr die nützlichsten Erfindungen zu danken. Doch dem sey, wie ihm sey; diese Schattensbilder von Leidenschaften, welche die Poesie und Malerey durch ihre Nachahmungen in uns hervorbringen können, sind hinreichend, der Nothwendigkeit, beschäftigt zu seyn, worinnen wir uns befinden, abzuhelfen.

Die Mahler und Dichter erregen diese künstlichen Leidenschaften dadurch, daß sie uns Nachah-

mun-

mungen solcher Gegenstände darstellen, welche fähig sind, wahrhafte Leidenschaften in uns zu erwecken. Denn der Eindruck, den diese Nachahmungen auf uns machen, ist von eben der Art, als derjenige, welchen der von dem Maler oder Dichter nachgeahmte Gegenstand selbst uns machen würde. Gleichwohl aber der Eindruck, den die Nachahmung verursacht, sich von dem Eindrucke, den der nachgeahmte Gegenstand hervorgebracht haben würde, nicht weiter unterscheidet, als darinnen, daß er nicht so stark ist. So muß er auch eine Leidenschaft in der Seele erwecken, die derjenigen ähnlich ist, welche der nachgeahmte Gegenstand in ihr hätte erregen können. Die Abbildung des Gegenstandes muß, so zu reden, eine Abbildung der Leidenschaft hervorbringen, die der nachgeahmte Gegenstand in uns empfinden würde. Weil aber der Eindruck, welchen die Nachahmung verursacht, nicht so tief geht, als der Eindruck, den der Gegenstand selbst gemacht haben würde; weil er nicht ernstlich ist, da er sich nicht bis auf die Vernunft erstreckt, die sich in verglichen sinnlichen Empfindungen nicht hintergehen läßt, wie wir bald weitläufiger darthun werden; weil endlich dieser Eindruck nur den sinnlichen Theil der Seele lebhaft rührt, so verflucht er auch bald wieder. Da er nur auf der Oberfläche der Seele bleibt, so verschwindet er, ohne die dauerhaften Folgen hinter sich zu lassen, welche der Eindruck des von dem Künstler nachgeahmten wirklichen Gegenstandes zurücke gelassen haben würde.

Man

Man nimmt leicht die Ursache des Unterschieds wahr, so zwischen einem von dem Gegenstande selbst gemachten Eindrucke, und demjenigen, welcher nur von einer Nachahmung herrühret, befindlich ist. Die vollkommenste Nachahmung hat nur ein künstliches Wesen, nur ein erborgtes Leben; da hingegen der nachgeahmte Gegenstand die Stärke und Wirksamkeit der Natur selbst in sich enthält. Er wirkt mit aller der Kraft auf uns, die ihm von der Natur selbst beywohnt. a) *Namque iis, quae in exemplum assumimus, subest natura et vera vis, contra omnia imitatio facta*, sagt Quintilian.

Man sehe hier, woraus das Vergnügen entspringt, welches die Poesie und die Malerey jedermann verursachen. Man sehe, warum wir mit Vergnügen Gemählde betrachten, deren Verdienst darin besteht, daß sie uns so traurige Begebenheiten darstellen, die uns ein Schauern erregt haben würden, wenn wir sie wirklich gesehen hätten. Denn wie Aristoteles in seiner Dichtkunst sagt: b) Ungeheuer, und todte oder sterbende Menschen, die wir nicht anzusehen wagen, oder doch mit Entsetzen ansehen würden, betrachten wir in den Werken der Maler nachgeahmt mit Vergnügen. Je vollkommener sie nachgeahmt sind, desto begieriger betrachten wir sie. Eben so verhält sich

a) *Instit. L. X. c. 2.*

b) Im vierten Kapitel.

sicht mit den Nachahmungen, welche die Poesie macht.

Das Vergnügen, das man empfindet, wenn man die Nachahmungen sieht, so die Maler und Dichter von Gegenständen zu machen wissen, welche Leidenschaften in uns erregt haben würden, deren Wirklichkeit uns zur Last gewesen wäre, ist ein reines Vergnügen. Es ist nicht von dem unangenehmen Gefühl ernsthafter Gemüthsbewegungen begleitet, die der nachgeahmte Gegenstand selbst verursacht haben müßte.

Beispiele werden diese Gedanken, die ich nicht deutlich genug vorzutragen fürchte, klärer machen, als bloße Vernunftschlüsse. Die Ermordung der unschuldigen Kinder mußte notwendig der Einbildungskraft derjenigen, welche von den unbarmherzigen Kriegsleuten diese Kinder in dem Schooße ihrer Mütter erwürgen und sie mit ihrem Blute besprühen sahen, sehr schreckliche Ideen zurük lassen. In Bruns Abbildung dieser tragischen Begebenheit erweicht uns, und macht uns wehmüthig, aber sie läßt keine unangenehme Idee in unserm Geiste zurük; sie erregt unser Mitleiden, ohne uns wirklichen Jammer zu verursachen. Ein Tod, wie der Tod der Phœdra, eine junge Prinzessin, welche unter entsetzlichen Verzückungen ihren Geist aufgibt, indem sie sich gräßlicher Verbrechen beschuldigt; wofür sie sich selbst mit Gift bestraft hat, wäre ein Gegenstand, dafür man fliehen

han würde. Man würde viele Tage lang zubringen, ehe man sich von den schwarzen und finstlichen Ideen befreite, die ein solcher Anblick unserer Einbildung notwendig einprägen müßte. Racine's Trauerspiel, welches uns diese Begebenheit nachgeahmt vorstellt, erweicht und rührt uns, ohne einigen Saamen zu einer dauerhaften Schwermuth in uns zurück zu lassen. Wir gewöhnen uns fere Gemüthsbewegung, ohne von der Furcht beyruhigt zu werden, daß sie allzulang dauern möchte. Racine's Stücke löst uns Thränen aus dem Augen, ohne uns in der That traurig zu machen. Der Schmerz kömmt, wenn ich so reden darf, nicht weiter als auf die Oberfläche des Herzens; und man fühlt wohl, daß unsre Thränen mit der Befreiung der sinnreichen Erfindung, die sie uns abgibt, aufhören werden.

Wir lassen uns mit Vergnügen die unglücklichsten Personen durch den Missethater eines Mächtigen, oder durch die Werke eines Dichters von ihren Unglücksfällen unterhalten; aber wie nach dem Zeugnisse des Diogenes Laertius schon einige alte Philosophen bemerkt haben; würden wir sie mit Widerwillen anhören, wenn sie selbst ihr Unglück vor unsern Augen bejammerten. Der Missethater und der Dichter verursachen uns nicht mehr Leiden, als wir selbst wollen; sie können uns für ihre Helden und Heldinnen nicht stärker einnehmen, als es uns beliebt ist; da wir hingegen nicht Weisler von

in Aristippo.

der Gedächtnis unserer Empfindungen, von ihrer Lebhaftigkeit und Dauer fern würden, wenn wir von den wirklichen Gegenständen, welche diese edlen Künstler nachahmen, gerührt worden wären.

Es ist wahr, junge Leute, die sich dem Lesen der Romanen ergeben, deren Anzüglichkeit in dichterischen Nachahmungen besteht, sind der Schwachheit unterworfen, von wirklichen Schmerzen und Begierden gequält zu werden: Aber diese Uebel sind keine notwendigen Folgen der künstlichen Gemüthsbewegung, welche durch die Abbildung des Cyrus und der Mandane verursacht wird; diese giebt nur den Anlaß dazu. Sie erweckt und belebt die ursprünglichen Reize der natürlichen Leidenschaft, die schon in dem Herzen junger Leute, welche ohnwieviel Beschaaf an dem Lesen der Romane finden, verkörpert liegen, und setzt sie daher in die Verfassung, desto leichter passionirt und ernsthafte Empfindungen für diejenigen anzunehmen, welche nahe genug um sie sind, ihnen selbige einzufößen: Nicht Cyrus oder Mandane sind der Gegenstand ihrer unruhigen Gemüthsbewegungen.

Man sagt auch wohl, es habe Leute gegeben, welche sich den Eindrücken poetischer Nachahmungen so sehr im Ernste überlassen hätten, daß die Vernunft ihr Recht über ihre verirrte Einbildung nicht wieder habe erhalten können. Man weis die Geschichte der Einwohner von Abdera, welche von den tragischen Gemälden der Andromeda des Euripi-

ripides so heftig gerührt wurden, daß diese Nachahmung einen eben so ernstlichen Eindruck, einen Eindruck von eben der Art auf sie machte, als ihn die nachgeahmte Geschichte selbst gemacht haben würde. Sie verlohren auf eine Zeitlang ihren Verstand, so wie man ihn über den Anblick so außerordentlich tragischer Begebenheiten verlieren kann. Auch sah man das Beispiel eines tolligen Kopfes aus dem vorigen Jahrhunderte an, welcher allgerührt von den Gemälden in der Asträa, sich für einen Nachfolger der artigen Schöpfer hielt, welche niemals einander Vaterland, als die Kupferplatten und die Teppiche gehabt haben. Seine in Unordnung gebrachte Einbildung trieb ihn zu Schwärmeren an, die denen nichts nachgeben welche Terrandos seinem Don Quixotes in einer Thorheit von gleicher Art, obwohl von anderer Gattung andichtet, nachdem er angenommen hat, daß das Leben der Abenteuer von der itrenden Ritterschaft diesem guten Edelmannen von Kopf verdrückt habe.

Man findet selten Leute, welche beides ein so empfindliches Herz, und eine so schwache Vernunft besitzen; und wenn es deren wirklich einige giebt, so verdient ihre kleine Anzahl nicht, daß man um ihrentwillen eine Ausnahme von dieser Hauptregel mache: Daß unsere Seele allezeit Herr über die obenhin gemachten Empfindungen bleibt, welche Verse und Gemälde in ihr erregen.

Auch hat man Ursache zu glauben, daß der gedachte Schäfer in der Einbildung, ohne eine gewisse Schäfertun, mit der er täglich in Gesellschaft war, niemals seine Hirtentasche und seinen Schäferstab ergriffen haben würde; und es ist weiter nichts völlig gewiß, als, daß seine Leidenschaft nie solche seltsame Wirkungen hervorgebracht haben würde, wenn sie nicht in eine Einbildung eingepflanzt worden wäre, die durch das Lesen der Asträa mit dergleichen Chimären angefüllt war. Denn die Geschichte der Abderiten ist in dem Originalschriftsteller a) bey weitem nicht so wunderbar, als in den Erzählungen derer, so sie uns aus der andern und dritten Hand geben. Lucian erzählt blos, daß viele von den Einwohnern zu Abdera, welche die Andromeda des Euripides in der heissesten Sommerhitze hatten aufführen sehen, bald darauf mit einer Krankheit befallen worden wären, und in der Hitze des Fiebers Stellen aus dieser Tragoedie hergesagt hätten; denn es war die letzte Begebenheit vor ihrer Krankheit gewesen, die einen grossen Eindruck auf sie gemacht hatte. Lucian setzt hinzu, die Kälte des Winters, welche die Eigenschaft hat, epidemische Krankheiten, so durch eine unmäßige Sommerhitze entzündet worden sind, zu dämpfen, habe dem Delamiren und der Krankheit ein Ende gemacht.

a) In seiner Abhandlung: Wie eine Historie geschrieben werden müsse.





Vierter Abschnitt.

Von der Gewalt, welche die Nachahmungen über uns haben, und von der Leichtigkeit, mit der das menschliche Herz bewegt wird.

Niemand zweifelt, daß Gedichte künstliche Leidenschaften in uns erregen können; aber es wird vielleicht vielen, und selbst Malern von Profession sonderbar vorkommen, daß Malerereyen, daß Farben, auf Leinwand getragen, Leidenschaften in uns hervorzubringen fähig sind: Dem unerachtet kann diese Wahrheit niemand befremden, als die, welche nicht aufmerksam genug auf dasjenige sind, was in ihnen vorgeht. Kann man Poussins Gemählde, welches den Tod des Germanicus vorstellt, betrachten, ohne von Mitleiden mit diesem Prinzen und mit seiner Familie, so wie von Unwillen gegen den Liberius eingenommen zu werden? Die Gratien der luxemburger Gallerie, und viele andre Gemählde würden nicht so verunstaltet worden seyn, wenn sie von ihren Besitzern ohne Aufwallungen betrachtet worden wären; denn nicht alle Gemählde sind von der Art, von welcher Aristoteles redet, wenn er sagt: a) Es giebe Gemählde, die eben so fähig sind, Lasterhafte wie

a) Poët. L. V.

wieder zu sich selbst zu bringen, als die Sittenlehren der Weltweisen. Leiden wohl Personen von zärtlichen Empfindungen in ihren Cabineten Gemählde, vorauf sich häßliche Figuren befinden, wie z. E. dr an den Felsen geschmiedete Prometheus von Michael Angelo? Die Nachahmung eines häßlichen Gegenstandes macht einen Eindruck auf sie, welcher demjenigen allzunah nahe kömmt, den der Gegenstand selbst gemacht haben würde. Der H. Gregorius von Nazianz erzählt, daß eine liebliche Weibsperson, an einem Orte, wohin sie nicht, ernsthafte Betrachtungen anzustellen, gekommen war, von ungefahr ihre Augen auf das Bildniß des Polemons, eines wegen seiner außerordentlichen und fast wunderbaren Lebensänderung berühmten Philosophen, geworfen habe, und über der Betrachtung dieses Bildnisses in sich gegangen sey. Eudrenus erzählt, daß ein Gemählde vom jüngsten Gerichte viel zu der Bekehrung eines bulgarischen Königes beygetragen habe. Die Regenten haben sich zu allen Zeiten der Gemählde und der Bildsäulen bedienet, ihrer Völkern diejenigen Gesinnungen einzulößen, welche sie ihnen sowohl in Absicht auf die Religion, als auf die bürgerliche Verfassung beybringen wollen.

Dergleichen Gegenstände haben allezeit einen grossen Eindruck auf die Menschen gemacht; besonders in den Gegenden, wo gemeinlich die Empfindungen sehr lebhaft sind, worunter diejenigen Länder von Europa gehören, welche dem heißen

Himmelsstriche am nächsten sind, und die Küsten von Asien und Africa, welche diesen Ländern gegen über liegen. Man erinnere sich der Verbote, welches das Geseß den Juden gab, keine menschliche Gestalten zu mahlen oder zu bilden: Sie machten einen allzugrossen Eindruck auf ein Volk, das seinem Charakter nach sehr geneigt war, sich von Gegenständen einnehmen zu lassen, welche fähig waren, sie zu rühren.

In einigen protestantischen Andern, wo man, unter dem Vorwande einer Kircherverbesserung, die Statuen und Gemählde aus den Tempeln verbannt hat, bedient sich die Regierung noch der Gewalt, welche die Mahlerey von Natur über die Menschen hat, vermittelst derselben das Volk in der Ehrfurcht gegen die Geseße zu erhalten. Man sieht oben über den öffentlich ausgehangenen Tzeln, worauf die Geseße geschrieben sind, Gemähle, welche die Leibesstrafen vorstellen, zu welchen man die Uebertreter der Geseße verdammt. Man muß in diesem Staate, der voller politischen Beobachter ist, die ihre Aufmerksamkeit auf viele Dinge erstrecken, welche man in andern Ländern gar keiner sonderlichen Achtsamkeit würdigt, ohne Zweifel angemerkt haben, daß solche Gemähle geschickt sind, wenigstens den Kindern, die doch eines Tages Männer werden, mehr Furcht vor den in den Geseßen angedrohten Strafen bezubringen. In eben dieser Republik lehrt man den Kindern das Lesen aus Büchern, deren Schreibart nach der Fähigkeit dieses

ses Alters eingerichtet ist, und die man mit Abbildungen solcher Begebenheiten ihres Vaterlandes ausgezert hat, welche geschickt sind, ihnen eine Abneigung vor derjenigen europäischen Macht einzufößen, die zu der Zeit der Republik am gefährlichsten ist. So bald sich das System von Europa ändert, verfertigt man ein neues Buch, und setzt diejenige Macht an die Stelle der vorigen, welche dem Staate nunmehr furchtbar geworden istf.

Quintilians Beruf war, in der Kunst, wie man andre durch die Stärke der Beredsamkeit bewegt, zu unterrichten: Gleichwohl setzt er die Gewalt der Mahleren und die Gewalt der Rede-kunst in Einen Rang. Er sagt von der Mahleren: b) Sie dringt so in das Innerste der Seele, daß sie die Gewalt der Beredsamkeit bisweilen zu übertreffen scheint. Er erzählt auch, er habe bisweilen Kläger gesehen, die ein Gemälde vor dem Richterstule aufstellten, worauf das Verbrechen, welches sie geahndet wissen wollten, vorgestellt war, um dadurch den Unwillen der Richter gegen den Beklagten desto nachdrücklicher zu erregen. Man rief also die Mahleren der Beredsamkeit zu Hülfe, und zwar zu einer Zeit, da diese Kunst in ihrer Vollkommenheit war. c)

§ 3

Wenn

- b) Sic in intimos penetrat sensus, ut vim dicendi nunquam superare videatur. *Instit. Lib. XI. c. 3.*
- c) Et ipse aliquando vidi depictam tabulam supra Iouem, in imaginem rei, cuius atrocitate iudex erat commouendus. *Instit. L. VI. c. 2.*

Wenn man auf die natürliche Empfindlichkeit des menschlichen Herzens, auf seine ursprüngliche Einrichtung Licht hat, vermagde deren es sich durch alle die Gegenstände, welche von Maltern und Dichtern nachgeahmt werden, so leichtlich rühren läßt: So kann e. uns nicht Wunder nehmen, daß es durch Verse und selbst durch Gemähte in Bewegung gesetzt wird. Die Natur wollte ihm dieses geschwinde und plötzliche Gefühl als den ersten Antrieb zur Gesellschaftlichkeit beylegen. Die Selbstliebe, die sich in dem Measse, wornach die Menschen an Jahren zunehmen, fast allezeit in eine unmäßige Eigenliebe verwandelt, macht sie allzuerpicht auf ihren eignen, gegenwärtigen und zukünftigen Vortheil, und allzuhart gegen andre, wenn sie einen Entschluß mit kalten Blute fassen. Es war also gut, wenn sie leicht aus diesem Zustande gebracht werden konnten. In dieser Absicht hielt es die Natur für das sicherste Mittel, unsre Seele so einzurichten, daß jede heftige Bewegung dessen, was sich uns nähert, eine mächtige Gewalt über uns hat, damit diejenigen, welche unsrer Nachsicht oder Hülfe nöthig hätten, uns leicht wankend machen könnten. Daher rührt uns schon ihre bloße Gemüthsbewegung sehr plötzlich; und dadurch, daß sie unser Herz erweichen, erhalten sie von uns, was sie durch Vernunftschlüsse und Ueberzeugung niemals erhalten haben würden. Die Thränen eines Unbekannten machen uns weichmüthig, ehe wir noch wissen, weswegen er weint; das Geschrey eines Menschen, welcher blos durch das Band der Mensch-

Menschlichkeit mit uns verbandt ist, macht, daß wir durch eine maschinenmäßige Bewegung, die aller Ueberlegung zuvorkommt, mit der größten Geschwindigkeit zu seinem Beystande herbey eilen. Der, welcher mit einem Gesichte, auf welchem die Freude abgebildet ist, auf uns zukommt, macht eine Empfindung der Freude in uns rege, ehe wir noch von der Ursache der seinigen unterrichtet sind.

p) *Ve ridentibus arrident, ita flentibus adsunt
Humani vultus.*

Warum mislingt es den Schauspielern, welche sich, wenn sie declamiren, wirklich in Leidenschaft setzen, niemals, uns zu rühren und zu gefallen, wenn sie gleich sonst wesentliche Fehler haben? Weil diejenigen, so selbst gerührt sind, gar leicht auch andre rühren. Diese Schauspieler sind wirklich bewegt, und dieses giebt ihnen das Recht, uns in Bewegung zu setzen, ob sie schon nicht im Stande sind, die Leidenschaften mit dem gehörigen Adel und mit der gehörigen Richtigkeit auszudrücken. Die Natur, deren Stimme sie reden, ersetzt ihr Unvermögen; sie thun, was sie können; die Natur thut das Uebrige.

Unter allen Talenten, welche uns eine Herrschaft über andre geben, ist ein höheres Maaß von
C 4
Ber.

d) Das Angesicht der Menschen trauert oder erheitert sich, bey dem Anblicke derer, die weinen oder lachen. *Horat. de arte poet.*

Verstande und Einsichten nicht das mächtigste; sondern das Talent, andre nach seinem Gefallen in Bewegung zu bringen; welches hauptsächlich dadurch geschieht, daß man von den Empfindungen, die man andern einflößen will, selbst bewegt und durchdrungen zu seyn scheint. Es ist das Talent, jeden Charakter annehmen zu können, wie *Catilina*, e) oder auch, wenn man es so nennen will, das Talent, ein guter Komoediant zu seyn. Diejenigen Engländer, welche am besten von der Geschichte ihres Vaterlandes unterrichtet sind, reden nicht mit der Bewundrung von Cromwelln, als der grosse Haufe der Nation; sie sprechen ihm das ausgebreitete, durchdringende und erhabne Genie ab, welches ihm viele beylegen, und alle Verdienste, die sie ihm zugestehen, sind, die Tapferkeit eines gemeinen Soldaten, und das Talent, von den Empfindungen, die er nachmachen wollte, durchdrungen, und von den Leidenschaften, die er andern einzufößen suchte, eben so erhitzt zu scheinen, als wenn er sie in der That gefühlt hätte. Turlow, sagen sie, unterrichtete ihn allezeit vorher, so wie man ein Trauenzimmer unterrichtet, dem man eine Rolle in einer wichtigen Sache zu spielen giebt, was für Personen er zur glücklichen Ausführung eines Entwurfes gewinnen, und von welcher Seite er ihm bekommen mußte. Cromwell sprach darauf mit so vielem Affecte mit ihnen, daß er sie gewann. Europa, welches erstaunte, als es sah, wie er diejenigen Begebenheiten, welche ihn allem Anscheine nach

e) *Cuiuslibet rei simulator.*

nach ins Verderben stürzen mußten, zu seinem Vortheile wandte, schenkte ihm seine Hochachtung für eine so glückliche Anwendung vieler grossen Eigenschaften, die er nicht besaß; auf diese Weise wurde sein Name so groß. Einige Zeitgenossen von einem der berühmtesten Minister, welche Frankreich im verwichenen Jahrhunderte gehabt hat, sagten ungefähr eben dasselbe von ihm.

Wenn wir uns an einem von den Orten befinden, wo viele Spieler an verschiedenen Tafeln sitzen, warum nehmen wir aus einem geheimen Triebe neben denjenigen Maß, welche die größten Summen aufsetzen, wenn gleich ihr Spiel unserer Neubegierde nicht so würdig ist, als die Spiele an den übrigen Tafeln? Worinnen liegt das Anzügliche, welches uns wieder zu ihnen zurück bringt, wenn uns etwa eine aufgestiegne Regung von Neugierigkeit angetrieben hat, zu sehen, wie das Glück den Ausschlag auf den in der Nähe befindlichen Schaubühnen giebt? Darinn, daß die Bewegung andrer auch uns in Bewegung bringt; und diejenigen, welche hohe Spiele spielen, setzen uns eben um deswillen in eine stärkere Bewegung, weil sie sich selbst in einer stärkern befinden.

Kurz, man begreift leicht, wie die Nachahmungen, welche uns die Malerey und die Poesie darstellen, vermögend sind, uns in Bewegung zu setzen, wenn man nur überlegt, daß eine Muschel, eine Whume, eine Münze, worauf die Zeit nur noch

Schattenbilder von Buchstaben gelassen hat, stürze und unruhige Leidenschaften erwecken: Das Verlangen, sie zu sehen, und die Begierde, sie zu besitzen. Eine heftige Leidenschaft, von dem geringsten Gegenstande entzündet, ist etwas Gewöhnliches. Nichts ist wunderbar an unsern Leidenschaften, als wenn sie von langer Dauer sind.



Fünfter Abschnitt.

Plato verbannte um keiner andern Ursache willen die Dichter aus seiner Republik, als wegen des allzustarken Eindruckes, den ihre Nachahmungen machen können.

Der Eindruck, welchen Nachahmungen unter gewissen Umständen auf uns machen, kam dem Plato so stark, und folglich so gefährlich vor, daß er Ursache an seinem Entschlusse war, die poetische Nachahmung, oder die eigentliche Dichtkunst nicht in der idealischen Republik zu dulden, deren Verfassung er mit so vielem Vergnügen einrichtet. Er befürchtete, die Schilderereyen und Nachahmungen, die das Wesen der Poesie ausmachen, möchten auf die Einbildungskraft seines Lieblingsvolkes, welches er sich mit eben so grosser Lebhaftigkeit des Verstandes, und einem eben so

em.

empfindlichen Naturelle, als die Griechen seine Landsleute vorstellte, allzustarke Wirkungen thun. Die Dichter, sagt Plato, finden kein Vergnügen darinnen, uns die innre Ruhe eines weisen Mannes abzuschildern, welcher mitten unter Schmerzen und Vergnügungen immer eine gleichmüthige Seele behält. a) Sie bedienen sich des poetischen Talentes nicht, uns den Zustand eines Mannes abzubilden, welcher den Verlust eines einzigen Sohnes mit Standhaftigkeit erträgt. Sie bringen keine Personen auf die Bühne, die ihren Leidenschaften vor der Vernunft stillzuschweigen gebieten können. Die Dichter haben darinnen nicht Unrecht. Ein Stotter würde eine sehr langweilige Rolle in einer Tragödie spielen. Die Dichter, welche bewegen wollen, fährt Plato fort, stellen uns ganz andre Gegenstände vor: Sie führen in ihren Gedichten Personen auf, die sich heftigen Begierden überlassen; Menschen, welche allen Stürmen ihrer Leidenschaften ein Spiel sind, oder wenigstens noch gegen ihre Anfälle kämpfen müssen. Sie wissen so gut, daß die heftige Gemüthsbewegung Ursache ist, warum man ihre Personen mit so vielem Vergnügen reden höret, daß sie diese Personen abtreten lassen, so bald es entschieden ist, ob sie glücklich oder unglücklich seyn werden, so bald ihr Schicksal festgesetzt ist. Nun aber schwächt, nach Platons Meinung, die Fertigkeit sich den Leidenschaften, auch sogar den erkünstelten, welche die Dichtkunst erregt, zu überlassen, die Herrschaft des geistigen Theiles der Seele,

a) De Rep. L. X. p. 604. edit. Serrani.

24. Kritische Betrachtungen über die

Seele, und macht uns geneigt, uns den Regungen unsrer Begierden Preis zu geben. Dieser Philosoph wollte eine ganz umgekehrte Ordnung in den Handlungen der Menschen herstellen, welche ihm zu Folge von dem Verstande angeordnet, und nicht von den Begierden des sinnlichen Theiles der Seele regiert werden müssen.

b) Plato wirft der Poesie noch eine andre schädliche Wirkung vor: Diese, daß die Dichter, indem sie sich so oft in die Stelle der Lasterhaften setzen, deren Gesinnungen sie ausdrücken wollen, endlich selbst die lasterhaften Sitten annehmen, wovon sie täglich Nachahmungen machen. Man hat allzuviel Ursache zu fürchten, daß ihr Geist verdorben werde, wenn er sich so oft und viel mit Ideen unterhält, welche nur verderbte Seelen beschäftigen. *Frequens imitatio*, sagt Quintilian, indem er von den Schauspielern redet, *transit in mores.* c)

d) Plato unterstützt diese Betrachtungen, die er über die schädlichen Wirkungen der Dichtkunst anstellt, durch seine eigne Erfahrung. Nachdem er das Bekenntniß abgelegt hat, daß er sich bisweilen von ihren Regungen habe zu weit verführen lassen.

b) *De Rep. L. III. p. 396.*

e) Eine oft wiederholte Nachahmung verwandelt sich endlich in Sitten. *Inst. orat. L. I. c. 11.*

d) *De Rep. L. X. p. 607.*

lassen, vergleicht er die Ueberwindung, die es ihm kostet, sich von dem Homer los zu machen, mit der Pein eines Liebhabers, welcher nach vielen Kämpfen genöthigt ist, eine Geliebte zu verlassen, die sich allzuwiele Herrschaft über ihn anmaßt. In andern Stellen nennt er ihn vorzugsweise den Dichter, und den ersten unter allen Erfindern. Man sieht also wohl, daß, wenn Plato die Dichter aus seiner Republik ausschließt, er sie blos aus der Ursache daraus verbannt, welche die Prediger verbindet, wider die Schauspiele zu reden, und die der Grund war, warum die Athenenser diejenigen aus ihrer Republik verwiesen, welche ihren Mitbürgern allzusehr gefielen.

Dieses sind die Ursachen, die dem Plato bewegen, denjenigen Theil der poetischen Kunst, welcher im Mahlen und Nachahmen besteht, aus seinem Staate auszuschließen; denn er ist es zufrieden, daß man denjenigen bebehalt, welcher den Bau der Verse und die Anordnung des Sylbenmasses lehrt. Es ist dieses derjenige Theil der Kunst, den man oft durch das Wort Versification andeutet, und den wir in diesen Betrachtungen bisweilen die Mechanik der Poesie nennen werden. Plato legt sogar diesem Theile der poetischen Kunst einen nicht geringen Lobspruch bey, welcher eine Rede prächtiger, und dem Ohre angenehmer mache, indem er einen Numerus und einen Wohlklang in alle ihre einzelnen Theile bringt, der ihm mehr als der Gang der Prosa gefällt. Ihm zu folgen werden die lobeserhebun-

bungen der Götter und Helden, so in Versen verfaßt sind, eben dadurch weit fähiger zu gefallen, und auswendig behalten zu werden. Platons Endzweck ist allemal, diejenigen Theile einer Kunst, welche beynähe unfähig sind, Schaden zu thun, in seinem Staate bezubehalten, und diejenigen daraus zu entfernen, die ihm allzugesährlich zu seyn scheinen. Eben so untersagt er in seiner Republik diejenigen Tonarten der alten Musik, deren weichliche und weibische Gesänge ihm verdächtig vorkommen, und behält andre bey, deren Melodien, seiner Meynung nach, nicht schädlich werden können.

Man könnte ihm darauf antworten, daß eine notwendige und so gar an und für sich der Gesellschaft nützliche Kunst nicht um deswillen daraus verbannt werden müsse, weil sie unter den Händen derjenigen, die sie misbrauchen wollen, schädlich werden könne. Man muß aus einem Staate nichts, als die überflüssigen und zu gleicher Zeit gefährlichen Künste entfernen, und es dabey bewenden lassen, daß man alle Vorsicht gebraucht, um zu verhindern, daß die nützlichen Künste keinen Schaden thun. Plato selbst verbietet nicht, auf den Küsten seiner Republik Wein zu bauen, obgleich der übermäßige Gebrauch des Weines zu grossen Unordnungen verleitet, ob uns gleich das Anzügliche dieses Getränkes oft verführt, uns seiner über die Nothdurft zu bedienen.

Der

Der gute Gebrauch, den zu allen Zeiten viele Dichter von den Erfindungen und Nachahmungen der Poesie gemacht haben, beweist hinlänglich, daß es keine unnütze Kunst in der Gesellschaft sey. Da sie ihrer Natur nach eben so geschickt ist, Handlungen zu schildern, welche den Menschen auf tugendhafte Gedanken bringen, als solche, die seine verderbten Neigungen verstärken können: So kömmt es blos darauf an, einen guten Gebrauch von ihr zu machen. Die Abschilderung tugendhafter Handlungen erheit unsre Seele; sie erhebt sie gemässen über sich selbst, und entzündet löbliche Leidenschaften in uns, als die Liebe zum Vaterlande und die Begierde nach Ruhme. Eine Fertigkeit in diesen Leidenschaften macht uns vieler Anstrengungen von Tugend und Herzhaftigkeit fähig, zu deren Unternehmung uns die bloße Vernunft niemals gebracht haben würde. Das Beste der Gesellschaft erfordert oft so schwere Dienste von einzelnen Bürgern, daß es gut ist, wenn die Leidenschaften der Schuldigkeit zu Hülfe kommen, und sie zu dem völligen Entschlusse bringen, ihr solchen zu leisten. Ueberdieses weis ein guter Dichter die Gemächte, so er von den Lastern und Leidenschaften macht, auf solch eine Art anzulügen, daß seine Leser dadurch desto mehr in der Liebe zur Weisheit und Tugend bestärkt werden. Doch es ist unnöthig, mehr davon zu sagen; da ohnehin die französischen Poesien, wie wir in der Folge anmerken werden, niemals diejenige Herrschaft über die Gemüther erhalten können, welche jene hatten, deren Wirkungen

48 Kritische Betrachtungen über die

gen Plato so sehr fürchtete. Zudem ist auch unser Naturell nicht so lebhaft und empfindlich, als der Athenenser ihres war.

Aber Plato macht noch einen andern Einwurf gegen den Werth der Poesie. Diesen, daß die Dichter nur Nachahmer und Copisten der Werke und Productionen anderer Künstler sind. e) Der Dichter, der eine Beschreibung von einem Tempel macht, ist ihm zu folge, nur der Copist des Baumeisters, welcher den Tempel aufgeführt hat. In so weit bin ich seiner Meynung, daß ich z. E. lieber der Baumeister der Peterskirche in Rom seyn möchte, als der Dichter, welcher eine schöne Beschreibung davon in Versen gemacht hätte. Ja ich gebe zu, daß es ein größeres Verdienst sey, die Verhältnisse eines Schiffes, welches vortrefflich segelt, ausfindig gemacht zu haben, als die reißende Geschwindigkeit seines Fluges auf den weiten Ebenen des Meeres zu beschreiben. Aber zuweilen ist es auch ein geringeres Verdienst, der Erfinder zu seyn, als der Nachahmer. Wer abertrifft in folgender Stelle den andern? Der sinnreiche Fatill, oder der Herr von Hagedorn, der die schönen Erfindungen desselben so gut abzumahlen weis?

f) Ihm stellt ins Schlagemach, das er allein erfand,
Die Säulenordnung Rom, Paris die Spiegel-
wand,

Woz

e) De Rep. L. X.

f) Hagedorn in dem Gedichte von der Glückseligkeit.

Vor der, in hellem Erzt und stufenweis erhdhet,
Der lächelnde Satill auf schwarzen Marmor stehet.
Ein flüsternd Blumenwerk bebt um des Fensters
Fach.

Den nahen Pferdestall bedeckt ein kupfern Dach.
Nicht weit von diesen ruht, der Baukunst zum
Exempel,

Auf Pfeilern deutscher Art ein göttervoller Tempel;
So prächtig, daß der Stolz, den Kennern zum Ver-
druck,

Hier nichts der Kunst geweyht, als bloß den Ueber-
fluß:

So offen, daß, so bald der Nord die Zinn erschüttert,
Der bange Jupiter mit allen Blitzen zittert,
Daß jüngst ein Regenguß Minerven fast ver-
schwemmt,

Und daß ein Wiedehopf . . .

Hier ist der Copist über sein Original. Und wie viele Dinge werden nicht von den Dichtern nachgeahmt, welche keine Menschenwerke sind, wie z. B. der Donner und andre Lusterscheinungen, mit einem Worte, die ganze Natur, das Werk des Schöpfers. Doch diese Betrachtungen würden zu einer philosophischen Untersuchung werden, die uns allzuweit von unserm Zweck entfernte. Wir wollen nur noch anmerken, daß eine Gesellschaft, welche alle Bürger, deren Künste schädlich werden könnten, aus ihrem Schoosse ausschließen wollte, gar bald zu einem Aufenthalte der langen Weile werden würde.

Schattenbilder von Buchstaben gelassen hat; heftige und unruhige Leidenschaften erwecken: Das Verlangen, sie zu sehen, und die Begierde, sie zu besitzen. Eine heftige Leidenschaft, von dem geringsten Gegenstande entzündet, ist etwas Gewöhnliches. Nichts ist wunderbar an unsern Leidenschaften, als wenn sie von langer Dauer sind.



Fünfter Abschnitt.

Plato verbannte um keiner andern Ursache willen die Dichter aus seiner Republik, als wegen des allzustarken Eindruckes, den ihre Nachahmungen machen können.

Der Eindruck, welchen Nachahmungen unter gewissen Umständen auf uns machen, kam dem Plato so stark, und folglich so gefährlich vor, daß er Ursache an seinem Entschlusse war, die poetische Nachahmung, oder die eigentliche Dichtkunst nicht in der idealischen Republik zu dulden, deren Verfassung er mit so vielem Vergnügen einrichtet. Er befürchtete, die Schildereyen und Nachahmungen, die das Wesen der Poesie ausmachen, möchten auf die Einbildungskraft seines Lieblingsvolkes, welches er sich mit eben so großer Lebhaftigkeit des Verstandes, und einem eben so

ein.

empfindlichen Naturelle, als die Griechen seine landsleute vorstellte, allzustarke Wirkungen thun. Die Dichter, sagt Plato, finden kein Vergnügen darinnen, uns die innre Ruhe eines weisen Mannes abzuschildern, welcher mitten unter Schmerzen und Vergnügungen immer eine gleichmüthige Seele behält. a) Sie bedienen sich des poetischen Talentes nicht, uns den Zustand eines Mannes abzubilden, welcher den Verlust eines einzigen Sohnes mit Standhaftigkeit erträgt. Sie bringen keine Personen auf die Bühne, die ihren Leidenschaften vor der Vernunft stillzuschweigen gebieten können. Die Dichter haben darinnen nicht Unrecht. Ein Stoiker würde eine sehr langweilige Rolle in einer Tragödie spielen. Die Dichter, welche bewegen wollen, fährt Plato fort, stellen uns ganz andre Gegenstände vor: Sie führen in ihren Gedichten Personen auf, die sich heftigen Begierden überlassen; Menschen, welche allen Stürmen ihrer Leidenschaften ein Spiel sind, oder wenigstens noch gegen ihre Anfälle kämpfen müssen. Sie wissen so gut, daß die heftige Gemüthsbewegung Ursache ist, warum man ihre Personen mit so vielem Vergnügen reden höret, daß sie diese Personen abtreten lassen, so bald es entschieden ist, ob sie glücklich oder unglücklich seyn werden, so bald ihr Schicksal festgesetzt ist. Nun aber schwächt, nach Platons Meynung, die Fertigkeit sich den Leidenschaften, auch sogar den erkünstelten, welche die Dichtkunst erregt, zu überlassen, die Herrschaft des geistigen Theiles der Seele,

a) De Rep. L. X. p. 604. edit. Serrani.

44 Kritische Betrachtungen über die

Seele, und macht uns geneigt, uns den Regungen unsrer Begierden Preys zu geben. Dieser Philosoph wollte eine ganz umgekehrte Ordnung in den Handlungen der Menschen herstellen, welche ihm zu folge von dem Verstande angeordnet, und nicht von den Begierden des sinnlichen Theiles der Seele regiert werden müssen.

b) Plato wirft der Poesie noch eine andre schädliche Wirkung vor: Diese, daß die Dichter, indem sie sich so oft in die Stelle der Lasterhaften setzen, deren Gesinnungen sie ausdrücken wollen, endlich selbst die lasterhaften Sitten annehmen, wovon sie täglich Nachahmungen machen. Man hat allzuviel Ursache zu fürchten, daß ihr Geist verderben werde, wenn er sich so oft und viel mit Ideen unterhält, welche nur verderbte Seelen beschäftigen. *Frequens imitatio*, sagt Quintilian, indem er von den Schauspielern redet, *transit in mores.* c)

d) Plato unterstützt diese Betrachtungen, die er über die schädlichen Wirkungen der Dichtkunst anstellt, durch seine eigne Erfahrung. Nachdem er das Bekenntniß abgelegt hat, daß er sich bisweilen von ihren Regungen habe zu weit verführen lassen.

b) *De Rep. L. III. p. 396.*

c) Eine oft wiederholte Nachahmung verwandelt sich endlich in Sitten. *Inst. orat. L. I. c. 11.*

d) *De Rep. L. X. p. 607.*

lassen, vergleicht er die Ueberwindung, die es ihm kostet, sich von dem Homer los zu machen, mit der Pein eines Liebhabers, welcher nach vielen Kämpfen genöthigt ist, eine Geliebte zu verlassen, die sich allzuvielen Herrschaft über ihn anmaßt. In andern Stellen nennt er ihn vorzugsweise den Dichter, und den ersten unter allen Erfindern. Man sieht also wohl, daß, wenn Plato die Dichter aus seiner Republik ausschließt, er sie blos aus der Ursache daraus verbannt, welche die Prediger verbindet, wider die Schauspiele zu reden, und die der Grund war, warum die Athentenser diejenigen aus ihrer Republik verwiesen, welche ihren Mitbürgern allzusehr gefielen.

Dieses sind die Ursachen, die dem Plato bewegen, denjenigen Theil der poetischen Kunst, welcher im Mahlen und Nachahmen besteht, aus seinem Staate auszuschließen; denn er ist es zufrieden, daß man denjenigen behalte, welcher den Bau der Verse und die Anordnung des Sylbenmasses lehrt. Es ist dieses derjenige Theil der Kunst, den man oft durch das Wort Versification andeutet, und den wir in diesen Betrachtungen bisweilen die Mechanik der Poesie nennen werden. Plato legt sogar diesem Theile der poetischen Kunst einen nicht geringen Lobspruch bey, welcher eine Rede prächtiger, und dem Ohre angenehmer machte, indem er einen Numerus und einen Wohlklang in alle ihre einzelnen Theile bringt, der ihm mehr als der Gang der Prosa gefällt. Ihm zu Folge werden die lobeserhebun-

bungen der Götter und Helden, so in Versen verfaßt sind, eben dadurch weit fähiger zu gefallen, und auswendig behalten zu werden. Platons Endzweck ist allemal, diejenigen Theile einer Kunst, welche beynahе unfähig sind, Schaden zu thun, in seinem Staate bezubehalten, und diejenigen daraus zu entfernen, die ihm allzugesährlich zu seyn scheinen. Eben so untersagt er in seiner Republik diejenigen Tonarten der alten Musik, deren weichliche und weibische Gesänge ihm verdächtig vorkommen, und behält andre bey, deren Melodien, seiner Meinung nach, nicht schädlich werden können.

Man könnte ihm darauf antworten, daß eine notwendige und so gar an und für sich der Gesellschaft nützliche Kunst nicht um deswillen daraus verbannt werden müsse, weil sie unter den Händen derjenigen, die sie misbrauchen wollen, schädlich werden könne. Man muß aus einem Staate nichts, als die übersflüssigen und zu gleicher Zeit gefährlichen Künste entfernen, und es dabey bewenden lassen, daß man alle Vorsicht gebraucht, um zu verhindern, daß die nützlichen Künste keinen Schaden thun. Plato selbst verbietet nicht, auf den Küsten seiner Republik Wein zu bauen, obgleich der übermäßige Gebrauch des Weines zu grossen Unordnungen verleitet, ob uns gleich das Anzügliche dieses Getränkes oft verführt, uns seiner über die Nothdurft zu bedienen.

Der gute Gebrauch, den zu allen Zeiten viele Dichter von den Erfindungen und Nachahmungen der Poesie gemacht haben, beweist hinlänglich, daß es keine unnütze Kunst in der Gesellschaft sey. Da sie ihrer Natur nach eben so geschickt ist, Handlungen zu schildern, welche den Menschen auf tugendhafte Gedanken bringen, als solche, die seine verderbten Neigungen verstärken können: So kömmt es blos darauf an, einen guten Gebrauch von ihr zu machen. Die Abschilderung tugendhafter Handlungen erheitert unsre Seele; sie erhebt sie gewissermassen über sich selbst, und entzündet löbliche Leidenschaften in uns, als die Liebe zum Vaterlande und die Begierde nach Ruhme. Eine Fertigkeit in diesen Leidenschaften macht uns vieler Anstrengungen von Tugend und Herzhaftigkeit fähig, zu deren Unternehmung uns die bloße Vernunft niemals gebracht haben würde. Das Beste der Gesellschaft erfordert oft so schwere Dienste von einzelnen Bürgern, daß es gut ist, wenn die Leidenschaften der Schuldigkeit zu Hülfe kommen, und sie zu dem völligen Entschlusse bringen, ihr solchen zu leisten. Ueberdieses weis ein guter Dichter die Gemächte, so er von den Lastern und Leidenschaften macht, auf solch eine Art anzulogen, daß seine Leser dadurch desto mehr in der Liebe zur Weisheit und Tugend bestärkt werden. Doch es ist unnötzig, mehr davon zu sagen; da ohnehin die französischen Poesien, wie wir in der Folge anmerken werden, niemals diejenige Herrschaft über die Gemüther erhalten können, welche jene hatten; deren Wirkun-

gen

gen Plato so sehr fürchtete. Zudem ist auch unser Naturell nicht so lebhaft und empfindlich, als der Athenenser ihres war.

Aber Plato macht noch einen andern Einwurf gegen den Werth der Poesie. Diesen, daß die Dichter nur Nachahmer und Copisten der Werke und Productionen anderer Künstler sind. e) Der Dichter, der eine Beschreibung von einem Tempel macht, ist ihm zu Folge, nur der Copist des Baumeisters, welcher den Tempel aufgeführt hat. In so weit bin ich seiner Meinung, daß ich z. E. lieber der Baumeister der Peterskirche in Rom seyn möchte, als der Dichter, welcher eine schöne Beschreibung davon in Versen gemacht hätte. Ja ich gebe zu, daß es ein größeres Verdienst sey, die Verhältnisse eines Schiffes, welches vortrefflich segelt, ausfindig gemacht zu haben, als die reißende Geschwindigkeit seines Fluges auf den weiten Ebenen des Meeres zu beschreiben. Aber zuweilen ist es auch ein geringeres Verdienst, der Erfinder zu seyn, als der Nachahmer. Wer übertrifft in folgender Stelle den andern? Der sinnreiche Fatill, oder der Herr von Hagedorn, der die schönen Erfindungen desselben so gut abzumahlen weis?

f) Ihm stellt ins Schlafgemach, das er allein erfand,
Die Säulenordnung Rom, Paris die Spiegel-
wand,

Der

e) De Rep. L. X.

f) Hagedorn in dem Gedichte von der Glückseligkeit.

Vor der, in hellem Erzt und stufenweis erhdhet,
Der lächelnde Satill auf schwarzen Marmor siehet.
Ein flüsternd Blumenwerk bebt um des Fensters
Fach.

Den-nahen Pferdestall bedeckt ein kupfern Dach.
Nicht weit von diesen ruht, der Baukunst zum
Exempel,

Auf Weisern deutscher Art ein göttervoller Tempel;
So prächtig, daß der Stolz, den Kennern zum Ver-
druck,

Hier nichts der Kunst geweyht, als bloß den Ueber-
fluß:

So offen, daß, so bald der Nord die Zinn erschüttert,
Der bauge Jupiter mit allen Blitzen zittert,
Daß jüngst ein Regenguß Minerven fast ver-
schmemmt,

Und daß ein Wiedehopf

Hier ist der Copist über sein Original. Und wie viele Dinge werden nicht von den Dichtern nachgeahmt, welche keine Menschenwerke sind, wie z. B. der Donner und andre Lusterscheinungen, mit einem Worte, die ganze Natur, das Werk des Schöpfers. Doch diese Betrachtungen würden zu einer philosophischen Untersuchung werden, die uns allzuweit von unserm Zweck entfernte. Wir wollen nur noch anmerken, daß eine Gesellschaft, welche alle Bürger, deren Künste schädlich werden könnten, aus ihrem Schoosse ausschliessen wollte, gar bald zu einem Aufenthalte der langen Weile werden würde.

Sechster Abschnitt.

Von der Beschaffenheit des Stoffes,
den die Mahler und Dichter bearbeiten.

Daß sie denselben niemals allzuinteressant
an sich selbst wählen können.

Wenn dasjenige, was in der Poesie und Malern am anzüglichsten ist, wenn die Gewalt, so diese beyden Künste haben, uns zu bewegen und zu gefallen, von denen Nachahmungen herrühret, die sie von Gegenständen machen können, welche fähig sind, uns zu interessiren: So ist es der größte Fehler wider die Klugheit, den nur Mahler oder Dichter begehen können, wenn sie zum Hauptgegenstande ihrer Nachahmung Dinge wählen, welche man in der Natur mit Gleichgültigkeit betrachten würde; wenn sie ihre Kunst anwenden, uns Handlungen vorzustellen, die nur eine mäßige Aufmerksamkeit auf sich ziehen würden, wenn wir sie wirklich sähen. Wie können wir von der Abbildung eines Originals gerührt werden, so an sich selbst unfähig ist, uns in Leidenschaft zu setzen? Wie kann ein Gemälde unsre Aufmerksamkeit an sich ziehen, welches einen Landmann darstellt, der seinen Weg vor sich hin geht, und zwey Lastthiere vor sich her treibt, da die in diesem Gemälde nachgeahmte Handlung selbst unsre Aufmerksamkeit nicht an sich halten kann? Ein Vorfall,

den

den wir angesehen haben würden, ohne vielen Antheil daran zu nehmen, wird uns noch weit weniger interessiren, wenn wir eine Erzählung davon in Versen lesen. Die Nachahmung wirkt allemal weit schwächer, als der nachgeahmte Gegenstand: g) Quicquid alteri simile est, necesse est minus sic, eo quod imitatur. Eine Nachahmung kann uns also nicht bewegen, wenn der nachgeahmte Gegenstand uns nicht rühren kann. Wenn sie auch ein Zeniers, Bovermann, und andere Mahler dieser Gattung vorstellten, würden sie doch nur eine sehr flüchtige Aufmerksamkeit von uns erhalten. An der Feyer eines Dorffestes, oder an den gewöhnlichen Ergötzlichkeiten der Soldaten in einer Hauptwache, findet sich nichts, das uns in Bewegung setzen könnte. Hieraus folgt, daß uns eine Nachahmung dieser Gegenstände wohl einige Augenblicke auf eine angenehme Art beschäfftigen, daß sie uns bewegen könne, den Talenten, die der Künstler zur Nachahmung besaß, unsern Beyfall zu schenken, aber niemals wird sie uns rühren. Wir loben des Mahlers Kunst, gut nachzuahmen, aber wir tadeln ihn, daß er zum Vorwurfe seiner Arbeit Subjecte gewählt hat, an denen wir so wenig Antheil nehmen.

Die schönste Landschaft, wäre sie auch gleich von Titian und Carache, rührt uns nicht stärker, als der Anblick von einem Striche Landes voll rauher oder anmuthiger Gegenden thun würde: Es

D 2 fin.

findet sich an einem solchen Gemählde nichts, das uns, wenn ich so sagen darf, unterhält; und gleichwie es uns gänzlich ungerührt läßt, so zieht es auch unsre Aufmerksamkeit nicht lange an sich. Kluge Mahler haben diese Wahrheit so wohl eingesehen, so wohl empfunden, daß sie selten eine Landschaft öde und ohne Figuren gemacht haben. Sie haben sie bevölkert, sie haben ein Subject in diese Schildereyen gebracht, welches aus einer Anzahl Personen besteht, deren Handlung fähig ist, uns in Bewegung zu setzen, und folglich unsre Aufmerksamkeit lebhaft zu erhalten. So haben sich Poussin, Rubens und andre grosse Meister geholfen, die sich nicht daran begnügt haben, auf ihre Landschaften eine männliche Gestalt zu bringen, die ihren Weg vor sich hin geht, oder etwa eine Weibsperson, welche Früchte auf den Markt trägt; sie stellen allzeit Figuren darauf, die da denken, damit sie uns Anlaß zum Denken geben; sie bringen Menschen hinein, welche von Leidenschaften bestürmt werden, damit sie die unsrigen empören, und uns durch diese Bewegung an sich fesseln mögen. In der That redet man auch weit öfter von den Figuren dieser Gemählde, als von ihren Terrassen und Bäumen. Die von Poussin zu verschiedenenmalen geschilderte Landschaft, welche man gemeiniglich Arkadien nennt, würde nicht so gerühmt werden, wenn sie ohne Figuren wäre.

Wer hat nicht von der berühmten Gegend gehört, so der angenommenen Erdichtung nach
eine

eine Zeitlang ein Wohnplatz der glücklichsten Einwohner gewesen ist, die jemals ein Land bewohnt haben? Menschen, welche immer mit ihrem Vergnügen beschäftigt, keine andern Unruhen und Widerwärtigkeiten kannten, als diejenigen, so den erdichteten Hirten in den Romanen zustossen, deren Zustand man uns so beneidenswertig abmahlt. Das Gemählde, wovon ich rede, stellt eine Landschaft in einer anmuthigen Gegend vor. Mitten darauf erblickt man das Grabmal eines jungen Mädgens, die in der Blüthe ihres Alters gestorben ist: Man ersieht dieses aus der Bildsäule des Mädgens, welche nach dem Gebrauche der Alten auf dem Grabe liegt. Die Grabchrift besteht bloß in vier lateinischen Worten: h) Et in Arcadia ego. Aber diese so kurze Inschrift erweckt die ernsthaftesten Betrachtungen in zween Jünglingen und zwo Mädgen, welche mit Blumenkränzen geschmückt sind, und dieses so traurige Denkmal, wie es scheint, von ungefähr an einem Orte angetroffen haben, wo sie, wie man leicht vermuthen kann, keinen so melancholischen Gegenstand aufsuchten. Einer von ihnen läßt die übrigen diese Inschrift bemerken, indem er mit dem Finger darauf zeigt, und man nimmt in ihren Gesichtern, durch den Schmerz hindurch, welcher sich ihrer bemächtigt, nun nichts mehr als die letzten Ueberreste einer sterbenden Freude wahr. Man glaubt die Betrachtungen zu hören, die diese jungen Leute über den Tod machen, welcher weder des Alters noch der

D 3

Schön-

h) Auch ich war in Arcadia.

Schönheit schon, und vor dem die glücklichsten Himmelsgegenden keine Freystätte haben. Man stellt sich vor, was sie einander Rührendes sagen werden, wenn sie sich von der ersten Bestürzung werden erholt haben, und macht die Anwendung davon auf sich selbst, und auf die, so uns werth sind.

Mit der Poesie hat es eben die Bewandniß, als mit der Malerey, und die Nachahmungen, welche die Poesie von der Natur macht, rühren uns nur nach dem Maasse des Eindruckes, den die nachgeahmte Sache auf uns machen würde, wenn wir sie wirklich sähen. Eine Erzählung in Versen, deren Inhalt an sich selbst nicht belustigend wäre, würde Niemand zum Lachen reizen, so schön sie auch in Verse gebracht seyn möchte. Wenn eine Satyre nicht irgend eine Wahrheit, von der ich schon vorher einen dunkeln Begriff hatte, in ein schönes Licht setzt, wosfern sie nicht Maximen enthält, welche wegen eines wichtigen Gedankens, der in wenig Worte eingeschlossen ist, allemal für Sprüchwörter gelten können: So kann ich ihr höchstens das Lob geben, daß sie gut geschrieben sey; aber ich behalte nichts davon im Gedächtnisse, und habe eben so wenig Neigung sie zu rühmen, als sie noch einmal zu lesen. Wenn der Stachel eines Epigramma nicht lebhaft, wenn sein Inhalt nicht so beschaffen ist, daß man es mit Vergnügen anhörte, falls es auch in Prosa erzählt würde, so wird das Epigramma, wosfern auch sein Eyllenmaß richtig, und die

Rei.

Reime wohlklingend sind, von Niemanden auswendig behalten werden. Ein dramatischer Dichter, welcher seine Personen in Umstände setzt, die so wenig interessant sind, daß ich Personen von meiner Bekanntschaft wirklich in diesen Umständen sehen könnte, ohne sonderlich beunruhigt zu werden, rührt mich im geringsten nicht zum Vortheile dieser Personen. Wie sollte mich die Cople rühren, da mich das Urbild nicht rühren kann?



Siebender Abschnitt.

Das Trauerspiel greift uns stärker an, als das Lustspiel, vermöge der Natur der Subjecte, mit welchen das Trauerspiel zu thun hat.

Wenn man erwägt, daß die Tragoedie einen grossen Theil der Menschen mehr in Affect setzt, und mehr beschäftigt, als die Komoedie: So kann man nicht mehr daran zweifeln, daß uns Nachahmungen nur nach dem Maasse des Eindruckes interessiren, welchen der nachgeahmte Gegenstand selbst auf uns gemacht haben würde. Nun ist gewiß, daß die Zuschauer, überhaupt genommen, nicht bey jeder theatralischen Handlung auf gleiche Weise gerührt worden, daß sie sich dem Schauspieler bey Vorstellung einer Komoedie

moedie nicht so völlig überlassen, als bey der Auf-
führung einer Tragoedie. Diejenigen, welche die
dramatische Poesie zu ihrem Vergnügen machen,
reden öfter und mit weit mehrerm Affecte von den
Tragoedien, als von den Komödien, die sie gese-
hen haben; sie wissen eine grössre Anzahl Verse aus
Cornellens und Racinens Stücken, als aus den
Stücken des Moliere. Auch übersehen wir das
Mittelmässige in der Tragoedie weit eher, als in
der Komödie, welche kein so grosses Recht auf
unsre Aufmerksamkeit zu haben scheint, als die
erstere,

a) habet Comoedia tanto

Plus oneris, quanto vaniae minus:

sagte Horaz. Alle diejenigen, so für unser Thea-
ter arbeiten, sagen eben dasselbe, und versichern,
man laufe weniger Gefahr, wenn man das Publi-
cum zu einem Vergnügen einlade, welches man ihm
durch Ablockung der Thränen zu machen sucht, als
wenn man es durch Erregung des Lachens belusti-
gen will.

Und doch sollte die Komödie, allem Anscheine
nach, den Zuschauer mehr an sich ziehen, als die
Tragoedie. Der komische Dichter maßt seinen
Zuschauern nicht Helden und Charaktere, die sie
nie-

- *) Das Lustspiel hat um so viel mehr Schwierigkeiten, je
weniger man ihm Nachsicht wiederfahren läßt. Ep. I.
L. I.

niemals anders als nach unbestimmten Ideen gekannt haben, welche ihnen ihre Einbildungskraft aus dem Berichte der Geschichtschreiber davon gemacht haben kann: Er unterhält das Parterre nicht mit Verschwörungen gegen den Staat, mit Drafseln, mit andern wunderbaren Vorfällen, und mit Sachen, wöben der größte Theil der Zuschauer, welcher an dergleichen Begebenheiten niemals einigen Antheil gehabt hat, nicht recht einsehen kann, ob die Umstände und Folgen dieser Begebenheiten nach der Wahrscheinlichkeit ausgeführt werden. Hingegen schildert der komische Dichter unfre Freunde, und diejenigen, mit denen wir täglich umgehen. Das Theater erhält sich, nach der Meinung des Plato, b) nur durch die Thorheiten, worin die Menschen verfallen, weil sie sich selbst nicht genug kennen. Einige bilden sich ein mächtiger, andre aufgeklärter, und noch andre lebenswürdiger zu seyn, als sie wirklich sind.

Der tragische Dichter zeigt uns die schädlichen Folgen des Mangels an Selbstkenntniß unter Souverainen und andern unabhängigen Personen, die sich mit Nachdrucke rächen können; deren Erbitterung natürlicher Weise heftig ist, und deren Leidenschaften, wosfern es solche sind, die auf das Theater gebracht werden können, zu grossen Begebenheiten Anlaß geben. Der komische Dichter zeigt uns die Folgen dieses Mangels an Selbstkenntniß unter dem gemeinen Haufen der Menschen,

b) In Phil. p. 48.

sehen, deren Nachbegierde den Gesetzen unterworfen ist, und deren Leidenschaften, ich rede von denen, welche auf dem Theater statt finden, nichts als Zänkeren, Projecte, mit einem Worte, nichts als gewöhnliche Zufälle hervorbringen können.

Der komische Dichter unterhält uns also mit Begebenheiten von Personen unsers gleichen, und stellt uns Portraits dar, wovon wir die Originale alle Tage sehen. Er bringt das Parterre selbst aufs Theater. Es sollten also die Menschen, welche immer begierig sind, das Lächerliche an andern zu entdecken, und von Natur voll Verlangen, sich alle Einsichten zu erwerben, die sie berechtigen können, weniger Hochachtung gegen andre zu haben, ihre Rechnung besser bey Thalia, als bey Melpomene finden: Thalia ist noch fruchtbarer an Lectionen zu unserm Gebrauche, als Melpomene. Wenn die Komoedie nicht alle Fehler bessert, deren sie spottet, so lehrt sie wenigstens, wie man mit denen umgehen müsse, welche diesen Fehlern unterworfen sind, und wie man es mit ihnen anzufangen habe, wosern man die Härte, welche sie aufbringt, und eine niedrige Gefälligkeit, die ihnen schmeichelt, vermeiden will. Die Tragoedie hingegen stellt uns Heiden vor, denen wir gar nicht gleich zu werden suchen können, weil es unsre Umstände nicht verflatten; und ihre Regeln und Beyspiele haben Begebenheiten zum Grunde, welche denjenigen, die uns begegnen können, so wenig ähnlich sind, daß, wenn wir Anwendungen davon auf uns machen wollten, selbige alle-

allemal sehr unbestimmt und unvollkommen seyn würden.

Aber die Komoedie ist nach der Definition des Aristoteles c) eine Nachahmung des Lächerlichen an den Menschen; und die Tragoedie ist, zu folge der Bedeutung, die man diesem Worte beylegte, d) eine Nachahmung des Lebens und der Reden der Helden, oder auch anderer, welche vermöge ihres hohen Standes den gewaltsamsten Leidenschaften unterworfen sind. Sie ist eine Nachahmung der Verbrechen und Unglücksfälle grosser Männer, so wie der erhabensten Tugenden, deren sie fähig sind. Der tragische Dichter zeigt uns die Menschen, wie sie den heftigsten Leidenschaften zum Raube, und in den gewaltsamsten Gemüthsbewegungen sind. Die ungerechten aber allmächtigen Götter, welche verlangen, daß man an den Füßen ihrer Altäre eine junge unschuldige Prinzessin erwürge. Den grossen Pompejus, den Ueberwinder so vieler Nationen, und das Schrecken der Könige im Oriente, von den nichtswürdigsten Sklaven ermordet. Wir finden in den Personen des tragischen Dichters nicht unsre Freunde; ihre Leidenschaften sind viel hinreißender; und da die Gesetze nur ein sehr schwacher Zaum für diese Leidenschaften sind, so haben sie auch ganz andre Folgen, als die Leidenschaften der Personen eines komischen Dichters. Daher beschäftigen uns Schrecken und Mitleiden, welches die

Ab.

c) *Poetic. cap. V.*

d) *Vet. etym. graec.*

Poesie und Mahlerey. I. Th. VIII. Abschn. 61

haben, wenn schon das Gedächtniß den Augen im Lesen zuvorkömmt. Diese zwei Dichtungsarten lassen Personen reden, welche gerührt sind, und die uns sowohl gegen ihren Kummer, als gegen ihr Vergnügen höchst empfindlich machen würden, wenn sie uns selbst davon unterhielten.

Diejenigen Sinngedichte, deren Verdienst in Wortspielen, oder in einer sinnreichen Allusion besteht, gefallen uns bloß, wenn sie neu für uns sind. Nur die erste Ueberraschung setzt uns in eine Bewegung. Die Spiße wird stumpf, sobald wir den Inhalt davon behalten: Die hingegen, welche Gegenstände mahlen, die da fähig sind, uns weichmüthig zu machen, oder sich auf eine andre Weise eine große Aufmerksamkeit zuzuziehen, machen allzeit Eindruck auf uns. Man liest sie oft von neuem, und Viele behalten sie auswendig, ohne sich jemals vorgenommen zu haben, sie zu lernen. Um der Ehre, neuerer Dichter nicht zu nahe zu treten, so sind diejenigen von Martials Sinngedichten, welche man gemeinlich auswendig weis, nicht die, worinnen er mit Worten spielt, sondern diejenigen, worinnen er Gegenstände mahlt, welche vermögend sind, uns stark zu interessiren. Von dieser Beschaffenheit ist sein Epigramma auf die Arria, die Gemahlin des Paetus.

Kluge Schriftsteller, welche dogmatische Gedichte haben verfertigen, und die Verse als ein Mittel gebrauchen wollen, uns gute Lehren zu geben, haben sich

62 Kritische Betrachtungen über die

sich nach dem ist erwähnten Grundsatz gerichtet. Um den Leser in der Aufmerksamkeit zu erhalten, haben sie ihre Verse mit Bildern bestreut, welche rührende Gegenstände abschilberten: Denn Vorwürfe, die bloß unsre Neugierigkeit befriedigen können, halten uns nicht so fest an sich, als Gegenstände, welche fähig sind, unser Herz zu erweichen. Der Verstand ist, wenn ich so reden darf, weit eigensinniger im Umgange, als das Herz.



Neunter Abschnitt.

Wie man einen dogmatischen Stoff
interessant macht.

Als Virgil seine *Georgica* verfertigte, ein Lehrgedicht, dessen Titel uns Unterricht im Ackerbau und in ländlichen Beschäftigungen verspricht; gebrauchte er die Vorsicht, es mit Nachahmungen solcher Gegenstände anzufüllen, die uns in der Natur an sich gezogen haben würden. Ja, er hat sich nicht einmal an den Bildern, welche mit unbeschreiblicher Kunst über das ganze Werk ausgestreut sind, begnügen lassen, er bringt in einem dieser Bücher, bei Gelegenheit der Wunderzeichen an der Sonne, eine Abhandlung an, worinnen er so eine wichtige Materie, als die Ermordung des Julius Caesar und der Anfang der Regierung des Au-

August für die Römer war, mit aller der Fruchtbarkeit abhandelt, deren die Poesie fähig ist: In ein anders Buch slicht er die wunderbare Fabel vom Aristaeus, oder das Gemählde von den Wirkungen der Liebe ein. In einem andern giebt eine Abschilderung des Landlebens ein anmuthiges und mit den lebenswürdigsten Figuren angefülltes Landschaftsstücke ab. Endlich webt er in dieses Werk die tragische Geschichte des Orpheus und der Euridice ein; eine Geschichte, bey welcher man, wenn man sie wirklich sähe, in Thränen zerfließen würde. Es ist so wahr, daß diese Bilder die eigentliche Ursache sind, weswegen man die Georgica mit so vielem Vergnügen liest, daß auch die Aufmerksamkeit bey denjenigen Versen nachläßt, welche die auf dem Titel versprochenen Regeln vortragen. Aber gesetzt auch, der Gegenstand eines Lehrgedichtes wäre von so besondrer Art, daß man es Einmal mit Vergnügen läse, so würde man es doch nicht mit eben der völligen Befriedigung noch einmal lesen; mit der man eine Ekloge zum zweytenmale liest. Der Verstand kann das Vergnügen, einerley Sache zu lernen, nicht auf eben die Weise zweymal genießen, wie das Herz zweymal das Vergnügen genießen kann, Eine und eben dieselbe Bewegung zu empfinden. Das Vergnügen zu lernen erreicht mit dem Vergnügen zu wissen sein Ende.

Die dogmatischen Gedichte, deren Verfasser es nicht für wichtig gehalten haben, sie durch eine hinlängliche Anzahl pathetischer Gemählde zu verschö-

schönern, sind bey weiten nicht in den Händen der Meisten. Was auch diese Gedichte für Verdienste haben mögen, so sieht man doch das Lesen derselben als eine ernsthafte Beschäftigung, und nicht als ein Vergnügen an. Man liebt sie weniger; und das Publicum behält nichts daraus, als die Verse, welche denjenigen ähnlich sind, die man in Virgils Gedichten vom Ackerbaue rühmet. Jedermann bewundert das Genie und die Fruchtbarkeit des Lucrez, das Kraftvolle seiner Ausdrücke, die kühne Manier, womit er Gegenstände mahlt, für welche der Pinsel der Poesie nicht gemacht zu seyn schien, und seine Geschicklichkeit, Sachen in Verse einzukleiden, bey welchen, hätte er sie in der Sprache der Götter sagen sollen, Virgil selbst vielleicht verzweifelt hätte: Indessen wird Lucrez weit mehr bewundert, als gelesen. Man kann aus seinem Gedichte, *De natura rerum*, so voll es auch von falschen Schlüssen ist, weit mehr lernen, als aus Virgils *Aeneis*: Und dennoch liest jedermann den Virgil, und liest ihn oftmals, aber Wenige machen den Lucrez zu ihrem Lieblingsbuche. Man liest sein Werk nur als eine Arbeit, die man mit Vorsatz unternimmt, und es ist nicht wie die *Aeneis* eines von den Büchern, auf welches ein geheimer Zug sogleich unsre Hand führt, sobald man einige Stunden lesen will. Man vergleiche die Anzahl der Uebersetzungen des Lucrez in allen ausgebildeten Sprachen mit der Anzahl der Uebersetzungen des Virgils, so wird man vier Uebersetzungen der virgilischen *Aeneis* gegen eine von dem Gedichte, *De natura*

natura rerum, aufzeigen können. Die Menschen werden allezeit rührende Bücher lieber haben, als Bücher, welche sie unterrichten. Weil ihnen die lange Weile mehr zur Last fällt, als die Unwissenheit, so ziehen sie auch das Vergnügen, in Bewegung zu kommen, dem Vergnügen, unterrichtet zu werden, vor.



Zehnder Abschnitt.

Ein Einwurf, welcher von den Gemähl-
den hergenommen wird, darzuthun, daß die
Kunst der Nachahmung mehr interessire,
als das Subject der Nachah-
mung selbst.

Man könnte den Einwurf machen, daß Ge-
mähle, an welchen man sonst nichts
wahrnimmt, als die Nachahmung ver-
schiedner Gegenstände, die uns nicht an sich gefesselt
haben würden, wenn wir sie in der Natur erblickt
hätten, dem ungeachtet nicht ermangeln, unsere
Blicke eine Zeitlang auf sich zu ziehen. Wir schen-
ken den Früchten und den Thieren, die auf einem
Gemählde vorgestellt sind, eine Aufmerksamkeit,
welche wir diesen Gegenständen selbst nicht schenken
würden. Die Copie hält uns länger an sich, als
das Urbild.

Ich antworte, wenn wir Gemählde von dieser Gattung sehr genau betrachten, so ist unfre vornehmste Aufmerksamkeit nicht auf den nachgeahmten Gegenstand, sondern vielmehr auf die Kunst des Nachahmers gerichtet. Nicht sowohl der Vorwurf, als die Geschicklichkeit des Künstlers heftet unfre Blicke an sich; man schenket der in dem Gemählde nachgeahmten Sache selbst nicht mehrere Aufmerksamkeit, als man ihr in der Natur schenket. Niemals verweilt man sich bey diesen Gemählben so lange, als bey denjenigen, wo die Vortreflichkeit des Subjectes mit der Vortreflichkeit der Ausführung vereinigt ist. Man betrachtet einen Blumenkorb von Baptista, oder ein Dorffest von Leniers nicht so lange, als eines von Poussins sieben Sacramenten, oder als eine andre historische Composition, die mit eben so vieler Geschicklichkeit ausgeführt ist, als Baptista und Leniers in der Ausführung ihrer Werke zeigen. Ein historisches Gemählde, welches eben so schön gemahlt ist, als eine Hauptwache von Leniers, nimmt uns weit mehr ein, als die Hauptwache.

Man muß, wie es die gesunde Vernunft erfordert, allemal voraus setzen, daß es der Kunst in beyden gleich gut gelungen sey; denn es ist nicht genug, daß die Gemählde von Einer Hand sind. Man betrachtet z. E. ein Landfest von Leniers mit mehr Vergnügen, als eines von seinen historischen Gemählben; aber das beweist nichts. Jedermann weiß, daß Leniers in ernsthaften Compositionen eben

eben so unglücklich, als in den Besten unglücklich war.

Wenn man nun die Aufmerksamkeit, welche man der Kunst schenkt, von derjenigen unterscheidet, die man auf den nachgeahmten Gegenstand richtet, so wird man allezeit finden, daß ich Recht habe, wenn ich behaupte, die Nachahmung mache niemals mehr Eindruck auf uns, als der nachgeahmte Gegenstand würde machen können. Dieses hat sogar seine Richtigkeit, wenn die Rede von Gemälden ist, welche blos der Verdienst der Ausführung schätzbar macht.

Die Kunst zu mahlen ist so schwer, sie greift uns bey einem Sinne an, dessen Herrschaft über unsre Seele so groß ist, daß ein Gemälde schon allein durch die Schönheiten der Ausführung gefallen kann, ohne dem Gegenstande, den es vorstellt, etwas schuldig zu seyn: Aber unsre Aufmerksamkeit und Achtung gehören alsdenn einzig und allein der Kunst des Nachahmers zu, der uns zu gefallen weis, so gar, ohne uns zu rühren. Wir bewundern den Pinsel, welcher die Natur so schön nachzumachen gewußt hat. Wir untersuchen, wie es der Künstler angefangen habe, unser Auge so zu hintergehen, daß wir Farben, auf eine Fläche aufgetragen, für wirkliche Früchte ansehen. Ein Mahler kann also den Namen eines grossen Künstlers entweder als ein trefflicher Zeichner, oder als ein Colorist, welcher mit der Natur um den Vorzug strei-

streitet, verdienen, wenn er sich auch seiner Talente nicht zu bedienen weis, rührende Gegenstände vorzustellen, und die Seele und die Wahrscheinlichkeit in seine Gemälde zu bringen, die sich in Raphaels und Poussins Schildereyen empfinden lassen. Die Gemälde der lombardischen Schule werden bewundert, ob sich gleich ihre Meister oft darauf eingeschränkt haben, den Augen durch den Reichthum und die Wahrheit ihrer Farben zu schmeicheln, ohne vielleicht daran zu denken, daß ihre Kunst fähig sey, uns zu rühren. Aber ihre eifrigsten Anhänger gestehen, daß den Gemälden dieser Schule eine große Schönheit mangle, und daß z. E. Titians Schildereyen weit schätzbarer seyn würden, wofern er allezeit rührende Materien gearbeitet, und die Vorzüge seiner Schule öfter mit den Vorzügen der römischen verbunden hätte. Die Schilderey dieses grossen Mahlers, welche den H. Märtyrer Petrus, einen Dominicaner vorstellt, wie er von den Waldensern ermordet wird, ist, in Ansehung des Reichthumes der Vocalfarben, vielleicht nicht sein schätzbarstes Gemälde, so schätzbar es auch selbst von dieser Seite ist. Indessen ist es nach dem Berichte des Ritters Ridolfi, Geschichtschreibers der Mahler von der venetianischen Schule, dasjenige, so man am meisten kennt und rühmet. a) Allein die Handlung dieses Gemäldes ist interessant, und Titian hat es mit mehrerer Wahrscheinlichkeit, und mit einem stärkern und richtigern Ausdrucke der Leidenschaften gearbeitet, als seine übrigen Werke.

a) P. 151.



Eilfter Abschnitt.

Die bloßen Schönheiten der Ausführung machen ein Gedicht nicht zu einem guten Werke, so wie sie ein Gemälde zu einem schätzbaren Werke machen.

So verhält sich nicht mit denjenigen Dichtern, die weiter kein Verdienst haben, als daß sie in der Versification vortrefflich sind, ohne einen rührenden Gegenstand schildern zu können, und die, wenn ich mich des horazischen Ausdruckes bedienen darf, nur klingende Tändeleien zu Papiere bringen, gleich den Malern, von welchen ich ist geredet habe. Das Publicum macht niemals viel aus den Werken eines Dichters, dessen ganzes Talent darinn besteht, daß es ihm in der Mechanik seiner Kunst glückt. Indessen würde man dem Publico Unrecht thun, wenn man es der Strenge gegen die Dichter, und der Nachsicht gegen die Maler beschuldigen wollte. Es ist weit schwerer, ein guter Colorist und zierlicher Zeichner, als ein glücklicher Wortsteller und richtiger Reimer zu seyn. Ueberdieses befindet sich in den Werken eines bloßen Versemachers keine Nachahmung der Natur; wenigstens ist es, wie ich in der Folge dieses Werkes weitläufiger darthun werde, sehr schwer,

daß französische Verse, mittelst der Aussprache, von Schall, welcher in dem Inhalte beschrieben wird, gut genug nachahmen, um den Dichter, der nichts weiter zu leisten im Stande ist, in Ansehen zu bringen. Der Reim ist keine Nachahmung irgend einer Schönheit, die in der Natur vorhanden ist: Hergegen in den Schildereyen eines Malers, welcher sonst nichts als gut coloriren kann, befindet sich, wie ich schon gesagt habe, eine schätzbare Nachahmung der Schönheiten in der Natur. Hier findet man menschliches Fleisch auf das natürlichste vorgestellt, und in seinen Landschaften trifft man die verschiedenen Wirkungen des Lichtes und der natürlichen Farben aller Gegenstände an.

Wosern nun das größte Verdienst der Gedichte und Gemählde darinn besteht, daß sie Gegenstände vorstellen, welche fähig seyn würden, uns an sich zu fesseln und zu rühren, wenn wir sie wirklich sähen: So läßt sich leicht begreifen, von welcher Wichtigkeit die Wahl eines Subjectes für Maler und Dichter sey. Niemals können sie es allzuinteressant wählen.

b) Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deferet hunc, neq̄ lucidus ordo.

b) *Horat. de arte poet.*

Der Herr Abt legt dieser Stelle vermuthlich nur per accommodationem einen Sinn bey, den sie in ihrer ursprünglichen Verbindung nicht hat.



Zwölfter Abschnitt.

Ein Werk interessirt uns auf zwei Arten,
In so fern wir überhaupt Menschen sind,
und in so fern wir Menschen von einer
gewissen besondern Gat-
tung sind.

Ein Subject kann auf zwei Arten interessant seyn. Erstlich an sich selbst, weil seine Umstände von solcher Beschaffenheit sind, daß sie überhaupt jedermann rühren müssen. Zwentens kann es interessant seyn, nur in Beziehung auf gewisse Personen, falls ein Subject, so sich nur eine mittelmässige Aufmerksamkeit unter dem grossen Haufen der Menschen zu verschaffen fähig ist, dennoch eine sehr grosse Achtung von Seiten gewisser Personen auf sich ziehet. So ist z. E. ein Porträt ein sehr gleichgültiges Gemählde für diejenigen, welche die Person nicht kennen, die es vorstellt; aber eben dieses Porträt ist ein kostbares Gemählde für diejenigen, welche die Person lieben, deren Bildniß es ist. Verse, voller Empfindungen, die den unfrigen ähnlich sind, welche einen Zustand schildern, worinnen wir uns selbst befinden, oder auch ehedem befanden, haben etwas besonders Anzügliches für uns. Ein Subject, das die Hauptbegebenheiten der Geschichte eines gewissen Volkes enthält, ist

interessanter für dasselbe Volk, als für eine andre Nation. Der Stoff der Aeneis war wichtiger für die Römer, als er für uns ist. Der Inhalt des Gedichtes von dem Mädchen von Orleans ist interessanter für uns, als für die Italiener. Ich will mich nicht länger bey diesem Interesse aufhalten, das sich nur auf gewisse Menschen und Zeiten bezieht, und diesen allein eigen ist. Da es ohnedieß Maltern und Dichtern leicht seyn muß, zu entscheiden, ob die Materien, die sie zu bearbeiten unternehmen, diejenigen, denen sie ihre Werke vorlegen sollen, stark interessiren.

Ich werde mich also begnügen, zwei Betrachtungen darüber anzustellen. Die erste: Es ist sehr schwer, daß ein Gedicht von einigem Umfange, welches weder durch das Pathetische der Declamation, noch durch die Auszierungen der Schaubühne unterstützt werden soll, Beyfall finde, wosern es nicht aus einem Stoffe gearbeitet ist, welcher beyde Arten des Interesse in sich vereinigt; oder, mit andern Worten, aus einem Stoffe, welcher fähig ist, jedermann zu rühren, und dem ohnerachtet den Mitbürgern des Verfassers noch insbesondere gefällt, weil er Dinge betrifft, woran sie den meisten Antheil nehmen. Man liest ein Gedicht nicht zum Unterrichte, sondern zum Vergnügen, und man legt es bey Seite, wenn es nichts Anzügliches hat, unsre Aufmerksamkeit zu erhalten. Nun aber ist es ben nahe unmöglich, daß das Genie eines Dichters so fruchtbar an Schönheiten seyn, und daß sie der Dicht-

Dichter auf so mannigfaltige Weise vervielfältigen könne, uns ein ganzes episches Gedicht hindurch, so zu reden, blos durch die Stärke seines Geistes in der Aufmerksamkeit zu erhasen. Man wagt zu viel, wenn man es unternimmt, unsre Neugierde zu gleicher Zeit zu erregen und zu befriedigen. Man unternimmt zu viel, wenn man uns gegen Personen, die uns vollkommen gleichgültig sind, so viel Zuneigung bringen will, daß wir von allen ihren glücklichen und unglücklichen Schicksalen gerührt werden. Es ist gut, wenn sich der Dichter aller Neigungen und Leidenschaften, die schon wirklich in uns vorhanden sind, vorher versichert, und hauptsächlich derjenigen, so uns als Einwohnern eines Landes, oder auch von einer andern Seite her eigenthümlich sind. Ein Dichter, welcher Heinrich den vierten zum Helden eines epischen Gedichtes machen wollte, würde uns schon für seinen Helden und für seinen Stoff eingenommen finden: Selne Kunst würde sich vielleicht vergebens erschöpfen, ehe er uns für einen alten Helden, oder für einen fremden Prinzen so sehr interessirte, als wir es schon für den besten unserer Könige sind.

Dasjenige Interesse, welches eine besondere Beziehung auf uns hat, oder uns eigenthümlich ist, erregt unsre Neugierde eben so sehr; wenigstens setzt es uns eben so sehr, als das allgemeine Interesse, in die Verfassung, uns rühren zu lassen, und ihm unsre ganze Aufmerksamkeit zu schenken. Eine Nachahmung von Dingen, für welche wir uns als

Bürger eines gewissen Staates, oder Anhänger einer gewissen Parthey interessiren, hat allgewaltige Rechte über uns. Wie viele Streitschriften haben ihre erste gute Aufnahme dem besondern Antheile zu danken, so diejenigen daran nehmen, die der Sache, deren Vertheidigung sie führen, zugethan sind. Es ist wahr, das Publicum vergißt sehr bald Bücher, die kein andres Verdienst haben, als daß sie unter gewissen besondern Umständen zum Vorscheine kommen. Das Buch muß im Grunde gut seyn, wenn es sich in Ansehen erhalten soll; wofern es aber wirklich ein solches ist, wenn es jedermann zu gefallen verdient, so wird es durch dieses besondre Interesse noch weit eher bekannt werden. Ein gutes Buch macht mit Hülfe dieses Interesse ein viel geschwinderes und größeres Glück. Ausserdem giebt es Interesse einer besondern Beziehung, welche lange dauern, und einem Werke viele Jahrhunderte hindurch die Aufmerksamkeit einer grossen Menge Menschen verschaffen können. Von solcher Art ist das Interesse einer Nation an einem Gedichte, welches die vornehmsten Begebenheiten ihrer Geschichte beschreibt, und von Städten, Flüssen und Gebäuden redet, die ihnen immer vor Augen sind. Dieses Interesse würde der Ducelle des Chapelain einen gewissen Beyfall verschafft haben, wenn das Gedicht mehr als mittelmässig gewesen wäre.

Es ist wahr, alle Nationen in Europa lesen noch ist die Aeneis des Virgils mit einem unbeschreiblichen Vergnügen, obschon die Gegenstände, welche

welche dieses Gedicht abmahlt, nicht mehr vor ihren Augen sind, ob sie gleich nicht mehr so vielen Antheil an der Stiftung des römischen Reiches nehmen, als Virgils Zeitverwandte, worunter die Vornehmsten sich noch der Abkunft von den Helden rühmten, die er besingt. Die Feste, die Kämpfe, die Orte, von denen er redet, sind den meisten seiner Leser nur aus demjenigen bekannt, war er davon erzählt. Aber die Aeneis, das vollkommenste Werk eines Dichters, welcher jemals geschrieben, hat, so zu reden, noch überzählige Hülfsmittel im Vorrathe, ihr Glück zu machen. Ob uns gleich dieses Gedicht weiter nicht rührt, als weil wir Menschen sind, so rührt es uns doch noch genug, um uns an sich zu fesseln. Aber Niemand, der nicht eine sehr hohe Meinung von sich hat, darf seinen Werken ein Glück versprechen, welches der Aeneis ihren gleich kömmt, das Glück, ohne dieses Interesse einer besondern Beziehung auf den Leser, zu rühren, zumal wenn er in französischer Sprache schreibt. Ich werde dieses in der Folge meiner Schrift weitläufiger auszuführen suchen.

Meine zweite Betrachtung soll die Ungerechtigkeit unbesonnener Urtheile betreffen, die man bisweilen fället, wenn man das, was die alten Schriftsteller von dem bewundernswürdigen Erfolge gewisser Werke sagen, der Unwahrheit beschuldigt, weil man das besondre Interesse nicht dabey in Erwägung zieht, welches diejenigen, die ihnen so vielen Beyfall gaben, an diesen Werken hatten. Die,

z. E., so darüber erstaunen, daß Caesar, als er Ciceros Rede für den Ligarius hörte, gänzlich aus seiner Fassung gebracht wurde, daß der Dictator sich selbst so sehr vergessen haben sollte, die Papiere, die er in Händen hatte, aus einer unwillkürlichen Bewegung fallen zu lassen: Diejenigen, die da sagen, sie hätten diese Rede gelesen, und sie suchten noch nach der Stelle, welche vermögend gewesen seyn sollte, einen Mann, wie Caesar, mit solch einem Streiche zu treffen, reden als Sprachgelehrte, welche niemals etwas mehr als die Sprache der Menschen studirt haben, ohne sich eine Kenntniß von den Bewegungen ihres Herzens zu erwerben. Man setze sich an die Stelle des Caesars, so wird man den Ort ohne Mühe finden. Man wird leicht begreifen, wie der Ueberwinder in der pharsalischen Schlacht, welcher auf dem Schlachtfelde selbst seinen Feind als seinen Mitbürger umarmt hatte, durch das Gemälde, das Cicero von dieser Begebenheit macht, in einem so hohen Grade gerührt werden konnte, daß er vergaß, daß er auf dem Richtstuhle säße.

Laßt uns zu dem allgemeinen Interesse, und zu denjenigen Subjecten zurücke kommen, an denen es befindlich ist, und welche daher vermögend sind, jedermann zu rühren. Mahler und Dichter müssen keine andern, als solche bearbeiten. Es ist wahr, Künstler wissen ihren Stoff zu bereichern, sie können Subjecte, die ihrer Natur nach ohne alles Interesse sind, zu interessanten Subjecten machen:

den: Allein es finden sich viele Schwierigkeiten bey Bearbeitung eines Stoffes, welcher alles, was ihn rührend machen soll, von der Erfindung des Künstlers bekommen muß. Ein Mahler, und vornämlich ein Dichter, welcher ein uninteressantes Subject bearbeitet, kann der Unfruchtbarkeit desselben nicht anders abhelfen, kann anders nicht das Herz rührende in die gleichgültige Handlung, die er nachahmt, hineinbringen, als auf zwei Arten: Entweder er verschönert diese Handlung durch Episoden, oder er verändert die Hauptumstände derselben. Entschließt er sich, die Handlung durch Episoden zu verschönern, so dient das Interesse, so man an diesen Episoden nimmt, nur dazu, das Frostige in der Haupthandlung desto sichtbarer zu machen, und man wirft dem Dichter vor, daß er sein Versprechen, welches er auf dem Titel gethan hat, schlecht geleistet habe. Verändert er die Hauptumstände der Handlung, die, wie man voraus setzen muß, eine durchgängig bekannte Begebenheit ist, so hört sein Gedicht auf, wahrscheinlich zu seyn. Eine Geschichte kann uns nicht wahrscheinlich vorkommen, wenn wir durch glaubwürdige Zeugen von ihrem Gegentheile versichert sind: Welches wir umständlicher ausführen wollen, wenn wir zeigen werden, daß in der Poesie so wenig als in der Mahleren alle Arten von Erdichtungen erlaubt sind.

Mahler und Dichter haben also ernstlich zu untersuchen, ob uns die Handlung, welche sie bearbeiten

Versen behandeln will. Es giebt Subjecte, welche vortheilhafter für die Mahler als für die Dichter sind, so wie es andre giebt, welche vortheilhafter für die Dichter sind, als für die Mahler. Ich will mich bemühen, dieses deutlicher zu machen, wenn ich vorher meine Leser erkücht habe, mir etwas Weilläufigkeit in dieser Abhandlung zu gute zu halten. Ich glaubte, ich müßte mich ausbreiten, um desto verständlicher zu seyn.

Der Dichter kann uns viele Dinge sagen, die uns der Mahler nicht zu verstehen geben kann. Der Dichter kann viele unserer Empfindungen und Gedanken ausdrücken, die ein Mahler nicht andeuten kann, weil weder diese noch jene von eignen und besonders bezeichneten Bewegungen in der Leibesstellung begleitet, oder auf dem Gesichte genau charakterisirt werden. Das was Cornelia dem Caesar sagt,

L'exemple que tu dois periroit avec toi

kann von keinem Mahler ausgedrückt werden. Er kann wohl, wenn er der Cornelia ein ihrer gegenwärtigen Situation und ihrem Charakter gemäses äußerliches Betragen beylegt, uns eine ungefähre Idee von ihren Gesinnungen machen, und uns zu erkennen geben, daß sie mit vieler Würdigkeit spricht; aber der Gedanke dieser Römerinn, welche will, daß der Tod des Unterdrückers der Republik nicht ein verabscheuungswürdiges Verbrechen,

20 Kritische Betrachtungen über die

chen, sondern eine Strafe seyn solle, so alle die in Schrecken setzen könne, welche etwas wider die Freyheit unternehmen wollten, dieser Gedanke, sage ich, giebt dem Pinsel nichts zu verdolmetzchen.

Man hat, wenn ich so sagen kann, keinen Ausdruck in der Sprache der Mahleren, der die Worte des alten Horaz sichtbar machen könnte, als er dem, der ihn fragt, was sein Sohn ganz allein wider drey Gegner thun solle, zur Antwort giebt: Sterben! Ein Mahler kann uns wohl sehen lassen, daß jemand von einer Leidenschaft bewegt ist, auch wenn er ihn ausser Action schildert, weil es keine Leidenschaft der Seele giebt, die nicht zugleich eine Leidenschaft des Körpers wäre. Allein die besondern Gedanken, so der Zorn in jemand zu folge seines eignen Charakters und der Umstände, worinn er sich befindet, hervorbringt, das, was er der redenden Person, in Absicht auf ihre Situation, Erhabnes eingiebt, dieses kann der Mahler sehr selten so deutlich ausdrücken, daß man ihn versteht.

3. E. Poussin hat in seinem Gemälde von dem Tode des Germanicus alle Arten des Schmerzens, von welchem seine Familie und seine Freunde durchdrungen waren, als er mit Gifte vergeben in Ihren Armen starb, ausdrücken können: Aber es war ihm nicht möglich, uns einen vollkommenen Begriff von den letzten Empfindungen dieses Prinzen zu geben, die so vermögend seyn müßten, uns in Wehmuth zu setzen. Ein Dichter kann es thun ;
er

er kann ihn sagen lassen: Ich würde Recht haben, mich über einen so frühzeitigen Tod, als der meinige ist, zu beklagen, wofern ich auch die Schuld der Natur zuschreiben hätte; aber ich sterbe von Gifte: Sucht meinen Tod zu rächen, und schämt euch nicht, euch Angebot zu verschaffen, um diesen Zweck zu erhalten. Das Mitleiden des Publici wird auf der Seite solcher Ankläger seyn. Ein Mahler würde die meisten von diesen Gedanken nicht ausdrücken können; auch kann er in jedem Gemählde nicht mehr als einen einzigen von denen, die ihm auszudrücken möglich sind, abbilden. Er kann wohl, uns einen Wink von dem Verdachte zu geben, den dieser Prinz hatte, daß Tiberius der Ursacher seines Todes wäre, den Germanicus vorstellen; wie er seiner Gemahlinn Agrippinâ eine Statue des Tiberius mit einer Geberde und Miene zeigt, welche fähig ist, diesen Gedanken verständlich anzudeuten; aber er muß sein ganzes Gemählde zum Ausdruck dieses Gedanken anwenden.

Da ein Gemählde, das eine Handlung vorstellt, uns nicht mehr als einen Augenblick ihrer Dauer sehen läßt, so kann der Mahler bey seinen Entwürfen seine Absicht niemals zugleich mit auf das Schöne richten, welches die vor der gegenwärtigen Situation vorhergegangnen Umstände, bisweilen einem gewöhnlichen Gedanken ertheilen. Die Poesie hingegen beschreibt uns alle merkwürdigen Zufälle der Handlung, die sie bearbeitet; und das, was schon vorgesehen ist, wirft oft einen Strahl

8a Kritische Betrachtungen über die

vom Wunderbaren auf etwas sehr Gemüthliches, welches nachmals vorgeht, oder gesagt wird. So kann sich die Poesie dieses Wunderbare zu Nuße machen, das aus den Umstände entspringt, und welches man allenfalls das beziehungsweise Schöne nennen kann. Von dieser Art ist der seltsame Einfall des Misanthropen, der, da er mit vieler Ernsthaftigkeit die Ursachen hererzählet, die ihn abhalten, seinen Aufenthalt am Hofe zu nehmen, nach einer langen Ausrechnung des wirklichen und beschwerlichen Zwanges, den man sich erspart, wenn man nicht daselbst lebt, endlich hinzusetzt:

On n'a pas à louer les vers de Messieurs tels.

Dieser Gedanke wird schon durch den bekannten Charakter der redenden Person, und durch das, was ihm kurz vorher deswegen begegnet war, weil er gesagt hatte, daß schlechte Verse nichts taugten.

Ausserdem ist es auch einem Dichter ungewein viel leichter als dem Mahler, uns Zuneigung gegen seine Personen einzuflossen, und zu machen, daß wir vielen Antheil an ihren Schicksalen nehmen. Die äußerlichen Eigenschaften, die der Mahler seinen Personen beylegen kann, als Schönheit, Jugend, Majestät und Anmuth, können uns nicht so sehr für ihr Schicksal interessiren, als die Tugenden und Eigenschaften der Seele, welche der Dichter den seinigen zutheilen kann. Ein Dichter kann uns durch den erhabnen und liebenswürdigen Charakter, den er einem unbekanntem Helden giebt, für wel-

welchen er uns einnehmen will, beynabe eben so empfindlich gegen das Unglück dieses Prinzen machen, von dem wir sonst noch nie haben reden hören, als gegen das Unglück des Germanicus. Dieses ist der Mahler nicht im Stande zu thun: Uns zu rühren, ist er genöthigt, Personen zu wählen, die wir schon kennen: Sein Verdienst besteht darinn, sie so vorzustellen, daß wir sie ohne Mühe und Ungewißheit sogleich erkennen. Es ist ein Meisterstück des Poussin, daß er uns in seinem Gemählde von des Germanicus Tode durch einen so sinnreichen Einfall die Agrippina kenntlich gemacht hat. Nachdem er die verschiednen Arten von Betrübniß der übrigen Personen auf dem Gemählde als Leidenschaften geschildert hat, die sich ausdrücken ließen, stellt er neben das Bette des Germanicus ein Frauenzimmer, von edler Gestalt und Kleidung, die ihr Gesicht mit den Händen verbirgt, und aus deren ganzer Stellung der tieffte Schmerz hervorblickt. Man erräth sogleich, daß das Leiden dieser Person der andern ihres übertreffen müsse, weil dieser große Meister, aus Verzweiflung solches vorzustellen, sich durch eine Erfindung seines Wises aus der Verlegenheit geholfen hat. Jeder, der da weis, daß Germanicus eine Gemahlinn hatte, die ihm gänzlich ergeben war, und seine letzten Seufzer empfing, erkennen die Agrippina mit eben der Gewißheit, als sie Kenner des Alterthums an dem Fuße und an der Haltung des Kopfes erkennen, welche von den Münzen genommen ist. Wenn Poussin nicht der Erfinder dieses dichterischen Zuges ist, den er leicht

von dem Griechen entlehnt haben kann, welcher dem Agamemnon mit verhülltem Haupte bey der Aufopferung der Iphigemia, seiner Tochter, mahlte; so ist dieser Zug doch immer ein Meisterstück der Mahlerkunst.

Ich bin oftmals darüber in Verwunderung gerathen, daß die Mahler, denen doch so viel daran gelegen seyn muß, uns die Personen kennbar zu machen, deren sie sich bedienen wollen, uns zu rühren, und die so viele Schwierigkeiten dabey finden müssen, selbige ganz allein vermittelst des Pinsels kenntlich zu machen, ihre historischen Gemählde nicht allezeit mit einer kurzen Inschrift begleiten. Drey Vierteltheile von den Zuschauern, die im übrigen sehr fähig sind, einem Werke Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, haben nicht Gelehrsamkeit genug, den Inhalt des Gemähldes zu errathen. Es ist für sie eine schöne Person, welche gefällt, die aber eine Sprache redet, so sie nicht verstehen: Man wird es bald überdrüssig, sie anzusehen; weil die Dauer eines Vergnügens, woran der Geist keinen Antheil nimmt, sehr kurz ist.

Die Vernunft der gothischen Mahler, so plump sie auch war, lehrte sie doch die Nützlichkeit der Inschriften zum Verständnisse des Inhaltes der Gemählde einsehen. Es ist wahr, sie haben einen eben so barbarischen Gebrauch von dieser Einsicht als von ihren Pinseln gemacht: Aus einer seltsamen Vorsicht ließen sie fliegende Papiere aus dem Munde ihrer

ihrer Figuren hervorgehen, worauf sie das schrieben, was ihre geistlosen Figuren sagen sollten. Das hieß im eigentlichen Verstande, seine Figuren reden lassen. Diese fliegende Papiere sind mit dem gothischen Geschmacke untergegangen: Aber die größten Meister haben bisweilen zwey oder drey Worte, das Subject ihrer Werke verständlicher zu machen, für nothwendig gehalten; ja sie haben sich kein Bedenken gemacht, sie an einen Ort des Planes ihrer Gemählde hin zu schreiben, wo sie nichts verderbten. Raphael und Carache haben sich ihrer auf solche Weise bedient: Coypel hat gleichfalls halbe Verse aus dem Virgil in der Galerie des königlichen Pallastes angebracht, um die Deutlichkeit seiner Subjecte, die er aus der Aeneis genommen hat, zu befördern. Die Mahler, deren Werke man in Kupfer sticht, fangen schon an, den Nutzen dieser Aufschriften einzusehen, und setzen deren unter das Kupfer, welches man nach ihren Gemählben macht.

Der Dichter erreicht die Nachahmung seines Gegenstandes viel gewisser als der Mahler. Er kann sich vieler Züge bedienen, die Leidenschaften und Empfindungen einer seiner Personen auszudrücken. Wosfern einige von diesen Zügen mislingen; wenn sie nicht gerade zum Ziele treffen; nicht die ganze Idee, die er abbilden will, sichtbar machen, so können glücklichere Züge den erstern zu Hülfe kommen. Vereint werden sie das austrichten, was ein einziger nicht hätte thun können; und

so müssen sie die Idee des Dichters in ihrer ganzen Stärke ausdrücken. Nicht alle Züge, deren sich Homer bedient, das ungestüme Wesen des Achilles zu mahlen, sind gleichmächtig stark: Aber die schwachen erhalten eine Stärke von andern, denen sie ihrerseits hinwiederum mehr Nachdruck mittheilen. Nicht alle Züge, die Moliere anwendet, seinen Misanthropen zu zeichnen, sind in gleichem Grade glücklich, aber die einen erhöhen die andern, und alle zusammengenommen bilden den wohlgezeichnetesten Charakter und das vollkommenste Porträt, welches jemals auf das Theater gebracht worden ist. Nicht eben diese Beschaffenheit hat es mit einem Mahler, der eine jede von seinen Personen nicht mehr als Einmal mahlt, und nicht mehr als Einen Zug anwenden kann, um eine Leidenschaft auf jedweden Theile des Gesichts auszudrücken, auf welchem sie sichtbar werden soll. Führt er diesen Zug, der die Leidenschaft ausdrücken soll, nicht recht glücklich; ist z. B. sein Contour, wenn er eine Bewegung des Mundes mahlt, nicht gerade die Linie, die er ziehen mußte: So mislingt ihm seine Idee; und die Person, anstatt eine Leidenschaft auszudrücken, macht nur eine Grimasse. Das was der Mahler in andern Theilen des Gesichts besser macht, kann uns wohl die Verbindlichkeit auflegen, das Fehlerhafte in der Zeichnung des Mundes zu entschuldigen, aber es ersetzt den verfehlten Strich nicht. Ja er versucht es oftmals vergebens, sein Versehen wieder gut zu machen: Er fängt von neuem an, ohne es besser zu treffen; und gleich

benen,

denen, die einen vergessnen Namen in ihrem Gedächtnisse suchen, findet er alles, ausgenommen den Zug, welcher einzig und allein dem Ausdrucke, den er nachahmen will, die rechte Gestalt geben könnte. Ob es also gleich Charaktere giebt, die ein Mahler nicht ausdrücken kann, moralisch davon zu sprechen; so giebt es doch keinen, den der Dichter nicht abbilden könnte. Wir werden aber auch sehen, daß es viele Schönheiten in der Natur giebt, welche der Mahler weit leichter schildert, und wovon er weit rührendere Nachahmungen macht, als der Dichter.

Alle Menschen sind traurig, weinen und lachen; alle Menschen haben Leidenschaften, aber einerley Leidenschaften unterscheiden sich an einem jedweden wieder durch einen besondern Charakter. Sie sind selbst an denjenigen verschieden, welche, wie der Künstler voraussetzen muß, gleiches Interesse an der Haupthandlung des Gemähltes nehmen. Das Alter, das Vaterland, die Gemüthsart, das Geschlecht und der Stand geben einer Leidenschaft, die durch einerley Empfindung hervorgebracht worden ist, sehr manigfaltige Gestalten. Der Schmerz derjenigen, die bey der Aufopferung der Iphigenia zugegen sind, entspringt aus einerley Empfindung des Mitleidens; und doch muß sich dieser Schmerz, zufolge der ist gemachten Anmerkung, an jedem Zuschauer verschiedentlich äussern. Diese Verschiedenheit aber kann der Dichter in seinen Versen nicht fühlbar machen. Thut er es auf der Schaubühne, so geschieht es vermittelst der

Declamation, und mit Beyhülfe des stummen Ausdrucks der spielenden Personen.

Man sieht leicht, wie ein Mahler den Schmerz derer, welche den Germanicus sterben sehen, nach ihrem Alter, Geschlechte, Vaterlande, nach ihrem Stande, und Temperamente abändern kann; aber man begreift nicht, wie z. E. ein Heldendichter sein Gedicht durch diese Mannigfaltigkeit schmücken könnte, ohne sich in Erzählungen zu verwickeln, die sein Werk langweilig machen würden. Er müßte mit einer ausführlichen und verdrüsslichen Beschreibung des Alters, der Gemüthsart, ja selbst der Kleidung derjenigen Personen anfangen, die er in seine Haupthandlung einführen will. Man würde ihm eine solche Erzählung nie verzeihen: Wenn er sie in den ersten Büchern macht, so wird sich der Leser ihrer nicht mehr erinnern, und die Schönheiten nicht fühlen, deren Entdeckung von etwas abhängt, das er schon vergessen hat; macht er sie aber unmittelbar vor der Katastrophe, so wird sie zu einer unerträglichen Verzögerung werden. Zudem fehlt es der Poesie an bequemen Ausdrücken, die meisten von diesen Umständen abzuschildern. Kaum würde die Naturlehre mit Hülfe ihrer Kunstwörter im Stande seyn, ein mehr oder weniger zusammengesetztes Temperament und den Charakter eines jeden Zuschauers gut auszudrücken. Um alle diese Dinge leicht, deutlich und begreiflich zu machen, muß man sie den Augen vorlegen.

Nichts

Nichts ist einem geklückten Mahler leichter, als das Alter, das Temperament, das Geschlecht, die Lebensart, und selbst das Vaterland seiner Personen zu erkennen zu geben, wenn er sich der Kleidungen, der Farbe des Fleisches, des Bartes und der Haare, ihrer Länge und Dichtigkeit, der Art, wie sie von Natur fallen, der Leibesstellung des Beträgers, der Gestalt des Kopfes, der Gesichtsbildung, des Feuers, der Bewegung, der Farbe der Augen und vieler andern Kennzeichen bedient, welche den Charakter einer Person durch die Empfindung kenntlich machen. Die Natur hat ein geheimes Vermögen in uns gelegt, die Charaktere der Menschen zu unterscheiden, welches viel weiter und geschwinder geht, als unsre Betrachtungen über die Kennzeichen und Merkmale der Charaktere gehen können. Diese Verschiedenheit des Ausdruckes ahmt der Natur bewundernswürdig nach, die, ungeachtet ihrer Einförmigkeit, in jedweden Gegenstande mit einem besondern Gepräge bezeichnet ist. Wo ich diese Verschiedenheit nicht antreffe, da sehe ich nicht mehr die Natur; ich werde die Kunst gewahr. Ein Gemählde, worauf viele Köpfe und viele Ausdrücke eben dieselben sind, ist niemals nach der Natur geschildert.

Der Mahler trifft in der Mechanik seiner Kunst keine Schwierigkeit an, die ihn hindert, jedem Ausdrücke einen besondern Charakter zu geben. Ja es begiebt sich oftmals, daß der Mahler, indem er als Dichter verfährt, sich selbst als einem Coloristen

und Zeichner Schönheiten an die Hand giebt, worauf er niemals gekommen seyn würde, wosern er nicht poetische Ideen auszudrücken gehabt hätte. Eine Erfindung enthält immer den Keim einer andern. Exempel werden unsre Anmerkung noch begreiflicher machen.

Jedermann kennt das Gemälde Raphaels, wo Christus in Gegenwart der andern Apostel dem heiligen Petrus in der Nacht der Schlüssel bestätigt; es ist eines von den Tapetenstücken, welche die Geschichte der Apostel vorstellen, die Papst Leo der zehnde für die Capelle Sixtus des vierten verfertigen ließ, und wovon die Originalzeichnungen in der Galerie des Papstes aufbehalten werden, welche Maria Stuart, Princessinn von Oranien, zu Hamptoncourt bauen ließ. Der heilige Petrus, der die Schlüssel hält, liegt vor Jesu Christo auf den Knien, und ist von einer heiligen Bewegung durchdrungen, die seiner Situation gemäß ist; Erkennlichkeit und Eifer für seinen Herrn blicken deutlich aus seinem Gesichte hervor. Der heilige Evangelist Johannes, welcher jung vorgestellt wird, wie er wirklich war, ist in der Action eines Jünglings geschildert: Mit einer freymüthigen Bewegung, die seinem Alter so natürlich ist, bezeigt er seinen Beyfall über die würdige Wahl seines Meisters, die er, wie man glauben sollte, selbst getroffen hat; so gut ist die Lebhaftigkeit seines Beyfalles durch eine sehr eifrig redende Miene und Leibesbewegung ausgedrückt. Der Apostel, welcher neben ihm steht, scheint

scheint älter zu seyn, und hat die Gesichtsbildung und das Betragen eines gefesteten Mannes: Auch legt er seinen Benfall, seinem Charakter gemäß, durch eine bloße Bewegung der Arme und des Kopfes an den Tag. Am äussersten Ende der Gruppe bemerkt man noch besonders vor den übrigen einen gallfüchtigen und sanguinischen Mann: Er hat eine hohe Gesichtsfarbe, einen Bart, welcher ins Rothe fällt, eine breite Stirne, eine viereckigte Nase, (wie man sie bey den Alten nannte,) und alle Züge eines tadelstüchtigen Menschen. Daher sieht er mit Misvergnügen und gerunzelter Stirne einen gegebenen Vorrang an, den er, wie man leicht erräth, ungerecht findet. Leute von dieser Gemüthsart, bilden sich gern ein, nicht weniger Verdienste zu besitzen, als andre. Neben ihm hat ein anderer Apostel seine Stelle, der wegen seines Betragens in Verlegenheit ist. Man ersieht sein melancholisches Temperament aus der Magerkeit seines gelben Gesichtes, aus seinem schwarzen und platten Barte, aus seiner Leibesstellung, kurz aus allen den Zügen, welche die Naturkündiger diesem Temperamente beylegen. Er beugt sich, und indem er die Augen fest auf Jesum richtet, nagt ihn eine finstre Eifersucht wegen einer Wahl, über die er sich nicht beklagt, die aber noch lange eine lebhafteste Erbitterung in seinem Herzen zurückerlassen wird: Mit einem Worte, man erkennt hier den Judas so deutlich, als sähe man ihn am Feigenbaume mit umgekehrtem Beutel an seinem Halse hängen.

92. Kritische Betrachtungen über die

Ich habe dem Raphael keine Erfindsamkeit angebicret; und ich zweifle, daß es möglich ist, die poetischen Erfindungen weiter zu treiben, als dieser grosse Dichter in seinen guten Zeiten gethan hat. Ein andres Stücke von eben dieser Tapeserem stellt den heiligen Paulus vor, der den Atheniensern den unbekanntten Gott verkündigt, dem sie einen Altar aufgerichtet hatten. Raphael hat an der Versammlung, der Zuhörer dieses Apostels ein Meisterstück von Poesie gemacht, und sich zugleich in den Gränzen der genauesten Wahrscheinlichkeit gehalten. Ein Cyniker, welcher sich auf seinen Stab lehnt, und den man an seiner Unverschämtheit und an den Lumpen, als Kennzeichen der Secte des Diogenes, für das, was er ist, erkennt, sieht den heiligen Paulus sehr frech an. Ein anderer Philosoph, den man, nach der Haltung seines Kopfes, für einen standhaften, und wohl gar hartnäckigen Mann hält, hat das Kinn auf die Brust gelegt, ist in Betrachtungen über die Wunder, die er hört, ganz versunken, und geht, wie man wahrzunehmen glaubt, in diesem Augenblicke von der Erschütterung zur Ueberzeugung über. Ein anderer läßt den Kopf auf die rechte Schulter sinken, und betrachtet den Apostel mit einer blossen Bewundrung, die noch von keiner andern Empfindung begleitet zu seyn scheint. Noch ein anderer legt den Zeigefinger seiner rechten Hand auf die Nase, und macht die Miene eines Menschen, welcher nunmehr eben über gewisse Wahrheiten Licht bekommt, wovon er schon seit langer Zeit einen dunkeln Schimmer sah. Diesen Weltweisen setzt
der

der Mahler junge Leute und Frauen entgegen, welche ihr Erstaunen und ihre Gemüthsbewegung durch Geberden an den Tag legen, die ihrem Alter sowohl, als ihrem Geschlechte gemäß sind. Auf dem Gesichte eines Mannes, welcher gekleidet ist, wie es ohngefähr die damaligen jüdischen Schriftgelehrten seyn konnten, ist der Verdruß sichtbar abgemahlt. Der glückliche Eindruck der Predigt des heiligen Paulus mußte eine solche Wirkung bey einem verstockten Jüden hervorbringen. Die Besorgniß, langweilig zu werden, hält mich ab, noch länger von den Personen dieses Gemähltes zu reden, allein es ist keine einzige, die nicht auf eine sehr verständliche Weise dem aufmerksamen Zuschauer Rechenschaft von ihren Empfindungen ablegt.

Ich will noch ein Beispiel anführen. Die Sache ist wichtig genug. Ich will es von der Susanna des Herrn Coppels nehmen; einem Gemählte, welches sehr gerühmt wird, ob es gleich die Größe eines Staffeleugemähltes übersteigt. Susanna erscheint daselbst vor dem Volke, weil sie des Ehebruchs beschuldigt ist, und der Mahler stellt sie in dem Augenblicke vor, da die zween Alten ihr Zeugniß wider sie ablegen. Aus der Gesichtsbildung der Susanna und aus ihrer Miene, welche ungeachtet ihres Kummers noch heiter ist, sieht man wohl, daß, wenn sie die Augen niederschlägt, solches aus Schamhaftigkeit und nicht aus dem Bewußtseyn einiger Schuld geschieht. Das Edle und Erhabne in ihrer Gesichtsbildung legt ein so lautes Zeugniß
zu

94 Kritische Betrachtungen über die

zu ihrem Vortheile ab, daß man wohl fühlt, das Erste, was wir thun würden, wäre, eine Angeklagte, die sich mit einem solchen Betragen vor uns zeigte, loszusprechen. Der Mahler hat das Temperament der berüchtigten Alten verschieden vorgestellt; der eine scheint sanguinisch, der andre gallföchtig und melancholisch zu seyn. Dem Charakter gemäß, welcher seinem Temperamente eigen ist, begehrt dieser letztere sein Verbrechen mit Beharrlichkeit. Man wird auf seinem Gesichte nichts als Heftigkeit und Wuth gewahr. Der Sanguinische scheint erweicht zu seyn, und man sieht, daß er, ungeachtet seines Zornes, schon Gewissensbisse fühlt, die ihn in seinem Entschlusse wankend machen. Es ist dieses der Charakter von Leuten seines Temperamentes. Hißig genug sich zu rächen, und doch nicht hart genug, die Zurüstungen zur Vollziehung ihrer Rache anzusehen, ohne von Regungen des Mitleidens gerührt zu werden.

Aus dem Angeführten läßt sich leicht schließen, daß die Mahleren gern Subjecte bearbeiten, wo sie eine große Anzahl Personen hineinbringen kann, die an der Handlung Antheil nehmen. Dergleichen sind die, von denen wir geredet haben, und so sind die Ermordung Caesars, die Opferung der Iphigenia, und viele andre, die man nicht nöthig hat, anzuführen. Die Gemüthsbewegung der Umstehenden verknüpft sie hinlänglich mit der Handlung, so bald sie diese in Bewegung setzt. Die Leidenschaft macht die Anwesenden auf einem Gemähl-

mählbe, so zu reden, zu handelnden Personen, da sie in einem Gedichte bloße Zuschauer seyn würden. So könnte, z. E. ein Dichter, der die Aufopferung der Tochter des Jephtha zum Stoffe eines Gedichtes wählen wollte, nur eine kleine Anzahl stark dabey interessirter Personen in seine Handlung bringen. Handelnde Personen, die keinen wesentlichen Antheil an der Handlung nehmen, bey welcher man ihnen eine Rolle zu spielen giebt, sind in der Poesie frostig bis zum Ekel. Der Mahler hingegen kann so viele Zuschauer in seine Handlung bringen, als er für gut findet. Wosern sie nur gerührt zu seyn scheinen, so fragt Niemand mehr, was sie da zu thun haben.

Die Poesie kann sich also keine so grosse Anzahl handelnder Personen anmassen. Wir haben eben gesagt, daß eine Person, die nur einen mittelmässigen Antheil an der Handlung nimmt, zu einer überlästigen Person werde. Nimmt sie aber vielen Antheil daran, so muß das Gedicht ihr Schicksal bestimmen, und uns solches zu wissen thun. Die Menge handelnder Personen, womit bisweilen der tragische Dichter seine Unfruchtbarkeit verbergen will, wird ihm daher sehr zur Last, wenn sich die Handlung ihrer Entwickelung nähert, und man sich dieser Personen wieder entledigen soll. Er nöthigt sie also durch die erste, die beste Ursache, die ihm einfällt, durch Gift oder Schwerdt von selbst ihren Abschied zu nehmen.

a) L'un meurt vuide de sang, l'autre plein de
 fené.

Man kann diesen Vers des Boileau sehr gut auf solche Dichter anwenden, ob er gleich nicht auf sie gemacht ist. Man fragt nicht weiter nach, was nun mit einem Todten werden soll; man begräbt ihn. Allein diese blutige Ausmusterung, welche die tragische Schaubühne zu einem Schlachtfelde macht, empört den Zuschauer wider so viele unwahrscheinliche Mordthaten. Nicht die Menge des vergossenen Blutes, sondern die Art es zu vergiessen, macht den Character der Tragoedie aus. Zudem fällt das übertriebene Tragische ins Frostige, und man ist weit mehr geneigt, über einen Dichter, welcher pathetisch zu werden glaubt, wenn er recht tapfer Blut vergiessen kann, zu lachen, als bey seinem Stücke zu weinen. Ein boshafter witziger Kopf schickt vielleicht zu ihm, und läßt sich seine Todtenliste von ihm ausbitten.

Wenn wir die dramatische Dichtkunst mit der Mahleren vergleichen, so werden wir ebenfalls finden, daß die Mahleren den Vortheil hat, diejenigen Zufälle ihrer Handlung vorstellen zu können, die am meisten vermögend sind, einen grossen Eindruck auf uns zu machen. Sie kann uns sehen lassen, wie Brutus und Cassius den Dolch in Caesars Herz stossen, und wie der Priester das Messer in den Schooß der Iphigenia gräbt. Der tragische

sche Dichter dürfte es eben so wenig wagen, uns diese Gegenstände auf der Bühne zu zeigen, als die Verwandlung des Cadmus in eine Schlange, und der Progne in eine Schwalbe. Alle dergleichen Gegenstände gehören unter die, von denen Horaz sagt:

b) - - - Non tamen intus

Digna geri promes in scenam, multaque tolles
Ex oculis, quas mox narret facundia praesens.

Und wenn es auch die Gesetze der Tragoedie, die sich auf gute Ursachen gründen, nicht verböten, Begebenheiten von der angeführten Gattung auf das Theater zu bringen, so würde es doch immer ein kluger Dichter vermeiden. Da solche Begebenheiten fast niemals mit Wahrscheinlichkeit und Anstand vorgestellt werden können, so wird nur ein frostiges und kindisches Schauspiel daraus. Es ist nicht so leicht, die Augen zu hintergehen, als die Ohren. Daher schicken sich gewisse Erdichtungen besser in die Erzählung, als in das Schauspiel. Eine Begebenheit, die uns rühren könnte, wenn sie uns mit einer klugen Wahl der Umstände und in einem Vortrage erzählt würde, welcher der Wahr-

schein.

b) Man muß nicht auf die Bühne bringen, was hinter den Scenen anständiger geschehen kann. Manches entfernt man, und läßt es durch einen lebhaft gerührten Augenzeugen erzählen. Siehe Horazens Dichtkunst.

Scheinschkeit keinen Eintrag thäte, wird zu einem Marionettenspiele, wenn man es unternimmt, sie auf der Bühne vorzustellen. Die Verwandlungen, die auf dem französischen und italienischen Operntheater vorgehen, erregen fast allezeit ein Lachen, wenn gleich die Begebenheit an sich selbst tragisch ist. Daher ist der Dichter, der eine Tragoedie macht, genöthigt, seine Zuflucht zur Erzählung zu nehmen, wenn er uns dergleichen Begebenheiten bekannt machen will. Nun ist aber die Erzählung eines Acteurs eigentlich nichts anders, als die Nachahmung einer Nachahmung, und eine zweyte Copie.

Wenn gleich eine Handlung, die man uns in einer Erzählung darstellt, an sich selbst sehr rührend ist, so wird sie uns doch weniger rühren, als eine andre minder tragische Handlung, die vor unsern Augen vorgeht, und dramatisch vorgestellt wird. Die erste Scene zwischen Roderich und Chimeneri setzt uns stärker in Bewegung, als die Erzählung, welche Chimene dem Könige von dem Tode ihres Vaters macht, obgleich diese von einer Person kömmt, die so vielen Antheil an der Begebenheit hat. Und doch ist der Tod des Grafen ein schrecklicherer Vorfall, und folglich viel vermögender, uns an sich zu halten, als die Unterredung der Chimene und des Roderich, so interessant diese auch immer seyn mag.

Die

Die Subjects, deren Schönheit hauptsächlich in der Hoheit der Seele der handelnden Personen, in dem Edeln ihrer Empfindungen, und in Situationen liegt, welche heftig und ununterbrochen auf die theilnehmenden Personen wirken, und daher Anlaß zu vielen lebhaften Empfindungen und affectvollen Unterredungen geben müssen, sind für einen tragischen Dichter die glücklichsten. Er kann uns, wenn er dergleichen Subjecte bearbeitet, immer in der Aufmerksamkeit erhalten, und uns die vornehmsten Begebenheiten seiner Handlung selbst zeigen, ohne die Beyhülfe der Erzählungen nöthig zu haben. Diese Unterscheidung der Subjecte ist ausnehmend wichtig, und man kann an die Mahler eben so wohl als an die Dichter Horazens Verse richten, die er eigentlich für die leßtern schrieb:

e) Sumite materiam vestris qui scribitis aequam
Viribus.

Ihr mögt mahlen oder Verse machen wollen, so wählet euern Stoff eben so bedächtig, in Absicht auf die Feder oder auf den Pinsel, nachdem ihr entweder Mahler oder Dichter seyd, als in Absicht auf die Kräfte eures eignen besondern Genies, und eurer persönlichen Talente. Von dieser leßtern Wahl werden wir im Folgenden weitläufiger handeln. Laßt uns wieder zu den Subjecten zurücke kommen,

G 2

die

e) Ihr, die ihr etwas zu schreiben unternehmt, wähle einen Stoff, der euren Talenten angemessen ist. Horat. de arte poet.

die vorzüglich geschikt sind, entweder in Versen, oder in einem Gemälde bearbeitet zu werden.

Ein Dichter, der ein unbekanntes Subject bearbeitet, kann, überhaupt zu reden, uns seine Personen gleich im ersten Actu leichtlich bekannt, ja so gar interessant machen. Der Mahler hingegen, dem diese Mittel fehlen, darf es niemals unternehmen, ein Subject zu bearbeiten, welches aus einem unbekanntem Buche genommen ist; er darf keine andern Personen in sein Gemälde bringen, als solche, von denen jedermann, oder doch wenigstens diejenigen, denen er sein Werk vorlegen soll, schon haben reden hören. Sie müssen sie schon gekannt haben, der Mahler kann nichts weiter thun, als machen, daß wir sie, sobald wir sie sehen, sogleich als Bekannte wieder erkennen. Wir haben schon der Gleichgültigkeit der Zuschauer gegen ein Gemälde erwähnt, dessen Inhalt ihnen unbekannt ist.

Der Mahler muß dieses beständig beobachten; aber noch nöthiger ist es ihm, wenn er Stafelengemälde verfertigt, die das Schicksal haben, sowohl ihren Besizer als ihre Stelle oft zu verändern. Die Subjecte der Frescogemälde an Mauern, und andrer grossen Mahlereyen, welche immer an Einer Stelle bleiben, können bekannt werden, wenn sie es nicht vorher sind. Ja man kann errathen, daß ein Altargemälde einer Capelle irgend eine Begebenheit aus dem Leben des Heiligen vorstelle,

Poesie und Mahleren. I. Th. XIII. Abschn. 101

stellt, dem sie gewidmet ist. Und eben dasselbe Gerücht, das die Verdienste dieser Werke in der Welt ausbreitet, macht auch die Geschichte des Subjectes bekannt, welches der Mahler darinnen behandelt hat.

Es giebt Subjecte, welche durchgängig bekannt sind. Es giebt andre, die nur in gewissen Ländern bekannt sind.

Die bekanntesten in ganz Europa sind die, so man aus der heiligen Schrift nimmt. Dieses ist vielleicht die Ursache, warum sie Raphael und Poussin andern vorgezogen haben, besonders wenn sie Staffelengemälde verfertigten. Unter vier Gemälden von Poussin, stellen gewiß drey davon biblische Geschichte vor. Die vornehmsten Begebenheiten der griechischen und römischen Historie, nebst den fabelhaften Geschichten der Götter, welche diese Nationen anbeteten, sind ebenfalls allenthalben bekannt. Nach der gegenwärtig unter allen gesitteten Völkern in Europa eingeführten Gewohnheit, macht das Studiren der griechischen und römischen Schriftsteller die ernsthafteste Beschäftigung der Jugend aus. Indem man diese studirt, füllt man sich zugleich den Kopf mit den Fabeln und Geschichten ihres Landes an, und alles, was man in der Jugend gelernt hat, vergißt man schwerlich wieder.

Nicht gleiche Beschaffenheit hat es mit der neuern, sowohl geistlichen als weltlichen Geschichte.

Jedes Land hat seine Heiligen, seine Könige, und seine grossen Männer, welche sehr berühmt sind, und die man daselbst leicht kennet, ob sie schon anderwärts nicht eben so bekannt sind. Der heilige Patron in Bischofshabite, welcher die Stadt Boulogne, die durch ihre vornehmsten Gebäude und Thürme kenntlich ist, in der Hand hält, ist eine Figur, die in Frankreich nicht so allgemein bekannt ist, als in der Lombarden. Der heilige Martinus, welcher seinen Mantel zertheilt, eine Handlung, in der ihn Mahler und Bildhauer gewöhnlichermassen vorstellen, ist in Italien keine so bekannte Figur, als in Frankreich.

Die Franzosen wissen gemeintlich die Geschichte ihres Landes von den letzten zwey Jahrhunderten. Sie haben eine Kenntniß von den Mienen und Kleidungen derer, die in diesen Zeiten das größte Aufsehen gemacht haben. In Italien hingegen würde man aus einem Kopfe Heinrichs des vierten, den Inhalt eines Gemähtes nicht so errathen, wie man ihn in Frankreich erräth. Jedes Volk hat so gar seine besondern Sagen und eingebildeten Helden. Die Helden des Tasso und Ariosto sind in Frankreich nicht so bekannt als in Italien. Die Helden aus der Astraea sind den Franzosen bekannter als den Italienern. Ich weis keinen, als den Don Quixotes, einen Helden von besonderer Gattung, dessen Abenteuer Ausländern eben so bekannt wären, als den Landsleuten desjenigen, der ihnen ihr Daseyn gegeben hat.

Horaz

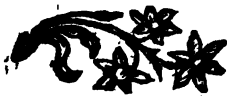
Horaz wird mit Rechte für den scharfsinnigsten unter den Schriftstellern gehalten, die den Dichtern Lehren gegeben haben. Man sehe, was er ihnen für einen Rath giebt, ungeachtet der Leichtigkeit, mit welcher der Leser ihre Personen erkennt, und ihren Stoff auf einmal ganz übersieht.

b) *Rectius Iliacum carmen deducis in actus*

Quam si proferres ignota indictaque ptimus.

Man thut besser, wenn man sich sein Subject aus den Begebenheiten des trojanischen Krieges, welche schon so oft auf die Schaubühne gebracht worden sind, auswählt, als wenn man sich eine Handlung nach Belieben zu einem Trauerspiele erfindet, oder aus dem Staube eines unbekanntes Buches Helden hervorzieht, von denen die Welt niemals gehört hat, um daraus seine Personen zu bilden. Was würde nicht Horaz zu den Maltern gesagt haben, wenn er seine Rede an sie gerichtet hätte?

b) *De arte poet.*



• • • • •

Vierzehnder Abschnitt.

Es giebt so gar Subjecte, die sich insbesondere für gewisse Gattungen der Poesie und Mahleren schicken. Von den eigentlichen Subjecten des Trauerspieles.

Es sind nicht nur gewisse Subjecte vorthellhafter für die Poesie als für die Mahleren, oder vorthellhafter für die Mahleren als für die Poesie; sondern es giebt auch solche, die für eine besondere Gattung der Dichtkunst und der Mahleren geschickter sind, als für alle andern. Die Opferrung der Juhigenta z. E. schickt sich nur auf ein Gemählde, wo der Mahler seinen Figuren eine gewisse Grösse geben kann. Ein Stoff von dieser Gattung läßt sich nicht mit so kleinen Figuren vorstellen, als die sind, womit man ein Landschaftsstück verschönert. Ein grotesker Stoff will nicht mit Figuren in lebensgrösse gearbeitet seyn. Riesemässige Gestalten würden sich an einem Gemählde der Venus sehr schlecht ausnehmen. Man frage mich nicht um die physikalische Ursachen dieser Schicklichkeit, ich weis keine andern anzugeben, als die innere Empfindung, welche sie uns vorschreibt, und das Exempel der grossen Mahler, die sie selbst gefühlt haben.

Eben

Eben fo iff es mit der Poesie befchaffen: Tragifche Begebenheiten fchicken fich nicht in Sinn-
gedichte. Das Epigramma kann aufs höchfte ir-
gend einen glänzenden Umftand diefer Begebenhei-
ten erhöhen, und in fein rechtes Licht fetzen; es
kann uns zur Bewunderung eines befondern Um-
ftandes nöthigen, aber es kann uns nicht dafür
einnehmen. Man zählt unter den alten und neu-
ern kaum fünf oder sechs gute über dergleichen Ma-
terien. Die Komödie giebt fich mit keinen fürch-
terlichen Handlungen ab. Thalia kann keine Ver-
wünfchungen ausfprechen, oder groffe Verbrechen
mit den verdienten Strafen belegen. Gewaltfa-
me und blutige Leidenschaften gehören nicht für die
Ekloge.

Einige Betrachtungen, die ich über die Hand-
lungen anftellen will, welche der Tragoedie eigent-
lich zugehören, werden vielleicht die, fo darauf Acht
haben wollen, in den Stand fetzen, in der Wahl
gefhickter Materien ficher zu gehen.

Da der Endzweck der Tragoedie iff, vornäm-
lich Schrecken und Mitleiden in uns zu erregen, fo
muß uns der tragifche Dichter zuerft lebens- und
hochachtungswürdige Perfonen zeigen, die er uns
nachher im Unglücke fehen läßt. Man muß uns
erft eine Hochachtung für diejenigen benbringen, die
wir beklagen follen. Es iff also nöthwendig, daß
die Perfonen des Trauerspieles nicht verdienen, un-
glücklich, oder doch wenigftens nicht fo fehr unglück-
lich

sich zu seyn als sie sind. Wenn ihre Unglücksfälle nicht ein blosser Unstern, sondern Strafen ihrer Fehler sind, so müssen es doch übermässige Strafen seyn. Sind diese Fehler wirkliche Verbrechen, so müssen sie nicht mit Willen begangen worden seyn. Oedipus wäre nicht mehr die Hauptperson eines Trauerspielles, wenn er zu der Zeit, da er mit jemanden kämpfte, gewußt hätte, daß er den Degen gegen seinen eignen Vater zöhe. Das Unglück gottloser Menschen hat wenig Gewalt uns zu rühren, es ist eine gerechte Strafe, deren Nachahmung weder Schrecken noch wirkliches Mitleiden in uns erregen kann.

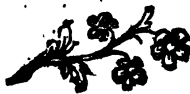
Eine schreckliche Begebenheit ist die, die uns auf einmal Erstaunen und Entsetzen verursacht. Nicht aber sagt uns weniger in Erstaunen, als die Bestrafung eines Menschen, der durch seine Verbrechen Himmel und Erde gegen sich aufgebracht hat. Wenn solche Verbrechen ungestraft blieben, so könnte uns solches wunderbar vorkommen; daher kann ihre Bestrafung weder das Schrecken noch die Furcht in uns hervorbringen, welche dem Stolze so sehr entgegen steht, und uns ein Misstrauen gegen uns selbst beybringt. Eine Strafe, die für grosse Verbrechen gehört, steht, wie wir glauben, für uns nicht zu befürchten. Wir sind durch den Abscheu, womit sie uns erfüllen, genug gegen die Furcht gesichert, jemals dergleichen Unbuthstücke zu begehen. Wir können unglückliche Schicksale von eben der Art befürchten, als die, so dem

dem Pyrrhus in der Andromache des Racine be-
gegnet, aber wir sind nicht dafür banke, solche
schwarze Verbrechen zu begehen, als Narciss im
Britannicus. Ein Bösewicht in einem Gedichte,
den sehr verdientes Schicksal trifft, erregt auch un-
ser Mitleiden nicht. Seine Bestrafung würde,
wofern wir sie wirklich sähen, wohl ein maschinen-
mäßiges Mitleiden in uns erwecken; gleichwie aber
eine Bewegung, die von einer Nachahmung her-
vorgebracht wird, nicht so gewaltsam ist, als die,
so der Vorwurf selbst erregen müßte, so verursacht
auch die Vorstellung der Verbrechen, welche eine
tragische Person begangen hat, daß wir kein sol-
ches Mitleiden gegen sie empfinden. Es begegnet
Ihr in der Katastrophe nichts, das wir nicht wäh-
rend des Trauerspieles sehr oft gewünscht haben,
und wir gehen alsdann dem Himmel Beyfall, wel-
cher seine Langsamkeit im Strafen endlich durch die
Strenge der Züchtigung rechtfertigt.

Jederman weiß, daß man in der Poesie un-
ter einem Bösewichte einen Menschen versteht, wel-
cher freywillig die Befehle der Natur verläßt, ohne
durch ein besondres Landesgesetz einige Entschuldi-
gung vor sich zu haben. Die Achtung für die Ge-
fesse der Gesellschaft, deren Mitglied man ist, wird
für eine so grosse Tugend gehalten, daß sie auf der
Schaubühne einen Irrthum entschuldigt, der uns
zur Verletzung eines natürlichen Befehles verleitet.
Agamemnon will seine Tochter opfern, er beleidigt
die Befehle der Natur, ohne in der Poesie ein Bö-
sewicht

seiwicht zu seyn: Seine Unterwerfung unter die Gesetze seines Vaterlandes, und seiner Religion, die dergleichen Mordthaten öffentlich recht sprechen, entschuldigen ihn. Alle Last der Abscheulichkeit dieses Verbrechens fällt auf die Gesetze seines Vaterlandes. Man beklagt das Elend der Menschen in diesen Zeiten, die das Gesetz der Natur durch den Nebel, worein es die falschen Religionen eingehüllt hatten, nicht unterscheiden konnten. Eben dieses kann man von Cäsars Mördern sagen, weil sie in dem Grundsatz erzogen waren, daß gewaltsame Mittel gegen einen Bürger erlaubt wären, welcher Unterthanen aus Leuten seines gleichen machen wollte, und, um die Sprache der Römer zu reden, nach der Tyranney strebte. Allein ein Römer, ein Zeitgenosse Cäsars, der seine eigne Tochter opfern wollte, würde ein Bösewicht seyn; er würde eines von den heiligen Gesetzen der Natur brechen, ohne durch die Gesetze seines Vaterlandes entschuldigt zu werden: Denn die Römer hatten damals schon seit langer Zeit die Menschenopfer verboten, und hatten selbst freye Völker, die sich unter ihrem Schutze befanden, genöthigt, dieses Verbot zu halten. Ein Irthum, welcher Entschuldigung verdienet, kann also dem Charakter desjenigen, der ein großes Verbrechen gegen die Naturgesetze begeht, seine Ehre wiedergeben; aber ich werde mich sorgfältig hüten, dem Jachborne und den ersten Aufwallungen das Recht einer Entschuldigung für grosse Verbrechen, selbst auf dem Theater, zuzugestehen. Der, welchen seine ersten Auf-

Aufwallungen zu grossen Verbrechen verleiten können, ist allemal ein Bösewicht. Jachjorn entschuldigt die willkührliche Ermordung einer Gemahlin nicht, selbst nach der Sittenlehre der Poesie, von der man hier ganz allein redet, und welche gelinder ist, als jede andre. Gegen dergleichen Verbrechen empört sich jedes Herz, das nicht ganz verderbt ist, so sehr, daß man sie, auch wenn man etwas von der Freyhelt seines Verstandes verlohren hat, nicht begehen kann, ohne ein verhaßter Bösewicht zu werden. Ein Mensch, an dem noch einige Tugend ist, unterläßt sie nicht aus Ueberlegung, und weil er den Versuchungen dazu widersteht; nein, sondern weil gar keine Regung in ihm befindlich ist, die ihn jemals zu dergleichen Ausschweifungen antreiben könnte: Er hat einen natürlichen, und wenn ich so sagen darf, maschinermässigen Abscheu gegen solche widernatürliche Handlungen. Wenn er durch eine plötzliche Aufwallung des Zorns auf einen solchen Gedanken gebracht werden könnte, so würde ihn eine plötzliche Regung von Tugend davon abhalten. Haben die Tugenden nicht eben sowohl ihre plötzlichen Aufwallungen, als die lasterhaften Leidenschaften?



Fünfzehnder Abschnitt.

Von den lasterhaften Personen, welche
man in die Trauerspiele einführen
kann.

Dem ungeachtet bin ich weit davon entfernt, zu verbieten, daß man Bösewichter in eine Tragoedie einführe. Die Hauptabsicht dieses Gedichtes ist wohl, Schrecken und Mitleiden für einige Personen in uns zu erwecken, aber nicht für alle. Der Dichter kann also, um desto gewisser zu seinem Zwecke zu gelangen, andre Leidenschaft in uns rege machen, die uns vorbereiten, die auch erstorn, das Schrecken nämlich, und das Mitleiden desto lebhafter zu empfinden. Der Unwillen, den wir gegen den Marcissus fassen, vermehrt das Mitleiden und das Schrecken, worein uns die Unglücksfälle des Britannicus setzen. Der Abscheu, den uns die Reden der Denone beibringen, macht uns empfindlicher gegen das unglückliche Schicksal der Phaedra; die schlimme Wirkung der Rathschläge, die ihr der Dichter allemal von dieser Vertrauten geben läßt, wenn sie eben im Begriffe ist, in sich zu gehen, macht diese Prinzessin beklagenswürdiger, und ihre Verbrechen schrecklicher. Wir befürchten, eben dergleichen Rathschläge in ähnlichen Umständen zu bekommen. Man kann also lasterhafte Personen in ein Gedicht einführen,

so

Poesie u. Malerey. I. Th. XV. Abschn. 111

so wie man Henker in ein Gemälde bringt, welches den Märtyrertod eines Heiligen vorstellt: Gleich wie man aber einen Mäler tadeln würde, welcher Personen, die er eine hassenswürdige That begangen läßt, liebenswürdig abbilden wollte; eben so würde man einen Dichter tadeln, welcher lasterhaften Personen Eigenschaften beilegen wollte, die da fähig wären, ihnen das Wohlwollen des Zuschauers zu erwerben. Dieses Wohlwollen könnte so weit gehen, daß man den Bösewicht beklagte, und der Abscheu gegen das Verbrechen durch das Mitleiden gegen den Verbrecher vermindert würde. Solches aber steht dem grossen Endzwecke der Tragedie, deren Absicht es ist, die Leidenschaften zu reinigen, gerade entgegen.

Auch muß das Hauptinteresse des Stückes nicht auf lasterhafte Personen fallen. Ein lasterhafter muß an sich selbst unfähig seyn, zu interessieren; also kann der Zuschauer keinen Antheil an seinen Begebenheiten nehmen, als in so fern sie mit einem Zufalle verknüpft sind, wobei Personen von einem andern Charakter sehr interessirt sind. Wer bekümmert sich um den Tod des Martinius im Bruttanicus?

Ausserdem giebt es noch lasterhafte, welche niemals unter irgend einigem Vorwande auf der Bühne erscheinen sollten: Dieses sind die Gottlosen. Ich nenne hier Gottlosigkeit, alle frechen Reden, die eine feindliche Tollkühnheit gegen die Religion über-

112 Kritische Betrachtungen über die

überhaupt, oder auch gegen diejenige vorbringt, zu welcher man sich bekennt, was es auch für eine seyn mag. So muß man z. E. meiner Meinung nach, niemals einen heydnischen Römer auf das Theater bringen, welcher über das heilige Feuer spottet, oder einen Griechen, der gegen das delphische Orakel als gegen eine von den Priestern des Apollo erfundene Betriegererey mit Verachtung spricht. Es würde unnüßz seyn, zu beweisen, daß die, so sich, wie Polleukt, gegen eine Religion, die ein Menschenwerk ist, erklären, weil sie die Wahrheit kennen, nicht unter die Gottlosen gehören, die ich verbanne. Die Ausdrücke meines Satzes kommen allem Anlasse zu einer solchen Vermuthung zuwor.

Aber, wieß man sagen, Phaedra verlegt freiwillig die heiligsten Geseze des natürlichen Rechtes, sie liebt den Sohn ihres Gemahles, sie redet mit ihm von ihrer Leidenschaft, sie versucht alles, ihn zu verführen, und was das offenbarste Kennzeichen eines lasterhaften Charakters ist, sie klagt den Unschuldigen eben desselben Verbrechens an, das sie selbst begangen hat. Dem ungeachtet erregt das Unglück der Phaedra Mitleiden, wenn man Racinens Trauerspiel sieht. Eben dieses kann man von vielen Stücken der alten Trauerspieldichter sagen.

Ich antworste: Phaedra begeht die Verbrechen, um die sie gestraft wird, nicht freiwillig; eine göttliche Macht, welcher auch dem Iphigebäu-

de

de des Heydenthumes eine Sterbliche nicht widerstehen kann, zwingt sie zur Blutschande und Untreue. Nach dem, was Phaedra und ihre Vertraute gleich in der ersten Handlung von dem Hasse der Venus gegen die Nachkommen der Pasiphae, und von der Rache dieser Göttinn sagen, welche unfre unglückliche Prinzessin zu allen dem Bösen antreibt, das sie thut, scheinen ihre Verbrechen weiter nicht mehr die ihrigen zu seyn, als bloß weil sie die Strafe dafür leidet. Der Haß fällt auf die Venus zurück. Phaedra, welche unglücklicher ist, als sie zu seyn verdiente, ist wirklich eine Person für das Trauerspiel.

Sperone Speroni, ein Dichter des siebzehnten Jahrhunderts, hat eine italienische Tragoedie unter dem Titel *Kanace* verfertigt, a) welche wenigstens für eine der besten italienischen Tragoedien gelten kann. Der declamatorische Geschmack herrscht weniger darinn, als in den Werken seiner Landsleute. Der Inhalt des Trauerspieles ist die traurige Begebenheit des Makareus, eines Sohnes des Aeolus, und der Kanace, einer Schwester des Makareus. Venus, um sich wegen der Verfolgungen des Aeolus wider den Aeneas zu rächen, macht die Kinder des Aeolus in einander verliebt, und Kanace begeht eine Blutschande mit ihrem Bruder. Die Handlung dieser Tragoedie empörte alle wichtigen Köpfe in Italien gegen den Dichter, aber man

a) Gedruckt in Venedig 1617.

ist genöthigt, ihre Delicatesse zu misbilligen, wenn man die Abhandlung gelesen hat, welche dieser Verfasser zur Rechtfertigung der Wahl seines Subjectes schrieb. Da nun das Schicksal Phaedra dem Schicksale der Kanace ähnlich ist, so rechtfertigt alles das den Franzosen, was der Italiener zu seiner Vertheidigung anführt, und dahin verweise ich meinen Leser.

Es würde überflüssig seyn, hier anzumerken, daß man, bey dem Lesen eines Schauspieles, die falschen Meynungen, die in den Zeiten, da sich die Handlung wirklich zutrug, geglaubet wurden, für wahr annimmt. Jedermann wels, daß man sich in die Umstände der handelnden Personen setzen müsse. Will man richtig von ihrem Verhalten urtheilen, so muß man in ihre Ideen eindringen, und eben so denken, wie sie dachten. So überläßt sich der Zuschauer des Trauerspieles Phaedra der angenommenen Meynung, welche die Götter der Heyden zu Urhebern und Rächern ihrer Verbrechen machte, ob gleich diese angenommene Meynung die gesunde Vernunft noch mehr wider sich aufbringt, als die ausschweifendste Verwandlung, die Ovid in Verse gebracht hat.





Sechzehnder Abschnitt.

Von einigen Tragoedien, deren Stoff
übel gewählt ist.

Der Charakter der Hauptpersonen muß nicht nur interessant seyn, sondern es müssen auch die Zufälle, so ihnen begegnen, nothwendig so beschaffen seyn, daß sie vernünftige Leute auf eine tragische Weise betrüben, und einen herzhaften Mann in eine erschreckliche Furcht setzen können. Ein Prinz von vierzig Jahren, den man uns in Verzweiflung und in der Versuchung, sich ein Leid zuzufügen, vorstellte, weil ihn seine Ehre und sein Vortheil verbinden, sich von einem Frauenzimmer zu trennen, das er seit zwölf Jahren liebt, und von dem er wieder geliebt wird, macht uns gar nicht mitleidig gegen sein Unglück. Wir können ihn nicht fünf Actus lang beklagen. Das Uebermäßige der Leidenschaft, worein der Dichter seinen Helden fallen läßt, alles was er ihm in den Mund legt, um die Zuschauer völlig zu überzeugen, daß sein Innerstes in dem heftigsten Kampfe ist, dient zu weiter nichts, als ihn tiefer herab zu setzen. Man macht uns gleichgültig gegen den Helden, indem man die Handlung wichtig machen will. Die Erfahrung dessen, was in der Welt vorgeht, und in Ermangelung unsrer eignen, die Erfahrung unsrer Freunde, belehrt uns, daß sich

§ 2

eine

eine Leidenschaft binnen zwölf Jahren so vermindert, daß sie zu einer blossen Gewohnheit wird. Ein Held, den seine Ehre und seine Hoheit verbinden, diese Gewohnheit zu unterbrechen, muß darum nicht in eine so grosse Betrübniß gerathen, daß er dadurch zu einer tragischen Person wird. Er verliert die Würde, welche von tragischen Personen erfordert wird, wenn sein Schmerz bis zur Verzweiflung geht. Ein Unglück dieser Art kann ihn nicht niederschlagen, wosern er nur ein wenig von der Standhaftigkeit besitzet, ohne die man, ich will nicht sagen, kein Held, sondern nicht einmal ein tugendhafter Mann seyn kann. Aber, wird man erwidern, die Ehre trägt doch zuletzt den Sieg davon, und Titus, von dem, wie man wohl sieht, die Rede ist, sendet die Berenice wieder in ihr Land.

Ich antworte: Der Kampf des Titus mit sich selbst ist seiner nicht würdig, und eben so unwürdig, die tragische Bühne fünf Actus lang zu beschäftigen. Die Ehre trägt zuletzt den Sieg davon, sagt man: Aber dieses rechtfertigt den Charakter des Titus nicht. Allenfalls könnte es noch den Charakter einer jungen Prinzessin entschuldigen, welche vier Actus lang, eine Schwachheit geäußert hätte, die dieser Kaiser an sich blicken läßt: Ihm aber thut man Unrecht an seinem Ruhme, den er hinter sich gelassen hat; man übertritt die Befehle der Wahrscheinlichkeit und des wahrhaftig Ruhrenden, wenn man ihm einen so weichlichen und

und weibischen Charakter beylegt. Der Geschichtschreiber, aus dem Racine die Materie seines Stückes genommen hat, erzählt blos, daß Titus die Berenice zurück sandte, und daß sie sich ungern trennten. a) Berenicen statim ab vrbe dimisit inuitus inuitam. Dieser Autor sagt nicht, daß sich Titus dem ausschweifenden Schmerze überlassen habe, worein er in dem ganzen Stücke, von dem ich rede, gänzlich versunken ist. Und gesetzt auch, daß diese Begebenheit von Sueton mit eben den Umständen erzählt würde, in die sie Racine einzukleiden für gut gefunden hat, so hätte er sie doch nicht zu einem Subjecte für die tragische Bühne wählen sollen. Die Ehre des Sieges macht nicht allezeit die Schande eines Gefechtes wieder gut, worinnen man die Oberhand gleich anfangs hätte behalten sollen. Ein Feind von ungleichen Kräften wird gewissermassen unfer Ueberwinder, wenn er uns den Sieg allzulange streitig macht. In der That würden sich zehntausend Deutsche, welche sechstausend Türken in freyem Felde nicht eher als nach einem zwölfstündigen Gefechte geschlagen hätten, ihres Sieges sehr schämen. Auch sieht das Publicum die Berenice nicht mit eben dem Wohlgefallen, als die Phaedra und Andromache, aufführen, ob es gleich ein sehr regelmäßiges und vollkommen gut geschriebnes Stücke ist. Racine hatte seine Materie übel gewählt; und die Wahrheit noch genauer zu sagen, er hatte die Schwachheit gehabt, sie auf inständiges Bitten einer

S 3

einer

a) Sueton. in Tit. Vesp. Sect. VII.

einer grossen Prinzessin auszuarbeiten. Als er diese Arbeit auf sich nahm, war der Freund, dessen Rathschläge ihm so oft nützlich waren, abwesend. Boileau hat oft gesagt, er würde seinen Freund abgehalten haben, sich über eine Materie zu erschöpfen, die sich so wenig zu einer Tragoedie schickt, als *Berenice*, wenn er nahe genug gewesen wäre, sein Versprechen, daß er dieses Subject ausarbeiten wolle, zu hintertreiben.

Man muß uns allemal Hochachtung für diejenigen einflößen, die uns Thränen ablocken sollen. Niemals muß man den *Cothurn* noch unter viele von denjenigen herabsetzen, mit denen wir umgehen: Sonst wird man eben so tadelnswürdig, als wenn man das gethan hätte, was *Quintilian* nennt: Die Rolle des *Hercules* einem Kinde zu spielen geben. *Personam Herculis et cothurnos aptare infantibus.*



Siebzehnder Abschnitt.

Ob es rathsam ist, die Liebe in das Trauerspiel zu bringen.

Meine Materie führt mich ganz natürlich auf zwei Fragen. Die erste, ob es rathsam ist, die Liebe in das Trauerspiel einzumischen? Die zweite, ob unsre Dichter dieser

Sei.

Leidenschaft nicht allzuvielen Antheil an der Entwicklung ihrer Stücke geben?

Alle Menschen, die wir unsrer Hochachtung würdig finden, interessiren uns sowohl durch ihre Gemüthsbewegungen, als durch ihre Unglücksfälle, aber wir sind vornämlich gegen die Unruhen und Bekümmernisse derjenigen empfindlich, die in ihren Leidenschaften uns ähnlich sind. Alle die Reden, so uns auf uns selbst zurücke führen, und mit unsern eignen Empfindungen unterhalten, haben etwas besonders Anzügliches für uns. Daher ist es natürlich, daß wir eine vorzügliche Liebe gegen diejenigen Nachahmungen empfinden, welche unser zweytes Selbst, oder mit andern Worten, Personen abschildern, welche eben den Leidenschaften ergehen sind, die wir wirklich fühlen, oder ehemals empfunden haben.

Ein Mensch ohne Leidenschaft ist ein Un Ding, aber ein Mensch, welcher allen Leidenschaften zum Raube wird, ist ein eben so chimärisches Geschöpf. Eben dasselbe Temperament, so uns zu einigen antreibt, sichert uns gegen andere. Also giebt es nur gewisse Leidenschaften, die eine besondere Beziehung auf uns haben, und deren Abschilderung besondere Vorrechte auf unsre Aufmerksamkeit hat.

Die, so nicht einerley Leidenschaften mit uns besitzen, sind nicht so sehr unsern gleichen, als diejenigen, welche sie besitzen; diese letztern sind durch

besondre Bande mit uns verknüpft. Achilles, z. E., der mit Ungedult die Abreise zu der Belagerung von Troja wünschet, zieht zwar die Aufmerksamkeit eines jeden an sich, aber ein junger Mensch, der nach der Ehre eines Kriegers strebt, interessirt sich weit stärker für sein Schicksal, als ein Mann, welcher seine Ehre darinnen sucht, Herr über sich selbst zu seyn, um sich dadurch würdig zu machen, über andre zu gebieten. Dieser letztere wird sich weit mehr für den Charakter interessiren, den Cornelle im Trauerspiele Cinna dem August beylegt, da hingegen dieser den Anhänger des Achilles nur schwach rühren wird.

Die Abschilderungen einer Leidenschaft, welche wir nie gefühlt, oder eine Situation, in der wir uns nie befunden haben, können uns also nicht in eine so lebhafte Bewegung setzen, als die Leidenschaften und Situationen, welche wirklich die unsrigen sind, oder es doch ehemals waren. Erstlich geräth der Geist in keine neugierige Verpunderung bey der Abschilderung einer Leidenschaft, deren Wirkungen er nicht kennet, er fürchtet, von einer ungetreuen Abbildung hintergangen zu werden. Denn der Verstand kennet die Leidenschaften, die das Herz nicht empfunden hat, nur sehr schlecht: Alles, was uns andre davon erzählen, ist nicht im Stande, uns einen richtigen und genauen Begriff von den Stürmen eines Herzens zu geben, worinnen sie ihre Tyrannen ausüben. Zweitens muß unser Herz sehr wenig Hang gegen die Leidenschaften besitzen, deren

Poesie u. Mahleren. I. Th. XVII. Abschn. 121

deren Macht wir im fünf und zwanzigsten Jahre nicht schon erfahren haben. Das Herz erlangt seine ganzen Kräfte viel eher, als der Verstand, und mir kömmt es bennähe unmöglich vor, daß ein Mensch von diesem Alter nicht schon die Regungen aller Leidenschaften gefühlt haben sollte, zu denen ihn sein Temperament verdammt.

Wie können aber diejenigen, in denen der Saame zu einer Leidenschaft nicht von Natur liegt; wie kann der, welcher von einem Gegenstande selbst nicht in Bewegung gesetzt wird, durch seine Abschilderung lebhaft gerührt werden? Wie kann der, dessen Seele gegen die Ehre eines Kriegsmannes unempfindlich ist, der denjenigen, welchen der gemeine Haufe einen Eroberer nennt, nicht anders als einen Wütherich, als eine Last des menschlichen Geschlechtes ansieht, wie kann der an den unruhigen Bewegungen des ungestümen Achilles einen grossen Antheil nehmen, wenn sich dieser einbildet, man verschwöre sich, um ihn abzuhalten, nach Troja zu gehen, und sich vor dieser Stadt unsterblich zu machen?

Ein Mensch, für den die Reizungen zum Spielen nichts Lockendes haben, wird der von dem Schmerze desjenigen gerührt werden, der eben einen beträchtlichen Verlust erlitten hat, wosfern er nicht etwa durch ein besondres Interesse mit ihm verbunden ist, welches verursacht, daß man alle Empfindungen mit einem andern theilt, und sich

über alles das betrübt, worüber er betrübt ist? Ohne solch einen Bewegungsgrund wird der, so das Spiel nicht liebt, den Spieler bloß beklagen, daß er in die gefährliche Gewohnheit gerathen ist, die Ruhe seines Gemüthes, und die Glückseligkeit seines Lebens auf ein Spiel Karten oder Würfel zu setzen. Ein Trieb der Natur macht, daß wir unter denjenigen, die eben dergleichen Unglücksfälle auszustehen haben, als wir Leute suchen, die unsern Kummer mit uns theilen, und uns dadurch trösten, daß sie mit uns traurig sind. Dido faßt sogleich ein zärtliches Mitleiden gegen den Aeneas, welcher gezwungen worden war, aus seinem Vaterlande zu fliehen, weil sie sich eben diesem Unfälle hatte unterwerfen müssen. Sie hatte eben die Wiederwärtigkeiten empfunden, die Aeneas erfahren, wie sie Virgil sagen läßt:

a) Non ignara mali miseris succurrere disco.

Auch ist es etwas gewöhnliches, von den natürlichen Bewegungen des Herzens überhaupt, nach den Bewegungen seines eignen zu urtheilen. So begreifen diejenigen, welche keinen Hang zu einer Leidenschaft haben, nicht, daß die Rasereyen, womit der Dichter seine Scenen anfüllt, und sie als natürliche Folgen einer Hefigkeit vorstellt, deren Anfälle ihnen unbekannt, und nach der Natur geschilbert sind. Oder die Folgen einer solchen Leidenschaft

a) Mit dem Unglücke nicht unbekannt lerne ich Unglücklichen bespringen.

schaft scheinen ihnen bloße Sprünge einer unregelmässigen Einbildungskraft des Dichters zu seyn, welcher alles übertreibt: Oder die Personen eines Stückes interessiren sie auch nicht mehr. Sie betrachten sie nicht als Menschen, die von einer Leidenschaft bekämpft werden, sondern als wahrhaftig Unsinnige. Ihrer Meynung nach gehören sie nicht sowohl auf die Schaubühne, als in die Häuser, worein gestittete Nationen einen Theil ihrer Narren einsperren.

Daher können die ausschweifenden Rasereyen eines Ehrgeizigen, der bis zur Verweiflung gebracht ist, weil man ihm denjenigen von seinen Mitwerbern, den er am meisten verachtete, in einer wichtigen Ehrenstelle vorzieht, wornach er längst so eifrig gestrebt hatte, diejenigen lebhaft interessiren, welche aus ihrer eignen Erfahrung wissen, daß die Leidenschaft, die der Dichter abschildert, im Stande sey, solche stürmische Bewegungen in dem menschlichen Herzen zu erregen. Aber alle diese heftigen Bewegungen, die von einigen Schriftstellern das Fieber des Ehrgeizes genannt werden, können diejenigen nur schwach rühren; denen ihre angebohrne Gemüthsruhe verstatet hat, ihren Verstand mit philosophischen Betrachtungen zu nähren, und oft zu sich selbst zu sagen, daß diejenigen, so die Kerter austheilen, in allen Ländern und Zeiten ihre Entschliessungen oft nach ungerechten und nichtswürdigen Bewegungsgründen abfassen. Das was sie von den vergangnen Zeiten wissen, und von
den

den künftigen vorhersehen, hält sie ab, über das zu erstaunen, was sie gegenwärtig sehen. Wenig gekränkt und wenig befremdet durch die wunderlichsten Austheilungen der Ehrenstellen, sind sie sehr ungeneigt, sich im Ernste mit den Quaalen eines Menschen abzugeben, welchen der seinem Mitwerber ertheilte Vorzug von Verstande gebracht hat. Warum soll man sich, sagen sie, eines Unglücks wegen in Verzweiflung stürzen, das eben so gemein unter den Menschen ist, als das Fieber?

b) *Carentur dubii medicis maioribus segri*
Tu venam vel discipulo committe Philippi.

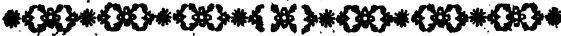
Man braucht nicht erst ein Philosoph zu seyn, um deraeichen Uebel mit Standhaftigkeit zu ertragen. Es ist gnug, wenn man nur ein vernünftiger Mann ist.

Man darf also die Dichter nicht tadeln, wenn sie die Wirkungen derjenigen Leidenschaften zum Stoffe ihrer Nachahmungen wählen, welche unter den Menschen am gemeinsten sind, und gewöhnlicher Weise von allen Menschen empfunden werden. Nun ist die Liebe unter allen Leidenschaften die allgemeinste: Es ist beynahе Niemand, der nicht das Unglück gehabt hätte, sie wenigstens einmal in seinem Leben zu empfinden. Und dieses ist hinlänglich, uns mit Ernste für die zu interessiren, über welche sie ihre Tyranny ausübt.

Unstre

Unsre Dichter könnten also nicht getadelt werden, daß sie der Liebe zu vielen Antheil an dem Inhalte ihrer Stücke gäben, wenn sie es mit etwas mehrerer Mäßigung thäten. Allein sie haben die Gefälligkeit gegen den Geschmack ihres Jahrhundertses allzumeist getrieben; oder, besser zu reden, sie selbst haben diesen Geschmack mit einer allzumehrigen Gefälligkeit in die Höhe gebracht.

Racine hat mehr Liebe in seine Stücke eingemischt als Corneille, und die meisten seiner Nachfolger sind auf dem unrichtigen Wege viel weiter fortgegangen als er, weil sie es leichter fanden, ihn in seinen schwachen Stellen nachzuahmen, als in den andern.



Achtzehnder Abschnitt.

Unsre Nachbarn geben unsern Dichtern Schuld, daß sie zu viel Liebe in ihre Trauerspiele einmischten.

Da der Geschmack, die Triebräder in den Trauerspielen durch die Liebe in Bewegung zu setzen, nicht der Geschmack der Alten gewesen ist; da er sich nicht auf die Wahrheit gründet, und der Wahrscheinlichkeit fast beständig Gewalt anthut, so wird es auch vielleicht nicht der Geschmack unsrer Enkel seyn. Unsre Nach-

Nachkommenschaft kann daher den Mißbrauch tadeln, den unsre tragischen Dichter von ihrem Wiße gemacht haben; sie kann an ihnen aussetzen, daß sie uns Charaktere eines Korndon und einer Phyllis liefern, und weltberühmte Männer aus Jahrhunderten, wo der Begriff, den man von dem Charakter eines grossen Mannes hatte, keine Mischung mit dergleichen Schwachheiten zuließ, alles um der Liebe willen thun lassen. Sie wird unsere Dichter tadeln, daß sie einen Liebeshandel zur Ursache aller der Bewegungen machen, die in Rom entstanden, als sich eine Verschwörung anspann, die Tarquinier wieder in das Reich einzusetzen; und daß sie die Jünglinge der damaligen Zeit, so artig, ja gar so furchtsam vor ihren Gebieterinnen vorstellen; da doch ihre Sitten, aus der Erzählung des Livius von der Geschichte der Lucretia, so offenbar bekannt sind.

Ein sehr berühmter Dichter einer benachbarten Nation, welche mit der unfrigen wenigstens sehr eifrig um den Vorzug streitet, macht in verschiednen Stellen seiner Werke viele Anmerkungen über die französischen Trauerspieldichter, die eben nicht schmeichelhaft sind. Er behauptet, daß die Affectation, die Liebe in die Verwicklung eines jeden Trauerspielles und in den Charakter einer jeden Person einzumischen, sie in viele Fehler gestürzt habe. Einer der geringsten ist der, daß man oft unrichtige Gemäße von der Liebe macht. Die Liebe ist keine muntre Leidenschaft: Die wahre Liebe, die ganz allein

allein würdig ist; auf die tragische Bühne zu steigen, ist fast allezeit unmuthsvoll, schwermüthig und übel ausgeräumt. Nun würde, fährt der englische Autor fort, ein solcher Charakter bald misfallen, wenn ihn die französischen Dichter ihren Verliebten oft beylegen. Die französischen Damen, nach denen sie sich hauptsächlich richten müssen; würden diese Helden nicht artig genug finden. Die wahre Liebe wirft oft einen Schein des lächerlichen auf die ernsthaftesten Personen. In der That lacht das Parterre in einem komischen Auftritt beynabe nicht lauter, als bey der Vorstellung der letzten Scene im zweyten Actu der Andromache, wo Racine in allen Unterredungen, welche Pyrrhus mit seinem Vertrauten dem Phoenix hält, ein naives Gemählde von den Entzückungen und der Verblendung einer wahren Liebe macht.

Der englische Schriftsteller, welcher nun das Wort wieder nimmt, behauptet, daß unsre Dichter, um die Liebe allenthalben einmischen zu können, sich es zu einer Gewohnheit gemacht hätten, den Namen der Liebe, der allgemeinen Neigung eines Geschlechtes gegen das andre beyzulegen, wofern sie nur durch einige Empfindungen von Hochachtung und Vorzug auf eine gewisse Person insbesondere gerichtet sey. Daher haben sie, sagt er, den Coethuen zu dieser maschinenmässigen Leidenschaft erniedrigt, die nichts weniger als tragisch oder vermindend ist, den übrigen Leidenschaften das Gleichgewicht zu halten. Ja sogar schämen sich einige
nicht,

nicht, eine Leidenschaft für wahre Liebe auszugeben, die sich erst während des Stückes angefangen hat; ob es gleich wider alle Wahrscheinlichkeit ist, daß eine Leidenschaft, die nur erst entsteht, in einem Tage zu einer Leidenschaft in ihrem höchsten Grade werde. Die Liebe muß, wenn man ihr eine wichtige Rolle zu spielen geben will, wenigstens seit einiger Zeit entstanden seyn, und Muffe genug gehabt haben, in dem Herzen Wurzel zu fassen, ja sie muß auch nicht ganz ohne Hoffnung gewesen seyn. Jedoch muß man gestehen, daß uns die guten französischen Dichter nicht mit solchen plötzlichen Leidenschaften unterhalten.

Man sieht hier, wodurch sich die galanten Helden der französischen Trauerspielen so sehr von wirklichen Verliebten unterscheiden. Man sollte glauben, die Liebe sey eine muntere Leidenschaft, wenn man die schönen Sachen anhört, so diese artigen Herren ihren Geliebten vorsagen. Sie puzen ihre Schmeichelen mit witzigen Einfällen, glänzenden Metaphorn, und allen den blumichten Ausdrücken, die ihren Ursprung nur in einer freyen Einbildungskraft haben können. Man hört sie unaufhörlich die Fessel preisen, die sie tragen; und sie wünschen, daß ihre Ketten ewig dauern mögen; ein neuer Beweis, daß sie ihre Last nicht fühlen. Ihre Liebe sehen sie gar im geringsten nicht als eine von den niedrigsten Schwachheiten an, sondern sie betrachten sie als eine rühmliche Tugend, und wissen sich viel damit. Schon dieses allein beweist, daß sie

sie nicht wahrhaftig verliebt sind; sie wollen die Liebe mit der Vernunft vereinigen, zwey Dinge, die sich eben so übel miteinander vertragen, als das Fieber und die Gesundheit.

- a) - - - - - Quae res
 Nec modum habet, neque consilium, ratione
 modoque
 Tractari non vult. In amore haec sunt mala:
 bellum,
 Pax rursus. Haec si quis tempestatis prope-
 ritu
 Mobilia et caeca fluitantis sorte laboret
 Reddere certa, sibi nihilo plus explicet, ac si
 Insanire paret certa ratione modoque.

Verliebte sind in ihren Handlungen sehr wankelbar. Sie veruneinigen sich ohne Ursache, und söhnen sich ohne Ursache wieder mit einander aus. Ihre Ideen stehen in keiner ordentlichen Verbindung; ihre Empfindungen folgen nicht regelmässiger aufeinander, als die Bewegung der Wellen, die der Eigensinn des Windes in einem Sturme nach seinem Gefallen aufschwellt. Sie gewissen Regeln unterwerfen, und in eine bestimmte Ordnung bringen wollen, ist nichts anders, als sich Mühe geben, einen Unsinnigen mit Ordnung und Regelmässigkeit rasen zu lassen. Allein es ist gewis-

a) Hor. Lib. II. Sat. 3.

fen Nationen wenig daran gelegen, woraus eine Speise eigentlich besteht, wenn sie nur wie ein Ragout zugerichtet ist.

Eine andre Unvollkommenheit, setzt der Engländer hinzu, welche aus der übeln Mode, die Liebe allenthalben einzumischen, entspringt, ist, daß die französischen Dichter nach ihrer eignen Mode bejahrte Prinzen und Helden verliebt seyn lassen, die zu allen Zeiten einen Ruhm von Standhaftigkeit gehabt haben, der sie uns in einem Charakter vorstellt, welcher dem völlig entgegen steht, den sie ihnen andichten. Diese so verunstalteten Helden werden vielleicht den Enkeln derer, die sie ist so bewundern, als Leute vorkommen, die man vornehmlich so entstellt hat, um sie lächerlich zu machen. Sie werden die Schauspiele, worinnen Brutus, Arminius und andre ihres unbewinglichen Muthes, und selbst ihrer Raubigkeit wegen berühmte Personen so zärtlich und galant vorgestellt werden, für eine bürlesque Dichtungsart halten, die eine Zeitlang unter den Franzosen im Schwange gewesen ist. Sie werden diese Gedichte mit Scarrons Virgil in eine Classe setzen. Und dieses muß allen Dichtern über lang oder kurz wiederfahren, die sich es nicht zur Regel machen, in ihren Nachahmungen die Natur zu zeichnen; die sich nicht mit der Mühe plagen, ihre Personen den Menschen ähnlich zu machen, und ganz wohl zufrieden sind, wenn sie nur, ich weis nicht, was für ein artiges Wesen besitzen. Wie müssen sie die weise Lehre vergessen ha-

haben, die Boileau im dritten Gesange seiner Dichtkunst giebt, wo er den richtigen Ausspruch thut, daß man dem Nationalcharakter seiner Personen nicht zu nahe treten müsse. b) Tüthet euch, dem alten Italien das französische Wesen und den französischen Geist zu geben, so wie in der Clélie; und indem ihr unsere Bildnisse unter römischen Namen entwerft, den Cato galant, und den Brutus als einen Stuzer zu mahlen.

Der englische Verfasser behauptet, die alte Ritterchaft und ihre Prinzessinnen hätten in dem Geiste einiger Nationen einen Geschmack zurück gelassen, der es ihnen angenehm machte, überall eine Liebe ohne Leidenschaft anzutreffen, so sie Galanterie nannten, eine Gattung von Artigkeit, welche die so geistreichen und feinen Griechen und Römer nie gekannt hätten. Diese Galanterie, sagt er, welche die Franzosen, die sich nicht eben viel damit abgeben, die Sachen aus dem Grunde zu untersuchen, niemals genau erklärt haben, ist eine gekünstelte Bemühung gegen die Damen; aus Politesse Empfindungen einer Liebe zu äussern, die man nicht hat, und davon ihnen der Anschein doch schmeichelhaft seyn muß. Unserm Schriftsteller zu folge hat die französische Nation vielen Hang zu einem

J 2

gekün-

- b) Gardez donc de donner, ainsi que dans Clélie,
L'air et l'esprit françois à l'antique Italie;
Et sous des noms romains faisant notre portrait,
Peindre Cato galant et Brutus dévot.

gekünstelten Wesen, und wollte in den Zeiten, da sie aufhörte, roh zu seyn, ohne noch gute Sitten zu besitzen, mehr Artigkeit sehen lassen, als sie wirklich hatte. Schon zu geistreich zur Barbaren, aber noch allzuwenig aufgeklärt, die Würdigkeit der Sitten zu kennen; ersann sie sich ein Verdienst in der Liebe, welches kluge Nationen nicht darinn finden. Daher bildete sie sich ein, es sey eine Art der Tugend, von dem Willen, oder aufrichtiger zu reden, von dem Eigensinne irgend einer Prinzessin auf eine sklavische Weise abhängig zu seyn, alles, was man unternähme, auf sie zu beziehen und gänzlich zu ihrem Dienste zu leben. Die Caroussels und die Tourtiere gaben durch ihre Liveren, Devisen und alle die andern Spielwerke dieser Narrheit Nahrung. Mit einem Worte, es ist in einem Lande, wo alles, und so gar das Verdienst der Generale und der Prediger auf die Mode ankömmt, Mode geworden, verliebt zu seyn. Daher sind die Ausschweifungen so vieler Liebhaber entstanden, von denen die meisten nicht verliebt waren. Einige ließen sich umbringen, indem sie den Namen der Schwärn, die sie zu lieben sich einbildeten, an die Mauern belagerter Städte schrieben. Andre giengen aus dem Leben unter die Todten, weil sie in den Thoren einer feindlichen Stadt ihre Lanze brechen wollten, die mit der Liveren einer Gebieterinn ausgeschmückt war, welche sie entweder gar nicht, oder doch nur wenig liebten. Die Geschichte macht es wahrscheinlich, daß vielen von diesen Herren um einer so würdigen Ursache willen eben dieselben Abentheu-

steuer begegnet sind, die unserm Hudibras c) aufstießen, als er sich zu Felde begab, einen jeden wieder in seine Freyheit, und in sein Eigenthum einzusetzen, auch die Bären nicht ausgenommen, welche man mit Gewalt auf den Märkten herum tanzen führte. Ein Prinz läßt sich in einem Turniere tödten, weil er, wie er sagt, zur Ehre der Damen eine Lanze brechen will. Ein andrer hat sich zwanzigmal in Gefahr gesetzt, den Hals zu stürzen, weil er es weit galanter findet, mittelst einer Strickleiter in das Zimmer seiner Gemahlinn zu klettern, als durch die Thüre hineinzugehen. Ein dritter ist in

J 3

einen

- c) Dieses ist der Held einer komischen Epöee, welche in Engelland unter der Regierung Carls des zweyten, von einem aus dem Hause Buttler, wie man glaubt, geschrieben worden ist. Er dichtet, daß die presbyterianischen Maximen von einer strengen Gerechtigkeit, die in unsrer Unterwelt unmbglich in Ausübung zu bringen sind, und die unter Carl dem ersten den Aufstand von Engelland verursachten, weil man kleine Unordnungen wieder gut machen wollte, seinem Hudibras den Kopf verrückt hätten, so wie das Lesen der irrenden Ritter dem Armen Don Quixotes das Gehirn verwirret hatte. Hudibras gieng also zu Felde, um einen jeden wieder in seine Rechte, in sein Eigenthum, und in seine Freyheiten einzusetzen, auch so gar die Bären, welche man andern zum Nutzen auf den Märkten umher tanzen führte, weil man sie ihrer natürlichen Freyheit eigenmächtig beraubt hatte, ohne ihnen vorhergängig den Proceß nach den Gesetzen, und vor ihren Parlamente gemacht zu haben. Seine Abensteuer haben gewöhnlichermassen eben den Ausgang, wie die von Cervantes und Trivellius Helden.

einen Löwengraben gestiegen, seiner Beherrscherinn einen Handschuh herauszuholen, den sie blos darum hineingeworfen hatte, ihn durch ihren Ritter wiederholen zu lassen, dessen Leben sie dieser geringen Ehre wegen aufs Spiel setzt, da seine thörichte Einbildung wenigstens Mitleiden verdiente. Genug von diesen seltsamen Narrheiten, welche die Franzosen, die Spanier und einige andre Nationen, in den Augen der Griechen zu Alexanders Zeiten, und der Römer unter dem August, zu Ehren machen würden, wenn sie, wie man zu reden pflegt, wieder auf die Welt kommen sollten. Unter den Franzosen haben die Ritterbücher und die Schäferromane diesen Geschmack, welcher überall Liebesucht, noch mehr unterhalten. Sie sind die Quellen dieser Liebe in der Einbildung, die man in ihren meisten Schriften antrifft. Die Ausländer, und besonders die, deren natürliche Neigung sich nur mit reellen und gründlichen Dingen beschäftigt, lesen diese Stellen, ohne gerührt zu werden.

Ganz anders ist es mit den Abschilderungen der Liebe beschaffen, welche sich in den Schriften der Alten befinden: Sie rühren alle Völker: Sie haben alle Jahrhunderte gerührt, weil das Wahre seine Wirkung zu allen Zeiten und in allen Ländern thut. Diese Gemälde finden allenthalben Herzen, welche die Regungen fühlen, wovon sie so naive Nachahmungen sind. So rührte die Liebe, welche die guten Dichter Griechenlandes in ihre Werke gebracht hatten, die Römer außerordentlich, weil
die

theuer begegnet sind, die unferrn Hudibras c) aufstießen, als er sich zu Felde begab, einen jeden wieder in seine Freyheit, und in sein Eigenthum einzusetzen, auch die Bären nicht ausgenommen, welche man mit Gewalt auf den Märkten herum tanzen führte. Ein Prinz läßt sich in einem Turniere tödten, weil er, wie er sagt, zur Ehre der Damen eine Lanze brechen will. Ein andrer hat sich zwanzigmal in Gefahr gesetzt, den Hals zu stürzen, weil er es weit galanter findet, mittelst einer Strickleiter in das Zimmer seiner Gemahlinn zu klettern, als durch die Thüre hineinzugehen. Ein dritter ist in

J 3

einen

- c) Dieses ist der Held einer komischen Epöee, welche in Engelland unter der Regierung Carls des zweyten, von einem aus dem Hause Buttler, wie man glaubt, geschrieben worden ist. Er dichtet, daß die presbyterianischen Maximen von einer strengen Gerechtigkeit, die in unsrer Unterwelt unmbglich in Ausübung zu bringen sind, und die unter Carl dem ersten den Umsturz von Engelland verursachten, weil man kleine Unordnungen wieder gut machen wollte, seinem Hudibras den Kopf verrückt hätten, so wie das Feser der irrenden Ritter dem Armen Don Quixotes das Gehirn verwirrt hatte. Hudibras gieng also zu Felde, um einen jeden wieder in seine Rechte, in sein Eigenthum, und in seine Freyheiten einzusetzen, auch so gar die Bären, welche man andern zum Nutzen auf den Märkten umher tanzen führte, weil man sie ihrer natürlichen Freyheit eigenmächtig beraubt hatte, ohne ihnen vorhergängig den Proceß nach den Gesetzen, und vor ihrem Parlamente gemacht zu haben. Seine Abenteuer haben gewöhnlichermassen eben den Ausgang, wie die von Cervantes und Trivellius Helden.



Neunzehnder Abschnitt.

Von der Galanterie, die in unsern Gedichten ist.

Ich will den Franzosen noch etwas vorlegen, das ein anderer englischer Schriftsteller von der Galanterie unsrer Dichter sagt. Dergleichen Nachrichten haben etwas so Anzügliches, daß man sich nicht enthalten kann, sie gern zu hören; und in solchen Materien, als die gegenwärtige, ist es weder unanständig, noch gefährlich, die Neugierde derer, welche Antheil daran nehmen, zu befriedigen.

Perrault a) hatte den Alten den Vorwurf gemacht, daß sie das, was wir Galanterie nennen, nicht gekannt hätten, und daß man keine einzige Spur davon in ihren Dichtern anträfe; da hingegen die Schriften der französischen Dichter, sowohl in gebundner als ungebundner Rede, die letztern sind die Romanen, ganz voll von diesen schönen Sachen wären. Woton, der die Parthey der Neuern in Engelland nahm, und gegen Mylord Orrery eben die Sache führte, welche Perrault in Frankreich vertheidigt hatte, verließ seinen Streitgenossen in diesem Handel. Er will, wie er sich aus-

a) Paralleles des Anciens et des Modern. Tom. 2.

ausdrückt, unsern Dichtern dieses leere Geschwätz, welches man Galanterie nennt, nicht für ein Verdienst anrechnen. Es ist, setzt er hinzu, b) eine Empfindung, die nicht in der Natur vorhanden ist, eine von den ausschweifendsten Künsteleyen, die der schlimme Geschmack des Jahrhunderts zur Mode gemacht hat. Ovid und Tibull haben keine Galanterie in ihre Schriften gebracht. Kann man wohl sagen, sie hätten das menschliche Herz und die Stürme nicht gekannt, welche alle verliebte Leidenschaften darinnen erregen können? Die Regungen, so man bey dem Lesen ihrer Verse fühlt, überzeugen uns, daß sich bey ihnen die Natur in ihrer eigentlichen Sprache ausdrückt. Die Dichter, fährt Woton fort, und die Romanenschreiber, als Urten, Calpreneda und ihres gleichen, die uns ihre Personen beydes voll Liebe und einschmelzenden Wesen schildern, und so artige Schwäger aus ihnen machen, weil es ihnen Gelegenheit giebt, ihren Wiß sehen zu lassen, entfernen sich eben so weit von der Wahrscheinlichkeit, als sich Barillas von der Wahrheit entfernt. Die Wahrheit aber ist die Seele der Historie, so wie die Wahrscheinlichkeit die Seele aller Erdichtung und aller Poesie. Die Wahrscheinlichkeit ist es, die uns in Bewegung setzt, und uns Achtung gegen ein Werk und seinem Verfasser beybringt.

b) Von der Gelehrsamkeit der Alten und Neuern, im 4. Kap.

Wenn ich sage, Moton habe mit Perrault einerley Sache vertheidigt: So muß ich hinzusetzen, daß wenn Moton den Neuern den Vorzug vor den Alten in den meisten Künsten und Wissenschaften erteilt, er doch zugestehet, daß die Alten in der Dichtkunst und Beredsamkeit die Neuern weit übertrouffen haben. Er erklärt dieses selbst in dem angeführten Kapitel. Hier ist, was er noch hinzusetzt: Herr Perrault war nicht gelehrt genug; er verstand nicht genug Griechisch und Latein, um eine richtige Vergleichung zwischen der Beredsamkeit und Dichtkunst der Alten und Neuern anzustellen. Ich würde allzuweit ausschweifen, wenn ich eine vollständige Erzählung aller seiner Fehler machen wollte; auch würde mich ganz Europa für unbesonnen halten, wenn ich mich darauf einlassen wollte, hierüber zu schreiben, nachdem es ein Boileau in seinen kritischen Betrachtungen über den Longin gethan hat. Er rächet darinnen die berühmten Scribenten des Alterthumes eben so geschickt, als er sie nazuahmen weis.

Wieder auf die Galanterie zu kommen; ein einziger Zug davon benimmt oft der rührendsten Stelle eines Gedichtes alle ihre Stärke. Man verliert auf einige Zeit die Zuneigung, die man für die Person gefaßt hatte. Reinholds Zustand, c) der wider seinen Willen verliebt ist, weil er durch die

Zau-

a) Opera d'Armide, Act. 5. Scen. prem.

Zaubererinnen der Armida überwältigt wird, interessirt mich lebhaft: Ich werde von seiner Leidenschaft so gar gerührt, wenn er die Scene damit eröffnet, daß er zu seiner Gebieterinn, die ihn auf eine kurze Zeit verläßt, sagt: *Armide du willst mich verlassen!* Und wenn er ihr, nachdem sie ihm die wichtige Ursache eröffnet hat, die sie nöthigt, sich von ihm zu entfernen, nichts als eben das erwiedert, was er schon gesagt hatte: *Armide du willst mich verlassen!* Reinhold scheint mir alsdann seiner Leidenschaft ganz überlassen zu seyn. Die Liebe konnte sich nicht besser ausdrücken, als durch diese Wiederholung: Es ist ein Zeichen von der Trunkenheit der Leidenschaft, daß man die Gründe nicht hört, die ihr entgegen gesetzt werden. Aber einen Augenblick nachher wird Reinhold ein kostbarer Liebhaber, ein affectirter Verliebter, wenn er seiner Gebieterinn, die zu ihm sagt: *Siehe, an was für einem Orte ich dich lasse,* mit dem abgeschmackten Complimente antwortet: *Kann ich etwas anders als deine Reizungen sehen?*

Ich erzähle, als Geschichtschreiber, was unsre Nachbarn von uns sagen. Wenn ich auswärtige Nationen besuche, um ihre Gesinnungen zu erfahren, so entsage ich deswegen nicht den Gesinnungen der meinigen. Ich kann wie Seneca sagen: *a) Soleo saepe in aliena castra transire non tanquam transfuga, sed tanquam explorator.* Unfern Dichtern kömmt es zu, zu untersuchen, in wie weit sie

deit

a) Epist. II.

den Kunststreichern unsrer Nachbarn Recht geben müssen. Ich glaube die zwei Fragen: Ob es rathsam sey, die Liebe in das Trauerspiel einzumischen; und: Ob ihr unsre Dichter nicht allzuvielen Antheil an der Verwickelung ihrer Stücke einräumen, weitläufigt genug abgehandelt zu haben. Auch habe ich nur noch ein paar Worte darüber zu sagen.



Zwanzigster Abschnitt.

Von einigen Regeln, die man beobachten muß, wenn man tragische Subjecte bearbeitet.

Es ist tragischen Dichtern viel daran gelegen, uns zur Bewunderung derjenigen zu nöthigen, deren Unglück uns Thränen kosten muß, wenn das Trauerspiel eine glückliche Wirkung haben soll. Nun thun die Schwachheiten der Liebe heroischen Charakteren, die uns Hochachtung einflößen müßten, wosfern sie nicht durch diese Schwachheiten erniedrigt würden, vielen Eintrag.

Eben die Ursache, welche Dichter verbindet, der Liebe keine allzugroße Herrschaft über ihre Helden einzuräumen, macht es ihnen auch nothwendig, ihre Helden aus Zeiten herzuholen, die in einer gewissen Entfernung von den unsrigen sind. Major

e longinquo reverentia, sagt Tacitus; es ist leichter, uns Hochachtung für Personen einzufüssen, welche blos aus der Geschichte bekannt sind, als für solche, die in Zeiten gelebt haben, welche den unsrigen so nahe sind, daß man die besondern Umstände ihres Lebens noch in frischem Andenken hat, und die genauesten Nachrichten davon aus mündlichen Erzählungen erfahren kann. Wir wissen oft gewisse niedrige Kleinigkeiten von grossen Leuten, die wir gesehen, oder die unsre Zeitgenossen noch haben sehen können; Kleinigkeiten, welche diese grossen Männer so nahe zu der gemeinen Gattung von Menschen bringen, daß wir nicht eben die Hochachtung gegen sie haben können, mit der wir die grossen Männer Roms und Griechenlandes anzusehen gewohnt sind. a) Audita visis laudamus libentius. Dieser Ausspruch ist noch wahrer, wenn die Rede von Menschen ist, als wenn man es von Werken der Kunst oder von Wundern der Natur saget.

Kein Mensch ist anders, als in einer gewissen Entfernung bewundernswürdig. Sobald man die Menschen so nahe sehen kann, daß man die kleinen Wirkungen ihrer Eitelkeit und Eifersucht deutlich bemerkt, und die Ungleichheiten ihres Geistes entdeckt, hört die Bewundrung auf. Wenn wir die Privatgeschichte von einem Caesar und Alexander eben so ausführlich wüßten, als von den grossen Männern unsers Jahrhunderts, so würden uns die

a) Wir loben das, was wir gehöret, lieber, als was wir gesehen haben.

die Namen dieses Griechen und Römers nicht mehr so viel Hochachtung einflößen, als igt. Ich trete gern der Meinung des Buches bey, welches gesagt hat: Die größten Feinde der Helden wären ihre Kammerdiener: Sie gewinnen allzeit, wenn man sie nur aus den Erzählungen der Geschichtschreiber kennt; die meisten von ihnen erzählen gern solche naive Züge und kleine Anekdoten, wodurch berühmte Männer nur desto bewundernswürdiger werden, aber sie verschweigen von selbst alles das, was eine entgegenstehende Wirkung thun würde. Und dieses gilt von der gewöhnlichen Gattung derselben überhaupt. Die andern, so die Absicht haben, Böses zu reden, machen zwar die Menschen bisweilen schlimmer als sie gewesen sind, aber sehr selten wird sie ein Geschichtschreiber kleiner machen. Ein Geschichtschreiber legt seine Talente zur Schau aus, er macht viel Ruhmens von seiner Aufrichtigkeit, mit der er die Handlungen eines großen Vorsewichtes erzählt; aber er würde sich selbst erniedrigen, und unter die schlechten Schriftsteller herab setzen, wenn er aus seinen Helden allzu gewöhnliche Menschen machen wollte. Der Trauerspieldichter, wird man sagen, kann solche Kleinigkeiten, die seinen Helden erniedrigen, unterdrücken. Ich gebe es zu, aber der Zuhörer erinnert sich ihrer, er sagt sie weiter, wenn der Held zu einer Zeit gelebt hat, die so nahe an die seinige gränzt, daß ihm eine mündliche Erzählung diese Kleinigkeiten überliefert hat.

Zudem

Zudem findet Melpomene ihr Wohlgefallen daran, ihre Opfer mit Sceptern und Kronen zu schmücken; und die regierenden Häuser sind in unsern Zeiten durch Vermählungen so mit einander verbunden, daß man gegenwärtig keinen Prinzen, der seit hundert Jahren in einem benachbarten Staate regiert hat, auf die tragische Bühne bringen darf, ohne daß sich der Landesherr, da wo man das Schauspiel aufführen wollte, als ein Anverwandter dabey interessirt finden würde. Diese Unbequemlichkeit ist an sich selbst klar genug. Also billige ich den Kunstgriff der Autoren, die, wenn sie eine Begebenheit zu ihrem Stoffe wählen, welche sich seit hundert Jahren in Europa zugetragen hat, ihre Personen unter alten griechischen oder römischen Namen verstecken, für die sich Niemand interessirt. Man darf nicht alles auf das Theater bringen, was ein Geschichtschreiber in einem Buche sagen darf. Die Schaubühne ist, so zu reden, ein Buch, das vor dem Volke gelesen werden soll; der Wohlstand und die geziemende Ehrerbietung müssen also hier mit weit mehr Strenge beobachtet werden, als in dem ernsthaftesten Geschichtsbuche. Als Campistron die tragische Geschichte des Don Carlos, ältesten Prinzen Philipps des zweiten, Königes in Spanien, auf die Bühne bringen wollte, so arbeitete er dieses Subject unter dem Titel Andronikus aus. Aber ungeachtet dieser Veränderung der Namen, wurde doch die Vorstellung dieses Trauerspiels eine lange Zeit in den spanischen Niederlanden unter-

Ich gebe es zu, die griechischen Dichter hatten diese Delicatesse nicht. Sie brachten Könige auf das Theater, welche nur kurz vorher gestorben, und bisweilen so gar noch am Leben waren. Aber diese Dichter waren in dem republicanschen Geiste erzogen worden, der unter den Atheniensern herrschte, und die Oberherrschaft eines einzigen allezeit verhasst zu machen suchte. Eines von den Mitteln dieses zu bewerkstelligen, war, daß man lasterhafte Charaktere von Königen und Prinzen in den Schauspielen aufführte, welche bey den Griechen weit mehr Gewalt über die Einbildung haben mußten, als bey den nordlichen Völkern. Man sieht hieraus, warum die griechischen Dichter den wahren Charakter der Könige so oft entstellt; warum sie den Orestes so oft unglücklich und von den Furien verfolgt auf die Schaubühne gebracht haben, obschon die Geschichtschreiber bezeugen, daß dieser Prinz lange und glücklich regiert habe. b) *Factum eius a Diis approbatum spatio vitae et felicitate imperii apparuit, quippe vixit annis nonaginta, regnavit septuaginta*, sagt *Paterculus*, als er von dem Orestes redet.

Zwo benachbarte Nationen bringen noch jetzt Fürsten, die seit ungefähr hundert Jahren verstorben sind, auf die Schaubühne. Sie behandeln

b) Aus der Länge seines Lebens, und aus seiner glücklichen Regierung erhellte, daß die Götter seine That billigten. Denn er lebte neunzig, und regierte siebenzig Jahre.
Paterc. Lib. II.

tragische Begebenheiten, welche sich seit einem Jahrhundert in ihrem eignen Lande zugetragen haben. Vielleicht will sie noch keine richtigen Begriffe von der Würde des tragischen Theaters haben; vielleicht auch, weil sich etwas von der atheniensischen Politik in ihre Absichten einmengt. Das holländische Trauerspiel, dessen Stoff die berühmte Belagerung von Lenden ist, c) die die Spanier in den ersten niederländischen Kriegen aufhoben, und welches zu Folge der Stiftung eines Bürgers dieser Stadt noch jährlich in dem Monate aufgeführt wird, da sich diese Begebenheit zutrug, ist voll eben solcher Maximen und Sentenzen gegen die Könige und ihre Minister, als sie nur irgend zu Rom nach der Verbannung der Tarquinier im Schwange seyn konnten. Nie hat ein griechischer Trauerspielichter die Könige so verhaßt zu machen gesucht, als sich Mylord Graf von Rochester in seiner Tragoedie, Valentinian, zu thun bemüht hat.

Gewislich ist es nicht aus dergleichen Bewegungsgründen geschehen, wenn wir unsern noch lebenden Könige auf das Theater geb acht haben, als es noch ungebildet war. Die Franzosen sind unter allen Nationen dafür bekannt, daß sie von Natur Ehrerbietung gegen ihre Könige haben; Sie thun noch mehr; sie lieben sie. Man kann auch leicht aus der Beschaffenheit der Stücke, worinn die französischen Dichter ihren eignen König ein-

c) Im Jahre 1574.

einführen, urtheilen, daß es blos aus Plumpheit geschehen ist, wenn sie Fehler gemacht haben. Wenige Monate nach dem Tode Heinrichs des vierten führte man in Paris ein Trauerspiel auf, dessen Inhalt der traurige Tod dieses Prinzen war; Ludwig der dreyzehnde, welcher damals regierte, gab auch eine Person in dem Stücke ab, und konnte sich aus seiner Loge auf dem Theater, vorstellen sehen, wo ihn der Dichter sagen ließ, daß ihn das Studiren ganz zu Tode peinigte, daß ihm ein Buch Kopfweg verursachte; welches er nicht anders als durch den Schall einer Trommel wieder los werden könnte, und andre solche artige Einfälle mehr, die einem Sohne Marichs oder Athalarichs anständig gewesen wären. Aber die Vernunft, oder vielmehr das Nachsinnen hat uns seitdem zum delica- testen, und in allen Wohlstandigkeiten der Schau- bühne zum eigensinnigsten Volke gemacht. Unsrer Dichter können nicht ungestraft in der Wahl der Zeit und des Ortes Fehler begehen.

Racine behauptet in der Vorrede zu dem Bajazeth, dessen tragischer Tod noch eine ganz neue Begebenheit war, als er ihn auf das Theater brachte, daß die Entfernung des Ortes, wo sich eine Begebenheit zugetragen hat, die Entfernung der Zeit ersetzen könne, und daß wir zwischen dem, was tausend Jahre vor unsrer Zeit, und dem, was tausend Meilen weit von unserm Lande vorgefallen ist, bey- nahe keinen Unterscheid machen. Ich bin nicht seiner Meinung. Man findet Niemand, der tau- send

send Jahrē vor uns gelebt hat, aber man trifft immer Leute an, welche sich in Ländern aufgehalten haben, die tausend Meilen von dem unsrigen entfernt sind, und ihre Erzählungen sind der Hochachtung nachtheilig, welche man uns für diejenigen beybringen will, so dadurch Helben geworden sind, daß sie über die See zu uns kommen. Zudem ist der Verkehr zwischen Frankreich und Constantinopel so groß, daß wir die Sitten und Gebräuche der Türken, aus den mündlichen Nachrichten unsrer Freunde, die sich bey ihnen aufgehalten haben, weit besser, als die Sitten und Gebräuche der Griechen und Römer aus den Erzählungen der Schriftsteller kennen, welche man nicht erklären kann, wo sie dunkel, oder allzukurz sind. Ein tragischer Dichter kann also dem allgemeinen Begriffe, den man von den Sitten und Gewohnheiten fremder Völker hat, nicht zu nahe treten, ohne der Wahrscheinlichkeit seines Stückes Eintrag zu thun. Allein die Regeln und Gewohnheiten unsrer tragischen Schaubühne, nach welchen man den Frauen allzeit vielen Antheil an der Verwicklung geben, und die Liebe unsern Sitten gemäß schildern muß, verhindern es, uns nach den Sitten und Gewohnheiten fremder Völker zu richten. Es ist wahr, die Fehler, so aus dieser Schwierigkeit entspringen, werden nur von einer kleinen Anzahl von Zuschauern bemerkt, welche Wissenschaft genug besitzen, sie einzusehen; allein diese, um ihrer Gelehrsamkeit ein Ansehen zu geben, vergrößern die Wichtigkeit dieser Fehler, und nur allzuviel andre finden ihr Vergnügen daran, diese

Kritik nachzusagen. Ich will dieser Anmerkung nur noch eine einzige Anmerkung beifügen, nämlich, daß alle seit sechzig Jahren geschriebene Trauerspiele, deren Inhalt aus den letzten zwey Jahrhunderten genommen ist, so tief gefallen sind, daß man auch so gar ihre Namen vergessen hat, nur den Bajazeth und vielleicht den Graf Esser ausgenommen.

Die Erklärung, welche Aristoteles von der Komoedie giebt, wenn er sie eine Nachahmung des Lächerlichen an den Menschen nennt, lehrt zur Gnüge, was für Gegenstände ihr eigentlich zugehören. Da sie die Lasterhaften blos mit dem Gelächter bestraft, so ist sie nicht geschickt, Handlungen vorzustellen, welche nachdrücklichere Züchtigungen verdienen. Man darf Niemand vor ihren Richterstuhl ziehen, als Personen, die sich nur sehr leichter Vergehungen gegen die Gesellschaft schuldig gemacht haben.





Ein und zwanzigster Abschnitt.

Von der Wahl' der Subjecte zu den Lustspielen. Wohin man den Schauplatz setzen müsse. Von den römischen Komödien.

Sch habe mit vielen Gründen zu erweisen gesucht, daß Trauerspieldichter ihren Schauplatz in Zeiten setzen müssen, welche weit von den unsrigen entfernt sind. Entgegenstehende Gründe machen mich der Meynung, daß man den Schauplatz der Lustspiele an diejenigen Orte und Zeiten setzen müsse, wo es vorgestellt wird; daß man den Stoff aus dem gemeinen Leben hernehmen, und die Personen in allen Stücken dem Volke ähnlich machen müsse, für welches man es verfertigt. Die Komödie hat nicht nöthig, ihre Lieblingspersonen auf Fußgestelle zu erheben, weil ihr Hauptzweck nicht ist, sie uns bewundernswürdig vorzustellen, damit wir sie desto leichter beklagen: Sie will uns aufs höchste durch die verdrießlichen Zufälle, die ihnen begegnen, welche vielmehr kurze Hindernisse als wirkliche Unglücksfälle seyn sollen, in einige Unruhe ihrentwegen setzen, damit wir desto froher sind, wenn wir sie am Ende des Stückes glücklich sehen. Indem sie uns auf Unkosten lächerlicher Personen zum lachen reißt, will sie die Fehler, deren

sie spottet, an uns bessern, um uns zur Gesellschaft geschickter zu machen. Das Lustspiel kann also das Lächerliche seiner Personen den Zuschauern niemals allzufühlbar machen. Die Zuschauer, welche ohne Mühe das Lächerliche an den Personen des Spieles entdecken, werden noch Mühe genug haben, solches an sich selbst wahrzunehmen.

Nun können wir die Natur nicht so leicht erkennen, wenn sie in fremde Sitten, Moden, Gebräuche, und in fremden Habit verkleidet ist, als wenn sie sich uns, so zu reden, in unsrer eignen Tracht zeigt. Da uns z. B. der in Spanien eingeführte Wohlstand nicht so bekannt ist, als der in Frankreich, so fällt uns das Lächerliche desjenigen, der ihn beleidigt, nicht so in die Augen, als es geschehen würde, wenn eben dieselbe Person den in unserm Vaterlande und zu unsrer Zeit angenommenen Wohlstand beleidigte. Wir würden von allen den Zügen, welche den Geizigen schildern, nicht so stark gerührt werden, als es wirklich geschieht, wenn Harpax über den Aufwand zu einem Gebäude nach italienischer Mode in seinen Eifer geriethe.

In den Helden des Trauerspieles erkennen wir allezeit die Menschen, der Schaup'as mag zu Rom oder zu Lacedaemon seyn; weil uns das Trauerspiel grosse Laster und grosse Tugenden abschildert. Nun sind sich die Menschen aus allen Ländern und Jahrhunderten weit ähnlicher in ihren grossen Lastern und Tugenden, als in ihren Gewohn-

hei-

heiten und Gebräuchen, oder mit einem Worte; als in den Fehlern und Tugenden, die das Lustspiel abmahlen will. Folglich müssen die Personen der Komödie, so zu reden, nach der Mode des Landes zugeschnitten seyn, für welches die Komödie gemacht ist.

Man wird sagen: Plautus und Terenz haben den Schauplatz ihrer meisten Stücke in ein Land gesetzt, das in Absicht auf die Römer, für welche diese Lustspiele verfertigt wurden, ein fremdes war. Die Verwickelung ihrer Stücke setzt griechische Sitten und Gesetze voraus. Allein wenn auch dieser Grund einen Einwurf gegen meine Meinung abgiebt, so ist er doch nicht hinlänglich, das Gegentheil zu beweisen. Ueberhaupt kann ich darauf antworten: Plautus und Terenz haben sich irren können. Als sie ihre Stücke verfertigten, war das Lustspiel zu Rom ein Gedicht von einer neuen Gattung, und die Griechen hatten schon vortreffliche Komödien gemacht. Plautus und Terenz, die in der lateinischen Sprache nichts fanden, das ihnen zum Wegweiser hätte dienen können, ahmten die Lustspiele Menanders und anderer griechischen Dichter allzustavisch nach, und spielten griechische Rollen vor Römern. Diejenigen, welche eine Kunst aus einem fremden Lande in ihr Vaterland verpflanzen, gehen anfänglich der fremden Gewohnheit allzusehr auf dem Fusse nach, und fallen in den Fehler, bey sich eben die Originale nachzuzeichnen, welche die Kunst an den Orten nachzuahmen gewohnt ist,

wo sie solche erlernt haben. Aber die Erfahrung lehret sie den Gegenstand ihrer Nachahmung bald verändern: Und so sahen auch die römischen Dichter bald ein, daß ihre Komödien mehr gefallen würden, wenn sie den Schauplatz nach Rom verlegten, und eben das Volk darauf einführten, welches darüber urtheilen sollte. Sie thaten es, und die nach römischen Sitten eingerichtete Komödie theilte sich von selbst in verschiedne Arten. Man verfertigte auch Trauerspiele nach römischen Sitten. Horaz, der scharfsinnigste Dichter, weis es denjenigen von seinen Landsleuten vielen Dank, die zuerst römische Personen in ihren Komödien aufführten, und also den römischen Schauplatz von einer Art der Tyranny befreuten, welche bis dahin Ausländer darüber ausgeübt hatten.

- a) Nil intentarum nostri liquere Poetae,
 Nec minimum inorueri decus, vestigia graecae
 Ausi deserere, et celebrare domestica facta,
 Vel qui Praetextas, vel qui docuere Togatas.

Die Römer vermengen, wenn sie von ihren dramatischen Poesien reden, bisweilen das Genus mit der Species. Dem ungeachtet glaube ich, es sey meine Pflicht, diese Vermischung auseinander zu

- a) Unsere Poeten haben in jeder Gattung gearbeitet. Ja sie haben es gewagt, den Griechen nicht mehr furchtsam auf dem Fusse nachzugehen, sondern einheimische Fabeln zu behandeln, die ihnen viel Ehre gebracht haben, sowohl im Komischen, als im Tragischen. *Hor. arte poet.*

zu setzen, um das, was ich nachher sagen will, desto leichter und deutlicher zu machen.

Die dramatische Poesie der Römer theilte sich gleich anfangs in drey Arten, welche sich wieder in verschiedene Gattungen theilten. Diese drey Arten waren: Das Trauerspiel, die Satyre und das Lustspiel.

Die Römer hatten zwey Gattungen von Trauerspielen. Die einen nach griechischen Sitten und Gebräuchen; diese wurden palliatae genannt, weil man sich bey der Vorstellung derselben griechischer Kleidung bediente. Diejenigen Tragoedien, deren Sitten und Personen römisch waren, hießen praetextatae oder praetextae von dem Namen des Kleides, welches in Rom die Bornehmen trugen. Ob wir gleich nur noch Eine Tragoedie von dieser Art übrig haben, die Octavia, welche man dem Seneca zuschreibt, so wissen wir doch, daß die Römer ihrer schon eine grosse Anzahl besaßen: So war Brutus, welcher die Tarquinier verjagte, und der Decius des Dichters Attius.

Die Satyre war eine Art von Hirtengedichte, welches, nach einigen Schriftstellern, das Mittel zwischen der Tragoedie und Komödie hielt. Mehr wissen wir nicht davon.

Die Komödie theilte sich, eben wie die Tragoedie, erstlich in zwey Gattungen; in die griechische,
R 5 welche

welche *palliata*, und in die römische, welche *togata* hieß, weil man darinn gewöhnlicher Weise bloße Bürger aufführte, deren Kleidung die *toga* war.
 b) *Togatae fabulae dicuntur, quae scriptae sunt secundum ritus et habitus hominum togatorum, id est, Romanorum*, sagt *Diomedes*, ein alter Schriftsteller, welcher zu den Zeiten schrieb, da das römische Reich noch stand.

Die römische Komödie theilte sich ihrer seits wieder in vier Gattungen. Diese waren: die *togata* im eigentlichen Verstande, die *tabernaria*, die attellanischen Schauspiele, und die Pantomimen.

Die Stücke von der ersten Gattung waren sehr ernsthaft, man führte darinnen selbst Personen von Stande auf; daher sie auch bisweilen *praetextatae* genannt werden. *Apud Romanos*, sagt *Diomedes*, c) *praetextata, tabernaria, attellana, planipes*. Die von der zweyten Gattung waren etwas weniger ernsthaft. Sie haben ihren Namen von *taberna*, welches eigentlich einen Ort bedeutet, wo Leute von allerley Stande zusammen zu kommen pflegten, die in diesen Stücken eine Rolle spielen.

Die Attellanischen waren ungefähr wie die gewöhnlichen italienischen Komödien beschaffen, oder, mit andern Worten: Die Acteurs hatten keine

b) *Diom. de arte gram. L. III. c. 4.*

c) *De arte gram. L. III. c. 4.*

keine geschriebene Rolle. Sie spielten also aus dem Stegereife, und schmückten ihre Erfindungen nach eignen Gefallen aus. Titus Livius sagt, da er die Geschichte der Komödie zu Rom erzählt, die jungen Leute daselbst hätten nicht zugegeben, daß diese Belustigung zu einer Kunst gemacht würde. d) Sie hatten sich sie vorbehalten. Deswegen, setzt er hinzu, behalten auch die, so die attellanische Komödie spielen, alle Bürgerrechte, und dienen sogar unter den Legionen, eben als wenn sie das Theater gar nicht bestiegen. *Eo institutum manet, vt actores Atellanarum nec tribu moueantur, et stipendia tanquam expertes artis luderae faciant.* Festus sagt, die Zuschauer hätten das Recht nicht gehabt, das Abnehmen der Maske von ihnen zu verlangen, welches sie von andern Schauspielern fordern konnten. Es ist bekannt, daß sie dieser Nothwendigkeit bisweilen nicht überhoben seyn konnten. *Atellani jus habent, personam non ponere.* Alle diese Schauspieler trugen eine Art von Schuhen, die man *Soccos*, Socken nannte. Der *Cochurnus*, oder der hohe Schuh, war der Schuh derer, welche Tragoedien spielten.

Die Mimen waren unsern Possenspielen ähnlich; und die Spieler waren ungeschuhet. Seneca sagt: Wie viele Sittensprüche, die den Philosophen Ehre machen würden, trifft man in den Dichtern an! Ich rede nicht von den Tragoedien, noch von den Lustspielen in der Loga, die durch ihre

re

d) *Lib. VII.*

re anständige Ernsthaftigkeit das Mittel zwischen den lustigen Komödien und dem Trauerspiele halten. Allein wie viele Maximen des Publius Syrus kommen nicht so gar in den Mimen vor, die sich besser in den Mund eines Acteurs mit Socken, oder gar mit dem Cothurn, als in den Mund der Schauspieler ohne Schuhe schickten. e) *Quam multa Poetae dicunt, quae a Philosophis aut dicta sunt, aut dicenda. Non attingam Tragicos aut Togatas nostras. Habent enim haec quoque aliquid seueritatis, et sunt inter Tragoedias et Comoedias mediae. Quantum disertissimorum versuum inter Mimos jacet, quam multa Publii, non exalceatis sed cothurnatis dicenda sunt.* Dieser Publius Syrus war ein Dichter, welcher dergleichen Lustspiele, die man Mimen nannte, verfertigte, und ein Rival des Laberius. Macrobius in seinen Saturnalien redet viel von ihrem Vorzugstreite. Diomedes bestätigt das, was ich gesagt habe, wenn er schreibt: f) *Quarta Species est Planipectia, graece dicitur Mimos, quod Actores planis pedibus Proscenium introirent, non ut tragici Actores cum Cothurnis, neque ut Comici cum Soccis.* Die vierte Gattung der Komödie, ist die, welche man das Lustspiel ohne Schuhe nennt, weil in derselben die Acteurs weder den Cothurn tragen, wie in dem Trauerspiele, noch den Soccum, wie in den drey ersten Gattungen der Komödie; die Griechen nennen sie Mimen.

Aus

e) *Seneca Ep. VIII.*f) *Lib. II. cap. 7. Lib. III. cap. 4.*

Aus dem, was bey Vespasians Leichenbegängnisse vorgieng, wo man, wie Sueton erzählt, der Gewohnheit nach, den Charakter des Verstorbenen in einem Mimenspiele vorstellte, sehen wir, daß es Stücke von dieser Gattung nach römischen Sitten gegeben habe. Der Geiz dieses Kaisers war ihm sehr schimpflich, ob er ihm gleich bisweilen durch glückliche Einfälle, davon einige bis auf uns gekommen sind, eine muntre Gestalt zu geben wußte. Jedermann weis den wüthigen Gedanken, dessen er sich bediente, eine Stadt um eine grosse Summe zu bringen, die ihm eine Statue aufrichten wollte. g) Hier, meine Herren, sagte er zu ihren Deputirten, woben er ihnen die flache Hand wies, hier ist der Ort, wo sie den Grund zu ihrer Statue legen müssen.

Savor Archimimus, dieses ist der Name und Titul des Acteurs, welcher die Rolle des Vespasians spielte, fragte die Vorsteher, wie viel sein Leichenbegängniß kostete; und als er hörte, daß sich die Unkosten auf Millionen beliefen, rief er aus: Gespart! ihr Herren, gespart! Gebt mir hundert tausend Thaler, und werft meinen Körper in den Fluß. Weiter unten wollen wir von den Pantomimen reden, einer Gattung von Schauspielern, welche declamirten, ohne zu sprechen. Jetzt komme ich wieder auf meine Materie.

Unsre lyrischen und komischen Dichter sind in eben den Fehler gefallen, den Plautus und Terenz begien-

begiengen. Als unser Geschmack, welchen Malherbe und seine Nachfolger vollkommner gemacht hatten, zu fein wurde, um noch länger mit den alten Possenspielen zufrieden zu seyn; bemühten sich unsre komischen Dichter, ihr Feld eben so zu verbessern, wie die andern Dichter das ihrige verbessert hatten. Ohne Muster, und vielleicht ohne Genie fanden sie, daß die Spanier unsre Nachbarn schon reich an Lustspielen wären; sie copirten daher zuerst die kastilianischen Komoedien. Fast alle unsre komischen Dichter machten Nachahmungen davon, bis auf Moliere, der, nachdem er sich einige male verirrt hatte, nachher auf immer den Weg nahm, welcher nach Horazens Urtheile ganz allein der rechte ist. Seine letzten Komoedien, wenn man die ausnimmt, die er machte, sich mit dem Plautus zu messen, sind nach den französischen Sitten. Ich rede nicht von Moliere's heroischen Lustspielen, weil er, als er sie schrieb, nicht so wohl zum Endzwecke hatte, Komoedien zu machen, als dramatische Stücke zu verfertigen, die bey den Lustbarkeiten zur Verbindung dienen sollten, aus denen die prächtigen Schauspiele bestunden, welche Ludwig der vierzehnde, als er noch jung war, an seinem Hofe gab, und deren Andenken sich auch in auswärtigen Ländern, eben so sehr als seine Eroberungen, erhalten hat. Das Publicum, das den guten Geschmack nicht leicht wieder verliert, wenn es ihn einmal gefunden hat, verwirft seit einigen Jahren alle Komoedien nach ausländischen Sitten, mit denen man es hat belustigen wollen. In der That,

That, wenn man nicht Spanien und die Spanier kennt, eine Kenntniß, die der Dichter nicht mit Rechte von dem Zuschauer verlangen kann, so versteht man das Feine in den Scherzen ihrer meisten Stücke nicht. Wieviel giebt es nicht Zuschauer, welche nicht die Hälfte von den lustigen Einfällen Don Japhets verstehen? Diejenigen, den z. E. bee sich auf den Vorwurf gründet, welchen die Kastilianer, die eine gute und reine Aussprache haben, den Portugiesen machen, welche schlecht aussprechen, und einen Theil der Siben verschlucken: Die Affen reden portugiesisch.

Wir haben seit sechzig Jahren zwe verschiedne Gesellschaften italienischer Schauspieler gehabt, so sich in Paris niedergelassen haben. Diese haben sich genöthigt gesehen, sich der französischen Sprache zu bedienen, der Sprache derer, von denen sie bezahlt werden. Da aber italienische Stücke, die nicht nach unsern Sitten gemacht sind, das Publicum nicht ergötzen können; so sind gedachte Schauspieler auch noch genöthigt gewesen, nach französischen Sitten gefertigte Stücke zu spielen. Die ersten, welche Mollerens Lustspiele in das Englische brachten, übersetzten sie Wort für Wort. Die, so es nachher unternahmen, richteten die französische Komoedie nach den englischen Sitten ein. Sie veränderten den Schauplag und die Handlungen; und fanden weit mehr Beyfall. So machte es Bycherlen, als er Mollerens Misanthropen in seinen Geradezu verwandelte, den er als einen

einen Engländer, und als einen Seemann vorstellt.

Unsre ersten Operndichter haben sich, wie die komischen, verirrt, weil sie die Oper der Italiener, von denen wir diese Art der Schauspiele entlehnt haben, allzustavisch nachahmten, ohne in Erwägung zu ziehen, daß der Geschmack der Franzosen, welcher durch die Trauerspiele des Corneille und Racine, so wie durch Mollerens Lustspiele erhöhet worden war, mehr Wahrscheinlichkeit, mehr Regelmässigkeit, und mehr Würde in dramatischen Gedichten erforderte, als jenseits der Alpen erfordert wird. Deswegen können wir auch in unsern Zeiten die Opern Gilbert und Pomona von dem Abte Perrin nicht ohne Misfallen lesen. Diese Stücke, welche vor acht und sechzig Jahren geschrieben sind, scheinen uns gothische Gedichte zu seyn, die schon vor fünf oder sechs Menschenaltern Mode gewesen sind. Quinault, welcher nach den angeführten Schriftstellern für unsere lyrische Schaubühne arbeitete, hatte kaum zwei Opern gemacht, als er schon einsah, daß sich die lustigen Personen, welche der italienischen Oper so wesentlich sind, nicht in eine Oper für Franzosen schickten. Theseus ist die letzte, worinn er solche Personen anbringt, und die Mühe, die er angewandt hat, ihren Charakter zu veredeln, zeigt, er habe schon gefühlt, daß diese Rollen, in Trauerspielen zum Singen, eben so sehr am unrechten Orte stünden, als in Tragoedien, welche declamirt werden.

Es ist nicht genug, daß der Verfasser eines Lustspieles seine Scene mitten unter der Nation aufrichte, die es aufführen sehen soll, auch sein Subject muß nach Jedermans Fähigkeiten eingerichtet seyn, und jedweder muß ohne Mühe den Knoten, die Entwicklung und das Ende der Unterredung zwischen den Personen verstehen können. Eine Komödie, die sich auf kleine Umstände einer besondern Lebensart einläßt, wovon das Publicum im allgemeinen Verstande nicht genug Kenntniß besitzt, kann keinen glücklichen Erfolg haben. Man hat eine Komödie scheitern sehen, weil man eine lange Zeit Advocat gewesen seyn müßte, um sie zu verstehen. Die Possenspiele, deren ewiger Inhalt eine gewisse Lebensart, und ein gewisser Stand ist, sind eben so sehr wider die Regeln, als wider den Wohlstand. Es giebt nur eine gewisse Anzahl Personen, die mit den Originalen solcher Stücke so bekannt sind, daß sie urtheilen können, ob die Charaktere und Handlungen nach der Wahrscheinlichkeit ausgeführt sind. Man wird einer schlechten Gesellschaft auf dem Theater eben so müde, als im gemeinen Leben; und man sagt von den Verfassern solcher Stücke, was Boileau von dem satyrischen Regnier sagt.





Zwey und zwanzigster Abschnitt.

Einige Anmerkungen über die Schäfer-
poesie und über die Hirten der Eklo-
gen.

Die Scene der Schäfergedichte muß beständig auf dem Lande seyn, höchstens darf sie nur einige Augenblicke anderswohin verlegt werden. Die Ursache davon ist diese: Das Wesen der Schäfergedichte besteht darinn, daß man die Metaphorn, die Gleichnisse, und andre Figuren, woraus die Schreibart dieser Gedichte eigentlich gebildet ist, von Wiesen, Wäldern, Bäumen, Thieren, mit einem Worte, von allen den Gegenständen entlehnt, welche die Schönheit unsrer Fluren ausmachen. Man setzt also voraus, daß die Personen der Schäfergedichte diese Gegenstände immer vor Augen haben. Der Grund zu dieser Gattung von Gemälden muß, wenn ich so reden darf, allezeit ein Landschaftsstück seyn. Daher können gewaltsame und blutige Handlungen niemals den Stoff zu einer Ekloge abgeben. Menschen, die von wütenden und traglichen Leidenschaften bestürmt werden, können keine Empfindung für die ländlichen Schönheiten der Natur haben. Es würde wider alle Wahrscheinlichkeit laufen, wenn sie so viel Aufmerksamkeit auf die Gegenstände

de rich eren, die uns auf dem Lande vor Augen sind, daß sie sie Figuren in ihren Reden davon hernehmen könnten. Stellt wohl ein General, welcher eine Schlacht liefert, Betrachtungen darüber an, ob das Terrain, das er mit dem Hintertreffen besetzt hat, bequem sey, ein Landhaus darauf anzulogen?

Ich glaube nicht, daß es zum Wesen der Ekloge gehört, Niemand anders, als Verliebte reden zu lassen. Da die aegyptischen und assyrischen Hirten die ersten Sternkundigen gewesen sind; warum sollte das leichteste und Angenehmste aus der Astronomie nicht auch bequemen Stoff für die Schäferpoesie hergeben können? Wir haben Autoren gesehen, welche diese Materie in Gestalt der Ekloge mit so glücklichem Erfolge bearbeitet haben, daß ihnen ganz Europa seinen Beifall gegeben hat, Das Erste Buch der Abhandlung: Von mehr als einer Welt, ist die beste Ekloge, womit die Welt seit junfzig Jahren beschenkt worden ist. Die Beschreibungen und die Bilder, welche die redenden Personen machen, sind dem Charakter der Schäferpoesie sehr angemessen, und Virgil würde viele davon nicht ungern für die seinigen erkennen.

Die Personen des Trauerspielles interessiren uns, wie ich schon gesagt habe, allezeit durch den Charakter ihrer Leidenschaften und durch die Wichtigkeit ihrer Handlungen; aber so ist es nicht mit den Begebenheiten der Ekloge und ihren Personen

beschaffen. Diese, die keinen grossen Gefahren ausgesetzt seyn, noch in wirklich tragische Unglücksfälle gerathen dürfen, welche ihrer Beschaffenheit wegen vermögend sind, uns heftig zu bewegen, müssen, wie mich dünkt, nach demjenigen, was wir in unsern Gegenden sehen, gezeichnet werden. Der Schauplatz der Eklogen muß, wie der Schauplatz der Komoedien, in unser Land gesetzt werden, und ihr Inhalt eine Nachahmung solcher Begebenheiten seyn, die sich bey uns eräugnen können.

Es ist wahr, unsre Schäfer und Landleute sind so plump, daß man nach ihrem Modelle keine Personen für die Ekloge zeichnen kann; allein sie sind nicht die einzigen, welche die Figuren ihrer Neben von den Annehmlichkeiten des Feldes entlehnen können. Ein junger Prinz, der sich auf der Jagd verirrt, und entweder allein, oder mit einem Vertrauten von seiner Leidenschaft spricht; und seine Bilder und Gleichnisse von den ländlichen Schönheiten hernimmt, ist eine vortreffliche Person für die Idylle. Eine Erbsichtung erhält ihr Ansehen bloß durch die Wahrscheinlichkeit, und die Wahrscheinlichkeit kann nicht in einem Werke bestehen, wo man lauter Personen einführt; deren Charaktere den wirklichen, die wir immer vor Augen haben, gerade entgegen stehen. Ich kann daher die süßen Stabträger unserer meisten Eklogen nicht leiden, die so viele Dinge voller Zärtlichkeit bis zum Erstaunen und voll Hoheit bis zum Abgeschmackten vorbringen. Diese vorgeblichen Her-

ten

ten sind nichts weniger als nach der Natur gezeichnet, sondern bloße chimärische Wesen, nach Belieben von Dichtern erfunden, welche nichts als ihre Einbildung zu Rathe zogen, da sie sie schufen. Sie haben nicht die geringste Aehnlichkeit mit unsern heutigen Landleuten und Hirten, welches unglückliche Bauern sind, die mit nichts beschäftigt seyn können, als wie sie sich mit den härtesten Arbeiten eines mühseligen Lebens dasjenige erwerben wollen, womit sie den dringendsten Bedürfnissen einer allzeit dürftigen Familie zu Hülfe kommen müssen. Die Beschaffenheit der Himmelsgegend, unter welcher wir leben, macht sie plump, und die Beschwerlichkeiten derselben vermehren noch dazu ihre Bedürfnisse. Folglich sind die schmachtenden Schäfer unserer Eklogen nicht nach der Natur; ihre Lebensart, in welcher sie die feinsten Ergötzlichkeiten genießen, die mit den Beschäftigungen des Landlebens, und besonders mit der Sorgfalt ihrer geliebten Heerde gute Weide zu verschaffen, untermischt sind, ist nicht die Lebensart unsrer Landleute.

Nicht mit dergleichen Hirngespinnsten haben Virgil und die andern Dichter des Alterthumes ihre lebenswürdigen Landschaften bevölkert; in ihren Eklogen sind die Hirten und Schäfer ihres Landes und ihrer Zeit nur mit ein wenig veredelten Charakteren eingeföhret. Die Schäfer und Hirten der damaligen Zeit waren frey von den Sorgen, welche die unsrigen nagen. Die meisten unter denen,

die auf dem Lande wohnten, waren Sklaven, für deren guten Unterhalt ihre Herren wenigstens eben so viel Sorgfalt trugen, als ein Arbeiter für seine Pferde. Die Sorge für die Kinder dieser Sklaven gehörte dem Herrn, dessen Reichthum sie waren. Andern Sklaven war es aufgetragen, diese Schäfer mit allen nöthigen Dingen zu versehen. Da sie nun ihres Auskommens wegen so unbesorgt seyn konnten, als die Mönche in einem reichen Kloster, so hatten sie alle Freiheit, die man haben muß, sich den Neigungen zu überlassen, welche der gelinde Himmelsstrich, unter dem sie wohnten, in ihnen erzeugte. Die reine und fast immer heitre Luft dieser Gegenden machte ihr Blut geistiger, und gab ihnen einen Trieb zur Musik, zur Dichtkunst, und zu andern Ergözüngen, die nichts weniger als grob sind. Viele davon waren in den Häusern, die ihre Herren in den Städten hatten, geböhren oder erzogen, und diese hatten ihnen eine Erziehung gegeben, welche allezeit zu ihrem eignen Vortheile gereichte, sie mochten nun diese Sklaven verkaufen oder behalten wollen. Noch heut zu Tage, da der politische Zustand dieser Gegenden dem Landvolke nicht mehr die Musse läßt, welche sie ehemals hatten; noch ist, da sie nicht mehr dergleichen Erziehung haben, siehet man doch, daß sie gegen Vergnüungen empfindlich sind, die weit über die Fähigkeiten unsrer Bauern gehen. Mit der Cithre auf dem Rücken hüten die Bauern in einem Theile von Italien ihre Heerden und arbeiten auf dem Felde: So besingen sie auch ihre Liebesbegebenheiten

ten in Versen, welche sie in dem Augenblicke verfertigen und begleiten sie mit dem Klange ihrer Instrumente. Sie spielen, wo nicht mit Delicateffe, doch wenigstens mit Richtigkeit; und das nennt man extemporiren. Vida, Erzbischof von Alba, ein Dichter des sechszehnden Jahrhunderts, der wegen seiner zierlichen lateinischen Verse so bekannt ist, bildet uns die Bauern seines Landes und seiner Zeit fast eben so ab, als die, wornach, wie er sagt, Virgil die Personen seiner Eklogen abschilderte.

a) *Quin etiam agricolas ea fundi nota voluptas
Exercet, dum lata seges, dum truderet gemmas
Incipiunt vites, sitieptiaque aetheris imbrem
Prata bibunt, ridentque satis turgentibus agri.*

Ob nun gleich unsre Bauern von viel größern Sitten sind, als die in Sicilien und einem Theile von Neapel; ob sie gleich weder von der Cithar noch von Versen etwas wissen, so machen doch unsre Dichter aus ihren Schäfern weit geschicktere und niedlichere Sänger, und weit feinere Personen in der Zärtlichkeit, als Gallus im Virgil ist. Unsre galanten Stabträger sind durch und durch voller verliebter Metaphysik, sie sprechen gar nichts anders, und selbst die, so am wenigsten fein sind, zeigen, daß sie im Stande sind, einen Commentarius über die Kunst zu machen, die Ovid unter der Regierung des August zu Rom öffentlich lehrte. Viele
 § 4 unserer

a) *Poet. Lib. III. v. 90.*

unserer Lieder sind von eben diesen Ländeleuten angesteckt. Wenn es auch einige giebt, in denen der lautere Affect redet, und deren Verfasser den Apollo bloß des Kelmes wegen anriefen; wie viel sind nicht dargegen andre mit einer sophistischen Liebe angefüllt, die nichts Aehnliches in der ganzen Natur hat. Die Urheber dieser Lieder, welche Empfindungen nachmachen wollten, die weder ihnen, noch auch vielleicht ihren Jahren natürlich waren, haben sich in ihren frostigen Kasernen gar in eingebildete Schäfer verwandelt. Man wird in allen ihren Versen einen Dichter gewahr, der kälter ist, als ein alter Verschnittener.



Drey und zwanzigster Abschnitt.

Einige Anmerkungen über das epische Gedicht. Eine Anmerkung über den Ort und die Zeit, aus denen man die Handlung nehmen soll.

Da ein episches Gedicht das schwerste Werk ist, welches die französische Poesie unternehmen kann, aus Ursachen, die wir anführen wollen, wenn wir von dem Genie unserer Sprache und von der Abmessung unserer Verse reden werden: So müßte einem Dichter, der es wagen wollte, ein solches Gedicht zu verfertigen, sehr viel

viel daran gelegen seyn, einen Stoff zu wählen, in welchem sich das allgemeine Interesse mit dem besondern vereinigt fände. Er darf sich keine Hoffnung auf einen glücklichen Erfolg machen, wenn er die Franzosen nicht mit Vörtern unterhält, die in ihrer Geschichte berühmt sind, wenn er nicht von Personen und Begebenheiten redet, an denen sie ohnedieß schon grossen Antheil nehmen. Nicht alle Theile der französischen Geschichte interessieren uns gleich stark. Wir sind nur für diejenigen eingenommen, welche noch genug in frischem Andenken sind. Die übrigen sind gleichsam Begebenheiten einer fremden Geschichte für uns geworden, um so viel mehr, da wir keine Sorge tragen, das Andenken glücklicher Zeiten für die Nation durch jährliche Festtage und Spiele dauerhaft zu erhalten, oder das Gedächtniß unserer Helden zu verewigen, wie die Griechen und Römer zu thun pflegten. Wie wenige unter uns nehmen lebhaft Antheil an den Begebenheiten, die sich unter Clodoväus und unter dem ersten Stamme unsrer Könige zutragen. Will man in unserer Geschichte eine Materie ausfinden, die uns stark interessiert, so darf man, meiner Meinung nach, nicht weiter, als in die Zeiten Karls des siebenden zurücke gehen.

Es ist wahr, die Gründe, die ich angeführt habe, darzuthun, daß man keine allzumene Handlung zum Stoffe eines Trauerspieles nehmen müsse, erweisen auch, daß eine allzumene Handlung den Inhalt eines epischen Gedichtes nicht abgeben dür-

fe. Der Dichter muß also sein Subject aus Zeiten hernehmen, die in einer hinlänglichen Entfernung von seinem Jahrhunderte stehen; aus Zeiten, die wir noch nicht aus dem Gesichte verlohren haben, die aber doch so weit von den unsrigen sind, daß er seinen Charakteren den nöthigen Adel geben könne, ohne sich der Gefahr auszusetzen, durch allzuneue und allzubekannte Nachrichten der Unwahrheit beschuldigt zu werden.

Und gesetzt auch, es wäre wahr, daß unsere Sitten, unsere Kämpfe, unsere Feste, unsre Ceremonien, und unsre Religion den Dichtern keinen so glücklichen Stoff lieferten, als der, den das römische Alterthum dem Virgil an die Hand gab; so würde es dennoch eben so nothwendig seyn, den Inhalt epischer Gedichte aus unsrer Geschichte zu nehmen. Es würde eine Schwierigkeit seyn, aber sie würde uns eine weit größere ersparen, den Mangel des besondern Interesse. Jedoch es ist auch nicht an dem. Der Pomp eines Caroufells und die Begebenheiten eines Tournieres sind weit herrlichere Materien an sich selbst, als die Spiele bey dem Grabe des Anchises, woraus Virgil ein so prächtiges Gemählde zu machen weis. Was für Mahlerenen würde dieser Dichter von den Wirkungen des Schießpulvers in den verschiednen Operationen eines Krieges gemacht haben, deren Triebfeder das Pulver ist? Die Wunderwerke unsrer Religion haben etwas Erstaunendes, das die Fabeln des Heidenthumes nicht haben. Mit welchem

dem Erfolge haben sie nicht Corneille in dem Polyeuct, und Racine in der Athalia bearbeitet? Wenn man den Sannazar, den Ariost und andre Dichter tadeln, daß sie die christliche Religion so unschicklich in ihre Gedichte eingemischt haben, so geschieht es, weil sie nicht mit der Würde und mit der geziemenden Ehrfurcht davon sprechen, die sie verlangt, und weil sie die Fabeln des Hendenthumes und die Wahrheiten unsrer Religion miteinander verbinden. Weil sie, wie Boileau sagt, in christlichen Materien auf eine abgeschmackte Art Götterdiener sind. Man tadeln sie, weil sie nicht geföhlt haben, daß es, um nichts härteres zu sagen, wider die Vernunft läuft, sich in Sachen unsrer Religion eben die Freyheit zu erlauben, die sich Virgil nehmen konnte, wenn er von der seinigen redete. Es mögen also diejenigen, so die Wahl des Stoffes zu einem epischen Gedichte nicht nach meinem Vorschlage treffen wollen, ihre wahre Entschuldigung vorbringen. Es ist diese: Weil ihnen die Beyhülfe der alten Poesie nothwendig ist, ihre Fruchtbarkeit zu vergrößern; so wollen sie lieber eben die Materien bearbeiten, welche schon die Griechen und Römer bearbeitet haben, als neue Subjecte, bey denen sie sich nicht so leicht mit der Poesie, der Schreibart, und Erfindung der erstern helfen könnten. Wir werden in der Folge noch etwas hiervon sagen.



Bier und zwanzigster Abschnitt.

Von allegorischen Handlungen und Personen in Absicht auf die Mahleren.

Unserer Materie bringt uns ganz natürlich darauf, hier von allegorischen Compositionen und Personen, sowohl in der Dichtkunst, als in der Mahleren zu handeln. Wir wollen zuerst von den mahlerischen Allegorien reden.

Die allegorische Composition ist von zweyerley Art. Entweder der Mahler bringt allegorische Personen in eine historische Schilderung, oder welches einerley ist, in die Vorstellung einer Handlung, die für eine wirkliche Geschichte gehalten wird, wie z. B. die Opferung der Iphigenia; und dieses nennt man eine vermischte Composition: Oder er erfindet, was man eine pur allegorische Composition nennt; mit andern Worten: Eine Handlung, die sich, wie man wohl weiß, niemals wirklich zugetragen hat, deren er sich aber als eines Sinnbildes bedient, eine wirkliche Begebenheit darunter vorzustellen. Ehe wir uns weiter über diese Materie ausbreiten, wollen wir von den allegorischen Personen reden.

Allegorische Personen sind Wesen, welche nicht existiren, und bloß von der Einbildungskraft der

der Mahler erzeugt werden, die sie gebiert, wenn sie ihnen einen Namen, einen Körper und Eigenschaften belegt. Auf diese Weise haben die Mahler Tugenden, Laster, Königreiche, Provinzen, Städte, Jahreszeiten, Leidenschaften, Winde und Flüsse zu Personen gemacht. Frankreich in der Gestalt einer Frau, die Liber in Gestalt eines liegenden Mannes, und die Verläumdung unter der Figur eines Satyrs sind allegorische Personen.

Diese allegorischen Personen sind von zweyerley Gattungen. Einige sind schon vor vielen Jahren erfunden worden; sie haben schon lange Zeit ihr Glück gemacht; sie haben sich auf so vielen Schaubühnen gezeigt, daß sie ein jeder, der nur einige Wissenschaft besitzt, sogleich an ihren eigenthümlichen Merkmalen kennt. Frankreich in der Gestalt einer Frau, mit einer geschlossnen Krone auf dem Haupte, mit dem Zepter in der Hand, und in einem blauen mit goldnen Lillen besäeten Mantel: Die Liber in der Gestalt eines liegenden Mannes, zu dessen Füßen eine Wölfinn befindlich ist, die zwey Kinder säugt, sind allegorische Personen, die vor langer Zeit erfunden sind, und die jedermann sogleich für das ansieht, was sie sind. Sie haben, so zu reden, das Bürgerrecht unter dem menschlichen Geschlechte erhalten. Die neuern allegorischen Personen sind die, welche die Mahler vor nicht langer Zeit erfunden haben, und noch erfinden, ihre Ideen auszudrücken. Sie geben ihnen ein eigenthümliches Unterscheidungszeichen

hen nach ihrem Belieben, und legen ihnen Eigenschaften bey, die, nach ihren Gedanken, am geschicktesten sind, sie kenntlich zu machen.

Ich will nur von den allegorischen Personen der erstern Gattung, oder von den allegorischen Personen der Alten reden. Ihre jüngern Geschwister, welche ihren Ursprung, seit einem Jahrhunderte, aus dem Gehirne der Mahler genommen haben, sind unbekante Leute, Leute ohne Herkunft, die nicht verdienen, daß man ihrer erwähnt. Es sind geheime Ziffern, wozu Niemand den Schlüssel hat, und Wenige suchen ihn auch. Ich werde also nichts weiter davon sagen, als daß der Erfinder seinen Wiß gemeinlich übel anwendet, der ihn damit beschäftigt, solchen Wesen ihr Daseyn zu geben. Diejenigen Mahler, welche heut zu Tage den Ruhm der größten Dichter in der Malerey behaupten, sind nicht die, so die größte Anzahl allegorischer Figuren zur Welt gebracht haben. Es ist wahr, Raphael hat einige von dieser Art verfertigt; aber dieser so kluge Mahler bringt sie nur bey den Verzierungen an, welche zur Einfassung oder zur Verzierung seiner Gemählsde in der Cancellen im Vaticane dienen. Er hat sogar die Vorsicht gebraucht, die Namen dieser allegorischen Personen unter ihre Figur zu schreiben. a) Und obgleich Raphael sehr fähig war, sie kenntlich zu machen, sieht man doch, daß diese Vorsicht nicht

un-

a) Diese allegorischen Figuren sind von G. Audran in Kupfer geschnitten worden.

unnütze sey; ja man wünscht bisweilen, er möchte sie so weit getrieben haben, auch Erklärungen der symbolischen Bilder zu geben, die er ihnen befügt. Denn ob uns gleich die Inschrift ihre Namen lehrt, so hat man doch noch viele Mühe, die Absicht aller dieser emblematischen Figuren in ihrem ganzen Umfange zu errathen.

Ich komme wieder auf die allegorischen Personen der Alten, und will untersuchen, was für einen Gebrauch man in historischen Gemälden davon machen dürfe. Geschickte Männer sind der Meinung, daß allegorische Personen mit vieler Be-
 hutksamkeit darinn angebracht werden müßten, weil dergleichen Gemälde wirklich geschehene Begebenheiten vorstellen, und so gemahlt werden sollen, wie man glaubt, daß sich selbige zugetragen haben. Selbst da, wo man sie anbringen kann, müssen sie bloß das Wapenschild oder Figuren abgeben, welche die Hauptpersonen des Stückes charakterisiren, und dieses sind die Personen der Geschichte. So kann Harpokrates der Gott des Stillschweigens, oder Minerva einem Prinzen zur Seite stehen, sei-
 ne Verschwiegenheit und Klugheit anzudeuten. Ich glaube nicht, daß die allegorischen Personen selbst Hauptpersonen dabey vorstellen dürfen. Personen, von denen wir wissen, daß sie bloß nach Belieben erdichtet sind, und denen wir keine von unsern Le-
 benschaften belegen, können uns nicht sehr für das-
 jenige interessiren, was mit ihnen vorgeht.

Zudem, so kann die Wahrscheinlichkeit in der Malerney eben so wohl als in der Poesie niemals allzugenau beobachtet werden. Wir lassen uns durch eine Nachahmung nach dem Grade ihrer Wahrscheinlichkeit mehr oder weniger hinreißen. Nun müssen allegorische Figuren, die als handelnde Personen in einer historischen Malerney vorkommen, der Wahrscheinlichkeit nachtheilig seyn. Das Gemälde der luxemburger Gallerie; welches die Ankunft der Maria von Medicis zu Marseille vorstellt, ist eine historische Composition. Der Maler hat die Begebenheit nach der Wahrheit vorstellen wollen. Die Königin kömmt mit den toscanschen Galeeren an. Man erkennet die Herren und Damen von Range, welche sie begleiteten, und die, so sie bewillkommen. Folglich haben, nach meiner Meynung, die mit ihren Mascheln tönenden Nereiden und Tritonen, welche Rubens in dem Hafen angebracht hat, um die Freude auszudrücken, mit der diese Seestadt die neue Königin aufnahm, keine gute Wirkung. Ich weis allzuwohl, daß keine Meergottheit bey dieser Feyerlichkeit erschien, und diese Art von Unwahrheit macht einen Theil der Wirkung zu nichte, welche die Nachahmung in mir hervorbrachte. Ich fühle, daß Rubens seinen Hafen mit Zierrathen hätte verschönern sollen, die sich besser mit der Wahrheit vertragen. Die Erfindungen, wodurch man seinen Stoff fähiger machen will, zu gefallen, müssen dem entgegen stehen, was an dem Subjecte wahr ist. Der Dichter muß von dem Zuschauer nicht einen blinden

den Glauben fodern, der sich alles gefallen läßt.
Man höre, was Horaz sagt:

b) *Ficta voluptatis causa sint proxima veris;*

Nec quodcunque volet poscat sibi fabula credi.

Auch bin ich überzeugt, daß das vortreffliche Gemälde, welches die Niederkunft der Maria von Medicis vorstellt, mehr gefallen würde, wenn Rubens statt des Genius, und der andern allegorischen Figuren, die an der Handlung des Gemäldes Antheil nehmen, diejenigen Damen der damaligen Zeit dabey hätte erscheinen lassen, welche bey der Niederkunft der Königin zugegen seyn konnten. Man würde es mit größsem Vergnügen betrachten, wenn Rubens sein dichterisches Genie angewandt hätte, einige vergnügt vorzustellen, andre vor Freuden entzückt, einige mitleidig gegen die Schmerzen der Königin, und andre ein wenig darüber verdrüsslich, daß sie einen Dauphin sehen. Mahler sind Dichter, aber ihre Dichtkunst besteht nicht sowohl darinnen, Chimaeren oder Spiele des Wises zu erfinden, als vielmehr darinn, daß sie sich gut vorzustellen wissen, was für Leidenschaften und Gesinnungen man einer jeden Person nach ihrer Gemüthsart und nach den Umständen, worein man sie setzt, belegen, wie man die Ausdrücke finden könne, welche

b) Erdichtungen, die man zum Vergnügen macht, müssen der Wahrheit nahe kommen. Die Fabel hat kein Recht, uns einzubilden, was ihr beliebt. *De arte poet.*

welche geschickt sind, dem Zuschauer diese Leidenschaften sichtbar, und den Gefinnungen verständlich zu machen. Ich erinnere mich nicht, daß Raphael oder Poussin jemals den fehlerhaften Gebrauch von allegorischen Personen gemacht hätten, den ich an Rubens Mahlereyen zu tadeln wage.

Aber, wird man mir einwerfen, die Mahler sind zu allen Zeiten in dem Besitze des Rechtes gewesen, Tritonen und Nereiden auf ihre Schilde- reyen zu bringen, ob man schon dergleichen niemals in der Natur gesehen hat.

c) - - - Fictoribus atque Poetis

Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.

Warum soll man also den Rubens tadeln, daß er sie in einem Gemählde angebracht hat, welches die Ankunft der Maria von Medicis zu Marseille vorstellt? Das Nackende dieser Gottheiten thut eine bewundernswürdige Wirkung im Ganzen, unter so vielen bekleideten Figuren; die man der Geschichte wegen darauf bringen mußte.

Ich antworte; Man muß diese Freiheit, welche die Mahler und Dichter haben, so verstehen, wie sie Horaz selbst erklärt: Sed non ut placidis coeant immitia. Das heißt: Diese Freiheit erstreckt sich nicht so weit, daß man auf einem Gemählde

*) Die Mahler und die Poeten haben die Macht, zu schaffen was ihnen beliebt. Hor. de arte poet.

mählde Dinge zusammen bringen müsse, die einander zuwider laufen, dergleichen die Ankunft der Maria von Medicis und die Tritonen sind, die in dem Hafen mit ihren Muscheln tönen. Maria von Medicis hat sich niemals mit den Tritonen an Einem Orte befinden können, falls man auch einen pittoresken Ort annehmen wollte, wie Corneille will, daß man einen theatralischen Ort annehmen soll. Wosern Rubens nackte Figuren nöthig hatte, seine Zeichnung und seine Farbenmischung sehen zu lassen, so konnte er Galeerenklaven, die bey der Ausschiffung beschäftigt waren, in allen beliebigen Stellungen in seine Handlung bringen.

Ich mache den Malern ihr einmal erlangtes Recht nicht streitig, Sirenen, Tritonen, Nereiden, Faunen, und alle fabelhaften Gottheiten zu mahlen, diese edeln Chimaeren, womit das Genie der Dichter die Gewässer und Wälder bevölkert, und die ganze Natur bereichert hat. Meine Kritik gründet sich nicht darauf, daß es niemals Sirenen und Nereiden gegeben, sondern darauf, daß es damals, als sich die Begebenheit zutrug, welche diese Untersuchung veranlaßt hat, so zu reden, keine mehr gab. Ich gestehe also zu, daß man historische Schilderungen hat, wo Sirenen, Tritonen und andere fabelhafte Gottheiten Antheil an der Handlung nehmen können. Dieses sind die Gemählde solcher Begebenheiten, die sich in den Zeiten des Heryenthumes zugetragen haben, wo man glaubt, diese Gottheiten existirten wirklich. Aber eben diese Gottheiten kön-

nen keinen Antheil an der Handlung historischer Compositionen haben, welche Begebenheiten vorstellen, die sich seit der Ausrottung des Herdenthumes, und in Zeiten eräugnet haben, wo sie schon diejenige Gattung von Wesen verloren hatten, welche ihnen die gemeine Meynung in andern Jahrhunderten beylegte. In diesen letztern Compositionen können sie blos als allegorische Personen und Sinnbilder angebracht werden. Nun aber dürfen allegorische Personen, wie wir schon gesehen haben, in historischen Gemälden nur als historische Personen vorkommen.

Der Zuschauer überläßt sich ganz willig dem Glauben, welcher damals im Schwange gieng, als sich die von dem Dichter und Mahler vorgestellte Handlung zutrug. So betrachte ich die Iris auf einem Gemälde, welches den Tod der Dido vorstellt, als eine historische Person. Venus und Vulcanus sind in dem Leben des Aeneas historische Personen. Wir sind daran gewöhnt, uns der angenommenen Meynung zu überlassen, daß diese Gottheiten zu der Zeit wirklich vorhanden waren, weil die Menschen damals ihr Daseyn glaubten. Der Mahler also, welcher die Begebenheiten eines griechischen oder römischen Helden vorstellt, kann alle Gottheiten, als Hauptpersonen, dabey zugegen seyn lassen. Er kann seine Gemälde nach eigenem Gefallen mit Tritonen und Sirenen verschönern. Er handelt seinem Systeme nicht zuwider. Ich wiederhole, was ich schon gesagt habe: Die Bücher,
wel.

welche die Beschäftigung unsrer Jugend waren, die Wahrscheinlichkeit, die sich dabey findet, einen Helden von den Göttern, die er verehrte, unterstützt zu sehen, setzen uns in eine Verfassung, worinnen wir uns der Erdichtung willig überlassen. Weil wir in unsern Knabenjahren so viel von den Liebesbegebenheiten des Jupiters, und den Leidenschaften der andern Götter haben reden hören; so sind wir in der Gewohnheit, sie als Wesen anzusehen, die ehemals wirklich in der Natur vorhanden, und Leidenschaften von eben der Art unterworfen wären, als wir. Wenn wir die Geschichte der pharaischen Schlacht lesen, so unterscheiden wir blos durch das Nachdenken die Art des Daseyns, welches der donnernde Jupiter in selbigen Zeiten hatte, von der Art, nach welcher Caesar und Pompejus erstirbt.

Aber diese Gottheiten verändern, so zu reden, ihre Natur, und werden blosse allegorische Personen, wenn man Begebenheiten vorstellt, die sich in einem Jahrhunderte zugetragen haben, da das System des Heidenthums nicht mehr im Schwange war. Bringt man sie bey solchen Begebenheiten als wirkliche Personen an; so möchte ich sie wohl mit den Schutzheiligen dederjenige vergleichen, welche andächtige Subjecte mahlen ließen, die mehr Frömmigkeit als Verstand verriethen, worauf diese Heiligen angebracht waren, ohne daß man sich im geringsten um die Zeitrechnung oder um die Wahrscheinlichkeit bekümmert hatte. Sie lassen den heiligen Hieronymus bey dem Nachtmale, und den

heiligen Franciscus bey der Creuzigung zugegen seyn. Diese fehlerhafte Gewohnheit ist seit langer Zeit in die Gemählde auf dem Dorfe verbannt.

Da ich von den allegorischen Personen geredet habe; so muß ich nun auch wieder auf die allegorische Compositionen kommen. Sie ist die Vorstellung einer Handlung, die sich niemals zugetragen hat, und die der Mahler nach seinem Gutdünken erfindet, eine oder mehrere wunderbare Begebenheiten vorzustellen, die er nicht nach den strengsten Regeln der historischen Wahrheit bearbeiten will. Die Mahler wenden diese Compositionen auch zu der Absicht an, zu welcher sich die Aegyptier ihrer hieroglyphischen Figuren bedienen; und allgemeine Wahrheiten aus der Sittenlehre so sichtbar zu machen, daß wir sie mit unsern Sinnen begreifen.

Die allegorischen Compositionen sind von zweyerley Gattung; einige sind pur allegorisch, weil nichts in den Man derselben kömmt, als diese symbolischen Personen, so aus dem Geiste der Mahler und Dichter entsprungen sind. Von dieser Art sind die zwey Pastellgemählde des Corrage, die sich in dem Cabinette des Königes befinden. Auf dem einen hat der Mahler einen Menschen vorgestellt, der von seinen Leidenschaften unumschränkt beherrscht wird, und auf dem andern trüct er symbolischer Weise die Herrschaft der Tugend über die Leidenschaften aus. Die allegorischen Gemählde der zwey-

zweiten Gattung sind, wo der Mahler historische Personen unter die allegorischen mischt. Die Vergötterung Heinrichs des vierten, und die Selangung der Maria von Medicis zur Vormundschaft, welche auf dem Gemählde vorgestellt sind, das sich hinten am Ende der luxemburger Gallerie befindet, sind solche vermischte Compositionen. Die Handlung dieses Gemählde, welches eine allegorische Abbildung des Parlamentschlusses ist, durch welchen der Königin die Vormundschaft aufgetragen wurde, ist erdichtet, aber der Mahler hat Heinrich den vierten, und viele andre Personen aus der Geschichte hinein gebracht.

In ganz allegorischen Compositionen sind die Mahler selten glücklich; denn es ist fast unmöglich, daß sie in dieser Art Gemählben ihr Subject kenntlich genug vorstellen, und alle ihre Ideen, selbst dem scharfsinnigstem Zuschauer, faßlich und verständlich machen. Noch vielweniger können sie das Herz rühren, welches gar nicht geneigt ist, sich von chimaerischen Personen rühren zu lassen, man mag sie auch vorstellen, in was für Umstände man will. Bloss allegorische Gemählde sollten also nirgend gebraucht werden, als wo sie unumgänglich nöthig sind, und wo sie den Mahler aus einer Verlegenheit helfen, woraus er durch den gewöhnlichen Weg nicht kommen kann. Es müßten in ein solches Gemählde nur wenig Figuren kommen, und diese Figuren können niemals allzu kenntlich seyn. Wenn man sie nicht ohne Mühe versteht, so geht man darü-

ber hin, als über ein Galimathias. Es giebt in der Mahlerey eben so wohl ein Galimathias als in der Dichtkunst.

Ich erinnere mich nur einer einzigen pur allegorischen Composition, die als ein Muster angeführt zu werden verdient, und welche Poussin und Raphael gern fertig gemacht haben würden. Ich schliesse hier aus ihren Werken auf ihre Gesinnungen. In der That scheint es unmöglich, etwas besser in dieser Art zu erfinden, als diese Idee, die durch ihre Einfachheit so schön, und durch ihre Uebereinstimmung mit dem Orte, wo sie angebracht werden sollte, so erhaben ist. Auch war es eine Erfindung des lezterstorbenen Prinzen von Conde, d) ich will nicht sagen, der Prinz, sondern der Mann, der von Natur den lebhaftesten Verstand und die glänzendste Einbildungskraft seiner Zeiten besaß.

Dieser Prinz ließ die Geschichte seines Vaters, der in Europa durchgängig unter dem Namen des grossen Conde bekannt ist, in die Gallerie von Chantilly mahlen. Es fand sich eine Schwierigkeit bey der Ausführung seines Vorhabens: Dieser Held war in seiner Jugend mit den Feinden des Staats in ein Interesse verwickelt gewesen, und hatte einen Theil seiner schönen Thaten verrichtet, als er noch nicht die Waffen für sein Vaterland führte. Es schien, als dürfte man mit diesen kriegerischen Thaten in der Gallerie zu Chantilly kein

Auf.

d) Heinrich Julius.

Auffehen machen wollen. Gleichwol waren einige davon, als der Entsaß von Cambray und der Rückzug vor Arras so glänzend, daß es einen Sohn, der die Ehre seines Vaters liebte, sehr kränken mußte, selbige in dem Tempel, den er, so zu reden, dem Andenken seines Vaters aufrichtete, zu unterstützen. Die Alten würden gesagt haben, die Pietas habe ihn regiert, und ihm ein Mittel eingegeben, das Gedächtniß dieser grossen Thaten selbst dadurch zu verewigen, daß er es vertilgen zu wollen schien. Er ließ also die Muse der Geschichte mahlen, eine allegorische aber sehr bekannte Person, die ein Buch hielt, auf dessen Rücken die Worte standen: Leben des Prinzen von Conde. Diese Muse riß Blätter aus dem Buche, die sie zur Erde warf, und man liest auf denselben: Entsaß von Cambray; Entsaß der Stadt Valenciennes; Rückzug vor Arras; mit einem Worte, die Titul aller schönen Thaten des Prinzen von Conde, Zeit seines Aufenthaltes in den spanischen Niederlanden; Thaten, an denen alles rühmlich war, ausgenommen dieses, daß er sie für die unrechte Parthey verrichtete. Unglücklicher Weise ist diese Mahleren nicht nach einem so sinnreichen und ungekünstelten Plane ausgeführt worden. Der Prinz, welcher eine so edle Idee erfunden hatte, war bey dieser Gelegenheit nachgebender, als er sollte; und aus allzugrosser Gefälligkeit gegen die Kunst, ertaubt' er dem Mahler, die Schönheit und Einfach seines Gedankens durch Figuren zu verderben, die dem Gemählde zwar mehr Mannigfaltigkeit, aber

nicht mehrere Bedeutung geben, als es schon vorher auf eine so erhabne Weise hatte.

Diejenigen allegorischen Gemählde, welche wir vermischte Compositionen genennt haben, lassen sich weit öfter gebrauchen, als. blos allegorische Mahlereyen. Ob gleich die Handlung derselben, eben so wie bey den blos allegorischen, erdichtet ist; so kann man sie doch, weil einige ihrer Personen aus der Geschichte genommen sind, Jedermann verständlich, und daher fähig machen, zu unterrichten, an sich zu ziehen, ja sogar zu interessiren.

Durch diese allegorischen Compositionen der zweyten Gattung erhalten die Mahler grosse Vortheile, sowohl viele Dinge auszudrücken, welche sie in einem historischen Gemählde nicht zu verstehen geben können, als auch, auf Einem Gemählde viele Handlungen darzustellen, deren jede eine besondere Leinwand zu erfordern schien. Die luxemburger Gallerie und die zu Versailles geben einen Beweis davon ab. Rubens und Le Brün haben den Weg gefunden, mittelst dieser sinnreichen Erdichtungen Dinge abzubilden, von denen es vorher kaum begreiflich gewesen seyn würde, daß man sie durch Farben sichtbar machen könnte. Auf einem einzigen Gemählde stellen sie Begebenheiten dar, die ein Geschichtschreiber nicht anders, als auf vielen Blättern würde erzählen können. Man sehe hier ein Beyspiel davon.

Im Jahre 1672 kündigte Frankreich den Generalstaaten den Krieg an; die Spanier, welche durch die noch fortdauernden Tractaten verhindert wurden, sich darein zu mengen, unterliessen dennoch nicht, ihnen heimlich beizustehen. Allein dieser Beystand legte der Geschwindigkeit der französischen Eroberungen nichts als solche Hindernisse in den Weg, welche bald überstiegen waren. Um sich diesem glücklichen Fortgange nachdrücklicher zu widersetzen, nahmen die Spanier die Maske ab, und erklärten sich. Der Erfolg ihrer öffentlich erklärten Hülfe war nicht glücklicher, als der Erfolg ihres heimlichen Beystandes. Denn ungeachtet dessen nahm der König Mastricht, spielte den Krieg in die spanischen Niederlande, und eroberte in jedem Feldzuge eine Anzahl der festesten Plätze mit einer Gewalt, die allein der Friede aufhalten konnte. Was hatte nicht hier Le Brun vorzustellen! Laßt uns sehen, wie er sein Subject ausgeführt hat, welches mehr in das Gebiete der Poesie als der Malerey zu gehören schien.

Der König erscheint auf einem Wagen, der von der Victoria geleitet, und von muthigen Rossen mit der äußersten Schnelligkeit fortgezogen wird. Dieser Wagen stürzt in seinem Laufe die erschrocknen Städte und Flüsse um, welche die Gränzen der Holländer decken, und jede Figur läßt sich sogleich an ihrem Wapen oder an andern ihr eigenthümlichen Merkmalen erkennen. Dieses ist die wahre Abbildung dessen, was in diesem Kriege wirklich vorgieng,
in

in welchem die Uebermüder über ihr eigen Glück in Erstaunen geriethen. Eine weibliche Figur, welche Spanien vorstellt, und die durch den Löwen und ihre andern Kennzeichen deutlich genug angedeutet wird, will den Wagen des Königes aufhalten, und greift nach den Leitriemen; aber statt dieser erhascht sie nur die Zugseile. Der Wagen, den sie aufhalten wolte, schleppt sie selbst mit sich fort, und die Maste, die sie trug, fällt über dieser vergeblichen Bemühung zur Erde.

Es würde überflüssig seyn, wenn man sich viele Mühe geben wolte, die Mahler zu überzeugen, daß man bisweilen einen sehr guten Gebrauch von allegorischen Gemälden und Personen machen könne. Sie sind schon allzugeneigt, die Allegorie allenthalben übermäßig anzubringen, selbst bey Subjecten, welche diese Verschönerungen am wenigsten leiden. Aber die Begierde, das Glänzende der Einbildungskraft, welches man Wis nennen, sehen zu lassen, ein Fehler, welcher allen Menschen gemein ist, verleitet sie oftmals in Irrthümer, selbst in weit ernsthaftern Wissenschaften, als die Mahlerkunst ist. Man sagt und begeht niemals mehr Thorheiten, als wenn man seinen Wis sehen lassen will.

Um nicht aus den Gränzen der Mahlerkunst herauszugehen, so getraue ich mir zu behaupten, daß Nichts gute Mahler so oft von dem wahren Endzwecke ihrer Kunst abgeführt, Nichts sie öfter ver-

verleitet habe, Dinge am unrichten Orte anzubringen, als die Begierde Ihrer scharffinnigen Einbildungskraft, oder mit andern Worten, ihrem Wiße Bewunderer zu verschaffen. An statt bey der Nachahmung der Leidenschaften zu bleiben, haben sie sich lieber dem Feuer einer wunderlichen Einbildung überlassen, und Chimaeren zusammengesetzt, deren geheimnißvolle Allegorie ein dunkleres Räsel ist, als die, so Sphinx ehemals aufzulösen gab. Statt in der Sprache der Leidenschaften mit uns zu reden, die allen Menschen gemein ist, reden sie eine Sprache, deren Ausdrücke ihrer eignen lebhaften Einbildung, nicht aber den Begriffen anderer verständlich sind. Daher sind bisweilen alle Personen eines allegorischen Gemähltes stumme Personen für diejenigen Zuschauer, deren Einbildungskraft mit der Imagination des Malers nicht gerade in einerley Höhe stehet. Ihre mystische Bedeutung ist oft an einen so hohen Ort gestellt, daß wenig menschliche Augen so weit reichen. Gemählde müssen, wie ich schon gesagt habe, keine Räsel seyn, und der Endzweck der Malerney ist nicht, die Einbildung dadurch zu üben, daß man ihr verflochtene Dinge zu entwickeln giebt: Ihr Endzweck ist, uns zu rühren, folglich kann der Inhalt ihrer Werke niemals allzu deutlich seyn.

In der Gallerie zu Versailles befinden sich viele Malerneyen, deren Bedeutung unter einer so geheimnißvollen Hülle versteckt ist, daß sie der Scharfsichtigkeit der besten Augen entwischt, und die

die Einsichten der größten Kenner übersteigt. Jedermann weis die vornehmsten Thaten des verstorbenen Königes, welche der Inhalt aller dieser Gemählde sind, und die Inschriften, so man unter die Hauptsubjecte gesetzt hat, kommen noch über dieses dem Nachsinnen derer, die sie verstehen wollen, zu Hülfe: Dem ungeachtet bleibt noch eine Menge von Allegorien und Sinnbildern übrig, welche die Gelehrtesten nicht errathen können. Man hat sich genöthigt gesehen, auf die Tische dieses prächtigen Saales Bücher zu legen, welche sie erklären, und so zu sagen, den Schlüssel zu dieser verborgnen Schrift geben. Ein gleiches kann man von der luxemburger Gallerie sagen. Diejenigen, so am besten mit den besondern Lebensumständen der Maria von Medicis bekannt sind, die gelehrtesten Leute in der Mythologie und Emblematik entdecken nicht die Hälfte von Rubens Gedanken. Und vielleicht würden sie nicht den vierten Theil von demjenigen errathen, was dieser allzusinreiche Mahler hat vorstellen wollen, wofern nicht eine Auslegung e) dieser Gemählde vorhanden wäre, welche durch die mündliche Ueberlieferung noch im frischen Andenken war, als sie Felibien aufschrieb, und in seine

Ge

- a) Diese Auslegung wurde von neuem aufgelegt, und mit Zusätzen vermehret von Morras de Moutour, in einem Buche, welches im Jahre 1704 ans Licht kam, als der Herzog von Mantua seine Wohnung in dem luxemburgischen Pallaste hatte, und ganz Paris haufenweise dabinzuzug, diesen Prinz und die schöne Gallerie des Pallastes zu sehen. Kurz darauf erschien sie in Kupfer gedruckt.

Gespräche über die Leben der Maler ein-
rückte. f)

Alle Nationen, und vornämlich die Franzosen werden es bald überdrüssig, den Sinn der Gedanken eines Malers zu erforschen, welcher ihn beständig einfüllt. Die Gemählde der luxemburger Gallerie, deren Inhalt man am liebsten betrachtet, sind diejenigen, deren Composition bloß historisch ist, als die Vermählung und Krönung der Königin. So groß ist die Gewalt der Wahrheit, daß Nachahmungen und Erdichtungen niemals ein größres Glück machen, als wenn sie am wenigsten durch diese verfälscht wird. Nachdem man diese Gemählde von Seiten der Kunst betrachtet hat, so betrachtet man sie noch einmal mit der Aufmerksamkeit, die man den Erzählungen eines Menschen aus den Zeiten der Maria von Medicis schenken würde. An einem Gemählde, worauf der Maler eine Geschichte in ihrer völligen Wahrheit, oder mit andern Worten, ohne die historische Wahrscheinlichkeit zu verletzen, vorgestellt hat, findet Jedermann etwas, das seinen besondern Geschmack reizet. Einer verweilt sich bey der Tracht der damaligen Zeiten, welche niemals mißfällt, wenn sie von einem Künstler bearbeitet wird, welcher fähig ist, sie nach der Leibesbildung und dem Betragen seiner Personen einzurichten, und ihnen in der Draperie diejenigen Annehmlichkeiten zu geben, so sie ihrem Schwunge nach annehmen können. Ein
an.

andrer untersucht die Züge und das Betragen berühmter Leute. Das Gute oder Böse, das die Geschichte von ihnen erzählt, hatte ihn schon seit langer Zeit begierig gemacht, ihre Gesichtsbildung zu kennen. Ein andrer hält sich bey der Rangordnung der Personen auf. Mit einem Worte, das, was einem jedweden in der luxemburger Gallerie und in der zu Versailles am meisten in die Augen fällt, das sind nicht die Allegorien, welche in den meisten Gemälden ausgestreut sind, sondern der Ausdruck der Leidenschaften, worinnen auch in der That mehr Poesie liegt, als in allen allegorischen Geheimnissen, die noch zur Zeit erfunden worden sind.

Von dieser Art ist der Ausdruck auf dem Gesichte der Maria von Medicis, als sie eben mit dem Dauphin niedergekommen ist, ein Ausdruck, welcher jedermanns Augen auf sich zieht. Man bemerkt die Freude über die Geburt eines Prinzen sehr deutlich mitten unter den Zeichen des empfindlichen Schmerzens, zu denen Eva verurtheilt wurde. Mit einem Worte, Jedermann muß zwar gestehen, daß diese Gallerien, die zwey reichsten in Europa, von Schönheiten wimmeln, die sowohl in der Zeichnung als in dem Colorite Bewunderung verdienen, und daß ihre Compositionen mit dem besten Geschmacke verfertigt sind, aber Jedermann wird auch wünschen, daß ihre Verfasser nicht eine so grosse Anzahl Figuren, die nicht mit uns sprechen können, und Handlungen, woran wir keinen Antheil

neh-

wohnen, eingemischt hätten. Es ist, wie Vitruv sehr richtig anmerkt, nicht genug, daß die Augen an einer wohl gemahlten und gut gezeichneten Mahleren ihr Vergnügen finden, der Verstand muß das seinige auch nicht missen. Also muß der Künstler eine Materie wählen, welche deutlich ist, und diese muß so bearbeitet seyn, daß sie uns interessirt. Ich schätze die Gemählde nicht, setzt er hinzu, die nicht eine Nachahmung der Wahrheit enthalten. g) *Neque enim picturae probari debent, quae non sunt similes veritati, nec si factae sunt elegantes ab arte, ideo de his debet statim iudicari, nisi argumentationis certas habuerint rationes, sine offensionibus explicatas.* Diese Stelle wird mich der Mühe überheben, von den Figuren zu reden, die man gemeiniglich groteske nennt.

In geistlichen Gemählben müssen die Mahler die Allegorie noch sparsamer gebrauchen, als in weltlichen. Jedoch können sie sich wohl den Subjecten, welche keine Geheimnisse und keine Wunderwerke unsrer Religion vorstellen, allegorischer Compositionen bedienen, worinnen Wahrheiten liegen, die sich weder in der Mahleren noch in der Bildneren anders ausdrücken lassen. Ich habe also nichts dawider, daß der Glaube und die Hoffnung einen Sterbenden unterstützen, und daß die Religion traurig zu den Füßen eines verstorbenen Bischofes stehe. Aber Künstlern, welche die Wunderwerke und Lehrsätze unsrer Religion behandelt, sind, wie ich glaube,

D

alla

allegorische Compositionen völlig verboten. Auf's höchste können sie einige dem Subjecte gemässe allegorische Figuren von denjenigen, wie z. E. der Glaube zur Seite eines wunderthätigen Heiligen, in ihre Handlung bringen, welche sich allzeit nach der historischen Wahrheit richten muß.

Die Begebenheiten, worauf sich unsre Religion gründet, und die Grundsätze, die sie lehrt, sind Materien, wobey es der Einbildungskraft nicht erlaubt ist, ihr Spiel zu treiben. Wahrheiten, woran wir nicht ohne Schrecken und Demüthigung denken können, müssen nicht mit so vielem Wiße gemahlt, noch auch unter der Decke sinnreicher Allegorien werden, die man nach Gutdünken erfindet. Noch weniger ist es erlaubt, die Personen und Erfindungen der Fabel zu entlehnen, um diese Wahrheiten zu mahlen. Michael Angelo wurde von Jedermann getadelt, daß er in der Vorstellung des jüngsten Gerichtes, welche er an die hinterste Mauer in der Capelle Papst Sixtus des vierten mahlte, das, was uns die Offenbarung davon lehrt, mit Erdichtung der alten Poesie vermischte. Rubens hat, meiner Meynung nach, in der Composition des Gemähls des am hohen Altare der Dominicaner zu Anvers einen noch weit größern Fehler begangen, als Michael Angelo. Dieser grosse Dichter drückt daselbst eine in einer allzuwüthigen Allegorie das Verdienst der Fürbitte der Heiligen aus, deren Bitten den Sündern oft Zeit und Mittel zuwege bräutgen, den Zorn Gottes zu versöhnen.

Jesus

Jesus Christus begiebt sich von den andern Personen der Dreieinigkeit hinweg, als wollte er das Urtheil der Verdammung vollstrecken, welches unmittelbar vorher über die Welt, die durch eine Kugel im Vorgrunde des Gemählbes vorgestellt wird, ausgesprochen worden ist. In der Stellung des Jupiters, in der Fabel, hält er den Blitz in der Hand, und scheint im Begriffe zu seyn, ihn auf die Welt abzuschleffen. Die Jungfrau nebst vielen Heiligen, die Christo zur Seiten stehen, legen Fürbitten für die Welt ein, ohne daß er in seinem Vorhaben innen hält. Aber das, was sich für den Ort schickt, wo das Gemählde steht, ist der heilige Dominicus, der den Erdkreis mit seinem Mantel und Rosenkranze bedeckt. Mich dünkt, ich sehe allzu viel Wiß in der Vorstellung eines so schrecklichen Subjectes. Die von Gott erleuchteten Männer konnten wohl Gleichnisse gebrauchen, die Wahrheiten, so uns Gott durch ihren Mund offenbarte, desto deutlicher vorzutragen: Gott selbst gab ihnen die Bilder ein, deren sie sich bedienen sollten, nebst der Art, nach der sie angewandt werden müßten. Aber unsern Mahlern ist es Ehre genug, daß ihnen vergönnt wird, diejenigen Begebenheiten unster Beheimnisse, welche den Augen dargestellt werden können, historisch abzubilden. Es ist ihnen nicht erlaubt, Erdichtungen zu erfinden, und sich derselben nach ihrem Gefallen zu bedienen, wenn sie dergleichen Subjecte vorstellen. Was ich von den Mahlern sage, das denke ich auch von den Dichtern, und ich billige Somnazars Gedichte auf die Nieder-

kunst der Jungfrau, und Ariosts Gesichte eben so wenig, als die Composition, wodurch Rubens die verdienstliche Fürbitte der Heiligen vorstellen wollte.

Man wird mir den Einwurf machen, daß ich auf diese Weise die Mahler in die Classe blosser Geschichtschreiber herunter setzte, ohne in Betrachtung zu ziehen, daß Erfindung und Erdichtung das Wesen der Mahleren ausmachen. Man wird mir Schuld geben, ich wollte das Feuer ihrer Imagination, wodurch sie sich so oft den Namen grosser Geister erwerben, dämpfen, um sie zu den Verrichtungen trockner Erzähler herabzusetzen. Ich antworte: Die Begeisterung, welche Mahler und Dichter macht, besteht nicht in der Erfindung allegorischer Geheimnisse, sondern vielmehr in dem Talente, sein Subject mit allem Schmucke zu bereichern, den nur die Wahrscheinlichkeit der Materie zuläßt, wie auch seine Personen durch den Ausdruck der Leidenschaften zu beseelen. So ist Raphaels Poesie beschaffen; so haben Poussin und Le Sueur gedichtet; und so ist bisweilen die Poesie des Le Brun und Rubens.

Ein Dichter, der nach dem Ruhme eines fruchtbaren Genies strebt, hat nicht nöthig, seinen Stoff und seine Personen selbst zu erschaffen. Man verdient den Namen eines Dichters, wenn man die Handlung, die man bearbeitet, rührend macht, und dieses geschieht dadurch, daß man sich lebhaft vorstellen kann, was für Empfindungen den Personen
unter

Poesie u. Malerey. I. Th. XXIII. Abschn. 197

unter gewissen Umständen zukommen, und daß man die eigentlichsten Züge, welche diese Empfindungen gut ausdrücken, aus seinem Genie hernimmt. Dieß ist der Unterschied zwischen dem Dichter und einem Geschichtschreiber. Der letztere darf seine Erzählungen nicht durch Umstände verschönern, die ihren Ursprung in seiner Einbildung haben, er darf keine Situationen erfinden, die Begebenheiten, die er erzählt, dadurch interessanter zu machen, es ist ihm so gar selten erlaubt, sein Genie in Ervichtung solcher Sentimens sehen zu lassen, die seinen Personen angemessen sind. Das, was der große Corneille dem Caesar über den Tod des Pompejus in dem Mund legt, ist ein besser Beweis von dem Reichtume seines Genies, und von seiner erhabnen Einbildungskraft, als die Erfindung der Allegorien in dem Prologus zu dem goldenen Vliesse.

Es gehört eine fruchtbarere, und weit richtigere Imagination dazu; sich die Züge, deren sich die Natur in dem Ausdrücke der Leidenschaften bedient, vorzustellen, und zu erhaschen; als emblematische Figuren zu erdenken. Mit Beyhülfe zweyer oder dreyer Bücher, welches unerschöpfliche Quellen solcher Karitäten sind, kann man so viele von diesen Sinnbildern erfinden als man will, da man hingegen eine fruchtbare Einbildung besitzen muß, die zugleich von einem feinen und richtigen Geschmack geleitet wird, wenn man die Leidenschaften glücklich ausdrücken, und ihre äußerliche Kennzeichen mit Wahrheit schilbern will.

Aber, werden die Anhänger des Wiges sagen, hat nicht der Mahler, welcher Dinge erfindet, die zuvor noch nicht gedacht worden sind, ein grössres Verdienst, als der, welcher die Natur copirt, und sich in dem Ausdrücke der Leidenschaften hervor thut? Ich antworte: Man muß etwas mehr wissen, als die Natur slavisch nachzuahmen, wozu doch schon viel gehört, wenn man jeder Leidenschaft ihre angemessnen, eigenthümlichen Unterscheidungszeichen geben, und die Empfindungen aller Personen auf einem Gemählde gut ausdrücken will. Man muß, so zu sagen, die Natur zu copiren wissen, ohne sie zu sehen. Man muß sich mit einer genauen Richtigkeit vorstellen können; wie sie sich in Umständen zeigen müsse, worinn man sie niemals gesehen hat. Heißt das die Natur, vor Augen haben, wenn man nach einem ruhigen Modelle zeichnen muß, da man doch ein Gesicht abschildern soll, aus dem die Liebe mitten unter der Wuth der Eifersucht hervorblickt. Man sieht wohl einen Theil der Natur an seinem Modelle, aber man sieht das nicht, was in Beziehung auf das Subject, so man mahlen will, das wichtigste ist. Man sieht wohl das Subject, welches von der Leidenschaft belebt werden soll, aber man sieht es nicht in dem Zustande, darein es die Leidenschaft setzen muß; dieses ist gleichwohl der Zustand, worinn man es mahlen soll. Ausserdem muß der Mahler noch dasjenige auf sein Gesicht bringen, was die Bücher von der Wirkung der Leidenschaften auf dem Gesichte überhaupt sagen, nebst allen den Zügen, womit sie daselbst be-

zeich-

zeichnet werden. Alle Ausdrücke müssen die eigne Gesichtsbildung der Person beh behalten, welche von einer gewissen Leidenschaft aufgebracht ist. Die Einbildung des Künstlers muß also alles das, was das schwerste im Ausdrucke ist, aus ihrem eignen Vorrath erschöpfen; er müßte denn ein Modell vor sich haben, welches in der Kunst, dramatische Rollen zu spielen, noch stärker wäre, als Baron.



Fünf und zwanzigster Abschnitt.

Von den allegorischen Personen und Handlungen in Absicht auf die Poesie.

Wir wollen nunmehr von dem Gebrauche handeln, den man in der Poesie von allegorischen Personen und Handlungen machen kann. Die allegorischen Personen, deren sich die Dichtkunst bedienet, sind von zweyerley Gattung. Es giebt vollkommne, und es giebt andre, die wir unvollkommen nennen wollen.

Vollkommne allegorische Personen sind die, welche die Dichtkunst völlig allein erschafft, denen sie Körper und Seelen giebt, und die sie aller menschlichen Handlungen und Empfindungen fähig macht. So haben die Dichter in ihren Versen den Sieg,
N 4 die

die Weisheit, die Ehre, mit einem Worte, alles persönlich gemacht, was, wie wir schon gesagt haben, von den Mählern personifizirt worden ist.

Die unvollkommenen allegorischen Personen sind diejenigen Wesen, die schon wirklich existiren, denen aber die Poesie das Vermögen zu denken und zu reden beylegt, welches sie nicht haben; jedoch ohne ihnen eine vollkommene Existenz und eine Natur, wie die unsrige, zu geben. Solche unvollkommene allegorische Personen schafft die Dichtkunst, wenn sie den Wäldern, den Flüssen, mit einem Worte, allen leblosen Dingen Gedanken, Empfindungen und eine Sprache beylegt, oder wenn sie die Thiere über ihre Sphäre erhebt, ihnen Vernunft und eine articulirte Stimme andichtet, nicht haben, woran es ihnen fehlet. Diese letztern allegorischen Personen sind der größte Schmach der Dichtkunst, welche niemals prächtiger eingezogen, als wenn sie die ganze Natur belebt, und reden läßt. Hierinnen besteht das Erhabne des Hofmes: Da *Israhel aus Aegypten zog*, und einiger anderer, welche heute von Geschmacks eben so stark rühren, als die schönsten Stellen der *Ilias* und *Aeneis*. Allein diese unvollkommenen Personen sind nicht geschickt, eine Rolle in einem Gedichte zu spielen, wofür nicht diese Handlung ein Apologus ist. Sie können hier als Zuschauer Antheil an den Handlungen der andern nehmen, so wie es die Chöre in den Trauerspielen der Alten thaten.

Ich glaube, man kann mit den vollkommen allegorischen Personen in der Poesie eben so umgehen, wie in der Malheren. Sie müssen keine Hauptrolle bey einer Handlung spielen; sondern, wenn sie vorkommen, entweder die Eigenschaften der Hauptpersonen anbeuten, oder dasjenige, mit Beyhülfe der Erquickung edler ausdrücken, was allgemeyn aussehen würde, wenn es nur schlechthin gesagt wäre. Dieses ist die Ursache, warum Virgil in der Aeneis das Gerücht personificirt. Man wird bemerken, daß dieser Dichter nur eine kleine Anzahl solcher Personen in sein Werk bringt; und ich habe den Lucan niemals deswegen loben hören; daß er sie häufiger braucht. Es wird meinen Lesern von selbst einfallen, daß Venus, Amor, Mars und die andern heydnischen Gottheiten in der Aeneis historische Personen sind. Die Begebenheiten, so in diesem Gedichte abge schildert werden, sind in Zeiten vorgefallen, da der gemeine Haufe von dem wirklichen Daseyn dieser Gottheiten überzeuge war. Selbst in den Gedichten der neuern Schriftsteller, welche ihren Schauplaz, und ihre handelnden Personen aus den Zeiten des Heydenthumes hernehmen, sind diese Gottheiten historische Personen. Sie können sich also, bey dergleichen Subjecten, dieser Gottheiten als Hauptpersonen bedienen; allein sie müssen sich hüten, sie mit denjenigen zu vermengen, welche schon in den damaligen Zeiten bloß allegorische Personen wären, wie z. E. die Zwietracht und die Fama. Diejenigen Dichter, welche Handlungen bearbeiten, so sich nicht un-

ter den Händen zugetragen haben, müssen die fabelhaften Gottheiten bloß als allegorische Personen gebrauchen. Daher dürfen Minerva, Amor und Jupiter selbst keine Hauptrollen dabei spielen.

Was die allegorischen Handlungen betrifft, so dürfen die Dichter sich derselben nur mit vieler Beurtheilung bedienen. Man kann sie mit glücklichem Erfolge in Fabeln und vielen andern Werken gebrauchen, welche bestimmt sind, den Verstand zu unterrichten, indem sie ihn erziehen, und in Werken, wo der Dichter in seinem Namen redet, und folglich selbst die Anwendung der Lehren machen kann, die er uns geben will. Vermittelt allegorischer Handlungen haben viele Dichter Wahrheiten gesagt, die sie ohne Verhülle dieser Erdichtungen nicht hätten vortragen können. Die Unterredungen, welche die Fabeln unter den Thieren voraussetzen, sind allegorische Handlungen; und die Fabel ist eine von den liebenswürdigsten Gattungen der Poesie.

Ich glaube nicht, daß eine Allegorie bequemen Stoff für dramatische Gedichte abgebe, deren Absicht es ist, uns durch die Nachahmung menschlicher Leidenschaften zu rühren. Da in dieser Dichtungsart der Verfasser nicht unmittelbar mit uns redet, und uns also nicht selbst erklären kann, was er mit seiner Allegorie sagen will, so würde er beschweren müssen, seinen Lesern oft unverständlich zu werden. Es gehört allzuviel Wiß dazu, die
An

Anwendung einer Allegorie allezeit richtig zu entdecken. Daher glaube ich, der Gebrauch derselben müsse den erzählenden Dichtern überlassen werden, ohne daß ihn die dramatischen sich jemals zuzueignen dürfen.

Ueberdies kann uns auch ein Stück unmöglich interessiren, dessen Inhalt eine Allegorie ist. Autoren, denen Niemand den Wis abspricht, haben, wenn sie in dieser Gattung einen Versuch machten, niemals den Beyfall erhalten, den sie mit andern Werken erhielten, worinn sie nicht so sinnreich seyn wollten; und ihren Stoff nur historisch bearbeiteten. Das Glänzende, welches aus einer metaphorischen Handlung entspringt, die seinen Beydanken, so sie an die Hand giebt, und die sinnreichen Wendungen, womit man seine Allegorie auf die Thorheiten der Menschen anwendet, mit einem Worte, alle Annehmlichkeiten, die ein schöner Geist aus seiner Erdichtung ziehen kann, sind auf der Schaubühne nicht am rechten Orte. Das Fusgestell ist nicht für die Statue gemacht. Unser Herz verlangt nach Wahrheit, selbst in der Erdichtung; und wenn man ihm eine allegorische Handlung darstellt, so kann es sich, so zu reden, nicht entschließen, sich in die Empfindungen dieser chimaerischen Personen zu setzen. Es betrachtet sie als Sinnbilder und Räsel, worinnen Sittensprüche und satyrische Züge eingehüllt liegen, die ein Werk des Verstandes sind. Nun würde uns kein Schauspiel, das nur mit unserm Verstande redete, so
lan

lange aufmerksam erhalten, als es dauert: Man kann daher vornämlich zu den dramatischen Poeten mit dem Lactanz sagen: Wißt, daß die poetische Freiheit ihre Gränzen hat; über die man die Erdichtung nicht treiben darf. Die Kunst des Dichters besteht darinn, dasjenige gut vorzustellen, was sich wirklich hätte zutragen können, und es mit deutlichen und anmuthigen Bildern zu schmücken. Aber eine schmärlische Handlung erfinden, und Personen von eben der Art, als die Handlung, erschaffen, das heißt mehr ein Betrüger als ein Dichter seyn. *Nesciunt homines, qui sit poeticae modus, quousque progredi fingendo liceat: cum officium Poetae in eo sit, ut ea quae vere geri poterint, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa reducat. Totum autem, quod referas fingere, id est ineptum esse, et mendacem potius, quam poetam.*

Ich weiß wohl, daß die Personen in vielen Komödien des Aristophanes, als z. E. in den Vögeln und in den Eiden der Wolken allegorisch sind. Allein man kann leicht errathen, aus was für Ursachen Aristophanes seine Subjecte auf solche Weise behandelte, wenn man weiß, daß dieser Dichter die angesehensten Personen in der Republik, und hauptsächlich diejenigen, so den größten Antheil an dem peloponesischen Kriege gehabt hatten, auf das atheniensische Theater bringen wollte. Die Gelehrten wissen, daß er in diesen Komödien häufige Anspielungen auf verschiedene Begeben-

benheiten macht, die sich in dem peloponesischen Kriege zugetragen hatten, oder auch auf solche, zu denen dieser Krieg Anlaß gegeben hatte. Aristophanes, welcher Männer angreifen wollte, die mehr zu fürchten waren, als Sokrates, konnte folglich seine Personen nicht so sehr verkleiden, noch seinen Stoff allzustief verstecken. Daher waren allegorische Personen und Handlungen weit geschickter zu seiner Absicht, als die gewöhnlichen. Auch haben seine drey letzten Komödien, wenigstens nach der Ordnung zu rechnen, in der sie sich gegenwärtig befinden, eine menschliche und wahrscheinliche Handlung zu ihrem Stoffe. Die Franzosen haben sich, wie die andern Nationen, über die Natur des Schauspietes geirret, als sie anfingen, dramatische Stücke zu verfertigen, die einigen Ruhm verdienten.

Damals glaubten sie, allegorische Handlungen könnten den Inhalt zu einem Lustspiele abgeben. Wir haben noch ein Stück, welches bey der Vermählung Philipp Emanuels, Herzogs von Savoyen, und der Schwester unsers Königes, Heinrichs des zweenen, aufgeführt wurde, dessen Handlung ganz allegorisch ist. Paris erschien darinnen als der Vater dreyer Töchter, die er vermählen wollte; und diese drey Töchter waren die drey Haupttheile der Stadt Paris; l'Universite, la Bille und la Cite, welche der Dichter personifizirt hatte. Allein entweder die Vernunft, oder eine blos natürliche Empfindung hat uns von diesem Geschma-

cke

ke abgebracht, der es guten Verfassern sehr natürlich machte, uns schlechte Stücke zu liefern; und die Dichter, so ihn seit einigen Jahren haben erneuern wollen, sind in ihrem Unternehmen nicht glücklich gewesen. Allegorien schicken sich nirgend hin, als in die Prologen der Opern, wo sie eine Art von Vorrede zu dem Trauerspiele abgeben, und die Anwendung der Moral befördern. Quinaut hat gelesen, wie man sowohl diese allegorischen Handlungen, als die Anspielungen bearbeiten müsse, die man auf Begebenheiten machen kann, welche zu der Zeit, da jene vorgestellt werden, noch im frischen Andenken sind.



Sechs und zwanzigster Abschnitt.

Die Subjecte für die Mahler sind nicht erschöpft. Beyspiele, welche von Gemälden der Kreuzigung hergenommen sind.

Man beklagt bisweilen die Mahler und Dichter, welche heut zu Tage arbeiten, daß ihnen ihre Vorgänger allen Stoff schon weggenommen hätten. Diese Künstler beklagen sich bisweilen selbst, aber, wie ich glaube, mit Unrecht. Ein wenig Nachdenken lehrt uns, daß die Künstler unsrer Zeiten den Vorwurf, daß ihre

Ihre neuen Werke nicht neu wären, gar nicht mit der Entschuldigung, die man von dem Mangel an Subjecten hernimmt, ablehnen können. Die Natur ist so mannichfaltig, daß sie denen, welche Genie haben, immer neuen Stoff an die Hand giebt.

Ein gebornes Genie sieht die Natur, welche seine Kunst nachahmet, mit ganz andern Augen an, als die, so kein Genie haben. Es entdeckt eine unendliche Verschiedenheit an Gegenständen, die andern gänzlich einerley zu seyn scheinen, und diesen Unterschied macht es so sichtbar in seiner Nachahmung, daß der abgenütteste Stoff unter seiner Feder oder unter seinem Pinsel ganz neu wird. Für einen grossen Mahler giebt es unzählige Arten der Freude und Traurigkeit, die er noch überdieses, nach dem verschiednen Alter, nach den Temperamenten, nach den Charakteren jeder Nation und jedes Menschen ins besondere, und durch tausend andre Mittel vervielfältigen kann. Da ein Gemälde nur einen einzigen Augenblick einer Handlung vorstellt, so wählt ein Mahler, der ein gebornes Genie hat, den Augenblick, dessen sich die andern noch nicht bemächtigt haben; oder, wenn er eben denselben Augenblick ergreift, so verschönert er ihn durch Umstände, die er aus seiner Einbildungskraft hernimmt, welche seinem Stoffe eine ganz neue Gestalt geben. Die Erfindung dieser Umstände aber macht den Dichter in der Mahleren aus. Wieviel hat man nicht Crucifixe gemacht, seit

felt es Mahler giebt? Und dennoch haben die Weniges unter den Künstlern nicht gefunden, daß dieses Subject durch tausend Abschilderungen erschöpft sey. Sie haben es mit neuen poetischen Zügen zu schmücken gewußt, welche dem ungeachtet der Materie so gemäß zu seyn scheinen, daß man darüber erstaunt, daß nicht der erste Mahler, der über die Vorstellung eines Crucifixes nachgedacht, sich dieser Ideen bemächtigt hat.

So ist das Gemählde von Rubens auf dem hohen Altare der Barfüßer zu Anvers. Der Erlöser ist todt vorgestellt zwischen den zween Schächern, welche noch lebendig sind. Der fromme Schächer schauet den Himmel mit einer Zuversicht an, die auf die Worte Christi gegründet ist, und die mitten durch den Schmerz der peinlichen Todesstrafe hervorblickt. Rubens hat, ohne dem ruchlosen Schächer Teufel an die Seite zu setzen, wie viele von seinen Vorgängern gethan hatten, ihn dem ungeachtet zu einem Gegenstande des Abscheues zu machen gewußt. Er hat sich hierzu eines Umstandes seiner Todesstrafe bedient, welcher in der evangelischen Geschichte angemerkt ist: daß man ihm die Beine zerbrochen habe, seinen Tod zu beschleunigen. Man siehet an der Zerquetschung des Beines dieses Unglücklichen, daß ihn ein Henker schon mit einer eisernen Keule geschlagen hat, die er in der Hand hält. Der Eindruck von einem heftigen Schläge zwingt uns, den Körper durch eine maschinenmäßige und gewaltthame Bewegung

wegung zusammenzuziehen. Dem zu folge hebt sich der gottlose Schächer auf seinem Kreuze, und in dieser Anstrengung, die ihm der Schmerz abpreßt, hat er nur eben das Bein, welches den Schlag bekommen hat, durch das heftige Anziehen gegen den Kopf des Nagels, von dem Nagel abgerissen, der es an den fürchterlichen Pfahl befestete. An dem Kopfe dieses Nagels hängen noch die gräßlichen Stücke, die er abgerissen hat, indem er durch das Fleisch des Fußes durchgegangen ist. Rubens, welcher das Auge durch die Zauberkunst seines Lichtes und Schattens so wohl zu hintergehen wußte, macht, daß man glaubt, der Körper des Schächers hebe sich durch diese Anstrengung aus der Ecke des Gemähltes hervor, und dieser Körper ist zugleich das wahrhafteste Fleisch, das dieser große Colorist jemals gemahlt hat. Der Kopf des Missethätters erscheint von der Seite, und sein Mund, dessen abscheuliche Oeffnung in dieser Situation weit mehr bemerkt wird, seine Augen, deren Innwendiges er verkehrt, und wovon man Nichts als das Weiße gewahr wird, welches mit rothen und aufgeschwellten Adern durchstreift ist, nebst der heftigen Bewegung aller Muskeln seines Gesichtes, machen, daß man das entsetzliche Geschrey hört, das er ausstößt. Hinter dem Kreuze nimmt man Zuschauer wahr, welche verursachen, daß das Kreuz viel weiter vorwärts zu stehen kömmt, und weil sie so tief hinten in dem Gemählde erscheinen, machen, daß man kaum glaubt, daß alle Figuren auf Einer Fläche befindlich sind.

Von Rubens an bis auf Coppel ist die Kreuzigung sehr oft bearbeitet worden. Dem ohnerachtet hat dieser letztere eine neue Composition gemacht. Sein Gemählde stellt den Augenblick vor, da die Natur bey dem Tode Jesu Christi vor Entsetzen erbebt, da die Sonne ohne die Darzwischenkunft des Mondes verfinstert wurde, und die Todten aus ihren Gräbern giengen. Auf der einen Seite des Gemähldees sieht man Menschen, die über den Anblick der neuen Unordnung, welche an dem Himmel, wohin ihre Blicke gerichtet sind, vorgeht, von einer mit Erstaunen vermischten Furcht ergriffen werden. Ihre Bestürzung macht einen vortreflichen Contrast mit dem von einem Schaudern begleiteten Entsetzen anderer, welche mitten unter sich plötzlich einen Todten aus seinem Grabe hervorkommen sehen. Dieser Gedanke, welcher der Situation der Personen sehr gemäß ist, und die verschiednen Zufälle einer und eben derselben Leidenschaft darstellt, geht bis zum Erhabnen; aber er scheint zu gleicher Zeit so natürlich, daß sich Jedermann einbildet, er würde ihn gehabt haben, wenn er eben dieses Subject bearbeitet hätte. Lehrt uns nicht die Bibel, das Buch, welches man unter allen Büchern am meisten liest, daß die Natur bey dem Tode Jesu Christi vor Entsetzen erbebt, und daß die Todten aus ihren Gräbern giengen? Wie hat man, würden wir sagen, ein einziges Gemählde von der Kreuzigung machen können, ohne diese schrecklichen Begebenheiten dabey anzubringen, welche im Stande sind, eine so gewaltige

Wir.

Wirkung zu thun? Und dennoch hat Pouffin einen Todten in sein Gemählde von der Kreuzigung gebracht, der aus dem Grabe hervorgeht, ohne den dichterischen Zug davon herzunehmen, den Coppel daher entlehnt hat. Allein es ist das eigenthümliche Unterscheidungszeichen der erhabnen Erfindungen, auf die nur ein Genie kömmt, daß sie so genau mit der Materie verbunden zu seyn scheinen, daß es das Ansehen hat, als hätten es die ersten Ideen seyn müssen, die sich den Künstlern, von denen dieses Subject behandelt worden ist, angeboten haben. Man zerarbeitet sich vergebens, sagt Horaz, wenn man nach dergleichen Erfindungen hascht, ohne ein Genie zu haben, das dem Genie des Dichters gleich kömmt, dessen natürliche Einfalt man nachahmen will.

a) Ut sibi quivis

Speret idem, sudet multum frustra que laboret
Aufus idem.

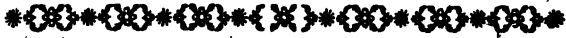
La Fontainens Genie hat ihn bey der Verfertigung seiner Fabeln auf eine unzählliche Menge kleiner Züge geholfen, welche so natü und der Materie so angemessen zu seyn scheinen, daß der Leser in dem Augenblicke glaubt, er würde sie eben so wohl als la Fontaine gefunden haben, wenn er eben die Erzählung in Verse gebracht hätte. Auch hat

D 2

die

a) Daß ein jeder glauben sollte, er könne dergleichen machen, der dennoch, falls er es unternehmen sollte, lange und vielleicht vergebens schweigen würde. *Hor. de arte poet.*

dieser Gedanke schon längst einige Dichter auf dem Einfall gebracht, dem la Fontaine nachzuahmen; aber weit gefehlt, daß sie es wie er gemacht hätten.



Sieben u. zwanzigster Abschnitt.

Die Subjecte für die Dichter sind nicht erschöpft. Man kann noch neue Charaktere für das Lustspiel ausfindig machen.

Was ich jetzt von der Mahleren gesagt habe, gilt auch von der Dichtkunst. Ein Dichter, der von Natur ein Genie ist, wird nicht nur niemals sagen, er könne keine neuen Subjecte finden; sondern er wird, wie ich mir darzuthun getraue, auch niemals irgend ein Subject erschöpft finden. Der durchdringende Geist, welcher mit dem Genie unzertrennlich verbunden ist, führt ihn auf die Entdeckung neuer Seiten an denjenigen Subjecten, die man gemeinlich für die abgenutztesten hält. Denn das Genie führt jeden in seinen Arbeiten eine besondre Bahn, wie ich im zweiten Theile dieses Werkes zeigen werde. Daher kommen Dichter, welche doch von Einem Genie geleitet werden, so selten auf Einem Wege zusammen, daß man, überhaupt zu reden, sagen kann, sie treffen

fen einander niemals an. Corneille und Racine haben einander niemals begegnet, da sie einerley Stoff bearbeiteten, und beyde Ein Trauerspiel: *Berenice*, machten. Nichts ist von dem Plane und von dem Charakter der Tragoedie des Corneille: so unterschieden, als der Plan und der Charakter der Tragoedie des Racine. Diejenigen Lustspiele des Mollere, so er verfertigte, als er den Gipfel seiner Kräfte erreicht hatte, haben mit den Komödien: das Terenz; weiter keine Aehnlichkeit, als daß beyderley Stücke vortreflich sind. Ihre Schönheiten sind von sehr verschiedner Art.

Die Künstler, welche mit einem Genie geboren sind, nehmen nicht die Werke ihrer Vorgänger, sondern die Natur selbst zum Muster ihrer Werke; und die Natur ist noch weit fruchtbarer an verschiednen und mannichfaltigen Subjecten, als das Genie der Künstler. Auch liegen nicht alle Subjecte innerhalb des Bezirkes eines einzigen Menschen. Er entdeckt nur die, welche am meisten mit seinem Talente übereinkommen, und wozu er sich besonders geschickt fühlt. Weil sein Genie bey andern Gegenständen keine Gedanken in ihm erweckt, die ihn so ausserordentlich rühren, so schehen ihm solche Subjecte undankbar zu seyn. Er hält sie nicht für Materien, mit denen gut fortzukommen ist. Für einen andern Dichter sind dieses glückliche Gegenstände, weil der Charakter seines Genies von dem Charakter des andern verschieden ist. Auf diese Weise haben Corneille und Ra-

eine die Subjecte entdeckt, die ihren Talenten angemessen waren, und jeder hat sie nach seinem eignen Charakter behandelt. Ein anderer tragischer Dichter, welcher eben so viel Genie als sie hätte, würde Subjecte ausfindig machen, die ihnen entwischt sind, und die, so er auf das Theater brächte, würde er in einem Geschmacksausarbeiten; der von dem Geschmack des Corneille eben so sehr unterschieden seyn würde, als es der Geschmack des Racine war, und eben so weit von Racines Geschmacke, als der Geschmack des Corneille. Wie Cicero von einigen berühmten griechischen und römischen dramatischen Dichtern sagt: Sie sind gleich groß, ungeachtet sie keine Aehnlichkeit mit einander haben. a) *Atque id primum in Poetis cerni licet, quibus est proxima cognatio cum oratoribus, quam sint inter se Pacuvius, Ennius Acciusque dissimiles, quam apud Graecos Aeschylus, Sophocles, Euripides, quanquam omnibus par bene laus in dissimili genere scribendi tribatur.*

Die Subjecte, welche noch unberührt sind, entziehen unserer Aufmerksamkeit; und wir lesen sie oft in der Geschichte erzählt, ohne sie zu bemerken, weil nicht das Genie unsre Augen öffnet. Aber diese Subjecte würden sogleich dem Dichter in die Augen fallen, der ein Genie hätte, welches geschickt wäre, sie zu bearbeiten. Dieses ist die Ursache, warum der Stoff zur Andromache, welcher den Corneille nicht frappirt hatte, Racinen

frapp

a) *De Oratore* L. III.

frappirte, so bald er anfieng, ein grosser Dichter zu werden. Eben so wird das Subject der Iphigenia in Tauris, welches Racinen nicht in die Augen gefallen ist, einem andern jungen Dichter vorzüglich rühren. Man kann von den Materien zu Trauerspielen eben das sagen, was der römische Aesopus von den Fabeln sagt:

b) *Materia tanta abundat copia,
Labori faber ut desit, non fabro labor.*

Es ist wahr, wird man mir antworten, tragischen Poeten, welche Personen von beliebigen Charakteren in eine Handlung bringen können, die sie noch mit ausserordentlichen nach ihrer Willkühr erfundenen Zwischenbegebenheiten ausschmücken dürfen, kann es niemals an Materien fehlen. Trauerspieldichtern ist es genug, wenn sie schöne Köpfe mahlen; und diese können sie, um sie desto bewundernswürdiger zu machen, bis auf einen gewissen Grad über das Maas ausdehnen, welches die Natur gewöhnlich beobachtet. Der komische Dichter aber muß Porträte mahlen, in denen wir die Menschen erkennen, mit denen wir umgehen. Wir spotten über die Charaktere seiner Personen, wenn wir nicht in ihnen diejenigen finden, welche wirklich in der Natur vorhanden sind; und dieser wahrhaftesten und natürlichen Charaktere haben sich

D 4

Mo.

b) Der Vorrath an Materialien ist so groß, daß es der Arbeit nur an einem Werkmeister, nicht einem Werkmeister an Arbeit gebricht. *Phaedr. Lib. III. fab. 25.*

Moliere und einige seiner Nachfolger bemächtigt. Der Trauerspieldichter kann wohl neue Charaktere erfinden, aber der komische darf weiter nichts, als die Menschen so abschildern, wie sie sind. Der Stoff zum Lustspiele ist erschöpft.

Ich antworte: Moliere und seine Nachahmer haben nicht den vierten Theil der Charaktere, welche geschickte Subjecte für das Lustspiel abgeben können, auf die Bühne gebracht. Es ist mit dem Gemüthe und mit dem Charakter der Menschen beynahe, wie mit ihren Gesichtern. Alle Gesichter sind aus einerley Theilen zusammengesetzt, aus zwey Augen, aus einem Munde &c. &c. Und dennoch sind alle Gesichter von einander verschieden, weil sie alle auf verschiedne Weise zusammen gesetzt sind. Nun aber sind die Charaktere der Menschen nicht nur auf verschiedne Weise zusammengesetzt, sondern es kommen zu der Zusammensetzung derselben auch nicht einerley Theile, oder, mit andern Worten, nicht einerley Laster, einerley Tugenden, und einerley Absichten. Also müssen die Charaktere der Menschen noch weit mehr von einander unterschieden seyn, als ihre Gesichter.

Wer einen Charakter nennet, der nennet etwas Vermischtes, Etwas das aus vielen Fehlern und Tugenden zusammengesetzt ist; in dieser Vermischung herrscht ein gewisses Laster, wenn die Gemüthsart lasterhaft ist, und eine Tugend, wenn der Charakter tugendhaft seyn soll. Folglich sind
die

Die mannichfaltigen Gemüthsarten der Menschen durch diese so verschiedentliche Mischung von Fehlern, Lastern, Tugenden und Einsichten so abgeändert, daß zween vollkommen ähnliche Charaktere noch weit seltner in der Natur sind, als zwey ganz ähnliche Gesichter.

Nun aber kann jeder wohlgezeichnete Charakter eine bequeme Person in einem Lustspiele abgeben. Er kann eine Rolle auf der Schaubühne mit Beyfalle spielen, die länger oder kürzer, mehr oder weniger wichtig ist, nachdem es die Umstände erfordern. Warum sollte die Liebe ein besondres Vorrecht haben, und die einzige Leidenschaft seyn, welche mittelst der Verschiedenheit, die das Alter, das Geschlecht und die Lebensart in die Empfindungen der Verliebten bringen, neue Charaktere an die Hand giebt? Kann der Charakter eines Weisigen nicht eben sowohl durch sein Alter, durch sein Geschlecht und durch seine Lebensart abgeändert werden? Solcher gut gemahlten Charaktere würden wir nicht überdrüssig werden, denn sie sind in der Natur befindlich, und ein naives Bildniß der Natur gefällt allezeit. Unsre Komöblendichter können also nur bewegen keine neuen Charaktere auf die Schaubühne bringen, weil ihre Augen nicht scharf genug sind, in der Natur zu lesen, daselbst die verschiedenen Quellen von einerley Handlungen auszuforschen, und daraus zu sehen, wie einern Liebfebern in jedem einzelnen Menschen eigne und von andern verschiedne Wirkungen hervorbringen.

gen. Die Lächerlichen unter dem Menschengeschlechte sind noch lange nicht alle in das Lustspiel gebracht.

Aber, wird man sagen, welches sind denn die neuen Charaktere, die noch nicht behandelt worden sind? Ich antworte: Ich würde es wagen, einige anzuzeigen, wenn ich ein Genie hätte, welches mit dem Genie eines Terenz oder eines Moliere verwandt wäre; allein ich gehöre unter die, von denen Boileau in folgenden Versen redet: c) Die Natur, welche an wunderlichen Bildnissen fruchtbar ist, läßt sich in jeder Seele durch besondere Merkmale blicken. Ein Geberde entdeckt sie; ein Nichts macht sie sichtbar: Aber nicht jeder Sterbliche hat Augen, die sie erkennen. Wenn man das, was einen Charakter bilden kann, entdecken will; so muß man fähig seyn, unter zwanzig und dreßsig Dingen, die jemand sagt oder thut, drey oder vier Züge zu unterscheiden, welche ganz besonders zu seinem eigenthümlichen Charakter gehören. Diese Züge muß man sammeln; sein Modell immer mehr studiren, und, so zu sagen, einen Auszug aus denjenigen Handlungen und Reden desselben verfertigen, welche am geschicktesten sind, das Porträt kenntlich zu machen. Diese Züge sind es, welche, wenn sie
von

c) La nature féconde en bizarres portraits

Dans chaque Ame est marquée à de différens traits

Un geste la découvre, un rien la fait paroître

Mais tout mortel n'a pas des yeux pour la connoître.

von den gleichgültigen Dingen, die alle Menschen bennabe auf einerley Art sagen und thun, abgesondert, einander näher gebracht, und zusammen vereiniget werden, einen Charakter bilden, und ihm, so zu reden, seine theatralische Rundung geben. Eingestränkten Geistern kommen alle Menschen unter einerley Gestalt vor. Seelen von einem weitern Umfange werden einer Verschiedenheit an ihnen gewahr; aber für den Dichter, der mit einem Ge-
 nite zur Komödie gebohren ist, sind alle und jede Menschen besondre Originale. Alle Bildnisse mäßiger Mahler haben einerley Stellung. Alle haben einerley Miene, weil die Augen solcher Mahler nicht scharf genug sind, die eignen Miene, welche bey einer jeden Person verschieden ist, zu unterscheiden, und sie dem Porträte einer jeden be-
 zulegen. Ein geschickter Mahler aber weis einem jeden in seinem Bildnisse die Miene und die Stellung zu geben, welche ihm seiner Bildung wegen eigenthümlich sind. Ein geschickter Mahler besitzet das Talent, das Natürliche, welches allenthalben verschieden ist, zu unterscheiden. Also sind beydes das Betragen und die Handlung seiner Personen immer abgeändert. Auch hilft die Erfahrung viel dazu, den Unterscheid zu entdecken, der wirklich zwischen Gegenständen befindlich ist, die uns bey dem ersten Anblicke völlig überein zu seyn scheinen. Die-
 so zum ersten male Mähren sehen, glauben, alle Gesichter derselben wären einander beynabe gleich; aber wenn sie deren viele sehen, finden sie die Gesichtsbildungen dieser Schwarzen eben so von ein-
 ander

ander unterschieden, als die Gesichter der Weissen. Daher machte Mollere in seinem funfzigsten Jahre mehr Originale unter den Menschen ausfindig, als in seinem vierzigsten. Ich komme wieder zu meinem Satze, und behaupte: Daraus, daß Leute, die kein Genie zur Komödie besitzen, noch auch die Menschen von der Seite studirt haben, von welcher sie die Komödie studiren muß, daß solche Leute, sage ich, keine neuen Charaktere angeben können, daraus folgt nicht, daß aller Stoff zu Komödien erschöpft ist.

Der große Haufe ist wohl fähig, einen Charakter zu kennen, wenn er seine Form und theatra-
lische Rundung bekommen hat; aber so lange die eigenthümlichen Züge dieses Charakters, woraus er gezeichnet werden muß, unter einer unzähllichen Menge anderer Reden und Handlungen vergraben und versteckt liegen, welche die Menschen aus Wohlstand, aus Mode, Gewohnheit, Lebensart und Eigennuß beynähe auf einerley Weise, oder doch auf eine so einformige Art verrichten, daß ihr Charakter nur unmerklich darunter hervor blickt; so lange können sie nur von denjenigen bemerkt werden, die mit einem Genie zur Komödie geboren sind. Diese allein können sagen, was für ein Charakter aus diesen Zügen entstehen würde, wenn sie aus den gleichgültigen Handlungen und Gesprächen ausgehoben, einander näher gebracht und unmittelbar mit einander vereinigt würden. Mit Einem Worte, die Charaktere in der Natur bemerken, heißt,

was wider die Wahrscheinlichkeit läuft. Niemand wird von einer Begebenheit gerührt, die ihm offenbar unmöglich zu seyn scheint. Maltern und Dichtern ist es, wenn sie eine wahrhafte Geschichte behandeln, erlaubt, einen Theil der Wahrheit zu unterdrücken. Beide können Umstände von ihrer eignen Erfindung zu der historischen Begebenheit hinzusetzen. *Ficta potes multa addere veris*, sagt Vida. Man stellt die Dichter und Maler, die dieses thun, nicht als Lügner an. Eine Erdichtung bekommt den Namen einer Lüge nur in denjenigen Werken, deren Inhalt man für genaue historische Wahrheit ausgibt. Was in der Geschichte Karls des siebenden eine Lüge seyn würde, das ist es nicht in dem Gedichte: Das Mägdgen von Orleans. Daher ist der Poet, welcher eine Begebenheit erdichtet, die seinem Helden Ehre macht, um ihn desto grösser zu schildern, nicht ein Lügner, ob man gleich einen Geschichtschreiber, der eben dieses thun wollte, dafür halten würde. Man hat dem Dichter Nichts vorzuwerfen, wosern seine Erfindung nicht wider die Wahrscheinlichkeit verstößt, und die erdichtete Begebenheit so beschaffen ist, daß sie sich wirklich hat zutragen können. Und nun wollen wir von dem Wahrscheinlichen in der Poesie reden.

Eine wahrscheinliche Begebenheit ist die, so in den Umständen, unter denen man sie vorgehen läßt, möglich ist. Was unter diesen Umständen unmöglich ist, das kann uns nicht wahrscheinlich vorkommen. Unter dem Unmöglichem verstehe ich hier

hier nicht das, was die menschlichen Kräfte übersteigt, sondern dasjenige, welches es ist, wenn man auch alle möglichen Meinungen annehmen wollte, die nur immer der Dichter voraussetzen könnte. Da er das Recht hat, zu fordern, daß wir alles für möglich halten, was in den Zeiten, in denen er seine Scene annimmt, und wohin er seine Leser gewisser massen versetzt, möglich zu seyn schien: So können wir ihm keines Fehlers wider die Wahrscheinlichkeit beschuldigen, wenn er, z. E., annimmt, daß Diana die Iphigentie in dem Augenblicke, da man sie opfern wollte, entführt, um sie nach Tauris zu versetzen. Diese Begebenheit war, nach dem Glauben der Griechen in den damaligen Zeiten, möglich.

Im übrigen mögen diejenigen, so kühner sind, als ich, die Gränzen zwischen dem Wahrscheinlichen und dem Wunderbaren bestimmen, in Absicht auf jede Dichtungsart, in Absicht auf die Zeit, in der sich, wie man annimmt, die Begebenheit eräugnet hat, und in Beziehung auf die grössere oder geringere Leichtgläubigkeit derer, für die man das Gedicht verfertigt. Mir kommt es allzuschwer vor, diese Gränzen fest zu setzen. Auf der einen Seite werden die Menschen von Begebenheiten, welche über die Wahrscheinlichkeit hinaus gehen, weil sie allzumunderbar sind, nicht gerührt. Auf der andern Seite erhalten diejenigen Begebenheiten, welche so wahrscheinlich sind, daß sie aufhören wunderbar zu seyn, keine Aufmerksamkeit. Mit
den

den Sentimens ist es eben als mit den Begebenheiten. Diejenigen, so nicht entweder durch ihren Adel, oder durch ihre Uebereinstimmung mit den Umständen, oder durch die feine Bestimmung des Gedankens, oder durch die Richtigkeit des Ausdrucks einen Schein des Wunderbaren erhalten, haben ein plattes Ansehen. Jedermann würde, sagt man, eben so gedacht haben. Allzu wunderbare Sentimens aber kommen uns falsch und übertrieben vor. Der Gedanke, den du Hier dem Scävola in dem Trauerspiele, das diesen Namen führt, in den Mund legt, wenn er ihn zu dem Porfenna, von dem römischen Volke, das dieser aushungern will, sagen läßt: Von dem Fleische des einen Armes wird es seinen Hunger stillen, und mit dem andern fechten, wird durch diese übertriebne Vorstellung, die er enthält, eben so komisch, als es nur immer ein Zug im Arist seyn kann.

Daher ist es, meiner Meynung nach, unmöglich, die Kunst zu lehren, wie man das Wahrscheinliche und das Wunderbare mit einander vereinigen müsse. Sie kann nur von denen erlernt werden, welche zu Dichtern, und zwar zu grossen Dichtern gehören sind. Ihnen ist es vorbehalten, eine Vereinigung des Wunderbaren mit dem Wahrscheinlichen zu stiften, woben keines von beeden etwas an seinen Rechten verliert. Das Talent, eine solche Verbindung zu Stande zu bringen, ist es, welches die Dichter aus Virgils Classe sehr deutlich von den Reimern ohne Erfindung, und von den unmaß-

fig

fig ausschweifenden Dichtern unterscheidet. Hierinnen liegt der Unterschied zwischen den Dichtern vom ersten Range, und zwischen den platten Autoren, und Verfassern der irrenden Ritterbücher, dergleichen die Amadise sind. Diese letztern lassen es gewiß nicht am Wunderbaren ermangeln. Gerade das Widerspiel; sie sind ganz voll davon. Aber ihre Erdichtungen ohne Wahrscheinlichkeit, und ihre allzuwunderfeltafamen Begebenheiten verursachen denjenigen Lesern einen Ekel, die eine angebaute Urtheilskraft besitzen, und scharfsinnige Schriftsteller kennen.

Ein Gedicht, das wider die Wahrscheinlichkeit verstößt, ist um so viel fehlerhafter, als sein Fehler jedermann in die Augen fällt. • Wir haben ein Trauerspiel des Quinault, welches den Titel führt: Der falsche Liberinus, worinnen der Poet annimmt, daß, nachdem Liberinus, der König von Alba in einem Feldzuge gestorben war, einer von seinen Generalen den Tod dieses Königes geheim gehalten habe, aus Besorgniß, die Armee möchte den Muth fallen lassen. Um diesen Todesfall desto besser zu verbergen, läßt er seinen eignen Sohn Agrippa die Person des Königes Liberinus spielen, welches durch die vollkommne Aehnlichkeit dieses Agrippa mit dem Könige Liberinus möglich wird. Der Vater des Agrippa streuet überdies noch das Gerüchte aus, der König habe den Agrippa heimlich umbringen lassen, wodurch er die Entdeckung des Betruges noch unmöglicher macht. Das

ganze Königreich Alba ist ein Jahr lang in diesem Irrthume; und die Auflösung des Stückes, welches durch und durch voller wunderbaren Situationen ist, interessirt auch sehr. Dem ungeachtet wird man dieses Trauerspiel niemals unter diejenigen zählen, welche die Ehre unsers Theaters sind. Es rührt uns nur, weil es uns überrascht, und man läugnet seine eigne Bewegung, sobald man über die ausschweifenden Dinge nachdenkt, die man annehmen muß, worauf sich alle die wunderbaren Situationen dieses Trauerspiels gründen. Man findet fast gar kein Vergnügen daran, ein Stück zum zweytenmale zu sehen, welches voraussetzt, daß die Aehnlichkeit des Königes Libernus mit dem Agrippa, selbst von Seiten des Geistes schlechterdings so vollkommen gewesen sey, daß die Geliebte des Agrippa selbst immer noch fortfährt, ihn für den Libernus, den Mörder ihres Geliebten zu halten, nachdem sie schon lange Unterredungen mit ihm gehabt hat.

Jedoch muß ich gestehen, daß mir ein Gedicht ohne alles Wunderbare noch weniger gefallen würde, als ein Gedicht, das sich auf einen angenommenen Satz gründet, der ohne alle Wahrscheinlichkeit ist. Hierinnen bin ich der Meynung des Boileau, welcher die Reise des Tyrano nach der Mondenwelt den Versen ohne Erfindung des Motin und Cotin vorzieht.

Da nichts der Wahrscheinlichkeit einer Handlung so nachtheilig ist, als wenn der Zuschauer gewiß weiß, daß sie sich ganz anders zugetragen hat, als sie der Dichter erzählt: So thun, meinen Gedanken nach, diejenigen Dichter der Wahrscheinlichkeit ihrer Erfindungen sehr vielen Schaden, die in ihren Werken sehr bekannten historischen Wahrheiten widersprechen. Ich weiß wohl, daß das Falsche bisweilen wahrscheinlicher ist, als das Wahre. Aber wir richten uns in dem, was wir von einer Geschichte glauben, nicht nach der metaphysischen Wahrscheinlichkeit, oder nach ihrer Möglichkeit, sondern nach der historischen Wahrscheinlichkeit. Wir untersuchen nicht, was wahrscheinlicher Weise hätte geschehen sollen, sondern was die erforderlichen Zeugen, was die Geschichtschreiber erzählen; und ihre Aussage, nicht die Wahrscheinlichkeit giebt unsrer Meinung den Ausschlag. Wir haben nicht diejenige Geschichte für wahr, welche die wahrscheinlichste und möglichste ist, sondern die, so sich bewährten Zeugnissen zufolge zugetragen hat. Da die Aussage der Geschichtschreiber die Richtschnur unsers Glaubens in historischen Dingen ist; so kann uns nichts wahrscheinlich vorkommen, was ihrer Aussage entgegen steht. So wie aber die Wahrheit die Seele der Historie ist; so ist die Wahrscheinlichkeit die Seele der Poesie.





Neun und zwanzigster Abschnitt.

Ob die tragischen Dichter verbunden sind, sich nach dem zu richten, was uns die Geographie, die Geschichte und die Zeitrechnung ausdrücklich lehren. Anmerkungen dieses Inhaltes über einige Trauerspiele des Corneille und des Racine.

Sch glaube also, daß ein tragischer Dichter seiner Kunst entgegen handelt, wenn er allzu offenbar wider die Geschichte, die Zeitrechnung und Geographie verstößt, und Dinge festsetzen will, so durch diese Wissenschaften umgestossen werden. Je notorischer das Widerspiel seines Vorgebens ist, desto schädlicher wird dieser Irrthum seinem Werke. Das Publicum hat niemals Nachsicht gegen dergleichen Fehler, wenn sie ihm bekannt sind; und niemals entschuldigt es sie so völli-
g, daß es nicht das Werk um deswillen etwas weniger schätzen sollte.

Ein Dichter darf daher dem Cyrus das Leben nicht durch die Tomyris retten, oder den Brutus vom Caesar tödten lassen. Ja ich glaube, er sey einer jeden Fabellehre, welche durchgängig ange-
nom-

nommen ist, eben die Achtung schuldig als der Historie. Das, was uns die Fabel von ihren Helden und Göttern vorschwaht, hat sich das Recht erworben, in den Gedichten für Wahrheit zu gelten, und wir sind nicht mehr im Stande, ihre alten Lehrgebäude umzustossen. Auch darf ein Dichter ohne grosse Nothwendigkeit keine Veränderungen an demjenigen machen, was uns die Geschichte und die Fabel von den Begebenheiten, Sitten, Gewohnheiten und Gebräuchen der Länder melden, wohin er seine Scene setzt.

Doch erstreckt sich dieses nicht auf Handlungen von geringer Wichtigkeit, die folglich auch nur wenig bekannt sind. So würde es z. E. eine Pedanterey seyn, wenn man an Racinen tadeln wollte, daß er in seinem Britannicus den Narcissus sagen läßt, Locusta, diese zu Nerons Zelten so berühmte Giftmischerin, habe vor seinen Augen einen Sklaven ums Leben gebracht, die Wirkung des Giftes zu versuchen, das sie für den Britannicus zubereitet hatte, da doch die Geschichtschreiber erzählen, daß sie diesen Versuch nur an einem Schweine gemacht habe. Der Umstand, den der Dichter verändert, ist nicht wichtig genug, daß man ihn auf Unkosten des Pathetischen beybehalten sollte, welches durch das Leben eines Menschen, den man, bloß eines Versuches wegen, aufopfert, in die Erzählung gebracht wird; der Verlegenheit nicht zu gedenken, in die es den Dichter gesetzt haben würde, diesen Umstand so zu erzählen, wie ihn die Geschichte erzählt.

zählt. Aber ich würde es dem nicht unrecht sprechen, der in diesem Trauerspiele des Racine viele andre Stellen tadelte, welche dem zufolge, was wir von den Sitten der damaligen Zeiten und von der Geschichte des Nero zuverlässig wissen, völlig falsch sind.

Junia Calvina, die Geliebte des Britannicus, von welcher uns der Dichter in seiner Vorrede so sorgfältig Nachricht giebt, und so ängstlich besorgt ist, man möchte sie mit der Junia Silana verwechseln, war um die Zeit, da Britannicus starb, nicht in Rom. Es ist unmöglich, daß sie eine Person bey der Handlung seyn konnte, die er auf das Theater bringt. Junia Calvina war gegen das Ende der Regierung des Claudius der Blutschande mit ihrem Bruder schuldig erklärt, und ins Exilium geschickt worden, und Nero hatte sie nicht eher von dannen wieder zurücke gerufen, als um die Zeit, da er eine gewisse Anzahl gütiger Handlungen thun wollte, um die durch die Hinrichtung seiner Mutter wider ihn erbitterten Gemüther wieder zu besänftigen. Ueberdieß widerspricht der Charakter, welchen Racine dieser Junia Calvina beizulegen beliebt, der Historie gar sehr. Er bemüht sich sehr ängstlich, sie als ein tugendhaftes und junges Mädchen abzuschildern, und läßt sie mehr als einmal in poetischen Redensarten sagen, sie habe die Welt noch nicht gesehen, und kenne sie gar noch nicht.

Tacitus, der die Junia Calvina gesehen haben muß, indem sie bis in die Regierung Vespasians gelebt hat, sagt in der Geschichte des Claudius, sie sey eine Unverschämte gewesen. a) Ehe sich Claudius mit der Agrippina vermählte, und länger als sieben Jahre vor dem Tode des Britannicus, war sie an den Lucius Vitellius, einen Bruder des nachmaligen Kaisers Vitellius verheyrathet. In der sinnreichen Satyre, welche Seneca auf den Tod des Kaisers Claudius schrieb, redet er von der Junia Calvina, als jemand, der sie des Verbrechens einer Blutschande mit ihrem Bruder für schuldig hält, um dessentwillen sie unter der Regierung dieses Prinzen in das Exilium geschickt worden war. Racine führt einen Theil von der Stelle des Seneca auf eine solche Art an, daß man daraus schliessen sollte, er müsse sie nicht ganz gelesen haben. Er allegirt wohl den Ausdruck, dessen sich Seneca bedienet, um zu sagen, sie sey das einnehmendeste Frauenzimmer ihrer Zeit gewesen: *Festivissimam omnium puellarum*. Allein Racine läßt das weg, was Seneca hinzusetzt: Junia Calvina habe jedermann eine Venus zu seyn geschienen, aber ihr Bruder habe sie lieber zu seiner Juno machen wollen. Wer wets nicht, daß Juno zu gleicher Zeit die Schwester und die Gemahlinn des Jupiters war. Racine nimmt in seiner Vorrede an, daß ihr bloß das Alter hinderlich gewesen sey, unter die Vestalinnen aufgenommen zu werden, und glaubt ihre Aufnahme in dieses Collegium wahr-

P 4

schein.

a) Tacitus *Annal.* L. XII.

scheinlich genug gemacht zu haben, wenn er sie deswegen von dem Volke dispensiren läßt; ein lächerlicher Ausweg zu einer Zeit, da das Volk nicht mehr die Geseze machte. Aber ausserdem daß Junia Calvina viel zu alt war, als daß sie hätte können unter die Vestalinnen aufgenommen werden, so hatte es auch noch viele andre Ursachen, die ihre Aufnahme in dieses Collegium unmöglich machten. Mit einem Worte, die ganze Begebenheit wird durch die Nachrichten der Geschichtschreiber von der Junia Calvina völlig umgestossen. Ich glaube auch nicht, daß Racine befugt gewesen sey, den Narcissus, einen Mann, der in der römischen Geschichte so bekannt ist, als die berühmtesten Consuln, wieder von den Todten zu erwecken, damit er ihm eine Rolle in seinem Stücke zu spielen geben konnte. Tacitus meldet uns, Agrippina habe diesen berühmten Frengelassen in den ersten Tagen der Regierung des Nero genöthigt, sich selbst das Leben zu nehmen.

Man trifft in dem Britannicus viele andre Fehler an, die den ist angezeigten ähnlich sind; aber noch mehr findet man in dem Trauerspiele Berenice. Racine läßt in diesem Stücke den Titus die Staaten dieser Königin vergrößern. Zwanzigmal wird darinn von den Staaten der Berenice geredet, und diese Prinzessin hat doch niemals ein Königreich oder Fürstenthum gehabt. Man nannte sie Königin, entweder weil sie mit Königen vermählt gewesen, oder weil sie eine gebörne königliche

liche Prinzessin war. Der Gebrauch, die königlichen Prinzessinnen Königinnen zu nennen, ist in vielen Ländern und selbst in Frankreich üblich gewesen. b) Racine nimmt an, sein Antiochus, welcher in einer Schlacht zwischen den Armeen des Otto und des Vitellius verwundet wurde, und den Römern Hülfsvölker zu der Belagerung von Jerusalem zugeführt hatte, sey unter der Regierung des Titus König von Commagene gewesen, ob ungleich die Geschichtschreiber melden, daß der Vater dieses unglücklichen Prinzen der letzte König von Commagene gewesen sey. Unter dem Vespasian, dem Vater und Vorgänger des Titus hatte man ihn im Verdachte eines heimlichen Verständnisses mit den Parthern, weswegen er auch genöthigt war, mit seinen Söhnen, wovon der eine Racinens Antiochus ist, zu ihnen zu flüchten, damit sie dem Cessennius Poetus nicht in die Hände fielen, welcher Befehl hatte, sie wegzuführen. Poetus nahm Commagene in Besiz, und von dieser Zeit an wurde es auf ein Immer zu einer Provinz des Reiches. Also hatte sich Antiochus Epiphanes, seit der Selangung des Titus zum Throne, als ein Flüchtling bey den Parthern aufgehalten, und es gab keinen König von Commagene mehr. Unser Dichter stößt auch wider die Wahrheit, wenn er den Paulin, welchen Titus, als seinem Vertrauten, nöthigt, mit ihm über die Vermählung der Berenice zu sprechen, sagen läßt: Man habe gesehen

P 5

c) Des

b) L'Oyseau des Ordres, ch. XI. §. 94

234 Kritische Betrachtungen über die

c) Des fers de Claudius Felix encore flétri
 De deux Reines, Seigneur, devenir le mari,
 Et s'il faut jusqu' au bout que je vous obéisse
 Ces deux Reines étoient du sang de Berenice.

Dieser Felix, der aus dem Tacitus und Josephus so bekannt ist, hat sich nie mit mehr als einer Königin oder Prinzessin von königlichem Geblüte vermählt; und diese war Drusilla. Es ist andern, daß sie aus Einem Geblüte mit der Berenice gewesen ist. Es war ihre eigne Schwester. Ich wollte daher Niemand der Pedanterey beschuldigen, der Racinen tadelte, daß er eine solche Menge Fehler wider eine Geschichte begeht, die so zuverlässig bewährt, und so allgemein bekannt ist, als die Geschichte der ersten römischen Kaiser; und daß er in geographische Irrthümer gefallen ist, die er leicht vermeiden konnte. Von dieser Art ist der, den er den Mithridates begehen läßt, da dieser zu seinen Söhnen, denen er sein Vorhaben entdeckt, sagt, er wolle nach Italien gehen, und Rom überfallen. Zweifelt ihr daran, daß mich der Eurinus in zweeen Tagen dahin bringen werde, wo die Donau ihren Lauf endigt? Ein Prinz, welcher Armeen an den Ufern der Donau commandirt, und wie Mithridates den Ruhm eines grossen Feldherrn im Glücke und Unglücke behauptet hat, sagte: Er könnte wohl daran zweifeln, weil es eine ganz unmögliche Sache wäre. Die Flotte des Mithri-
 da.

c) *Acte II. Scena 2.*

dates, wenn sie von der Küste von Asow, und der Meerenge Kassa absegelte, wohin Racine den Schauplatz seines Stückes setzt, hatte eine Reise von dreyhundert Meilen zu thun, ehe sie sich an den Ufern der Donau ausschiffen konnte. Schiffe, welche in der Ordnung einer Flotte schiffen, und keine andern Mittel, geschwind fortzukommen, haben, als Ruder und Seegel, dürfen nicht hoffen, diese Reise in weniger als acht oder zehn Tagen zu thun. Racine konnte, ohne daß er besürchten durfte, der Unternehmung des Mithridates das Wunderbare zu benehmen, der Armee noch sechs Monate Zeit zu ihrem Marsche geben, da sie eine Reise von siebenhundert Meilen bis nach Rom zu thun hatte. Der Vers, den er dem Mithridates in den Mund legt: In drey Monathen bringe ich euch an den Fuß des Capitolinus, ist allen denen anstößig, die einige Kenntniß von der Entfernung der Dertter haben. Obgleich die griechischen und römischen Armeen geschwinder marschirten, als die unsrigen, so bleibt es doch allezeit ausgemacht, daß keine Truppen, welche es auch seyn mögen, drey Monate lang, ohne einen Rasttag zu halten, einen Marsch von ungefähr acht Meilen auf jeden Tag aushalten können, zumal wenn sie durch Länder gehen müssen, welche beschwerlich zu durchreisen, und feindlich, oder doch wenigstens verdächtig sind, wie die meisten von den Ländern waren, welche Mithridates durchzureisen hatte. Diese Arten von Kritiken breiten sich unter das Publicum aus, und thun oft einem Dichter größern Schaden als sie sollten.

Cor.

Corneille ist oftmals in eben die Unachtsamkeit verfallen, als Racine. Ich will nur das zum Beispiele anführen, was Nikomedes bey dem Könige Prusias seinem Vater, zu dem Gesandten der Römer Flaminius sagt. Nachdem er ihn schon daran erinnert hat, daß Hannibal die thrasimenische Schlacht gegen einen Flaminius gewonnen habe, giebt er ihm noch einmal den Rath, nicht zu vergessen, daß einst dieser grosse Mann an seinem Vater den Anfang gemacht habe, über Rom zu triumphiren. Titus Quintus Flaminius aber, mit welchem Nikomedes redet, und welcher den Hannibal gezwungen hat, seine Zuflucht zu dem Gifte zu nehmen, war kein Sohn desjenigen, gegen den Hannibal die thrasimenische Schlacht gewann. Sie waren sogar aus verschiednen Häusern und Familien. Flaminius, welcher die Schlacht bey Thrasimene verlor, war ein Plebejus, und Flaminius der Abgesandte der Republic an den Prusias, welcher Hannibals Tod verursachte, war ein Patricius. Zudem war die thrasimenische Schlacht nicht Hannibals erste glückliche Unternehmung in Italien. Die Schlacht bey Trebia und das berühmte Gefechte bey dem Flusse Ticinus, welche der Karthaginensische Heerführer beyde gewonnen hatte, waren schon vorhergegangen, als Hannibal den Flaminius bey dem perusitanischen See schlug. Ich weis nicht, warum es Corneillen beliebt hat, diesen Fehler zu begehen, und beyde Flaminius mit einander zu verwechseln, da ihn die Gelehrten schon längst dem Verfasser der Leben berühmter Männer, welcher

cher unter dem Namen des Aufelius Victor bekannt ist, vorgeworfen haben.

Die griechischen Trauerspieldichter haben zwar bisweilen ähnliche Fehler begangen, aber dieses entschuldigt die Neuern nicht, zumal da in unsern Zeiten die Kunst vollkommner geworden seyn sollte. Ueberdieß hat man solche Fehler, welche der Wahrscheinlichkeit angenommener Sätze nachtheilig sind, weil sie mit ausgemachten und bekanten Wahrheiten streiten, den griechischen Trauerspieldichtern schon längst vorgeworfen. Paterculus rechnet es ihnen sogar als einen groben Irrthum an, daß sie den Theil von Griechenland, welcher nachher den Namen Thessalien bekam, in denjenigen Zeiten so genannt haben, da er diesen Namen noch nicht führte. d) Quo minus mirari conuenit eos qui iliaca componentes tempora de ea regione vt Thessalia commemorant, quod cum alii faciunt Tragici frequentissime faciunt, quibus minime id concedendum est, nihil enim sub persona Poetae, sed omnia sub eorum, qui illo tempore vixerunt, dixerunt. In der That fällt der Fehler um so viel mehr in die Augen, da ihn der Dichter von Jemand begehen läßt, der zu einer Zeit lebte, da man ihn noch nicht begehen konnte. Wir können unsre Meynung noch mit demjenigen bestätigen, was Aristoteles e) in Ansehung der historischen Wahrscheinlichkeit sagt, die in Gedich-

ten

d) *Lib. I. Hist.*

e) *Poet. c. 25.*

ten beobachtet werden muß. Er tadelt diejenigen, welche behaupten, es sey ein unnützer Zwang, sich so genau nach dieser Wahrscheinlichkeit zu richten, und setzt es selbst am Sophokles aus, daß er in dem Trauerspiele Elektra sagen läßt, Orestes habe sich bey den pythischen Spielen getödtet, da doch diese Spiele erst viele Jahrhunderte nach dem Orestes eingeführt worden sind. Aber es ist den Dichtern leichter, diese genaue Richtigkeit für Pedanterey zu halten, als sich die Kenntnisse zu erwerben, so man nöthig hat, Fehler von der Art, als Aristoteles dem Sophokles vorwirft, zu vermeiden.



Dreißigster Abschnitt.

Von der Wahrscheinlichkeit in der Malerey, und in wiefern die Maler den bekannten Nachrichten zu folgen verbunden sind.

Es giebt zwey Gattungen von Wahrscheinlichkeit in der Malerey, die poetische und die mechanische. Die mechanische besteht darinnen, daß man nichts vorstelle, was nach den Regeln der Statik, nach den Gesetzen der Bewegung, und nach den Grundsätzen der Optik unmöglich ist.

Man

Man beobachtet sie also, wenn man ein Lichte keine andre Wirkung thun läßt, als die, so es in der Natur thun würde; wenn man z. E. nicht Körper von ihm erleuchten läßt, auf die es, wegen anderer dazwischen stehenden Körper, nicht fallen kann. Man beobachtet sie, wenn man sich von der natürlichen Proportion der Körper niemals merklich entfernt; wenn man ihnen niemals mehr Stärke beylegt, als sie wahrscheinlicher Weise haben können. Ein Mahler würde wider diese Befehle fehlen, wenn er von einem Menschen, welcher nach der ihm gegebenen Stellung, nur die Hälfte seiner Kräfte gebrauchen könnte, eine Last aufheben ließ, die ein Mensch, der alle seine Kräfte dazu anwenden könnte, kaum zu regen vermögend wäre. Ich will nicht länger von der mechanischen Wahrscheinlichkeit reden, weil man die Regeln derselben in den Büchern, welche von der Mahleren handeln, weitläufig zergliedert findet.

Die poetische Wahrscheinlichkeit besteht darinnen, daß man seinen Personen diejenigen Leidenschaften beylegt, welche ihnen Kraft ihres Alters, ihrer Würde, des Temperaments, das man ihnen andichtet, und Kraft des Antheiles, den man sie an der Handlung nehmen läßt, zukommen. Sie besteht darinnen, daß man in seinem Gemählde das beobachtet, was die Italiener *Costume* nennen; das heißt: Daß man sich nach dem richte, was wir von den besondern Sitten, Kleidungen, Gebäuden und Waffen derjenigen Völker wissen, welche man vor-

vorstellen will. Und endlich auch darinnen, daß man jeder Person seines Gemähltes ihren gehörigen Kopf, und ihren Charakter beylege, wenn er schon bekannt ist, es sey nun, daß man ihn aus Porträten genommen, oder nach Willkühr erfunden habe. Von solchen bekannten Charakteren werden wir bald weitläufiger reden.

Obgleich alle Anwesende auf einem Gemählde zu handelnden Personen werden, so muß doch die Handlung eines jedweden nur in dem Maaße lebhaft seyn, nach dem er selbst mehr oder weniger Antheil an der Handlung nimmt; wovon er ein Zeuge ist. Also muß zwar ein Kriegsmann, der bey der Opferung der Iphigenia zugegen ist, gerührt seyn, aber seine Bewegungen müssen nicht so stark seyn, als die Bewegungen eines Bruders von dem Schlachtopfer. Ein Frauenzimmer, welches die Susanna verurtheilen sieht, und weder in ihren Mienen noch in ihren Gesichtszügen das Ansehen einer Schwester, oder Mutter der Susanna hat, muß nicht eben den Grad von Betrübniß an sich blicken lassen, als eine nahe Anverwandtinn. Ein Jüngling muß seinen Beyfall weit lebhafter an den Tag legen, als ein Alter. Die Aufmerksamkeit auf einerley Sache ist ebenfalls in diesen zwey Altern verschieden. Ein junger Mensch muß sich dem Anblicke eines Schauspieles ganz zu überlassen scheinen, welches ein Mann von Erfahrung nur mit einer geringen Aufmerksamkeit ansehen darf. Ein Zuschauer, dem man die Gesichtsbildung eines Man-

Mannes von Verstande giebt, muß nicht so viel Verwunderung an den Tag legen, als der, den man mit einer dummen Physiognomie bezeichnet hat. Das Erstaunen eines Königes muß nicht das Erstaunen eines Menschen aus dem Pöbel seyn. Einer, der von weitem zuhört, muß sich nicht anstellen, als der in der Nähe zuhört. Die Aufmerksamkeit desjenigen, welcher eine Sache sieht, ist von der Aufmerksamkeit desjenigen unterschieden, der sie nur hört. Ein lebhafter Mensch sieht und hört nicht in eben der Stellung zu, als ein melancholischer. Die Ehrfurcht und Aufmerksamkeit, die der Hof eines persischen Königes gegen seinen Beherrscher an den Tag legt, müssen durch andre Zeichen ausgedrückt werden, als die Achtung, welche das Gefolge eines römischen Consuls gegen seine Obrigkeit bezeigt. Die Furcht eines Sklaven ist nicht die Furcht eines freyen Bürgers, und die Furcht einer Weibsperson unterscheidet sich von der Furcht eines Soldaten. Ein Soldat, der den Himmel sich öffnen sähe, muß nicht eben das Schrecken äußern, als Leute anderer Lebensart. Ein heftiges Entsetzen kann ein Weibsbild unbeweglich machen; aber ein Soldat, der außer sich ist, muß sich noch in Bereitschaft setzen, seine Waffen zu gebrauchen, geschähe es auch nur aus einer bloß maschinenmäßigen Bewegung. Ein heftigster Mann, welcher von einem heftigen Schmerze angegriffen wird, läßt wohl die Heftigkeit seiner Leiden aus seinem Gesichte hervorbrechen; aber sein Schmerz muß sich in einer ganz andern Gestalt entdecken,

decken; als er sich auf einem weiblichen Gesichte zeigen würde. Der Zorn eines Gallfüchtigen ist nicht der Zorn eines Schwermüthigen.

Man siehet an dem hohen Altare der kleinen Kirche des H. Stephanus in Genua ein Gemählde von Julius Romanus, welches den Märtyrertod des H. Stephanus vorstellt. Der Mahler drückt auf demselben den Unterscheid vollkommen gut aus, welcher zwischen der natürlichen Art zu handeln an Personen verschiednes Temperamentes ist, wenn sie gleich aus einerley Leidenschaft handeln. Man weis schon, daß diese Art der Todesstrafe damals nicht, wie heut zu Tage, von gewissen darzu bestimmten Leuten, sondern von dem Volke selbst vollstreckt wurde. Einer von den Jüden, welche den Heiligen steinigten, hat röthliches Haar, eine hohe Gesichtsfarbe, kurz, alle Merkmale eines gallfüchtigen und sanguinischen Menschen, und scheint vom Zorn ganz überwältigt zu seyn. Sein Mund und seine Nasenlöcher sind ausserordentlich weit offen. Seine Geberden sind Grimm und Wuth, und damit er seinen Stein mit desto grösser Hestigkeit werfen könne, steht er nur auf einem Fusse. Ein anderer Jude, der neben dem erstern steht, und nach seinem mageren Körper, nach der blassen und gelben Farbe, und seinen schwarzen Haaren zu urtheilen, melancholisches Temperamentes zu seyn scheint, sammelt alle Kräfte seines Körpers zusammen, indem er seinen Stein fortschleudert, mit dem er nach dem Haupte des Heiligen zielt. Man siehet wohl, daß

daß sein Haß noch bitterer ist, als der Haß des erstern, obgleich in seinen Mienen und Geberden nicht so viel Wuth ist, als bey dem erstern. Sein Grimm gegen einen durch das Gesetz verdammten Menschen, den er aus einem Bewegungsgrunde der Religion zum Tode bringen hilft, ist um deswillen nicht weniger heftig, weil er von verschleimter Art ist.

Der Zorn eines Generales muß nicht der Zorn eines gemeinen Soldaten seyn. Und so ist es mit allen Empfindungen und Leidenschaften. Ich will nicht länger davon reden, weil ich für diejenigen, so über die große Kunst des Ausdruckes nachgedacht haben, genug gesagt habe, und für die, so es nicht thun, niemals genug sagen könnte.

Ferner besteht die poetische Wahrscheinlichkeit in Beobachtung der Regeln, welche wir, wie die Italiener, unter dem Worte Costume begreifen, deren Beobachtung den Schilderern des Pausanias ein so großes Verdienst giebt. Diesen Regeln zu folge, muß man die Derter, wo eine Handlung vorgegangen ist, so vorstellen, wie sie gewesen sind, falls man eine Kenntniß davon hat. Wosern aber keine genauen Nachrichten mehr davon vorhanden sind, so muß man bey dem Entwurfe seines Planes sich hüten, einen Widerspruch gegen das zu begehen, was man noch davon wissen kann. Eben diese Regeln verpflichten uns auch, allen den verschiednen Nationen, die auf der Scene der Malerey zu

erschienen pfege, die Beschaffenheit und Farbe des Körpers bezulegen, welche ihnen die Geschichte als eigenthümlich zueignet. Ja es ist schön, die Wahrscheinlichkeit so weit zu treiben, daß man sie so gar an den Thieren eines jeden Landes beobachtet, wenn man eine Begebenheit, die sich daselbst zugetragen hat, vorstellt. Poussin, welcher viele Begebenheiten behandelt hat, deren Scene in Aegypten ist, bringt in seinen Gemälden fast allezeit Gebäude, Bäume oder Thiere an, die aus mancherley Ursachen für solche, die diesem Lande eigen sind, angesehen werden können.

Le Brün ist diesen Regeln in seinen Schilderungen der Geschichte Alexanders des Großen mit eben der Pünktlichkeit, als Poussin, gefolgt. Die Perser und Indianer unterscheiden sich von den Griechen durch ihre Gesichtsbildung eben so sehr, als durch ihre Waffen. Ihre Pferde sind von einem andern Wuchse, als die macedonischen. Die persischen sind, wie es die Wahrheit erforderte, schlanker. Ich habe von dem Herrn Perrault sagen hören, sein Freund Le Brün habe zu Aleppo persische Pferde abzeichnen lassen, damit er in diesem Stücke die Costume in seinen Gemälden beobachten könnte. Es ist wahr, in seiner ersten Mahleren begieng er einen Irrthum in dem Kopfe des Alexanders. Es ist dieses dasjenige Stücke, welches die Königinnen von Persien zu seinen Füßen vorstellt. Man hatte dem Le Brün statt eines Kopfes vom Alexander, den Kopf einer Minerva
gege-

gegeben, welcher sich auf einer Münze befand, auf deren Rückseite der Name Alexander stand. Dieser Prinz erscheint also auf diesem Gemählde, wider alle historische Wahrheit, schön wie ein Frauenzimmer. Aber Le Brün verbesserte sein Versehen, sobald er dessen belehrt wurde; und lieferte in dem Gemählde des Ueberganges über den Fluß Granikus, und in seinem Einzuge zu Babylon den wahren Kopf Alexanders. Er nahm das Modell von einem Brustbilde dieses Prinzen, welches in einem von den Bosquets zu Versailles auf einer Säule zu sehen ist, und welches ein neuerer Bildhauer in einen gallischen Mars verwandelt hat, indem er ihn einen Hahn auf seinen Helm gesetzt hat. Dieses Brustbild, sowohl, als die Säule, welche aus morgenländischen Alabaster ist, sind beyde aus Alexandrien dahin gebracht worden.

Die poetische Wahrscheinlichkeit erfodert auch, daß man die Nationen in ihren besondern Kleidungen, mit ihren eignen Waffen und Panzern vorstelle; daß man den Atheniensern die Eule, den Aegyptern den Storch, und den Römern den Adler gebe, und sich vornämlich nach denjenigen von ihren Gewohnheiten richte, die mit der Handlung des Gemähldes in einer besondern Verbindung stehen. Also darf der Künstler, welcher ein Gemählde von dem Tode des Britannicus macht, den Nero und seine Tafelgesellschaft nicht an einem Tische sitzend, sondern auf Küssen liegend vorstellen. Der Fehler, Personen in eine Handlung zu

bringen, welche niemals dabey zugegen gewesen seyn konnten, weil sie in Zeiten lebten, die von dem Zeitpunkte solcher Handlung weit entfernt sind, ist ein großer Fehler, worein unsre Mahler nicht mehr fallen. Man siehet nicht mehr einen H. Franciscus der Predigt des H. Paulus zuhören, oder einen Weichtiger mit dem Crucifixe in der Hand dem frommen Schwächer zureden.

Endlich erfordert die poetische Wahrscheinlichkeit, daß der Mahler seinen Personen ihre bekannte Kopfstellung gebe, es mag nun selbige durch Münzen, Statuen oder Porträte auf uns gekommen, oder durch mündliche Ueberlieferungen, deren Ursprung uns unbekannt ist, aufbehalten worden, oder sie mag auch nur erfonnen seyn. Ob wir gleich nicht sehr gewiß wissen, wie der H. Petrus gestaltet war, so sind doch die Mahler und Bildhauer durch einen stillschweigenden Vertrag einstimmig geworden, ihn mit einer gewissen Kopfstellung und Leibesbildung vorzustellen, welche diesem Heiligen nunmehr eigenthümlich geworden sind. In der Nachahmung vertritt eine angenommene und einmal allgemein gewordne Idee die Stelle der Wahrheit. Das was ich von dem H. Petrus gesagt habe, gilt auch von den Figuren, worunter man viele andre Heilige vorstellt; selbst von der, die man dem H. Paulus gemeinlich giebt, ob sie gleich wenig mit dem übereinstimmt, was dieser Apostel von sich selbst sagt. Es liegt nichts daran; und die Sache ist einmal angenommen. Ein
Bild-

Bildhauer, der den *S. Paulus* kleiner, magerer, und mit einem kürzern Barte als den *S. Petrus* vorstellen wollte, würde eben so sehr getadelt werden, als *Bandinelli*, weil er der Statue des *Adams*, die er für den Dom zu Florenz machte, eine Statue der *Eva* an die Seite setzte, die viel höher ist, als die Statue ihres Mannes. a)

Wir sehen aus den Episteln des *Sidonius Apollinaris*, daß auch alle berühmte Weltweisen des Alterthumes ihre eigenthümliche Kopfstellung, Gestalt und Gebehrden hatten, die ihnen in der Mahleren bengelegt werden mußten. b) *Per Gymnasia pinguntur Zenippus ceruice curua, Aratus panda, Zenon fronto contracta, Epicurus cuncte distenta, Diogenes barba comante, Socrates coma candente, Aristoteles brachio exserto, Xenocrates crure collecto, Heraclitus fletu oculis clausis, Democritus risu labris apertis, Chrysipus digitis propter numerorum indicia constrictis, Euclides propter mensurarum spatia laxatis, Cleantes propter vtrumque corrosis.* Raphael hat sich

2 4

sich

a) Diese zwei Bildsäulen befinden sich nicht mehr in der Cathedral Kirche zu Florenz; sie wurden im Jahre 1722 auf Befehl des Großherzogs *Cosmus* des dritten daraus weggenommen, und in den großen Saal des alten Palastes gesetzt. Man hat an deren Statt eine Gruppe gesetzt, die *Michael Angelo* unvollendet gelassen hatte; es stellt selbige den von dem Kreuze abgenommenen *Erbsen* vor.

b) *Lib. VIII. ep. VIII.*

sich dieser Gelehrsamkeit in seinem Gemählde von der Schule zu Athen sehr wohl bedientet. Auch lernen wir aus dem Quintilian, daß sich die alteren Mahler genöthigt sahen, ihren Göttern und Helden eben die Gesichtsbildung und eben den Charakter zu geben, den ihnen Zeuxis bengelegt hatte, welches ihm den Namen des Gesetzgebers zuwege brachte. c) Ille vero ita circumscriptis omnia, ut eum legum latorem vocent, quia Deorum et Heroum effigies, quales ab eo sunt traditae, ceteri, tanquam ita necesse sit, sequuntur.

Die Beobachtung der Wahrscheinlichkeit scheint mir daher, nach der Wahl des Subjectes, die wichtigste Sache bey dem Entwurfe eines Gedichtes oder Gemählde zu seyn. Die Regel, welche den Malern wie den Dichtern einschärft, einen wohl überlegten Plan zu entwerfen, und ihre Erfindungen in eine solche Ordnung zu bringen, daß sich die Gegenstände ohne Verwirrung ausnehmen, kömmt unmittelbar nach der Regel, welche die Wahrscheinlichkeit zu beobachten befiehlt.

c) *Instit. Lib. XII. cap. 10.*





Ein und dreyßigster Abschnitt.

Von der Anlegung des Planes. Man muß die Anordnung eines Gemähltes in die poetische und in die mahlerische Composition eintheilen.

Meine Betrachtungen über den Plan eines Gedichtes werden sehr kurz seyn, obgleich diese Materie eine der wichtigsten ist. Was man über Gedichte von einem weiten Umfange sagen kann, findet sich schon in der Abhandlung des P. Bossü vom epischen Gedichte, in dem praktischen Unterrichte von dem Theater des Abtes Aubignac, und in den Dissertationen, die der große Corneille über seine eignen Stücke verfertigt hat. Was man über kleine Werke der Dichtkunst sagen kann, ist sehr kurz. Wenn sie eine Handlung erzählen, so müssen sie, eben so wie Schauspiele, einen Vortrag, einen Knoten und eine Auflösung haben. Wenn sie keine Handlung enthalten, so muß eine sichtbare oder verborgne Ordnung da seyn, und die Gedanken müssen so gestellt werden, daß man sie ohne Mühe fassen, und das Wesentliche des Wertes nebst der Folge und Verbindung der Gedanken behalten kann.

In der Malerey muß man, wie mich dünkt, die Anordnung oder die erste Stellung der Gegenstände, die eine Schilderey anfüllen sollen, in pittoreske und poetische Composition eintheilen.

Pittoreske Zusammensetzung, nenne ich die Stellung der Gegenstände des Gemähdtes, in Absicht auf die allgemeine Wirkung desselben. Eine pittoreske Composition ist gut, wenn sie auf den ersten Blick eine starke Wirkung thut, die der Absicht und dem Zwecke des Malers gemäß ist. Hierzu wird erfordert, daß das Gemähdte nicht zu voll von Figuren überladen sey, ob gleich ihre Anzahl hinlänglich seyn muß, die Leinwand anzufüllen. Die Gegenstände müssen sich gut vor einander ausnehmen. Die Figuren müssen einander nicht im Wege stehen, so daß die eine den halben Kopf einer andern, oder auch einen andern Theil des Körpers, welchen das Subject sehen zu lassen erfordert, verdecke. Endlich müssen auch die Gruppen wohl geordnet, und ihnen ihr gehbriges Licht richtig ausgetheilt worden seyn, die Localfarben müssen einander nicht verdunkeln, sondern vielmehr so gemischt werden, daß aus dem Ganzen eine angenehme Zusammenstimmung an sich selbst für das Auge entspringt.

Die poetische Zusammensetzung eines Gemähdtes ist eine sinnreiche Anordnung der Figuren in der Absicht erfunden, die vorzustellende Handlung rührender und wahrscheinlicher zu machen.

Sie

Sie erfordert, daß alle Personen durch Eine Haupt- handlung mit einander verbunden seyn: Denn ein Gemählde kann verschiedne Nebenbegebenheiten enthalten, wenn sich nur alle diese besondern Hand- lungen in einer Haupthandlung vereinigen, und nicht mehr als ein und eben dasselbe Subject aus- machen. Die Regeln der Mahleren sind zweyfäl- tigen Handlungen eben so sehr entgegen, als die Re- geln, der dramatischen Dichtkunst. Wenn die Mahleren, wie die Dichtkunst, Zwischenbegeben- heiten einen Platz verstatet; so müssen sie in Ge- mählben, eben als wie in Trauerspielen, eine Ver- bindung mit der Hauptsache haben, und die Ein- heit der Handlung muß in dem Werke des Mah- lers, eben so wie in einem Gedichte; erhalten wor- den seyn.

Auch müssen die Figuren mit Klugheit gestel- let und anständig gekleidet seyn, sowohl in Bezie- hung auf ihre Würde, als auf ihre Wichtigkeit bey der Handlung. So darf z. E. der Vater der Iphigenia bey der Opferung dieser Prinzessin nicht hinter andre Figuren verborgen werden. Er muß nächst dem Schlachtopfer die merkwürdigste Stelle haben. Nichts ist unerträglicher als gleich- gültige Figuren, welche mitten auf ein Gemählbe gestellt sind. Ein Soldat muß nicht so reich ge- kleidet seyn, als sein General, wosern nicht ein besondrer Umstand erfordert, daß er ausdrücklich so sey. Wie ich schon gesagt habe, als ich von der Wahrscheinlichkeit redete, alle Personen müssen das

dasjenige äussern, was ihnen zukömmt, und der Ausdruck eines jeden muß dem Charakter gemäß seyn, den man ihn behaupten läßt. Vornämlich aber muß es auf einem Gemälde keine müßigen Figuren geben, die keinen Theil an der Haupthandlung nehmen. Sie dienen zu nichts, als die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu zerstreuen. Auch muß der Künstler weder gegen die Anständigkeit, noch gegen die Wahrscheinlichkeit aus parthenischer Liebe gegen seine Zeichnung oder gegen sein Colorit verstoßen, und also die Poesie der Mechanik seiner Kunst aufopfern.

Die beyden Talente der poetischen und der pittoresken Composition sind so von einander unterschieden, daß man viele Maler findet, die in der einen vortreflich, und in der andern ungeschickt sind. Paul Veronese, z. E., ist in demjenigen Theile der Stellung seiner Figuren, welche wir die malerische Composition nennen, sehr glücklich gewesen. Kein Maler weiß besser als er eine unzählbare Menge Personen auf Einer Scene in Ordnung zu bringen, seine Figuren besser zu stellen, mit einem Worte, eine große Leinwand mehr anzufüllen, ohne doch Verwirrung hinein zu bringen. Und doch ist er in der dichterischen Composition nicht glücklich. In den meisten seiner großen Gemälde ist keine Einheit der Handlung. Eines seiner prächtigsten Werke, die Hochzeit zu Cana, die sich in dem Saalzimmer des Klosters des S. Georg zu Venedig befindet, ist voller Fehler wider

der die malerische Dichtkunst. Eine kleine Anzahl Personen, die man nicht zählen kann, ist aufmerksam auf das Wunder der Verwandlung des Wassers in Wein, welches den Hauptinhalt ausmacht. Keine einzige ist so gerührt, als sie seyn sollte. Paul Veronese bringt unter die Gäste Benedictinermönche aus dem Kloster, für welches er arbeitete. Ueberdieses sind seine Personen bios nach Blätkühr gekleidet, und er widerspricht hier, wie in seinen andern Gemählben demjenigen, was wir von den Sitten und Gebräuchen des Volkes, woraus die handelnden Personen gewählt sind, zu verlässig wissen.

De Piles, ein grosser Liebhaber der Malererey, der selbst den Pinsel zu führen wußte, hat uns verschiedne Schriften von dieser Kunst hinterlassen, die Jedermann bekannt zu seyn verdienen; aber Eine davon verdienet alle Lobsprüche, die man einem Originale schuldig ist. Es ist dieses seine Wage der Maler. Man lernet daraus deutlich, bis zu welchem Grade der Vortrefflichkeit jeder Maler, von dem er redet, in den vier Theilen, worein man die Malerkunst eintheilen kann, gekommen ist. Diese sind: Die Zusammensetzung; die Zeichnung; der Ausdruck, und die Farbenmischung. d) Er nimmet an, daß der zwanzigste Grad seines Gewichtes die höchste Stufe der Vollkommenheit bezeichne, die man in einem jeden dieser Theile erreichen könne, und sodann giebt er an,

d) *Contz de peinture. p. 489.*

bey welchem Grade ein jeder Mahler stehen geblieben ist. Weil er aber nicht fünf Theile der Mahlerkunst angenommen, noch auch dasjenige, was man gemeinlich Ordonnance nennet, in mahlerische und poetische Composition eingetheilt hat; so behauptet er oft unerweisliche Sätze, als wenn er z. E. den Paul Veronese, und den Poussin, in Ansehung der Composition, unter einen Grad seiner Wage bringt; da doch die Italiener selbst zugestehen werden, daß Paul Veronese in dem Dichterschen der Mahleren auf keine Weise mit dem Poussin zu vergleichen ist, den man vorzugsweise den Mahler der Leute von Verstande nennt; das schmeichelhafteste Lob, welches ein Künstler erhalten kann. Eben dieser Paul Veronese befindet sich auch in dieser Wage neben dem Le Brün, obgleich Le Brün in dem poetischen Theile der Vergleichung, wovon hier ganz allein geredet wird, vielleicht eben so weit gekommen ist, als Raphael. Man siehet in dem grossen Cabinet des Königes zu Versailles zwey vortreffliche Gemählde, die einander gegen über stehen, die Pilgrimme von Emmaus des Paul Veronese, und die Königinnen von Persien zu den Füßen Alexanders von Le Brün. Eine kleine Aufmerksamkeit auf diese Gemählde wird uns zu dem Geständnisse nöthigen, daß, wenn Paul Veronese, in Ansehung des Colorites, ein schlimmer Nachbar für Le Brün ist, der Franzose, in Ansehung der mahlerischen Dichtkunst und des Ausdrucks, ein weit schlimmerer für den Italiener sey. Es ist nicht schwer zu errathen, welchem von beyden Raphael

phael den Preis erthellet haben würde. Aller Wahrscheinlichkeit nach würde er seinen Ausspruch zum Vorthelle derjenigen Gattung des Vorzuges gethan haben, worinnen er selbst so vortrefflich war, zum Vorthelle des Ausdruckes und der Poesie. Ich will meinen Lesern ratthen, das gründliche Urtheil des Herrn Perrault, das er im ersten Theile seiner Vergleichung über diese zwey Gemählde fällt, zu lesen. e) Dieser brave Mann, dessen Andenken bey denen, die ihn gekannt haben, allezeit in Ansehen stehen wird, alles dessen ungeachtet, was er über das Alterthum geschrieben haben mag; dieser, sage ich, war eben so fähig, eine gute Vergleichung zwischen den Werken des Paul Veronese und des Le Brün anzustellen, als er, wie Herr Woton sagt, unfähig war, eine gute Paralele von den alten und neuern Dichtern zu machen.

e) pag. 225.

• • • • •
Zwey und dreyßigster Abschnitt.

Von der Wichtigkeit der Fehler, welche die Mähler und Dichter wider ihre Regeln begehen können.

Da die Theile eines Gemähltes allezeit neben einander stehen, so daß man das Ganze mit einem Blicke übersieht, so thun die
 Feh-

Fehler, welche in der Anordnung liegen, der Wirkung seiner Schönheiten vielen Schaden. Man wird die Fehler in den Verhältnissen leicht gewahr, wenn man Gegenstände, die nicht ihre gehörige Beziehung auf einander haben, zu gleicher Zeit vor Augen sieht. Sind es Fehler von der Art, als des Bandinelli, wo eine weibliche Figur höher ist, als eine männliche von gleicher Würde, so sind sie leicht zu bemerken, weil diese Figuren einander zur Seite stehen. Eine andere Beschaffenheit hat es mit einem Gedichte von einigem Umfange. Da man ein dramatisches oder episches Gedicht nicht auf einmal ganz überfiehet, sondern sich viele Tage Zeit nehmen muß, das letztere zu lesen, so fallen die Fehler, welche in der Anordnung und Eintheilung desselben liegen, nicht so deutlich in die Augen, als eben dergleichen Fehler an einem Gemählde. Will man die Fehler in den Verhältnissen eines Gedichtes bemerken, so muß man sich dessen wieder erinnern, was man schon gesehen oder gehört hat, und so zu reden, auf seinem Wege wieder umkehren, um die Gegenstände mit einander zu vergleichen, denen es an dem rechten Verhältnisse, oder an der gehörigen Beziehung auf einander fehlt. Man muß sich, z. E., wieder erinnern, daß der Zufall, welcher in der fünften Handlung die Entwicklung hervorbringt, in den vorhergehenden Handlungen nicht genug veranstaltet worden ist, oder daß etwas, das Jemand im vierten Actu sagt, dem Charakter entgegen ist, den man ihr im ersten beigelegt hat. Nicht Jedermann bemerkt dieses immer; und viele gar

gar niemals. Sie lesen Gedichte nicht, um zu untersuchen, ob alles darinnen übereinstimmig ist, sondern, um das Vergnügen zu genießen, gerührt zu werden. Sie lesen Gedichte, wie sie Gemählde betrachten, und finden nur diejenigen Fehler anständig, welche, so zu reden, in die Empfindung fallen, und ihnen viel von ihrem Vergnügen benehmen.

Uebrigens stehen die wirklichen Fehler eines Gemähldes, wie z. B. eine allzukurze Figur, ein unförmlicher Arm; oder eine Person, die eine Grimasse, statt einer natürlichen Miene macht, allezeit neben den Schönheiten des Gemähldes. Man sieht nicht das Gute und das Schlechte jedes für sich ins besondere. Also wird das Gute von dem Schlechten verhindert, seine ganze gehörige Wirkung auf uns zu thun. Diese Bewandniß hat es nicht mit einem Gedichte: Seine wirklichen Fehler, als z. E. eine Scene, welche die Gränzen der Wahrscheinlichkeit überschreitet, oder Empfindungen, die sich nicht zu den gegenwärtigen Umständen einer Person schicken, machen uns nur denjenigen Theil eines guten Gedichtes zuwider, worinnen sie sich befinden. Selbst auf die Schönheiten, so ihnen am nächsten stehen, werfen sie nur einen geringen Schatten.

* * *

X

Drey



Drey und dreyßigster Abschnitt.

Von der Poesie des Styls, worinnen man die Worte betrachtet, in so fern sie Zeichen unsrer Ideen sind. Die Poesie des Styls bestimmt das Schicksal der Gedichte.

Die Schönheit eines jedweden Theiles in einem Gedichte, oder die Art und Weise, mit der jede Scene ausgeführt ist, und mit welcher sich die Personen ausdrücken, trägt also mehr zu der glücklichen Aufnahme eines Werkes bey, als die Richtigkeit und Regelmässigkeit des Planes; oder, mit andern Worten, mehr, als die Vereinigung und Zusammenstimmung der verschiedenen Theile, woraus das Gedicht besteht. Ein Trauerspiel, dessen Scenen, jede für sich genommen, schön sind, obgleich schlecht mit einander verbunden, muß weit eher Beyfall erhalten, als ein andres, dessen Scenen frostig sind, ob sie gleich in einer guten Verbindung mit einander stehen. Daher bewundern wir viele Gedichte, die nichts weniger als regelmässig sind, die aber durch die Erfindung und einem Styl voller Poesie aufgestützt werden, welcher alle Augenblicke Bilder darstellt, die uns aufmerksam machen und rühren. Das empfind.

pfündliche Vergnügen, über Schönheiten, die aus jedem Periode neu hervorsprössen, verhindert uns, die eine Hälfte von den Fehlern des Stückes zu bemerken, und macht, daß wir die andre entschuldigen. So kann ein Mann von angenehmen Umgange machen, daß man in seiner Gesellschaft, über sein liebenswürdiges Wesen, seine Fehler und bisweilen seine Laster vergißt. Ja es gelingt ihm oft, es so weit zu bringen, daß man sie in der Definition seines Charakters vergißt.

Die Poesie des Stils besteht darin, daß man allen Dingen, die man redend einführt, interessante Sentimens beylegt, und dasjenige figurlich ausdrückt, und in rührenden Bildern darstellt, was nicht fähig seyn würde, uns zu rühren, wenn es schlechthin im prosaischen Style gesagt wäre.

Diese ersten Ideen, welche in der Seele entstehen, wenn sie lebhaft gerührt wird, und die man gemeinlich Sentimens nennt, rühren allemal, wenn sie auch mit den simplisten Worten ausgedrückt werden. Sie reden die Sprache des Herzens. Daher interessirt Emilia, wenn sie mit den ungeschicktesten Worten sagt:

Ich liebe den Cinna noch mehr, als ich
den August haße.

Ein Sentiment würde so gar aufhören, rührend zu seyn, wenn es in prächtigen Worten und

hochfliegenden Figuren ausgedrückt wäre. Der alte Horaz würde mich weit weniger interessieren, wenn er, anstatt bloß das berühmte: Sterben zu sagen, diese Gesinnung im figurirten Style ausdrückte. Die Wahrscheinlichkeit würde mit der Einfachheit des Ausdruckes wegfallen. Wo ich etwas Gefuchtes wahrnehme, da finde ich nicht mehr die Sprache des Herzens.

a) *Et Tragicus plerumque dolet sermone pedestri*, sagt Horaz. Allein die Wendungen, womit die redenden Personen wieder auf ihre eignen Empfindungen, und auf die Gesinnungen anderer zurück kommen, die Betrachtungen, welche der Dichter macht, die Erzählungen, die Beschreibungen, mit einem Worte, alles, was nicht Empfindung ist, muß, so viel als es die Natur des Gedichtes und die Wahrscheinlichkeit verstaten, unter Bildern dargestellt werden, welche Gemählde in unsrer Imagination hervorbringen.

Ich will von dieser allgemeinen Regel die Erzählungen wunderbarer Begebenheiten ausnehmen, welche gemacht werden, wenn diese Begebenheiten eben vorgefallen sind. Es ist der Wahrscheinlichkeit gemäß, daß ein Augenzeuge solcher Begebenheiten, und durch einen solchen muß man sie doch von rechts wegen erzählen lassen, von einem Erstaunen getroffen sey, welches noch ist fortbauert.

a) Auch das Luauerspiel senkt sich in Schwermey mehrertheils herab. *Hor. de arte poet.*

ert. Es würde also der Wahrscheinlichkeit entgegen seyn, wenn er sich in seiner Erzählung solcher Figuren bediente, die einem, der ganz auffer sich ist, und auf nichts weniger denkt, als pathetisch zu seyn, nicht einfallen. Zudem erfordern dergleichen wunderbare Begebenheiten, daß sie der Dichter dem Zuschauer so glaubwürdig mache, als möglich; und das sicherste Mittel, dieses zu bewerkstelligen, ist, daß er sie ganz ungekünstelt und natürlich erzählen läßt, damit nicht der geringste Verdacht erregt wird, daß der, so die Erzählung macht, etwas daran vergrößere. Aber auffer diesen beyden Gelegenheiten muß, wie ich schon gesagt habe, der Styl der Poesie vollen Figuren seyn, welche die in den Versen beschriebnen Gegenstände so gut abschildern, daß man sie nicht hören kann, ohne die Einbildungskraft unaufhörlich mit Gemälden anzufüllen, die beständig eben so auf einander folgen, wie die Perloben der Unterredung einander Platz machen.

Jedwehe Gattung von Gedichten hat etwas absonderliches in der Poesie ihres Styles. Die meisten Bilder, womit der Styl des Trauerspiels, so zu reden, genährt seyn muß, sind für den Styl der Komödie zu ernsthaft. Wenigstens darf sie der komische Dichter nur sehr sparsam gebrauchen. Er darf sie bloß anwenden, einen Chremes reden zu lassen, wenn dieser auf einen Augenblick in eine tragische Leidenschaft geräth. Ich habe schon gesagt, daß die Eklogen ihre Malereyen

leyen und Bilder von Feltschönheiten und ländlichen Begebenheiten entlehnen. Die Poesie des satyrischen Styles muß mit Bildern genährt seyn, die unsre Galle am leichtesten erregen können. Die Ode steigt in die Himmel, um dort ihre Bilder und ihre Gleichnisse von dem Donner, von den Gestirnen, und von den Göttern selbst herzunehmen. Doch dieses sind Dinge, worinnen die Erfahrung alle diejenigen schon unterrichtet hat, welche die Dichtkunst lieben.

Wir müssen also, wenn ich so reden darf, mit den Augen zu sehen glauben, wenn wir Verse hören: *Vt pictura Poesis*, sagt Horaz. Kleopatra würde weniger Aufmerksamkeit auf sich ziehen, wenn sie der Dichter in einem prosaischen Style zu den verhassten Dienern ihres Bruders sagen ließ: Fürchtet euch, ihr Bösewichter! Cäsar, der gerecht ist, wird bald mit dem Schwerdte in der Hand kommen: Er kommt mit einem Heere! . . . Ihr Gedanke hat einen ganz andern Glanz, er erscheint viel erhabner, wenn er in poetische Figuren eingekleidet ist, und dem Cäsar das Werkzeug der Rache Jupiters in die Hände giebt. Dieser Vers:

b) Zittert, Bösewichter, zittert! Seht, dort
Kömmt der Blitz!

zeigt mir den Cäsar mit dem Donnerkeile bewaffnet, und die Mörder den Pompejus zu Boden

86

b) Im Tode des Pompejus.

geschlagen. Wenn man sagt: Ein Bösewicht macht die Religion, die größte Glückseligkeit der Menschen, zu der abscheulichsten Sache; so ist dieses eine allzubekannte Wahrheit, als daß sie sich eine besondre Aufmerksamkeit zuziehen könnte. Wenn sie aber Herr Klopstock dem Nikodemus in alle Schönheiten der Poesie des Styles eingekleidet in den Mund legt, so entzückt sie uns. Wir werden von den Bildern, in denen er sie ausdrückt, begeistert, und der Gedanke, so bekannt er ist, wird in seinen Versen zu einem Meisterstücke rührender Beredsamkeit, das bis ins Innerste der Seele dringt.

Religion der Gottheit! du heilige Menschenfreundinn!

Tochter Gottes, der Tugend erhabenste Lehrerin, Ruhe,

Bester Segen des Himmels, wie Gott dein Stifter, unsterblich!

Schön wie der Seeligen einer! Süß, wie das ewige Leben!

Schöpferinn hoher Gedanken! der Frömmigkeit seligster Urquell!

Oder wie sonst noch ein Seraph dich, Unausprechliche! nennet;

Wenn dein lichterlicher Stral in edlere Seelen sich senket:

Aber ein Schwerdt in des Rasenden Hand! des Bluts und des Würgens

Priesterinn! Tochter des ersten Empörers! Nicht Religion mehr!

Schwarz wie die ewige Nacht! Furchbar,
 wie das Blut der Erwürgten,
 Die du schlachtest, und über Altären auf
 Todten dahergehst!
 Räuberinn des Donners, den Gottes rech-
 te Hand sich nur
 Vorbehielt! Dein Fuß steht, tief auf der
 Hölle, dein Haupt droht
 Gegen den Himmel empor; wenn ein Men-
 schenfeind dich zur Abscheulichen
 umschafft. c)

Welche Gemählde!

Wer uns nur schlechtlin sagte: Ich werde in
 eben dem Schlosse sterben, wo ich gebohren bin,
 würde uns nicht sonderlich rühren. Sterben, ist
 das Schicksal aller Menschen; und das Leben im
 Schoosse seines Vaterlandes beschliessen, ist das
 Schicksal der Glücklichsten. Und dennoch stellt uns
 der Abt Chauliou diesen Gedanken unter Bildern
 dar, die ihn ungemein rührend machen.

Fontenay, lieux délicieux
 Où je vis d'abord la lumiere,
 Bientôt au bout de ma carrière
 Chez toi je joindrai mes Ayeux.

Muses, qui dans ce lieu champêtre
 Avec soin me fites nourrir;

Beaux

c) Im vierten Gesange des Ruffas.

Beaux arbres, qui m'avez vu naître,
Bientôt vous me verrez mourir. d)

Diese Apostrophen zeigen mir den Dichter in einer Unterredung mit den Gottheiten und mit den Bäumen dieses Ortes. Ich stelle mir vor, wie sie durch die Nachricht, die er ihnen ankündigt, wehmüthig werden; und die Empfindung, so er ihnen beylegt, macht in meinem Herzen eine Empfindung rege, welche der Ihrigen nahe kömmt.

Die Kunst, die Menschen zu bewegen und zu lenken, wohin man will, besteht vornämlich darin, daß

- d) Es ist fast unmdglich, diese beyden kleinen Strophen in eine andere Sprache überzutragen, ohne ihnen ihre feinsten Schönheiten zu benehmen. Um aber doch denjenigen Lesern, die der Originalsprache nicht kundig sind, wenigstens einen ungefähren Begriff davon zu geben, habe ich eine Uebersetzung in reimfreyen Versen gewagt.

O Fontenay, du Lustgefælde,
Wo ich zuerst mich selbst empfand,
Nun bald werd ich bey dir, bald meine Lauf-
bahn enden,
Und hin zu meinen Vätern gehn.

Ihr Musen dieser stillen Gründe,
Die ihr mit Sorgfalt mich erzogt;
Und schöne Bäume, ihr, sah mich gebahren
werden,
Bald werdet ihr mich sterben sehn.

daß man sich dieser Bilder gut zu bedienen weis. Der strengste Scribent, der es sich zur festen Regel macht, nichts als die nackte Vernunft zur Uebersetzung anzuwenden, wird bald gewahr, daß man, um uns zu überzeugen, rühren, und um zu rühren, unsern Augen die Gegenstände, wovon man redet, darstellen müsse. Einer der vornehmsten Anhänger des gründlichen Denkens, die wir gehabt haben, der P. Mallebranche hat wider die Seuche feuriger Einbildungen geschrieben, die uns durch ihre Fruchtbarkeit an Bildern, und durch das Talent, die Gegenstände lebhaft zu mahlen, auf eine reizende Art verführen können. e) Allein man erwarte nicht, in seiner Abhandlung eine trockene Genauigkeit anzutreffen, die alle rührende und einnehmende Figuren von sich ausschließt, und sich bloß auf bündige Beweise einschränkt. Eben diese Abhandlung ist voller Bilder und Mahlerenen, und ihr Verfasser wendet sich an unsre Imagination, indem er wider den Mißbrauch der Imagination eifert.

Die Poesie des Styls macht den größten Unterschied aus, der sich zwischen Versen und Prosa befindet. Viele Metaphorn, welche man in dem höchsten oratorischen Style für allzukühne Figuren halten würde, sind in die Poesie aufgenommen. Bilder und Figuren müssen in den meisten Dichtungsarten noch häufiger vorkommen, als in oratorischen Werken. Die Redekunst, die unsre Vernunft überzeugen will, muß immer einen Schein von

e) Recherche de la verité, Liv. 2. part. 3.

von Mäßigkeit und Aufrichtigkeit behalten. Eine andre Verwandniß hat es mit der Poesie, die es ihre Hauptsache seyn läßt, uns zu rühren, und allenfalls kein Geheimniß daraus macht, daß sie es eben nicht allezeit so genau mit der Wahrheit nimmt. Es ist also mehr die Poesie des Styles, welchen Dichter ausmacht, als der Reim und der Abschnitt im Sylbenmaasse. Dem Horaz zu folgen: kann man ein Dichter in Prosa, und ein Prosa-Schreiber in Versen seyn. Quintilian in den letzten Capiteln seines achten Buches, und in den ersten des folgenden, erklärt die Natur und den Gebrauch der Bilder und Figuren so schön, daß er uns nichts weites übrig gelassen hat, als seiner durchdringenden und grossen Verstand zu bewundern.

Dieser Theil der Poesie, der wichtigste unter allen, ist zugleich der schwerste. Um die Bilder zu erfinden, welche dasjenige abschildern, was er uns sagen will, um die eigentlichen Ausdrücke zu finden, die diesen Bildern ihr Wesen geben, hat der Dichter ein göttliches Feuer nöthig, nicht aber, um zu reimern. Ein mittelmäßiger Dichter kann durch vieles Ueberlegen und Arbeiten einen regelmässigen Entwurf machen, und seinen Personen anständige Sitten geben; aber Niemand als ein gebornes Genie kann seine Verse durch unaufhörliche Erdichtungen, und Bilder aufstücken, die aus jedem Perioden neu hervorsprossen. Ein Dichter ohne Genie fällt sehr bald in das Frostige, was aus Figuren entsteht, denen es an Richtigkeit mangelt, und die

ih.

ihren Gegenstand nicht deutlich genug abschildern; oder in das lächerliche, welches aus Figuren entspringt, die sich zu dem Stoffe nicht schicken. Von dieser Art sind diejenigen, deren sich Le Carme, der Verfasser des Gedichtes von der Magdalena, bedient, welcher oft groteske Bilder entwirft, wo er uns ernsthafte liefern sollte. Der gute Rath eines Freundes kann wohl machen, daß man einige ungeschickliche oder schlecht ausgedachte Figuren unterdrückt; aber er kann uns nicht mit dem nöthigen Genie begeistern, diejenigen zu erfinden, welche sich an den Ort hin schicken. Die Beyhülfe eines andern kann, wie wir anmerken wollen, wenn wir von dem Genie handeln werden, Niemanden zum Dichter machen; sie kann, wenn es viel ist, ihn bilden helfen.

Ein wenig Nachdenken über das Schicksal der französischen Gedichte, welche seit achtzig Jahren öffentlich erschienen sind, wird uns vollends gänzlich überzeugen, daß der größte Vorzug eines Gedichtes in einer beständig ununterbrochenen Folge schicklicher Bilder und Gemälde bestehe. Die Beschaffenheit der Poesie des Styles hat allezeit das Schicksal der Gedichte, und selbst derjenigen Gedichte entschieden, bey denen es, ihres Urfanges wegen, mehr auf die Einrichtung des Planes, auf die Vertheilung der Handlung und auf die Anständigkeit der Sitten anzukommen schien.

Wir haben zwei Tragoedien von dem größten Corneille, deren Ausführung nebst dem meisten Charakteren sehr fehlerhaft ist, den Eid und den Tod des Pompejus. Man könnte diesem letztern Stücke selbst den Titel einer Tragoedie streitig machen. Indessen wird das Publicum, welches von der Poesie des Styles in diesen Werken bezaubert ist, nicht müde, sie zu bewundern, und giebt ihnen den Rang weit über viele andre Werke, worinnen der Plan regelmässiger, und die Sitten besser sind. Alle Beweise der Kunstrichter werden es nie überreden, daß es Unrecht habe, wenn es zwey Trauerspiele, die seit achtzig Jahren die Zuschauer allezeit zum Weinen bewegt haben, für vortreffliche Werke hält. Aber der englische Verfasser der Tragoedie *Casto* sagt mit Rechte: f) Der Styl der englischen Dichter ist oft sehr edel und prächtig, bey einem Inhalte, der in einer sehr gemeinen Sache, oder einem blossen Wortspiele besteht, welches kein Gemählde giebt; anstatt daß in den Tragoedien der Alten, so wie in Corneillens und Racinens Trauerspielen, der Vers allemal der Einbildung ein Gemählde darstellt. Ihre Poesie ist noch weit schöner durch die Bilder, als durch den Wohlklang. Ihr Ausdruck wird durch den Sinn der Worte noch reichhaltiger, als durch die
Wahl

f) Im 39ten Blatte des Zuschauers.

Wahl und Klangreiche Stellung der Töne,
woraus er zusammengesetzt ist. g)

Die Mucelle des Chapelain und der Clodovus des Desmarets sind zwey epische Gedichte, worinnen die Anlage und die Sitten so vorzüglich besser sind, als in den erwähnten zwey Trauerspielen, daß sie gar nicht mit einander in Vergleichung kommen können. Zudem so sollten die darinn enthaltenen Begebenheiten, welche den schönsten Theil unserer Geschichte ausmachen, die französische Nation weit mehr an sich ziehen, als Dinge, die sich vor langer Zeit in Spanien und Aegypten zugetragen haben. Jedermann weis das Schicksal dieser epischen Gedichte, welches blos dem Mangel der Poesie des Styles zuzuschreiben ist. Man trifft fast gar keine natürlichen Empfindungen darinn an, welche fähig wären zu interessiren. Diesen Fehler haben beyde mit einander gemein. Was die Bilder anbetrifft, so entwirft Desmarets nichts als Chimaeren; und Chapelain in seiner altfränkischen Sprache zeichnet lauter unvollkommne und verstümmelte Figuren; alle seine Malereien sind gothisch. Daher rührt der einzige Fehler der Mucelle, den aber,

- *) Ich gestehe, daß ich nicht scharfsinnig genug bin, diesen Sinn in den Worten des englischen Originals zu finden. Herr Addison sagt ohne Zweifel etwas ganz anders. Ich will seine Worte nicht herschreiben, da doch weiter nichts daraus folgen würde, als daß die französische Uebersetzung des Zuschauers, woraus vielleicht der Herr Abt einzit hat, sehr ungetreu seyn müsse. Der Uebers.

aber, wie Boileau sagt, ihre Bertheidiger zugestehen müssen: Der Fehler, daß man sie nicht lesen kann.



Vier und dreyßigster Abschnitt.

Von der Absicht, in welcher man Gedichte liest. Man liest sie nicht wie andre Schriften, um Unterricht daraus zu schöpfen.

Die Leute vom Handwerke sind die einzigen, die ein Studium aus dem Lesen der Dichter machen. Man liest sie, wie ich schon gesagt habe, so bald man aus der Schule ist, nicht mehr, als um sich auf eine angenehme Weise zu beschäftigen, und nicht, wie man die Geschichtschreiber und die Philosophen liest; um daraus zu lernen. Wenn man aus dem Lesen eines Gedichtes Unterricht schöpfen kann, so ist doch dieses nicht unsre Absicht, wenn wir das Buch aufschlagen.

Wir thun also, wenn wir einen Dichter lesen, das Gegentheil von dem, was wir bey dem Lesen eines andern Buches zu thun pflegen. Wenn wir z. E. einen Geschichtschreiber lesen, so sehen wir seinen Styl als eine Nebensache an. Die Wahrheit,

heit, und das Sonderbare in den Begebenheiten, wovon er uns Nachricht giebt, ist das Hauptwerk. Wenn wir ein Gedicht lesen, so sehen wir den Unterrichts, den wir daraus nehmen können, als eine Nebensache an. Der Styl ist das Hauptmerk, weil er dasjenige ist, wovon das Vergnügen des Lesers abhängt. Wäre die Poesie des Styls in dem Romane vom Telemach matt gewesen, so würden nur wenige mit dem Lesen dieses Werkes bis zum Ende gekommen seyn, wenn es auch gleich eben so lehrreich gewesen wäre. Wir loben also ein Gedicht mehr oder weniger, nachdem es uns mehr oder weniger wohlgefällt.

Man wird sich erinnern, daß ich hier nur von denjenigen rede, welche studiren; denn die, so hauptsächlich des Vergnügens wegen lesen, und den Unterrichts nur zur zweiten Absicht machen, (welches gleichwohl drey Vierteltheile von denen, die da lesen, zu thun pflegen,) ziehen die Geschichtsbücher, die in einem einnehmenden Style geschrieben sind, übergeschriebnen vor, wenn auch diese leystern voll Gelehrsamkeit und genauer Richtigkeit sind. Viele folgen so gar bey ihrem Lesen diesem Geschmacke in der Wahl philosophischer Bücher, oder wohl gar noch ernsthafterer, als die philosophischen sind. Nun urtheile man, ob die Welt nicht diejenigen für die besten halten muß, die ihr am vorzüglichsten gefallen.

Diejenigen, welche Poesien nur lesen, um sich auf eine angenehme Weise mit Erdichtungen zu beschäftigen, überlassen sich also bey diesem Lesen dem wirklichen Vergnügen. Sie folgen den Eindrücken, welche die Stelle des Gedichtes auf sie macht, die sie ist vor Augen haben. Wenn diese Stelle sie auf eine angenehme Art beschäftigt, so lassen sie sich es nicht einfallen, ihr Vergnügen aufzuschieben, um zu untersuchen, ob es auch nach allen Regeln richtig sey. Treffen sie einen Fehler an, der sehr in die Augen fällt, so wird ihr Vergnügen zwar unterbrochen, sie können dem Dichter auch wohl einige Vorwürfe darüber machen, aber sie versöhnen sich wieder mit ihm, so bald die schlechte Stelle vorüber ist, so bald sich ihr Vergnügen wieder anfängt. Das wirkliche Vergnügen, welches die Menschen mit so vieler Gewalt beherrscht, daß sie ihr voriges Unglück vergessen, und das zukünftige nicht gewahr werden, kann ja wohl machen, daß man die Fehler eines Gedichtes, die uns am anstößigsten gewesen sind, vergißt, so bald man sie nicht mehr vor Augen hat. Was die relativischen Fehler anlangt, welche man nur entdeckt, wenn man auf seinem Wege wieder umkehrt, und demjenigen, was man gesehen hat, nachdenket, so verringern sie das Vergnügen des Lesers und des Zuschauers sehr wenig, falls man ihm selbige auch vorher bekant gemacht hat, ehe er das Stück liest, oder aufführen sieht. Die, so die Kritik über den Eid gelesen haben, sehen darum dieses Trauerspiel nicht mit weniger Vergnügen aufführen.

In der That kann es nicht fehlen, der Ausgang einer Tragoëdie wird uns allzeit rühren, wenn er gut gearbeitet ist, falls ihn auch der Dichter so ungeschickt veranstaltet hätte, daß man ihn schon im Voraus errathen konnte. Er wird uns interessiren, wenn er uns auch nicht udermüthet kömmt. Ob schon der Ausgang des Polleuct und der Athalia diejenigen, welche diese Trauerspiele oft gesehen haben, nicht überraschet, so rührt er sie doch immer bis zum Weinen. Die Seele scheint das, was sie davon weiß, zu vergessen, damit sie das Vergnügen der Ueberraschung, welches ihr diese Begebenheiten verursachen, desto vollkommner genieße, wenn sie ihr unerwartet sind. Ganz gewiß muß so etwas in unserm Geiste vorgehen; denn wenn man gleich das Trauerspiel Michridates zwanzigmal gesehen hat, so macht die Zurückkunft dieses Prinzen, wenn sie am Ende des ersten Actus angekündigt wird, fast eben den Eindruck, als wenn sie uns wirklich wider alles Vermuthen käme. Es scheint, als hätten wir uns während des Schauspieles unsers Gedächtnisses begeben, und uns den Vorsatz gefaßt, die Begebenheiten nicht eher zu wissen, als bis man sie uns kund machte. Man untersagt sich die Freyheit, einen Eingriff in das künftige zu thun; und wie man das vergißt, was man schon bey andern Vorstellungen gesehen hat, so kann man auch leicht das vergessen, was uns die Unbehutsamkeit des Dichters vor der Zeit entdeckt hat. Kostet es unsrer Neigung zum Vergnügen wohl so große Mühe, die Stimme der Vernunft zu unterdrücken?

Und

Und wenn die Schönheit des Colorites so mächtig ist, daß sie uns die Gemählde des Vassan liebenswürdig macht, ungeachtet der ausnehmend grossen Fehler, wider die Anordnung und Zeichnung, wider die poetische und mahlerische Wahrscheinlichkeit, wovon sie ganz voll sind; wenn die Schönheit des Colorits machen kann, daß wir diese Gemählde selbst zu der Zeit rühmen, da wir diese Fehler vor Augen sehen: So läßt sich ganz leicht begreifen, wie die Schönheiten der Poesie des Styles machen können, daß wir bey dem Lesen eines Gedichtes die Fehler vergessen, die wir darinn wahrgenommen haben.

Aus meiner Erklärung folgt, daß dasjenige Gedicht das beste sey, welches uns, wenn wir es lesen, am meisten interessirt; das uns bis auf einem so hohen Grad bezaubert, daß wir seine meisten Fehler nicht gewahr werden, und die, so wir bemerkt haben, und die uns anstößig gewesen sind, freywillig vergessen. Nun interessirt uns ein Gedicht mehr oder weniger, nachdem die Poesie des Styles mehr oder weniger reizend ist. Dieses ist die Ursache, warum man rührende Gedichte allezeit regelmäßigen Gedichten vorzieht; warum man dem Eid den Vorrang vor so viel andern Tragoedien giebt. Will man also die Sachen zu ihrer wahren Quelle zurück führen, so muß man ein Gedicht vielmehr nach der Poesie des Styles als nach seiner Regelmäßigkeit, und nach der Anständigkeit der Sitten beurtheilen.

Unsre Nachbarn die Italiener haben zwey epische Gedichte in ihrer Sprache, das befreyte Jerusalem des Tasso, und den wütenden Roland des Ariost, welche, gleichwie die Ilias und Aeneis zu Büchern in der Bibliothek des menschlichen Geschlechtes geworden sind. Man rühmt das Gedicht des Tasso wegen der Anständigkeit der Sitten, wegen der Schicklichkeit und Würbe der Charaktere, wegen der Einrichtung des Planes, mit Einem Worte, man rühmt seine Regelmässigkeit. Ich will nichts von den Sitten, den Charakteren, der Anständigkeit und dem Plane des Gedichtes vom Ariost sagen. Homer war ein Meistkünstler in Vergleichung mit ihm; und man weis den schönen Namen, welchen der Cardinal von Est den unordentlichen Klumpen zusammengegrasteter Begabheiten, woraus der wütende Roland besteht; beygelegt. Die Einheit der Handlung ist so schlecht darinn beobachtet, daß man in den folgenden Anstagen genöthigt gewesen ist, an jeder Stelle, wo der Poet eine Geschichte unterbricht, durch eine Note am Rande den Ort anzuzeigen, wo er selbige wieder anfängt; damit der Leser den Faden der Geschichte behalten möge. Man hat dem Publico hierdurch einen grossen Dienst geleistet; denn man liest den Ariost nicht zweymal hintereinander, und in der Ordnung, wie die Bücher auf einander folgen; sondern man richtet sich nach der Ordnung der verschiednen Geschichte, die er mehr eingeschaltet, als mit einander verbunden hat, ohne sich an die Ordnung der Bücher zu kehren. Dem ungeachtet setzen

setzen die Italiener, überhaupt zu reden, den Ariost weit über den Tasso. Die Akademie de la Crusca hat nach einer förmlichen Untersuchung des Streitens ein authentisches Endurtheil abgefasset, welches dem Ariost den ersten Platz unter den italienischen Helden dichtern zuerkennt. Der eifrigste Vertheidiger des Tasso a) gestehet zu, daß er die allgemeine Meynung angreife, und daß sich alle Welt für den Ariost erklärt habe, von der Poesie seines Styles bezaubert. In der That übertrifft sie noch die Poesie des besreyten Jerusalems, worinnen die Figuren, deren sich der Dichter bedient, oft nicht an ihrem rechten Orte stehen. Sie haben zuweilen mehr Schimmer und Glanz, als Wahrheit. Oder mit andern Worten, sie überraschen und blenden die Einbildungskraft, ohne klare und deutliche Bilder zu mahlen, welche fähig wären, uns einzunehmen. Dieses ist es, was Boileau das Flittergold des Tasso genannt hat, und die Ausländer sind, bis auf einige Landaleute des letztern diesem Urtheile beigetreten. Herr Addison sagt, da er von einer italienischen Oper redet, wozu der Stoff aus dem Tasso genommen war; in Ansehung des Dichters, aus welchem alle diese Wundergeschichten genommen sind, bin ich völlig der Meynung des Boileau, daß ein einziger Vers des Virgils mehr werth ist, als alles Flittergold des Tasso. b). Jedoch, um in der Metaphor zu bleiben,

a) Camillo Pellegrini, p. 11.

b) Im fünften Stücke des Zuschauer.

den, ist es auch wahr, daß man neben diesem Silberergolde bisweilen das lauterste Gold antrifft.

Man würde sich vergeblich bemühen, die Italiener auf andre Gedanken zu bringen, und man kann schwerlich errathen, was sie einem Ausländer antworten möchten, der sich es einfallen lassen wollte, ihren verderbten Geschmack zu tadeln. Sie würden thun, was unsre Väter thaten, als man ihre Liebe zu dem Eid vermindern wollte. Man kann uns mit Gründen wohl von dem Gegentheile dessen überzeugen, was wir glauben, aber nicht von dem Gegentheile dessen, was wir fühlen. Nun fühlen wir wohl, welches von beyden Gedichten dasjenige ist, so uns das meiste Vergnügen verursacht. Und hiervon werde ich zu Ende des poetyen Theiles dieses Werkes weitläufiger reden.

Der Ausdruck scheint mir in einem Gemählde das zu seyn, was die Poesie des Styls in einem Gedichte ist. Ich bin geneigt, das Colorit mit demjenigen Theile der Dichtkunst zu vergleichen, welcher darinn besteht, die Worte so zu wählen und in Ordnung zu stellen, daß daraus wohlklingende Verse entstehen. Diesen Theil der poetischen Kunst kann man die Mechanik der Poesie nennen.





Fünf und dreyßigster Abschnitt.

Von der Mechanik der Poesie, welche die Worte nur als bloße Töne betrachtet. Vortheile der Dichter, welche in der lateinischen Sprache geschrieben haben, über die, so in der französischen schreiben.

Siechwie die Poesie des Styls in der Wahl und Stellung der Worte besteht, in so fern sie als Zeichen der Ideen betrachtet werden; so besteht die Mechanik der Poesie in der Wahl und Stellung der Worte, in so fern man sie als bloße Töne betrachtet, ohne einige Rücksicht auf die damit verknüpfte Bedeutung. Wie nun die Poesie des Styls die Worte von Seiten ihrer Bedeutung beurtheilt, nach der sie mehr oder weniger geschickt sind, gewisse Ideen in uns rege zu machen; so sieht sie die Mechanik der Poesie blos als Töne an, welche mehr oder weniger Wohlklang haben, und durch ihre verschiedne Zusammensetzung Redensarten formiren, die hart oder wohlklingend in der Aussprache sind. Der Endzweck, den sich die Poesie des Styls vorsetzt, ist, Gemählde zu schildern, und der Einbildungskraft zu gefallen.

Der Endzweck, den sich die Mechanik der Poesie vornimmt, ist, wohlklingende Verse zu verfertigen, und dem Ohre zu gefallen. Man wird mit antworten: Ihre Vortheile werden oft einander entgegen stehen. Ich gebe dieses zu, und noch mehr, daß man ein geböhrner Dichter seyn müsse, um beyde mit einander zu vereinigen.

Das was ich über die Mechanik der französischen Verse neues zu sagen haben könnte, wird in der Vergleichung vorkommen, die ich zwischen der lateinischen Sprache und der unfrigen anstellen will, um den Vortheil zu zeigen, welchen die lateinischen Dichter in diesem Theile der Kunst über die französischen gehabt haben. Es wird nicht unthunlich seyn, einmal förmlich zu beweisen, daß diejenigen, welche behaupten, die französische Dichtkunst könne der lateinischen weder in der Poesie des Styls, noch in dem Falle und Wohlklänge der Verse bekommen, nicht Untecht haben. Wenn ich also gezeigt haben werde, daß das Latein seiner Kürze und der Inversionen wegen geschickter sey, Bilder zu mahlen, als das Französische, so will ich auch mit vielen Gründen darthun, daß derjenige, welcher lateinische Verse verfertigt, viele Erleichterungsmittel habe, numersde und wohlklingende Verse zu machen, die dem mangeln, der französische Verse ausarbeitet.

Das Latein ist kürzer als das Französische, geometrisch zu rechnen. Sind gleichethige lateinische
sche

sche Worte länger, als diejenigen französischen, so einerley Bedeutung mit ihnen haben; so giebt es dargegen auch französische, welche länger sind, als ihre Synonyma im Lateinischen, und wenn man beyde gegen einander rechnet, so hat das Französische dem Lateinischen in diesem Stücke nichts vorzuzwerfen. Aber die Lateiner decliniren ihre Worte so, daß die blosser Endigung eines Nennwortes jeden Casum desselben anzeigt. Wenn z. E. dominus im Lateinischen vorkommt, so ersieht man sogleich aus der Endigung, in welchem Casu es stehe. Eben so zeigt die Endigung auch an, ob es die einfache oder die veltfache Zahl bedeute; und ob gleich einige Casus einerley Endigungen haben, so beugt doch die Construction allem Mißverstände vor. Die Lateiner decliniren also ihre Nomina ohne Beyhülfe des Articuli, der, die, das, welchen die Franzosen bey dem Decliniren zu brauchen genöthigt sind, weil sie in keinem Abfalle die Endigung des Wortes verändern.

Da das Deutsche seine Nennwörter in einigen Casibus decliniret; da es seine Pronomina durch alle Casus, nach Art der Lateiner, ohne den Articuli abändert; da es in einigen Abfällen der Nennwörter den Articuli oftmalß wegwirft, und ihn durch einen Buchstaben ersetzt, der entweder an die vorhergehende Präposition, oder an das folgende Adjectivum angehängt wird; so hat es hierinnen beträchtliche Vortheile vor dem Französischen voraus.

Der Endzweck, den sich die Mechanik der Poesie vornimmt, ist, wohlklingende Verse zu verfertigen, und dem Ohre zu gefallen. Man wird mit antworten: Ihre Vortheile werden oft einander entgegen stehen. Ich gebe dieses zu, und noch mehr, daß man ein geböhrner Dichter seyn müsse, um beyde mit einander zu vereinigen.

Das was ich über die Mechanik der französischen Verse neues zu sagen haben könnte, wird in der Vergleichung vorkommen, die ich zwischen der lateinischen Sprache und der unsrigen anstellen will, um den Vortheil zu zeigen, welchen die lateinischen Dichter in diesem Theile der Kunst über die französischen gehabt haben. Es wird nicht undenklich seyn, einmal formlich zu beweisen, daß diejenigen, welche behaupten, die französische Dichtkunst könne der lateinischen weder in der Poesie des Styls, noch in dem Maße und Wohlklänge der Verse bekommen, nicht Untecht haben. Wenn ich also gezeigt haben werde, daß das Latein seiner Kürze und der Inversionen wegen geschickter sey, Bilder zu mahlen, als das Französische, so will ich auch mit vielen Gründen darthun, daß derjenige, welcher lateinische Verse verfertigt, viele Erleichterungsmittel habe, numersöse und wohlklingende Verse zu machen, die dem mangeln, der französische Verse ausarbeitet.

Das Latein ist kürzer als das Französische, geometrisch zu rechnen. Sind gleichzeitige lateinische
sche

sche Worte länger, als diejenigen französischen, so einerley Bedeutung mit ihnen haben; so giebt es dargegen auch französische, welche länger sind, als ihre Synonyma im Lateinischen, und wenn man beyde gegen einander rechnet, so hat das Französische dem Lateinischen in diesem Stücke nichts vorzuwerfen. Aber die Lateiner decliniren ihre Worte so, daß die bloße Endigung eines Nennwortes jeden Casum desselben anzeigt. Wenn z. E. dominus im Lateinischen vorkommt, so ersieht man sogleich aus der Endigung, in welchem Casu es stehe. Eben so zeigt die Endigung auch an, ob es die einfache oder die vielfache Zahl bedeute; und ob gleich einige Casus einerley Endigungen haben, so heuget doch die Construction allem Mißverstände vor. Die Lateiner decliniren also ihre Nomina ohne Beyhülfe des Articuli, der, die, das, welchen die Franzosen bey dem Decliniren zu brauchen genöthigt sind, weil sie in keinem Abfalle die Endigung des Wortes verändern.

Da das Deutsche seine Nennwörter in einigen Casibus decliniret; da es seine Pronomina durch alle Casus, nach Art der Lateiner, ohne den Articuli abändert; da es in einigen Abfällen der Nennwörter den Articuli oftmals wegwirft, und ihn durch einen Buchstaben ersetzt, der entweder an die vorhergehende Präposition, oder an das folgende Adjectivum angehängt wird; so hat es hierinnen beträchtliche Vortheile vor dem Französischen voraus.

Die lateinische Sprache conjugirt ihre Zeitwörter, wie sie die Nennwörter declinirt. Die Endigung bezeichnet das Tempus, die Person, den Numerus und den Modus. Wenn auch einige Endigungen mit einander übereinkommen, so hebt doch der Zusammenhang der Rede alle Zweydeutigkeit. Im zwölften Jahre irrt man sich nicht mehr darinn, und im vierzehnten hält es uns gar nicht mehr auf. Im Deutschen und Französischen conjugirt man die meisten Tempora der Zeitwörter mittelst zwey andrer Zeitwörter, die wir auch deswegen Hülfswörter nennen, diese sind: das Verbum Haben, und das selbstständige Zeitwort Seyn. Wo die Lateiner Ein Hülfswort nöthig hatten, da sind wir gezwungen, deren zwey oder noch mehrere zu gebrauchen. Um amarus fui zu übersetzen, müssen wir sagen: Ich bin geliebt worden. Also müssen wir uns bey den Abänderungen unserer Zeitwörter auch noch mit den Personenworten ich, du, er, helfen. Auch können wir die Präposition nicht unterdrücken, wie die Lateiner fast allezeit thaten. Der Lateiner sagt wohl: Illum ense occidit, aber wir müssen, um diese drey Worte zu geben, sagen: Er tödtete ihn mit dem Schwerdte. Also ist es eben so klar, daß die deutsche und französische Sprache wesentlich länger sind, als die lateinische, als es sichtbar ist, daß der eine Circul grösser seyn muß, als der andre, wenn man einer grössern Oeffnung des Instrumentes nöthig hat, ihn zu messen.

Wollte man einwenden, daß es lateinische Uebersetzungen gäbe, welche länger als die französischen und deutschen Originale sind; so antwortet sich, daß die Schuld davon entweder an der Materie oder an dem Uebersetzer liege, und man also daraus nichts wider die Kürze des Lateinischen folgern könne.

Ein Uebersetzer, welcher der Sprache nicht mächtig genug ist, nimmt oft seine Zuflucht zu einer Umschreibung, da wo ihm die eigentlichen Worte und Redensarten entweder gar nicht bekannt sind, oder nicht gleich einfallen. Zweitens kann die Schuld an der Materie liegen, wenn sie Dinge enthält, die den Römern ganz unbekannt waren, und folglich in ihrer Sprache auch keine Benennungen haben konnten. Hieher gehört z. B. alles dasjenige, was sich in unsrer Art Krieg zu führen auf die Erfindung des Schießpulvers gründet. In dergleichen Materien ist der Uebersetzer aus Mangel an eigentlichen Worten genöthigt, sich durch Paraphrasen zu helfen, und dasjenige mit vielen Worten zu sagen, was der Franzos und Deutsche mit Einem Worte sagen können. Aber diese Weit-schweifigkeit ist blos zufällig, und würde in unsern Sprachen eben so unvermeidlich seyn, wenn man z. E. eine Beschreibung von einem Gastmale des Lucullus, oder von einem Fehtertampfe aus dem Lateinischen übersetzen wollte, und folglich von vielen Dingen reden müßte, wozu man in unsern Sprachen keine Namen hat. Also ist das Latein allezeit für

kürzer als das Deutsche und Französische, wenn man über Materien schreibt, wo diese Sprachen in Absicht auf die eigentlichen Wörter gleiche Vortheile haben. Nun aber trägt nichts zum Nachdrucke einer Redensart mehr bey, als ihre Kürze. Es ist mit den Worten beschaffen, wie mit dem Metalle, womit man einen Diamant einfaßt. Je weniger man dazu nimmt, eine desto bessere Wirkung thut der Stein. Ein Bild, welches mit sechs Worten gemahlt ist, fällt lebhafter in die Augen, und thut seine Wirkung eher, als wenn es mit zehn Worten gezeichnet wäre. Die besten Dichter versichern, daß diese Wahrheit niemals von einem klugen Scribenten streitig gemacht werden würde.

Das Latein ist nicht nur in Absicht auf die Poesie des Styles vortheilhafter als unsre Sprachen, sondern es machet es auch dem Dichter weit leichter, in der Mechanik der Poesie glücklich zu seyn, und dieses aus vier Ursachen. Die lateinischen Worte sind in aller Betrachtung schöner als die unsrigen. Es ist leichter im Lateinischen, sie auf eine wohlklingende Weise zusammen zu setzen, als in unsrer Sprache. Die Regeln der lateinischen Dichtkunst legen dem Dichter weniger Zwang auf, als die Regeln der unsrigen: Und die Beobachtung der Regeln bringt im Lateinischen mehr Schönheiten in die Verse, als im Französischen.

Erstlich sind die lateinischen Wörter in jrod Betrachtungen schöner als die französische: Die Worte können angesehen werden entweder als Zeichen unsrer Ideen, oder als bloße Töne. Als Zeichen unsrer Ideen sind sie verschiedner Schönheiten fähig. Die erste ist, wenn sie eine schöne Idee in uns erwecken. In diesem Stücke sind die Worte in allen Sprachen einander gleich. In dieser Betrachtung ist das lateinische Wort perturbator, welches einen so vortrefflichen Klang hat, nicht schöner, als das französische brouillon, oder das deutsche Friedenstörer. Sie erwecken Eine Idee. Die zweite Schönheit, deren die Worte als Zeichen unserer Begriffe fähig sind, ist, daß sie eine besondere Beziehung auf die Idee haben, welche sie andeuten; daß sie auf gewisse Weise den inarticulirten Schall nachahmen, den wir im Nothfalle machen würden, sie zu bezeichnen.

Die Menschen geben sich einander durch künstliche und durch natürliche Töne zu verstehen. Die künstlichen Töne sind die articulirten Worte, deren sich diejenigen, welche einerley Sprache reden, aus einer Art von Verträge bedienen, gewisse Dinge auszudrücken. Hierinn liegt der Grund, warum ein Wort nur für eine gewisse Anzahl Menschen von einer Bedeutung ist. Ein französisches Wort ist ohne alle Bedeutung für die, welche diese Sprache nicht verstehen: Es erweckt keine Idee in ihnen. Wenn diejenigen, die eine neue Sprache machten, solche künstliche Töne bildeten, so mußten sie, dem Natur:

Naturtriebe zu folge, das thut, was noch täglich von denen geschieht, die das rechte Wort nicht finden können, ihren Gedanken auszudrücken. Sie suchen ihre Idee dadurch zu verdolmetschen, daß sie den Schall nachmachen, den die Sache macht, welche sie andeuten wollen, ohne sie nennen zu können, oder sie suchen einen Ton in den Laut, den sie von sich geben, hinein zu bringen, welcher die bestmögliche Aehnlichkeit mit dieser Sache hat. So würde sich z. E. ein Ausländer, der nicht wüßte, wie man den Donner im Deutschen nannte, dadurch helfen, daß er den Schall dieser Luftbegebenheit, so gut als möglich, nachahmte. So haben unsere Vorfahren das Wort *Zukunft* gemacht, welches wir in eben der Bedeutung als sie gebrauchen, indem wir durch den Schall des Wortes den Laut nachmachen, den dieser Vogel mit seiner Stimme hören läßt.

Sie mußten sich dieser nachahmenden Töne vornehmlich alsdenn bedienen; wenn sie Worte nöthig hatten, welche das Seuffzen, das Lachen, das Achzen und andere unarticulirte Ausdrücke unsrer Empfindungen und Leidenschaften andeuten sollten. Wir wissen es nicht bloß durch Muthmassen; daß die Griechen so verfahren haben. Quintilian sagt uns ausdrücklich, sie hätten es so gemacht; und lobt ihre Erfindung. a) *Fingere Græcis magis concessum est, qui sonis quibusdam et affectibus non subintraverunt nomina aptare, non alia libertate, quam*

a) Instic. Lib. VIII. cap. 1.

quam qua illi primi homines rebus appellationes dederunt. Man aber sind die durch diese Worte nachgeahmten Töne, Zeichen, die von der Natur selbst ihre Gültigkeit haben, von der Natur, die sie zu Zeichen der durch sie anzudeutenden Leidenschaften, und andrer Dinge gemacht hat. Von ihr selbst erhalten sie ihre Bedeutung und ihren Nachdruck. In der That sind sie bey nahe allenthalben eben dieselben, und gleichen hierinnen dem Geschreye der Thiere. Wenn die verschiednen Arten von Schalle, wodurch die Menschen ihre Verwunderung, ihre Freude, ihren Schmerz und ihre andern Leidenschaften andeuten, in allen Ländern nicht völlig einerley sind, so haben sie wenigstens so viel Aehnlichkeit mit einander; daß sie von allen Nationen verstanden werden. *Ut in tanta per omnes gentes nationesque linguae diversitate, hic mihi omnium hominum communis sermo videatur.* b) Es ist gleichsam eine mit dem Gepräge der Natur bezeichnete Münze, die unter dem ganzen menschlichen Geschlechte gänge und gäbe ist.

Hieraus folgt, daß diejenigen Worte, welche den Schall nachahmen, den sie andeuten, oder den Schall, den wir natürlicher Weise machen würden, wenn wir die Sache, deren angenommenes Zeichen sie sind, ausdrücken wollten, wie auch die, so einige andre Beziehung auf die von ihnen angedeutete Sache haben, weit nachdrücklicher sind, als diejenigen, welche kein andres Verhältniß mit der von ihnen

b) *Instit. Lib. XI. cap. 2.*

ihnen bezeichneten Sache haben, als das, welches der Gebrauch zwischen sie gebracht hat. Ein Wort, in welchem von Natur eine Aehnlichkeit mit der dadurch angezeigten Sache liegt, erweckt die Idee derselben lebhafter. Das Zeichen, welches einen Theil seiner Stärke und Bedeutung von der Natur selbst überkommen hat, ist nachdrücklicher, und wirkt kräftiger auf uns, als dasjenige, welches seinen ganzen Gehalt dem Zufalle oder der blossen Willkühr seines ersten Erfinders zu danken hat.

Die Sprachen, welche man Muttersprachen nennt, weil sie von keiner andern Sprache abstammen, sondern aus dem rohen Geschwäze einiger Menschen entstanden sind, deren Hütten sich nahe beisammen befanden, müssen eine grössere Menge solcher nachahmenden Worte enthalten, als die abgestammten Sprachen. Wenn sich diese letztern bilden, so verursacht der ungefähre Zufall, die nach der verschiednen Beschaffenheit der Luft und Wärme eines Landes verschiedene Beschaffenheit der Sprachwerkzeuge derer, die ihr ihre Gestalt geben, die Art, wie diese Vermischung der alten Sprache mit derjenigen vorgeht, welche mit in die Masse der neuen Sprache kömmt, und endlich auch die Denkungsart, so zu der Zeit ihrer Entstehung unter selbigen Völkern die Oberhand hat, alles dieses, sage ich, verursacht eine Veränderung in der Aussprache der meisten nachahmenden Worte. Sie verlieren also den Nachdruck, den ihnen die natürliche Aehnlichkeit ihres Schalles mit der Sache, deren ange-

nom-

nommene Zeichen sie waren, ertheilte. Und eben daher röhrt der Vorzug der Muttersprachen vor den abgestammten. Eben deswegen sind die, z. E., welche hebräisch verstehen, so sehr von dem Nachdrucke der Worte dieser Sprache eingenommen.

Die deutsche Sprache hat einen ungemeinen Reichthum an solchen Worten.

Ob nun gleich die lateinische Sprache selbst von dem Griechischen und Toscanischen abgestammt ist, so ist sie doch eine Muttersprache in Absicht auf das Französische: Die meisten französischen Wörter kommen aus dem Lateinischen her. Ungeachtet also die lateinischen Wörter weniger Nachdruck haben, als die, von welchem sie hergeleitet sind, so müssen sie doch noch nachdrücklicher seyn, als die französischen. Ueberdieses ist auch das Genie der französischen Sprache sehr furchtsam, und untersteht sich selten, etwas wider die Regeln zu wagen, um sich zu Schönheiten zu erheben, die es bisweilen erreichen würde, wenn es nicht bis zum Eigensinn gewissenhaft wäre.

Viele Worte, die im Lateinischen noch unter die nachahmenden gehören, sind es nicht mehr im Französischen. Das Wort *hurlamene* drückt den Laut, den ein Wolf von sich giebt, nicht so gut aus, als das lateinische *ulularus*, wenn man dieses letztere so ausspricht, wie die andern Nationen. So ist es auch mit den Worten, *singultus*, *gemitus*,

rus, und einer unzähllichen Menge anderer. Ich kann also mit Grunde behaupten, daß die lateinischen Worte schöner sind, als die meisten französischen, wenn man sie auch blos als Zeichen der Ideen gegen einander hält.

Betrachtet man die Worte als bloße Töne ohne alle Bedeutung; so gefallen unstreitig in dieser Absicht einige mehr als andre, und folglich sind auch einige schöner als andre. Worte, die aus Tönen bestehen, welche sowohl an sich selbst, als wegen ihrer Vermischung dem Ohre vorzüglich gefallen, müssen angenehmer seyn, als andre, worinnen die Töne nicht so glücklich mit einander verbunden sind, und zwar, wie ich schon gesagt habe, ohne Absicht auf ihre Bedeutung. Kann man leugnen, daß das Wort *compagnon* dem Ohre besser gefalle, als das Wort *collègue*, obgleich das Wort *collègue* in Absicht der Bedeutung schöner ist, als *compagnon*? Selbst die gemeinen Soldaten und Handwerkleute haben *compagnons*; aber nur obrigkeitliche Personen haben *Collegen*. Allein es ist wahr, was Quintilian sagt: c) *Nam ut syllabae e litteris melius sonantibus clariores sunt, ita verba e syllabis magis vocalia, et quo plus quaequae spiritus habet, eo auditu pulchrior.* In dem Worte *compagnon* sind mehr solche klingende Sylben, als in dem Worte *collègue*, und einer unsrer besten Dichter, d) und, worauf es hier vor-

näm.

c) *Instit. Lib. VIII. cap. 5.*

d) Herr Rousseau.

nämlich ankömmt, einer der besten in der Versification; hat lieber das erste Wort brauchen wollen, als das letztere, an einer Stelle, wo doch das letztere das eigentliche war. Er bedient sich der Freiheit, die Cicero giebt, die Regeln und selbst etwas von dem Inhalte bisweilen den Annehmlichkeiten des Wohlklangs aufzuopfern. *Impetratum est, sagt er, indem er von einigen lateinischen Worten redet; a consuetudine, vt suavitatis causa peccare liceret.*

Nun klingen, überhaupt zu reden, die lateinischen Worte schöner als die französischen. Die Endsilben, die sich wegen des gewöhnlich darauf folgenden Ruhepunktes deutlicher hören lassen, als andre, sind im Lateinischen vollkommener, und mannichfaltiger, als im Französischen. In dieser letztern Sprache endigt sich eine allzugrosse Menge Wörter auf das e, welches man das e foemininum nennt. Die französischen Worte sind also, allgemein zu reden, nicht so schön als die lateinischen, man mag sie nun als Zeichen der Ideen oder als bloße Töne gegen einander halten.

Mein zweyter Grund ist von der Wortfügung beyder Sprachen hergenommen. Die lateinische Construction hat die Freiheit, die Ordnung der Wörter so lange umzukehren und zu versetzen, bis man eine solche Anordnung gefunden hat, in welcher sie sich ohne Mühe aussprechen lassen; und einen angenehmen Klang von sich geben. Aber nach

unser Wortfügung kann der Casus eines Nennwortes nicht anders deutlich genug in einer Redensart bezeichnet werden, als durch die natürliche Folge der Construction, und durch den Platz, an welchem das Wort steht. Man sagt z. E. im Accusative wie im Nominative le pere. Ersehe ich le pere vor das Zeitwort, da es doch der Accusativus ist, so wird ein Galimathias aus meiner Redensart. Wie sind also, bey Strafe unverständlich zu werden, gezwungen, das Wort, welches für den Nominativ gehalten werden soll, voran zu stellen; hierauf das Zeitwort, und endlich das Nennwort, welches im vierten Abfalle steht. Also sind es die Regeln der Wortfügung und nicht des Wohlklanges, welche die Stellung der Worte im Französischen anordnen. Zwar können die Versetzungen in gewissen Fällen statt haben; allein nur unter zwey Bedingungen, an welche die Lateiner nicht gebunden sind. Erstlich verstatet das Französische nur die Inversion der Glieder einer Redensart, und nicht die Inversion der Worte, woraus diese Glieder bestehen. Die Constructionsordnung muß allezeit behalten werden, welches im Lateinischen nicht nothwendig war. Zweytens fodern wir von unsern Dichtern, daß sie die Inversionen, so ihnen noch erlaubt sind, sehr sparsam gebrauchen. Die Versetzungen, welche bey uns poetische Freyheiten sind, waren im lateinischen gewöhnliche Stellungen der Worte.

Und doch hätten die französischen Nebensarten der Inversionen noch nöthiger, als die lateinischen, um wohlklingend zu werden. Die Hälfte der Wörter endigt sich im Französischen auf Vocalen, und unter diesen ist das stumme e der einzige, der sich in der Aussprache wegwerfen läßt, wenn sich das folgende Wort wieder mit einem Vocale anfängt. Daher läßt sich z. E. wohl *elle aimable* ganz gut aussprechen; allein die andern Vocale, so nicht elidirt werden können, falls auch das folgende Wort sich mit einem Vocale anfängt, verursachen oft eine Zusammenkunft sehr unangenehmer Töne. Diese zerreißt die Kette der Rede, und verstümmt ihre Harmonie. Wie z. B. *L'amitié abandonnée, l'ennemi idolâtre*. Man fühlt es so sehr, daß das Zusammenstoßen dieser Lautbuchstaben unangenehm zu hören und auszusprechen ist, daß auch die Regeln unsrer Dichtkunst die Verbindung solcher Worte verbieten.

Sie verwerfen die Zusammenkunft zweyer Worte, wovon das erste einen stummen Buchstaben am Ende, und das zweyte einen im Anfange hat, weil sie sich nicht ohne einen Hiatus aussprechen lassen. Diese Schwierigkeit kömmt im Lateinischen nicht vor. Die Lateiner werfen in solchem Falle den Endvocal weg, und dieses nennt man eine Elision. Auch können sie, wenn es ihnen beliebt, diese Zusammenkunft, mittelst der Inversion, leicht vermeiden, da sich das Französische nur selten

294 Kritische Betrachtungen über die

durch diesen Ausweg aus solcher Schwierigkeit helfen kann.

Das Deutsche nähert sich auch hiezu den alten Sprachen einiger maassen. Wir elidiren das kurze e, und ausserdem, daß wir uns bisweilen schon durch die Vortheile helfen können, deren zu Anfange dieses Kapitels gedacht worden ist, so sind uns auch weit mehr Inversionen erlaubt, als den Franzosen. Ich kann z. B. diese Worte: *Ante tend stand der Sänger Gottes da*, auf eine vierfache Weise versetzen; und wenn ich das unpersönliche Zeitwort gebrauchen will, so habe ich wieder eben so viel neue Inversionen. Die Redensart: *Das hat er mir zu thun befohlen*, leidet zehn verschiedene Versetzungen, die alle gut sind, und sogar alle und jede vorzüglich schön werden können, je nachdem es die Folge der Gedanken, oder ein höherer Grad von Stärke der einen Idee vor der andern erfordert.

Der französische Dichter kann selten ein andrer Mittel ausfindig machen, als daß er die Redensart wegwirft, welche den Wohlklang verderbt. Oft ist er genöthigt die Harmonie dem Nachdrucke der Gedanken, oder diesen jener aufzusopfern. So schwer ist es in dieser Sprache, beyden ihre Rechte ungekränkt zu erhalten, und so sehr stehen die Vortheile beyder einander entgegen.

Die

Die Versetzung der Lateiner ist auch ein bequemes Hilfsmittel, die Mannichfaltigkeit der Töne, und die lieblichste Vermischung derselben auszufinden. Ohne die Abänderung der Töne kann kein wahrer Wohlklang in einer Redensart statt finden. Die schönsten Töne misfallen, wenn sie allzuoft unmittelbar auf einander folgen. Man lasse sie mit andern Tönen abwechseln, so werden sie eine Zierde der Redensart werden. Einige Töne sind auch dem Ohre zuwider, wenn sie unmittelbar auf gewisse andre Töne folgen, da sie dem Gehöre Vergnügen machen würden, wosern sie sich ihm in Verbindung mit andern Tönen darstellten. Es rührt dieses daher, daß die Beugungen, welche die Werkzeuge der Sprache zur Hervorbringung gewisser Sylben zu machen genöthigt sind, diesen Organen nicht erlauben, sogleich eine andre Form anzunehmen, welche nöthig ist, die folgenden Sylben zu articuliren. Man hat schon längst die Anmerkung gemacht, daß alles, was der Zunge mühsam auszusprechen ist, auch das Ohr des Zuhörers foltert. Daher ist uns von Natur die Aussprache eines Menschen anstößig, der gewisse Worte einer fremden Sprache nicht ohne viele Mühe herauszwingt, und oft genöthigt ist, seine Organe anzustrengen, um Töne heraus zu arbeiten, die sie nicht zu formiren gewohnt sind. Unfre erste Regung, die in vielen Ländern selbst die Höflichkeit kaum unterdrücken kann, ist, daß wir über ihn lachen, und es ihm nachmachen.

Aus den angeführten Ursachen erhellet deutlich, daß es den lateinischen Scribenten weit leichter sey, als den französischen, die Lône auf eine angenehme Weise mit einander zu verbinden, und alle Worte einer Redensart so zu stellen, daß sie einander durch ihre Nachbarschaft Vortheil bringen; mit einem Worte, das zu erhalten, was Quintilian inoffensam verborum copulam nennt. Diese französische Redensart: *Le pere aime son fils*, kann nur in der Ordnung geschrieben werden, in welcher sie hier steht; man muß sich an diese Stellung der Worte nothwendig binden. Hingegen die lateinischen Worte, welche eben dieses ausdrücken, können auf eine vierfache Art gestellt werden. Auch hier können wir im Deutschen den Lateinern nachahmen, weil wir die Pronomina dekliniren, wie die Lateiner.

Drittens sind die Regeln der lateinischen Dichtkunst leichter in Ausübung zu bringen, als die Regeln der französischen. Jene schreiben einem jedweden Verse seine eigne Figur vor; diese besteht aus einer bestimmten Anzahl von Füßen. Die Geltung eines jeden Fußes ist gleichfalls festgesetzt. Man weiß, aus wie viel Sylben er zusammen bestehen muß, und so ist auch die Länge und Kürze dieser Sylben vorgezeichnet. Wo die Regeln freye Wahl zwischen dem Gebrauche zweener Füße lassen, da ordnen sie doch an, was man in dem Falle, zu welchem man sich entschließt, thun müsse.

Im Deutschen haben die meisten Sylben eine ziemlich deutliche und unveränderliche Quantität; nur mit dem Unterschiede, daß sie durch keine Regeln bestimmt werden kann, sondern ihren Grund blos in dem Herkommen und in dem Sprachgebrauche hat. Daher können wir auch die Sylbenmaasse der Alten mit weit besserem Erfolge in unsre Sprache einführen, als die meisten Ausländer jemals zu thun im Stande seyn werden. In der That sind diese Regeln nichts anders, als die Beobachtungen, und der eingeführte Gebrauch der besten lateinischen Dichter in eine Kunst gebracht. Man fieng an Verse zu machen, ehe man Regeln hatte, sie gut zu machen. Man verfertigte sie anfangs, ohne etwas weiter, als das Gehör dabey zu Rathe zu ziehen. Angestellte Untersuchungen über diejenigen Verse, die einen angenehmen Numerus und Wohlklang hatten, und über diejenigen, deren Fall unangenehm war, brachten die Regeln der Versification hervor. Sicut poema nemo dubitauerit imperito quodam initio fulum, et aurium mensura et similiter decurrentium spatiorum observatione esse generatum, mox in eo repertos pedes. . . . Ante enim carmen ortum est, quam observatio carminis, e) Die Poesie ist also, gleichwie die andern Künste, eine methodische Sammlung von allgemein festgestellten Grundsätzen, die man aus Beobachtungen über die Wirkungen der Natur gefolgert hat. Neque enim ipse versus ratione est cognitus, sed natura atque

e) Quint. Instit. L. VIII.

senſu, quem dimenſa ratio docuit, quid acciderit. Ita notatio naturae et animaduerſio peperit artem. f) Alle Nationen haben in ihrer Dichtkunſt nach Einem Ziele gearbeitet, aber nicht alle haben gleich gute Wege betreten.

Es iſt wahr, die Regeln der lateiniſchen Poefie ſind weit zahlreicher, als die Regeln der Deutſchen, weil ſie ſich mehr auf die kleinen Umſtände der Verſification einlaſſen; allein da man dieſe Regeln, ſo zu ſagen, mahlen, da man ſie in eine Figur bringen kann, weil man ſich verſchiedener Charaktere bedient, die Quantität der Sylben zu bezeichnen, ſo laſſen ſie ſich ohne Schwierigkeit begreifen, und leichtlich behalten.

Eine kleine Figur macht alles begreiflich, ſagt das italieniſche Sprüchwort. Sehen wir nicht wirklich, daß Knaben, in einem Alter von funfzehn Jahren, die Regeln der lateiniſchen Dichtkunſt auswendig wiſſen, und in Ausübung bringen. ob ihnen gleich das Latein eine fremde Sprache iſt, die ſie bloß methodiſch erlernt haben? Als das Latein noch eine lebendige Sprache war, wußten diejenigen, welche Verſe darinn verfertigten, die Quantität, oder die Länge und Kürze der Sylben ſchon aus dem Gebrauche. Selbſt heut zu Tage darf man die Mühe, dieſe Quantität zu erlernen, nicht auf die Rechnung der Dichtkunſt ſchreiben. Man muß ſie ohnedieß wiſſen, wenn man im Stande ſeyn

f) Cicero in Oratore.

feyn will, lateinisch zu reden, so wie man, um seine Muttersprache gut zu reden, die Quantität ihrer Sylben wissen muß.

So bald man einmal die Regeln der lateinischen Dichtkunst wußte, war nichts leichter, als die Worte in dieser Sprache, wo man sie willkührlich versehen kann, nach einem gewissen Sylbenmaasse in Ordnung zu stellen,

Die Wortfügung der französischen Verse ist vier Regeln unterworfen. Die Verse müssen aus einer gewissen Anzahl Sylben bestehen, je nachdem die Gattung des Verses ist. Zwentens müssen die fünf- und sechsfüßigen Verse einen Ruhepunkt oder Abschnitt haben. Drittens muß man das Zusammenstoßen der Selbstlauter, die keine Elision verstaten, am Ende des einen und dem Anfange des folgenden Wortes vermeiden. Endlich soll man auch reimen. Aber der bloße Reim legt dem Dichter, welcher ohnedieß schon so sklavisch an die natürliche Ordnung der Worte gebunden ist, eben so schwere Fessel an, als alle Regeln der lateinischen Dichtkunst. In der That treffen wir in den mittelmächtigsten lateinischen Dichtern keine müßigen Beywörter an, die nur da stehen, den Vers auszufüllen. Allein wie viele finden wir deren nicht in unsern besten Dichtern, welche blos die Nothwendigkeit zu reimen hinein gebracht hat.

Meine Leser werden mir verzeihen, wenn ich sie nunmehr in dieser Sache auf den an Ludwig den vier-

vierzehnten gerichteten Brief des Boileau, auf den Uebergang über den Rhein, und auf einen andern an Moliere geschrieben Brief eben dieses Dichters verweise. Man wird daraus besser ersehen, als ich sagen kann, daß, wenn der Reim ein Sklave ist, der nichts thun als gehorchen soll, es doch oft Mühe genug kostet, diesen Sklaven zu seiner Schuldigkeit zu bringen.

Ausserdem sind unsere Dichter noch mit der Mühe belästigt, den Abschnitt und die Anzahl der Sylben zu beobachten, und das widrige Zusammenstossen harter Töne zu vermeiden. Daher sieht man, daß viele Franzosen weit leichter lateinische Verse, als französische perfertigen. Je weniger aber der Geist des Dichters durch die mechanische Arbeit niedergedrückt wird, desto höher erhebt er sich in seinem Fluge. Je weniger er eingegränzt ist, desto mehr Freyheit hat er, zu erfinden. Ein Künstler, der mit seinen Werkzeugen ganz leicht umgehen kann, bringt eine Zierlichkeit und Sauberkeit in seine Ausarbeitung, die der, welcher keine so gelenkigen Werkzeuge unter Händen hat, den selbigen nicht geben kann. Daher haben die lateinischen Autoren, und besonders die Dichter, weil sie nicht so gefesselt waren, als die unsrigen, Annehmlichkeiten und Schönheiten aus ihrer Sprache gezogen, die fast unmöglich aus der französischen heraus zu bringen sind. Die Lateiner haben es z. E. dahin bringen können; Redensarten zu machen, die ich hier nachahmende nennen will. Es giebt eben sowohl nach-

nachahmende Nebenarten, als es nachahmende Worte giebt.

Derjenige, dem es an Worten fehlt, irgend einer ungewöhnlichen Schall auszudrücken, obet eine Empfindung, von der er gerührt wird, an den Tag zu legen, hilft sich natürlicher Weise dadurch, daß er diesen laut nachmacht, und seine Empfindungen durch unarticulirte Töne andeuter. Eine natürliche Neigung treibt uns an, das Gepraßel eines einstürzenden Hauses, das verworrene Geräusch einer kochenden Versammlung, die äuffällige Ausführung eines vor Zorn außer sich gesetzten Menschen und viele andere Dinge mehr nachzumachen. Der Instinct lehrt uns, durch dergleichen unarticulirte Töne der Unfruchtbarkeit unsrer Sprache, oder auch der Langsamkeit unsrer Einbildungskraft zu Hilfe zu kommen. Die, so Kinder erzogen haben, wissen, wie viel man Mühe hat, ihnen die Neigung abzugewöhnen, die sie haben, sich solcher unarticulirten Töne zu bedienen, deren Gebrauch man für eine üble Gewohnheit ansieht. Diejenigen, bey denen die Natur nicht verbessert worden ist, die Wilden und das gemeine Volk, bedienen sich dieser inarticulirten Töne ihre ganze Lebenszeit sehr häufig.

Ich nenne also diejenigen Nebenarten nachahmend, welche in der Aussprache einen Schall haben, der gewisser maassen den unarticulirten laut nachahmt, dessen wir uns von Natur bedienen wür-

dett,

den, eine Idee von der Sache zu geben, die in der Redensart mit articulirten Worten ausgedrückt wird. Die lateinischen Autoren sind voll von solchen nachahmenden Redensarten, welche von den Scribenten der guten Zeiten bewundert und mit Lobeserhebungen angeführt werden. Sie sind von den Römern zu Augusts Zeiten gerühmt worden, und sie waren gültige Richter dieser Schönheiten. So ist der Vers des Virgils, der den Polyphem abschilbert:

Monstrum horrendum, informe, ingens cui lu-
men ademptum.

Dieser Vers wird gleichsam ungeheuer, wenn man ihn so ausspricht, daß die Sylben, die eine Elision bekommen, verschlungen werden. So ist der Vers, worinnen Persius von einem Menschen redet, der durch die Nase spricht, und man kann ihn nicht anders gut aussprechen, als durch die Nase:

Rancidulum quiddam balba de narre locutus.

Die Veränderung, welche mit der Aussprache des lateinischen vorgegangen ist, hat uns, allem Anscheine nach, einen Theil dieser Schönheiten verdeckt, aber sie hat sie uns nicht alle verborgen.

Die französischen Dichter, die ihre Verse mit solchen nachahmenden Redensarten haben verschönern wollen, haben es nicht so gut nach dem Geschmack der Franzosen getroffen, als die lateinischen
Dich.

Dichter nach dem Geschmacke der Römer. Man lacht über einige Verse des *Vartas*, worinnen er auf diese Weise ein Rennpferd beschreibt. Nicht ernsthafter verfährt man mit der Beschreibung, die *Ronsard* in nachahmenden Redensarten von dem Fluge und Gesange einer Lerche machen will.

Dasquier in seinen Untersuchungen citirt in dem Kapitel, worinnen er darzuthun sucht, daß die französische Sprache schöner poetischer Züge nicht weniger fähig sey, als die lateinische, ^{g)} viele solcher nachahmenden Redensarten aus französischen Dichtern, aber selbst diese Beispiele widerlegen ihn.

Freylich folgt daraus, daß man einige nachahmende Redensarten in seine Verse bringt, nicht, daß diese Verse gut sind. Diese Redensarten müssen auch hineingebracht seyn, ohne dem Sinne und der grammaticalischen Wortfügung zum Nachtheile zu gereichen. h)

Die

g) *Lib. VIII. chap. 10.*

h) Der Herr Abt führt eine Stelle aus dem *Boileau* zum Beispiele an, die, wie er sagt, seines Wissens die einzige von dieser Art im Französischen ist, welche angeführt zu werden verdiente. Da sie sich nicht übersezen läßt, ohne diese Eigenschaft gänzlich zu verlieren, so mögen einige Verse des Herrn von *Hagedorn* ihre Stelle vertreten, worinnen, wie mich denket, viele solche nachahmende Worte befindlich sind.

Die französische Sprache ist dieser Schönheit nicht allein weniger fähig, als die lateinische; sondern es kommt auch noch hinzu, daß wir die Geltung der Töne, die klingende Verbindung der Sylben, die rechte Stellung der Worte, wosfern sie gewisse Wirkungen hervorbringen sollen, und den Rhythmus, der aus einer glücklichen Zusammensetzung der verschiedenen Theile eines Perioden entsteht, daß wir, sage ich, alles dieses nicht so sorgfältig, wie die Römer studirt haben. Wenn einige von unsern Scribenten einen Versuch machen wollten, sich hierinnen den Lateinern in etwas zu nähern, so würden sie durch keine einzige schon darüber angestellte methodische Untersuchung in dieser Bemühung unterstützt werden. Ihr einziges Hülfsmittel würde seyn, das Gehör zu Rathe zu ziehen; aber das beste Gehör ist oft nicht hinreichend, zumal wenn es, so zu reden, nicht dazu abgerichtet worden ist. Um in dergleichen Versuchen mit desto sicherem Erfolge zu arbeiten, so müßte man festgestellte Regeln haben, welche man in der Hitze der Ausarbeitung zu Rathe ziehen könnte, oder man müßte

So bricht aus tiefer Hölen Schooß
 Das Heer der Winde wärend los,
 Braust um den Hain, kracht in den Eichen,
 Fißt durch die Wipfel, schlägt, zertreibt
 Die Esche, die im Fellen heult,
 Und rauscht und wirbelt in den Eichen.

In der Ode: Der Wein. Im fünften Buche.

müßte wenigstens eine Menge vorläufiger Untersuchungen angestellt haben, worauf sich einige Maximen bauen ließen. Die Alten hatten ihr Feld mit vieler Sorgfalt bearbeitet. Sie wurden durch die Fruchtbarkeit des Bodens dazu ermuntert. Wer neugierig ist zu wissen, wie tief sie sich in diese Materie eingelassen, und wie weit sie ihre Absichten erstreckt haben, der darf nur das neunte Kapitel im vierten Buche Quintilians, den Orator des Cicero, und das, was Longin in seinem Tractate von dem Erhabnen, und in der Vorrede über das Enchiridion des Hephästions von der Wahl der Worte, von dem Rhythmus und von dem Sylbenmaasse geschrieben hat, darüber zu Rathe ziehen.

Mein vierter Beweis, womit ich darthun will, daß die Mechanik der Poesie im Französischen weit unbeholfener sey, als im Lateinischen, ist, daß die Schönheiten, welche aus der blossen Beobachtung der poetischen Regeln entspringen, in der französischen Sprache weit geringer sind, als in der lateinischen.

Die Beobachtung der Regeln der lateinischen Dichtkunst bringt nothwendig einen Rhythmus in die Verse, welche nach diesen Regeln verfertigt sind. Die Folge von langen und kurzen Sylben, die nach einer von der Kunst vorgeschriebnen Proportion unter einander gemischt werden, hat allezeit die gehörige Cadence bey sich. Die Regeln der lateinischen Poesie sind nichts anders, als das Ver-

fahren der besten lateinischen Dichter, in Absicht auf die zur Hervorbringung des Reimes nöthige Anordnung der Sylben, und das, was sie dabey in Acht genommen haben, in Regeln, und endlich in eine Methode gebracht. Es ist wahr, diese Regeln bestimmen nicht den Klang einer jedweden Sylbe: sie lassen es dabey bewenden, die arithmetische Zahl derselben für eine jede Versart vorzuschreiben, und anzugeben, welche von diesen Sylben lang oder kurz seyn sollen, und wo man eine von beyden nach Belieben setzen kann. Z. E. sie sagen wohl, daß die beyden letzten Sylben eines Hexameters lang seyn müssen; aber sie bezeichnen nicht den Klang einer jeden dieser Sylben. Folglich bringen sie auch keinen Wohlklang in die lateinischen Verse, als welcher in einer angenehmen Verbindung verschiedner Töne besteht. Dem Gehöre des Dichters war es überlassen, eine solche Vermischung der Töne auszufinden, welche lieblich und dem Inhalte der Verse gemäß wäre. Daher sind die Verse des Propertius, der kein so feines Gehör hatte, als Tibullus, die Vermischung der Töne zu beurtheilen, nicht so wohlklingend, als dieses letztern seine, worinnen eine ganz besondre Lieblichkeit ist. Was den Unterscheid anlangt, der sich zwischen den elegischen Versen dieser Dichter in Ansehung ihrer Cadence befindet, so rührt er von der gekünstelten Bemühung her, mit welcher Propertius die Cadence des griechischen Pentameters nachzuahmen sucht, und man muß ihn nicht mit dem Unterscheide vermengen, der überhaupt zwischen dem

dem Wohlklange dieser beyden Dichter befindlich ist. Allein den Fall ausgenommen, haben ihre Verse einerley Gang, obgleich die Verse des Propertius ihren Weg nicht völlig mit so gutem Anstande gehen, als die Verse des Tibullus. Jedoch man sagt schon genug zum Lobe der Regeln der lateinischen Poesie, wenn man zugesteht, daß sie die Hälfte, und noch mehr als die Hälfte des Wertes verrichten, und dem Dichter nicht mehr als Eine Sorge auflegen, die Sorge, seine Verse durch eine glückliche Wahl der Sylbentöne, woraus sie bestehen, wohlklingend zu machen.

Ich will zeigen, daß die Beobachtung der Regeln, in der französischen Dichtkunst keine von beyden Wirkungen hervorbringe. Sie giebt dem Verse weder einen guten Numerus, noch Wohlklang. Französische Verse, die nach den Regeln ihrer Poesie sehr richtig sind, können dennoch ohne einen Rhythmus und ohne Wohlklang in der Aussprache seyn.

Die Regeln der französischen Poesie setzen blos die arithmetische Anzahl der Sylben fest, die in dem Vers kommen sollen. Sie bestimmen nichts in Ansehung ihrer Länge oder Kürze. Da aber doch die französischen Worte bisweilen lang und kurz in der Aussprache sind, so entspringen viele üble Folgen aus dem Stillschweigen, welches unsre Regeln in Absicht auf ihre Verbindung beobachten. Erstlich, daß französische Verse, woran nach den Regeln

nichts auszufetzen ist, eine lange Reihe kurzer oder auch langer Sylben hinter einander enthalten können. Nun verursachet eine solche ununterbrochne Folge von Sylben gleichen Länge, daß man in der Aussprache des Verses den Rhythmus gänzlich vermißt.

Der Rhythmus eines Verses besteht in einer Abwechslung langer und kurzer Sylben, welche nach einer gewissen Proportion abgeändert werden. Eine allzugroße Anzahl auf einander folgender langer Sylben hält das Fortschreiten des Verses in der Aussprache auf. Eine allzugroße Anzahl kurzer Sylben hintereinander überleilt ihn auf eine sehr unangenehme Weise.

Zweitens, wenn man zween Alexandriner, die durch einen gemeinschaftlichen Reim mit einander verknüpft sind, in Absicht auf die Dauer eines jeden in der Aussprache untersuchen will, so wird sich oft ein unmäßiger Unterschied zwischen ihrer Länge finden, obgleich beyde nach den Regeln verfertigt sind. Gesetzt, daß zehn Sylben von den zwölfen, woraus ein männlicher Vers besteht, lang, und in dem folgenden Verse zehn davon kurz sind; so werden diese Verse, die auf dem Papiere einander sehr gleich sehen, in der Aussprache eine Ungleichheit bekommen, die dem Gehöre sehr anstößig ist. Folglich verlieren diese Verse, die sich auf einander beziehen, und durch einen gemeinschaftlichen Reim verbunden sind, alle Cadence, die aus der Gleichheit

heit ihres Sylbenmaasses entstehen sollte. Gleichwohl ist nicht das Gesicht sondern das Gehör Richter über den Gang der Verse.

Dieser nachtheilige Umstand kömmt denen nicht vor, die lateinische Verse machen; die Regeln sichern sie dargegen. Die Anzahl der Sylben eines lateinischen Verses ist auch in Absicht auf die Länge und Kürze derselben bestimmt. Diese Regeln, die nach einem bey jeder Versart genau beobachteten Verhältnisse zwischen der Anzahl der Sylben und ihrer Quantität eingerichtet sind, setzen erstlich fest, daß gewisse Füße Sylben von einer bestimmt vorgeschriebenen Quantität haben müssen. Zweitens, wenn sie dem Dichter freye Wahl lassen, ob er an gewissen Stellen des Verses lange oder kurze Sylben brauchen will; so legen sie ihm das Befehl auf, falls er sich langer Sylben bedient, deren weniger zu gebrauchen. Entschließt er sich, kurze Sylben zu wählen, so nöthigen sie ihn, mehrere zu setzen. Da nun die Dauer einer langen Sylbe noch einmal so viel Zeitraum einnimmt, als die Dauer einer kurzen; so sind alle Hexameter der Lateiner von gleicher Länge in Ansehung ihrer Dauer, obschon die einen mehr Sylben enthalten, als andre. Denn ihre Quantität und ihre Anzahl halten einander beständig das Gleichgewicht.

Daher nehmen alle lateinischen Hexameter bey einer ungleichen Anzahl von Sylben einen gleichen Zeitraum ein; da hingegen die französischen

Alexandriener bey einer gleichen Anzahl Sylben sehr oft von ungleicher Dauer in der Aussprache sind. Deswegen haben es einige Kunstrichter für unmöglich gehalten, im Französischen ein episches Gedicht von zehntausend Versen mit glücklichen Erfolge zu verfertigen. Zwar hat diese Einförmigkeit des Rhythmus die gute Aufnahme unsrer dramatischen Gedichte weder in Frankreich noch in auswärtigen Ländern gehindert; allein diese Poeten, die nicht mehr als zwey tausend Verse lang sind, haben so viel Schönes, daß sie sich gegen den Ueberdruß schützen können. Zudem fällt diese Einförmigkeit auf der Schaubühne, wo diese Werke in ihrem größten Glanze erscheinen, nicht so merklich ins Gehör, weil die Schauspieler den Ruhepunkt fast niemals ans Ende, sondern immer mitten in den Vers setzen, um Odem zu holen; wodurch diese fehlerhafte Einförmigkeit in dem Sylbenmasse ungemeyn sehr versteckt wird.

Was ich von den Hexametern gesagt habe, läßt sich auch von den andern Sylbenmaassen sagen. Verse, welche schnell fortreiten, weil sie aus kurzen Sylben zusammengesetzt sind, dauern eben so lange Zeit, als die, so langsam fortschreiten, weil sie aus langen Sylben bestehen. Virgil hat z. E. in dem Verse, welcher ein Pferd im Galoppe beschreibt, überall kurze Sylben gebraucht, wo es ihm die Regeln verstatteten, und man hört darinnen fast das Pferd galoppiren:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula
campum.

Dieser Vers enthält siebzehn Sylben: Aber er hat keine längere Dauer in der Aussprache, als der folgende, so deren nicht mehr als dreyzehn in sich schließt, worinnen Virgil die Arbeit der Eyklophen beschreibt, die die Hämmer mit ihren Armen aufheben, und damit auf den Amboss schlagen:

Illi inter sese magna vi brachia tollunt
In numerum versantque tenaci forcipe massam.

Die Cadence der Verse wird also durch diese Anwendung mehrerer langer, oder mehr kurzer Sylben, die man mit Vorsatz so ausucht, seinen Gegenstand desto besser zu schildern, nicht zerstört.

Die Kunst, sich langer und kurzer Sylben auf eine geschickte Art zu bedienen, welche von den Alten zu einer so grossen Vollkommenheit gebracht worden war, dient noch zu einer Menge anderer Absichten. Um beyläufig etwas davon zu gedenken, man merkt an, daß Cicero, welcher es, in der Erzählung der einem römischen Bürger so schimpflichen Strafe, den Verres mit Ruthen hatte geißeln lassen, nicht wagt, viele Figuren zu gebrauchen, aus Furcht sich der Declamation verdächtig zu machen, ein Hülfsmittel in der Biegsamkeit seiner Sprache findet, wodurch er dem ungeachtet seine Zuhörer lange bey der Abschilderung dieser Strafe aufzuhalten weis. Die Abscheulichkeit der That war so

groß, daß es ganz war, wenn sich der Zuhörer dabey aufhielt. Seine eignen Gedanken mußten ihm alle Figuren ersetzen. Diese Wirkung wird durch die Langsamkeit zuwege gebracht, womit die ganz simpeln und dem Scheine nach ohne Kunst gewählten Worte ausgesprochen werden müssen, die Cicero immer wiederholt, wenn er von der Sache redet, gegen die er seine Zuhörer aufbringen will. *Caedebatur virgis civis Romanus.* i) Man merkt die Kunst in den verschiedenen Wiederholungen dieser Worte, die er immer abändert, um allen kunstmäßigen Schein zu verbergen. Jedoch ich komme wieder auf die Anwendung kurzer und langer Sylben, die gehörig unter einander gestellt werden müssen, wenn die Perioden numeros werden und einen schönen Gang haben sollen.

Die Römer waren von der Wirkung des Rhythmus so eingenommen, ihre prosaischen Scribenten beflissen sich mit so vieler Mühe darauf, daß sie endlich stufenweise so weit kamen, den Sinn und den Nachdruck der Rede dem Numerus und der Cadence des Ausdruckes aufzuopfern. Cicero k) sagt, daß die Prosa schon zu seiner Zeit ihren abgemessnen Gang gehabt habe, wie die Verse. Der wesentliche Unterschied, welcher zwischen beyden statt hatte, bestand nicht darinn, daß die Verse an ein gewisses Sylbenmaaß gebunden waren, wovon die Prosa frey war; sondern darinn, daß das Sylben-

i) *In Verrem. act. 3.*

k) *In oratore.*

beurtheilung der Prosa von dem Sylbenmaasse der Verse unterschieden war. Die alte Definition der orationis strictae und solutae bestimmte diesen Unterschied nicht mehr. Nam etiam poetae quaestionem attulerunt, quidnam esset illud, quo ipsi differrent ab oratoribus. Numero videbantur antea maxime et versu. Nunc apud oratores iam ipse numerus increbuit. 1) Cicero handelt hierauf von den Füßen, als einer Kenntniß, die den Rednern eben so nöthwendig sey, als den Dichtern.

Quintilian, welcher ungefähr hundert Jahre nach dem Cicero schrieb, redet von gewissen Prosa-schreibern seiner Zeit, welche den größten Rednern gleich zu kommen glaubten, wenn sie sich rühmten konnten, daß ihre Perioden einen so deutlich ausgedruckten Rhythmus hören ließen, daß die Declamation derselben unter zwei Personen vertheilt seyn konnte. Der Eine konnte die Geberden zu der Declamation des andern machen, ohne ein Versetzen dabey zu begehen, so merklich war der Rhythmus darinn. *Laudis et ingenii loco plerique jactant cantari saltarique commentarios suos. m)* Das was ich von der Recitation der Schauspieler

U 5

fagen

- 1) Denn auch die Dichter haben die Frage aufgeworfen, worin eigentlich der Unterschied zwischen ihnen und den Rednern zu finden sey. Vorher schien er hauptsächlich in den Numerus und dem Sylbenmaasse zu liegen. Nunmehr ist der Numerus selbst bey den Rednern durchgängig eingeführt.

m) *Dial. de orat.*

314 Kritische Betrachtungen über die

sagen will, wird diese Stelle vollends in ihr Licht setzen.

Wenn die französischen Dichter die Regeln ihrer Dichtkunst beobachtet haben, die ihnen ohnedieß schon weit mehr Zwang auflegen, als die Regeln der lateinischen, so müssen sie auch noch, blos mit Hülfe des Gehöres, den Fall und Wohlklang suchen. Man kann sich von den Schwierigkeiten bey dieser Arbeit einen Begriff machen, wenn man übersetzt, daß ihnen zwanzigmal weniger Inversionen erlaubt sind, als den Lateinern. Dem ungeachtet bin ich weit entfernt zu glauben, daß es den französischen Dichtern unmöglich sey, numeröse und wohlklingende Verse zu verfertigen. Ich behaupte nur, daß sie keinen so merklichen Fall und nicht so viel Harmonie in ihre Verse bringen können, als die lateinischen Dichter; und daß ihnen das, was sie davon hinein bringen, mehr Mühe koste, als alle die Schönheiten, welche die Römer in die ihrigen gebracht haben.

Meine Leser werden, wie ich hoffe, nicht unzufrieden seyn, wenn ich diesen Abschnitt mit einigen lyrischen Stellen schlesse, worinn die Begeisterung eben so fühlbar in der Mechanik der Verse, als in den Ideen ist.

a) Es stehet ein Berg Gottes,
Der Fuß' in Ungewittern,

Das

a) Der Name des Verfassers dieser Arie aus einer vortreflichen Passionsmusik ist mir unbekannt. Vermuthlich hält er sich in Berlin auf.

Das Haupt in Sonnenstralen:
So steht der Held aus Canaan.
Der Tod mag auf den Flügen eilen,
Er mag aus hohlen Fluten heulen;
Er mag der Erde Rand zersplittern,
Der Weise sieht ihn heiter an.



Reizend flinget des Ruhms lockender Silberton,
In das schlagende Herz, und die Unsterblichkeit,
Ist ein grosser Gedanke,
Ist des Schweisses der Edlen werth.

Klopstock.



Es erscheine der Herr! Es erhebe sich Gott,
Jehovah Zebaoth!
Er räche seines Namens Ehre,
Zermalme seiner Feinde Heere!
Es erscheine der Herr! Es erhebe sich Gott,
Jehovah Zebaoth!
Daß er vor seinem Angesichte
Seiner Haßer Schwärm zernichte!



Du jagst vor deinem Volke hin:
Gott, da du in der Wüste bist

Der

316 Kritische Betrachtungen über die

Vor deinem Volk einherzogst,
Vor Israel einherzogst,
Da bebten auch Fromme! Wie zitterten sie!
Da rauscht es! Da bebte vom Donnergetümmel
Die Erde! Da troffen die schmelzenden Himmel!
Alles erzitterte! Selbst der Sinai!
Vor dir Jehovah Zebaoth,
Vor Israels Gott!



Nun ist alles Ruh:

Nunmehr schenkest du
Einen gnädigen Regen;
Dafß dein Erbe, die Dürren sich,
O Herr, Messias, durch dich
Freuen und erquickten mögen;
Dafß die Wüstenei
Deiner Frommen Wohnung sey,
Dafß die matte Heerde
Satt von deinen Gütern werde.

Cramer im acht. und sechzigsten Pfahn.

Es würde überflüssig seyn, die Schönheiten dieser Stücke zu zergliedern; sie liegen am Tage. Man wird fühlen, daß der Rhythmus, der das Ohr in einer beständigen Aufmerksamkeit erhält, und der Wohlklang, der diese Aufmerksamkeit angenehm macht, eine ganz andre Wirkung thun, als alle Reime, so richtig sie auch seyn mögen. Und kann

Kann man die wunderliche Arbeit, Reime zu suchen, für etwas anderts, als für die niedrigste Verrichtung in der Mechanik der Poesie ansehen? Da aber doch der Dichter dieser Nothwendigkeit nicht überhoben seyn, noch sie durch jemand anders verrichten lassen kann, so wie der Mahler seine Farben reiben läßt, so ist es eine Pflicht, davon zu reden.



Sechs und dresßigster Abschnitt.

Von dem Reime.

Die Nothwendigkeit zu reimen ist: diejenige Regel der Dichtkunst, deren Beobachtung die meiste Mühe kostet, und die wenigsten Schönheiten in die Verse bringt. Der Reim verberbt oftmals die Gedanken, und benimmt ihnen fast allezeit ihre Stärke. Statt eines einzigen glücklichen Gedankens, den man, in der Hitze gut zu reimen, von ungefähr erhascht, bedient man sich gewiß hundert anderer, die man ihres Plazes nicht würdig achten würde, wenn sie nicht Gelegenheit gäben, einen wohlklingenden oder neuen Reim anzubringen.

Indessen ist die Annehmlichkeit des Reimes mit der Annehmlichkeit des Numerus und des Wohlklanges in keine Vergleichung zu setzen. Eine
 Sylbe,

Sylbe, die sich mit einem gewissen Laute endigt, ist an sich selbst keine Schönheit. Die Schönheit des Reimes ist nur beziehungsweise eine Schönheit, die in einer Gleichförmigkeit zwischen der Endigung des letzten Wortes zweener Verse liegt, die sich auf einander beziehen. Man merkt also von dieser so schnell vorübergehenden Schönheit nicht eher etwas, als am Ende zweener Verse, und nachdem man erst das letzte Wort des zweyten Verses gehört hat, der sich auf den ersten reimt. Ja man merkt oft die Anmuth des Reimes erst am Ende von drey oder vier Versen, wenn die männlichen und weiblichen Reime so untereinander gewebt werden, daß der erste und vierte männlich, und der zweyte und dritte weiblich sind; eine Vermischung, die in vielen Dichtungsarten sehr gewöhnlich ist.

Wenn ich aber auch hier bloß von solchen Versen reden will, wo der Reim in allen seinem Glanze, und in aller seiner Schönheit erscheint, so fühlt man dennoch seinen Wohlklang erst am Ende des zweyten Verses. Das, was seine Zierlichkeit ausmacht, ist die mehr oder weniger vollkommene Ähnlichkeit zwischen den letzten Worten zweener Verse. Allein die meisten Leser, welche keine Kunstverwandte sind, oder auch die Kunstverwandten selbst, die den Reim nicht allzulieb haben, erinnern sich, wenn sie den zweyten hören, des ersten Reims nicht mehr so deutlich, daß sie von der Vollkommenheit dieser beyden Reime auf eine angenehme Weise gerührt werden könnten. Man sieht seine Schön-

Schönheit mehr durch Nachdenken, als durch Empfindung ein, so gering ist das Vergnügen, welches er dem Ohre verursacht.

Man wird sagen, es müsse aber doch in dem Reime eine höhere Schönheit liegen, als die, die ich ihm einräume. Die Annehmlichkeit des Reimes, wird man hinzu setzen, hat sich bey allen Nationen beliebt gemacht: Alle haben gereimte Verse.

Erstlich spreche ich dem Reime seine Annehmlichkeit nicht ab; allein ich halte sie für weit geringer, als die, so aus dem Sylbenmaasse und der Harmonie der Töne entspringt; ein Vergnügen, welches beständig fortbauert, so lange man den Vers hört. Harmonie und Numerus sind ein immer heitres Licht, der Reim ist ein Blis, der nach einem augenblicklichen Glanze verschwindet. In der That thut der schönste Reim nur eine sehr flüchtige Wirkung. Wenn man auch so gar das Verdienst der Verse blos nach den dabey überstandenen Schwierigkeiten schätzen wollte, so bliebe es doch wahr, daß es weit weniger schwer ist, gut zu reimen, als numeröse und klangreiche Verse zu verfertigen. Man trifft bey jedem Worte Schwierigkeiten an, wenn man numeröse und wohlklingende Verse machen will. Nichts kann einem französischen Dichter diese Hindernisse übersteigen helfen, als sein Genie, sein Gehör, und eine unermüdete Arbeit. Keine in eine Kunst gebrachte Methode kommt ihm zu Hil.

Hülfe. Man trifft wenige Schwierigkeiten an, wenn man sich nichts weiter vorsetzt, als richtig zu reimen, und um sie desto leichter zu übersteigen, hilft man sich noch mit einem Reimlexico, dem Lieblingsbuche aller strengen Reimer. Sie haben alle dieses Buch in ihrem geheimen Fache, was sie auch immer davon sagen mögen.

Zweytens gebe ich zu, daß wir alle unsre Verse reimen, und unsre Nachbarn gleichfalls den größten Theil der ihrigen. Man findet den Reim selbst in Asien und Amerika eingeführt. Allein die meisten von diesen reimenden Völkern sind Barbaren; und die, so nunmehr zu gesitteten Nationen geworden sind, waren doch zu der Zeit Barbaren, und fast gänzlich ohne Wissenschaften, da sich ihre Poesie bildete. Die Sprachen, welche sie redeten, waren keiner vollkommern Poesie fähig, als diese Völker den ersten Grund zu ihrer Dichtkunst legten. Es ist wahr, Gelehrsamkeit und Wissenschaften sind nachher unter ihnen empor gekommen. Da sie aber erst lange nachher, als sie sich schon in Staatskörper formirt hatten, keiner und artiger geworden sind; da die Nationalgebräuche schon eingeführt, und durch ihre lange Dauer auch schon befestigt waren, als sich diese Völker durch ein kluges Studiren der griechischen und lateinischen Sprache ausbildeten: So hat man diese einmal angenommenen Gebräuche zwar besser und feiner gemacht, aber es ist nicht möglich gewesen, sie ganz zu verändern. Ein Baumeister, dem man ein

gothl.

gotthisches Gebäude in bessern Stand zu setzen giebt, kann zwar einige Aenderungen darinnen vornehmen, die es bewohnbar machen; aber er kann die Fehler nicht verbessern, welche von der ersten Einrichtung des Gebäudes herrühren; er kann kein regelmässiges Gebäude daraus machen. Er müßte das alte niederreißen, und ein ganz neues auf einer ganz andern Grundlage aufführen.

Daher haben die guten Dichter in Frankreich und den benachbarten Ländern die neuere Poesie zwar verschönern, und wenn ich so reden darf, auspußen können; aber es ist ihnen unmöglich gewesen, ihre erste Form umzubilden, die ihren Grund in der Natur und dem Genie der neuern Sprachen hatte. Die Versuche, so von Zeit zu Zeit in Frankreich von einsichtsvollen Dichtern gemacht worden sind, die Regeln unsrer Poesie zu verändern, und den Gebrauch abgemessener Verse nach Art der griechischen und lateinischen einzuführen, haben keinen glücklichen Erfolg gehabt.

Der Reim hat; so wie das Lehnswesen und das Duelliren, seinen Ursprung der Barbaren unsrer Vorfahren zu danken. Die Völker, welche das römische Reich eroberten, und von denen die neuern Nationen abstammen, hatten schon ihre Dichter, so barbarisch sie auch waren, als sie sich in Gallien und den andern Provinzen des Reichs festsetzten. Da diese selbstgewachsenen Poeten in Sprachen schrieben, die noch allzu unbearbeitet
E
waren,

waren, als daß man nach den Regeln des Sylbenmaasses damit umgehen konnte, da sie ihnen gar keinen Anlaß gaben, nur einen Versuch von dieser Art zu machen; so liessen sie sich einfallen, daß es ganz artig klingen müsse, wenn man zween Theile der Rede, die ein Verhältniß oder eine Beziehung auf einander hätten und von gleichem Umfangs wären, mit einerley laut endigte. Diese gleichendende Endsylbe, die nach einer gewissen Anzahl andrer Sylben wiederkam, hatte etwas Angenehmes, und gab, dem Scheine nach, oder auch, wenn man will, in der That, dem Versen eine Cadence. Vermuthlich ist dieses der Ursprung des Reimes.

In den Ländern, welche von den Barbaren eingenommen wurden, entstand ein neues Volk, aus der Vereinigung der neuen Ankömmlinge mit den alten Einwohnern. Die Gewohnheiten der herrschenden Nation behielten in vielen Stücken die Oberhand, vornämlich aber in der gemeinschaftlichen Sprache, die sich aus der Sprache der alten Einwohner und der neu angekommenen Fremdlinge bildete. Die Sprache, z. E., welche in Gallien aufkam, wofelbst die alten Einwohner meist Latein redeten, als sich die Franken darinnen niederliessen, behielt von der lateinischen Sprache nichts, als die daraus herstammenden Worte. Ihr Syntax nahm, wie wir schon gesagt haben, eine Gestalt an, die von der Wortfügung der Lateiner völlig unterschieden ist. Mit einem Worte, die neugebohrne Sprache sah sich genöthigt, ihre Verse zu rei-

reimen, und der Reim gieng so gar in die lateinische Sprache über, deren Gebrauch sich unter einer gewissen Art Leuten erhalten hatte. Ungefähr um das achte Jahrhundert wurden die leoninischen Verse Mode, welches gereimte lateinische sind, und sie waren es noch, als man die folgenden machte:

Fingitur hac specie bonitatis odore refertus.
Istius ecclesiae fundator rex Dagobertus.

Die leoninischen Verse verschwanden mit der Barbarey, bey dem Aufgange des Lichtes, dessen Dämmerung in dem funfzehenden Jahrhunderte anbrach.



Sieben u. dreyßigster Abschnitt.

Die Wörter unsrer Muttersprache machen mehr Eindruck auf uns, als die Wörter einer fremden.

Ein unvorsprechlicher Beweis von dem Vorzuge lateinischer Verse vor den unsrigen ist dieser, daß die lateinischen für einen Franzosen, welcher Latein versteht, rührender und einnehmender sind, als die Verse seiner Muttersprache. Gleichwohl ist der Eindruck, den die Wörter einer fremden Sprache auf uns machen, weit schwächer, als

als der Eindruck der Wörter unsrer Muttersprache. Wenn also der Eindruck lateinischer Verse auf uns härter ist, als der Eindruck der französischen, so folgt daraus, daß die lateinischen Verse vollkommener und fähiger zu gefallen sind, als die unsrigen. Lateinische Verse haben an sich selbst nicht so viel Gewalt über uns, als sie über die Römer hatten; nicht so viel, als unsre Verse über unser Gehör haben sollten.

Unsre Worte, eine kleine Anzahl derselben ausgenommen, die für nachahmende angesehen werden können, stehen in keiner andern, als einer bloß willkührlichen Verbindung mit dem damit verknüpften Begriffe. Diese Verbindung rühret von einer blossen Willkühr, oder von dem Ungefähr her. So konnte man z. E. in unsrer Sprache die Idee eines Pferdes mit dem Worte Stein verbinden, und umgekehrt, die Idee eines Steines mit dem Worte Pferd. Nun geschieht es bloß in den ersten Jahren unsers Lebens, daß man gewisse Worte so fest mit gewissen Ideen verbindet, daß uns diese Wörter von Natur einen Nachdruck, oder eine besonders eigenthümliche Kraft zu haben scheinen, die Sachen anzudeuten, wovon sie doch nur willkührlich angenommene Zeichen sind. Wenn wir also von unsrer Kindheit an die Bedeutung des Wortes lieben gelernt haben, wahn dieses Wort das erste gewesen ist, welches wir im Gedächtnisse behielten, die Sache, deren Zeichen es ist, auszudrücken, so scheint uns dieses Wort eine
von

von Natur ihm beywohnende Kraft zu haben, obgleich der Nachdruck, den wir darin finden, blos von unsrer Erziehung, und davon herkömmt, daß es, wenn ich so sagen darf, zuerst in unserm Bewußtseisse Platz genommen hat.

Es geschieht so gar, daß, wenn wir eine fremde Sprache lernen, nachdem wir schon zu einem gewissen Alter gekommen sind, wir die Worte derselben nicht unmittelbar auf die damit verknüpfte Idee, sondern auf die Worte unsrer Muttersprache beziehen, die mit diesen Ideen vergesellschaftet sind. Also verbindet ein Deutscher, welcher französisch lernet, die Idee von Gott nicht unmittelbar mit dem Worte Dieu, sondern mit dem Worte Gott. Wenn er nach der Zeit das Wort Dieu aussprechen hört, so ist die erste Idee, die in ihm rege wird, die Idee der Bedeutung, welche dieses Wort im Deutschen hat. Die Idee von Gott ist erst die zweyte, die in ihm entsteht. Es ist, als müßte er sich das erstere Wort vorher übersehen.

Man mag diese Erklärung, wenn man will, für eine Spisündigkeit halten, es wird dem ungeschadet allemal wahr bleiben, daß unsre Seele, wofern sie nicht in ihrer Kindheit gewöhnt worden ist, uns gewisse Ideen so gleich darzustellen, so bald gewisse Töne in unsre Ohren schallen, von diesen Worten einen weit schwächeren und langsamern Eindruck empfängt, als von denjenigen, denen sie von Kindheit an zu gehorsamen gewöhnt ist. Die

Wirkung dieser Worte hängt von dem mechanischen Uhrwerke unsrer Organen ab, und folglich auch von der Leichtigkeit und Geschwindigkeit ihrer Bewegungen. Hierinnen liegt die Ursache, warum zween Menschen, wovon der eine feurig und der andre langsam ist, nicht in gleichem Zeitraume von Einer Rede erschüttert werden, ob schon beyde zuletzt gleichen Antheil an der darinnen abgehandelten Sache nehmen.

Die Erfahrung, welche da, wo es darauf ankommt, was wirklich geschieht, oder nicht geschieht, allemal mehr entscheidet als alle Vernunftschlüsse, lehret uns, daß sich die Sache so verhalte. Ein Deutscher, der das Englische nur als eine fremde Sprache weis, fühlt nicht eben das bey dem Worte love, was er bey dem Worte Liebe fühlt, ob gleich diese Worte einerley Bedeutung haben.

Dem ungeachtet gefallen die lateinischen Verse mehr, sie sind rührender, als die Verse unsrer Muttersprache. Man kann das Zeugniß der Ausländer, denen die französische Sprache in unsern Zeiten viel geläufiger ist, als die lateinische, nicht verwerfen. Sie sagen einmüthig, daß ihnen die französischen Verse weniger Vergnügen machen, als die lateinischen, obgleich die meisten das Französische eher gelernt haben, als das Lateinische. Die Franzosen selbst, welche Latein genug wissen, um die Dichter dieser Sprache mit leichter Mühe zu verstehen, sind ihrer Meynung. Vorausge-
setzt,

sagt, daß der französische und der lateinische Dichter einerley Materie, und daß beyde sie mit gleichem Glücke abgehandelt haben, so finden die Franzosen, von denen ich rede, mehr Vergnügen bey dem Lesen des lateinischen Dichters. Der sinnreiche Einfall des Herrn Bourbon, daß es ihm vorkäme, als tränke er Wasser, wenn er französische Verse läse, ist bekannt. Ja die Franzosen und die Ausländer, diejenigen nämlich, welche unsre Sprache so gut als wir selbst verstehen, und die mit dem Horaz in der einen Hand, und mit dem Boileau in der andern, erzogen worden sind, können nicht leiden, daß man lateinische und französische Verse von Seiten ihrer Mechanik in eine Vergleichung stellt. Es muß sich also in den lateinischen Versen etwas Vortreffliches befinden, das in den französischen nicht anzutreffen ist. Der Ausländer, welcher sein Glücke geschwinder an einem Hofe macht, als ein Eingeborner, wird für einen Mann von größern Verdiensten gehalten, als der, den er hinter sich zurücke gelassen hat.



Acht und dreyßigster Abschnitt.

Die Mahler zu Raphaels Zeiten hatten keinen Vortheil über die Mahler unsrer Zeit. Von den Malern des Alterthumes.

Unfre französische Dichter sind also zu beklagen, wenn sie eine Vergleichung mit den lateinischen aushalten sollen, denen es bey so vielen Hülfsmitteln so leicht wurde, bessere Werke zu machen, als wir. Sie könnten das zu ihrer Vertheidigung vorbringen, was Quintilian im Namen der lateinischen Dichter den Kunstrichtern zur Antwort giebt, welche von ihnen foderten, sie sollten eben so rührend seyn, als die Griechen: Macht unsre Sprache eben so fruchtbar an Ausdrücken, und eben so lieblich im Klange, als die Sprache derer, denen wir, nach eurer Forderung, gleich kommen sollen, um eure Achtung zu verdienen. a) *Det mihi in loquendo eandem jucunditatem et parem copiam.* Ein Baumeister, der ein Gebäude blos mit Backsteinen aufführen muß, kann es nicht so schön machen, als der, so mit Quadersteinen und Marmor bauen kann. Unsere Mahler sind hierinn weit glücklicher, als die Dichter. Die Mahler unsrer Zeiten bedienen sich eben

a) *Instit. Lib. XII.*

eben der Farben und eben der Werkzeuge, deren sich diejenigen bedienten, deren Werke man mit den andern entgegen stellen kann. Unsere Mahler schreiben, so zu sagen, in eben der Sprache, die ihre Vorgänger redten. Unter diesen Vorgängern verstehe ich nicht die Mahler aus den Zeiten Alexanders des Grossen, oder aus dem Jahrhunderte des August. Wir haben keine so vollständige und genaue Kenntniß von der alten Mahleren, daß wir eine Vergleichung zwischen ihr und der neuern anzustellen im Stande wären. Unter den Vorgängern unsrer Mahler, verstehe ich blos diejenigen, welche sich seit der Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften berühmt gemacht haben.

Wir ist nicht bekannt, daß ein einziges altes griechisches Gemälde bis auf unsre Zeiten gekommen wäre. Die noch von den alten römischen Malern übrig sind, deren ist eine so kleine Anzahl, und sie sind noch dazu so beschaffen, daß man schwerlich aus der Beschauung solcher Gemälde von der Geschicklichkeit der besten Werkmeister damaliger Zeiten, und der Farben, deren sie sich bedienten, urtheilen kann. Wir können nicht mit Zuverlässigkeit wissen, ob sie deren einige hatten, die wir nicht haben; aber es ist sehr wahrscheinlich, daß ihnen diejenigen fehlten, die unsre Künstler aus Amerika und aus einigen andern Ländern erhalten, mit denen Europa erst seit zwey Jahrhunderten einen ordentlichen Verkehr hat.

Viele von den noch vorhandenen alten Malereyen sind in musivischer Arbeit, welches eine Malerey ist, die aus kleinen farbigten Steinen und Glasstückgen gefertiget wird, die man so zusammenfügt, daß sie im Ganzen die Züge und Farben eines Gegenstandes, den man auf solche Weise abbilden will, vorstellen. Ein grosses Stücke von solcher Arbeit ist in dem Barberinischen Palaste zu Palestrina, fünf und zwanzig Meilen von Rom zu sehen, welches ohngefähr zwölf Fuß in der Länge und zehn in der Höhe hat, und einer grossen Nische zur Bekleidung dient, deren Wölbung die beyden Reihn Stufen unterstützt, mittelst deren man auf den ersten Absatz der Hauptstreppe dieses Gebäudes kömmt. Dieses prächtige Stücke ist gewissermaassen eine Landcharte von Aegypten; und dem Vorgeben nach eben der Fußboden, den Solla in den Tempel der Fortuna zu Präneste hatte gefertigten lassen, wovon Plinius im fünf und zwanzigsten Capitel des sechs und dreyssigsten Buches seiner natürlichen Geschichte redet. Man kann es klein in Kupfer gestochen in dem Lacium des P. Kirchers sehen; aber der Cardinal Barberini liess es im Jahre 1721 auf vier grosse Platten stechen. Der alte Künstler hat sich zur Auszierung seiner Charte verschiedner Bignetten von der Art bedienet, wie die, welche die Erdbeschreiber auf ihre Charten setzen, den leeren Platz damit auszufüllen. Diese Bignetten stellen Menschen, Thiere, Gebäude, Jagden, Ceremonien, und viele andre Dinge aus der natürlichen und moralischen Geschich-

Schichte des alten Aegyptens vor. Die Benennung der darauf abgebildeten Dinge ist mit griechischen Buchstaben darüber geschrieben, ungefähr so, wie in einer allgemeinen Charte von Frankreich der Name der Provinzen.

Poussin hat sich einiger von diesen Compositionen bedient, verschiedne von seinen Gemälden zu verschönern, unter andern dasjenige, welches die Ankunft der heiligen Familie in Aegypten vorstellt. Dieser große Maler lebte noch, als diese prächtige musivische Arbeit aus den Ruinen eines Tempels des Serapis ausgegraben wurde, der nach unserer Art zu reden, eine Capelle des berühmten Tempels der Fortuna zu Praeneste war. Es ist jedermann bekannt, daß das alte Praeneste das heutige Palestrina ist. Zum Glück wurde sie vollkommen unbeschädigt und wohlbehalten aus ihrem Grabe hervorgezogen, allein zum Unglücke für die Liebhaber erst fünf Jahre nachher, als der Bischof Suarez von Valsson sein Buch, Praenestes antiquae libri duo, hatte drucken lassen. b) Gebachte Charte lag damals in den Kellern der bischöflichen Wohnung zu Palestrina verschüttet, wo sie gleichsam unsichtbar war. Man konnte etwas wenigens davon sehen, wenn man diejenigen Stellen; welche schon entdeckt waren, stark wusch, und auch alsdenn sah man sie nur bey dem Scheine einer Fackel. Der Herr von Valssons c) hat uns also

b) Gedruckt in Rom 1655.

c) Praenest. antiqu. Lib. I. p. 50.

also in seinem Werke blos die Beschreibung einiger Stücke liefern können, welche der Ritter Del Pozzo auf der Stelle selbst hatte abzeichnen lassen. d)

Man siehet noch zu Rom und an verschiedenen Orten in Italien Ueberreste von alter musivischer Arbeit, welche meistens von Pietro Santi Bartoli in Kupfer gestochen sind, der sie seinen verschiedenen Sammlungen einverleibt hat. Allein man würde aus verschiedenen Ursachen ein falsches Urtheil von dem Pinsel der Alten fällen, wenn man es auf die Beschaffenheit dieser Musiven bauen wollte. Liebhaber wissen, daß man dem Titian die ihm schuldige Gerechtigkeit nicht wiederfahren lassen würde, wenn man aus den Musiven in der St. Marcuskirche zu Venedig, die nach den Zeichnungen dieses Meisters in den Colorken verfertigt sind, auf seine Verdienste schließen wollte. Es ist unmöglich, mit Steinen und Glasstückgen, deren sich die Alten zu musivischen Malereien bedienten, alle die Schönheiten und Annehmlichkeiten nachzumachen, die der Pinsel eines geschickten Mannes in ein Gemälde bringt, wo er freye Hand hat, seine Farben nach eignem Gefallen zu schmelzen, und auf jeden physischen Punkt dasjenige zu bringen, was er im Sinne hat, sowohl in Absicht auf die Zeichnung, als in Absicht auf die Farben. In der That, diejenigen Musiven, von denen man aus meistens Ruhmens macht, die, so man in einer

ge.

d) Praerect. antiqu. Lib. II. p. 222.

gewissen Entfernung für Arbeiten des Pinsels ansieht, sind nichts als Copien von blossen Porträten. Von dieser Art ist das Bildniß Papp Paulus des fünften, das zu Rom in dem borghesischen Palaste befindlich ist.

Selbst in Rom ist nur noch eine kleine Anzahl alter Gemälde vorhanden, die mit dem Pinsel gemacht sind. Folgende erinnere ich mich gesehen zu haben. Erstlich die sogenannte aldrovandinische Hochzeit und die Figuren an der Pyramide des Cestius. Es giebt wohl keinen Liebhaber, der nicht wenigstens Kupferstiche davon gesehen hätte. Zweitens, die Mahleren in dem barberinischen Palaste zu Rom; welche in unterirdischen Gewölbem gefunden wurden, als man den Grund zu diesem Gebäude legte. Diese sind das Landschafts- oder Nymphenstück, welches Lucas Holstenius mit einer Erläuterung desselben in Kupfer herausgegeben hat; die von Carl Maratti wieder ergänzte Venus, und eine Figur der Stadt Rom, die eine Victoria hält. Kenner, denen die Geschichte dieser beyden Frescomahleren nicht bekannt ist, halten die eine für Raphaels Arbeit; und die andere für ein Werk des Corraggio. Man sieht auch noch im Farnesischen ein Stück antiker Mahleren, welches in dem Garten des Kaisers Hadrianus zu Tivoli gefunden worden ist, und ein Ueberbleibsel von einem Deckenstücke in dem Garten eines Privatmannes unweit S. Gregorio. Man hat seit der ersten Ausgabe dieses Werkes in dem farnesischen

sehen Garten, auf dem palatinischen Berge, an der Stelle, wo ehemals der Palast der römischen Kaiser stand, verschiedne andre alte Gemälde gefunden. Sie gaben ehedem Deckenstücke in einem Badsaale ab, aber weder der Herzog von Parma, dem sie zugehörten, noch der König von Sicilien, der sie seitdem nach Neapel hat, bringen lassen, haben sie noch zur Zeit in Kupfer stechen lassen. Herr Doctor Mead, der wegen seiner Talente und wegen seiner Liebe zu den Künsten in ganz Europa so bekannt ist, hat sein Cabinet mit einem Stücke antiquer Mahleren bereichert, welches ebenfalls in den Ruinen des kaiserlichen Palastes gefunden worden ist; und er hat diesen kostbaren Ueberrest in Kupfer stechen lassen. Es stellt vermuthlich den Kaiser Augustus vor, welcher den Agricippa, den Mäcenas und einige andre zur Seite stehen hat, und einer Figur, die nicht mehr zu sehen ist, eine Krone überreicht. Der Herr Marquis Capponi, welcher mit einer grossen Gelehrsamkeit einen besondern Geschmack an allen dem, was in die Alterthümer einschlägt, verbindet, hat noch ein absonderliches Stücke einer alten Mahleren, die in seinem Cabineto befindlich ist, stechen lassen. Es ist das Bildniß eines Architekten, neben welchem man die Werkzeuge seiner Kunst liegen sieht. Diese Mahleren ist in einem Grabe gefunden worden.

Man sah vor einiger Zeit viele andre Stücke alter Mahleren in den Gebäuden, die gemeinlich die Ruinen von den Bädern des Titus genannt wer-

werden; aber einige sind untergegangen, wie z. B. das Gemälde, welches den Coriolan vorstellte, den seine Mutter bewegt, wieder von Rom abzugehen, wovon Annibal Caraccio eine Zeichnung gemacht hat, die in Kupfer gestochen ist, und sich gegenwärtig in den Händen des Herrn Crozat befindet, der sie von dem Canonicus Vittoria bekommen hat; die andern sind weggenommen worden. Von hier hatte der Cardinal Massini die vier Stücke, welche man für Vorstellungen der Geschichte des Adonis hält, und noch zwey andre Fragmente bekommen. Diese gelehrten Ueberreste sind nach seinem Tode in den Besitz des Marquis Massini gekommen, und man kann sie in dem Werke des Herrn de la Chausse: *Pittura antiche delle Grotte di Roma*, in Kupfer sehen. Der Verfasser hat uns in diesem Buche viele Zeichnungen von alten Mahleren geliefert, die noch nicht bekannt gemacht waren, und unter andern die Zeichnung von dem Deckenstücke eines Saales, welches im Jahre 1705, folglich ein Jahr vor der Ausgabe seines Werkes unweit S. Stefano Rotondo ausgegraben wurde. Die weibliche Figur, die auf ein Stücke Gyps gemahlt ist, und sich ehemals in den Händen des Canonicus Vittoria befand, ist jetzt zu Paris in dem Besitze des jüngern Herrn Crozat.

Was noch in den Bädern des Titus übrig ist, das sind nur halb verlostehne Gemälde; der P. Montfaucon e) und Franciscus Bartoli f) ha-

e) *Diar. ital.* p. 132.

f) *Pittura antiche.*

haben uns das Kupfer eines Landschaftsstückes geliefert, welches unter allen dasjenige ist, so die Zeit noch am wenigsten beschädigt hat.

Man sah noch im Jahre 1702 in den Ruinen des alten Capua, welches eine Meile weit von dem heutigen Capua liegt, eine unterirdische Gallerie, im lateinischen cryptoporticus, die ein gemauertes Gewölbe hatte, worauf sich Figuren in verschiednen Kleidungen befanden, die mit einander scherzten. Als der Prinz Emmanuel von Sicilien, im Jahre 1709, den Grund zu einem Landhause, am Ufer der See, zwischen Neapel und dem Berge Vesuv graben ließ, fand man ein Gebäude, welches mit alten Mahlereyen ausgeziert war; aber mir ist Niemand bekannt, der dem Publico eine Zeichnung von diesen Mahlereyen, oder auch von denen in dem alten Capua geliefert hätte.

Ich weis von keinen andern alten Mahlereyen, welche mit dem Pinsel gemacht, und noch jetzt vorhanden sind, ausser denen, von welchen ich jetzt gesagt habe. Man hat zwar seit zweyhundert Jahren eine weit größere Anzahl, theils in Rom, theils an andern Orten von Italien ausgegraben; allein ich weis nicht, durch was für ein Verhängniß die meisten von diesen Gemälden verlohren gegangen sind, so daß wir nichts mehr davon übrig haben, als die Zeichnungen. Der Cardinal Masini hatte eine sehr schöne Anzahl solcher Zeichnungen

gen zusammen gebracht, und zwar durch einen wunderlichen Zufall, denn er hatte die vortrefflichsten Stücke davon aus Spanien mit sich nach Rom gebracht. g) Während seiner Nunciatur hatte er ein Taschenbuch abzeichnen lassen, das in dem Cabinete des Königes von Spanien befindlich war, und viele Zeichnungen von antiken Mahleren enthielt, die man in Rom gefunden hatte, als man im sechzehnden Jahrhunderte anfieng, sehr eifrig in den übergebliebenen Ruinen des Alterthumes herum zu wühlen, um die darunter verborgenen Schätze der Kunst aufzusuchen. Der Ritter Del Pozzo, dessen Name unter den Liebhabern der Mahleren so berühmt ist, und für welchen Poussin seine ersten Gemählde von den sieben Sacramenten verfertigte, hatte gleichfalls eine sehr schöne Sammlung von Zeichnungen nach antiken Gemählden zusammen gebracht, die Papst Clemens der eilfte während seiner Regierung in seine eigne Bibliothek kaufte.

Aber fast alle Mahleren, wornach diese Zeichnungen gemacht waren, sind verlohren gegangen. Die, welche man im Jahre 1674, ohnweils Pontemolle aus dem Begräbnisse der Nasonen hervorzog, sind schon nicht mehr vorhanden. Wir haben nichts mehr davon, als die colorirten Copien, die für den Herrn Colbert und den Cardinal

nal
 g) Diese Sammlung ist seit kurzem nach England in den Besitz des Herrn D. Mead gekommen.

nal Massini gemacht wurden, und die Kupfer des Pietro Santi Bartoli, welche nebst den Erklärungen des Bellori einen Folioband ausmachen, der zu Rom gedruckt ist. h) Schon vor vierzig Jahren waren kaum noch einige Spuren von den Originalen zu sehen, ob man gleich die Sorgfalt gehabt hatte, einen Ueberstrich von Knoblauch darüber zu ziehen; der sonst so geschickt ist, Frescogemälde lange zu erhalten. Aber ungeachtet dieser Vorsicht sind sie von selbst verloschen.

Die Kenner des Alterthumes behaupten, es sey dieses das Schicksal aller antiken Mahlereyen, die sehr lange an Orten verschüttet gelegen haben, wohin die freye Luft nicht hat dringen können. Diese Luft richtet sie zu Grunde, so bald sie ihrer Wirkung wieder von neuem ausgesetzt werden; denen hingegen thut sie keinen Schaden, die an solchen Orten verborgen gelegen haben, wohin die Luft einen freyen Zugang gehabt hatte, ausser daß diese, wie alle Frescogemälde, nach und von selbst auswittern. Also hätten die Mahlereyen, welche man vor zwanzig Jahren in dem corsinischen Garten auf dem Berge Janiculum ausgrub, noch lange Zeit dauern können. Die äussere Luft hatte einen freyen Zug in die Gräber gehabt, deren Mauern sie zur Zierde dienten; allein durch die Schuld des Eigenthümers wurden sie gar bald zernichtet. Zum Glücke hat sie uns Bartoli noch in Kupferstichen

h) Im Jahre 1680.

stichen aufbehalten. i) Dergleichen Zufälle werden sich in Zukunft nicht mehr eräugnen. Da der Papst Clemens, welcher vielen Geschmack an den Künsten hatte, und die Alterthümer liebte, die Zernichtung der Mahlerereyen in dem corsinischen Garten, unter dem Pontificate eines andern, nicht hatte verhindern können, so wollte er wenigstens nicht geschehen lassen, daß die Liebhaber seiner Regierung dergleichen Zufälle vorzuwerfen hätten, die für sie so denkwürdige Unglücksfälle sind. Er ließ also gleich im Anfange seiner Regierung durch den Cardinal Johann Baptista Spinola, Kämmerer des h. Stuhles, einen Befehl ausfertigen, wodurch allen und jeden Eigenthümern solcher Plätze, wo man einige Spuren von antiker Mahlerer antrifft, verboten wird, das Mauerwerk, woran sie befindlich sind, ohne ausdrücklich erhaltene Erlaubniß niederreißen zu lassen.

Man sieht wohl ein, daß sich auf das Ansehen solcher Ueberreste von antiken Gemälden, die gemeiniglich schadhast sind, oder doch wenigstens durch die Länge der Zeit vieles erlitten haben, keine Vergleichung zwischen der alten und neuern Mahlerer, ohne Unbesonnenheit anstellen läßt. Zudem sind die noch vorhandnen Ueberbleibsel, und das was zu Rom an die Mauern gemahlt war, erst lange nach den Zeiten der berühmten griechischen Künstler verfertigt. Nun erhellet aus den Schriften der Alten, daß die Mahler, welche unter

N 2. ter

i) Lib. de Sepulchri antichi.

ter der Regierung Augusts und seiner ersten Nachfolger arbeiteten, weit unter dem berühmten Apelles und seinen erlauchten Zeitgenossen waren. Plinius, welcher seine Geschichte unter der Regierung Vespasians schrieb, als die Künste schon den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht hatten, zu welchem sie unter den Kaisern gelangt sind, erwähnt unter den Gemälden, die er zu den größten Zierden von Rom rechnet, keines einzigen, von dem er uns muthmassen ließe, daß es zu den Zeiten der Kaiser verfertigt worden sey. Man kann also auf die noch vorhandenen Ueberreste der alten Maleren, welches Trümmern solcher Werke sind, die zu Rom unter den Kaisern gemacht wurden, kein sicheres Urtheil über den Grad der Vollkommenheit bauen, zu welchem die Griechen und Römer diese schöne Kunst gebracht haben mögen. Man kann aus diesen Ueberbleibseln nicht einmal den Grad der Vollkommenheit bestimmen, worinn sich die Malerey damals befand, als sie verfertigt wurden.

Ehe man von einem gewissen Werke auf den Zustand schliessen kann, worinnen sich die Kunst befand, als dieses Werk gearbeitet wurde, muß man mit Gewißheit wissen, in welchem Ansehen dieses Werk damals gestanden hat, und ob es für vortreflich in seiner Art gehalten worden ist. Was für eine Ungerechtigkeit würde man z. E. gegen unser Jahrhundert begehen, wenn man aus den Tragoedien des Pradon, oder aus den Komödien des

des Hauteroche ein Urtheil von dem Zustande der dramatischen Poesie unsrer Zeiten fällen wollte. In denjenigen Zeiten, die an vortrefflichen Künstlern am fruchtbarsten sind, lebt es noch weit mehr mittelmässiger Künstler. Es werden noch mehr schlechte Werke verfertigt, als gute. Nun würde man Gefahr laufen, seine Entscheidung auf das Ansehen solcher mittelmässigen Werke abzufassen, wenn man z. B. von dem Zustande der Mahleren unter dem August nach den Figuren auf der Pyramide des Cestius urtheilen wollte; ob gleich sehr wahrscheinlich ist, daß diese Frescomahleren zu eben der Zeit, da dieses Grabmaal aufgeführt wurde, und folglich unter der Regierung dieses Kaisers verfertigt worden sind. Wir wissen nicht, was für einen Rang der Künstler, der sie machte, unter den Malern seiner Zeit hatte; und das, was heut zu Tage in allen Ländern geschieht, zeigt uns zur Gnüge, daß Partheylichkeit und Privatgunst oft im Stande sind, es dahin zu bringen, daß die größten Werke Künstlern zur Ausführung aufgetragen werden, die weit unter denen sind, welche man ihnen nachsetzt.

Wir können wohl die alte Bildhauerey mit der unsrigen vergleichen, weil wir sicher sind, daß wir noch heut zu Tage die Meisterstücke der griechischen Bildhauerkunst, oder welches einerley ist, die schönsten, die das Alterthum hervorgebracht hat, besitzen. Die Römer in ihrem glänzendsten Jahrhunderte, welches das Jahrhundert des

342 Kritische Betrachtungen über die

Augustus war, machten den erlauchtesten Männern Griechenlandes nichts streitig, als die Regierungswissenschaft. Sie erkannten sie für ihre Meister in den Künsten, ausdrücklich aber in der Bildneren.

Excudent alii spirantia mollius aera,
Credo equidem, vias ducent de marmore vultus.
Tu regere imperio populos, Romane, memento;
Hae tibi erunt artes. k)

Plinius ist eben der Meinung, als Virgil. Allein die kostbarsten Stücke, welche Griechenland besaß, waren nach Rom gebracht worden, und wir wissen gewiß, daß wir noch heut zu Tage die schönsten Werke haben, die in dieser Hauptstadt der Welt befindlich waren, nachdem sie sich mit den kostbarsten Meisterstücken der Griechen bereichert hatte. Plinius spricht mit ganz besonderer Hochachtung von der Statue des Herkules, die gegenwärtig in dem farnesischen Palaste ist, und er schrieb, als sich Rom schon mit der Beute des Orientes bereichert hatte, als von einem der schönsten Werke der Bildhauerkunst, die sich in Rom befanden. l) Eben dieser Autor benachrichtiget uns, m) daß der Laokoon, welcher gegenwärtig im belvederischen Palaste befindlich ist, das schätzbarste Stück der Bildhauerkunst war, das man zu seiner Zeit in Rom hatte. Der Charakter, welchen Pl.

k) *Aeneid.* L. VI.

l) *Plin. Hist.* L. XXXVI.

m) *Hist.* L. LV.

Plinius den Statuen benlegt, woraus die Gruppe des Laokoon bestand, der Ort, wo sich selbige, seinem Berichte nach, damals befanden, welcher eben derselbe ist, wo man sie nun seit mehr als zweyhundert Jahren ausgegraben hat, machen es, ungeachtet der Einwendungen, die einige Antiquitätenkennner dargegen vorbringen, un widersprechlich gewiß, daß die Statuen, so wir noch jetzt besitzen, eben die sind, von denen Plinius redet. Also sind wir im Stande zu urtheilen, ob uns die Alten in der Bildhauerkunst übertroffen haben. Die streitenden Parteyen haben, wenn ich diese Redensart gebrauchen darf, ihre Urkunden vorgezeigt. Nun habe ich nie den Ausspruch zum Vortheile der neuern Bildhauer thun hören. Niemals habe ich gehört, daß man dem Moses des Michael Angelo den Vorzug vor dem Laokoon in Belvedere gegeben hätte. Dem ungeachtet will ich gestehen, daß es ungerathet seyn würde zu behaupten, daß die Maler des griechischen und römischen Alterthumes unsre Maler übertroffen hätten, weil die alten Bildhauer die neuern übertroffen haben. Es ist wahr, die Malerey und die Bildhauerkunst sind zwei Schwestern, aber sie stehen nicht in einer so genauen Vereinigung, daß sie alle ihre Schicksale mit einander gemein haben müßten. Die Bildnerer kann, ob sie gleich die jüngste ist, wohl ihre ältere Schwester hinter sich zurücke lassen. n)

) 4

Es

n) Vielleicht läßt sich das Gegentheil dieser Meinung des Herrn Verfassers, sowohl aus Gründen der Geschichte, als

Es würde eben so verwegnen seyn, die Sache daraus zu entscheiden, daß unsre Gemählde nicht die wunderbaren Wirkungen thun, welche die Mahleren der Alten bisweilen gethan haben. Allem Anscheine nach sind die Erzählungen der Scribenten von diesen Wirkungen übertrieben, und wir wissen nicht einmal, wie viel wir davon wegnehmen müssen, um sie zu einer genauen Richtigkeit herab zu bringen. Es ist uns unbekannt, wie vielen Antheil die Neuheit der Mahlerkunst an diesen Eindrücken gehabt haben möge, welche gewisse Gemählde auf die Zuschauer gemacht haben sollen. Die ersten Gemählde, so ungeschickt sie auch seyn mochten, mußten göttliche Werke zu seyn scheinen. Die Bewunderung für eine ganz neu erfundene Kunst verleitet leicht diejenigen, so von den Productionen derselben reden, in das Uebertriebne zu fallen, und die mündliche Sage, die diese Erzählungen sammelt, setzt bisweilen noch etwas zu diesen übertriebnen Erzählungen hinzu, um sie noch wunderbarer fortzupflanzen, als sie ihr überliefert worden sind. Man findet in den Schriften der Alten unmögliche Dinge, welche für wahr ausgegeben, und ganz gewöhnliche, die für Wunderwerke angesehen werden. Und wissen wir denn, was für Wirkungen viele Gemählde des Raphael, Rubens, und des Annibal Caraccio unter Menschen gethan haben würden, die so empfindlich, und so geneigt waren, sich zu passioniren, als es die
Mit.

als aus der Natur beyder Künste, mit mehrerer Wahrscheinlichkeit muthmaßen.

Mitbürger der alten griechischen Maler waren?

Ueberhaupt kann man von Gemälden denjenigen, die sie ganz und gar nicht gesehen haben, und die Manier des Künstlers, der sie verfertigt hat, gar nicht kennen, nicht anders einen Begriff machen, der ein wenig deutlich ist, als durch die Vergleichung mit andern Gemälden. Wir selbst, wenn wir mit jemanden von den Werken eines Malers sprechen, der ihm unbekannt ist, wir werden durch die innere Empfindung angetrieben, uns dieses Mittels der Vergleichung zu bedienen. Wir machen ihnen durch die Vergleichung mit bekannten Malern eine Idee von dem unbekanntem, und dieses Mittel, eine Beschreibung zu machen, ist das beste, wenn es Sachen betrifft, die in die Sinne fallen. Wir sagen: Er colorirt ungefähr wie dieser; er zeichnet wie jener; in der Composition hat er eine Aehnlichkeit mit noch einem andern. Nun aber fehlt uns über die Werke der alten griechischen Maler das Urtheil einer Person, welche die Werke der neuern gesehen hat. Wir wissen nicht einmal, was für eine Vergleichung sich damals zwischen den noch ist vorhandenen Malereien, und den schönen Gemälden der Griechen, die nicht bis auf uns gekommen sind, anstellen ließ.

Die neuern Scribenten, welche von der Malieren der Alten gehandelt haben, machen uns gelehrt, ohne uns fähiger zu machen, den Streit

346 Kritische Betrachtungen über die

von dem Vorzuge der Mahler des Alterthums vor den neuern zu entscheiden. Diese Schriftsteller haben sich begnügt, die Stellen der alten Autoren, die von der Mahleren reden, zu sammeln, und sie als Philologen zu erläutern, ohne sie durch eine sorgfältige Untersuchung desjenigen zu erklären, was unsre Mahler noch täglich verfertigen; ja so gar ohne diese Stellen mit den noch vorhandenen antiken Gemälden zusammen zu halten, und die Anwendung von jenen auf diese zu machen. Daher muß man, beacht mich, um einen so deutlichen Begriff, als möglich, von der alten Mahleren zu bekommen, dasjenige stückweise untersuchen, was wir von der Composition, von dem Ausdrücke, und von dem Colorite der Mahler des Alterthumes Gewisses wissen.

Wir haben es in diesem Werke für bequem gehalten, die Ordonnance in die mahlerische und in die dichterische Composition einzutheilen. Was die mahlerische Composition betrifft, so muß man gestehen, daß die alten Mahler aus den vorhandnen Ueberresten dem Raphael, Rubens, Paul Veronese und Le Brün nicht übertreffen, ja ihnen nicht einmal gleich zu kommen scheinen. Wenn die Alten in dieser Gattung nichts Besseres gemacht haben, als die erhobenen Arbeiten, die Münzen und die Gemälde, so bis auf uns gekommen sind, so sind sie den Neuern nicht gleich gekommen. Ihr Perspectiv ist gemeiniglich schlecht; andere Fehler zu geschweigen. Der Herr de la Chausse sagt, indem er

er von der Landschaft in den Bädern des Titus redet: o) An dieser Malerey sieht man, daß die Alten eben so unglücklich in der Perspectiv, als gelehrt in der Zeichnung sind.

Was die dichterische Composition anlangt, so bestreben sich die Alten ungemein; in ihren Erfindungen vortrefflich zu seyn, und da sie grosse Zeichner waren, so mußte es ihnen auf alle Art leicht werden, glücklich darinnen zu arbeiten. Um einen Begriff von der Vollkommenheit zu geben, zu welcher es die Alten in diesem Theile der Malerey, der die grosse Kunst des Ausdruckes unter sich begreift, gebracht hatten, wollen wir anführen, was die Scribenten des Alterthumes davon sagen. Die dichterische Composition ist unter allen Theilen der Malerey derjenige, wovon man am allerleichtesten eine Idee durch Worte geben kann, der sich am besten beschreiben läßt.

Plinius, welcher noch methodischer als die andern Autoren von der Malerey spricht, hält den Ausdruck und die andern poetischen Erfindungen für ein grosses Verdienst ah einem Künstler. Es ist klar aus seinen Schriften, daß dieser Theil der Kunst bey den Alten in grosser Achtung stand, und daß er eben so sehr von ihnen getrieben wurde, als in unsern Zeiten von der römischen Schule. Dieser Autor erzählt als einen merkwürdigen Umstand in der Geschichte, daß ein Thebaner, Namens Ari-
st-

o) *Pittur. antich. p. 13.*

stides, der erste gewesen sey, welcher gezeigt habe, daß man die Regungen der Seele mahlen könne, und daß es möglich sey, die Empfindungen einer stummen Figur durch Striche und Farben auszudrücken, mit einem Worte, daß es eine Sprache an die Augen gebe. Plinius drückt sich, indem er von einer Mahleren des Aristides redet, welche eine mit einem Dolchstiche verwundete Frau vorstellte, die ein saugendes Kind an ihrer Brust liegen hatte, mit so vielem Geschmacke und mit so vieler Empfindung aus, als es Rubens bey einem Gemählde vom Raphael hätte thun können. Man sieht, sagt er, auf dem Gesichte dieser schon kraftlosen und mit einem nahem Tode ringenden Frau die zärtlichsten Empfindungen, und die eifrigste Sorgfalt der mütterlichen Zärtlichkeit. Die Furcht, daß sich ihr Kind Schaden thun möchte, wenn es Blut an statt der Milch einsöge, war auf dem Gesichte der Mutter so gut ausgedrückt, und die ganze Stellung ihres Körpers harmonirte so wohl mit diesem Ausdrücke, daß man deutlich sehen konnte, worauf ihre Gedanken noch im Tode gerichtet waren.

Man spricht von dem Ausdrücke nicht so gut, als Plinius und die andern Schriftsteller des Alterthumes davon gesprochen haben, wosern man nicht eine große Anzahl vortrefflicher Gemählde in diesem Theile der Mahleren gesehen hat. Ueberhaupt mußten die Statuen, an denen sich eine so gelehrte und fehlerfreye Zeichnung findet, als an dem Laokoon, dem Arrotino und andern mehr, die Alten zu

Ken-

Kennern, ja zu strengen Richtern über den Ausdruck machen. Sie, die auffer den benannten Statuen noch eine unzählige Menge vortrefflicher Vergleichungsstücke hatten, konnten sich in ihren Urtheilen über den Ausdruck an einer Mahleren nicht irren, noch das Mittelmässige in dieser Gattung für ausnehmend halten.

Wir lesen auch im Plinius eine Menge von Begebenheiten und ausführliche Nachrichten, welche zum Beweise dienen, daß sich die alten Mahler im Ausdrucke wenigstens eben so sehr hervorzuthun suchten, als sich die Mahler der römischen Schule heutiges Tages darinnen hervorzuthun bemühen. Die meisten Lobsprüche, welche die alten Autoren den Gemälden, von denen sie reden, belegen, gehen auf den Ausdruck. Von dieser Seite rühmt Ausonius die Medea des Timomachus, welche in dem Augenblicke vorgestellt war, da sie den Dolch auf ihre Kinder zückte. Man siehet, sagt der Dichter, Wuth und Mitleiden in ihrem Gesichte miteinander vermischet. Mitten durch die Raserey, die im Begriffe ist, eine abscheuliche Mordthat zu begehen, nimmt man noch Ueberreste der mütterlichen Bärtlichkeit wahr.

Immanem exhaustit rerum in diuersa laborem,
 Fingeret affectum matris vt ambiguum.
 Ira subest lacrymis, miseratio non caret ira;
 Alterutrum videas vt sit in alterutro.

Man

Man weis, wie lebhaft Plinius den sinnreichen Einfall des Timanthes rühmt, welcher den Agamemnon bey der Aufopferung der Iphigenia mit verhülltem Haupte mahlte, anzudeuten, daß er es nicht wage, den Schmerz des Vaters dieses jungen Schlachtopfers auszudrücken. Quintilian redet von dieser Erfindung eben so wie Plinius, und viele Scribenten des Alterthums sprechen davon, wie Quintilian. p) *Vt fecit Timanthes - - - Nam cum in Iphigenes immolatione pinxisset tristem Calchantem, tristiorem Vlysssem, addidisset Menelao quem summum poterat efficere ars moerorem: consumtis affectibus, non repiciens, quo digne modo patris vultum posset exprimere, velavit caput, et suo cuique animo dedit aestimandum.* Es ist ein Zug, den er den Rednern zum Muster vorstellt.

Lucian q) beschreibt mit Bewunderung eine grosse Composition, welche die Vermählung des Alexanders mit der Roxane vorstellte. In der That mußte dieses Gemählde in den Annehmlichkeiten der Erfindung, und in der Schönheit der Allegorien alles übertreffen, was Albano jemals Liebliches in dieser Gattung galanter Mahlereyen gemacht hat. Roxane lag auf einem Bette. Die Schönheit dieser jungen Prinzessin, welche durch die Schamhaftigkeit, mit der sie bey der Annäherung Alexanders die Augen niederschlug, noch mehr

p) *Instit. Lib. I. p. 14.*

q) *In Herodoto,*

erhoben wurde, zog die ersten Blicke des Zuschauers auf sich. Manu erkannte sie ohne Mühe für die Hauptfigur des Gemählbes. Die Liebesgötter bemühten sich um die Wette, sie zu bedienen. Einige zogen ihr die Schuhe ab, und kleideten sie aus. Ein anderer Liebesgott hob ihren Schleyer auf, damit ihr Liebhaber sie desto besser sehen möchte, und wünschte diesem Prinzen durch ein verstohlnes Lächeln zu den Reizungen seiner Gemahltn Glück. Andre Liebesgötter bemächtigten sich des Alexanders, faßten ihn bey seinem Panzer, und zogen ihn in der Stellung eines Mannes, der sein Diadem zu den Füßen des Gegenstandes seiner Leidenschaft niederlegen will, hin zu der Korane. Hephästion, der Vertraute in dem Romane, lehnte sich auf den Hymenäus, anzudeuten, daß seine Absicht bey den Diensten, die er seinem Herrn geleistet hatte, gewesen war, eine rechtmässige Verbindung zwischen dem Alexander und der Korane zu stiften. Eine Menge Liebesgötter in guter Laune hatten in einer Ecke des Gemählbes ihr Spiel mit den Waffen dieses Fürsten. Das Räsel war nicht schwer aufzulösen; und es wäre zu wünschen, daß die neuern Mahler in ihren allegorischen Erfindungen niemals dunkler gewesen wären. Einige von diesen Liebesgöttern trugen die Lanze des Alexanders, und erschienen ganz niedergebrucht unter einer Last, die allzuschwer für sie war. Andre spielten mit seinem Schilde. Sie hatten denjenigen von ihnen darauf gesetzt, der den Streich vollführt hatte, und sie trugen ihn im Triumphe, indessen daß ein anderer

116

eigentlich, daß er, ungeachtet der noch in ihm vorhandenen Kräfte, nur noch einen Augenblick zu leben hat, und man sieht ihn lange in der Erwartung an, ihn vollends sterben und niederstürzen zu sehen.

Wer kennt nicht die berühmte Gruppe in dem ludovisischen Garten, welche die in der römischen Geschichte so bekannte Begebenheit des jungen Papius vorstellt. c) Dieser kleine Knabe war, wie man weiß, eines Tages, während einer Versammlung des Senates bey seinem Vater geblieben; als er nun wieder heraus kam, that seine Mutter eine Menge Fragen an ihn, um das aus ihm zu locken, was in der Versammlung gesprochen worden war; weil sie nicht hoffen durfte, es von ihrem Gemahle zu erfahren, da die Römer damals noch so wenig polis waren. Allein sie konnte keine andere Antwort von ihm bekommen, als eine, die ihr keinen Zweifel übrig ließ, daß er ihrer Neubegierde spottete. Er blieb unverändert dabey, der Senat habe sich berathschlagt, ob in Zukunft Ein Mann zwey Weiber, oder Eine Frau zwey Männer sollte heirathen können. Diese Begebenheit gab Anlaß zu dem lateinischen Sprichworte: *Curiae capax praetexta*, das man von einem Kinde sagt, welches mehr Verstand hat, als man von seinem Alter erwarten sollte.

Niemals ist eine Leidenschaft besser ausgedrückt worden, als die Neubegierde der Mutter des jun-

c) *Ant. Gall. lib. I. c. 2.*

jungen Papirius. Ihre Seele scheint sich ganz in
 ihren Blicken aufzuhalten, mit dem sie ihren Sohn
 durch und durch sieht, indem sie ihn liebkoset. Die
 Stellung aller übrigen Theile ihres Leibes stimmt
 mit ihren Augen zusammen, und giebt ihre Absicht
 offenbar zu erkennen. Mit der einen Hand liebkoset
 sie ihren Sohn, und die andre ist im Begriffe,
 sich zurück zu ziehen. Diese Bewegung ist denen
 natürlich, die die Zeichen ihrer Unruhe unterdrücken
 wollen, wenn diese eben im Begriffe sind, ihnen zu
 entweichen. Der junge Papirius antwortet seiner
 Mutter mit einer anscheinenden Gefälligkeit, aber
 man kann merken, daß dieses blos eine gekünstelte
 Gefälligkeit ist. Obgleich seine Kopfstellung naif
 ist, und sein Betragen offenherzig zu seyn scheint,
 so erräth man doch an seinem heimlichen schelmischen
 Lächeln, welches nicht ganz zum Vorscheine
 kömmt, weil ihn die Ehrerbietung zurück hält,
 wie auch an der Bewegung seiner Augen, die ihm
 einen merklichen Zwang kostet, daß er aufrichtig
 scheinen will, und es in der That nicht ist. Man
 siehet, daß er verspricht, die Wahrheit zu sagen,
 und sie doch zu gleicher Zeit nicht sagt. Vier oder
 fünf Züge, die der Bildhauer in seinem Gesichte
 geschicklich anzubringen gewußt hat, und noch, ich
 weis nicht, etwas, das man an der Bewegung sei-
 ner Hände wahrnimmt, widersprechen der Naivete
 und Aufrichtigkeit, die übrigens in seinen Geber-
 den und aus seinem Gesichte hervorscheinen.

- Eben dieses Lob kann man dem sogenannten l'Arrotins oder Schleifer beylegen, der in Rom gefunden, und vor sechzig Jahren nach Florenz gebracht wurde, wo er in dem Cabinete des Großherzogs zu sehen ist. Diese Figur stellet den Sklaven vor, welcher, nach der Erzählung des Livius, u) von ungefähr den Anschlag hörte, welchen die Söhne des Brutus machten, die Tarquinier wieder in Rom einzusetzen, und der die nur vor kurzem entstandene Republik dadurch rettete, daß er diese Verschwörung dem Consul entdeckte.

*Prodita laxabant portarum claustra Tyrannis
Exulibus, iuuenes ipsius Consulis et quos etc.
Occulta ad patres produxit crimina feruus,
Matronis lugendus.*

Der unachtsamste Mensch, wenn er diese Statue sieht, bemerkt, daß dieser Sklave, der sich bückt, und die zum Schleifen erforderliche Stellung annimmt, um einzig und allein mit seiner Arbeit beschäftigt zu scheinen, dem ungeachtet zerstreut ist, und seine Aufmerksamkeit nicht auf dasjenige richtet, was er zu thun scheint, sondern auf das, was er hört. Diese Zerstreung ist an seinem ganzen Körper sichtbar, vornämlich aber an den Händen und am Kopfe. Seine Finger sind zwar in der Lage, in welcher sie seyn müssen, um dem Eisen das gehörige Gewicht zu geben, und es gegen den Schloß-

- u) Liv. II. cap. 4.

Schleiffstein zu drücken ; aber sie lassen in ihrer Berichtigung nach. Mit einer Geberde, die denjenigen natürlich ist, die auf etwas hören, und doch in Furcht stehen, man möchte gewahr werden, daß sie uns behorchen, giebt er sich Mühe, seine Augenbraunen recht aufwärts zu ziehen, als wollte er seinen Gegenstand beschauen, ohne doch den Kopf mehr in die Höhe zu heben, wie er natürlicher Weise thun würde, wofern er sich keinen Zwang anthäte.

Die Geschicklichkeit im Zeichnen macht es sehr leicht, glücklich im Ausdrucke zu seyn. Man darf aber nur den Antinous, die mediceische Venus, und verschiedne andre Denkmaale des Alterthumes ansehen, um sich zu überzeugen, daß die Alten, wenigstens eben so gut als wir, zierlich und richtig zeichnen konnten. Zudem hatten ihre Maler mehr Gelegenheiten, das Nackende zu studiren, als die unsrigen haben ; und die Leibesübungen, welche bey ihnen getrieben wurden, den Körper stark und geschickt zu machen, mußten ihm eine weit schönere Bildung geben, als man sie heut zu Tage siehet. Rubens ist in einer kleinen lateinischen Abhandlung von dem Nutzen der alten Statuen in der Malerey, der Meynung, daß die unter den Alten gewöhnlichen Leibesübungen dem Körper eine Vollkommenheit ertheilt habe, wozu er in unsern Zeiten nicht gelangt.

358 Kritische Betrachtungen über die

Da die Zeit die Farben an den noch vorhandenen alten Malereyen, die mit dem Pinsel gemacht sind, ausgelöscht, und die Schattirungen vertilgt hat, so sind wir nicht im Stande zu urtheilen, wie hoch es die Maler des Alterthumes in dem Colorit gebracht haben, und ob sie den grossen Meistern der lombardischen Schule in diesem liebenswürdigen Theile der Kunst gleich gekommen sind, oder sie übertroffen haben. Noch mehr. Wir wissen nicht, ob die aldobrandinische Hochzeit nebst den andern Stücken von einem grossen Coloristen, oder von einem mittelmässigen Meister selbiger Zeiten sind. Das was man Gewisses von der Ausführung sagen kann, ist, daß sie sehr kühn ist. Sie scheinen die Werke solcher Künstler zu seyn, die ihre Pinsel eben so meisterhaft zu führen wußten, als Rubens und Paul Veronese. Die groben Pinselstriche an der aldobrandinischen Hochzeit, welche plump zu seyn scheinen, wenn man sie in der Nähe betrachtet, thun eine vortreffliche Wirkung, wenn man dieses Gemälde in einer Entfernung von zwanzig Schritten anschaut. Dieses war vermuthlich der Abstand, in welchem es auf der Mauer gesehen würde, auf die es der Maler gemacht hatte.

Es scheint, als müßten uns die Erzählungen des Plinius und anderer alten Autoren überzeugen, daß es die Griechen und Römer im Colorit sehr hoch gebracht hatten; allein man muß auch vorher in Erwägung ziehen, daß jeder Mensch, wenn er von dem Colorite redet, gewöhnlicher maassen nur
in

in Vergleichung mit demjenigen, was er schon gesehen hat, davon spricht. Ein Geschichtschreiber, der den Zustand der Mahleren zu seinen Zeiten beschreibet, wird denjenigen Coloristen, der bis dahin der Glückliche in diesem Theile der Kunst gewesen ist, als den größten Coloristen, der nur seyn kann, anführen, als einen Mann, auf den die Natur selbst eifersüchtig ist. Aber es kommen Zeiten, wo man es noch besser macht, als es bis dahin geschehen ist. Der göttliche Colorist, er, den die Autoren so rühmten, wird ein ganz gemeiner Künstler in Vergleichung mit neuern Künstlern. Man kann diesen Streit nicht aus Nachrichten entscheiden. Um es zu thun, muß man Stücke haben, die man mit einander vergleichen kann; und diese fehlen uns.

Daraus daß den Alten das Oelmahlen, welches vor weniger als dreihundert Jahren in den Niederlanden erfunden worden ist, unbekannt war, kann man nichts zum Nachtheile ihres Colorits schliessen. Man kann in Frescomahleren sehr schön coloriren. Die Messe des Papstes Julius, ein Werk, dessen Colorit wir schon gerühmt haben, ist in der Canzelley im Vatican al Fresco gemahlet.

Was die bezaubernde Kunst der Austheilung des Lichtes und Schattens anbetrifft, so ist das, was Plinius und andere Autoren davon sagen, so bestimmt, ihre Erzählungen sind so umständlich und so wahrscheinlich, daß man nicht zweifeln kann,

360 Kritische Betrachtungen über die

daß die Alten wenigstens in diesem Theile der Kunst den größten neuern Malern gleich gekommen sind. Diejenigen Stellen dieser Autoren, welche man nicht verstand, so lange die neuern Maler noch nicht wußten, was für wunderbare Wirkungen man vermittelst dieser magischen Kunst thun kann, diese Stellen, sage ich, haben nicht mehr so viel Dunkelheit und Schwierigkeiten, seitdem Rubens, seine Schüler, Polidoro von Caravaggio und andre Maler sie durch ihren Pinsel besser erklärt haben, als es die gelehrtesten Ausleger durch Bücher thun konnten.

Aus dieser Untersuchung ergiebt sich, meines Erachtens, daß die Alten diejenigen Theile der Kunst, welche die Zeichnung, den Schatten und das Licht, und die poetische Composition betreffen, wenigstens eben so weit getrieben haben, als die geschicktesten unter den Neuern. Auch können wir, deucht mich, kein Urtheil über ihr Colorit fällen; aber wir können aus ihren Werken, vorausgesetzt, daß wir die besten haben, hinlänglich sehen, daß die Alten in der mahlerischen Composition nicht so weit gekommen sind, als Raphael, Rubens, Paul Veronese und einige andre neuere Maler.

Der Leser wird sich an dasjenige erinnern, was die Gelegenheit zu dieser Ausschweifung über die Fähigkeit der Alten in der Malerkunst gegeben hat. Nachdem ich von den Vortheilen geredet hatte, welche die lateinischen Dichter über die fran-
zösi.

zöfischen hatten, behauptete ich, daß die Mahler der abgewichnen Jahrhunderte nicht eben dergleichen Vortheile über unsre heutige Mahler gehabt hätten, welches mich in die Nothwendigkeit setzte, meine Ursachen anzugeben, weswegen ich die alten griechischen und römischen Mahler nicht in meinen Satz einschloße. Ich komme also dahin zurück, und wiederhole noch einmal, daß die Mahler, welche seit der Wiederauflebung der Künste gearbeitet, daß Raphael und seine Zeitgenossen keinen Vortheil über unsre Künstler gehabt haben. Diese letztern wissen alle ihre Geheimnisse, sie kennen alle Farben, deren sich die erstern bedient haben.



Neun und dresßigster Abschnitt.

In welchem Verstande man sagen kann,
daß sich die Natur seit dem Raphael
bereichert habe.

Die Natur und die Kunst sind seit dem Raphael vollkommner geworden; und wenn Raphael mit seinen Talenten wieder auf die Welt käme, so würde er es noch besser machen, als er es in den Zeiten, in die ihn sein Schicksal setzte, machen konnte; da im Gegentheil Virgil nicht eben so gut ein episches Gedicht im Französ-

362 Kritische Betrachtungen über die

sehen würde schreiben können, als er im Lateinischen gethan hat. Die lombardische Schule hat das Colorit zu einer Vollkommenheit gebracht, die es zu Raphaels Lebzeiten noch nicht erreicht hatte. Die Schule zu Antvers hat seitdem noch verschiedene Entdeckungen über die bezaubernde Gewalt des Lichtes und des Schattens gemacht. Michael Angelo von Caravaggio und seine Nachahmer haben gleichfalls in diesem Theile der Mahlerkunst vortreffliche Entdeckungen gemacht, ob man ihnen gleich vorwerfen kann, daß sie allzuverliebt darinn gewesen sind. Endlich hat sich seit dem Raphael auch die Natur verschönert. Laßt uns dieses Räsel auflösen.

Unsre Mahler kennen gegenwärtig eine schönere und vollkommnere Natur von Bäumen und Thieren, als diejenige, welche Raphaels Vorgängern, und dem Raphael selbst bekannt war. Ich begnüge mich, dreyerley Beispiele davon anzuführen; die Bäume in den Niederlanden, die Thiere in Engelland und einigen andern Ländern, und die Früchte, Blumen und Bäume in beyden Indien.

Raphael und seine Zeitgenossen haben in einem Jahrhunderte gelebt, wo das morgenländische Asien, und America für die Mahler noch nicht entdeckt waren. Ein Land ist für Leute von irgend einer Profession nicht eher entdeckt, sie können diejenigen von seinen Reichthümern, die zu ihrer Arbeit dienlich sind, nicht eher nutzen, als bis Leute von

von dieser Profession dahin gekommen sind. Brasilien, z. E., war lange Zeit vorher für die Kaufleute entdeckt, ehe es für die Aerzte entdeckt wurde. Die europäischen Aerzte haben die daselbst befindlichen Kräuter und Bäume nicht eher gekannt, als bis Piso und andre geschickte Aerzte in Brasilien gewesen sind. Eben so waren Ost- und Westindien schon zu Raphaels Zeiten für die Spezerey- und Juweelenhändler entdeckt; für die Mahler hingegen sind diese Welttheile erst nachher entdeckt worden, seitdem man Zeichnungen von den daselbst befindlichen seltsamen Pflanzen, Früchten und Thieren bekommen hat, die zur Verschönerung der Gemählde dienen können.

Der Himmel und die Luft in den Niederlanden, nebst der Beschaffenheit des Erdreiches machen, daß die Bäume daselbst dichter neben einander, gerader, höher und blätterreicher wachsen, als Bäume von eben der Gattung in Griechenland, Italien, und selbst in einigen Provinzen von Frankreich. Sie haben nicht nur weit mehr Blätter, sondern diese Blätter sind auch grüner und breiter. Daher geben die Anhöhen in den Niederlanden eine Idee von einer grünern, frischern und anmuthigern Landschaft, als die Anhöhen in Italien.

Die Kühe, die Ochsen, die Schafe und selbst die Schweine, sind in England von weit schönern Wuchse, als in Italien und Griechenland. Vor
Ka.

364 Kritische Betrachtungen über die

Raphaels Zeiten besuchten zwar die venetianischen Kaufleute die Häfen von England; die englischen Pilgrimme reisten zwar in grosser Anzahl nach Rom, Ablass zu holen; aber weder die einen noch die andern waren Mahler, und ihre mündlichen Beschreibungen, die sie von den Thieren dieses Landes machen konnten, waren keine Zeichnungen.

Es ist wahr, Raphael und seine Zeitgenossen studirten die Natur nicht bloß in der Natur selbst. Sie studirten sie zugleich in den Werken der Alten. Aber selbst die Alten kannten die Bäume und Thiere nicht, von denen wir ist geredt haben. Die Idee der schönen Natur, die sich die Alten von gewissen Bäumen und Thieren gebildet hatten, und wozu sie das Urbild von den Bäumen und Thieren in Griechenland und Italien nahmen, diese Idee, sage ich, kömmt dem nicht gleich, was die Natur in dieser Gattung hervorbringt. Warum haben die schönen antiken Pferde, selbst dasjenige, auf welchem Marcus Aurelius sitzt, und welches Pietro di Cortonna, wenn er durch den Hof des Capitoli gieng, aus einem mahlerischen Enthusiasmus allzeit mit folgenden Worten anredete: So gehe doch fort! Weist du nicht, daß du lebendig bist? Selbst diese schönen Pferde haben keine so guten Proportionen, keinen so edeln Wuchs, kein so edles Wesen, als die, welche von den Bildhauern gemacht worden sind, seit sie die Pferde des nördlichen Theiles von England kennen, seit dieses Thiergeschlecht durch die Vermischung, welche fleissige und erfindsame

same Nationen mit verschiedenen Arten vorgenommen haben, verschönert worden ist.

Die beyden Pferde auf dem Monte Cavallo erregen durch die fehlerhafte Proportion ihrer Gliedmassen, und vornämlich durch die unmässige Grösse ihrer Hälse das Mitleid aller derjenigen, welche die englischen und andalusischen Pferde kennen. Die darunter befindliche Inschrift, die das eine für ein Werk des Phidias, und das andre für des Praxiteles Arbeit ausgiebt, ist eine Betrügeren, ich gebe es zu: Allein die Alten mußten sie doch gleichwohl sehr hoch halten, weil sie Constantin als ein kostbares Denkmaal von Alexandria nach Rom bringen ließ, seine Väder damit auszuschnücken. Myrons Kuh, diese berühmte Kuh, welche die Hirten für ein Stücke von ihrem Viehe hielten, wenn es um sie herum auf der Weide gieng, kömmt, allem Anscheine nach, so vielen tausend Kühen nicht bey, die sich heut zu Tage in den Graffschaften des nordlichen Theiles von Engelland befinden, eben weil sie denen so ähnlich ist, die ihre Modelle waren. Wir sehen wenigstens gewiß, daß die Ochsen, Kühe und Schweine, welche auf den erhobenen Arbeiten der Alten befindlich sind, mit den Thieren von eben dieser Gattung, welche in Engelland gezogen werden, in keine Vergleichung kommen. Man nimmt an diesen letztern eine Schönheit wahr, die die Einbildungskraft der Künstler, so sie nicht gesehen hatten, nicht erreichen konnte.

366 Kritische Betrachtungen über die

Man müßte die Welt fast eben so gut kennen, als der Verstand, welcher sie erschaffen, und ihre Einrichtung angeordnet hat, wofern man sich den Grad der Vollkommenheit denken wollte, den die Natur in ihren Werken zu erreichen fähig ist, wenn von ungefähr gewisse glückliche Umstände bey der Erzeugung und Ernährung derselben zusammen kommen. Da aber die Einsichten der Menschen in die Bildungskunst der Natur so eingeschränkt sind, so können wir sie, wenn wir ihr Schönheiten von unsrer eignen Erfindung beylegen, nicht so sehr veredeln, als sie sich unter gewissen günstigen Umständen selbst verschönern kann. Oft verunstaltet sie die Einbildungskraft, an statt sie zu verschönern. So lange man also neue Länder entdecken wird, so lang uns aufmerksame Beobachter neue Reichthümer von daher zurück bringen, so lange wird man mit Grunde sagen können, daß die Natur in Absicht auf die Materialien der Mahler und Bildner immer neue Grade der Vollkommenheit erreichen werde.



Vier.



Bierzigster Abschnitt.

Ob die Gewalt der Mahleren über die
Menschen grösser ist, als die Gewalt
der Poesie.

Ich glaube, die Gewalt der Mahleren über die Menschen sey grösser, als die Gewalt der Poesie, und gründe meine Meynung auf zwei Ursachen. Die erste, weil die Mahleren vermittelst des Gesichtes auf uns wirkt; die zweyte, weil sie sich, nicht wie die Poesie, künstlicher, sondern natürlicher Zeichen bedient. Sie macht ihre Nachahmungen mittelst natürlicher Zeichen.

Die Mahleren bedient sich des Auges, um uns zu rühren. Nun ist es gewiß, was Horaz sagt: a)

*Segnius irritant animos demissa per aures,
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus.*

Das Gesicht hat mehr Herrschaft über die Seele, als die andern Sinne. Das Gesicht ist derjenige unter den Sinnen, auf welchen die Seele
aus

a) Was in die Augen fällt, wirkt stärker auf die Seele, als was seinen Weg durch die Ohren nimmt. Hor. de arte poet.

368 Kritische Betrachtungen über die

aus einem Instincte, den die Erfahrung noch stärker macht, das meiste Vertrauen setzt. Die Seele zieht alle Nachrichten, die sie durch die andern Sinne bekommt, vor dem Richterstuhle des Gesichtes zur Untersuchung, so bald ihr die Richtigkeit dieser Nachrichten verdächtig vorkommt. Daher setzt uns ein Laut, und selbst ein natürliches Geschrey, nach Proportion weniger in Bewegung, als Dinge, die wir mit Augen sehen. Das Gewinsel eines verwundeten Menschen, den wir nicht sehen, erschüttert uns, wenn uns gleich die Ursache seines Jammerns bewußt ist, nicht so sehr, als der Anblick seines Blutes und seiner Wunden thun würde. Figürlich zu reden, könnte man sagen, das Auge sey der Seele näher, als das Ohr.

Zweytens sind die Zeichen, welche die Mahlerey anwendet, mit uns zu reden, keine willkürlichen und angenommenen Zeichen, wie solches die Worte sind, deren sich die Poesie bedient. Die Mahlerey gebraucht natürliche Zeichen, deren Nachdruck nicht von der Erziehung abhängt. Sie haben ihre Stärke von dem Verhältnisse, das die Natur selbst, aus Sorgfalt für unsere Erhaltung, zwischen die äusserlichen Gegenstände und unsre sinnlichen Werkzeuge gelegt hat. Ich drücke mich vielleicht nicht richtig aus, wenn ich sage, die Mahlerey gebraucht Zeichen; sie stellt uns die Natur selbst vor unsere Augen dar. Wenn unser Verstand nicht betrogen wird, so werden doch wenigstens unsre Sinne hintergangen. Die Figur eines Gegen-

Gegenstandes, seine Farbe, das zurückgeworfne Licht, der Schatten, mit einem Worte, alles was das Auge wahrnehmen kann, findet sich an einem Gemählde eben so, wie man es in der Natur sieht: es stellt sich uns auf einem Gemählde unter eben der Gestalt vor, in der man es wirklich sieht. Ja das Auge, das durch das Werk eines grossen Mahlers verblendet wird, glaubt bisweilen wahrzunehmen, daß sich die Figuren bewegen.

Die rührendesten Verse können uns nur stufenweise in Bewegung setzen, und so daß sie viele Triebräder unserer Maschine, eines nach dem andern, in den Gang bringen. Die Worte müssen erst diejenigen Ideen rege machen, von deren bloß willkürliche Zeichen sie sind. Darauf müssen sich diese Ideen in der Einbildungskraft in Ordnung stellen, und daselbst die Gemählde bilden, die uns rühren und interessiren sollen. Es ist wahr, alle diese Verrichtungen gehen geschwind vor; aber es ist doch ein ausgemachter Grundsatz in der Mechanik, daß die bewegende Kraft durch die Menge der Triebräder allezeit vermindert wird, weil ein Triebrad dem andern niemals den Grad der Bewegung ganz mittheilt, den es empfangen hat. Zudem geschieht die eine von diesen Verrichtungen nicht kraft der Gesetze der Natur. Es ist solches die, da das Wort die dadurch bezeichnete Idee in uns erweckt; diese ist zum Theil künstlich.

Da nur die Gegenstände auf einem Gemählde mit der Kraft wirken, die sie als natürliche Zeichen besitzen, so müssen sie ihre Wirkung schneller thun. Der Eindruck, den sie machen, muß stärker und geschwinder seyn, als der Eindruck, welchen Verse hervorbringen. Wenn wir im Horaz die Beschreibung des Liebesgottes lesen, der seine flammenden Pfeile auf einem mit Blute benetzten Steine schärft, so erwecken die Worte, deren sich der Dichter zu seinem Gemählde bedient, die Ideen aller dieser Dinge in uns, und diese Ideen formiren alsdann in unsrer Eigbildung das Gemählde, welches uns den Liebesgott in dieser Beschäftigung zeigt. Dieses Bild rührt uns; wenn es uns aber in einer Malerey vorgestellt wird, rührt es uns weit mehr. Wir sehen alsdann das in Einem Augenblicke, wovon uns die Verse erst in vielen Augenblicken eine bloße Beschreibung machen. Daher scheint das Gemählde, so in folgenden Versen enthalten ist,

b) Fervens et Cupido
Semper ardentis acuens sagittas
Corte cruenta

denjenigen, die es zu Chantilly auf einer Malerey sehen, gewisser maassen ein neues Bild zu seyn. Es hatte vorher noch nie den Eindruck auf sie gemacht,

b) Und der grausame Cupido, der unaufhörlich flammende Pfeile auf einem blutigen Steine schärft. Hor. L. II. Od. 8.

macht, den es ist macht. Der Mahler hat sich dieses Bildes zum Grunde eines Gemähltes bedient, dessen Hauptfigur eine Prinzessin aus dem französischen Geblüte ist, die schon ist mehr ihre Schönheit, als ihr Rang und ihre Geburt bey alten Nationen berühmt macht, und in Zukunft noch berühmter machen wird. Auf diesem Gemählde befinden sich Liebesgötter, die einen Schleifstein umdrehen. Einer von ihnen, der sich in den Arm gestochen hat, sprüzt sein Blut auf diesen Stein, und Cupido schärft Pfeile darauf, welche Feuer von sich geben.

Es ist auch wohl Niemand, der nicht Zeit seines Lebens oft bemerkt haben sollte, daß man weit leichter jemanden etwas durch Hülfe des Gesichtes zu verstehen geben, oder begreiflich machen könne, als vermittelst des Gehöres. Eine Zeichnung von einem Palaste giebt uns in einem Augenblick einen Begriff von der ganzen Masse. Ein Plan davon macht uns in einer Minute die ganze Eintheilung aller Gemächer bekannt. Ein Blick auf denselben giebt uns einen vollständigern Unterricht, als wir aus einer stundenlangen methodischen Rede, bey aller unserer Aufmerksamkeit bekommen würden. Die deutlichsten Redensarten vertreten die Stelle einer Zeichnung nur sehr unvollkommen; und es ist etwas seltnes, daß die Vorstellung, die wir uns, selbst aus der Beschreibung eines Bauverständigen, von einem Gebäude machen, mit dem Gebäude selbst übereinkömmt. Wir werden oft,

wenn wir nachmals das Gebäude selbst sehen, gewahr, daß wir uns eine ganz falsche Vorstellung davon gemacht hatten. Eben so geht es uns mit den Gegenden einer Festung, einem Lager, einem Schlachtfelde, einer neuen Pflanze, einem außerordentlichen Thiere, einer Maschine, kurz, mit allen Dingen, die man zu wissen und zu verstehen begierig ist. Es werden Figuren dazu erfordert, Bücher, welche von dergleichen Dingen handeln, mit Gewißheit und Deutlichkeit zu verstehen, so methodisch sie auch abgefaßt seyn mögen. Die richtigste Einbildungskraft denkt sich oft Hirngespinnste, wenn sie Beschreibungen in Gemälden verwandeln will; hauptsächlich wenn derjenige, so sich eine Sache vorzustellen sucht, niemals etwas gesehen hat, das demjenigen ähnlich ist, wovon er eine Beschreibung höret oder liest. So ist es mir z. E. ganz begreiflich, daß sich ein Kriegsvorständiger aus einer Beschreibung einen Begriff von einer gewissen Belagerung oder von einem Feldzuge machen kann; ein anderer hingegen, welcher niemals einen Feldzug oder eine Belagerung angesehen hat, wird aus blossen Erzählungen nimmer eine richtige Idee davon bekommen. Man kann sich nicht anders eine etwas richtige und deutliche Vorstellung von Dingen machen, die uns blos beschrieben werden, als durch Beziehungen auf solche Dinge, die wir schon gesehen haben.

Vitruv hat sein Buch von der Baukunst gewiß nicht mit so vieler Ordnung und Geschicklichkeit

Zeit geschrieben, als er wirklich gethan hat, ohne es zugleich mit aller der Deutlichkeit zu schreiben, die seine Materie anzunehmen fähig war. Dem ungeachtet kommen uns die meisten dieser Erklärungen dunkel vor, weil die Figuren, so er ihnen beygefügt hatte, verloren gegangen sind. Die Gelehrten streiten daher über den Sinn einer Menge von Stellen aus dem Vitruv; aber alle sind darinn einig, daß der Text klar seyn würde, wenn wir seine Figuren noch hätten. Hier Linien auf dem Papiere würden Schwürigkeiten haben, die ganze Bücher voller Auslegungen nicht aufklären können. Die erfahrensten Zergliederer gestehen ebenfalls zu, daß es ihnen schwer werden würde, Nachrichten von neuen Entdeckungen in ihrer Wissenschaft zu verstehen, wenn man nicht eine Figur damit verbände. Eins von den gewöhnlichsten italienischen Sprüchwörtern ist, daß man mittelst einer Zeichnung, oder einer Figur alles mögliche begreiflich machen könne.

Die Alten behaupteten, daß die Mahler und Bildhauer ihren Göttern mehr Dienste geleistet hätten, als die Dichter. Nach ihrem Urtheile verschafften die Gemählde und Statuen ihren Göttern die Hochachtung der Völker, die sie aufmerksam auf die Wunderdinge machte, so die Dichter von diesen Göttern erzählten. Die Statue des olympischen Jupiters brachte die Fabellehre, die ihn zum Herrn des Donners machte, um so viel leichter in Ansehen.

374 Kritische Betrachtungen über die

c) *Si Venerem Cous nunquam pinxisset Apelles
Merfa sub aequoreis illa lateret aqua.*

Es lassen sich noch bündigere Beweise anführen. Als man den Zeichnam des Julius Cäsar verbrannte, war ohne Zweifel Niemand in Rom, der sich nicht die Umstände seiner Ermordung hätte erzählen lassen. Es ist nicht glaublich, daß die Anzahl der Dolchstiche, womit er durchbohrt worden war, einem einzigen Einwohner dieser Stadt unbekannt gewesen seyn sollte. Indeß begnügte man sich damit, Thränen darüber zu vergießen. Aber dieses ganze Volk gerieth in Entsetzen, als man das blutige Kleid öffentlich aufzeigte, worinnen er erstochen worden war. Es schien, sagt Quintillian, wenn er von der Gewalt der Augen über die Seele redet, es schien, als ob man den Cäsar wirklich vor dem Volke ermordete. d) *Scibarur interfectum eum. Vestis tamen illa sanguine madens ita repraesentavit imaginem sceleris, vt non occisus esse Caesar, sed tum maxime occidi videretur.*

Zu der Römer Zelten trugen die, so Schiffbruch gelitten hatten, wenn sie umher giengen, Almosen zu bitten, ein Gemählde bey sich, worauf ihr unglücklicher Zufall vorgestellt war; weil sie einen solchen Gegenstand für kräftiger hielten, Mitleiden zu erwecken, und zur Mildthätigkeit zu bewegen,

c) *Önid. de arte am. L. III.*

d) *Instit. Lib. VI. cap. 2.*

wegen, als die rührendsten Erzählungen; so sie von ihren Unglücksfällen machen konnten. Man kann sich auf die Einsicht und Erfahrung derjenigen verlassen, deren Unterhalt von dem Almosen ihrer Mitbürger abhängt, wenn man gewiß wissen will, welches die besten und kräftigsten Mittel sind, Herzen zu erweichen.

Man kann gegen meine Meinung einen Einwurf machen, woraus man schliessen sollte, daß Verse stärker rühren müßten, als Gemählde. Weil es nämlich sehr selten geschieht, daß ein Gemählde zum Weinen bewegt; da hingegen Trauerspiele diese Wirkung sehr oft hervorbringen, selbst diejenigen, welche keine Meisterstücke sind.

Ich kann auf diesen Einwurf zweyerley antworten. Erstlich, daß der Schluß nicht gänzlich zum Vortheile der Dichtkunst ausfällt. Ein Trauerspiel, das man auf der Schaubühne declamiren hört, thut seine Wirkung mit Behülfe der Augen. Es wird durch fremde Hülfsmittel unterstützt, von deren Gewalt wir in kurzem reden wollen. Trauerspiele, die man für sich allein liest, bringen uns nicht zum Weinen, besonders wenn man sie liest, ohne sie vorher auf dem Theater gehört zu haben. Denn ich begreife wohl, daß das bloße Lesen eines Stückes, welches an und für sich nicht im Stande ist, eine Wirkung hervorzubringen, die bis zu den Thränen geht, fähig seyn könne, diese Wirkung zu erneuern, wenn sie vorher

schon einmal gethan worden ist. Eben daher sind auch, wie ich glaube, die, so ein Trauerspiel nur gelesen haben, in ihrem Urtheile darüber, von denjenigen, die es auf der Schaubühne haben rechtlich hören, bisweilen unterschieden.

Zweitens antworte ich: Eine Tragoedie begreift eine grosse Anzahl von Gemälden in sich. Der Maler, welcher ein Gemälde von der Aufopferung der Iphigenia macht, stellt uns nur einen einzigen Augenblick von der Handlung auf der Leinwand dar. Racinens Trauerspiel bringt viele Augenblicke von dieser Handlung vor unsre Augen, und diese verschiedenen Begebenheiten geben einander gegenseitig desto mehr Rührendes. Der Dichter legt uns nach und nach fünfzig Gemälde vor, die uns gleichsam stufenweise bis zu derjenigen höchsten Gemüthsbewegung bringen, welche uns Thränen auspreßt. Vierzig Scenen einer Tragoedie müssen uns also stärker rühren, als eine einzige Scene auf einem Gemälde thun kann. Ja Ein Gemälde stellt uns nicht mehr als einen einzigen Augenblick einer Scene vor. Folglich rührt uns ein ganzes Gedicht mehr als ein Gemälde, ob uns gleich ein Gemälde mehr rührt, als eine Scene des Gedichtes thun würde, welche eben diese Begebenheit vorstellte, jedoch so, daß sie von den andern Scenen abgefondert wäre, und ohne die vorhergehenden gelesen würde.

Ein Gemählde thut nur einen einzigen Anfall auf die Seele, da sie hingegen ein Gedicht lange hintereinander mit immer neuen Waffen angreift. Ein Gedicht erschüttert den Geist erst lange, ehe es ihn bis zu der heftigen Bewegung bringt, in welcher er Thränen vergiessen muß. Um uns ein Schaudern einzujagen, wenn nun Iphigenia zu dem Todesaltare hingeführt wird, schildert sie uns Racine tugendhaft, lebenswürdig, und von einem Liebhaber geliebet, den sie selbst auch liebt. Der Dichter läßt uns verschiedene Stufen von Gemüthsbezeugung durchgehen; und um uns gegen das Unglück des Opfers desto empfindlicher zu machen, bringt er uns eine zeitlang auf die Gedanken, daß sie dem Messer des Opferpriesters entronnen sey.

Ein Mahler, der den Augenblick vorstellt, da man das heilige Messer in die Brust der Iphigenia stoßen will, hat den Vortheil nicht, sein Gemählde Zuschauern vorzulegen, die so darzu vorbereitet, und von einer noch ganz neuen und lebhaften Freundschaft für diese Prinzessin voll sind. Auf's höchste kann er uns für sie interessiren; aber nie ist er im Stande, sie uns so werth zu machen, als es der Dichter zu thun vermögend ist. Die Größe der Seele, alle erhabnen Empfindungen einer edlen Gemüthsart, die der Poet der Iphigenia beylegen kann, gewinnen unsre Zuneigung weit mehr, als die äußerlichen Eigenschaften, womit ein Mahler seine Personen, die beynabe gar nicht

reden, ausschmücket. Daher werden wir durch ein Gedicht stärker gerührt als durch ein Gemählde, obgleich die Malerey mehr Gewalt über uns hat, als die Poesie.

Die Art von Vergleichung, so ich hier ange- stellt habe, ist nicht so voll von Gelehrsamkeit, als die Vergleichung der Malerey und Dichtkunst, welche in dem gelehrten Werke des jüngern Junius von der Malerey der Alten befindlich ist: Aber ich schmeichle mir, daß meine Gedanken mehr zum Ziele treffen, als die Gelehrsamkeit dieses Autors. e)

Der menschliche Fleiß hat einige Mittel er- funden, die den Gemählten mehr Fähigkeit erhel- len, einen starken Eindruck auf den Zuschauer zu machen. Man überzieht sie mit Firniß. Man fasset sie in vergoldete Rahmen ein, die einen neuen Glanz auf die Farben werfen, und indem sie ein Gemählde von den übrigen absondern, die verschiedenen Theile desselben näher zusammen zu bringen scheinen, beynähe eben so, wie ein Fen- ster, dem Scheine nach die Gegenstände sammelt, welche man durch die Oeffnung desselben sieht. Endlich sind auch einige von den neuesten Mal- lern auf den Einsall gekommen, in solche Compo- sitionen, die bestimmt sind, nur in einer gewissen Entfernung gesehen zu werden, Figuren von et- hobener Arbeit zu bringen, welche eben so colorirt sind,

e) *Junius de pict. vet. Lib. III. c. I.*

sind, wie die andern Figuren, unter denen sie stehen. Man hat die Absicht dabey, das Auge, welches deutlich sieht, wie sich diese Thelle aus dem Gemählde heraus heben, desto leichter durch die gemahlten und wirklich flachen Figuren zu hintergehen. Allein diejenigen, so das Gewölbe in der Annonciada zu Genua, und in der Jesuskirche zu Rom gesehen haben, wo man erhobene Figuren in die Composition der Mahleren gebracht hat, finden nicht, daß es eine ausserordentliche Wirkung thue.

Der menschliche Fleiß hat den Versen mehr Dienste geleistet, als den Gemählben. Er hat dreyerley Mittel erfunden, ihnen eine neue Stärke benzulegen, wodurch sie gefallen und rühren. Diese sind: Die bloße Recitation, diejenige, welche von Leibesbewegungen begleitet wird, und den Namen der Declamation führt, und den Gesang.



Ein und vierzigster Abschnitt.

Von der blossen Recitation und von dem Declamiren.

Die ersten, welche Verse machten, mußten wahrnehmen, daß ihnen das Herlesen einen Nachdruck gäbe, den sie nicht haben, wenn

wenn man sie blos für sich auf dem Papiere liest. Sie müßten also ihre Verse lieber selbst herlesen, als sie andern zum Durchlesen geben. Der Wohlklang, den sie haben, wenn sie recitirt werden, schmeichelt dem Gehöre, und vermehrt das Vergnügen, welches ihr Inhalt zu verursachen fähig ist. Da hingegen das Lesen selbst gewissermaassen eine Mühe ist. Diese Berrichtung, die das Auge mit Hülfe der Kunst lernet, ist nicht mit angenehmen Empfindungen vergesellschaftet, wie sie bey dem Anschauen der Gegenstände eines Gemähldes in uns entstehen.

So wie die Worte willkührliche Zeichen unserer Ideen sind, so sind auch die verschiednen Charaktere, aus denen die Schrift besteht, willkührliche Zeichen der Töne, woraus man die Worte zusammensetzt. Folglich müssen bey dem Lesen die Lettern erstlich die Idee der Töne erwecken, deren willkührliche Zeichen sie sind; und darauf müssen diese Töne die damit verknüpften Begriffe hervorzubringen, welche ebenfalls nur willkührlich durch sie angedeutet werden. So schnell und leicht auch diese Berrichtungen vor sich gehen mögen, so geschehen sie doch nicht mit eben der Geschwindigkeit, als eine einzige. Dieses geschieht aber bey dem Recitiren, wo die Worte, welche wir hören, die mit ihnen verknüpften Ideen unmittelbar in uns erwecken.

Ich weis wohl, daß eine schöne Edition, wo saubere schwarze Lettern in einer zierlichen Proportion auf schönem Papiere stehen, dem Gesichte kein geringes Vergnügen macht; aber dieses Vergnügen, es sey größer oder geringer, nach dem jemand viel Wohlgefallen an der Buchdruckkunst findet, ist ein Vergnügen für sich ins besondere; welches keine Gemeinschaft mit der Rührung hat, die aus dem Lesen eines Gedichtes entsteht. Dieses Vergnügen fällt so gar weg, so bald man seine Aufmerksamkeit gänzlich auf das Lesen richtet, und man bemerkt die Schönheit des Druckes weiter nicht mehr, als nur aus der Erleichterung, die das Auge dadurch im Lesen findet. Elzevirs Virgil als ein Meisterstück der Buchdruckerkunst betrachten, und Virgils Verse lesen, um ihre Schönheiten zu fühlen, sind zwei sehr von einander verschiedene Handlungen. Hier ist die Rede von der Lettern: Sie ist an und für sich kein Vergnügen.

Sie ist so wenig ein Vergnügen, sie läßt uns die Harmonie des Verses so wenig empfinden, daß uns eine innre Regung antreibt, wenn wir auch nur für uns selbst lesen, diejenigen Verse laut herzusagen, die uns numerisch und harmonisch zu seyn danken. Es ist dieses eines von den Urtheilen, die der Geist ohne vorher angestellte Ueberlegung fällt, und die wir nicht einmal bemerken, wenn wir nicht mit unsern Gedanken auf das, was in uns vorgegangen ist, zurücke sehen. Von dieser Art sind die meisten Verrichtungen der Seele,

382 Kritische Betrachtungen über die

wovon wir theils geredt haben, und theils noch reden wollen.

Das Anhören der Verse ist also ein Vergnügen für das Gehör, da hingegen das Lesen derselben eine Arbeit für die Augen ist. Wenn wir Verse laut hersagen hören, so haben wir die Mühe nicht, sie zu lesen, und fühlen zugleich ihren Fall und ihre Harmonie. Der Zuhörer hat mehr Nachsicht als der Leser, weil Verse, die man recitiren hört, mehr Vergnügen machen, als Verse, die man liest. Gesteht man nicht dadurch, daß man sein Urtheil über die Schönheit eines Gedichtes, welches uns gefiel, als wir es lesen hörten, so lange zurücke hält, bis man es, wie man im Sprüchworte sagt, schwarz auf weiß gelesen hat; gesteht man, sage ich, dadurch nicht zu, daß das Vergnügen, ein Gedicht recitiren zu hören, unsern Verstand hintergeht. Man muß, pflegen wir zu sagen, sein Urtheil nicht überellen, und das Recitiren hintergeht uns. Also lehrt uns die Erfahrung, die wir von unsern eignen Sinnen haben, daß das Auge ein strengerer Richter, ein weit spüsündigerer Gröbler sey, als das Ohr; weil jenes bey dieser Gelegenheit der Gefahr, sich durch sein Vergnügen verleiten zu lassen, weniger ausgesetzt ist; als dieses. Je mehr ein Werk gefällt, desto weniger ist man im Stande, seine Fehler anzumerken. Nun aber gefällt ein Werk, welches man herlesen hört, mehr, als dasjenige, so man stillschweigend in seinem Cabinete liest.

Man

Man wird auch wahrnehmen, daß alle Dichter, entweder aus einem Naturtriebe, oder weil sie sich auf ihren Vortheil verstehen, ihre Verse lieber herlesen, als sie zu lesen geben. Sie thun wohl daran, wenn es ihnen mehr um Lobsprüche als um nützliche Erinnerungen zu thun ist.

Auch die alten Dichter machten diejenigen von ihren Werken, die nicht für das Theater verfertigt waren, durch die Recitation öffentlich bekannt. Man sieht aus Juvenals Satyren, a) daß sich zu Rom zahlreiche Gesellschaften versammelten, Gedichte anzuhören, die ihre Verfasser öffentlich bekannt machen wollten. Wir finden in den Gebräuchen der damaligen Zeit einen noch stärkern Beweis von dem Vergnügen, so das bloße Lautlesen klangreicher Verse verursacht. Die Römer, welche sehr oft andre Ergötzlichkeiten mit dem Vergnügen eines Gastmahles verbanden, ließen bisweilen, während der Mahlzeit, den Homer, den Virgil, und andre vortreffliche Dichter vorlesen, obgleich die meisten Anwesenden einen Theil dieser Verse, welche man vorlas, auswendig wissen mußten. Aber die Römer waren der Meinung, daß die Anmuth des Rhythmus und des Wohlklanges das Verdienst der Neuheit, das diesen Versen mangelte, ersetzen könnte.

Juvenal b) giebt einem Freunde, den er zum Abendessen einladet, das Versprechen, er sollte während

a) Satyra I. et VII.

b) Sat. XII.

384. Kritische Betrachtungen über die

rend der Mahlzeit etwas aus dem Homer und Virgil vorlesen hören, so wie man in unsern Zeiten seinen Gästen einen andern Zeitvertreib nach dem Abendessen verspricht. Wenn mein Leser, sagt er hinzu, auch nicht unter die geschicktesten in seiner Kunst gehört, so sind doch die Verse, die er uns lesen wird, so schön, daß sie uns, dem ungeachtet, Vergnügen machen werden.

Nostra dabunt alios hodie convivia ludos,
 Conditor Iliados cantabitur atque Maronis
 Altiſoni dubiam facientia carmina palmam:
 - Quid refert tales versus qua voce legantur ?

Wenn nun das bloße Herlesen einem Gedichte so viel Nachdruck giebt, so läßt sich leicht schließen, was für Vortheile dramatische Stücke durch die theatralische Vorstellung erhalten. c) Scenici actores optimis Poetarum tantum adjiciunt gratiae, ut nos infinite magis eadem illa audita quam lecta delectent, et vilissimis etiam quibusdam impetrant aures, ut quibus nullus est in bibliothecis locus, sit etiam in theatris. Diejenigen, denen die Lustspiele des Terenz frostig vorkommen, würden ihre Meinung ändern, wenn sie dieselben hätten von Schauspielern aufführen sehen, welche wenigstens eben so viel Leben in ihre Action brachten, als die italienischen Komödianten. Um den Quintilian noch einmal anzuführen: Wer würde sich die Weinlese des Surenas in seine Bibliothek

c) *Inst. Orat. Lib. XI. c. 3.*

bliothek anschaffen, wenn er diese Komödie selbst abschreiben müßte, wie man sie damals, als die Buchdruckerkunst noch nicht erfunden war, abschreiben mußte? Dem ungeachtet macht uns die Vorstellung dieses Possenspieles Vergnügen.

Die Verzierung der Schaubühne setzt uns vorher in die Verfassung, gerührt zu werden, und die theatralische Action giebt den Versen eine bewundernswürdige Stärke. Da die Beredsamkeit des Körpers nicht weniger Kraft zu überreden besitzt, als die Beredsamkeit der Worte; so müssen die Geberden der Stimme ungemein behülflich seyn, ihre Wirkung zu thun. Die natürliche Empfindung überzeugt uns hiervon, da sie uns lehrt, daß diejenigen, so uns reden hören, ohne uns zu sehen, uns nur halb verstehen. In der That hat die Natur jeder Leidenschaft, und jeder Empfindung eine eigne Miene auf dem Gesichte, und eine eigne Geberde angewiesen. d) *Omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum et sonum et gestum.* Jede Leidenschaft hat so gar ihren besondern Ton, und ihren besondern Ausdruck in dem Gesichte.

Das erste Verdienst eines Declamators ist, sich selbst zu rühren. Die innere Bewegung des Redenden giebt seinen Tönen und Geberden etwas Pathetisches, das ihnen Kunst und Besliffenheit nicht

d) Cic. L. III. de Oratore.

nicht geben können. Man ist sogleich zum Vortheile eines Schauspielers eingenommen, der selbst gerührt zu seyn schelnet. Es regt sich sogleich ein Widerwillen in uns gegen den, dem man leicht ansehen kann, daß er selbst nicht bewegt ist. Nun aber verräth ein gewisses, frostiges Wesen in den Ausrufungen, etwas Erzwungnes und Angestregtes in dem Betragen eines unempfindlichen Schauspielers, einen Menschen, den bloß die Kunst bewegt, einen Menschen, der uns zum Weinen bringen will, ohne selbst einige Betrübniß zu fühlen; ein verhasster Charakter, und der etwas von einem Betrüger an sich hat.

Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi.

Alle die, so einer von den Künsten obliegen, deren Endzweck es ist, die Menschen zu rühren, müssen erwarten, nach der Regel des Horaz, beurtheilt zu werden: Daß man sich erst selber betrübt zeigen muß, wenn man will, daß andre weinen sollen. Man ahmt eine Leidenschaft schlecht nach, die man nur mit den Lippen nachmacht. Um sie gut auszudrücken, muß das Herz wenigstens einige kleine Regungen davon fühlen. e) *Nec scamus rem quasi alienam, sed assumamus parumper illum dolorem.*

Daher glaube ich, daß das Genie, welches vortreffliche Declamatoren macht, in einer Empfind-

e) Quint. Lib. VI. cap. 1.

psindlichkeit des Herzens bestehe, vermittelst deren sie sich maschinenmässig in die Empfindung setzen können, die ihre Rolle verlangt. Es besteht in einer natürlichen Disposition, sich leicht allen den Leidenschaften, die man ausdrücken will, zu überlassen. Quintilian, der da glaubte, daß ihm das Amt eines Lehrers der Beredsamkeit die Verbindlichkeit auflegte, die Bewegungen des menschlichen Herzens wenigstens eben so sehr zu studiren, als die Regeln der Grammatik, sagt, daß derjenige Redner andre am stärksten rühre, der sich selbst am meisten rührt. f) *Imagines rerum quisquis bene conceperit, is erit in affectibus potentissimus.* An einem andern Orte, wo er von den Leidenschaften spricht, die der Redner in seiner Declamation nachahmt, oder: *de affectibus, quae effinguntur imitatione,* sagt er, die Hauptsache eines Declamators sey, durch Vorstellung der Bilder, deren er sich andre zu rühren bedienen will, seine Imagination zu erhitzen; oder, sich in die Stelle derer zu setzen, an deren statt er redet. g) *Primum est bene affici, et concipere imagines rerum, et tanquam veris moueri.*

Alle Redner und Schauspieler, die sich zu unsern Zeiten in ihrer Kunst ausserordentlich hervorgethan haben, waren Leute, die diese Empfindlichkeit von Natur besaßen. Die Kunst kann sie nicht geben. Gleichwohl kann, ohne sie, eine schöne

B b 2

Stim-

f) *Quint. L. VI. cap. 1.*

g) *Ibid. L. XI. cap. 3.*

388 Kritische Betrachtungen über die

Stimme nebst allen andern Talenten niemals einem grossen Declamator bilden. Man kann in allen Jahrhunderten die Anmerkung über gute Schauspieler machen, die Quintilian zu seiner Zeit über sie machte. Wenn sie von dem Theater kamen, und eben eine rührende Stelle ausgeführt hatten, so flossen ihnen die Thränen noch aus den Augen. h) *Vidi ego saepe histriones atque Comoedus, cum ex aliquo grauiore actu personam deposuissent, stantes adhuc egredi.*

Da die Frauenzimmer eine Empfindlichkeit haben, die schneller rege wird, und ihnen mehr zu Gebote steht, als den Mannspersonen die ihrige; da ihr Herz, wenn ich so reden darf, biegsamer und geschmeidiger ist, als das Herz der Männer, so sind sie auch weit glücklicher in dem, was Quintilian von allen denen verlangt, die sich mit dem Declamiren abgeben wollen. Sie setzen sich leichter, als wir, in die Leidenschaften, die es ihnen zu haben beliebt. Mit Einem Worte, Männer können nicht mit so gutem Anstande die Empfindungen der Person annehmen, deren Rolle sie spielen wollen. Ob nun gleich die Mannspersonen zu einer starken Application und anhaltenden Aufmerksamkeit fähiger sind, als die Frauen; ob sie gleich durch ihre Erziehung noch geschickter als jene werden, alles zu lernen, was die Kunst lehren kann, so hat man doch seit sechzig Jahren auf dem französischen Theater mehr vortreffliche Schauspielerinnen, als vor-

h) *Quint. L. XI, cap. 9.*

vortreffliche Schauspieler gesehen. Seitdem das Operntheater in Frankreich eröffnet ist, hat sich keine Mannsperson in der Declamation, welche geschieht ist, eine durch das Singen gemilderte Recitation zu begleiten, so ausserordentlich hervorgethan, als Mademoiselle Nochoir.



Zwey und vierzigster Abschnitt.

Von unserer Manier, das Trauerspiel und die Komoedie zu recitiren.

Da der Endzweck der Tragoedie ist, Schrecken und Mitleiden zu erregen; da das Wunderbare zu dem Wesen dieses Gedichtes gehört, so muß man den Personen, die sie vorstellen, alle mögliche Würde zu geben suchen. Daher kleidet man sie heut zu Tage gemeiniglich in einen willkührlich erfundenen Habit, wozu man die erste Idee von dem Kriegskleide der alten Römer genommen hat; eine Kleidung, die an sich selbst edel ist, und etwas von der Hoheit des Volkes, welches sie trug, an sich zu haben scheint. Die Kleider der Schauspielerinnen vereinigen alles in sich, was die Einbildung Kostbares und Majestätisches erfunden kann. Zu der Komoedie hingegen bedient

390 Kritische Betrachtungen über die

man sich nur gewöhnlicher Kleidungen, wie sie zu der Zeit Mode sind.

Die Franzosen lassen es, um den Schauspielern der Tragoedie den gehörigen Adel und die gehörige Würde zu geben, nicht an der Kleidung genug seyn. Sie fodern auch von ihnen, daß sie in einem erhabnern, gefestern und anhaltendern Tone sprechen, als es in einer gewöhnlichen Unterredung geschieht. Alle Nachlässigkeiten in der Aussprache, zu denen uns die Gewohnheit in freundschaftlichen Gesprächen berechtigt, sind ihnen untersagt. Diese Art zu recitiren ist freylich mühsamer, als eine Aussprache, die der, welche man im gemeinen Leben braucht, näher kömmt: Aber außerdem, daß sie mehr Hoheit hat, ist sie auch weit vorthellhafter für die Zuschauer, welche vermittelst derselben die Verse besser verstehen. Es würde ihnen, da sie meist ziemlich weit von der Schaubühne entfernt sind, allzuschwer werden, tragische Verse, die in einem figurirten Style geschrieben sind, gut zu verstehen, wenn sie geschwinder und mit einer schwächern Stimme ausgesprochen würden; besonders alsdann, wenn die Zuschauer ein Stück zum erstenmale sähen. Das Gehör würde einen Theil der Verse verlieren, und dieser verlorne Theil würde die Zuhörer oft unfähig machen, von demjenigen, was sie noch hörten, gerührt zu werden. Die Geberden der tragischen Schauspieler müssen gleichfalls abgemessner und edler, ihr Gang muß gefestter, und ihr Betragen ernsthafter seyn, als

als die Geberden, der Gang und das Betragen der Personen eines Lustspieles. Endlich fordern wir auch von den Schauspielern einer Tragoedie, daß sie alles, was sie thun, mit einer gewissen Größe und Würde verrichten, so wie wir von dem Dichter verlangen, daß er sie durchgängig auf diese Weise reden lasse.

Auch sehen wir, daß die Franzosen nach dem einstimmigen Urtheile aller europäischen Nationen diejenigen sind, so es heut zu Tage in der Vorstellung der Trauerspiele am weitesten gebracht haben. a) *Quoties discessit aemulatio, succedit humanitas.* Die Italiener, die uns ohne vieles Weigern Gerechtigkeit wiederfahren lassen, wenn es Künste und Talente betrifft, worinn sie sich nicht hervorzuthun suchen, sagen, unsre tragische Declamation mache ihnen einen Begriff von dem Singen, oder von der theatralischen Declamation der Alten, die wir verloren haben. In der That mußte die Recitation der Alten etwas haben, das unsrer tragischen Declamation nahe kam, wenn man aus demjenigen, was Quintilian davon sagt, über die theatralische Declamation der Römer, und folglich auch der Griechen, urtheilen soll.

Hiervon werden wir in der Abhandlung von der Musik der Alten, welche man am Ende dieses Werkes findet, weiltläufiger reden.

B h 4

Man

a) Wo die Eifersucht nicht im Spiele ist, da tritt die Billigkeit an ihre Stelle. *Quint. L. XI. c. 1.*

Man ist, wie ich schon gesagt habe, in Europa ziemlich darüber einig, daß die Franzosen, die heutiges Tages die besten dramatischen Stücke verfertigen, auch diejenigen sind, welche die Trauerspiele am besten recitiren, und sie am anständigsten vorzustellen wissen. In Italien recitiren die Acteurs das Trauerspiel in eben dem Tone und mit eben den Geberden, als die Komödie. Der Cothurn und der Soccus sind daselbst beynabe in nichts von einander verschieden. So bald sie sich bey einer pathetischen Stelle in Feuer setzen wollen, fallen sie in das Uebertriebne. Der Held wird ein Capitain. Ich will nur ein einziges Wort von den italienischen Tragoedien sagen, die zum Declamiren gemacht sind. Sie sind so weit unter den Trauerspielen des Corneille und Racine, als diejenigen von unsern epischen Gedichten, so noch am wenigsten schlecht sind, unter dem wütenden Roland des Ariost und dem befreuten Jerusalem des Tasso stehen. Es scheint, daß die Italiener die dramatische Poesie, entweder weil sie an einem glücklichen Erfolge verzweifeln, oder aus andern Ursachen, die ich nicht errathen kann, schon von langer Zeit her vernachlässigen. Die Mandragora des Machiavell, eines der besten Lustspiele, die seit dem Terenz verfertigt worden, und die man nimmer für die Arbeit eines Kopfes halten sollte, aus welchem so tiefsinnige Untersuchungen über den Krieg, über die Staatskunst, und besonders über die Verschwörungen entsprungen sind, ist in Italien das einzige Werk in seiner Art geblieben. Die
Eli.

Elitia dieses Verfassers ist weit unter jener. Ich glaube nicht, daß uns Italien, während des ganzen siebzehnden Jahrhunderts, mehr als dreyßig Tragoedien zu Declamiren geliefert hat; Italien, welches zu eben der Zeit so viele andre Werke des Geistes hervorbrachte. Wenigstens habe ich deren nicht mehrere in den Verzeichnissen dieser Art von Werken angetroffen, die von den in der Republik der Wissenschaften berühmten Italienern, bey Gelegenheit der Streitigkeiten, so sie für die Ehre ihrer Nation geführt haben, seit zwanzig Jahren bekannt gemacht worden sind.

Die dramatischen Dichter in Italien verfertigen nichts mehr als Opern, gegen welchen die guten französischen Opern, nach dem Urtheile des ganzen Europa, Meisterstücke des Wises, der gefunden Vernunft und Regelmäßigkeit sind. Der Abt Gravina ließ vor ungefähr dreyßig Jahren zu Neapel fünf zum Declamiren gemachte Trauerspiele drucken: Palamedes, Andromeda, Appius Claudius, Papinian und Servius Tullius. In der Vorrede in Versen, die er diesen Trauerspielen vorgefetzt hat, beklagt er sich sehr schön, daß Melpomene; für welche doch die Schaubühne erfunden wurde, in Italien nicht mehr anders auf derselben erscheine, als in der Gestalt einer Magd der Polyhymnia; und daß sie sich nicht mehr anders darauf zeige, als nur in dem niedrigen Zustande einer Sklavinn der Mahleren, der Musit und der Bildhauerkunst.

En in vece d' adoprar le forze proprie
 Debba le forza adoprar de gl' artefici,
 Di Cantori, Pittori e Statuarii,
 Di quali è divenuta ancilla ignobile
 Colei che sopra loro ha'l sommo imperio,
 E sopra le Scene ha minor parte ed infima
 Quella per cui le Scene f' inventarono.

In einer andern Gegend von Europa bestand das Rührende der tragischen Declamation, nur noch vor vierzig Jahren, in rasenden Tönen, in einem finstern, oder gar wilden Betragen, und in unsinnigen Geberden. Auf diesem Theater wurden edle Geberden, eine gemässigte Aussprache, Würdigkeit in dem Betragen und Anstand in dem Gange gar nicht von den Schauspielern gefodert. Man war zufrieden, wenn sie ein gewisses finsternes und störrisches Wesen annahmen, oder so ungestümen Leidenschaften überlassen zu seyn schienen, die nothwendig zu Ausschweifungen antreiben müssen. Auf diesem Theater war es dem Julius Cäsar erlaubt, sich die Haare auszuraufen, wie ein Mensch von dem niedrigsten Pöbel thun würde, seinen Zorn auszudrücken. Alexander durfte, um seine Heftigkeit desto besser an den Tag zu legen, mit dem Fusse stampfen, ein Ausdruck, den wir unsern Schülern, wenn sie Tragoedien aufführen, nicht erlauben.

In einem andern Lande macht man die Hel-
 den durch niedrige und unanständige Handlungen
 ver-

verächtlich, die man sie auf der Schaubühne verrichten läßt. Man sieht auf derselben den Scipio unter seinem Zelte eine Pfeife Tabak rauchen und einen Krug Bier trinken, indem er den Entwurf zu einer Schlacht macht, die er den Karthaginensern liefern will.

Ich will hier nicht von dem flamändischen Theater reden, weil es, seit der Zeit, da man Schauspiele aus der Passionsgeschichte daselbst aufführte, im Tragischen beynahе bloß die französische Schaubühne copirt. Die niederländischen Komödianten haben nur eine kleine Anzahl Originaltrauerspiele, und ihre Declamation ist blos etwas weniger gesangmässig, und etwas weniger lebhaft, als die Declamation der Franzosen.

Unsre tragische Bühne ist nicht nur edel, sondern sie ist auch von allen frostigen Auszierungen gereinigt; sie ist von allen den kindischen Gauckeleien geläutert, die zu nichts dienen, als daß sie Melpomenen von ihrer Würde herab setzen. Man sehe, wie sich einer der größten tragischen Dichter in England über das Anständige unsers Theaters ausdrückt. b) Ich muß daher meinen Landsleuten die französische Schaubühne zum Veyspiele anpreisen, woselbst die Könige und Königinnen allzeit ohne Gefolge erscheinen, und ihre Leibwache hinter der Scene zurücke lassen. Eben so wünschte ich, wir möchten den Franzosen darinnen nachahmen, daß

b) Im zwey und vierzigsten Stücke des Zuschauers.

396 Kritische Betrachtungen über die

daß wir den Lärm der Trommeln und Trompeten und den Tumult derer abschafften, die das Volk vorstellen, welche bisweilen so ein Getümmel machen, daß man es in Charingcross hören kann, wenn auf dem Theater in Haymarket eine Schlacht geliefert wird.

Herr Addison, denn von ihm ist die angeführte Stelle, sagt sowohl in diesem Blatte, als in einem andern, welches eine Woche nachher ausgegeben wurde, noch sehr vieles wider gewisse andre auf dem englischen Theater eingeführte Gewohnheiten, die er mit Rechte für fehlerhaft hält. Daß man z. E. daselbst die Anstalten zu den erschrecklichsten Hinrichtungen macht, und sie bisweilen gar auf der Schaubühne vollziehen läßt. Daß man gräßliche Gespenster und fürchterliche Schreckbilder darauf erscheinen läßt. Jedoch affectiren, seiner Meynung nach, die französischen Dichter allzusehr, dergleichen Scenen zu vermeiden. So tabelt er, z. B., den grossen Corneille, daß er die Camilla nicht auf der Bühne tödten läßt. c) Corneille, sagt er, um alles Blutvergiessen zu vermeiden, macht die That des jungen Horaz noch unmenschlicher, da er ihm Zeit giebt, Ueberlegungen anzustellen, und sich nicht daran erinnert, daß er ihn am Ende des Stückes beym Leben lassen muß. Horaz würde nicht so hassenswürdig seyn, wenn er die Camilla in dem Augenblicke tödtete, da sie ihre Vermünschungen wider Rom ausstößt. Diese Anmerkung mag

c) In den Horazern.

mag nun ihre Richtigkeit haben, oder nicht, so ist doch nicht zu läugnen, daß wenn das englische Theater allzuvoll von solchen Schauspielen ist, es hingegen dem französischen allzusehr daran fehlt. Man frage die Actrice, welche die Rolle der Andromache spielt, d) ob die Scene, worinnen Andromache, die sich anschickt, ihr selbst das Leben zu nehmen, den Astyanax, ihren und Hektors Sohn ihrer Vertrauten anbefiehlt, ob diese Scene nicht noch rührender werden würde, wenn man dieses kleine unglückliche Kind zum Vorscheine kommen ließ, und durch seine Gegenwart zu den lebhaftesten Beweisen der mütterlichen Zärtlichkeit Anlaß gäbe, die in solchen Umständen unmöglich frostig scheinen könnten.

Mit der Komoedie hat es eine andre Beschaffenheit, als mit der Tragoedie. Man kann, glaube ich, nicht sagen, daß von den verschiedenen Arten, womit man heut zu Tage in verschiedenen Ländern das Lustspiel recitirt, eine besser sey, als die andre. Jedes Land muß seine eigne Weise haben, das Lustspiel zu recitiren.

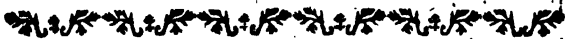
Bei der Vorstellung einer Komoedie kömmt es nicht darauf an, den Personen, die man auf das Theater bringt, Hochachtung zu verschaffen, sondern sie den Zuschauern kenntlich zu machen. Die Schauspieler müssen also das, was ihre Nation in den Geberden, in ihrem Betragen und in der Aussprache Eigenes hat, copiren. Sie müssen die Form

a) In Racines Tragoedie.

Form ihrer Landsleute annehmen. Ueberhaupt kann man sagen, daß gewisse Nationen die Töne ihrer Stimme mehr abändern, mehr und schärfere Accente in ihre Aussprache bringen, und weit häufiger gesticuliren als andre. So wie gewisse Nationen ein lebhafteres Naturell haben, als andre; so ist auch die Action der einen lebhafter, als die Action der andern. Ihre Empfindungen, ihre Leidenschaften brechen mit einem Ungestüm aus, den man an andern Nationen nicht wahrnimmt. Die Franzosen haben gewisse Geberden, gewisse Zeichen mit den Fingern, und die Art zu lachen nicht, welche die Italiener haben. Die Franzosen bringen nicht so viele Veränderungen durch gewisse Accente in ihre Aussprache, die bey den Italienern, selbst in gemeinen Unterredungen gewöhnlich sind. Nun würde ein Schauspieler in der Komödie einen Fehler wider die angeführte Regel begehen, wenn er in seiner Declamation die Sprache und die Geberden einer fremden Nation nachahmte. Z. E., ein englischer Schauspieler, der so viel Feuer in seine Geberden brächte, so viel Unruhiges in seinem Betragen, so viel Hefigkeit in seinem Gesichte zeigte; der sich so häufiger Ausrufungen bediente, und einen solchen Nachdruck darauf legte, als ein Florentiner; mit einem Worte, ein englischer Komödiant, welcher so spielen wollte, wie ein italienischer, würde schlecht spielen. Die Engländer, die ihm zum Muster dienen müssen, betragen sich nicht also. Eine Sache, die hinreichend ist, einen Italiener ganz in Feuer zu setzen, ist nicht zulänglich, einen Engländer

länder aus seiner Kaltsinnigkeit zu bringen. Ein Engländer, dem man sein Todesurtheil vorliest, läßt weniger Gemüthsbewegung an sich blicken, als ein Italiener, der zu fünf Thalern Strafe verurtheilt wird.

Folglich ist derjenige Komödienspieler der beste, welcher in der theatralischen Nachahmung seiner Originale, so wie diese ungefähr seyn könnten, am glücklichsten ist. Wenn die Komödianten eines Landes Ausländern mehr gefallen, als die Komödianten anderer Länder; so rührt dieses daher, daß sich die erstern nach einer Nation gebildet haben, die von Natur mehr Artigkeit in ihren Manieren, und mehr Angenehmes in ihrer Sprache hat, als andre Völker.



Drey und vierzigster Abschnitt.

Das Vergnügen, so wir auf dem Schauplatze genießen, wird nicht von einem Betrüge der Sinne hervorgebracht.

Leute von Verstande haben geglaubt, die erste Ursache des Vergnügens, welches uns Schauspiele und Gemählde verursachen, liege darin, daß unsre Vernunft und Sinne dadurch getäuscht

täuscht würden. Ihrer Meynung nach rührt alles Vergnügen, das wir bey der Vorstellung des Eids empfinden, blos daher. Die Poesie des grossen Cornelle, die Verzierungen der Schaubühne, und die Declamation der Spieler sind vermögend genug, uns in die Einbildung zu setzen, daß wir der Handlung wirklich beywohnen, da wir doch nur bey einer Nachahmung zugegen sind. Diese Meynung ist, meines Erachtens, völlig unerweislich.

Dergleichen Betrug kann bey Niemanden statt finden, der bey vollkommenen Verstande ist, man müßte denn vorher seine Sinne durch ein Blendwerk hindergangen haben. Nun trägt zwar alles, was man auf der Schaubühne sieht, etwas bey, uns zu rühren, aber nichts täuscht unsere Sinne, denn alles zeigt sich in der Gestalt einer Nachahmung. Alles erscheint daselbst als Copie. Wir kommen zu einem Schauspieler nicht in den Gedanken, Chimenen und Roderichen selbst zu sehen. Wir kommen nicht mit der Einbildung dahin, wie einer, der sich von einem Schwarzkünstler hat überreden lassen, er werde ein Gespenst sehen, wann er in die Höle kömmt, wo der Geist erscheinen soll. Eine solche vorgesezte Einbildung setzt uns sehr in die Verfassung, leicht getäuscht zu werden, allein wir bringen keine dergleichen Meynung mit auf den Schauplatz. Der Komödienzettel hat uns nichts als eine Nachahmung, oder Copien von Chimenen und der Phaedra versprochen. Wir kommen dahin in der Erwartung, das zu sehen, was wir wirklich sehen;

sehen; dabey haben wir noch unaufhörlich tausend Dinge vor Augen, die uns alle Augenblicke erinnern, wo wir sind, und wer wir sind. Der Zuschauer behält b. y der stärksten Gemüthsbewegung seinen gesunden Verstand. Er geräth in Hitze, ohne auszuschweifen. Auf's höchste kann eine junge Person von sehr empfindlichem Temperamente, durch ein Vergnügen, das noch neu für sie ist, so außer sich gesetzt werden, daß ihre Gemüthsbewegung in einige Ausrufungen ausbricht, oder sich durch einige unwillkürliche Geberden äussert, welche zeigen, daß sie nicht mit völligem Bewußtseyn auf die aufserliche Aufführung Acht hat, die es sich in einer öffentlichen Versammlung zu haben geziemt. Aber sie wird ihre augenblickliche Verirrung, oder richtiger zu reden, ihre Zerstreuung sehr bald gewahr werden. Denn es ist nicht an dem, daß sie in ihrer Entzückung geglaubt habe, Chimären und Roderichen zu sehen. Sie war nur beynahе eben so lebhaft gerührt, als sie gewesen seyn würde, wenn sie Roderichen zu den Füßen seiner Gebieterin gesehen hätte, deren Vater er nur eben getödtet hatte.

Eben diese Beschaffenheit hat es mit der Mahlerey. Raphaels Gemählde vom Attita erhält seine Vorzüge nicht dadurch, daß es uns bis zu der Einbildung verführte, wir sähen den heiligen Petrus und Paulus wahrhaftig in den Wolken schweben, und mit dem Schwerdte in der Hand diesen barbarischen Könige drohen, welcher mit

C c

seinen

seinen Truppen auf Rom losgeht, es zu verwüsten. Sondern Attila stellt so natürlich einen erschrocknen Scythen vor; der Papst Leo, welcher ihm diese Erscheinung auslegt, läßt eine so edle Ruhe, und ein feiner Würde so gemässes Betragen an sich blicken; alle Umstehende sehen so vollkommen als Leute aus, die sich wirklich eben ist in den Umständen befinden, worinnen sie Raphael angenommen hat; selbst die Pferde harmoniren so mit der Haupthandlung; die Nachahmung ist so wahrscheinlich, daß sie einen grossen Theil von dem Eindrucke auf die Zuschauer macht, den die Begebenheit selbst auf sie hätte machen können.

Man erzählt eine Menge Historien ^{a)} von Thieren, Kindern, und selbst von Erwachsenen, welche durch Gemählde so sehr getäuscht worden sind, daß sie selbige für die wirklichen Gegenstände angesehen haben, wovon sie bloße Nachahmungen waren. Alle diese, wird man sagen, sind auf die Art getäuscht worden, die ich für unmöglich halte. Man wird noch hinzusetzen, daß sich viele Vögel die Köpfe gegen die Perspectiven des Kiez zerstoßen haben, weil sie durch seinen so glücklich nachgeahmten Himmel so sehr betrogen wurden, daß sie ihren Flug dahin nehmen wollten. Menschen haben bisweilen Bildnisse angeredet, in der Meinung, daß sie mit wirklichen Menschen redten. Jedermann weis die Geschichte des Bildnisses, das Rembrand von seiner Nagd gemacht hatte. Er stellt

a) *Phinons L. III. c. 10.*

stellte es an ein Fenster, wo sie zuweilen stand, und die Nachbarn kamen eines nach dem andern dahin, um sich mit der Leinwand in ein Gespräch einzulassen.

Ich gebe geru alle diese Begebenheiten zu, welche blos beweisen, daß uns eine Mahleren bisweilen einen solchen Betrug spielen könne, nicht aber daß dieser Betrug die Quelle des Vergnügens sey, welches uns poetische oder mahlerische Nachahmungen machen. Mein Beweis ist der, daß unser Vergnügen fortbauert, wenn auch keine Ueberraschung mehr statt hat. Gemählde gefallen ohne diese Täuscheren, die nur ein Nebenzufall bey dem Vergnügen ist, das sie uns machen, und noch dazu ein ziemlich seltner Nebenzufall. Gemählde gefallen, wenn man sich gleich dabey vorstellt, daß sie weiter nichts als eine Leinwand sind, worauf man künstlicher Weise Farben aufgetragen hat. Eine Tragoedie rührt diejenigen, welche alle Triebfedern, die von dem Genie des Dichters und den Talenten des Schauspielers angewandt werden, die Seele in Bewegung zu setzen, auf das allervollkommenste kennen.

Das Vergnügen, welches uns vortreffliche Gemählde und dramatische Gedichte machen können, ist so gar grösser, wenn wir sie zum zweytenmale sehen, und wenn keine Täuschung mehr statt findet. Das erstemal, da man sie siehet, ist man von ihren Schönheiten verblendet. Unser Geist,

der allzu unruhig und allzusehr in Bewegung ist, als daß er seine Aufmerksamkeit auf etwas ins besondere richten sollte, genießt in der That nichts recht. Man sieht nichts deutlich, weil man alles sehen, alles durchlaufen will. Es wird Niemand seyn, der es nicht selbst aus eigener Erfahrung wissen sollte, wenn ihm anders jemals ein Buch in die Hände gekommen ist, das er zu lesen sehr begierig war. Ehe er die ersten Seiten mit völliger Aufmerksamkeit durchlesen konnte, wird er das Buch von einem Ende zum andern haben flüchtig durchsehen müssen. Wenn wir also ein schönes Trauerspiel oder ein schönes Gemälde zum zweytenmale sehen, so ist der Geist fähiger, sich bey den einzelnen Theilen eines Gegenstandes aufzuhalten, den er vorher ganz durchlaufen und besichtigt hat. Die Hauptidee von dem Werke muß erst, so zu reden, ihren Platz in der Imagination genommen haben; denn dergleichen Ideen müssen sich erst eine Zeitlang darinnen aufhalten, ehe sie sich recht fest setzen. Alsdann erst überläßt sich der Geist ohne Zerstreung demjenigen, was ihn rührt. Ein Liebhaber der Baukunst untersucht nicht eher eine Säule, und hält sich nicht eher bey einem einzelnen Theile eines Palastes auf, bis er einen Blick auf die ganze Masse des Gebäudes gethan, und sich einen recht deutlichen Begriff davon in seiner Einbildung gemacht hat.



Diejenigen, mit denen wir umgehen, lassen uns fast allezeit die wahren Triebfedern ihrer Handlungen, und das, was im Innersten ihres Herzens vorgeht, nur errathen. Was ihnen äußerlich entwischt, und nur ein Funke zu seyn scheint, hat oft seinen Ursprung aus einem Feuer, welches inwendig die schrecklichsten Verwüstungen anrichtet. Daher betrügen wir uns, in unsern Nachmassungen von den Gesinnungen andrer, sehr oft selbst, und noch öfter betriegen sie uns durch das, was sie von dem Zustande ihres Herzens und ihrer Gedanken vorgeben. Die Personen des Trauerspiels legen die Verstellung vor uns ab. Sie machen alle Zuschauer zu Vertrauten ihrer wahrhaftesten Anschläge, und ihrer geheimsten Gesinnungen. Sie lassen ihnen nichts zu errathen übrig, als was man mit vieler Gewißheit und sehr leicht errathen kann. Eben dieses läßt sich von den Komödien sagen.

Zudem ist es die Pflicht eines dramatischen Dichters, die Leidenschaften so abzuschildern, wie sie wirklich sind, ohne die damit verknüpften Verbindlichkeiten, oder die andern Zufälle, so ihnen gemeinlich nachfolgen, zu vergrößern. Auch lehrt er uns durch Beispiele. Und was uns vollends gänzlich von der Aufrichtigkeit der Komödie überzeugen muß, ist, daß wir unser eigen Bildniß in ihren Gemälden antreffen. Nun ist die bloße Abschilderung der Leidenschaften hinlänglich, uns dagegen in Furcht zu setzen, und auf den Entschluß zu

zu bringen, ihnen mit aller möglichen Vorsicht auszuweichen. Man hat nicht nöthig, dieses Gemählde zu überladen. Wer muß sich nicht, wenn er den Eid gelesen hat, fürchten, in denjenigen Minuten, wo die Geister ohnedieß schon aufgebracht sind, eine deutliche Erklärung über Dinge zu bekommen, die sehr empfindlich sind. Was faßt man nicht für einen festen Entschluß, nichts was uns nahe an die Seele greift, in denjenigen Augenblicken auszumachen, da eine nähere Erklärung so leicht auf eine Uneinigkeit hinauslaufen kann? Gelobt man nicht sich selbst an, wenigstens bey allen den Gelegenheiten zu schweigen, wo uns eine allzu-aufgebrachte Einbildung verleiten kann, einige Worte heraus zu sagen, die wir nachher gern mit einem Stillschweigen von einigen Monathen erkauften würden? Diese Furcht vor den Leidenschaften hat allemal einige gute Wirkung.

⊙ Es giebt keine einzige Leidenschaft, die nicht in ihrem Ursprunge ein kleines Feuer ist, das leicht verlöschen würde, wenn ein billiges Mistrauen gegen uns selbst uns zu dem Entschlusse brächte, denjenigen Gegenstände zu fliehen, welche fähig sind, es anzufachen. Phaedra, die wider ihren Willen eine Verbrecherinn wird, ist so eine Fabel als die Geburt des Bacchus und der Minerva.

Man beschuldige mich nach allen diesem nicht der Meinung, daß dramatische Gedichte unfehlbare und allgemeine moralische Arzeneyen wären; ich bin

408 Kritische Betrachtungen über die

von Gedanken dieser Art allzuweit entfernt: Ich will weiter nichts damit sagen, als daß dramatische Gedichte die Menschen bisweilen von einer Schwachheit heilen, und ihnen oft ein Verlangen einflößen, besser zu werden. Auf diese Weise that das von den Lacedaemoniern erfundene Schauspiel, der Jugend eine Abneigung vor der Trunkenheit beyzubringen, seine Wirkung. Der Abscheu, womit man das tolle und unfürmige Wesen der Sklaven ansehen mußte, die man trunken auf eine Bühne ausstellte, ließ einen festen Entschluß in den Zuschauern zurück, der Neigung zu diesem Laster zu widerstehen. Diese Entschliessung hielt einige junge Leute ab, im Genuße des Weines auszuschweifen, ob sie gleich nicht kräftig genug war, diese Wirkung bey allen hervorzubringen. Es giebt Leute, die allzu unbändig sind, als daß sie sich durch Bespiele zurück halten ließen; Leidenschaften, die allzu feurig sind, als daß man sie durch philosophische Betrachtungen dämpfen könnte. Das Trauerspiel reinigt also die Leidenschaften ungefähr so, wie die Arzneyen gesund machen, und wie die Vertheidigungswaffen vor den Streichen der angreifenden Waffen verwahren. Es trifft nicht allemal zu, aber es geschieht doch bisweilen.

Ich setze aber bey allen diesem voraus, daß die Moral theatralischer Stücke so gut ist, als sie seyn soll. Die dramatischen Dichter, so diesen Namen in der That verdienen, haben es allezeit für ihre vornehmste Pflicht gehalten, daß gegen das

Das Laster, und Liebe zur Tugend einzufloßen. Racine erklärt sich hierüber folgender Gestalt: a)
 „ Wenigstens kann ich versichern, daß ich keine
 „ Tragoedie gemacht habe, worinnen die Tugend
 „ in ein helleres Licht gesetzt wäre, als in dieser.
 „ Die kleinsten Fehler werden strenge bestraft.
 „ Der bloße Gedanke, ein Verbrechen zu begehen,
 „ wird mit eben der Verabscheuung angesehen, als
 „ das Verbrechen selbst. Die Schwachheiten der
 „ Liebe werden für wirkliche Schwachheiten gehalten.
 „ Die Leidenschaften werden den Augen bloß
 „ deswegen dargestellt, um die Unordnungen zu zeigen,
 „ welche sie verursachen; auch wird das Laster
 „ durchgängig mit Farben geschildert, die seine
 „ Häßlichkeit aufdecken, und einen Haß dargegen
 „ einflößen. Dieses ist der eigentliche Endzweck,
 „ den sich jeder Dichter, der für die Schaubühne
 „ arbeitet, vorsetzen muß, es ist eben derselbe, den
 „ die ersten tragischen Dichter zu ihrem vornehm-
 „ sten Augenmerke hatten. Ihre Schaubühne war
 „ eine Schule, wo die Tugend eben so schön gelehrt
 „ wurde, als in den Schulen der Weltweisen.

Diejenigen Sophisten, welche nicht einsehen wollen, wie das Träuerspiel die Leidenschaften reinigt, führen zu Behauptung ihrer Meinung an, daß der Endzweck des Träuerspieles sey, die Leidenschaften zu erregen. Ein wenig Nachdenken würde ihnen diesen Schatten von Schwürigkeit aufklärt

C c 5

a) In der Vorrede zur Phädra.

410 Kritische Betrachtungen über die

kärt haben, wenn sie es der Mühe werth geachtet hätten, ihn genau zu untersuchen.

Das Trauerspiel will uns zwar, durch alle die Leidenschaften, die es abbildet, rühren; aber es will uns nicht allemal in diejenigen setzen, von denen seine Personen tyrannisiert werden, noch uns ihre Gesinnungen beibringen. Die Tragoedie hat meist die Absicht, Empfindungen in uns zu erregen, die denen entgegen stehen, welche sie ihren Personen beylegt. Wenn sie z. B. die Medea schildert, die ihre Rache durch Ermordung ihrer eignen Kinder befriedigt, so legt sie ihr Gemälde so an, daß wir einen Abscheu vor der Rache bekommen, die zu solchen gräßlichen Ausschweifungen antreiben kann. Der Dichter sucht uns blos die Gesinnungen einzusüßen, die er seinen tugendhaften Personen beylegt, und auch von ihnen sollen wir nur diejenigen Gesinnungen annehmen, welche lobenswürdig sind. Wenn man also sagt, die Tragoedie reutige die Leidenschaften, so versteht man blos lasterhafte und der menschlichen Gesellschaft nachtheilige Leidenschaften. Ein Trauerspiel, das uns eine Abneigung gegen diejenigen Leidenschaften einflößte, welche der Gesellschaft nützlich sind, wie z. E. die Liebe zum Vaterlande, die Ruhmbegierde, die Furcht vor der Schande, ic. würde eben so tadelhaft seyn, als wenn es das Laster lobenswürdig machte.

Es giebt zwar dramatische Dichter, die aus Unwissenheit ihrer Kunst, und aus Mangel an Kennt-

Kenntniß der Sitten oftmals das Laster als Größe der Seele, und die Tugend als Niedrigkeit des Geistes vorstellen. Allein dieser Fehler muß der Unwissenheit, oder dem verderbten Charakter des Künstlers, nicht aber der Kunst zugerechnet werden. Wenn ein Wundarzt denjenigen, denen er aderläßt, einen Schaden zufügt, so hält man ihn für einen ungeschickten Menschen; aber seine Ungeschicklichkeit bringe das Aderlassen nicht in übeln Ruf, und benimmt der Chirurgie nichts von ihrem Ansehen. Ein unverständiger Autor macht eine Komödie, die einen von den ersten Gründen der menschlichen Gesellschaft umstürzt, die gewisse Ueberzeugung, welche Kinder haben müssen, daß ihre Aeltern sie noch mehr als sich selbst lieben. Er gründet die Verwickelung seines Stückes auf die Arglist eines Vaters, der die verschmiztesten Betrügereyen anwendet, seine Kinder, die viel mütterliches Vermögen haben, einzusperrt, damit er sich ihres Vermögens anmaassen, und nebst seiner Maitresse nach Gefallen damit schalten könne. Der Autor, den ich meyne, bringt diese tückische Bosheit öffentlich auf das komische Theater, ohne sie verhaßter zu machen, als Terenz die Jugendstreiche des Aeschines und des Pamphilus macht, die das Feuer ihrer Jahre, ungeachtet aller Vorwürfe, die ihnen ihr eigen Herz darüber macht, zu Vergeltungen hinreißt, welche die Welt entschuldigt, und worüber die Väter selbst nicht so sehr untröstbar sind, als sie sich gemeiniglich stellen. Ueberdies löst sich beym Terenz der Knoten seiner

Stücke

Stücke so auf, daß der Sohn in den Stand kömmt, beides seiner Pflicht und seiner Neigung zu folgen. Die väterliche Zärtlichkeit, die in dem Vater durch die Vernunft bestritten wird, die heftige Unruhe eines gutgearteten Sohnes, der von der Furcht, entweder seinen Aeltern zu misfallen, oder seine Geliebte zu verlieren, gequält wird, geben zu vielen interessanten Zufällen Anlaß, woraus eine nützliche Moral entsprossen kann. Aber die Grausamkeit eines Vaters, der seine Kinder einer Leidenschaft aufopfern will, die sich an ihm nicht mehr mit seinen jungen Jahren entschuldigen läßt, kann für nichts anders als für ein abscheuliches Verbrechen gehalten werden, das nicht viel geringer ist, als das Verbrechen der Medea. Wenn diese Bosheit auf das Theater gebracht wird, wenn sie zu einer nützlichen Moral Anlaß geben kann, so ist es nur unter der Bedingung, daß sie mit den schwärzesten Farben abgemahlt, und am Ende mit den strengsten Züchtigungen belegt wird, mit denen nur immer Melpomene bestraft, deren sich aber Thalia niemals bedienen kann. Es ist wider alle gute Sitten, sich dadurch, daß man diese Handlung zum Stoffe eines Lustspieles macht, den Schein zu geben, daß man sie blos für einen gewöhnlichen Fehler halte. Daher verdient ein so verhaßtes Stück der Vergessenheit überliefert zu werden; man kann aber auch nicht leugnen, daß die Komödien des Terenz und die meisten vom Moliere geschrieben sind, die Leidenschaften zu reinigen.



Fünf und vierzigster Abschnitt.

Von der eigentlich so genannten Musik.

Wir müssen noch von der Musik, als dem dritten Mittel reden, welches man erfunden hat, der Poesie eine neue Stärke zu geben, und sie in den Stand zu setzen, einen desto tiefern Eindruck auf uns zu machen. So wie der Mahler die Züge und Farben der Natur nachahmt, so ahmt der Musikus die Töne, die Accente, die Seufzer, die Brechungen der Stimme, mit einem Worte, jedweden laut nach, vermittelst dessen die Natur selbst ihre Empfindungen und Leidenschaften ausdrückt. Alle diese Arten von Schall haben, wie schon angemerkt worden ist, eine bewundernswürdige Kraft, uns zu rühren, weil sie Zeichen der Leidenschaften sind, welche die Natur, von der sie ihren Nachdruck erhalten, selbst dazu gemacht hat; da hingegen die buchstäblichen Töne blos willkührliche Zeichen sind, deren Bedeutung und Werth auf dem angenommenen Gebrauche der Menschen beruht, die sie nur in einigen Ländern gültig machen können.

Die Musik hat die natürlichen Töne, vermittelst deren sie nachahmt, in einen zusammenhängen-

414 Kritische Betrachtungen über die

genden Gesang gebracht, den man die Melodie nennt, um dadurch diese Töne noch anmuthiger und ruhrender zu machen. Zu eben diesem Endzwecke hat sie noch zwey andre Mittel erfunden, nämlich die Harmonie und den Rhythmus.

Die Accorde, in denen die Harmonie liegt, haben viel Anmuth für das Gehör; und die Bereinigung der verschiedenen Stimmen einer musikalischen Composition, welche die Accorde ausmachen, trägt ebenfalls etwas zum Ausdrucke des Schalles bey, den der Componist nachzuahmen sucht. Der Bass und die Ausfüllungsstimmen sind der Melodie sehr behülflich, den Gegenstand der Nachahmung desto vollkommner auszudrücken.

Die Alten nannten das, was wir Tact und Tempo der Musik nennen, den Rhythmus. Nun geben Tact und Tempo einer musikalischen Composition das Leben. Die Wissenschaft des Rhythmus, welche zeigt, wie man den Tact zu rechter Zeit abändern müsse, benimmt der Musik die Einförmigkeit des Falles, welche sonst verursachen könnte, daß man ihrer bald überdrüssig würde. Zweitens kann der Rhythmus eine neue Wahrscheinlichkeit in die durch eine musikalische Composition gemachte Nachahmung bringen, weil sie durch seine Beyhülfe auch das Fortschreiten, die Geschwindigkeit und Langsamkeit des Schalles und der natürlichen Töne nachahmt, die schon durch den Gesang und die Harmonie nachgeahmt wird.

Fol-

Folglich bleibt der Rhythmus der Nachahmung eben Grad der Wahrscheinlichkeit mehr.

Die Musik verrichtet also ihre Nachahmung, vermittelst der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus. In cantu tria praecipue notanda sunt; harmonia, sermo et rhythmus. Harmonia versatur circa sonum; sermo circa intellectum verborum et enunciationem distinctam; Rhythmus circa concinnum cantici modum. Eben so wie die Malerey ihre Nachahmungen vermittelst der Zeichnung, des Lichtes und Schattens, und der Localfarben macht.

Folglich müssen Worte, die man in Musik setzt, durch die natürlichen Zeichen der Leidenschaften, welche die Tonkunst zusammen bringt, und kunstmäßig anwendet, den Nachdruck dieser Worte zu verstärken, weit rührender werden, weil die Töne, als natürliche Zeichen, eine bewundernswürdige Kraft haben, uns zu rühren: Eine Kraft, die sie von der Natur selbst bekommen. Nihil est enim tam cognatum mentibus nostris, quam numeri atque voces, quibus et excitamur, et incendimur, et lenimur et languescimus, sagt einer von den scharfsinnigsten Beobachtern der menschlichen Seele. a) Auf diese Weise wird das Vergnügen des Gehöres zu einem Vergnügen des Herzens.

a) Nichts ist so nahe mit unsrer Seele verwandt, als die Musik: Sie ermuntert, sie begeistert, sie besänftigt, sie verschmelzt das Herz. Cic. Lib. III. de Orat.

416 Kritische Betrachtungen über die

zens. Daher haben die Gesänge ihren Ursprung; und die Aufmerksamkeit, welche man gar bald machen mußte, daß die Poesie dieser Gesänge einen ganz andern Nachdruck hätte, wenn man sie singen hörte, als wenn sie declamirt würde, gab Anlaß, Neben in dramatischen Stücken zu componiren, und so ist man nach und nach dahin gekommen, ganze Schauspiele zu singen. Dieses ist der Ursprung der Singspiele.

Es findet sich also Wahrheit in den Erzählungen der Opera; und diese Wahrheit besteht in der Nachahmung der Töne, Accente, Seufzer und Klänge, welche den in der Poesie enthaltenen Empfindungen von Natur eigen sind. Eben diese Wahrheit kann in der Harmonie und in dem Rhythmus der ganzen Composition befindlich seyn.

Die Musik hat sich nicht damit begnügt, die unbuchstäbliche Sprache des Menschen und alle Töne, deren er sich aus einem natürlichen Triebe bedient, in ihren Melodien nachzuahmen. Sie hat Nachahmungen von allen Arten des Schalles versucht, die einen starken Eindruck auf uns machen können, wenn wir sie in der Natur hören. Die Musik bedienet sich blos der Instrumente, denen dergleichen Schall nachzuahmen, worinn sich nichts articulirtes befindet, und wir nennen diese Nachahmungen gemeiniglich Symphonien. Dem ungeachtet spielen, wenn ich so sagen darf, diese Sym-

Symphonien verschiedene Rollen in unsern Opern,
und zwar mit vielem Glücke.

Denn ob es gleich blos eine Instrumentalmusik ist, so enthält sie doch eine wirkliche Nachahmung der Natur. Zudem giebt es viele Arten des Schalles in der Natur, die eine starke Wirkung thun können, wenn man sie in einem Schauspiel am rechten Orte anbringt.

Die Wahrheit der Nachahmung einer Symphonie besteht in ihrer Aehnlichkeit mit dem Schalle, den sie nachahmen will. Es ist Wahrheit in einer Symphonie, die einen Sturm nachahmen soll, wenn Melodie, Harmonie und Rhythmus einen Schall hervorbringen, der dem Säusen der Winde und dem Brausen der Wellen ähnlich ist, welche zusammenstossen; oder sich an den Felsen brechen. Von dieser Art ist die Symphonie von dem Herrn Marais, die in der Oper Alcione ein Ungewitter nachahmt.

Daher spielen diese Symphonien, ob wir gleich keine buchstäblichen Töne darinnen hören, doch ihre Rollen in den Schauspielen; weil sie etwas beitragen, uns für die Handlung zu interessieren, indem sie einen Eindruck auf uns machen, der demjenigen nahe kömmt, welchen der Schall selbst, den sie nachahmen, machen würde, wosern wir ihn in eben den Umständen hörten, in denen wir die Symphonie hören, die eine Nachahmung von ihm ist.

ist. Z. E. die Nachahmung eines Sturmes auf dem Meere, in welchem Jemand zu Grunde geht, für den uns der Dichter stark interessirt, setzt uns in eben die Bangigkeit, in eben das Schrecken, worin uns das wirkliche Toben eines Sturmes setzen würde, der Jemand in den Wellen begraben könnte, an dessen Leben wir vielen Antheil nähmen; wosfern wir nahe genug wären, das Toben dieses Ungewitters zu vernehmen. Es würde unnütze seyn, hier zu wiederholen, daß der Eindruck der Symphonie nicht so ernstlich seyn könne, als der Eindruck, den ein wirklicher Sturm auf uns machen würde; denn ich habe schon oft gesagt, daß der Eindruck, der von einer Nachahmung herrührt, weit schwächer sey, als der, den die nachgeahmte Sache selbst macht. b) *Sine dubio in omni re vincit imitationem veritas.*

Es ist also nicht zu verwundern, daß uns Symphonien sehr stark rühren, „ob schon ihre Töne, wie Longin sagt, bloße Nachahmungen eines unarticulirten Schalles und solche Töne sind, welche gleichsam nur die Hälfte ihres Wesens, nur ein halbes Leben haben. c)

Daher hat man sich in allen Ländern und zu allen Zeiten der unarticulirten Musik der Instrumente bedient, das menschliche Herz in Bewegung zu

b) Ohne Zweifel übertrifft die Wahrheit in allen Dingen die Nachahmung. *Cic. de Orat. L. III.*

c) In der Abhandlung vom Schadney. Kap. 32.

zu setzen, und gewisse Empfindungen darinnen hervorzubringen; vornämlich bey solchen Gelegenheiten, wo man sich der Worte nicht bedienen konnte, ihnen diese Empfindungen einzuflößen. Alle gesittete Völker haben sich der Instrumentalmusik bey ihrem öffentlichen Gottesdienste bedient. Alle Völker haben ihre eignen musikalischen Kriegsinstrumente gehabt, und sich des inarticulirten Schalles derselben bedient, nicht allein vermittelst desselben die nöthigen Befehle zu ertheilen, sondern auch den Muth der Soldaten in dem Treffen anzufeuern, und bisweilen so gar, ihn zurücke zu halten. Diese Instrumente wurden verschiedentlich gespielt, nachdem sie diese oder jene Wirkung thun sollten, und man suchte ihren Klang nach der Absicht einzurichten, zu welcher man sie bestimmte.

Vielleicht würden wir die Kunst, musikalische Kriegsinstrumente zu spielen, mit eben so vielem Ernste getrieben haben, als die Alten, wenn nicht das Knallen des Feuergewehres unsere Soldaten hinderte, den Schall dieser Instrumente deutlich zu vernehmen. Allein ob wir uns gleich wenig bemüht haben, sie zu einer größern Vollkommenheit zu bringen, ob wir gleich die Kunst sie zu spielen, welche bey den Alten in so großem Ansehen stand, so sehr vernachlässigen, daß wir diejenigen, welche sie treiben, als die schlechtesten Leute unter der Armee ansehen, so sind doch die ersten Grundsätze dieser Kunst bey unsern Kriegsheeren noch anzutreffen. Unsere Trompeter blasen nicht so zum

Angriffe, wie sie zum Rückzuge blasen. Unsere Trommelschläger schlagen nicht so zur Uebergabe, wie sie zum Angriffe schlagen.

Unsre Opernsymphonien, und vornämlich die Opernsymphonien des Lulli, des größten musikalischen Dichters, den wir gehabt haben, machen die erstaunendesten Wirkungen der Musik der Alten wahrscheinlich. Vielleicht würde die Kriegsmusik in der Opera Iphesus, die mit gedämpften Instrumenten in der Armide und viele andre Symphonien von diesem Verfasser eben die Wirkungen hervorgebracht haben, die uns in den Nachrichten der Alten fabelhaft vorkommen, wenn sie vor einem Volke von so lebhaftem Naturelle, als die Athenienser waren, aufgeführt worden wären; zumal bey Schauspielen, wo sie schon vorher durch den Inhalt der Tragoedie gerührt waren. Fühlen wir nicht selbst, daß diese Musiken den Eindruck auf uns machen, den sie nach der Absicht des Componisten hervorbringen sollen? Empfinden wir nicht, daß uns diese Symphonien erhitzen, wieder besänftigen, weichmüthig machen, kurz, daß sie bey nahe eben so auf uns wirken, wie die Trauerspiele des Corneille und des Racine?

Wenn der ungenannte Verfasser der Abhandlung *De poematum cantu et viribus Rhythmi*, den ich für den Isaac Vossius halte, weil mir es seine Freunde gesagt haben, und weil dieses Werk vieler günstiger Vorurtheile für die chinesische Nation

tion ist, welche, wie jedermann weis, diesem Gelehrten eigen waren; wenn, sage ich, dieser Verfasser die Opfern des Lülls, sonderlich seine Lectern, hätte hören können, ehe er gedachte Abhandlung schrieb, so würde er nicht, wie er gethan hat, gesagt haben, daß die neuere Musik nichts von der Kraft und Stärke der Alten hätte. d) Darf man wohl erstaunen, so lauten seine Worte, daß unsre Musik die Wirkungen nicht thut, welche die Musik der Alten thun konnte, da die mannichfaltigsten Melodien und die vollstimmigste Harmonie nichts als tonreiche Nichtswürdigkeiten und wohlklingende Tändeleien sind; wenn nicht der Componist diese Melodien und diese Harmonie auf eine kluge Art zu gebrauchen weis, sein Subject gut auszudrücken; wenn er nicht seine Composition durch einen Rhythmus, welcher dem Subjecte gemäß ist, so zu beleben weis, daß sie wirklich etwas ausdrückt, und zwar gut ausdrückt. *Quippe cum omnis cantus et harmonia, quantumvis elegans, si et verborum intellectus et motus absint aliquid significantes, nihil nisi inanem continent sonum, nemini mirum videri debet abesse ab hodierna musica virtutem, quae tantopere in veteri praedicatur.*

Wenn dieser Vorzug, von welchem Bossius hier redet, einer neuern Musik fehlt, so ist es doch gewiß nicht die Musik des Lülls. Dasjenige, was Bossius hier *verborum intellectum*, den Ausdruck nennt, ist in den Compositionen dieses Virtuosen

D d 9 voll.

d) In praefatione.

vollkommen. Diejenigen, so des Französischen nicht kundig sind, können die Sentiments und Lebensweisen der spielenden Personen aus seiner Musik errathen. Man stelle sich also vor, was Boffius für eine Vergleichung zwischen den Cantaten und Sonaten der Italiener, und den Symphonien und Recitativen des Lulli angestellt haben würde, wenn er die letztern gekannt hätte, als er gedachtes Buch schrieb. Aber aus der Unterschrift seiner Vorrede e) erhellt, daß er es zu eben der Zeit verfertigte, da Lulli an seiner ersten Oper arbeitete.

Also tragen Symphonien, die einen deutlichen Charakter haben, und sich gut zu dem Inhalte schicken, vieles bey, uns für die Handlung einer Opera zu interessiren, und man kann sagen, daß sie wirklich eine Rolle dabey spielen. Die Er-dichtung, daß Actus einschläft, und im Schlafe so fürchterliche Träume hat, wird viel wahrscheinlicher und rührender durch den Eindruck der verschiedentlich charakterisirten Symphonien, die vor seinem Einschlafen vorhergehen, und durch die Wirkung derjenigen, die während seines Schlafes so geschickt auf einander folgen. Die Symphonie in der Opera Roland, welche man gemeiniglich Logistille f) nennt, spielt ihre Rolle in der Handlung, bey der sie angebracht ist, sehr gut. Sie befindet sich im fünften Actus, worinnen Roland, der bey dem

e) In Form eines Briefes an Mylord Kelington, der vom Jahre 1671 datirt ist.

f) Der Name einer weisen Fee.

dem Schlusse der vierten Handlung rasend von der Bühne gegangen ist, wieder zu seiner Vernunft gebracht wird. Diese schöne Symphonie giebt uns eine Idee von denjenigen, deren sich die Pythagoräer, nach Ciceros und Quintilians Berichte, vor dem Schlafengehen bedienten, die tumultuarischen Ideen zu besänftigen, welche die Bewegungen des Tages in der Einbildung zurück gelassen hatten, so wie sie auch des Morgens nach dem Erwachen den Geist durch Symphonien von einem entgegen gesetzten Charakter ermunterten, um sich dadurch desto geschickter zur Arbeit zu machen. *Pythagoraeis certe moris fuit, et cum euigilassent animos ad lyram excitare, quo essent ad agendum erectiores; et cum somnum peterent, ad eandem prius lenire mentes, vt si quid fuisset turbidorum negotiorum, componerent.* g) Ich muß hier im Vorbeygehen anmerken, daß die Musik zu dem ersten Tanze in dem Vorspiele der Oper *Amadis*, da wo sich die Bezauberung endigt, uns einen Begriff von den Melodien macht, mit denen sich die Pythagoräer des Morgens nach dem Erwachen aufmunterten.

Um wieder auf die Symphonie der Opera *Roland* zu kommen, die uns einen Begriff von den Melodien macht, durch welche sich die Pythagoräer zum Schlafe vorbereiteten, sie hat alle Wahrheit einer Nachahmung an sich. Es ist wahrscheinlich, daß sie die Wirkung hervor bringen könne,

D d 4

die

424 Kritische Betrachtungen über die

die der musikalische Dichter dabey zum Zwecke hat. Unfre Empfindung lehrt uns sogleich, daß sie sehr geschickt sey, die unruhigen Bewegungen der Seele zu stillen; und gleichwie eine klug angestellte Untersuchung allemal die Empfindung rechtfertigt, so findet man auch hier durch Nachdenken die Ursachen, warum sie so fähig ist, den Eindruck zu machen, den wir schon empfunden haben.

Nicht eine gänzliche Stille beruhigt eine allzuaufgebrachte Einbildung am besten. Erfahrung und Nachdenken lehren uns, daß gewisse Arten von Schalle weit geschickter sind, sie zu besänftigen, als die Stille selbst. Es sind solches diejenigen, welche wie in dem sogenannten Logistille lange nach einander in Einem Tempo fortgehen, ohne daß die folgenden Töne viel höher oder tiefer, langsamer oder geschwinder werden, als die vorhergehenden, so daß die Musik fast immer in lauter kleinen Intervallen fortschreitet. Diejenigen Arten von Schall, welche sowohl in Ansehung der Tonführung, als in Ansehung des Tempo immer in einem sanften und gleichen Verhältnisse fortellen, oder fortschreiten, sind, wie es scheint, weit geschickter, unsern Lebensgeistern den gleichförmigen Umlauf, worinnen die Gemüthsruhe besteht, wiederzugeben, als eine gänzliche Stille, welche sie den ungestümen und unordentlichen Wallungen überläßt, worein sie vorher gesetzt worden waren. Wer lange in einem Tone fortredet, schläfert seine Zuhörer ein, und der Beweis davon, daß ihr Schum-

mer

mer von der ununterbrochnen Dauer eines fast gänzlich einförmigen Schalles herrührt, ist der, daß der Zuhörer plötzlich aus seinem Schläfe auffährt, wenn der Redner auf einmal innen hält, oder sich von ungefähr eine Exclamation in einem Tone entzwischen läßt, der merklich höher ist, als die vorhergehenden. Es ist etwas gemeines, Leute anzutreffen, die von der Schlaflosigkeit geplagt werden, und kein andres Mittel haben, in den Schlaf zu kommen, als daß sie sich etwas vorlesen lassen, oder einem Gespräche zuhören. So bald der Schall aufhört, erwachen sie wieder.

Es giebt also eine Wahrscheinlichkeit in der Musik, so wie in der Poesie. Gleichwie der Poet verpflichtet ist, seine Erfindungen der Wahrheit gemäß einzurichten, eben so muß der Musikus diese Wahrheit in seinen Symphonien vor Augen haben. Ich will mich deutlicher erklären. Ein Componist verfertigt zuweilen Symphonien, die einen Schall ausdrücken sollen, den wir niemals gehört haben, und der vielleicht gar nicht in der Natur befindlich ist. Z. E. das Krachen der Erde, wenn Pluto aus der Hölle steigt, das Brausen der Luft, wenn Apollo die pythische Priesterinn begeistert, das grausenvolle Getöse eines Geistes, der aus seinem Grabe hervorsteigt, und das Rauschen der Blätter an den bodonischen Eichen. Es giebt eine Wahrheit der Schicklichkeit für diese Symphonien. Das *conuenientia* sänge des Horaz hat hier eben sowohl statt, als in der Poesie. Man merkt

sogleich, ob die erforderliche Wahrscheinlichkeit getroffen ist. Sie ist gewiß da, wofern diese Symphonien eine Wirkung thun, die derjenigen nahe kommt, den der Schall, welchen sie nachahmen, würde haben thun können, und wofern sie diesem Schalle, den wir zwar niemals gehört haben, wovon wir uns aber doch nach andern uns bekannten Arten von Schall einen dunkeln Begriff machen. Daher sagt man von dergleichen Symphonien eben so wohl als von denen, die einen in der Natur wirklich vorhandenen Schall nachahmen, daß so viel Ausdruck darinnen befindlich sey, oder daß keiner darinnen liege. Man giebt der Symphonie bey dem Leichname des Amadis und ver- in der Opera Jffe das Lob, sie ahmten die Natur sehr gut nach, ob man gleich niemals Scenen in der Natur gesehen hat, wie diejenigen sind, worinnen diese Musiken die Natur zu copiren suchen. Ob also gleich diese Symphonien in gewissem Verstande nach Willkühr erfunden worden sind, so tragen sie doch viel bey, das Schauspiel rührend, und die Handlung pathetisch zu machen. Z. E. die fürchterliche Musik, welche Lulli in der Scene des Singspielles Amadis, h) wo der Schatten des Ardan aus seinem Grabe heraufsteigt, angebracht hat, macht einen eben so starken Eindruck auf das Gehör, als der Anblick und die Declamation auf das Gesicht. Die Einbildung, welche zu gleicher Zeit durch beyde Sinne bestürmt wird, geräth über die Erscheinung des Geistes weit stärker in Bewegung, als

h) Im dritten Actus.

als wenn bloß die Augen allein hintergangen worden wären. Die Symphonie, welche Herr Des Touches vor dem Drakelspruche vorher gehen läßt, den die dodonischen Eichen von sich geben, bringt eine ähnliche Wirkung hervor. i) Das Rauschen der Blätter dieser Bäume, welches durch die Melodie, durch die Harmonie und den Rhythmus dieser Musik nachgeahmt wird, macht uns geneigt, die Meynung glaublich zu finden, die ihnen eine Sprache belegt. Es kömmt uns wahrscheinlich vor, daß ein dergleichen Schall vorhergegangen sey, und die buchstäblichen Töne, welche das Drakel vorbrachte, gleichsam vorbereitet habe.

Aber diese Symphonien, die wir so schön finden, wenn sie als Nachahmungen eines gewissen Schalles angebracht werden, würden uns schlecht zu seyn danken, wenn sie zur Nachahmung eines andern Schalles dienen sollten. Die gedachte Symphonie des Singespieles Iffe würde uns lächerlich vorkommen, wenn man sie an die Stelle der Symphonie bey dem Leichname des Amadis setzte. Diese musikalischen Stücke, die uns so empfindlich rühren, wenn sie einen Theil der theatralischen Handlung ausmachen, würden nur mittelmäßig gefallen, wenn man sie statt der Sonaten, oder überhaupt an statt gewöhnlicher Symphonien, vor Zuhörern aufführte, die selbige niemals in der Oper gehört hätten, und solalich darüber urtheilen würden, ohne ihr größtes Verdienst, nämlich ih-

i) In der Oper Iffe.

428 Kritische Betrachtungen über die

re Beziehung auf diejenige Handlung, woben sie gleichsam eine eigene Rolle spielen, zu kennen.

Die Musik hat also ihre ersten Grundsätze mit der Poesie und Mahlerkunst gemein. Sie ist so wie diese beyden Künste eine Nachahmung. Eine Musik kann nicht gut seyn, wenn sie nicht nach den allgemeinen Regeln dieser beyden Künste über die Wahl des Inhaltes, über die Wahrscheinlichkeit und einige andre Dinge eingerichtet ist. Wie Cicero sagt: k) Omnes artes, quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum et quasi cognatione quadam inter se continuantur.

So wie es Personen giebt, die von dem Colorit einer Mahleren mehr gerührt werden, als von dem Ausdrucke der Leidenschaften, so giebt es auch solche, die in der Musik sonst gegen nichts ein Gefühl haben, als gegen die Lieblichkeit der Melodie, oder gegen die Vollständigkeit der Harmonie, ohne genug darauf zu achten, ob diese Melodie den Schall, welchen sie nachahmen soll, glücklich nachahmt, oder ob sie mit dem Sinne der Worte, für die sie gemacht ist, übereinstimmt. Sie fordern von dem musikalischen Dichter nicht, daß seine Melodie mit den in den Worten enthaltenen Empfindungen harmonire; sie sind zufrieden, wenn die Com-

k) Alle schönen Künste sind durch ein gemeinschaftliches Band verknüpft, und stehen gleichsam in einer Verwandschaft miteinander. *Pro Archia.*

Composition nur mannichfaltig, lieblich und allenfalls auch wohl sonderbar ist, wosern sie nur bisweilen im Vorbengehen einige Worte von dem Inhalte ausdrückt. Die Anzahl der Componisten, welche sich nach diesem Geschmacke richten, gleich als wenn die Musik nicht im Stande wäre, etwas Bessers zu leisten, ist zum Unglücke nur allzugroß. Wenn sie z. B. den 10den Vers des hundert und zehnden Psalmes componiren, der sich mit den Worten anfängt: Er wird trinken vom Bach an dem Wege: So halten sie sich einzig und allein bey dem Ausdrücke des Rauschen eines Baches auf, an statt bey dem Hauptinhalte dieses Verses zu bleiben, welcher eine Weissagung von Christo enthält. Gleichwohl kann der Ausdruck eines einzigen Wortes nicht so rühren, als der Ausdruck einer Empfindung, es sey denn daß dieses einzige Wort schon für sich eine Empfindung enthalte. Wenn der Componist seine Absicht mit auf den Ausdruck blos einzelner Wörter richten will, so muß er es thun, ohne sich aus dem Haupttone des Ganzen zu verlieren.

Ich bin geneigt, eine Musik, worinnen sich der Componist seiner Kunst nicht zu bedienen gewußt hat, uns zu rühren, mit Gemälden, die weiter nichts als gut colorirt sind, und mit Versen, die weiter kein Verdienst haben, als daß die Versification gut ist, in eine Classe zu setzen. Eben so wie die Schönheiten der Ausführung, in der Mahleren sowohl als in der Poesie, dazu dienen müssen, die Schönheiten der Erfindung, und die Züge des Ge-

nies

nies, welche die Natur nachahmen, die man schildern will, an den Tag zu bringen; eben so müssen in der Musit die Vollstimmigkeit und Mannigfaltigkeit der Accorde, nebst der Anmuth und Neuheit der Melodien blos die Absicht haben, die Sprache der Natur und der Leidenschaften zu bilden und zu verschönern. Die Wissenschaft der musikalischen Gekunst ist, wenn man mit den Ausdruck erlauben will, eine Magd, die dem Genie des Tonkünstlers zu Gebote stehen muß, so wie dem Genie des Dichters, die Fertigkeit zu reimen. Alles geht zu Grunde, wenn die Slavinn die Oberherrschaft in einem Hause bekömmt, und eben so freye Macht hat, alles nach Gefallen anzuordnen, als wenn das Haus für sie gebauet wäre. Ja ich glaube, alle Dichter und Componisten würden meiner Meinung seyn, wenn es nicht leichter wäre, rein zu reimen, als einen poetischen Styl durch ein ganzes Werk durchzuführen, und ohne die Wahrheit zu verfehlen, Melodien zu erfinden, die beydes natürlich und anmuthig sind. Aber man kann nicht rührend seyn, ohne Genie zu haben, hingegen darf man nur die Kunst erlernt haben, falls man sich ihr auch ohne Genie gewidmet hat, um gelehrt zu componiren, oder rein zu reimen.





Sechß und vierzigster Abschnitt.

Einige Anmerkungen über die Musik der Italiener. Die Italiener haben erst nach den Franzosen und Flamändern angefangen, diese Kunst zu treiben.

Diese Betrachtung scheint mich ganz natürlich auf eine Untersuchung der Verschiedenheit zwischen dem italienischen und französischen Geschmacke in der Musik zu leiten. Ich rede von dem isigen Geschmacke der Italiener, welcher sich weit mehr von dem Geschmacke der Franzosen unterscheidet, als zu den Zeiten des Papstes Urban des achten. Obgleich in der Natur keine Veränderung vorgeht, und es folglich scheint, als dürfe die Musik ebenfalls keiner unterworfen seyn, so verändert sie sich doch seit einiger Zeit in Italien. In diesem Lande hat die Musik ihre Mode, so wie in Frankreich die Kleidung und die Equipage.

Die Ausländer machen die Anmerkung, daß wir Tact und Tempo besser verstehen als die Italiener, und folglich in demjenigen Theile der Musik glücklicher sind als sie, den die Alten den Rhythmus nannten. In der That würden die geschicktesten

432 Kritische Betrachtungen über die

testen italienischen Violinisten, ich will nicht sagen eine von des Herrn Lulli charakterisirten Symphonien, sondern nur eine Gavotte, schlecht vortragend. Itali longioribus vrantur flexibus, vnde ridebuntur a Gallis, veluti qui vno formando psalmate vtrumque exhauriunt pulmonem. Galli praeterea in suo cantu rhythmum magis observant quam Itali, vnde sic ut apud illos complura occurrant cantica, quae concinnos et elegantes admodum habent motus. a) Obgleich die Italiener den Tact sehr studiren, so scheint es doch, als wenn sie den Rhythmus nicht so gut verstünden, und sich desselben nicht so gut zu bedienen, noch ihn dem Gegenstande der Nachahmung so gemäß einzurichten wüßten, als wir.

Wenn der Abt Gravina die französische Musik nicht so sehr lobt als Bossius, so sagt er wenigstens noch mehr Nachtheiliges als dieser letztere, von der italienischen. b) Hier sind seine eignen Worte: „Die Musik, die wir heut zu Tage auf unsern „Schaubühnen hören, (er hat im Vorhergehenden „von den bewundernswürdigen Wirkungen der „Musik der Alten geredt,) bringt bey weitem nicht „die Wirkungen hervor, welche die Musik der „Alten hervorbrachte. Statt den Sinn der Worte „nachzuahmen und auszudrücken, dient sie bloß dazu „zu, ihn zu entkräften und zu ersticken. Daher „misfällt sie auch Personen von einem richtigen „Ge-

a) Voss. de Poem. cant. p. 123.

b) Della Trag. p. 70.

„Geschmacke eben so sehr, als sie denen wohlgefällt,
 „die nicht eben sonderlich damit versehen sind.
 „Der Gesang der Worte muß die Sprache der
 „menschlichen Leidenschaften nachahmen, nicht den
 „Gesang der Lerchen und Canarienvögel, den unsre
 „Musik durch ihre so berühmten Läufer und Caden-
 „cen nachzumachen so eifrig bemüht ist. Dem
 „unerachtet haben wir einen Musikus, welcher zu-
 „gleich ein grosser Künstler und ein Mann von
 „Empfindung ist, der sich nicht von dem Strome
 „fortreissen läßt. Aber seitdem unsere Poesie durch
 „die übermäßigen Zierrathen und Figuren verderbt
 „ist, hat sich das Uebel von daher auch über die
 „Tonkunst ausgebreitet. Es ist das Schicksal
 „aller Künste, die einen gemeinschaftlichen Ursprung
 „und einen gemeinschaftlichen Gegenstand haben,
 „daß die Seuche von der einen in die andre hinüber
 „schleicht. Daher ist unsere Musik heut zu Tage
 „so mit Schnitzeln überhäuft, daß man kaum einige
 „Spuren eines natürlichen Ausdrucks darinnen
 „antrifft. Aber darum, weil sie dem Ohre schmei-
 „chelt, ist sie nicht geschickter zum Trauerspiele;
 „denn der größte Vorzug einer theatralischen Musik
 „ist die Nachahmung und der Ausdruck der unar-
 „ticularnten Sprache der Leidenschaften. Wenn
 „uns unsere Musik gefällt, so kömmt es daher, daß
 „wir keine bessere kennen, und daß sie die Sinne
 „küzelt, welches sie mit dem wirbelnden Gesange
 „der Stieglitze und Nachtigallen gemein hat. Sie
 „ist den chinesischen Malerereyen ähnlich, welche
 „nicht

„nicht die Natur nachahmen, sondern nur wegen
 „der Lebhaftigkeit ihrer Farben gefallen.

Aber ich will mich nicht tiefer in eine Untersuchung der Vorzüge der französischen und italienischen Musik einlassen. Es ist dieses eine Materie, die seit sehr kurzer Zeit von einsichtsvollen Scribenten abgehandelt worden ist. Zudem muß man sie, meines Erachtens, mit einer Frage anfangen, die allzumeistläufig zu erörtern seyn würde. Ich will also lieber die Meynung eines geistreichen Engelländers untersuchen, der, indem er seinen Landsleuten den Geschmack vorwirft, den viele von ihnen an der italienischen Oper zu haben sich einbilden, behauptet, daß es für jedwede Sprache, und für eine jedwede Nation eine ihr besonders eigenthümliche Musik gebe. c) Ihm zu folge ist die französische Musik in ihrer Art eben so gut, als die französische in der andern. Die französische Musik, setzt er hinzu, ist sehr genau nach dem Klange und Accente ihrer Sprache eingerichtet, und ihr ganzes Singspiel stimmt vortreflich mit der Gemüthsart eines so muntern und lustigen Volkes überein. Die Ehde, die darinnen häufig vorkommen, geben dem Parterre öftere Gelegenheit, sich im Singen mit dem Theater zu vereinigen. Diese Neigung der Zuhörer mit dem Schauspieler zu singen, geht bey ihnen so weit, daß oft ein Sänger bey einer berühmten Arie nichts mehr thut, als der Küster in unsern Kirchen, der den Gesang bloß anstimmt, und darnach

c) Im neun und zwanzigsten Blatte des Zuschauers.

nach vor dem Singen der Gemeinde nicht weiter gehört wird.

Ich begnüge mich also, einige historische Anmerkungen zu machen, welche die italiänische Musik betreffen. Der Verfasser eines Gedichtes in vier Gesängen von der Musik, ^d) aus welchem viel Geist und viel Talente hervorleuchten, behauptet, daß gegen den Anfang des sechzehnden Jahrhunderts, als das menschliche Geschlecht anfieng, aus seiner Barbarey zu kommen, und die schönen Künste zu treiben, die Italiener die ersten Tonkünstler gewesen wären, deren Einsichten sich die übrigen Nationen zu Nuße gemacht hätten, diese Kunst zu ihrer Vollkommenheit zu bringen. Dieses ist, wie ich glaube, völlig unrichtig. Italien war zwar damals die Schule der Baukunst, der Mahleres und der Bildhauerkunst, aber die Musik lebte zuerst unter den Niederländern wieder auf, oder richtiger zu reden, sie blühte daselbst schon seit langer Zeit mit solchem Glücke, daß ihnen ganz Europa den Vorzug zugestand. Ich könnte dieses aus dem Comines und vielen andern Scribenten beweisen, allein ich will nur einen einzigen untadelhaften Zeugen anführen, dessen Aussage so umständlich ist, daß sie keinen Zweifel mehr in der Sache übrig läßt. Es ist Ludovic Guicciardini ein Florentiner, und ein Nefse des berühmten Geschichtschreibers Franciscus Guicciardini. Dieser sagt in einer Abhandlung von den Niederlanden überhaupt, die er seiner Beschreibung

Ge 2

von

436 Kritische Betrachtungen über die

von den sieben vereinigten Provinzen, einem sehr bekannten und in viele Sprachen übersehten Buche, statt einer Vorrede vorgefetzt hat: e) „Die Niederländer sind die Väter und Wiederhersteller der Kunst, und haben sie zu einer hohen Stufe der Vollkommenheit gebracht. Sie besitzen von Natur ein so glückliches Genie und so viele Talente dazu, daß in diesem Lande beyde Geschlechter fast von Natur mit eben so vieler Richtigkeit als Annehmlichkeit singen. Da sie nachher die Kunst mit der Natur verbinden, so ziehen sie sich, sowohl durch ihre Compositionen, als durch die Ausführung ihrer Gesänge und Symphonien, die Bewunderung aller christlichen Höfe zu, wo sie durch ihre Verdienste grosses Glück machen.“ Ich will nur diejenigen nennen, welche entweder vor kurzen gestorben sind, oder noch leben. Unter die erstern gehören Johann Teinturier von Nivelle, dessen seltene Verdienste mich verblinden, seiner in der Folge noch besonders zu erwähnen, Jost Duprat, Aubert D'eghuert, Richesfort, Adrian Willart, Johann Mouton, Verdelot, Gombert, Loup. Louwart, Courtier, Crequillon, Element, Cornelius Hont. Unter den noch lebenden sind bekannt, Cyprian de la Rosee, Johann Cuick, Philipp du Mont, Roland Lasse, Mancicourt, Jost Baston, Christian Holland, Jakob Bass, Bonmarchez, Severin Cornet, Peter Hot, Gerhard Tornhout, Hubert Valerand, Jakob Berchens von Anvers, Andreas Pevernage, Cornelius Verdont, und viele andre, die an allen christl.

e) Edit. Janss. p. 1.

christlichen Höfen herum zerstreut sind, wo sie als Meister ihrer Kunst mit Ehre und Belohnungen überhäuft werden. In der That sind die Nachkommen des Mouton und des Verdelot, bis auf unsre Zeiten, in Frankreich als berühmte Tonkünstler bekannt gewesen. Man wird bemerken, daß Ludwig Guicciardini, welcher in eben dem Jahre starb, da unser König Heinrich der vierte auf den Thron kam, f) von dem Besitze, worinnen die Niederländer waren, ganz Europa mit Tonkünstlern zu versehen; so wie es heut zu Tage Italien und Frankreich sind, als von einem Besitze redet, in dem sie schon lange Zeit gewesen wären.

Italien selbst, welches gegenwärtig glaubt, daß andre Nationen nichts in der Musik wissen, als was sie von ihnen gelernt haben, hohlte seine Tonkünstler vor dem abgewichenen Jahrhunderte aus unsern Ländern, und bezahlte eben den Tribut an die Kunst der Nationen disseits der Alpen, zu dem es in unsern Zeiten von allen europäischen Völkern berechtigt zu seyn glaubt. Ich erinnere mich sehr wohl vieler Stellen in den italienischen Scribenten, die dieses beweisen, aber ich kann, deucht mich, meinen Lesern die Mühe ersparen, selbige zu lesen, und mir, sie wieder aufzusuchen. Ich glaube nicht, daß es mehrerer Beweise bedarf, als der angezogenen Stelle des Guicciardini. Ich will also nur noch eine Stelle aus dem Corio anführen, der uns eine so lesenswürdige und unter den Gelehrten so bekannt-

Et 3.

f) Im Jahre 1589.

438 Kritische Betrachtungen über die

bekannte Geschichte von Mayland geliefert hat. In der Erzählung, die er von dem Ende des Herzoges Galeas Sforze Visconti macht, welcher im Jahr 1475. in der St. Stephanskirche zu Mayland ermordet wurde, sagt er: Der Herzog liebte die Musik sehr, und hatte eine Anzahl von dreyszig Tonkünstlern, die über die Alpen hergekommen waren, in seinen Diensten, denen er starke Besoldungen gab. Einer davon Namens Cordier bekam monatlich hundert Ducaten. g)

Die irrige Meinung, daß die Italiener die Wiederhersteller der Musik in Europa gewesen wären, hat den Dichter, von welchem ich rede, noch zu einem andern Irrthume verleitet; er besteht darin, daß er den Roland Lasse, einen niederländischen Musikus, welcher von dem Guicciardini gerühmt wird, zu einem Italiener macht. Daher erwähnt er seinet unter dem Namen Orlando Lasso, und sagt, er sey einer von den ersten Wiederherstellern der Musik gewesen. Aber obgleich einige Scribenten aus Unwissenheit seine beyden Namen mit italienischen Endigungen geschrieben haben, so war er doch eben so wenig ein Italiener, als Ferdinando Ferdinandi de Scatron, der von Carn in Frankreich gebürtig war. Der Irrthum kommt daher, daß Roland Lasse auf dem Titel verschiedner lateinischer Werke seinen Namen nach Gewohnheit der damaligen Zeiten durch lateinische Endungen in Orlandus Lassus verwandelt hatte. Jrgend

je-

jemand, der das Vorurtheil hatte, daß jeder gute Musikus ein Italiener seyn müsse, gab diesen beiden Namen, indem er sie in das Französische übersetzte, eine italienische Endung. Roland Lasse, war, wie die meisten vom Guicciardini angeführten Tonkünstler, ein Franzose, wenn man diesen Namen in seiner natürlichsten Bedeutung nimmt, vermöge deren er alle die Völker unter sich begreift, deren Muttersprache die französische ist, unter was für einer Herrschaft sie auch gebohren seyn mögen. Gleichwie ein gebohrner Strasburger unter die Deutschen gehört, ob er gleich ein gebohrner Unterthan des Königes von Frankreich ist, so gehört auch derjenige, so aus Bergen in Hennegau gebürtig ist, unter die Franzosen, wenn gleich sein Vaterland unter der Herrschaft eines andern Fürsten stehet; denn das Französische ist im Hennegauischen die eigentliche Landessprache. Nun war Roland Lasse, welcher unter der Regierung unsers Königes Heinrichs des vierten starb, von Bergen gebürtig, wie man solches aus der Geschichte des Herrn von Thou erschen kann, der diesem Tonkünstler ein weitläufiges Lob beyleget. h) Man kann auch nicht sagen, daß Lasse deswegen zu den Italienern gehöre, weil Italien sein Vaterland aus Neigung gewesen wäre. Nachdem er sich an verschiednen Orten in Europa aufgehalten hatte, starb er in den Diensten Herzog Willhelms von Bayern, und wurde in München begraben. Auch hat dieser Musikus spä-

E e 4 ter

h) *Thuan. L. CXVIII. p. 459.*

ter gelebt, als Gaudimelle und viele andre berühmte Tonkünstler aus den Zeiten Heinrichs des zweyten und Franciscus des ersten.

Ich komme wieder auf die Opern und auf den Nachdruck, den das Singen der Poesie ertheilt. Das was die Kunst des Componisten noch zu der Kunst des Dichters hinzuthut, ersetzt auf gewisse Weise die Wahrscheinlichkeit, welche diesem Schauspielen mangelt. Es ist wieder die Wahrscheinlichkeit, wird man sagen, daß die spielenden Personen immer in alexandrinischen Versen reden, wie sie gewöhnlicher massen in unsern Trauerspielen zu thun pflegen. Gut, aber die Wahrscheinlichkeit leidet noch weit mehr in einem Schauspielen, wo die Personen ihre Leidenschaften, ihre Uneinigkeiten, und ihr Interesse singend vortragen. Nichts desto weniger macht das Vergnügen an der Musik diesen Fehler wieder gut. Ihr Ausdruck ersetzt den Scenen der Oper das Pathetische, welches ihnen der Mangel der Wahrscheinlichkeit benimmt.

Daher weint man bey einer rührenden Opernszene eben so sehr, als bey einer rührenden Scene eines Trauerspieles, welches declamirt wird. Man hat niemals im Hotel de Bourgogne über den Abschied Iphigeniens von der Klytaemnestra mehr Thränen vergossen, als in der Opera, wenn Iphigenia und Orestes einander wieder erkennen. Volleau würde von der Actrice, welche vor einigen Jahren die Rolle der Iphigenia in der Opera spielte, eben

eben das haben sagen können, was er von der Actrice gesagt hat, welche eben diese Rolle in der Tragoedie seines Freundes spielte.

- i) *Jamais Iphigénie en Aulide immolée
N' a coûté tant de pleurs à la Grece assemblée,
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé,
En a fait sous son nom verser la Chammele.*

Zudem wird den Sinnen durch den Gesang der Poesie, durch die Harmonie, so ihn begleitet, durch die Chöre, durch die Symphonien, und überhaupt durch das ganze Schauspiel so geschmeichelt, daß die Seele, die sich um ihres Vergnügens willen leicht hintergehen läßt, willig von einer Erdichtung getäuscht wird, worinnen der Betrug gleichsam greiflich ist. *Ex voluptate fides nascitur.*

Ich rede von dem größten Theile der Menschen. So wie es viele giebt, die aus einem allzuempfindlichen Gefühle gegen die Tonkunst blos bey der Anmuth der Melodie und der Vollstimmigkeit der Accorde stehen bleiben, und von einem Componisten verlangen, daß er diesen Schönheiten alles Uebrige aufopfere: So giebt es auch viele, die so

E e 5

un-

- i) Nimmer hat Iphigenia, als sie in Aulis geopfert wurde, dem versammelten Griechenlande so viel Thränen gekostet, als uns unter ihrem Namen die Chammelay in diesem vortrefflichen Trauerspiele abgeloct hat. In seinem poetischen Briefe an den Racine.

unempfindlich gegen die Musik sind, und bey denen das Ohr, mich dieses Ausdruckes zu bedienen, so weit von dem Herzen abgelegen ist, daß sie von den natürlichsten Gesängen nicht gerührt werden. Es ist billig, daß ihnen die Zeit in der Oper lang werde. Die Kunst des Componisten kann ihnen das Vergnügen nicht ersetzen, welches sie durch den Mangel der Wahrscheinlichkeit verlieren; ein wesentlicher Mangel an einem Gedichte, der gleichwol von der Oper untrennbar ist.



Sieben und vierzigster Abschnitt.

Welche Verse zur Musik am bequemsten sind.

Aus diesem allen getraue ich mir zu behaupten, daß, überhaupt zu reden, die Musik weit kräftigere Wirkungen thue, als die bloße Declamation, daß sie der Poesie weit mehr Nachdruck gebe, als diese, wofern sich die Poesie gut schickt, componirt zu werden. Denn die Verse sind bey weitem nicht alle gleichmächtig gut geschikt dazu; die Musik kann nicht allen einen gleich starken Nachdruck beylegen.

Wir sagten, als wir von der Poesie des Styls handelten, sie müsse die Empfindungen in ganz
sim-

simpeln Worten, alle andern Gegenstände aber durch Bilder und Gemähde ausdrücken. Wir zeigten, als wir von der Musik redeten, daß sie in ihren Melodien die Töne, die Seufzer, die Accente, und alle inarticulirten Arten des Schalles, welche natürliche Zeichen unserer Empfindungen und Leidenschaften sind, nachahmen müsse. Aus diesen zwei Wahrheiten läßt sich leicht die Folge ziehen, daß diejenigen Verse, welche Empfindungen enthalten, sehr geschickt sind, componirt zu werden; so wie sich hingegen diejenigen nicht gut dazu schicken, worinnen Gemähde enthalten sind.

Die Natur selbst giebt gleichsam die musikalischen Ausdrücke zu den Empfindungen her. Ja wir können Verse voll zärtlicher und rührender Empfindungen nicht mit Affecte aussprechen, ohne zu seufzen, ohne Accente und Vorschläge zu brauchen, die ein musikalisches Genie leicht in eine zusammhängende Melodie bringt. Ein eben so großer Geist in der Tonkunst, als Herr Klopstock in der Poesie ist, würde leicht die Musik zu dem Gesange der Debora und Mirjam im Messias, diesem Meisterstücke lyrischer Poesie finden.

Noch mehr. Ein musikalisches Genie, welches dergleichen Verse in die Musik setzt, wird gewahr werden, daß es viel Mannigfaltigkeit in seine Composition bringt, ohne eigentlich darauf gedacht zu haben. Jedwede Empfindung hat ihre eignen Töne, ihre Accente und ihre Seufzer. Daher macht

444 Kritische Betrachtungen über die

macht ein Tonkünstler, wenn er solche Verse, wie die angeführten, componirt, seine Melodien eben so reich an Veränderungen, als es die Natur selbst ist.

Verse, welche Bilder und Gemählde, mit einem Worte dasjenige, was man oft vorzugsweise Poesie nennt, enthalten, machen es dem musikalischen Dichter nicht so leicht, schön zu componiren. Die Natur giebt beynähe nichts zu dem Ausdrucke her. Die Kunst allein muß ihm beystehen, wenn er solche Verse in die Musik setzen soll, wie z. B. die folgenden sind:

Es fällt des Lästlers Zahn
Des Weisen Schätze nicht, nur seine Puppen an,
Die Puppen unsrer Kinderjahre,
Verdrängt uns auf der Ehre Bahn,
Und nagt am Lorbeer unsrer Haare.

Uz.

In der That würde ein Componist, der dergleichen Verse in Musik setzen sollte, nicht viel Anlage zur Melodie in der natürlichen Declamation dieser Worte finden. Er muß sich also auf Melodien einlassen, die mehr edel und einnehmend, als ausdrückend sind; und weil er in der Natur keinen Anlaß findet, seinen Gesang abzuändern, so wird er dennoch zuletzt einförmig werden. Weil nun die Tonkunst Versen, deren Schönheit in Bildern besteht,

steht, beymahe gar keine Kraft zulegt, sondern so gar ihre Stärke schwächet, weil sie ihre Aussprache mildert: So wird ein guter lyrischer Dichter, so fruchtbar er auch an dergleichen Gemälden seyn mag, doch niemals Verse, die den angeführten gleichen, in seine Werke bringen. Also ist der Vorwurf, welchen man dem Dumault machte, als er seine ersten Opern fertigete, daß seine Verse von allen den Bildern und Malereyen, die das größte Verdienst in der Poesie ausmachen, leer wäre, ein übelgegründeter Vorwurf. Man rechnete seinen Versen das für einen Fehler an, was ihre größte Tugend war. Aber man sah damals in Frankreich noch nicht ein, worinn der Vorzug eines Gedichtes besteht, welches componirt werden solle. Wir hatten noch nichts als Chansons gemacht; und da diese kleinen Lieder blos bestimmt sind, einige Empfindungen auszudrücken, so hatten sie keinen Anlaß gegeben, die Anmerkungen über die lyrische Poesie zu machen, die wir seit der Zeit haben machen können. Der Geist der Philosophie, welcher vortreflich ist, die Wahrheit in ihr Licht zu setzen, wosern er nur der Erfahrung auf dem Fusse nachgeht, hat uns, seitdem wir Singespiele fertigete haben, entdeckt, daß die hüf erreichsten, und allgemein zu reden, die schönsten Verse, nicht diejenigen sind, welche die Musik am besten annehmen.

Es ist zwischen den beyden Strophen, die ich anführen will, gar keine Vergleichung, wenn sie declamirt werden. Die erste ist aus dem Singespiele

446 Kritische Betrachtungen über die

spiele Theseus vom Quinault; die zweyte aus der des Herrn Racine k) Jhulle auf den Frieden.

Diese Strophen sind in der Musik bey weitem nicht gleich gut gerathen. Drenssig Personen haben die erste auswendig behalten, statt Einer, die die zweyte weis. Und doch sind beyde vom Lully componirt worden, der noch dazu eine Erfahrung von zehn Jahren mehr hatte, als er die Raciniens Jhul-

k) Ich will an ihrer Statt ein paar deutsche Exempel anführen, die, wie mich deucht, dem Leser einen Begriff von dem Charakter der französischen machen können. Das erste ist der Anfang einer Ode des Herrn Sacharid.

Liebe, du Göttinn ärtlicher Schmerzen
In unsern jungen fühlenden Herzen!
Laß mir, holde Liebe,
Meine Traurigkeit.
Wenn ich mich betrübe,
Ehret dich mein Leid.

Das zweyte ist eine Strophe aus einer Ode des Herrn von Kleist.

Zinstre Wolken, Bergen ähnlich, klossen ungeküm
zusammen,
Schaut! aus ihren schwarzen Klüften brechen Ströme
wilder Flammen;
Wald und Fluren sehn im Feuer, und die Luft ver-
sprengt das Land,
Stofodills, Löwen, Lieger stieben zitternd Dampf und
Brand.

Wolle componirte. Allein die erstern Verse enthalten natürliche Empfindungen eines Herzens, welches von einer Leidenschaft empört wird. Die letztern hingegen mahlen die prächtigsten Bilder, womit sich die Poesie ausschmücken kann.

Daher ist man in unsern Zeiten überhaupt darüber einig, daß die lyrische Poesie des Quinault sehr bequem zur Musik sey; und eben diejenige Eigenschaft, die ihr damals, als das Singspiel seinen Ursprung nahm, so viele Kritiken zuzog, der Charakter der Poesie ihres Styles macht sie so geschickt dazu. Man hat jederzeit zugestehen müssen, daß seine Verse wegen ihrer Mechanik, oder wegen der Stellung der Worte, in so fern man sie als bloße Töne betrachtet, die Musik ungemein gut annehmen.





Acht und vierzigster Abschnitt.

Von den Kupferstichen und von den
Gedichten in Prosa.

Ich bin sehr geneigt, die Kupferstiche, als in denen man das ganze Gemählde, bis auf das Colorit, antrifft, mit den Romanen in Prosa zu vergleichen, worinnen man gleichfalls die Erdichtung und den Styl der Poesie findet. Sie sind Gedichte ohne Sylbenmaaß und Reime. Die Kupferstiche und die Gedichte in Prosa sind beyde gleich glückliche Erfindungen. Die Kupferstiche vervielfältigen die Gemählde grosser Meister unzählige male. Sie setzen diejenigen in den Stand, sich an diesen Gemählde zu ergötzen, denen es sonst die Entfernung der Orte unmöglich machte, sie jemals zu sehen. Durch Hülfe der Kupferstiche siehet man in Paris die größten Schönheiten, welche Raphael an die Mauern des Vaticans gemahlt hat. Selbst ein Privatmann kann allen den Velt und alle die Poesie in seinem Cabinet besitzen, welche aus den Meisterstücken hervorleuchten, deren Schönheiten nur den Cabineten der Fürsten, oder derjenigen, die sich durch eine kluge Verwaltung ihrer Finanzen eben so reich als ihre Fürsten gemacht haben, vorbehalten zu seyn schienen. Eben so haben wir der Poesie in Prosa einige Werke

bey

beydes voll wahrscheinlicher und wunderbarer Begebenheiten, und voll weiser und brauchbarer Lehren zu verdanken, welche vielleicht niemals zum Vorscheine gekommen wären, wenn die Verfasser derselben ihr Genie dem Reime und dem Sylbenmaasse hätten unterwerfen müssen. Die Verfasser der Prinzessin von Cleve und des Telemachs würden uns vielleicht nie mit ihren Werken beschenkt haben, wenn sie sie hätten in Versen schreiben sollen. Es ist mit schönen Gedichten in ungebundener Rede, wie mit wohlklingenden Versen ohne Poesie, und mit schönen Gemälden ohne ein reiches Colorit.

Man mache mir nicht den Einwurf, daß das Colorit den Mahler ausmache, und daß man nur in so fern ein Mahler sey, als man gut zu coloriren wisse. Das heißt, eine Streitfrage zum Beweise anführen, die, meines Erachtens, unentschieden bleiben muß. Ich will mich erklären.





Neun und vierzigster Abschnitt.

Es ist eine unnütze Frage, ob Zeichnung und Ausdruck dem Colorite vorzuziehen sey.

Die Vollkommenheit in der Zeichnung und im Colorite sind reelle Dinge, worüber man, mit Hülfe eines Circuls, oder mittelst der Vergleichung, disputiren und zur Gewißheit kommen kann. Daher werden Leute von Verstand und Einsichten leicht über den Rang einig werden, der dem Le Brun unter den Compositours und Zeichnern, und dem Titian unter den Coloristen gehört. Aber ob Le Brun dem Titian vorzuziehen sey; oder, welches einerley ist, ob die poetische Composition und der Ausdruck den Vorzug vor dem Colorit verdiene, und welchem von beyden die Oberstelle gehöre, dieses ist, meiner Meynung nach, eine unnütze Frage. Leute von entgegengesetzten Empfindungen werden niemals über diesen Vorrang einig werden, worüber man allezeit nach seiner eignen Empfindung urtheilt. Nach dem man mehr oder weniger Gefühl für das Colorit, oder für das Dichterische in der Mahlerney hat, setzt man den Coloristen über den Dichter, oder den Dichter über den Coloristen. Derjenige ist der größte

größte Maler für uns, dessen Werke uns das meiste Vergnügen verursachen.

Nicht jedermann wird auf gleiche Weise von dem Colorit oder von dem Ausdrucke eingenommen. Manche haben gleichsam ein wollüstigeres Gesicht, als andre. Ihre Augen sind von Natur so gebaut, daß die Harmonie und Wahrheit der Farben eine lebhaftere Empfindung in ihnen erregt, als in andern. Ein anderer, der keine so glücklich organisirten Augen, aber ein empfindlicheres Herz hat, als der erstere, findet in rührenden Ausdrücken ein weit höheres Vergnügen, als ihm Harmonie und Wahrheit der Localfarben gewähren. Jedweder Sinn ist durch die Grade der Feinheit bey allen und jeden Menschen verschieden. Bey einigen ist das Gesicht nach Proportion schärfer, als die übrigen Sinne. Daher ziehen einige den Poussin dem Titian vor, da andere gerade das Gegentheil thun.

Diejenigen, welche ohne Ueberlegung urtheilen, setzen allemal bey ihren Urtheilen voraus, daß die Gegenstände eben die Empfindungen bey andern hervorbringen, die sie in ihnen verursachen. Der, so den Vorzug des Poussin vertheidigt, begreift folglich nicht, wie man die Oberstelle über einen Dichter, dessen Erfindungen ihm so viel Vergnügen machen, einem Künstler geben kann, der weiter nichts als Farben gut anordnen konnte,

452 Kritische Betrachtungen über die

deren Harmonie und Schönheit ihm nur ein mittelmaßiges Vergnügen verursachen. Der Anhänger des Lttian hingegen bedauert den Verehrer des Poussin, daß er einem Mahler den Vorrang einräumt, der das Auge nicht zu ergötzen gewußt hat; und zwar einiger Erfindungen wegen, von denen, seinem Bedünken nach, niemand sonderlich gerührt seyn kann, weil Er nur mäßig davon gerührt ist. Jeder hat also seine eigne Meinung, weil er als eine ausgemachte Sache voraussetzt, daß derjenige Theil der Mahlerey den Vorrang vor den andern haben müsse, der ihm am meisten gefällt. Ueberhaupt ist diese Art zu urtheilen Ursache, daß die Menschen so oft entgegen gesetzter Meinung sind. *Trahit sua quemque voluptas.* Sie würden Recht haben, wenn jeder sich begnüge, für sich selbst zu urtheilen. Nur darin thun sie Unrecht, daß sie für jedermann urtheilen wollen. Aber natürlicher Weise glaubt jedermann, sein Geschmack sey der gute; folglich steht er auch in den Gedanken, daß die, welche nicht wie er urtheilen, unvollkommne Sinne haben, oder sich von Vorurtheilen beherrschen und hinreißen lassen, ohne daß er selbst die Gewalt des Vorurtheiles über sich gewahrt wird.

Man verändere also die Organe derjenigen, die man in Sachen, welche blos den Geschmack betreffen, anderer Meinung machen will; oder besser, man bleibe bey der seinigen, ohne die Meinung

nung andrer zu tabeln. Einen, der das Colorit dem Ausdrücke vorzieht, weil er seiner eignen Empfindung folgt, überzeugen wollen, daß er Unrecht habe, ist eben so viel, als wollte man jemand bereden, daß er die Gemählde des Poussin ins künftige mit mehrerem Vergnügen betrachten solle, als die Gemählde des Titian. Es hängt nicht von ihm ab: Eben so wenig, als es von der Willkühr eines Menschen abhängt, dessen Gaumen so eingerichtet ist, daß ihm Champagnerwein besser schmeckt, als spanischer, seinen Geschmack zu ändern, und spanischen lieber zu trinken, als champagner.

Die vorzügliche Neigung, welche verursacht, daß wir einem Theile der Mahlerkunst die Oberstelle über einen andern einräumen, hängt also eben so wenig von unserer Vernunft ab, als diejenige, welche macht, daß wir eine Dichtungsart vor der andern vorzüglich lieben. Diese Lieblingsneigung rührt von unserm Geschmacke her, und unser Geschmack kömmt auf die Einrichtung unserer Organe an. Wenn eine Veränderung in unserm Geschmacke vorgeht, so liegt die Ursache nicht darinn, daß man uns zu dieser Veränderung beredet hat, sondern darinnen, daß eine physische Veränderung mit uns vorgegangen ist. Allein diese Veränderung geschieht oft so allmählich und unvermerkt, daß sie sich blos vermittelst des Nachdenkens spüren läßt. Das Alter und viele

454 Kritische Betrachtungen über die

andere Ursachen bringen dergleichen Veränderungen in uns hervor. Eine traurige Leidenschaft macht, daß wir eine Zeitlang Bücher lieben, die sich für unsern izzigen Gemüthszustand schicken. Unser Geschmack ändert sich, so bald wir wieder getröstet sind. Derjenige, welcher in seinen Knabenjahren mehr Vergnügen an dem Lesen der Fabeln des La Fontaine als an den Trauerspielen des Racine fand, ziehet in seinen männlichen Jahren diese jenen vor. Ich sage mit Vorsatz: Er ziehet sie vor, er liebt sie mehr; und nicht, er lobt und er tadelt sie: Denn wenn man auch das Lesen der rätinischen Trauerspiele dem Lesen der Fabeln des Fontaine vorzieht; so kann man dem ohnerachtet immer diese Fabeln loben und so gar lieben. Eben der Mensch wird in seinem sechzigsten Jahre Mollierens Lustspiele, welche ihm die Welt, die er gesehen hat, so natürlich und richtig abmahlen, und ihm häufigen Anlaß geben, Betrachtungen über die Beobachtungen anzustellen, die er Zeit seines Lebens gemacht hat, lieber haben, als die Tragoedien des Racine, an denen er, in den Jahren, da ihn die in diesen Schauspielen abgezeichneten Leidenschaften beschäftigten, so vielen Geschmack fand. Aber diese besondern Neigungen hindern Niemanden, guten Scribenten Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, und die vortreflichen von den schlechtern zu unterscheiden, selbst in denjenigen Dichtungsarten, die er nicht vorzüglich liebt. Ich will mich hierüber bey dem Schluß

fe

se des zweyten Theiles dieses Werkes weitläufiger ausbreiten.



Funfzigster Abschnitt.

Von der Bildhauerkunst, von dem Talente, welches dazu erfordert wird, und von dem erhobenen Bildwerke.

Alles, was wir von der Anordnung und dem Ausdrücke in den Gemälden gesagt haben, läßt sich auch auf die Bildhauerey anwenden. Der Meißel ist im Stande, Nachahmungen zu machen, und in den Händen eines Genies kann er beynähe eben so sehr interessiren, als der Pinsel. Man kann zwar ein guter Bildhauer seyn, ohne so viel Erfindung zu besitzen, als zu einem vortreflichen Mahler erfordert wird: Allein wenn auch die Poesie einem Bildhauer nicht so nothwendig ist, so kann er doch Vortheile daraus ziehen, die ihn weit über seine Mitseiferer erheben. Daher sehen wir aus vielen Werken dieser Kunst, daß sie unter den Händen eines Genies der edelsten Wirkungen der Mahleren fähig ist. So war die Geschichte der Nobe, in funfzehn Statuen vorgestellt, welche durch eine einzige Hand-

Ff 4

456 Kritische Betrachtungen über die

Handlung mit einander verbunden sind. Man kann die gelehrten Ueberreste dieser alten Composition in dem medicaischen Garten zu Rom sehen. So war die Gruppe, die den verwundeten Alexander vorstellte, wie er von seinen Soldaten unterstützt wurde, wovon der Pasquin und der belvederische Torso noch übergebliebne Figuren sind. Und unter den neuern das Grabmaal des Cardinal Richelieu; und die Entführung der Proserpina von Girardon; die Fontaine auf dem Plage von Navona, und die Entzückung der S. Theresia von Bernini, desgleichen das grosse Basrelief des Algardi, welches den S. Petrus und den S. Paulus in der Luft schwebend vorstellt, wie sie dem Attila dräuen, der auf Rom loszuehet, es zu verwüsten. Dieses Basrelief ist an einem Altare in der vaticanischen Peterskirche statt einer Mahlerey angebracht.

Ja ich bin ungewiß, ob nicht mehr Genie dazu erfordert wird, eine Composition, wie der Attila, aus dem Marmor hervorzubringen, als sie auf eine Leinwand zu mahlen. In der That sind beydes die Poesie und der Ausdruck daran eben so rührend, als auf dem Gemälde, wo Raphael eben dieses Subject ausgearbeitet hat; und die Ausführung des Bildhauers, der Licht und Schatten mit seinem Meißel gefunden zu haben scheint, kömmt mir noch vortrefflicher vor, als die Ausführung des Malers. Die Figuren in
dem

dem Vorgrunde dieses prächtigen Stückes stehen beynahe ganz frey. Es sind wirkliche Statuen. Die, so darhtinter stehen, haben weniger Erhabenheit, und mehr oder weniger deutliche Züge, nachdem sie sich mehr oder weniger in die Ferne verlieren. Diese Composition endigt sich mit verschiedenen Figuren, die mit blossen Linien auf die Fläche des Marmors gezeichnet sind. Ich will dem Algardi das Verdienst nicht beylegen, daß er die erste Idee zu einem solchen Werke aus seinem Genie genommen habe, oder überhaupt der Erfinder dieser grossen Kunst gewesen sey: Sondern nur, daß er durch die erwähnte Composition diese von den Neuern schon vor ihm erfundene Kunst zu einer weit grössern Vollkommenheit gebracht habe.

Wenigstens sehen wir aus den Ueberresten der griechischen und römischen Bildneren nicht, daß die Alten grosse Einsichten in die Kunst, erhabene Arbeiten zu verfertigen, gehabt hätten. Ihre Künstler roußten die Figuren ins Runde blos in der Hälfte oder in dem dritten Theile ihres Diameters abzuschneiden, und auf die Grundlage des Basreliefs gleichsam aufzuleimen, ohne daß die, welche mehr in der Ferne stunden, im Lichte vermindert worden wären. Ein Thurm, welcher fünfhundert Schritte von dem Vorgrunde des Gemählides entfernt zu seyn scheint, nach dem Verhältnisse eines auf diesem Thurme stehenden Sol-

daten mit den übrigen Personen, die weiter vorwärts gegen den Vorgrund stehen, zu theilen; dieser Thurm, sage ich, ist eben so gearbeitet, als sähe man ihn in einer Entfernung von fünfzig Schritten. Man kann die Fugen der Quaderstücke ganz deutlich wahrnehmen, und die Dachziegel daran zählen. So stellen sich die Gegenstände in der Natur unsern Augen nicht dar. Sie kommen uns nicht nur kleiner vor, je weiter sie sich von uns entfernen, sondern sie verlieren sich auch in einem gewissen Abstände, wegen der dazwischen befindlichen dicken Luftsäule, gänzlich in einander. Die neuern Bildhauer, die hierinnen mehr Einsichten besitzen, als die alten, lassen die Züge derjenigen Gegenstände, die in dem Hintergrunde des Basreliefs angebracht sind, unter einander verschwinden. Mit zween oder drey Zollen Vorsprung machen sie Figuren, die ganz hervorzu liegen scheinen, und andre, die sich in einer weiten Entfernung zeigen. Sie verfertigen Landschaften, die durch Verminderung der Züge völlig perspectivisch vorgestellt sind. Denn da sie in die Ferne nicht nur immer kleiner und dunkler werden, sondern auch endlich ganz in einander einfallen, so bringen sie in dieser Gattung des Bildwerkes bey nahe eben die Wirkung hervor, welche die Degradation der Farben in der Mahlerey thut. Man kann also sagen, daß die Alten die Kunst, erhobenes Bildwerk zu verfertigen, nicht so hoch gebracht haben, als wir, ob man gleich auf ihren erho-

erhobenen Arbeiten vortreffliche Figuren antrifft. Hieher gehören die Tänzerinnen im Louvre, die nach dem antiken Basrelief, welches zu Rom befindlich ist, copirt sind, und wornach so viele geschickte Bildhauer studirt haben.

Daher glaube ich nicht, daß die Belohnung des Algardi, welchem Papst Innocentius der zehende dreßsig tausend Thaler für sein Basrelief gab, unmässig groß gewesen sey. Ich würde noch zeigen, daß der Ritter Bernini und Strardon eben so viel Poesie in ihre Werke gebracht haben, als er, wosern ich nicht besorgte, meinen Lesern verdriesslich zu fallen. Ich will von des Bernini Erfindungen nur einen einzigen Zug anführen, den er an der Fontaine auf dem Plage von Navona angebracht hat, den besondern Umstand auszudrücken, daß die Quelle des Niles unbekannt sey, und daß die Natur, wie Lucan sagt, nicht gewollt habe, daß man diesen Fluß in der Gestalt eines Baehes sehe.

Arcanum natura caput non protulit vlli,
Nec licuit populis paruum te, Nile, videre.

Die Statue, welche den Nil vorstellet, und die Bernini durch alle die Merkmale kenntlich gemacht hat, welche die Alten diesem Flusse beylegen, verhüllet sich das Haupt mit einem Schleyer. Dieser allegorische Zug, den man an der antiken Statue nicht antrifft, und der diesem Künstler zugehört.

460 Kritische Betrachtungen über die

gehört, drückt auf eine sehr sinnreiche Art die vielen vergeblichen Versuche aus, die so wohl die Alten als die Neuern gemacht haben, auf diesem Flusse bis an die Quellen desselben zurücke zu schiffen. Sie deutet durch ein sehr edles Bild an, daß der Nil seinen Ursprung habe verbergen wollen. Und dieses glaubte man in Rom, unter der Regierung Papst Innocentius des zehnden, als Bernini seine Fontaine verfertigte, durchgängig. Zwar mußten die Liebhaber solcher Kenntnisse schon damals Nachricht von den Entdeckungen des P. Manuel d'Almeida und des P. Hieronimo Lobo haben, obgleich des P. Tellez Geschichte von Oberäthiopien, welcher der Welt diese Entdeckungen zuerst bekant gemacht hat, noch nicht gedruckt war. Sie kam erst sechs Jahre nach dem Tode Innocentius des zehnden zum Vorschein. a) Aber die besondern Nachrichten, welche die portugiesischen Jesuiten nach Rom gesandt hatten, und die Erzählungen derer, die schon wieder nach Europa zurück gekommen waren, mußten den Gelehrten schon bekant gemacht haben, wie die Quellen des Niles beschaffen wären, die man endlich in Abyssinien entdeckt hatte. b)

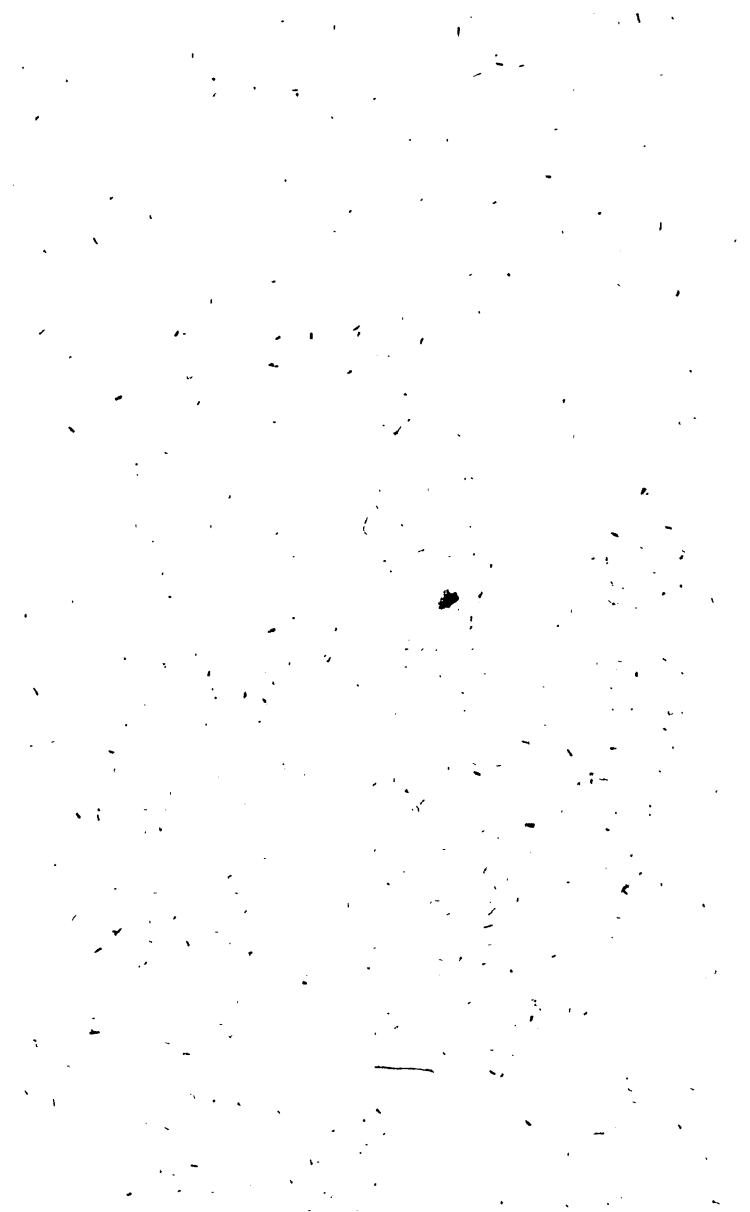
Wunderbare Dinge sind für alle Arten von Dichtern noch lange nachher wahr, wenn sie schon aufgehört haben, es für die Geschichtschreiber und andre

a) Gedruckt zu Coimbra, im Jahre 1661.

b) Hist. d'Ethiop. à Ab. cap. 6.

andre Scribenten zu seyn, deren erster Gegenstand die Wahrheit ist. Ich halte so gar dafür, daß Mahler, Dichter und Bildhauer in vielen Dingen, welche die Naturlehre, die Sternkunde und die Erdbeschreibung betreffen, sich nach der gemeinen Meynung ihrer Zeiten richten müssen, wenn sie auch schon von den Gelehrten mit gutem Grunde bestritten wird. So ist der niedrige Flug der Schwalbe bey den Dichtern ein furchtsamer Flug, ob er schon für einen Borelli und für andere Gelehrte, welche die Bewegungen der Thiere gründlich untersucht haben, sehr kühn ist. Das Weibchen eines Bienenschwarmes ist der König des Stoßes, und man legt ihm alles dasjenige bey, was nur irgend Sinnreiches von diesem vermeynten Könige, der keinen Stachel führt, gesagt worden ist. Ich will nicht in Abrede seyn, daß sich die Dichter, wenn diese Wahrheiten erst allgemeiner geworden sind, mit der Zeit auch darnach richten müssen. Aber es ist nicht ihre Sache, selbige auszubreiten, oder um sie auszubreiten, wider die gemeine Meynung zu verstossen; es sey denn, daß sie dogmatische Gedichte schreiben.





Druckfehler.

Auf der 32 S. 15 Z. statt Cerrantes lies Cervantes.

Auf der 55 S. 24 Z. statt worden l. werden.

Auf der 67 S. 1 Z. nach Grottesken lies glücklich statt unglücklich.

Auf eben dieser Seite in der 11 Z. das, statt der.

Auf der 68 S. 21 Z. statt Vocalsfarben l. Localfarben.

Auf der 73 S. 9 Z. statt bringen l. beybringen.

Auf der 89 S. 7 Z. nach: Leibesstellung soll ein Comma stehen.

Auf der 90 S. 14 Z. statt Papstes l. Palastes.

Auf der 102 S. 5 Z. statt Patron l. Petron.

Auf der 122 S. 26 Z. muß nach dem Worte unbekannt eingeschaltet werden: sind. Das Wort und muß weggestrichen werden, und in der folgenden Zeile soll statt; sind, stehen: seyn können.

Auf der 133 S. in der letzten Z. statt Trivolinus l. Trivelins.

Auf der 156 S. 9 Z. statt attingam l. attingam.

Auf der 159 S. 7 Z. soll weggestrichen werden diejenigen.

Auf der 176 S. 29 Z. muß nach dem eingeschaltet werden nicht.

SECRET

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

#2 1/3

lb. Fine
3 Bde





