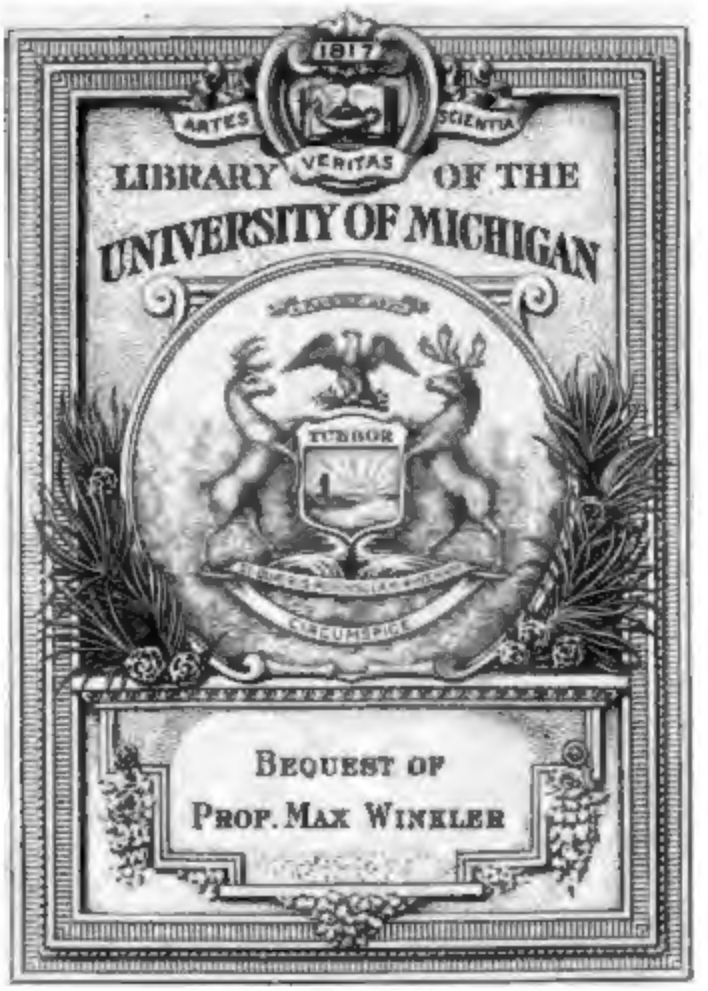

1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM CIRCUMSPICE
BEQUEST OF
PROF. MAX WINKLER

DEUTSCHE LITTERATURDENKMALE
DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS
IN NEUDRUCKEN HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SEUFFERT

17

A. W. SCHLEGELS
VORLESUNGEN
ÜBER
SCHÖNE LITTERATUR UND KUNST

ERSTER TEIL
(1801—1802)

DIE KUNSTLEHRE

HEILBRONN
VERLAG VON GEBR. HENNINGER
1884

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Winkler Bequest
2-25-31

In den Berliner Vorlesungen A. W. Schlegels, welche hiermit zum erstenmal durch den Druck veröffentlicht werden, legen wir unsern Lesern nicht nur ein für die Entwicklungsgeschichte unserer Litteratur bedeutsames und interessantes Werk vor, welches gewissermassen das Kompendium der romantischen Schule bildet und die Summe der von ihr gezeitigten Ideen umfasst: sondern zugleich auch ein wissenschaftliches Werk, welches nach den verschiedensten Richtungen hin anregend gewirkt hat und (da die Zeit doch hoffentlich vorüber ist, in welcher man die romantische Epoche nur als eine Periode allgemeiner Geistesverwirrung gelten liess) auch fernerhin anregend und befruchtend wirken wird. Der vorliegende erste Band wird dem Aesthetiker und Kunsthistoriker trotz manchen Irrtümern willkommen sein: wir müssten sehr viel reicher an fasslichen Lehrbüchern über die Theorie der Kunst geworden sein, wenn Schlegels Kunstlehre nicht heute noch als eines der ersten gelten und auf andächtige Leser rechnen dürfte. Der zweite Band, welcher die Geschichte der klassischen Litteratur nicht bloss bei den alten Völkern, sondern auch die antikisirenden Bestrebungen der Modernen umfassen wird, wendet sich gleichmässig an klassische Philologen und die in dem Studium der modernen, romanischen und germanischen, Litteraturen Beflissenen. Der dritte,

welcher eine Geschichte und Charakteristik der romantischen Litteratur enthält, darf durch methodische und sachliche Belehrung in demselben Kreise und durch die auf altdeutsche Sprache und Litteratur bezüglichen Aeusserungen, welche für die Geschichte der germanistischen Wissenschaft von epochemachender Bedeutung geworden sind, namentlich unter den mit älterer deutscher Litteratur Beschäftigten Aufmerksamkeit zu finden hoffen. Zwischendurch und gelegentlich werden auch die Anhänger anderer Disziplinen nicht ohne Belehrung ausgehen. Nicht nur das über die Dichtungsarten im besondern Gesagte wird für die Poetik zinsbar zu machen sein: sondern der allgemeine Standpunkt des Verfassers, welcher Geschichte und Theorie immer im Zusammenhang betrachtet, kann bei einer Begabung wie der seinigen nicht anders als fruchtbringend für die Theorie der Dichtung sein, welche heute noch ebenso wenig wie damals der Belehrung durch Wilhelm Schlegel entraten kann. Die Bemerkungen über die Sprache im allgemeinen und besonderen werden für den Sprachforscher, den Grammatiker und Stilforscher nicht ohne Interesse sein; am meisten vielleicht kann der Metriker, welcher in W. Schlegel zugleich den Verskünstler verehrt, aus seinen Anregungen entnehmen. Wie lange sehnen wir nicht eine Geschichte der Aesthetik oder Poetik herbei? Ohne allen Ansprüchen an sachliche Vollständigkeit zu genügen, welche wir heute an ein wissenschaftliches Werk stellen, wird uns die Uebersicht der bisherigen Versuche und Vorübungen zu einer Theorie des Schönen, welche Schlegel in der Einleitung zu diesem Bande gibt, doch allgemein und übersichtlich orientieren und uns wenigstens mit den Grundbegriffen und Grundanschauungen, welche in Betracht kommen, bekannt machen... Und diese Hervorhebung schätzbarer Einzelnheiten und ganzer Partieen liesse sich noch lange fortsetzen, ohne den Inhalt des Werkes zu erschöpfen. Hier seien nur die Worte Hayms citiert, welcher zum erstenmal

die Aufmerksamkeit auf die im Folgenden veröffentlichten Handschriften gelenkt und in seinem Buche: 'Die romantische Schule' (Berlin 1870) S. 765 ff. sorgfältige Auszüge mitgeteilt hat. Seine Worte lauten: 'Das meiste von dem, was noch heute den Körper der Aesthetik ausmacht — das Stoffliche sowohl wie die leitenden Ideen — findet sich bereits in dieser Schlegel'schen Kunstlehre, und in der richtigen Oekonomie, in dem Reiz der Darstellung, in echter und edler Popularität dürfte dieselbe alle ihre Nachfolgerinnen übertreffen'.

Die ersten genaueren Nachrichten über das Unternehmen der öffentlichen Vorlesungen in Berlin entnehmen wir einem Briefe A. W. Schlegels an Sophie Bernhardi aus Jena vom 21. August 1801 datiert (Holtei, Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten III 64 ff.). Er meldet dort, dass Caroline den Plan mit den Vorlesungen sehr gebilligt habe, wiewohl sie ihn nicht werde begleiten können; und fährt fort: 'Hier habe ich denn nun das Avertissement über meine Vorlesungen aufgesetzt und frage an: ob es so recht ist? Ueberlegen Sie es mit Bernhardi und Schleiermacher. Sollten kleine Veränderungen darin nöthig erachtet werden, so hat die junta Vollmacht sie vorzunehmen. Verwerft ihr aber das Ganze als nicht zweckmässig, so thut es mir baldigst zu wissen, damit ich ein verändertes schicken kann. Ich wünsche, dass es in Berlin gedruckt werde. Hier würde, wenn ich auch in Frommanns Druckerey Heimlichhaltung anbeföhle, doch gleich ein grosses Aufheben von meiner baldigen Wieder-Abreise entstehen, welches mir nachher sehr schädlich wäre, wenn nichts daraus würde. Frölich kann den Druck auf meine Rechnung besorgen, oder auch Sander. Beyde werden wissen, ob so etwas erst noch die Censur passiren muss. Ich wünsche es einigermassen elegant gedruckt, mit lateinischen Lettern, und auf Schreibpapier, welches doch keine grosse Ausgabe machen wird, da es auf ein Blatt, höchstens zweye,

gehen muss. Die Billette bestellt mit lateinischen Lettern auf Visitenkartenpapier. Von den Avertissements müssen doch wohl ein 200 Exemplare abgezogen werden. Ich hoffe die sämmtlichen Freunde werden sich mit Werken eifrig bezeigen. Ausser Ihrem eigentlichen Kreise bitte ich Sie einige Exemplare zu schicken: an Frau von Berg (mit einem Briefe, den ich heute noch oder nächsten Posttag an Sie einschliessen werde), an Mad. Liepmann (der ich ebenfalls einige Zeilen schreibe) und an Dr. Meyer. So viel möglich muss man die Leute die Pränumeration sogleich erlegen, und sich ja nicht den Gedanken merken lassen, als ob es vielleicht nicht dazu käme. Sollte diess der Fall seyn, so werden die Frd. zurückgezahlt. Mit den Billetten muss aber die Einrichtung getroffen werden, dass sie nicht anders gültig sind, als wenn einer meiner Freunde sie contrasignirt hat. Dieses muss aber ein Einziger verrichten, damit keine Unordnung entsteht: Bernhardi, Schleiermacher oder Schütz, wer sich dem Geschäft am liebsten unterziehen will. Dieser schreibt alsdann oben den Namen des Abonnenten hinein, darunter: bezahlt, und seinen Namen. Ich muss ihn dann auch bitten, ein genaues Verzeichniss der Personen, an welche Billets gegeben werden, nebst Anmerkung ihrer Wohnung zu halten, und ja keine Billets ohne Friedrd'or auszugeben, für welches (als die Hauptsache bei der ganzen Begebenheit) ich ihn responsabel mache. Die Freybillets an gute Freunde kann ich austheilen wenn ich ankomme. Ich hoffe auf baldige Nachricht von dem Erfolg. Sollte es nicht gelingen, so wird mir diess den Aufenthalt in Berlin nicht verleiden: ich komme dennoch in der zweiten Hälfte des Winters'. Die versprochenen Briefe übersendet er dann drei Tage später (Brief am 24. August 1801, a. a. O. 68 f.): 'Heute muss ich Sie mit ein paar Einlagen beschweren, die zum Besuch meiner Vorlesungen geschrieben sind, auf die ich jetzt mein ganzes Sinnen und Trachten richte, da sie mir das Mittel verschaffen sollen, den Winter mit meinen berlinischen Freunden

besonderes Blatt bekannt gemacht, dass er "den Freunden der schönen Literatur und Kunst in Berlin Vorlesungen über diese Gegenstände halten wolle. Er schmeichle sich nicht bloss Zuhörer; sondern auch geistreiche Zuhörer-
5 innen zu finden." Die Vorlesungen nehmen ihren Anfang mit dem Monate November, und werden bis Ostern 1802, wöchentlich zweymal, von 12 bis 1 Uhr gehalten. Der Pränumerationspreis ist zwey Friedrichsd'or.' Aber der Beginn der Vorlesungen zog sich hinaus; Caroline schreibt
10 an ihre Freundin Luise Gotter (Caroline II 145): 'Schlegel schreibt recht oft. Er wird am 1. December seine Vorlesungen in Berlin anfangen vor einer glänzenden Versammlung, fast lauter Adeliche, denke Dir! worunter sehr viel Damen sind'. Schelling und Caroline
15 wünschen zu dem Unternehmen und dessen gutem Fortgang Glück. Die letztere schreibt am 3. Dezember (a. a. O. 146): 'Catel findet, dass es Dir weit über sein Erwarten mit dem zu stande bringen der Vorlesungen geglückt sey — dass nur, da es so weit
20 glückte, es schade wäre für Dich nicht 4 Louisd. gefordert zu haben, dann hättest Du alles Vornehmste und vielleicht die Königin gehabt'; der erstere am 10. Dezember (Plitt, Aus Schellings Leben I 351): 'Sehr freut es mich, dass es mit Ihren Vorlesungen den [gewünschten]
25 Fortgang genommen, und um so mehr, da ich sehe, dass es andere giebt, die damit nicht zufrieden sind. Ihre Nachrichten von Fichte kommen mir eben nicht sehr unerwartet'. Dass Fichte, dem Schlegel während seines Berliner Aufenthaltes im Sommer 1801, wie er damals
30 an Schelling schrieb (Fichtes Leben und Nachlass II² 348), 'bekannter geworden war als je und dadurch lieber — durch seine Redlichkeit und seinen unermüdeten Fleiss', sich jetzt als Schlegels Gegner bemerkbar machte, erfahren wir auch aus dem gleichzeitigen Briefe Carolinens
35 (II 148 f.): 'So ist es gut, dass ich bey Deiner ersten Vorlesung nicht war, ich wäre einem kleinen Nervenfieber nicht entgangen. O Du lieber Schlegel, wie soll

ich Dir nur unser hiesiges unsägliches Interesse an Deinem Gelingen sagen! Schelling betrachtet es nicht anders als wie seine eigne Sache. Wir waren am Sonnabend Abend eben dabey im Benvenuto Cellini zu lesen mit recht frischem Gemüth, ich las vor, Dein Brief kam, und da ich einige Blätter gleich übersah, las ich Deine Beschreibung, just in dem nehmlichen Tone fort, was sich sehr lustig machte. Die nicht so spasshafte Nacherinnerung behielt ich für mich, habe aber Sch. mitgetheilt, wie sich Fichte betragen hat. Er weiss auch vollkommen, dass und warum sich F. so betragen musste, und dass er einen ganz gemeinen Neid auch recht gemein ausdrückt. Wenn er für sich noch etwas von F. hofft, so führt blos seine anderweitige Bewunderung für ihn sein gutes Herz irre. Er hat sich dabey fest vorgesetzt, F. mag gegen ihn verfahren wie er will, es in öffentlichen Aeusserungen nie zu erwiedern. Was mich betrifft, so ist mein Hass gegen F. nach diesem letzten Zuge vollendet. Lass Du Dich nur nicht stören. Wenn Du Meister Deines Vortrags wirst, so hast Du Alles gewonnen, und es kann doch nicht anders seyn, die Uebung muss Dich, der Du sonst so wohl zu reden weisst, auch auf diesem Rednerthron befestigen. Dass Du Fichtens Sinn in der Sache nicht trafst, ist ja sehr begreiflich, und wenn er wirklich klug wäre, und aus seinem Ein und dieselben Sinn heraus könnte, so hätte er Dich gar nicht darnach richten müssen. Rede nur gut und frey und kümmre Dich um nichts. Ich werde ein unendliches Vergnügen haben, wenn Du darin mit Dir zufrieden seyn darfst, bis dahin wo ich mit meinem Einlasszettel komme. Und schrecklich lieb werd ich Dich haben, wenn Dir damit gedient wäre! Es ist mir sehr recht, dass Du Friedr. hast, der Dir mit bessrer Einsicht und bessrer Gesinnung wie F. beystehn kann. In der Stunde wo Du liesest bin ich immer ganz besonders bey Dir, und wenn nur die blauäugigte Caroline einmal die blauäugigte Athene werden könnte, um unsichtbar neben

dass meine astronomischen Ideen den Berliner Monatsschriftlern als kryptoastrologisch vorkommen, da diese Menschen nichts an sich beurtheilen können, und ausser solchen historischen Beziehungen keinen andern Massstab haben: aber hüten nur Sie sich selbst, dass man Sie nicht als einen offenbaren Sterndeuter behandelt, wenn Sie noch ferner solche für Berlin höchst verwegene Ideen in Ihre ästhetischen Vorlesungen aufnehmen. Man könnte sich freuen, über die Erde als Centrum der Welt einmal etwas Geistreiches zu lesen, nachdem Mercier mit seinen Paradoxen längst abgesetzt, und Chateaubriands mit prätendirter Poesie vorgebrachten Einfälle doch grossentheils fad, und eine ganz trüb empfindsame und übrigens höchst empirische Prosa sind.' Solche aus Schellings Zeitschrift für speculative Physik aufgenommene Gedanken findet man im Neudruck 102, 30 f. 130, 34 u. ö.

Die wenigen Nachrichten, welche wir über den Verlauf der Vorlesungen im folgenden Kursus haben, seien hier angefügt. Caroline schreibt am 29. November 1802 an Julie Gotter (Caroline II 233): 'Die neue würdige Allianz zwischen Kotzebue und Merkel wird Dir doch nicht entgangen seyn, auch der dicke Sander hat sich nun ausserhalb der Neutralität erklärt. Es wird ein schöner Spass in Berlin werden. Schlegel wird jetzt seine Vorlesungen angefangen haben, gegen die der Freymüthige gerichtet ist'; und am 2. Januar 1803 an dieselbe (II 234 f.): 'Ich warte nun auf das erste Blatt von Kotzebue's Zeitung. Merkel ist dabei gleich in der Geburt erstickt, sie haben sich entzweit ehe sie sich vereinigten, die beiden Helden der Nichtswürdigkeit, Kotzebue giebt das Blatt allein heraus. Schlegel schreibt bis jetzt gar nichts hierüber. Seine Vorlesungen sind diessmal fast noch glänzender besetzt wie voriges mal, nur mit weniger Damen, aber einem grossen Theil des diplomatischen Corps.' Das bedeutete viel; denn Schlegels Vorgang mit den Privatvorlesungen erweckte in dem für gesellige Belehrung stets zugänglichen Berlin alsbald eine

grosse Konkurrenz. Schon im Wintersemester 1802/3 kündigten noch Kiesewetter und Bendavid Vorlesungen über ihre sogenannte 'Aesthetik' an; ein entlaufener Mönch aus Salzburg, namens Harl, der eine entsprungene Nonne geheiratet hatte, wollte über Pädagogik für Damen lesen. Anfang 1804 begann auch Fichte einen Kursus, dem er noch im Frühjahre einen zweiten folgen liess. Im Sommerhalbjahr 1804 verzeichnet die Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek bereits acht Privatvorlesungen über die verschiedensten Gegenstände; und im Wintersemester 1804/5 füllen die Ankündigungen bereits zwei Seiten derselben Zeitschrift.

In den zu Berlin selbst erscheinenden und hier den Ton angebenden Journalen habe ich vergebens eine Kundgebung über Schlegels Vorlesungen gesucht. Die Organe der Aufklärung sahen gegenüber dem ungeheuren Erfolg, welchen Schlegel bei dem Publikum der besten Gesellschaftskreise errang, keinen anderen Ausweg, als ihn zu ignorieren. Die Neue Berliner Monatschrift enthält trotz Neudr. 354, 2 in den Jahrgängen 1800—1804 nicht eine Silbe über diese Vorlesungen. Am allerwenigsten hätte ich es Nicolai zugetraut, dass er den Gegner, der ihn in seinem eignen Lager aufsuchte und in der Einleitung zu dem zweiten Kursus Urteile über die Allgemeine Deutsche Bibliothek laut werden liess, welche er im Drucke nicht wiederzugeben wagte und die Nicolai sicher nicht unbekannt geblieben sind, so ruhig neben sich gewähren liess. In den vielen Ausfällen, welche die Bibliothek in den dreissig die Jahrgänge 1800—1804 umfassenden Bänden gegen Fichte, Schelling, die Schlegel, Novalis und andere aus der neuen Schule enthält, wird — wenn uns eine genaue Durchsicht nicht getäuscht hat — der Vorlesungen nicht ein einzigesmal erwähnt. Nur unter den Personalnotizen, welche das Intelligenzblatt der Allgemeinen Deutschen Bibliothek als stehenden Artikel enthält, heisst es im Jahre 1803, Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek 78. Band, 1. Stück, S. 206/7: 'Herr Friedrich Schlegel hält in

Paris deutsche Vorlesungen über Philosophie und Literatur im Athenée des Etrangers. Es wird nicht gesagt, ob er in diesen Vorlesungen auch die grossen Entdeckungen verbreitet, welche man in den Vorlesungen der neuesten Philo-
5 sophen und Aesthetiker von seiner Partey zu hören bekommt. Z. B. ''Die Liebe ist das Negative der Schwerkraft.''[1]) — ''Die Architektur ist eine gefrorne Musik.'' — ''Die bezweifelte Nachricht alter Schriftsteller von dem Tode des Euripides, nämlich, dass er von Hunden zerrissen
10 worden, ist gewiss; denn er hat ja die griechische Tragödie vor die Hunde gebracht.'' u. s. w.' Stärkere Ausfälle müssen in Merkels 'Briefen an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Produkte der schönen Literatur' zu finden sein; leider ist mir eben, da ich dies schreibe,
15 ein Exemplar derselben vorweggekauft worden.[2]) In den 'Testimonia Auctorum de Merkelio, das ist: Paradiesgärtlein für Garlieb Merkel' (Kölln, bei Peter Hammer, 1806), in welchem S. 25 f. das bekannte Sonett und Triolett auf Merkel von A. W. Schlegel wieder abgedruckt
20 sind (vgl. Aus Schleiermachers Leben III 130, Caroline I 274 f. 276. Fichtes Nachlass II² 306 f. und aus Schleiermachers Leben III 250), wird deutlich darauf verwiesen. Dort wird S. 20 f. die Stelle aus Homers Ilias II 211 sqq. citiert, welche den Thersites in der
25 Versammlung schildert; unmittelbar nach dem griechischen Texte, unter der Angabe der Citatstelle stehen die Worte: 'A. W. Schlegels Vorles. 1803'; dann folgt eine 'Anmerk. Für Garlieb Merkel setzen wir die Vossische Uebersetzung her', die den Schluss macht. Es bleibt
30 dahingestellt, ob sich der Vergleich auf Merkels persönliches Benehmen in den Vorlesungen, oder auf seine

---

[1]) Es ist wohl Neudr. 191, 22 gemeint, wo es heisst, dass das Licht (nicht die Liebe) gewissermassen das Umgekehrte der Schwerkraft ist.

35 [2]) Vgl. die Einleitung zum zweiten Band, wo ich darauf zurückkomme.

litterarischen Unverschämtheiten bezieht. S. 23 f. werden dann die Worte des Hauptmanns im Pater Brey: 'Er meynt die Welt könnt nicht bestehen' u. s. w. (d. junge Goethe III 230 f.) citiert, wobei es im vierten Verse anstatt 'von seinem himmlisch geistgen Reich' heisst: 'von seinem lettisch ird'schen Reich'; und im zwölften anstatt 'Herr Pater': 'Herr Doctor' — unter der Angabe der Citatstelle ('Goethe Fastnachtsp. S. 88') steht wieder: 'A. W. Schlegels Vorles. 1803.'

Die eigenhändigen Manuskripte Schlegels sind aus dem Nachlasse Böckings in den Besitz der königlichen öffentlichen Bibliothek in Dresden übergegangen, deren liberaler Verwaltung ich ihre mehrmonatliche ungestörte Benutzung verdanke. Die Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst sind in neun roten Halbfranzbänden (in Quart) enthalten, welche auf dem Rücken den Goldtitel tragen: 'Schlegel. | Mss. | Vorles. | Schöne Litt. | u. Kunst. | 1801 . . 2. | Berlin. | 1.'. Dem Inhalte und Schlegels Ueberschrift entsprechend tritt an Stelle der Worte: 'Schöne Litt. u. Kunst' bei den den zweiten Jahrgang enthaltenden Bänden bloss: 'Schöne | Litteratur.'; bei dem dritten Jahrgange: 'Romant. Poesie.' Die den Jahrgang betreffenden Angaben wechseln entsprechend: '1802 . . . . 3'; '1803 . . . . 4.' Die zu jedem Kursus gehörigen Bände sind immer wieder von 1 ab beziffert; wobei nur der Irrtum begegnet ist, dass der die dramatische Litteratur der Griechen enthaltende, also zum zweiten Kursus gehörige Band fälschlich als der erste des ersten Kursus; der den Beginn der Vorlesungen enthaltende aber als der vierte des ersten Kursus bezeichnet wurde. Von den neun Bänden entfallen drei auf das erste, vier auf das zweite und zwei auf das dritte Jahr. Auf der Innenseite des Deckels führen fast alle Bände das geschmackvolle Bibliothekzeichen Böckings. Im obern Felde thront die Göttin der Gerechtigkeit mit Schwert und Wage; zu ihrer rechten Seite einen Bienenkorb, zur linken eine Eule.

Unten ein Wappen; zu beiden Seiten die sitzenden Figuren eines studierenden Greises und Jünglings. In der Mitte die Inschrift: 'Ex libris | EDVARDI BÖCKING | I. V. D. et P. P. O. | in univ. litt. Bonn. |.' Die Bleistift-
5 ziffer 146a welche der erste und zweite Jahrgang, 159 welche der dritte Jahrgang trägt, stammt wohl auch aus Böckings Bibliothek. Dem Manuskript ist in jedem Bande ein Titel von Böckings Hand vorgesetzt, welcher lautet: 'Aug. Wilh. von Schlegel's | Vorlesungen | über
10 schöne Litteratur und Kunst. | Gehalten zu Berlin 1801 . . . 1802. | Erster Band. | Schlegel's eigne Handschrift. | Bonn 1846. Böcking.' Es wiederholen sich dabei dieselben Varianten wie auf dem Titel des Rückens: der Zusatz 'und Kunst' fehlt bei dem zweiten Jahrgang; bei dem
15 dritten lautet der Titel überhaupt: 'Vorlesungen | über | die | romantische Poesie.' Das Titelblatt des von dem Buchbinder irrtümlich an den Beginn der Vorlesungen gestellten Bandes lautet hier richtig: 'Aug. Wilh. von Schlegel | Ueber die | dramatische Poesie der Griechen. | Zu den | Vor-
20 lesungen über schöne Litteratur | geh. zu Berlin 1802 . . . 1803 | gehörig; | umgearbeitet in den edirten Vorlesungen über dramatische Kunst | und Litteratur.' Der dritte Band des zweiten Jahrganges enthält ausserdem die speziellere Inhaltsangabe: 'Notizen und Andeutungen.' Ebenso der
25 vierte Jahrgang; der Titel des ersten Bandes lautet hier: '. . . . | Gehalten zu Berlin 1803 bis 1804. | Auch als Fortsetzung der im Winter vorher gehaltenen | Vorlesungen über schöne Litteratur. | . . .' Der des zweiten Bandes gibt wieder den genaueren Inhalt an: '. . . Provençalen
30 und Italiäner. . . .' Auf dem Titelblatte Böckings oder auf der ersten Seite des Manuskriptes findet man ausserdem den Stempel der Dresdener kgl. Bibliothek und die Bleistiftziffer 62000, welche gleichfalls aus der Dresdener Bibliothek herrührt. Das Vorsatzblatt des ersten Bandes
35 enthält eine mit Bleistift geschriebene Litteraturangabe: 'Vgl. | Europa II. 1. 4 Vorll. | Deutsch. Mus. Ueb. Mittelalter. | Vorll. ü. die bild. Künste Berl. 1827. 4°

Horen Ueb. Poesie, Silbenm. u. Sprache.' Am Schlusse dieses (am Rücken fälschlich mit 4. bezeichneten) Bandes verweist dieselbe Hand auf die Fortsetzung: '15. Stunde s. Bd. 2.'; dem entspricht auf dem Vorsatzblatte des zweiten Bandes die Angabe: '1. bis 14. Stunde s. Bd. 4.' Am Schlusse des zweiten findet sich ausserdem auf der letzten Seite des Manuskriptes (Bogen 56h) folgende Aufzeichnung von der Hand Wilhelm Schlegels:

'Manuscripte.

Was Tinter von meinem | ersten u. dritten Heft abgeschrieben, dann aus dem ersten | in meiner Handschrift, bis zu | Ende der schönen Künste. | Anfang der Übersetzung von | Richard III.'

Diese Aufzeichnung steht offenbar mit einer Kopie (C) in Verbindung, welche von den beiden ersten Jahrgängen gleichfalls erhalten ist. Zwei graue Pappbände, mit dem gedruckten Titel auf dem Rücken: 'A. W. Schlegel's | Vorlesungen | über schöne | Litteratur und Kunst | I' (und II), enthalten je einen Jahrgang. Auf der Innenseite des Deckels findet man (entsprechend dem 146a des Originalmanuskriptes) die Bleistiftziffer 146. Ein Titelblatt von der Hand W. Körtes lautet: 'A. W. Schlegel's | Vorlesungen über schöne Litteratur | und Kunst. | I [II]. | Berlin, im Winter von 1801—1802 [1802—1803] | Wilhelm Körte.' Beiden Abschriften geht ein oberflächliches Inhaltsverzeichnis (nach Materien und Personen geordnet und während der Lektüre angelegt) voraus. Der Dresdener Bibliothekstempel und die Bleistiftziffer 62000 auch hier. Der Brief Schlegels, welcher die Sendung des Manuskriptes an Körte begleitete, ist dem ersten Bande vorangebunden und lautet:

'Sie erhalten hiebey das ganze Heft auf einmal. Es besteht 1) aus 56 Bogen, dann 2) noch 26 Bogen, wo jedoch Nr. 10, mit a und b bezeichnet zweymal vorkommt. Übrigens sind ein paar halbe oder nicht ganz beschriebne Bogen mit einer Nummer bezeichnet, dagegen liegen in andern ;r Blätter als viere.

Ich ersuche Sie, der Überbringerin ein paar Zeilen über die richtige Ablieferung mit zu geben.

d. 21. Jan. 1803.

Ihr ganz ergebenster

5 A. W. Schlegel.

Die letzten paar Stunden sind weggelassen, weil ich darin bloß einen skizzirten Vortrag aus älteren Heften gemacht.'

Dieser Brief gibt uns zugleich den Umfang des den ersten Kursus enthaltenden Manuskriptes genau so an, 10 wie er noch heute erhalten ist. Dasselbe beginnt, wie oben gesagt, mit dem auf dem Rücken als vierten bezeichneten Bande, welcher 38 Bogen enthält; und ist von Bogen zu Bogen fortlaufend nummeriert, bis Bogen 31 mit Tinte, dann mit Bleistift. Die verblassenden Züge des 15 Stiftes habe ich schärfer nachgezogen. Das zweite Blatt oder die dritte Seite jedes Bogens vom dritten ab enthält die Bogenzahl noch einmal mit dem Exponenten b: also 1 und 1^b; im Neudruck bezeichnet der Exponent der eingeklammerten Bogenzahl die Seitenzahl des Bogens, 20 so dass 1^b hier einem 1^c entspricht. Bogen 22 und 23 fehlen, worauf ich zurückkomme. Bogen 31 (Neudruck 148, 15) enthält vom zweiten Blatte an bloss die Schlagworte und eine Skizze des Vortrages, welche sich auch noch über einen Teil des Abschnittes vom Bas- 25 relief erstreckt. Diesen Teil hat Schlegel später durchgestrichen, das letzte Blatt des Bogens frei gelassen und auf Bogen 32 die Aufzeichnungen über das Basrelief weiter ausgeführt, weswegen für den Neudruck die Wiedergabe der Skizzen entbehrlich war. Offenbar hatte Schlegel 30 die Skizze schon vor der elften Vorlesung angelegt, ist aber nicht bis zur Besprechung des Basrelief gekommen: für die zwölfte Stunde, deren Beginn daher ohne Zweifel 150, 7 des Neudruckes anzusetzen ist, aber am Rande anzumerken vergessen wurde, zeichnete er nun seine 35 Ausführungen vollinhaltlich auf. Von dem letzten Bogen dieses Bandes (38) sind nur die drei ersten Blätter, also sechs Seiten, beschrieben: in der zweiten Hälfte der

sechsten Seite bricht das Manuskript ab, weil die Ausführungen über die Architektur zu Ende sind. Der zweite Band (2) beginnt mit Bogen 39 die Malerei (Neudruck 182, 6) und führt die Zählung bis Bogen 56 fort. Das Kapitel über die Malerei schliesst ganz unten auf der vorletzten Seite des 50. Bogens, und auf der letzten Seite desselben Bogens ganz oben beginnt der Aufsatz über die Musik: hier ist also nicht etwa, wie man nach Neudruck 237, 32 f. vermuten könnte, eine Lücke anzunehmen, sondern der Ausblick auf die Geschichte der Malerei und ihren gegenwärtigen Zustand wurde entweder aus älteren Heften, oder aus verlornen Notizen, oder ganz aus freier Hand gegeben. Unvollständig dagegen scheint das Kapitel über die Musik zu sein, denn hier bricht das Manuskript auf der fünften Seite des 55. Bogens (257, 32) ganz oben in der zweiten Zeile ab und die folgenden Seiten des Bogens bleiben unbeschrieben. Dem letzten Bogen (56), welcher nur bis über die Mitte der fünften Seite beschrieben ist und auf der achten Seite die oben (S. XVII Z. 9 ff.) abgedruckte Aufzeichnung enthält, liegen zwei Federzeichnungen bei. Die eine stellt ein tanzendes Paar dar: der Tänzer hinter der Tänzerin, beide mit dem Gesichte nach dem Beschauer gewendet, die Hände in einander geschlungen und nach oben gehalten, mit den rechten Füssen auf den Fusszehen stehend, die linken ebenfalls parallel in einem rechten Winkel nach links gestreckt. Das zweite stellt einen Tänzer dar: der linke Fuss auf den Zehen, der rechte fast senkrecht zu dem vorigen nach der Seite ausgestreckt, die linke Hand der Balance wegen nach oben ausgestreckt, die rechte in die Seite gestemmt. Wegen der geringen Bedeutung, welche die Skizze über die Tanzkunst für uns hat und weil der Zusammenhang der Zeichnungen mit dem Texte ohnedies nicht recht klar wird, der Text auch nirgends die Zeichnungen voraussetzt, habe ich die Kosten der Reproduktion vermeiden zu müssen geglaubt und die Bilder fortgelassen. Mit Band III beginnt eine

zweite Zählung der Bogen (vgl. oben S. XVII Z. 33): 1 bis 26, so dass also alles vorhanden ist, was Schlegel in dem Briefe an Körte als zu dem Manuskripte gehörig bezeichnet. Am Schlusse fehlt nichts: Schlegel legte, wie er dort sagt, den letzten Vorlesungen eine Skizze aus älteren Heften zu Grunde, wahrscheinlich aus den akademischen Vorlesungen, welche er im Wintersemester 1798 auf 1799 an der Universität Jena über Aesthetik hielt (Haym 765). Von Bogen 8 dieses Bandes (vgl. Neudruck 293, 13) ist nur die erste Hälfte der ersten Seite beschrieben, alles übrige leer; nach dem ersten Blatte ist eine Beilage (ein Blatt) eingeheftet, also 8^c und 8^d, deren zweite Seite gleichfalls nur bis über die Mitte beschrieben ist und welche die Skizze des folgenden enthält. Ich habe nur den Inhalt von 8^c wiedergegeben, weil die mit der Eurhythmie beginnenden Aufzeichnungen von 8^d von Schlegel für die folgende Stunde ausführlich zu Papier gebracht wurden (Neudruck 294, 21 ff.) Bogen 10 kommt, wie Schlegel auch an Körte meldet, zweimal vor und ist mit 10^a und 10^b bezeichnet: im Neudruck läuft die Zählung von 299, 7 an bis 308, 5 daher bis 10^q fort. Auf der letzten Seite des 14. Bogens ist nur eine Zeile beschrieben, alles übrige leer; Bogen 15 ist ein Halbbogen und der Inhalt bloss skizziert; beides steht wie öfter im Zusammenhange, indem Schlegel den Schluss des Bogens 14 für eine detaillierte Ausführung der Skizze frei gelassen hat, welche er dem Manuskripte beilegte, um die Ergänzung zu ermöglichen. Bei dem zweiten Teile ist das, wie wir noch sehen werden, anders. Auf Bogen 20 bricht der Text in der dritten Zeile der letzten Seite ab, der Bogen 21 ist wieder nur eine Skizze, welche auch einen Teil des auf dem vorigen Bogen Ausgeführten enthält, also deutlich früher angelegt und der Ausführung zu Grunde gelegt wurde; auch hier gebe ich Neudruck 350, 35 ff. nur den in der Ausführung fehlenden Teil von 21^e ab wieder. Von dem Halbbogen 22 ist nur das erste

Blatt beschrieben, von dem Halbbogen 23 nur anderthalb Seiten; so dass sie wahrscheinlich, da der Inhalt fortläuft, früher in einander gelegt waren. Diese Bogen gehören wie 21 zu den Skizzen. Der ausgeführte Teil beginnt wieder mit Bogen 24 und schliesst mit dem dritten Blatte von Bogen 26, dessen letzte Seiten leer sind.

Aus dieser Beschaffenheit des Manuskriptes können wir uns die Entstehung desselben vollkommen vergegenwärtigen. Nach älteren Heften (wahrscheinlich akademischen Vorlesungen), auf welche er sich in dem Briefe an Körte und in den Notizen des zweiten Kursus beruft, fertigte sich Schlegel Skizzen an, welche er, wie es scheint, von Vorlesung zu Vorlesung ausarbeitete. Wo er zu den letzteren nicht Zeit oder Lust fand, oder wo etwa das Ausgearbeitete für den Zeitraum einer Vorlesung nicht ausreichte und der Schluss auch mündlich nach der Skizze gegeben wurde, legte er die Skizze selbst dem Manuskript bei: und zwar bei dem ganzen ersten Kursus an der Stelle, wo der ausgeführte Teil fehlte. Daraus erklärt sich auch, dass die ausgeführten Teile mit einer so sicheren, reinen und schönen Hand niedergeschrieben sind, dass wir billig staunen müssen. Unleserliches findet sich in diesen Teilen nirgends, kaum ein schwer leserliches Wort. Korrekturen sind selten und, wo man sie findet, fast nur Variationen des gebrauchten Ausdrucks, sofort nach der Niederschrift desselben, oft noch vor ihrer Vollendung angebracht. Zusätze am Rande kommen öfters vor und enthalten Beispiele, Citate, Erläuterungen u. s. w., welche der Vortragende mündlich ausführte, sehr bezeichnend auch öfter die boshaften Witze, welche er sich nicht enthalten konnte am Rande hinzuzufügen. Ich habe diese Bemerkungen, je nachdem sie sich dem Inhalte oder der Form des Satzes leichter oder schwerer anpassen liessen, entweder ohne weiteres dem Texte eingefügt (bei Auslassungen oder unentbehrlichen Zusätzen), oder sie in eckigen Klammern und als Fuss-

noten wiedergegeben. Als Anmerkung findet man auch die am Rande des Manuskriptes die Anzahl der Vorlesungen bezeichnende Notiz: bis zur dritten Vorlesung (Neudruck 43, 35) steht diese Angabe hinterher, was ich durch ein beigesetztes kursives 'Schluss' zu bezeichnen gesucht habe; von der fünften an (Neudruck 58, 27) geht sie voran, was Schlegel selbst durch 'fünfte Stunde angef.' angedeutet hat. Der Inhalt der vierten Stunde, über welche eine Angabe unnötig war, reicht also von Neudruck 44, 1 — 58, 26. Der Beginn der achten Stunde muss in die im Manuskript fehlende Partie Neudruck 102, 22 — 112, 9 fallen, die Kopie verzeichnet überhaupt nirgends die Anzahl der Vorlesungen; er dürfte etwa 104, 12 anzusetzen sein. Die zwölfte Vorlesung habe ich aus dem oben S. XVIII Z. 32 ff. angeführten Grunde Neudruck 150, 7 angesetzt: der Einwand, dass dabei die vorige Stunde zu kurz erscheint, trifft nicht zu, denn die mündliche Ausführung einer Skizze nimmt mehr Zeit in Anspruch als die Vorlesung des Ausgearbeiteten. Dass der Aufsatz über Musik nicht vollständig erhalten ist, scheint sich auch daraus zu ergeben, dass die Partie des Neudrucks 250, 1 — 260, 28 unmöglich für zwei Vorlesungen ausgereicht haben kann: den Anfang der zwei und zwanzigsten Vorlesung, welcher gleichfalls nicht angegeben ist, werden wir ohne Zweifel Neudruck 257, 33 (Tanzkunst) anzusetzen haben, weil die Skizze über die Tanzkunst in der Ausführung wohl eine Stunde decken konnte; dagegen erscheint der Schluss des Kapitels über die Musik Neudruck 250, 1 — 257, 32, welcher wohl ausgeführt ist, im Neudruck um vier bis sechs Seiten zu kurz. Von der acht und zwanzigsten Stunde ab (Neudruck 316, 8) fehlen weitere Angaben ganz. Bis an den Schluss des Manuskriptes dürften noch weitere fünf Stunden gefolgt sein, deren Anfänge ungefähr 325, 26; 329, 10; 341, 5 (wo im Manuskript am Rande ein Querstrich steht); 350, 35; 356, 25 anzusetzen sein dürften; worauf Schlegel noch in den lezten paar Stunden

Skizzen aus älteren Heften zu Grunde legte: im ganzen also etwa 36 Stunden.

Den Text dieses Manuskriptes habe ich in dem folgenden unter getreuer Bewahrung aller Eigenheiten, auch der charakteristischen Schwankungen in Sprache, Stil, Orthographie und Interpunktion wiedergegeben. Die im ausgearbeiteten Texte leicht verständlichen und wenig zahlreichen, in den Skizzen dagegen überwiegenden Abkürzungen sind aufgelöst worden. Der Uebersichtlichkeit bin ich wiederholt durch gesperrten Satz und fetten Druck zu Hilfe gekommen. Nachlässigkeiten im Ausdrucke habe ich Anstand genommen zu tilgen, weil sie mir für den Vortrag gleichfalls charakteristisch und oft fast beabsichtigt zu sein schienen; auch wäre im entgegengesetzten Falle eine leise Ueberarbeitung eingeleitet worden, welche ebenso unberechtigt als unnötig gewesen wäre: denn an Klarheit fehlt es dem Vortrage so wenig, dass sie neben der Eleganz und (um Schlegels Lieblingswort zu gebrauchen, das er ebenso oft, wie Goethe seine 'Behaglichkeit', im Munde führt) der 'Schicklichkeit'[1]) seinen grössten Vorzug bildet und uns namentlich im Periodenbau Bewunderung abnötigt. Diesen Prinzipien gemäss wurde der Text an folgenden, verhältnismässig wenig zahlreichen Stellen geändert:

Neudr. S. 9 Z. 33 Denn für Den | S. 12 Z. 25 außerordentliche für außordentliche | S. 13 Z. 32 kommen für kömmen | S. 20 Z. 19 eine für ein | S. 28 Z. 12 sich fehlt | S. 30 Z. 2 daß für das | S. 30 Z. 3 Seite fehlt | S. 33 Z. 33 hinausgehen für hinausgeht | S. 33 Z. 34 sehr für sich | S. 44 Z. 32 daß für das | S. 62 Z. 29 Gefässe für Gefässen | S. 88 Z. 23 wären für wäre | S. 89 Z. 4 Diese für jene | S. 121 Z. 3 wie die der für wie der | S. 130 Z. 34 Mensch für Menschen | S. 140 Z. 2

[1]) Athenäumsfragment 89 (Athenäum I, 2, 23; Jugendschriften II 216, 27), wo von einer 'Wissenschaft des Schicklichen' die Rede ist, scheint durch diesen Ausdruck seinen Verfasser zu verraten.

auf sich fehlt | S. 143 Z. 11 anwendet fehlt | S. 144 Z. 20 sich fehlt | S. 144 Z. 33 beruhe fehlt | S. 154 Z. 14 der fehlt | S. 160 Z. 18 dem fehlt | S. 160 Z. 20 kommen für kommt | S. 164 Z. 6 die Verbindung für der Verbindung | S. 168 Z. 2 entsprächen für entspräche | S. 169 Z. 23 obigem für obige | S. 171 Z. 19 aus für als | S. 173 Z. 12 abgehen für abgeben | S. 173 Z. 29 herausbringen möchte für herausbringen lassen möchte | S. 174 Z. 1 größerer für größer | S. 178 Z. 8 werden fehlt | S. 178 Z. 9 zutraut fehlt | S. 182 Z. 11 mahlerischen für mahlerischer | S. 187 Z. 34 ein fehlt | Z. 190 Z. 13 f. wie unsre für wie wir unsre | S. 190 Z. 16 lassen fehlt | S. 190 Z. 21 Der für Die | S. 191 Z. 9 giebt fehlt | S. 193 Z. 8 der unerträglichste für ein unerträglichste | S. 197 Z. 16 umfassenderen für umfasserenden | S. 204 Z. 24 man fehlt | S. 207 Z. 28 nur daß für nur das | S. 208 Z. 20 kleine für keine | S. 208 Z. 8 Heckenwände für Heckenwande | S. 209 Z. 12 ihren für in ihren | S. 209 Z. 35 so für zu | S. 213 Z. 20 dichterischen für dichterische | S. 213 Z. 22 daß für das | S. 220 Z. 37 eintretende für eintretenden | S. 222 Z. 31 cyklischen für cyklischem | S. 223 Z. 4 dieß für sich dieß | S. 224 Z. 4 die fehlt | S. 224 Z. 5 zählen fehlt | S. 226 Z. 11 fand fehlt | S. 230 Z. 5 einzelne für einzelnen | S. 230 Z. 25 werden fehlt | S. 231 Z. 7 pflegt fehlt | S. 231 Z. 14 kann fehlt | S. 233 Z. 32 bewiesen für bewiesen wird | S. 235 Z. 15 geeifert fehlt | S. 235 Z. 31 zu fehlt | S. 243 Z. 16 Körper fehlt | S. 246 Z. 2 sind dieser und jener vertauscht worden | S. 246 Z. 26 gemacht fehlt | S. 247 Z. 13 könnte für konnte | S. 247 Z. 24 welchem für welcher | S. 247 Z. 35 Reisenden für Reisen | S. 247 Z. 35 articulirten Sprache für articulirten darunter | S. 248 Z. 2 Chorasmiern für Chorasmirn | S. 249 Z. 20 ihm für ihn | S. 249 Z. 29 fehlt 189 | S. 250 Z. 12 sie fehlt | S. 252 Z. 2 zu welchem auch für zu welchem sich auch | S. 253 Z. 37 rechnen fehlt | S. 255 Z. 20 ebenso angemessen fehlt | S. 256 Z. 8 daß für daß daß | S. 258 Z. 31 wird fehlt | S. 259 Z. 27 bloße für bloß | S. 260

Z. 9 sie fehlt | S. 268 Z. 6 schriftlichen für schriftlichsten S. 270 Z. 2 die für der | S. 270 Z. 23 bedeuten für bedeuteten | S. 278 Z. 30 werden fehlt | S. 279 Z. 7 bedeutet fehlt | S. 282 Z. 23 richtet fehlt | S. 284 Z. 34 unterscheiden für unterscheidet | S. 285 Z. 23 Abkürzungen für Abkürzungen, Veränderungen | S. 285 Z. 37 es fehlt | S. 288 Z. 30 zusammenfassen für zusammenfaßt | S. 289 Z. 9 dem Epos für den Epos | S. 289 Z. 32 müßten für müßte | S. 290 Z. 14 herauszuheben für herauszuhaben | S. 292 Z. 7 beschränkte für beschränkten | S. 299 Z. 17 auf die für auf der | S. 301 Z. 18 dem für der | S. 302 Z. 21 desselben für derselben | S. 302 Z. 25 ihre für ihr | S. 303 Z. 23 sie sie für sie | S. 304 Z. 12 elegischen für elegischem | S. 304 Z. 22 Römischen für Römischens | S. 304 Z. 31 werden für wird | S. 305 Z. 27 Bildung für Bildungen | S. 306 Z. 17 wenig fehlt | S. 307 Z. 7 zu fehlt | S. 307 Z. 13 weit für weit weit | S. 307 Z. 19 herrschende für herrschen | S. 308 Z. 10 also auch für also an auch | S. 308 Z. 36 daß für das | S. 309 Z. 33 in jenem für jenem | S. 310 Z. 10 Das für das das | S. 310 Z. 24 behauptet für behaupten | S. 310 Z. 31 Dryden für Dreyden | S. 311 Z. 3 daß fehlt | S. 315 Z. 2 ist sehr natürlich fehlt | S. 316 Z. 27 älteren für neueren | S. 316 Z. 30 das für daß | S. 317 Z. 25 seine für seinen | S. 318 Z. 23 werden muß fehlt | S. 320 Z. 12 denn für den | S. 324 Z. 32 dem Hexameter für den Hexameter | S. 333 Z. 24 Wesen fehlt | S. 340 Z. 19 dem für den | S. 341 Z. 14 zu fehlt | S. 341 Z. 24 nicht fehlt | S. 342 Z. 2 ist fehlt | S. 342 Z. 37 bezeichnet für bezeichneten | S. 344 Z. 9 göttliche für göttlichen | S. 346 Z. 24 sich fehlt | S. 353 Z. 3 wurde fehlt | S. 353 Z. 20 werden fehlt | S. 353 Z. 33 sein fehlt | S. 355 Z. 25 sich für sie | S. 357 Z. 21 Fortschritts für Fortschritt | S. 369 Z. 5 hatten für hatte.

Das Neudruck 221, 26 im Manuskripte fehlende Wort Ubeda konnte nach Don Quixote XI. Buch, 6. Kapitel ergänzt werden. Dagegen wurden als charakteristisch für die Grenzen, bis zu welchen Schlegel

seine Kenntnisse in Sachen der bildenden Künste präsent hatte, die beiden Lücken, welche sich Neudruck 166, 28 und 218, 18 im Manuskript finden, beibehalten. Die erste lässt sich, wie mir Alwin Schulz mitteilt, mit 5 dem Worte 'Jerusalemer' ausfüllen, in der Kopie wird sie durch ein mit Bleistift geschriebenes 'Jesuiten-' ergänzt. In betreff der zweiten schreibt mir M. Thaussing: 'Es gibt absolut kein echtes und auch kein früher zugeschriebenes Werk von Lionardo, auf welches diese 10 Beschreibung einigermassen passte. Ohne Zweifel ist hier statt Lionardo Tizian gemeint und bezieht sich die Stelle auf dessen sogenannte 'Irdische und himmlische Liebe' in der Galerie Borghese in Rom, wo allerdings die 'schlichter gekleidete' fast ganz nackt ist — und 15 meiner Ansicht nach Venus vorstellt.'

Die Kopie (C) ist von diesem Jahrgange im ganzen getreu angefertigt. Kleinere Aenderungen finden sich zuweilen, Wortumstellungen häufiger, Lesefehler sind bei der deutlichen Schrift des Originales selten. Die Fehler 20 des letzteren werden wiederholt richtig verbessert, die Randbemerkungen an der rechten Stelle eingeschaltet. Eine grössere Auslassung findet nur S. 308 der Kopie (sie ist mit Tinte durchpaginiert) statt, wo die Erzählung von dem Ursprung des Korinthischen Kapitaels (Ms. 37a, 25 Neudruck 173, 34 ff.) ausgelassen und dafür einfach auf Vitruv verwiesen ist. Ebenso wird der Inhalt von Neudr. S. 335 Z. 22—30 in der Kopie blos durch die Worte: 'Vulcan, Cyclopen etc.' angedeutet u. dgl. m. Bei der in der ersten Hälfte sorgfältigen Beschaffenheit 30 der Kopie war es möglich, dieselbe für die im Manuskript fehlenden Bogen 22 und 23 der ersten Zählung, also von Neudruck 102, 22 bis 112, 9 zur Grundlage des Textes zu nehmen; wobei selbstverständlich in Bezug auf Interpunktion und Orthographie, welche sich charak- 35 teristisch und gleichmässig von dem Original unterscheiden, nicht dieselbe Treue wie gegenüber dem letzteren beobachtet werden durfte.

Es ist (wie in ähnlichen Fällen von welchen in der Einleitung zum zweiten Bande die Rede sein wird) kein Zufall, dass gerade solche Bogen des Manuskriptes fehlen, welche zu der einzigen von Schlegel selbst in Druck gegebenen Partie dieses Kursus der Vorlesungen gehören. S. 94, 11 bis 112, 26 des Neudruckes hat Schlegel in der von L. v. Seckendorf und Josef Ludwig Stoll in Wien herausgegebenen Zeitschrift Prometheus (5. und 6. Heft S. 1—28) im Jahre 1808 unter dem Titel: 'Ueber das Verhältniss der schönen Kunst zur Natur; über Täuschung und Wahrscheinlichkeit; über Stil und Manier. Aus Vorlesungen, gehalten in Berlin im Jahre 1802' abdrucken lassen. Zwanzig Jahre später (1828) hat er sie in den zweiten Teil seiner Kritischen Schriften (S. 310 — 336) aufgenommen. In Böckings Ausgabe findet man das Bruchstück im 9. Bande S. 295—319 mit den Varianten des ersten Druckes, welche unter den Text gesetzt sind, wieder. Die auf den Bogen 20 und 21 (der ersten Zählung) des Manuskriptes enthaltenen Teile dieser Partie sind durch Zusätze und Korrekturen, welche für den Abdruck im Prometheus gemacht wurden, an einigen wenigen Stellen schwer leserlich geworden; Schlegel liess deshalb offenbar eine Abschrift anfertigen, in welcher er (wie die Vergleichung zeigt) neuerdings Aenderungen anbrachte, öfter aber auch wieder zu dem ursprünglichen Texte zurückkehrte. Diese Abschrift ging in die Druckerei, die Bogen des ursprünglichen Manuskriptes konnte er zurückbehalten. Umgekehrt weist der Text von Neudruck 102, 22 an bis 112, 9, wenn man den Druck mit der Kopie vergleicht, nur wenig eingreifende Aenderungen auf: hier hat Schlegel also offenbar das durchkorrigierte Manuskript selbst in die Druckerei geschickt, weshalb die Bogen 22 und 23 fehlen.

Um den ursprünglichen Text von 1802 kennen zu lernen, müssen wir zunächst auf Bogen 20, 21 und 24 des Manuskriptes diejenigen Aenderungen, welche Schlegel während der Niederschrift im Jahre 1802 anbrachte, von

den Korrekturen unterscheiden, die im Jahre 1808 für den Abdruck im Prometheus gemacht wurden. Der Unterschied der Schrift und der Tinte konnte leicht irre führen: mehr kommt uns hier die Kopie (aus dem Jahre 1803 stammend) zu Hilfe. Aber diese verzeichnet nicht nur auf Seite 158 am Rande den Abdruck im Prometheus, sondern sie korrigiert den ganzen Text des Bruchstückes nach diesem Abdruck durch. Immerhin sind fast überall die früheren Lesarten noch deutlich und mit ihrer Hilfe lässt sich auch im Manuskript der Text von 1802 von den Korrekturen des Jahres 1808 zweifellos sicher unterscheiden. Für die im Manuskript fehlenden Partien aber sind wir durchaus auf die in der Kopie zu gunsten des Druckes getilgten Lesarten angewiesen; welche wieder hergestellt werden mussten, um den Text von 1802 zu erhalten.

Diese Herstellung habe ich allerdings vorgenommen und damit auf den ersten Blick scheinbar gegen den unanfechtbaren Grundsatz verstossen, den sich jeder Herausgeber vor Augen zu halten hat: den Schriftsteller nicht in anderer Form vor das Publikum zu bringen, als in welcher er selber vor demselben erscheinen wollte. Aber der Fall lag hier anders und mit einem Abdrucke des Textes nach dem Prometheus wäre dem Leser gewiss schlecht gedient worden. Dass der geglättete und sauber überarbeitete Text des Prometheus von den Nachlässigkeiten und Flüchtigkeiten einer ersten, noch dazu auf den mündlichen Vortrag berechneten Niederschrift, welche in allen übrigen Partien vorliegt, zu sehr abgestochen hätte, war meine Furcht nicht: diese erste Niederschrift ist trotz den unglaublich geringen, nur im Fluge des Schreibens angebrachten Korrekturen und den vielen Bequemlichkeiten, welche sich der Vortragende in Stil und Ausdruck zu eigen macht, ein stilistisches Meisterstück, wie mit solcher Eile und Sicherheit kein zweites in deutscher Sprache aufs Papier geworfen wurde; und dem mitunter gedrechselten Texte im Prometheus möchte ich die ebenso

klare, aber frischere und ursprünglichere Darstellung des Manuskriptes eher noch vorziehen. Aber Verweisungen auf früheres und späteres in dem Zusammenhange der Vorlesungen wurden getilgt, welche bei einem Abdruck des Ganzen nicht fehlen durften; und vor allem: die ganze Terminologie ist geändert. Aus der kritischen Periode, in welcher die Schlegel gräzisierende und latinisierende Kunstworte nur aus dem Aermel schüttelten, war Wilhelm damals bereits in die deutsche Periode übergetreten, in welcher er solchen Prunk verschmähte. Statt negativ sagt er jetzt verneinend; statt passiv leidend, statt des allerdings kühnen Ausdrucks 'portative Natur' (Neudruck 95, 8) schreibt er im Manuskript zuerst 'bequem tragbare', dann: 'Natur im Auszuge'. Solche Varianten sind ferner: Prinzip: Grundsatz; Fiktion: Erdichtung; in Momenten: auf Augenblicke; Affekte: Gemütsbewegungen; triviale: gemeine; Naturell: Anlagen; Extrem: Aeusserste; Produkt: Hervorbringung; Tragödie: Trauerspiel; Präzision: Bestimmtheit; räsonnierende: vernünftelnde; Medium: Mittel; reduziert: lässt sich zurückführen; Elemente: Bestandteile; Maximen: Vorschriften; Drapperie: Kleidertracht; universell: allgemein; Energie: Nachdruck; Maximen des Handelns: Weise des Handelns; konzentriert: zusammengedrängt; direkt: geradezu; individueller: besondrer; Egoismus: selbstischer Trieb; exzelliert: thut sich hervor; konstruiert: abgeleitet; realisieren: verwirklichen; Proportionen: Verhältnisse; partial: teilweise; Klima: Himmelstrich; Intention: Absicht; wogegen ein einzigesmal Bildhauerkunst durch Skulptur ersetzt wird. Wenn man nun bedenkt, wie ausgedehnt der Gebrauch fremdländischer Terminen in dem übrigen Teile der Vorlesungen ist, so wird man zugeben, dass die kleine Partie, aus dem Prometheus wieder abgedruckt und in das Ganze der Vorlesungen hineingeschoben, nicht nur stark von demselben abgestochen hätte, sondern stellenweise auch unverständlich geworden wäre. Ich habe deshalb, da ein Kompromiss unstatthaft war, die alten,

im Manuskript und in der Kopie übereinstimmend getilgten Lesarten wiederhergestellt: wenige Stellen ausgenommen, an welchen der Sinn oder das Verständnis gelitten hätten. So heisst es S. 100 Z. 7 des Neudruckes, statt im entgegengesetzten Falle im Manuskripte in welchem Falle; ein Korrespondenzfehler, der sich bei Schlegel auch sonst in der wiederholten Vertauschung der Demonstrativpronomina 'dieser' oder 'jener' zeigt und im Drucke berichtigt wurde. S. 107 Z. 20 steht statt eingeprägte in der Kopie fälschlich angeprägte | S. 110 Z. 25 statt wenn man in der Kopie wenn wir | S. 111 Z. 9 statt schelten in der Kopie halten. Dagegen habe ich den Satz S. 97 Z. 11, welcher ursprünglich als Zusatz am Rande lautete: Frage der Chinesen, zum Beweise, daß Gemählde u. s. w., und in dieser Form höchstens einem genauen Kenner der Athenäumsfragmente (vgl. Fragment 186, Friedr. Schlegels Jugendschriften II 232) verständlich gewesen wäre, in der vollständigeren Form des ersten Druckes aufgenommen. Um übrigens dem Leser von den sachlichen Zusätzen des letzteren nichts entbehren zu lassen, gebe ich folgende Varianten. Zu 97 S. 23 citiert Schlegel in Parenthese die Fabeln des Phädrus; zu 102, 34 f. heisst es in einer Anmerkung: Seit dieses geschrieben wurde, Schelling in seiner Rede über das Verhältniß der bildenden Kunst zu der Natur. Zu S. 111, 27 wird die Stelle aus Winckelmann, aber erst in den kritischen Schriften (1828) citiert, welche lautet: 'Solche Bildungen wirket die Natur allgemeiner, je mehr sie sich ihren äussersten Enden nähert, und entweder mit der Hitze oder mit der Kälte streitet, wo sie dort übertriebene und zu frühzeitige, hier aber unreife Gewächse von aller Art hervorbringt. Denn eine Blume verwelket in unleidlicher Hitze, und in einem Gewölbe ohne Sonne bleibet sie ohne Farbe; ja die Pflanzen arten aus in einem verschlossenen finstern Orte. Regelmässiger aber bildet die Natur, je näher sie nach und nach wie zu ihrem Mittelpunkte gehet, unter einem gemässigten Himmel.

Folglich sind unsere und der Griechen Begriffe von der Schönheit, welche von der regelmässigsten Bildung genommen sind, richtiger, als welche Völker bilden können, die, um mich des Gedankens eines neuern Dichters zu bedienen, von dem Ebenbilde ihres Schöpfers halb entstellet sind.'

Das Manuskript der Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst, im besondern die Einleitung und die die bildende Kunst betreffenden Partien, scheint Schlegel auch dem theoretischen Teile der Vorlesungen zu Grunde gelegt zu haben, welche er fast dreissig Jahre später (im Sommer 1827) wiederum in Berlin über Theorie und Geschichte der bildenden Künste hielt. Leider sind uns von diesen nur dürftige und wie es scheint, ungenaue Auszüge bekannt, welche das von Dr. H. Förster und Willibald Alexis (W. Häring) redigierte 'Berliner Conversations-Blatt für Poesie, Literatur und Kritik' in seinem Jahrgang 1827 enthält. Den diese Auszüge enthaltenden Nummern (Nr. 113. 118. 121. 122. 123. 127. 130. 134. 137. 141. 142. 144. 148. 155. 157. 158. [159]) ist vom Verleger (Schlesingersche Buch- und Musikhandlung in Berlin) auch ein eigenes Titelblatt vorgesetzt worden, welches unter dem Kopfe der Zeitschrift den Spezialtitel enthält: A. W. von Schlegel's | Vorlesungen über Theorie und Geschichte | der bildenden Künste. | (Gehalten in Berlin, im Sommer 1827.); so dass auch ein Separatabdruck dieser wenig gekannten Vorlesungen existiert. Zu der ersten von den sechzehn hier 'im Auszuge mitgetheilten' Vorlesungen bemerkt d[er] R[edakteur]: 'Hr. von Schlegel hat uns in den Stand gesetzt, die Skizzen sämmtlicher Vorlesungen folgen zu lassen.' (Nr. 113 den 9. Juni 1827). Zu der sechzehnten bemerkt H. F[örster]: 'Die Schlussvorlesung, in welcher Hr. v. Schlegel eine Charakteristik der Italienischen Malerschulen gab und über den gegenwärtigen Zustand der Kunst sprach, behalten wir uns vor, später einmal nachzutragen, da Hr. v. Sch. bereits

abgereist ist und wir einer Mittheilung von ihm aus Bonn 'entgegensehen.' (Nr. 159 vom 13. August 1827.) Ich bin nicht imstande zu kontrollieren, ob diese Mitteilung erfolgt und die Schlussvorlesung im Conversationsblatt nachgetragen worden ist: der mir aus der Dresdner Bibliothek vorliegende Separatabdruck enthält dieselbe nicht.

Auch in diesen Vorlesungen begann (I) Schlegel, nachdem er das Gebiet der bildenden Künste auf die nicht bloss in körperlicher Form, sondern überhaupt sichtbar darstellenden Künste ausgedehnt hatte, mit einem Rückblick auf die Versuche, die gemacht worden sind, das Wesen des Schönen zu ergründen (vgl. Neudr. 36, 23 ff). Von den Alten werden Plato (wenig übereinstimmend mit Neudr. 39, 1 ff.) und flüchtig Aristoteles genannt. Die Frage, warum die Griechen keine Kunsttheorie gehabt hätten, wird ähnlich wie 36, 36 ff. beantwortet. Die Neuplatoniker bilden das Mittelglied zwischen der klassischen und christlichen Welt. Das Verschwinden der Kunst in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung und ihr Wiederaufblühen nach dem Wiederauferstehen des klassischen Altertums wird berührt. Mit einer kurzen Bemerkung, dass die Lehre des Aristoteles, welche in den Schulen festen Fuss gefasst habe, der Entwickelung des Kunstsinns nicht förderlich gewesen sei, geht er sogleich zu den Theorien des achtzehnten Jahrhunderts über. Die widerstreitenden Richtungen (vgl. Neudruck 54, 17 ff.) werden hier tiefer als in den früheren Vorlesungen auf den Sensualismus Lockes und den Spiritualismus Leibnitzens zurückgeführt: während der erstere der beiden Philosophen 1801 nur vorübergehend, der andere neben Wolf gar nicht genannt wurde, wird hier eine Charakteristik beider, als der einzigen welche damals aus einem System heraus über das Schöne philosophiert hätten, vorausgeschickt. An Locke schliesst Schlegel hier weiter auch noch die französischen Aufklärer, die Encyklopädisten an, und kommt dann erst auf Burke, dessen Charakteristik bis auf den 62, 31 gemachten Witz mit den Vor-

lesungen von 1801 übereinstimmt. Dann greift er auf Leibnitz zurück, und leitet dessen Schule ab: Baumgarten; Mendelssohn und Sulzer, welche 'das so fort führten'; deutlicher als Neudruck 58, 23 wird auch Lessing hieher gezählt: 'auch Lessing, obwohl an Schärfe des Verstandes den anderen Zeitgenossen weit überlegen, folgte dieser Schule. Das Auftreten Winkelmanns soll noch besonders erwähnt werden.' Ueber Kant heisst es nur: 'Der erste, der wieder mit philosophischem Geiste an die Betrachtung des Schönen ging, war Kant. Noch eh er als speculativer Metaphysiker auftrat, schrieb er (1771) über das Gefühl des Schönen und Erhabnen. Kant ist vollkommen siegreich in Bekämpfung der nächsten Vergangenheit; die Lehren älterer Philosophen, namentlich die des Plato hat er nicht gehörig gewürdigt. Allein er hat sich das grosse Verdienst erworben, dass dem rhapsodischen Philosophiren durch ihn ein Ende gemacht wurde. Als wesentlichen Charakter des Schönen erkannte er, dass in demselben das Allgemeine und Besondere unmittelbar vereinigt ist. Was er weiter über das Schöne sagt, ist freilich ungenügend, die Künste und Kunstwerke kannte er zu wenig.' Hier wird nun auch Schiller genannt, den die Vorlesungen von 1801 als Aesthetiker ganz ignorieren: 'Kants Lehre vom Schönen hat an Schiller einen beredten Ausleger gefunden, obwohl es aber dem Dichter zur grössten Ehre gereicht, dass er sich um die höchste Weise des Erkennens bemühte, so ist doch nicht in Abrede zu stellen, dass er mit seinen Theorien niemals ein Trauerspiel zu Stande gebracht hätte'.

Neben diesen Lehren, welche aus philosophischen Systemen hervorgegangen sind, betrachtet er nun (II) die philosophierenden Rhapsoden. 'Zuerst tritt uns hier Winkelmann entgegen. Er schrieb früher noch als Kant und sein gesunder Sinn bewahrte ihn vor der kranken Richtung seines Zeitalters. Zu wenig aber hatte er sich in der Philosophie durchgebildet, daher wird er

oft in seinen Ausdrücken schielend und verworren. Er kömmt dann aus dem Heiligthume, wie ein Eingeweihter zurück, dem die Sprache nicht gelöst wurde, er stammelt Orakelsprüche und bricht schnell ab. Was ihm eigenthümlich angehört ist seine Beschreibung der menschlichen Schönheit; die Begriffe die er von dem Schönen selbst giebt, hat er aus Plato genommen, wie dies bei ihm leicht nachzuweisen ist. Für die philosophische Theorie des Schönen sind daher aus Winkelmann keine Aufschlüsse zu holen, desto grösser war sein Einfluss auf die ausübenden Künstler. Er lehrte überhaupt die Menschen wieder mit Ernst und Ehrerbietung vor die Werke des Alterthums treten und sie mit gesammeltem Gemüth betrachten. Mengs theoretische Arbeiten sind ebenfalls zu erwähnen'. In der älteren Fassung wurde Winckelmann nur 21, 16 als Stifter der Kunstgeschichte und öfter (wie 30, 18. 72, 13. 107, 29. 111, 26. 125, 37 ff.) beiläufig erwähnt, Mengs erst 144, 29; 158, 20 u. ö. ebenso beiläufig citiert. Mit Hogarth (vgl. 51, 13), 'der vortreffliche Satyren schlecht mahlte, und eine Abhandlung über das Schöne schrieb', (vgl. Athenäumsfragment 183; Jugendschriften II 232) kommen wir den alten Vorlesungen näher: 'er wollte die Wellenlinie als Prinzip und Grundform des Schönen nachweisen; allein an ein schönes Griechisches Profil als Richtmaass gelegt, wird diese Linie nicht ausreichen'; worauf die entgegengesetzte, zu allgemeine Ansicht (vgl. 50, 33 ff.) zurückgewiesen wird. 'Diderots [vgl. Neudr. 53, 10] Versuche über die Malerei sind allerdings geistreich zu nennen, er ficht mit Glück gegen die steifen Perükken der Pariser Akademiker und Goethe hat sein Verdienst in einer besonderen Abhandlung anerkannt. Franz Hemsterhuis [der Neudr. 53, 22. 125, 37 u. ö. nur gelegentlich citiert wird] hat sich um die Erkenntniss des Schönen in den Kunstwerken redlich bemüht und sein Brief über die Sculptur (1769) enthält viel [illegible]. Moriz, dem wir die erste geistvoll abgefa[illegible] Lehre verdanken, schrieb eine Abhand-

lung über die bildende Nachahmung des Schönen. Er fängt zwar sokratisch an, versteigt sich aber dann in trübe Nebel, und kömmt in den Verdacht zu den schwärmerischen Künstlern zu gehören, die, von Winkelmann angeregt, sich durch eine erzwungene Begeisterung geltend machen wollten.' Hier sind die 'Mängel' dieser Schrift doch wohl schärfer hervorgehoben, als sich mit dem hochgestimmten Lobe Neudruck 102, 32 ff. zu vertragen scheint; eine Stelle, welche Schlegel ein Jahr später (1828) in den kritischen Schriften wieder zum Abdrucke brachte, wobei er nur in der oben (S. XXX Z. 24) citierten Anmerkung die Schellingsche Rede durch die hinzugefügten Epitheta 'beredten und geistreichen' noch etwas mehr zu heben suchte. Die nun folgende Widerlegung des falschen Grundsatzes der Naturnachahmung (vgl. 94, 8 ff.) scheint Schlegel, trotzdem sie bereits gedruckt war, bis auf das Citat Neudruck 95, 11 beibehalten zu haben, welches folgendermassen umschrieben wird: 'Göthe hat in seinem Lustspiele: Triumph der Empfindsamkeit einen jungen Mann auftreten lassen, der gern in Mondenschein und an kühlen Quellen phantasirt, allein sich dabei leicht erkältet. Er hilft sich deshalb mit einem Surrogat von Dekorationen. Wäre die Kunst nichts weiter, als Wiederholung, so könnte sie allerdings den empfindsamen Seelen eine solche Bequemlichkeit verschaffen.' In einem neuerlichen Zusatz, welcher sich über die Naturerkenntnis der neueren Zeiten und die Naturphilosophie ergeht, findet nur mehr Berufung auf Schelling, nicht auch wie früher 102, 34 auf Moritz statt.

Die in der dritten Vorlesung (III) aufgeworfenen Fragen: gibt es einen allgemein gültigen Geschmack und Kritik? ist ein Urbild des Schönen möglich? und ihre Beantwortung erinnern, so weit die Auszüge dies erkennen lassen, nur wenig an Neudruck 23, 4 ff. und 31, 11 ff. In derselben Vorlesung ging Schlegel noch zur **Architektur** über, welche hier unter den bildenden Künsten voran geht. 'Zuerst haben wir die gewöhnliche Ansicht zu

entfernen, als sei diese Kunst etwa aus dem Bedürfniss, sich gegen Wind und Wetter zu schützen, hervorgegangen. Die ersten schönen Gebäude dienten nicht körperlichem Bedürfniss, sie wurden zur Ehre übernatürlicher Wesen aufgeführt'; womit etwa Neudruck 178, 37 zu vergleichen ist. Auch hier wie Neudruck 161, 13 ff. wird das Wort Architektur in einem weiteren Sinne genommen; 'wir zählen auch dazu die Anlage öffentlicher Plätze, die schöne Gartenkunst [welche Neudruck 207, 1 unter Landschaftmahlerey, aber nicht aus dem malerischen, sondern dem architektonischen Gesichtspunkt betrachtet wird], Verzierungen der Gebäude und schönen Geräthe, Trinkgeschirre etc., zunächst alle Werke der Kunst, wofür der Mensch den Namen erfunden hat, und die nicht in der Natur eine bestimmte Gattung zum Vorbilde haben. — Die Architektur giebt keine solchen Formen, die als einzelne Formen in der Natur vorhanden sind und ist daher, im Gegensatze gegen die Bildnerei, die die Kunst der individuellen Form ist, die der allgemeinen Form.' Die vier Punkte, welche Schlegel 1827 bei der Architektur in Betrachtung zieht, finden wir auch 1801; nur fehlt in den späteren Vorlesungen die Zweiteilung, welcher gemäss 1801 das organische Moment in der Architektur dem geometrischen und mechanischen entgegengesetzt wurde. Diese vier Punkte sind: 1) die allgemeine geometrische und mechanische Grundlage, welche ein wesentliches Bedürfnis ist (vgl. 165, 26 ff.). 'Uns liegt ob zu zeigen, wie der Künstler dabei der Natur Folge leistet. Die geometrischen Verhältnisse sind zurückzuführen auf die geraden und krummen Linien. Dabei wird eine Fähigkeit unseres Geistes angesprochen, die uns angeboren ist, womit das Wohlgefallen, das wir über richtige Verhältnisse empfinden, zusammenhängt. Die unterrichtetsten Menschen sind practische Geometer, wie dies Platon in dem Menon anschaulich macht. Bei dem Regelmässigen finden wir leicht eine Uebereinstimmung zwischen Bild und Begriff, bei dem Unregel-

..., unangenehmen Eindruck, wenn man auch
..ass er schon 700 Jahre in dieser schrägen
..' 2) 'Symmetrie [vgl. Neudruck 167. 4ff.]. 20
..en darunter eine Uebereinstimmung der Theile,
..ige sogleich fasslich wird, und unterscheiden
.. und die zweiseitige Symmetrie. Die centrale
. kömmt vor bei Sternfiguren, überhaupt bei
..gen Figuren, aus deren Mittelpunkt, so com- 25
.. auch sein mögen, wir nach jeder Seite hin
..sehen; z. B. in einer Rotonda. Ein artiges
dieser Beziehung ist das Kaleidoscop.' Während
..rscheidung zwischen zentraler und bilateraler
..ie in den Vorlesungen von 1802 nicht hervor- 30
..mt das über die letztere Ge ..te. und besonders

schönen Kunst gelten. Wie aber im thierischen Organismus diese Symmetrie nur nach aussen zur Erscheinung kommt, der Anatom aber im Innern sie nicht findet, so ist auch dem Architekten erlaubt, in dem Innern die Bequemlichkeit und Oekonomie als das Bestimmende eintreten zu lassen. Bei solchen Bauwerken aber, die nicht auf oekonomische Benutzung berechnet sind, waltet auch im Innern die Symmetrie vor; z. B. in Tempeln, Kirchen, Festsälen.' 3) Das über die Proportion Gesagte (V) lässt sich mit Neudruck 176, 16 ff. kaum vergleichen. 'Einige Theoristen', heisst es 1827, 'haben gewisse absolute Proportionen feststellen wollen, allein die Bauwerke der classischen Baukunst widersprechen der Annahme eines solchen gleichsam constitutionell gewordenen Canons für die Verhältnisse, obwohl bei einigen Völkern etwas dergleichen vorkömmt. Die schöpferische Phantasie fordert auch in der Baukunst einen freien Spielraum und vor andern Völkern verlangten die Griechen eine ihrer heiteren Sinnesart entsprechende Freiheit in der Kunst. Nur relativ lassen sich die Proportionen feststellen und es findet ein Auf- und Abgehen an diesen Verhältnissen statt. — Das Hauptverhältniss an einem Gebäude ist das der Höhe zur Breite; steht es frei, so tritt das der Länge oder Tiefe noch hinzu. Als eine allgemeine Regel kann man annehmen [vgl. Neudruck 176, 33—37], dass das, was nicht mehr durch ein geübtes und gesundes Auge verglichen werden kann, die Proportion überschreitet. Wir finden ferner, dass der Charakter der Gebäude verschieden sein kann nach ihren verschiedenen Proportionen, ohne dass deshalb der Schönheit derselben Eintrag geschieht. Ebenso finden wir ja Thiere schön, obwohl der Bau ihrer Glieder verschiedener Art ist. Der starke andalusische Stier ist im Verhältniss eben so schön gebaut, als die leichte Gazelle und der flüchtige Hirsch.' [vgl. Neudruck 177, 25 f.]. In den folgenden Schlussbemerkungen über diesen Punkt hat Schlegel vielleicht nur die im Neudrucke 181, 27—29 skizzierten

Aufzeichnungen ausgeführt: 'Jene falschen Begriffe von der Proportion und eine blinde Verehrung des classischen Alterthums, haben einseitige Ansichten veranlasst, wonach man nur Griechische Baukunst wollte gelten lassen. Die Proportionen dieser Baukunst sollten das Grundmaass für alle Völker und alle Zonen und Zeiten geben, was davon abwich, galt für barbarisch; der gute Sulzer war noch der Meinung, dass an dem Strassburger Münster „wenig Gesundes" sei. Der Baukunst aber, wie jeder andern Kunst, hat immer die, in einem bestimmten Weltzustande herrschende Idee ihr Siegel aufgedrückt und die Kunstwerke waren nur ein Wiederschein derselben in der sichtbaren Welt.' Endlich 4) Verzierungen. Mit dem Neudruck 179, 2 ff. darüber Gesagten besteht keine Uebereinstimmung: 'Ist allen wesentlichen Anforderungen ein Genüge geleistet, so tritt zur Vollendung des Ganzen noch der Schmuck hinzu, der am geschicktesten da angebracht wird, wohin die Gelenke des Gebäudes fallen, wo die Glieder sich vereinigen. Durch die Verzierung erscheinen die besonders gegliederten Theile als ein Ganzes. In den grossen und wesentlichen Theilen des Gebäudes herrschen wesentliche Verhältnisse, bestimmte Linien, theils die Cirkel-Linie, wie bei den Säulen, theils die senkrechten und wagerechten Linien. In den Verzierungen finden die freien und geschwungenen Linien einen angemessenen Spielraum und durch den Contrast mit jenen strengeren Linien wird das Wohlgefallen daran gehoben. Der ganze Reichthum der mineralischen und vegetabilischen Natur kann zur Verzierung verwendet werden; allein auch hier soll der Künstler nicht blos nachahmen, sondern nachbilden. Bei den Griechen und Aegyptern erscheint diese Nachbildung oft nur als Anspielung. Ueberhaupt zeigten auch hierbei die Alten in der classischen Zeit der Kunst grossen Geschmack, selbst wenn sie sich den phantastischen Spielen der Thier- und Pflanzenwelt hingaben. Die grosse Architektur muss keusch und nüchtern in der Wahl der

Verzierungen sein; einzelnen Theilen darf nicht eine vorlaute Stimme vergönnt werden. Zu grosse Abwechslung in den Verzierungen wirkt störend, vielmehr liebten die Alten hier eine gleichmässige Wiederholung. Hier ist es nun wo die Bildnerei der Baukunst die Hand reichen muss; wir wollen sie nicht so isolirt stellen, wie es Winkelmann noch that; beide bedürfen einander, doch sollen sie sich nicht gegenseitig den Weg vertreten. Bei der schönen Baukunst sind insonderheit dem Bildhauer bestimmte Räume zur Verzierung überlassen. Die Akroterien, Frontons, Metopen, Friese werden theils mit freistehenden Statuen, theils mit Reliefs verziert. Im Ganzen kann als Grundsatz angenommen werden, dass der Gipfel und die Stirn des Gebäudes am reichsten verziert wird. — Letztlich haben wir noch etwas über die Farben der Stoffe der Baukunst zu sagen. Einfarbigkeit ist das Günstigste und zwar hat der lichtere Ton den Vorzug vor dem dunklen; das Buntschekige verhindert das Hervortreten der reinen Formen und einfachen Linien. Gesprenkelter Granit und Porphyr, oder gestreifter und geäderter Marmor können verwendet werden, da sie in einiger Entfernung einen gleichfarbigen Ton annehmen. Auch metallischer Glanz ist nicht zu verschmähen, die Prachtgebäude der Römer waren mit Goldplatten belegt und Petersburg und Moskau glänzen mit ihren vergoldeten Kuppeln, die zum Theil der byzantinischen Baukunst angehören. Napoleon hatte den schönen Eindruck, den die Kuppeln von Moskau auf ihn machten, nicht vergessen, so schlimm es ihm auch dort ergangen war. Sogleich nach seiner Rückkehr gab er Befehl die Kuppel des Doms der Invaliden zu vergolden. — Welchen wohlthätigen Eindruck die gleichmässige Färbung einem Gebäude giebt, bemerken wir, wenn wir es im Mondlichte betrachten, wo noch hinzukömmt, dass die kleineren Partien zurücktreten und nur die grossen Umrisse sich gegen den dunklen Horizont abzeichnen. Dann versöhnen wir uns oft mit Gebäuden, die uns bei heller

Tagesbeleuchtung verwirren, wie dies z. B. mit dem Eingang der Peterskirche in Rom der Fall ist. — So sehen wir, wie die geometrischen Linien die festen Grundverhältnisse des Gebäudes bilden; die Symmetrie kündigt dann das Werk als ein Werk des menschlichen Geistes 5 an, das sein Dasein durch sich selbst haben soll; die Proportion bestimmt das Ebenmaass und den Charakter, durch die Verzierung kömmt Fülle und Pracht hinzu. Da verstehn wir die Fabel Amphions, die uns erzählt, dass die Mauern von Theben sich durch die Harmonie 10 der Töne zusammenfügten.' — Hiemit enden die theoretischen Bemerkungen über die Architektur. Im geschichtlichen Teile war in der Vorlesung XIV von der Baukunst der Griechen die Rede, wobei Vitruv und die verschiedenen Säulenordnungen (vgl. Neudruck 177, 23 ff. 15 175, 7 ff.) erwähnt wurden, deren jede ihre besondere Heimat gehabt habe und den Charakter des Volkes, aus welchem sie hervorgegangen sei, an sich trage. Die Vorlesung XVI handelte im allgemeinen von der Kunst im Dienste der christlichen Religion, wobei auch von der 20 christlichen Baukunst, der Gotik, die Rede war. Ich führe die betreffenden Stellen an, obwohl in dem Zeitraum zwischen 1801 und 1828 die Gotik durch Friedrich Schlegel und andere eigentlich erst in den Vordergrund der romantischen Interessen gerückt wurde, weil sich 25 dennoch einiges aus den Neudruck 181, 24 ff. bloss skizzierten Stellen daraus deutlicher machen lässt: 'Was die Baukunst betrifft, so nahm sie nach Constantin dem Grossen eine andere Wendung. Die Tempel für den christlichen Gottesdienst hatten eine andere Bestimmung 30 als die Tempel der Griechen. Bei den letzteren versammelte sich das Volk vor den Tempelpforten; die Tempel selbst waren klein, nur die Priester hatten den Zutritt dazu. In der christlichen Kirche dagegen versammelte sich die Gemeinde innerhalb des Tempels, um 35 die Lehren zu vernehmen, oder Hymnen zu singen. Die Erfindung der Orgel forderte ausserdem eine grössere

Höhe und Wölbung des Baues, so wie überhaupt die grössere Versammlung eine Ausdehnung des Raumes nothwendig machte. — So entstanden die hohen Wölbungen und Schwibbogen der Dome, eine Art von Zauberwerken, bei denen uns das Gesetz der Schwere aufgehoben zu sein scheint; kaum begreifen wir, worauf diese Massen ruhen, das Gewölbe sehen wir zurückgezogen, wie die hohe Wölbung des Himmels. Zwar findet man schon bei den Römern Wölbungen, jedoch waren dies nur schüchterne Versuche, von welchen man jetzt weiter ging, indem man die Säulen zu einer ungemessenen Höhe hinaufführte, und sie in dem Spitzbogen sich verlieren liess. — Die ersten christlichen Basiliken sind freilich noch nicht mit den späteren hohen Domen zu vergleichen, und wir finden sie noch mit Elementen der alten Baukunst gebaut. Später wurden sie durch den sogenannten byzantinischen Styl erst vervollkommt. — Im Abendlande sehen wir ein Zwischenreich der Barbarei eintreten, ohne irgend eine Bestrebung in der Kunst. Was noch darin um diese Zeit geleistet wurde, geschah von den herabgekommenen Künstlern der Römer, die dazu von der herrschenden Nation verwendet wurden. In Pavia sieht man noch eine Kirche aus lombardischer Zeit, welche die Spuren der damaligen Barbarei an sich trägt.' Und in der Vorlesung XVI, in weleher die christliche Baukunst im besonderen betrachtet wird: 'Das älteste Denkmal christlicher Baukunst in Constantinopel ist die Sophienkirche, welche seitdem in eine Moschee verwandelt worden ist. — Die innern Räume der Kirche wurden immer weiter ausgedehnt, da man ausser dem Hauptaltare noch Nebenaltäre errichtete. Diese Baukunst ist im abendländischen Europa vielfältig nachgeahmt worden. In Venedig scheint die St. Marcuskirche eine Nachahmung der Sophienkirche zu seyn. Man nennt dies den byzantinischen, auch den vorgothischen Styl. Später entwickelte sich die eigentliche gothische Baukunst; sie ist die genialste und originellste Schöpfung

des Mittelalters, und so wenig von den Muhamedanern entlehnt [vgl. Neudruck 181, 25], als die Lieder der Troubadours von den Mauren. Die sogenannte moreske Baukunst hat allerdings einige Aehnlichkeit mit der gothischen, allein beide sind von einander durchaus verschieden, wenn sie gleich an derselben Quelle (in Byzanz) geschöpft haben mögen. — Der Name, gothische Baukunst, ist unpassend, da die Gothen selbst nichts von Baukunst verstanden und deshalb von römischen Baumeistern bauen liessen. Da jedoch die Gothen das älteste und berühmteste Volk der grossen germanischen Völkerwanderung sind, so mag die Baukunst, die eigentlich deutsche Baukunst heissen sollte [vgl. Neudruck 181, 25], den ihr einmal gegebenen Namen immerhin behalten. Die Ausbildung des Systems der gothischen Baukunst geschah nach und nach; denn einen Sprung hat der menschliche Geist selten gethan. — Die ältesten Bogen waren Halbzirkel, später mit einem Ausschnitt, wie ein Kleeblatt. Nun kamen die Spitzbogen dazu, die im Innern des Gewölbes von andern Bogen durchschnitten wurden. Die Säulen, welche Pfeiler heissen könnten, bestanden aus einem Bündel von Säulen, welche schlank in die Höhe getrieben wurden. Die Betrachtung eines vollendeten gothischen Domes hat zu der Bemerkung Veranlassung gegeben, dass die alten Baumeister in diesen Säulengängen und Verzierungen uns das Bild eines heiligen Eichenhaines hätten geben wollen. Man kann zugeben, dass die Einbildungskraft Anregung in der Natur findet, ohne dass bei den Gebilden, die sie schafft, an eine absichtliche Nachahmung zu denken ist. Das Bestreben war, so hoch zum Himmel hinauf zu bauen, als nur möglich, und den Druck der Schwere dabei vergessen zu machen. Bewundernswürdig ist der grosse Reichthum von Zierrathen und die wohlverstandene Unterordnung derselben, die in den grossen Massen und Lineamenten verschwinden. In den kleinsten Theilen kehrt ein Bild des Ganzen wieder; das Fenster ist eine Nachbildung

des ganzen Schiffes und dadurch unterscheidet sich vornehmlich die gothische Baukunst von der byzantinischen, bei welcher man nur niedere Fenster kennt. — Die gothische Baukunst fing im 13ten Jahrhundert zu blühen an. Der Erzbischoff Albertus von Cöln hat bedeutenden Antheil daran gehabt. Eine sonderbare Erscheinung dabei ist, dass wir gleich nach der Entwickelung auch die Vollendung eintreten sehn. Da die gothischen Dome immer grossartiger gebaut wurden, so mussten an die äusseren Mauern Strebepfeiler als Widerlagen gestellt werden, welche die Baumeister auf geschickte Weise durch reichverzierte Bogen mit dem Dach der Kirche zu verbinden wussten. Fast alle diese grossen Dome sind nach einem Plane angelegt, der so riesenhaft ist, dass die Baumeister schwerlich an eine Vollendung und Ausführung denken konnten. Von dem Cölner Dome, der mit höchster Eleganz und Zierlichkeit gebaut ist, sehen wir nur einen kleinen Theil vollendet. — Nicht Kirchen allein, auch andere Gebäude wurden im gothischen Styl aufgeführt. Berühmt ist in dieser Hinsicht das Rathhaus zu Löwen. — Im Fortgange wurde die Gothische Baukunst plump, und die Nachahmung der antiken Tempel im 15ten Jahrhundert fing zuletzt an, sie zu verdrängen.'

Die Vorlesung über die **Bildnerei** (VI, fälschlich im Druck gleichfalls als die fünfte bezeichnet) weist im Eingange auf die Wichtigkeit hin, die Grenzen der Bildnerei und Malerei genau zu bestimmen und eifert ähnlich wie Neudruck 182, 7 ff. 155, 37 ff. u. ö. gegen die Hinüberleitung der Skulptur zur Malerei bei den Modernen. Der Versuch, den Unterschied der beiden Künste näher zu bestimmen, geschieht ähnlich wie Neudruck 183, 25 ff. in dem Kapitel über Malerei. Gegen die bemalten Statuen spricht sich Schlegel auch 1827 trotz der Autorität der Alten aus, wie Neudruck 148, 32 ff. Die nächste Frage: was hat die Bildnerei darzustellen? wird in Form und Gedankenverknüpfung ganz ähnlich mit Neudruck 127,

20 ff. beantwortet. Zu der Nennung Rousseaus Neudruck 130, 32 vgl. 1827: 'Immer aber bleibt doch eine unendliche Kluft zwischen dem Thier und dem Menschen und wenn auch die Französischen Philosophen des vorigen Jahrhunderts (Rousseau) den Menschen nur einen civilisirten Affen nannten, der nur den Haarbeutel abzulegen brauche, um sich unerkannt unter die Paviane mischen zu können, so war doch schon in dem Paradies dem Menschen verheissen, dass er zum Bilde Gottes geschaffen sei. Sein Blick ist nicht an die Scholle gebunden, von der er die Nahrung empfängt, er erhebt ihn zu jenen höheren Sphären, wo seine Vergangenheit vielleicht, aber gewiss seine Zukunft ruht.' Bei der nun folgenden Untersuchung über die Schönheit des Menschen (VII), entsprechend Neudruck 144, 27 ff., wird Schiller genannt, an welchen in den Vorlesungen von 1801 Neudruck 144, 32 f. die Unterscheidung eines physiognomischen und architektonischen Prinzips bei der Beurteilung der menschlichen Schönheit erinnerte, ohne dass sein Name genannt worden wäre und die in den Vorlesungen von 1801 bloss skizzierten Stellen über die Physiognomen (Neudruck 149, 31) findet man 1827 ausgeführt. Die Stelle lautet: 'Die Versuche, die menschliche Schönheit nach blossen Maassen und Lineamenten zu bestimmen, mussten nothwendig verunglücken, die Schönheit lässt sich nicht mathematisch berechnen; auch die dem Auge wohlthuenden Wellenlinien sind nicht das Entscheidende, wie wir dies schon früher bemerkten. — Schiller unterscheidet mit seinem, überall das Wahre ahndenden, Sinn die architektonische Schönheit und die Schönheit des Ausdrucks. Die erstere beruht auf dem Bau, den Verhältnissen und Umrissen der menschlichen Gestalt; die zweite auf der edlen Bildung des Gesichtes. — Sollten aber nicht alle Züge der menschlichen Gestalt bedeutend sein, so dass das Urtheil über die Schönheit überhaupt physiognomisch ist [vgl. Neudruck 144, 32]? Dass wir einen Schluss von dem Aeussern auf das Innre thun

dürfen, ist schon von den alten Völkern behauptet worden. So viel ist gewiss, dass die Menschen geborne Physiognomiker sind, d. h. dass sie ohne irgend das Innere des Menschen zu kennen, aus seinem Aeussern sich gewisse Vorurtheile
5 bilden, die wohl zuweilen — doch nicht immer trügen; wie oft finden wir nicht, dass schon Kinder gute Physiognomiker sind. — Zur Wissenschaft haben selbst die geistreichen, jedoch oft verunglückten, Bemühungen Lavaters [vgl. Neudruck 78, 22 ff.] die Physiognomik
10 nicht erhoben; — allein es ist ein Sinn dafür in dem Menschen vorhanden, der immer von grossen Künstlern ausgebildet wurde. — Ausser Lavaters Versuchen haben wir noch einige andere zu nennen. Tischbein [vgl. Neudruck 149, 31] wollte die menschliche Physiognomie
15 zurückführen auf die Aehnlichkeit mit den Grasfressern, den Raubthieren und dem eigentlichen Menschen. Da wies er nach, wie Michel Angelo mit dem Löwen, Correggio mit dem Schaf, und Raphael mit einem Engel zu vergleichen wären. Es wurde ihm mit gutem Grunde
20 dagegen eingewendet, dass Michel Angelo seine platte Nase schon in frühster Jugend durch einen Faustschlag erhalten habe und das angebliche Portrait Correggios schwerlich das rechte sein dürfte, da er in den besten Jahren starb, hier aber als Kahlkopf abgebildet ist. —
25 Das Gesicht ist nicht das Buch, in welchem wir den geistigen Ausdruck des Menschen allein lesen; auch auf die Stimme, die Bewegung (Mimik) muss Rücksicht genommen werden. Ueberhaupt unterscheiden wir dreierlei Arten der Kennzeichen der Leidenschaften. 1) Die
30 physiognomischen; 2) instinktartige Bewegungen, die schnell aber doch mit Freiheit gemacht werden; z. B. bei heftigem Begehren, oder bei Abscheu; 3) sinnbildliche Gebehrden, um verständlich zu werden. — Es ist nicht absichtlich, sondern physiologisch, dass der Eindruck,
35 den diese Bewegungen machen, zugleich sympathetisch wirkt. Das blosse Nachahmen der Gesichtszüge kann uns eine Ahndung der Gefühle des andern geben. Häufig

wiederholte Bewegungen werden zuletzt auch in der Gestalt sichtbar und die Gewohnheit gewisser Leidenschaften lassen bleibende Spuren zurück. Nehmen wir aber auch als Grundsatz an, dass sich die Seele den Körper zubildet, so lässt sich doch nicht in Abrede stellen, dass äussere Einflüsse, die nicht von dem Individuum abhängig sind, schon in der frühesten Zeit anfangen. Die Natur verfährt mit unerbittlicher Consequenz; die Missgestalt des einzelnen Theiles bestimmt auch die Verschiebung der andern Theile; da werden die inneren Anlagen gehemmt, und der Physiognomiker wird sich täuschen. — Zum grossen Theil bilden sich die Gesichtszüge schon aus, bevor der Mensch zur sittlichen Reife gelangt ist; oft wird das verdorben, was die Natur gut angelegt hatte, oft wird die von ihr vernachlässigte Bildung durch geistige und sittliche Anstrengung überwunden. Als Sokrates von einem Physiognomiker wegen seines Gesichtes, in welchem dieser alle nur möglichen Laster las, sehr ungünstig beurtheilt wurde, fühlte er sich keinesweges dadurch beleidigt, sondern gab zu, dass die Natur ihn nicht zum besten gezeichnet, was er jedoch durch seinen Willen überwunden habe. — Die früheren Züge kann der Mensch nicht ganz wegräumen, doch kann er sie mit dem Ausdruck erworbener geistiger Eigenschaften verkleiden. — Gall [vgl. Neudruck 149, 31. 78, 26] in seiner Schädellehre verlegte den Ausdruck sittlicher und geistiger Bildung und Anlage zurück in den Knochenbau des Schädels. Seine Verdienste als Anatom des Gehirns sollen ihm unbestritten sein, allein seine Seelenlehre ist insofern absurd, als nach ihm die Seele ein Kasten mit verschiedenen Fächern wird (eine Art Knollengewächs, das nach verschiedenen Seiten hin ansetzt und ausschlägt). Für die bildende Kunst ist nichts von ihm zu holen. — Camper [vgl. Neudruck 145, 3 ff.] ist ebenfalls auf den Bau des Kopfes zurückgegangen und hat nach dem Winkel, den eine Linie von der Stirn zum Mund, mit einer anderen vom Munde zum Ohr macht, die Schönheit bestimmen

wollen. Je stumpfer der Winkel, desto thierischer ist der Ausdruck; das vollendete Griechische Profil nähert sich dem rechten Winkel. Diese Bestimmung hat, so geistreich sie ist, das Mangelhafte, dass dann der ganze Ausdruck in das Profil verlegt wird. — Auch Blumenbachs Verdienst um die Unterscheidung der verschiedenen Menschenraçen nach der Schädelbildung darf nicht unerwähnt bleiben. Kömmt der Streit zur Sprache, welche von den verschiedenen Raçen die edelste Bildung von der Natur erhalten, so muss die Weltgeschichte und die Culturgeschichte befragt werden und diese wird sich für jene Stämme entscheiden, die von dem Nordosten Asiens, von dem Ganges durch ganz Europa sich verbreiteten. Es scheint als ob von der Natur verschiedene Ansätze zur Bildung des Menschengeschlechts genommen wurden; die Gesichtsbildung des Negers mit seiner zurückgedrückten Stirn und den vorgedrängten Fresswerkzeugen steht offenbar der Thierbildung näher, als die der Europäer. — Der Cultur-Zustand entspricht immer auch dem äusseren Habitus; so bei den Chinesen, deren hochgetriebene Cultur sich dennoch niemals über mechanische Fertigkeit erhob, nie von den Schwingen einer freieren Einbildungskraft getragen wurde. Als ewige Vorbilder des schönen Ideals gelten uns die Werke der grossen Griechischen Künstler. Kein Volk hat so grosse Sorgfalt auf körperliche Ausbildung verwendet, kein Volk solche Ansprüche auf Schönheit gemacht; betrachtet man ihre Werke, so möchte man glauben, dass die Künstler mit in dem Rathe der Götter sassen, als die Bildung der Menschen verhandelt wurde.' Ueber das Bekleiden und Nichtbekleiden wird ähnlich wie Neudruck 135, 22 ff. gehandelt; und im Jahre 1827, als Schlegel das alte Manuskript zum Zwecke der Vorlesungen wieder in die Hand nahm und nach einem längeren Aufenthalt in Florenz inzwischen durch Autopsie eines besseren belehrt worden war, wird vielleicht auch die spätere Randnote Neudruck 135, 36 hinzugefügt worden sein. Ueber das Verhältnis der künstlerischen

Nachbildung zu dem Vorbilde (über Vergrösserung [1]) und Verkleinerung in der Skulptur) wird dann ähnlich wie Neudruck 146, 32 ff. 149, 15 ff. 182, 22 f. gehandelt. Dagegen der Neudruck 138, 31 geäusserte Gedanke, die Skulptur verwerfe die Beschränkung auf einen Gesichtspunkt, wird deutlich zurückgenommen: 'Eine weitere Betrachtung der Statuen der classischen Zeit lehrt uns, dass die Skulptur in einem sehr nahen Zusammenhang mit der Architektur stand, und dies bestimmt vornehmlich den Gesichtspunkt, von welchem die Statue zu betrachten ist. Die Hauptgottheiten hatten ihre bestimmte Stelle in dem Hintergrunde des Tempels, andere standen in Nischen, weshalb die Forderung, dass man jede Statue von allen Seiten müsse betrachten können, ungehörig ist; selbst der Apoll von Belvedere und der Laokoon verlangen bestimmte Gesichtspunkte.' Es ändern sich damit auch Schlegels Gedanken (VIII) über die Komposition und Aufstellung einer Gruppe (vgl. Neudruck 138, 22 ff.). Aus demselben Beispiel, welches Neudruck 140, 11 nur am Rande angemerkt wurde und welches er inzwischen selber zu Gesicht bekommen hatte, leitet er nun die Aufgabe ab: 'die Figuren so zu ordnen, dass sie weder einander deckten, noch auch das Auge verwirrten und beunruhigten. Welche schwierige Aufgabe die Anordnung einer solchen Gruppe für die Künstler und Kunstkenner unserer Tage ist, hat sich bei den vielfachen Versuchen gezeigt, die bei der Aufstellung der berühmten Gruppe der Niobe in Florenz gemacht worden sind, die man bald über einander, wie die Musen auf dem Parnass, bald in einen Halbkreis und bald wieder anders aufgestellt wissen wollte, bis Cocquerel das Richtige traf, sie nämlich für den Schmuck des Frontons eines Tempels erklärte und in eine Reihe neben-

[1]) Zu Neudr. 148, 15 vgl. das Athenäumsfragment 185 (Athenäum I, 2, 202; Jugendschriften II 232, 7 ff.), wo der Gedanke ausgeführt ist.

einanderstellte, die Hauptfigur in die Mitte, die Söhne und Töchter zu beiden Seiten, wie es das Dreieck des Frontons zuliess. Eine solche Aufstellung ganzer Figuren hatte mehr Energie, als ein Relief, es hob sich mehr
5 von der Fläche ab, die man, um dies noch mehr zu bewirken, oft himmelblau grundirte. Da solche Statuen unverrückt auf ihrer Stelle blieben und nur von der Vorderseite gesehn wurden, vernachlässigte man die Rückseite. Was die Composition betrifft, so erhoben sich
10 die Künstler über die Anordnung, welche die prosaische Wahrscheinlichkeit verlangt. So könnte ein bedächtiger Zuschauer Bedenken tragen, ob denn wirklich die Söhne und Töchter der Niobe sämmtlich auf einer Linie gestanden hätten, als Apoll und Diana ihre Pfeile nach ihnen sen-
15 deten; der Künstler legte auf solche Wahrscheinlichkeiten kein Gewicht, dafür wendete er allen Fleiss und alles Talent auf die Wahrheit, die ihm als die höchste galt, auf die der Schönheit und des Ausdrucks.' Die Theorie des Basreliefs, bei welchem zu der Skulptur ein Moment
20 der Malerei tritt und die Modernen die Gefahr nicht bestanden haben das Eigentümliche der Skulptur aufrecht zu halten (vgl. Neudruck 150, 9 ff.), wird ganz übereinstimmend mit Neudruck 150, 7 ff. entwickelt; nur kann sich Schlegel jetzt auf das Parthenonfries und unter
25 den Modernen auf Friedrich Tieck (den Zug des Bacchus und der Ariadne im südlichen Fronton des Berliner Schauspielhauses) berufen; wie er auch bei den Cameen und geschnittenen Steinen, dem mit Neudruck 155, 4 ff. korrespondierenden Absatze, die Berliner Schätze, welchen
30 in dem neuen Museum bald ein zugänglicherer Platz bereitet werden würde, nicht zu erwähnen vergisst. Ueber die Skulptur der Griechen handelte Schlegel dann in dem geschichtlichen Teile XIV. und XV. Vorlesung; über die der neueren enthält der Auszug nur ein paar
35 Worte am Schlusse der XVI. Vorlesung, deren letzte Worte übereinstimmend mit Neudr. 155, 37 ff. lauten: 'die Schuppen fielen den Künstlern erst dann von den

Augen. als die wahrhaften griechischen Kunstwerke wieder auferstanden.'

Die Theorie der **Malerei** wiederholt in wenig Worten den Unterschied von der Skulptur und widerlegt dann die falschen Begriffe von Nachahmen und Täuschung, welche auch hier den grössten Schaden angerichtet hätten: vgl. Neudr. 195, 16—21. 199, 17 ff. wo ebenso wie 1827 auf das über Manier und Stil Gesagte zurückverwiesen wird. Der Maler (heisst es) soll nicht die Natur wiedergeben, wie sie vor ihm liegt, sondern er gibt nur den Schein derselben. Es schliesst sich der Ausfall gegen die mikroskopischen Menschenmaler an, welcher auch Neudr. 200, 23 mit den Worten eingeleitet wird: 'Die Gränze der Mahlerey ist da wo vom Schein abstrahirt wird.' Die Stelle ist 1827 weiter ausgeführt: 'Ein berühmter Natur-Copist, Denner, [vgl. Neudr. 200, 30] hat Köpfe gemahlt, bei denen man durch das Mikroskop die Poren und Härchen der Haut und das Wasser im Auge sieht; in der Entfernung, aus der man die Bilder gewöhnlich betrachtet, geht diese mühselige Kunst verlohren. Im Gegentheil finden wir, wenn wir ein Bild von Tizian in der Nähe, nicht einmal mit dem Mikroskop, sondern nur mit blossem Auge betrachten, Auseinandergehn der Formen und Farben, und erst in der gehörigen Entfernung wird die Meisterhand des Künstlers, den wir weit höher stellen, als jenen erst genannten, sichtbar. Nicht das wirklich Vorhandne soll der Mahler darstellen, sondern nur den Schein der Wirklichkeit. Nach demselben Prinzip hat nicht nur der Portrait- und Historien-Mahler, sondern auch der Landschaftsmahler zu arbeiten. Käm es hierbei auf Täuschung an, so würden die Gukkasten, Panoramen und Dioramen von grösserem Kunstwerth sein, als eine Landschaft von Ruysdal oder Claude-Lorrain, worüber doch wohl kein Streit sein dürfte.' Der darauf folgende Absatz entspricht in veränderter Form der Einkleidung Neudr. 183, 30 ff. bis 184, 30 und 193, 1 ff.: 'Die Gesetze

der Optik kommen bei der Mahlerei zuvörderst zu
Sprache; im wirklichen Leben sehen wir gewöhnlicl
über das Sehen hinweg, die Augen dienen uns al
Führer, ohne es theoretisch erlernt zu haben, wir sin
5 praktische Optiker, verstehn den Schein auf die Wirklich
keit zurückzuführen. Im wirklichen Leben ist das Aug
ein arbeitsamer Diener des Verstandes; der Mahler stell
das Sehen in seiner Freiheit dar, wodurch das Beschaue
des Bildes ein Genuss geistigerer Art werden kann, al
10 der der Natur; das was in der Natur uns gleichgültig
lässt, gewinnt Reiz in der Mahlerei, so dass die Künstle
selbst zu dem herabsteigen konnten, was man Stilllebe
genannt hat. Ein Leuchter, ein Teppich von Gerhar
Dow, ein Weinglas von Terburg und ähnliche Gegen
15 stände des niederländischen, reinlichen Hausgeräthes
an dem wir in der Wirthschaft flüchtig vorübergeh
würden, fesseln uns im Bilde. — Der Spiegel — di
Construction des Auges.' [Vgl. Neudr. 127, 5 ff.] Di
Frage nach dem früheren Ursprunge der Malerei od
20 Bildhauerkunst, welche 1801 in der allgemeinen Ei
teilung der Künste gegen Hemsterhuys und Winck
mann fast zu gunsten der Malerei entschieden wu
(vgl. Neudr. 125, 29 bis 127, 19) wird hier im e
gegengesetzten Sinne beantwortet: 'Man hat oft
25 Frage aufgeworfen: welche von den drei Künsten
älteste sei? Viele waren geneigt, die Mahlerei d
zu halten; allein die Architektur und Skulptur sind
älteren. Dass die Mahlerei erst später geübt w
kam wohl daher, dass die Menschen sich nicht von
30 Vorurtheil los machen konnten, dass es unmöglic
die Dinge auf einer Fläche abzubilden, und dennoc
Auge zu genügen. — Die Mahlerei war zuerst
chromisch [vgl. Neudr. 126, 21 f.]; die Umrisse
Körpers wurden mit einer einzigen Farbe ausgefü
35 die Gegenstände im hellsten Lichte am deutlichs
schienen, so wagte man es nicht durch Schat
wirken; diess geschah erst später [vgl. Neud

10 ff.]. Vom eigentlichen Helldunkel finden sich bei den Alten nur sehr unvollkomne Anfänge. Am spätesten lernte man die grosse Wirksamkeit der Luftperspective kennen. In gewisser Entfernung erscheinen die Gegenstände getrübter wegen des trüben Mittels, welches die Luft auch bei heiterm Himmel bildet; die Kunst des Mahlers ist nun, dass er den entfernten Gegenständen, obwohl sie nach den Gesetzen der Optik und nach dem Bau des Auges kleiner erscheinen, mit der Energie der Nähe darzustellen versteht.' Die weitere Sphäre der Malerei gegenüber der Plastik, welche nur das Lebendige in den Kreis ihrer Darstellungen aufnimmt, wird (dem Gedankengange von 1801 folgend Neudr. 127, 20) noch einmal hervorgehoben (IX) und dann, gerade so wie in den früheren Vorlesungen nach einander über die drei Stücke der Malerei (vgl. Neudr. 184, 33) gehandelt: 1) Die Zeichnung (vgl. Neudr. 185, 29 ff.), welche die Malerei mit der Skulptur gemeinsam hat. Die Modifikation, welche dieser gemeinsame Teil in beiden Künsten erfährt, wird Neudr. 186, 9 ff. aus dem Grundsatz erklärt, dass die Skulptur auf Einen Gesichtspunkt beschränkt sei, die Malerei aber nicht. Wir haben (oben S. XLIX Z. 6 ff.) gesehen, dass Schlegel diesen Grundsatz 1827 fallen liess und die Linienperspektive wird daher dort durch folgende Sätze abgeleitet: 'Die Zeichnung wird bei der Mahlerei in einem umfassenderen Sinne als bei der Skulptur genommen; bei der letzteren genügt es, dass die Lineamente der Gestalt nach ihrer Proportion, nach Statik und Mechanik und nach der Bewegung der Glieder etc. richtig sind; der Bildner stellt dann seine Figur auf eine Basis und lässt die Umgebungen weg. Von der Mahlerei verlangen wir nicht nur jene Forderungen der Zeichnung, so weit sie es leisten kann, erfüllt zu sehn, sie giebt uns überdem noch die Umgebungen, wozu auch Licht und Luft gehören. Dies zu leisten ist eine Wissenschaft nöthig, die dem Bildner fremd ist, die Linearperspective [vgl. Neudr. 188, 13]. Sie lehrt: Die Grösse

des Gegenstandes und das Verhältniss mehrerer Gegenstände zu einander nach der verschiedenen Entfernung und nach dem verschiedenen Augenpunkte [vgl. Neudr. 187, 7 ff.], aus welchem sie gesehn werden, berechnen.' Ferner wird vom Horizont [vgl. Neudr. 187, 6) gehandelt und von der Wahl desselben [vgl. Neudr. 188, 30 ff.]. 'Im Anfange der Kunst machte die Bestimmung des Horizontes und sein Verhältniss zum Vordergrunde grosse Schwierigkeit [vgl. Neudr. 189, 33 bis 190, 5], zumal wo auf einem Bilde Gruppen und Figuren vertheilt werden mussten. Nimmt der Mahler den Horizont tief [vgl. Neudr. 189, 17 ff.], so decken sich die Gegenstände, man legte daher den Horizont hoch [vgl. Neudr. 189, 28 ff.], damit die Figuren ganz gesehen werden konnten. So finden wir es in den altdeutschen Bildern, und überhaupt erkennt man daran überall die Anfänge der Kunst. Schon Andrea Mantegna (geb. 1431, gest. 1506) zeigt sich als Meister in der Perspective und Rafael hat in der Schule von Athen die schwersten Aufgaben der Linearperspective glücklich gelöst. Verschiedene neuere Schulen, namentlich die Französische und Italienische, wichen diesen schweren Aufgaben aus, ihre Compositionen sind mehr in der Weise des Reliefs, nicht so, dass die Figuren in die Tiefe zurückwichen. — Die Linearperspektive hat Einfluss auf die Zeichnung der einzelnen Figuren, da die Ferne verkleinert [vgl. Neudr. 188, 10 f.]. Dadurch wird das Urtheil über die Richtigkeit der Zeichnung bei der Mahlerei ungewisser, als bei der Bildnerei, und man findet oft, dass selbst Meister sich nicht drüber verständigen können. Der Grund davon liegt ausserdem noch darin, dass bei Gemälden nur eine Seite, die von einem Gesichtspunkt gesehen wird, vorhanden ist [vgl. Neudr. 186, 14]. Durch Schattirung wird die Rundung, überhaupt der Schein des Körperlichen, bewirkt; allein wie stark diese Rundung ist, kann nur geschätzt, nicht berechnet werden, woher es denn kommt, dass die Bildhauer darüber so oft ver-

schiedener Meinung sind.' — Dann von den beiden andern Stücken: Helldunkel und Färbung; 'beides kann nicht wohl getrennt werden [vgl. Neudr. 195, 28 ff.], es giebt keinen guten Coloristen, der nicht zugleich Meister im Helldunkel war, und die Meisterschaft in der letzteren setzt einen guten Coloristen voraus. Das Helldunkel hat es mit den Modificationen von Licht und Schatten zu thun, die wir an den Körpern wahrnehmen [vgl. Neudr. 184, 37 ff.], die Färbung bezieht sich auf die Farbe der Oberfläche und oft versteht man darunter nur die Hautfärbung, wofür jedoch der Ausdruck Carnation gewöhnlicher ist.' Also zunächst 2) 'das Helldunkel [im Neudr. entspricht 190, 31 bis 194, 7] ist ein Artikel, der nicht auf der Palette des Mahlers liegt, und obwohl in der Natur etwas Aehnliches vorkömmt, dass nämlich selbst in dem Schatten noch eine Schattirung, in der Nacht eine Hellung statt findet, so gehört dennoch die Kunst des Helldunkels der schöpferischen Willkühr des Genies an. [Vgl. Neudr. 192, 30 ff.] (Eine noch nie genug hervorgehobene Bedeutung haben wohl bei dem Helldunkel die farbigen Schatten.) Hierher gehören ferner die Reflexe [auch Neudr. 195, 26, wo dieselben unter 3) angeführt werden, wird gerade bei ihnen auf die Unmöglichkeit hingewiesen, Helldunkel und Färbung in der Theorie oder Praxis zu trennen], welche nichts anders sind, als der Wiederschein, der von einem beleuchteten, undurchsichtigen Körper auf einen anderen fällt, und nicht blos diesen beleuchtet sondern auch seine Lokalfarbe trübt und verändert. Das Helldunkel gehört der späteren Zeit der Mahlerei an; hernach ist man verschwenderisch damit umgegangen, oft war es dabei nur auf ein Effectmachen abgesehn. In der Niederländischen Schule hat man das Helldunkel an sehr untergeordneten Gegenständen angebracht; aber dennoch Grosses darin geleistet; so Rembrandt. — Schalken malte seine Portraits nur bei Kerzenlicht.' In den letzteren historischen Bemerkungen fällt es auf, dass Correggio,

ehemals der Liebling der Romantiker, nicht mehr genannt wird [vgl. Neudr. 198, 24 und 192, 29. 193, 27. 228, 26]; während umgekehrt Rembrandt in den früheren Vorlesungen [Neudr. 198, 25) bei aller seiner Grösse ein Manierist genannt wurde. Der letzte Satz (oben S. LV Z. 35) erklärt die Randbemerkung Neudr. 198, 36. 3) Färbung. Infolge des geänderten Gesichtspunktes (s. oben S. XLIX Z. 6 ff.) handelt Schlegel hier zuerst von der Luftperspektive, welche 1801 bei der Zeichnung (wenn der Horizont zu hoch angenommen wird, Neudr. 190, 5 ff. vgl. 189, 12) kurz berührt und offenbar unter der Linienperspektive mit einbegriffen war, aber erst bei Besprechung der Landschaftsmalerei, übereinstimmend mit 1827, bedeutend hervortrat Neudr. 203, 24 ff. In den späteren Vorlesungen lautet dieser Absatz: 'Was die Färbung des Gegenstandes betrifft, so sind die Farben von der Natur gegeben, allein sie werden durch Beleuchtung und Entfernung modifizirt. Zwischen uns und dem Gegenstande befindet sich Luft, diese ist ein trübes Mittel, nicht vollkommen durchsichtig. Je weiter der Gegenstand von uns entfernt ist, desto mehr wird diese Trübung bemerkbar; entfernte Berge erscheinen blau. Diese Beobachtung ist die Grundlage der Luftperspective, welche die Mahler des funfzehnten und die der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts noch nicht kannten [vgl. Neudr. 190, 1 ff.]. Auf den Bildern aus dieser Zeit finden wir die entfernten Gegenstände mit denselben scharfen Umrissen gezeichnet, wie die nahen. Ueberhaupt wurde anfänglich die Umgebung, die Scene, als Nebensache betrachtet, die Hauptrücksicht war die Figur im Vordergrunde; stellte der Künstler Figuren in den Hintergrund, so sorgte er dafür, dass die entferntesten in eben so vollem Lichte und mit eben so deutlichen Umrissen erschienen, wie die nahen. Die Landschaftmahlerei [vgl. Neudr. 190, 6 ff. 203, 24 ff.] beruht auf der Kunst der Luftperspective; bevor man dieses Geheimnis kannte, gab es keine Landschaftmahlerei. Die

Oelmahlerei war der Anwendung der Luftperspective sehr günstig, denn nur mit solchen halbdurchsichtigen Farben konnte dieser Zauber bewirkt werden.' In den Vorlesungen von 1801 wird als erstes Erfordernis der Vollkommenheit des Kolorits die Wahrheit der einzelnen Lokalfarben, wobei von der Karnation, und als zweites die Harmonie der Farben hingestellt, wobei von den Farbentheorien die Rede ist. Dieser Gedankengang ist 1827 nicht beibehalten oder von den Verfertigern der Auszüge verwischt. Hier wird sogleich und ohne Uebergang von der Karnation geredet und sogar noch einmal auf die Zeichnung zurückgegriffen: 'Die Carnation [vgl. Neudr. 194, 25 ff.] ist deshalb so schwer, weil die Oberfläche der Haut in gewissem Grade durchsichtig ist; zumal bei dem Menschenstamme, dem bei der edelsten Bildung der Formen auch der Vorzug der schönen Hautfarbe zu Theil wurde. Je zarter die Haut ist, desto schwieriger ist die Aufgabe für den Mahler, da ist es nicht mit Roth und Weiss abgethan, Fleisch, Adern, Blut und Fasern schimmern durch, die Hautfarbe erscheint sehr gemischt; nun soll das Colorit rein sein, und doch darf der Mahler nicht, wie der Dichter, den Hals wie Elfenbein, die Lippen wie Corallen mahlen. — Von hier aus kehren wir noch einmal zur Zeichnung zurück. Man hat gezweifelt, ob die Alten, namentlich die Griechen, die Kunst verstanden haben, Verkürzungen zu mahlen, wobei es nicht allein auf die Zeichnung, sondern auch auf die Kunst der Beleuchtung und Abstufung der Entfernung ankömmt. — Die reiche Sammlung Herkulanischer Wandgemälde, welche Herr Ternite aus Neapel mitgebracht hat und die kürzlich von Goethe (Kunst und Alterthum Bd. 6 Heft I) sehr günstig beurtheilt wurde, enthält in dieser Hinsicht nichts, was von Entscheidung wäre, allein nach Zeugnissen gültiger Schriftsteller kannten die Griechen allerdings die Kunst, Verkürzungen durch Licht und Schatten zu bewirken. Von einem Bild Alexanders, welches Apelles mahlte, wird erzählt,

dass der Blitz, den er dem Helden, zum Zeichen seiner göttlichen Herkunft, in die Hand gegeben habe, geschienen habe vor dem Bilde zu stehn. — Pausias, der sonst auch als Blumenmahler berühmt ist, mahlte, wie Plinius erzählt, einen schwarzen Stier, den man nur von vorn sah und dessen Länge man dennoch messen konnte. — Aus der Beleuchtung geht noch etwas hervor, was das Bild zu einem abgeschlossenen Ganzen macht, die Weise nähmlich, wie das Bild seine Begrenzung, seinen Rahmen erhält. Wenn die Haupthandlung in die Mitte gestellt ist, so wird das Auge dahin geleitet, wo das hellere Licht ist, der Betrachtende lässt sich gern in dem Schoosse des Gemäldes gefangen nehmen, obwohl die Darstellung nach allen Seiten geführt werden könnte. Der Mahler verlegt die Schattenpartien an die Ränder, oft sieht er sich gezwungen, die Figuren abzuschneiden, und die Ergänzung wird dem Zuschauer überlassen, Noch öfter ist der Landschaftmahler gezwungen, sein Bild abzugrenzen, er hilft sich damit, dass er durch grosse Bäume, Felsen u. dergl. den Raum abschliesst.' Als erstes Erfordernis der Färbung wird hier auch die Reinheit genannt (an Stelle der Wahrheit Neudr. 194, 10): 'Bei der Färbung, dem Colorit, ist das erste Erforderniss, dass es rein sei; dann gewähren die Farben dem Auge Vergnügen; Schatten wirken beruhigend; in dem Auge selbst wohnt eine lichterzeugende Kraft. Dies wussten die Neuplatoniker schon, und auch in einem altdeutschen Reim heisst es:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie hätt' es wohl zu sehen Kraft?' [1])

Hier folgen nun sogleich die Bemerkungen über Goethes Farbenlehre, welche 1801 an das Citat aus Diderot

[1]) Vgl. Goethes Vers in den zahmen Xenien, Hempel II[4] 369; und darüber Düntzer im Goethejahrbuch III 327 f. Schlegel, der hier auch sonst die zahmen Xenien citirt, kannte die Goethe'schen Verse offenbar.

(s. unten S. LX. Z. 1 ff.) anschliessen: 'Auf eine weitere Theorie der Farbenlehre können wir uns hier nicht einlassen. Goethe hat nicht nur die Physiker, die mit unglaublicher Zähheit an Newtons unbegründeten Hypothesen festhielten, sondern auch insbesondere die Künstler über die Natur und die Geheimnisse der Farben belehrt [vgl. Neudr. 196, 23 ff.]. Die Annahme Newtons von sieben in dem Lichte vorhandenen fertigen Farben wird von Goethe als Irrthum nachgewiesen [vgl. Neudruck 196, 26—197, 1]. Er erkennt, so wie der Künstler, nur drei Farben, blau, gelb und roth, als ursprüngliche Farben an [vgl. Neudruck 197, 2]; eine Menge Zwischenstufen kann man zählen; allein selbst an dem Regenbogen lassen sie sich nicht so abgrenzen, dass man eine Farbenscala nach den Gesetzen der Musik daran abmessen könnte. Besonders hat Goethe über die Wahl der Farben, über ihre sittliche Bedeutung Vortreffliches gesagt und sich in Beziehung auf die Harmonie derselben, wie das Auge immer die ergänzende andere Farbe fordert und sie sich selbst schafft, wenn sie ihm nicht geboten wird, als gründlichen Physiologen bewährt.' In dem folgenden (X) wird von der Harmonie der Farben gesprochen, ohne dass diese bestimmt als das zweite Erfordernis des Kolorits hervorgehoben würde; vgl. Neudr. 195, 34 ff. 'Um in ihre Bilder Harmonie der Farben zu bringen, haben Künstler, die sich nicht auf ein entschiedenes und kräftiges Colorit verstanden, [vgl. Neudr. 195, 16] die Ausflucht gewählt, ihre Farben abzudämpfen und zu schwächen; allein wenn einmal Dissonanz in der Färbung vorhanden war, konnte sie dadurch nicht ausgeglichen werden, so wenig als in der Musik die Misklänge dadurch aufhören, dass man ein Piano eintreten lässt. Andere haben schmutzig gemahlt, allen Farben einen grauen oder erdigen Ton gegeben, was noch unangenehmer wirkt.' Hierauf folgt das Citat aus Diderot, welches Neudr. 196, 5 durch Goethe widerlegt wurde und auf die Goethesche Farbentheorie weiter

leitete; hier wird ihm eher Recht gegeben: 'Diderot nennt Licht und Luft die grossen Harmonisten und allerdings kann durch eine gleiche Beleuchtung ein gleicher Ton in das Bild gebracht werden; die Luft mildert ebenfalls grelle Reflexe, allein dennoch kann das Widerwärtige durch diese Mittel nicht getilgt werden. — Ein anderer meint des Guten nicht viel thun zu können, er will uns in seinem Bilde den ganzen Farbenkreis geben und glaubt auf diese Weise hinlänglich für Totalität gesorgt zu haben. Befragen wir die Natur, so sehen wir in ihr die kühnsten Zusammenstellungen der Farben, die dennoch gefallen. So blicken wir gern von dem grünen Teppich des Saatfeldes zu dem blauen Gewölbe des Himmels. Zu der blauen, in das Grüne und Purpurne spielenden Woge des Meeres scheint uns der gelb und roth gestreifte Abend- und Morgenhimmel nicht zu grell. Am verschwenderischsten ist die Natur mit den Farben bei dem Schmuck des Gefieders und der Blumen gewesen. — Die Kunst des Mahlers aber besteht darin, die Gegensätze zu vermitteln, nicht sie blos zu schwächen. Ebenso wie in der Natur z. B. das Grün sich als die vermittelnde, neutrale Farbe zeigt, die dem Auge besonders wohlthut, so haben dies auch die grossen Mahler zu benutzen verstanden. Dass die Bilder der frühesten Zeit in der Färbung so hart sind, hat seinen Grund darin, dass man damals die Luft noch nicht mit zu mahlen verstand. In neuerer Zeit waren aus demselben Grunde, theils Abschwächung, theils Verwirrung und übertriebene Reflexe in das Colorit gekommen; die neuere deutsche Schule ist die erste, die wieder einen besseren Weg betreten hat. Allerdings kann die, dem Mahler gestellte, Aufgabe Schwierigkeiten herbeiführen, allein sein Geschick wird sich vornehmlich in der Besiegung derselben zeigen.' Nachdem auf diese Weise die Mittel der Malerei erörtert sind, geht der Vortragende auch hier zu dem Gegenstande, zu dem Was? der Malerei über; diese Partie entspricht also Neudr. 200, 23 bis 237, 26 — aber

es ist bloss eine dürftige Skizze vorhanden, welche in wenig Zeilen fast nur die Namen der verschiedenen Gattungen fast in derselben Reihenfolge wie 1801 aufführt. Tief kann sich Schlegel aber überhaupt nicht in diese Materie eingelassen haben, weil er in derselben Vorlesung noch einen allgemeinen Abriss der Kunstgeschichte gab und im besondern über die Aegypter und den Charakter der ägyptischen Baukunst handelte. Die Grenzen der Malerei werden auch hier unendlich weit ausgedehnt: 'Von der Mahlerei ist nichts ausgeschlossen, kein Gegenstand ist zu gering, der nicht durch die Art, wie er gemahlt wird, Werth erhalten könnte; nur das Widerwärtige und Eckelhafte, wobei die Pein der Einbildungskraft nicht durch die Kunstfertigkeit getilgt werden kann, bleibe ausgeschlossen. Die Niederländer haben uns in ihrem Stillleben [vgl. Neudr. 201, 6—26] gezeigt, wie Unbedeutendes Bedeutung durch die Kunst gewinnen kann. Von solchen leblosen Gegenständen geht die Kunst weiter zur Darstellung von Blumen [vgl. Neudr. 201, 27—202, 15], breitet sich aus in der Landschaft [vgl. Neudr. 203, 10—206, 37; der Exkurs über die Gartenkunst Neudr. 207, 1—213, 7 fehlt], die sie mit Thieren aller Art bevölkert [vgl. Neudr. 202, 24. 16]. — Dann erhebt [vgl. Neudr. 213, 12 ff.] sie sich zum Portrait der Menschen [vgl. Neudr. 213, 8—217, 13], zur Darstellung von historischen Begebenheiten [vgl. Neudr. 217, 14—234, 32], komischen und tragischen Handlungen, und was sich nur auf Erden, im Himmel, wie in der Hölle begeben hat, begiebt und begeben wird, ist gemahlt worden. — Je mehr der Gegenstand an Interesse gewinnt, desto mehr werden die Nebensachen untergeordnet. Zu grosse Ausführlichkeit dürfte bei Bildern von hoher Bedeutung nicht an ihrem Platze sein; den Mantel einer Madonna von Rafael verlangen wir nicht mit der Ausführlichkeit gemahlt zu sehn, wie einen Teppich von Netscher oder Gerhard Dow.' Die Bambocciate [vgl. Neudr. 234, 33], welche Schlegel jetzt wohl unter der Darstellung komischer

Handlungen mit einbegriff, so wie die Caricatur [vgl. Neudr. 237, 12] werden nicht erwähnt. In Uebereinstimmung mit Neudr. 182, 27 ff bis 183, 24 (vgl. 144, 15 ff.) wird dann neuerdings gegen diejenigen geeifert, welche die Malerei auf den engen Kreis der Skulptur einschränken wollen: 'In Deutschland hat eine Zeitlang die Kritik und Aesthetik den Mahlern einen beschränkten Kreis anweisen wollen. „Der Ausdruck körperlicher Schönheit, sagt Lessing, ist die Bestimmung der Mahlerei; die höchste körperliche Schönheit ist also ihre höchste Bestimmung.“ Dies würde weit eher als die Bestimmung der Skulptur ausgesprochen werden können; der Mahlerei stehn für den Ausdruck ganz andere Mittel, als die schöne Form zu Gebot. Sie kann uns in ein seelenvolles Auge blicken lassen und die Farbe, zumal die des Gesichts, kann uns ebenfalls über das belehren, was in dem Innern eines bewegten Gemüths vorgeht. Deshalb musste die Mahlerei sogleich der christlichen Religion sich anschliessen, da dieser Glaube das innerste Gemüth in Anspruch nimmt. Die Religion der alten, heidnischen Völker forderte nur Aeusserliches und gab auch nur Aeusserliches. Versichert wird, dass auch die Mahler der Griechen ihren Bildern Ausdruck gegeben hätten, uns ist wenig davon bekannt; die Neuen haben Wunder darin geleistet.' Der Anschluss der Malerei an das Christentum, welchen Schlegel, durch die neuere Richtung in derselben bestärkt, in dem Sendschreiben an Goethe (1805) noch energischer gefordert hatte, wird schon Neudr. 224, 31 ff. stark hervorgehoben. Wenn er aber der heidnischen Malerei Aeusserlichkeit und nur der christlichen Innerlichkeit zuschreibt, so entspricht das dem 1817 in der Nachricht vom Leben Johannes von Fiesole geäusserten Gedanken: 'die Kunst der Griechen ging vom Körper aus, die der Neueren von der Seele.' Mit B[illegible]rkungen über das Kostüm, die G[illegible] und K[illegible]ion, welche 1801 an das [illegible] Gemälde angeschlossen

wurden, aber auch dort eine allgemeine Geltung hatten, endet das Kapitel über die Malerei: 'In der Behandlung und Wahl der Gewänder und des Costüms [vgl. Neudr. 232, 4 — 234, 32; vgl. 216, 1 ff.] ist der Mahler ebenfalls freier als der Bildner, der hierin auf Weniges beschränkt ist. Der Mahler kann jeden Stoff wiedergeben, und durch die reichen und glänzenden Gewänder seinem Gemälde einen grossen Werth verleihen; wie wir dies bei Darstellungen feierlicher Handlungen, Festzügen und dergl. wohl finden.' Stimmt das mit 1801 wenig überein, so ist das über die Gruppierung wiedergegebene eine dürftige Skizze von Neudr. 229, 32 ff.: 'Die gewöhnliche Forderung, die man an die Gruppirung macht, ist, dass sie pyramidalisch, oder auch in Form einer bewegten Flamme angeordnet sein soll. Das Wahre ist: der Mahler soll nicht in der Weise des Reliefs seine Figuren auf gleicher Linie aufstellen, sondern sie so anordnen, dass das Gemählde Tiefe bekömmt, dass die Figuren theils zurück-, theils vortreten.' Die Komposition neben der Zeichnung, dem Helldunkel und Kolorit unter den Mitteln der malerischen Darstellung zu nennen, hatte Schlegel schon 1801 Neudr. 185, 17 ff. abgelehnt; und nur gelegentlich beim Helldunkel, dann Neudr. 198, 11 ff. und beim historischen Gemählde Neudr. 231, 18 ff., aber unter der ausdrücklichen Verwahrung: dass allgemeine Regeln hier nicht weit führen, von ihr gehandelt. Ebenso heisst es 1827 von der Komposition: 'Der Mahler soll sein Bild in der Einbildungskraft so lebhaft denken, als ob es ihm vor den Augen stände; darin besteht sein künstlerisches Ver-
n; alles Klügeln jedoch über die Composition wird
nichts helfen, wenn er nicht in der Zeichnung und
Kolorit die nothwendige Fertigkeit besitzt.' Inwiefern der
Schlusse des theoretischen Teiles in den Vorlesungen
1801 gegebene Rückblick auf die Geschichte der
und ihren gegenwärtigen Zustand (Neudr. 237, 33 f.)
im geschichtlichen Teile der Vorlesungen von
der Malerei handelnden Partien übereinstimmte,

lässt sich nicht konstatieren. Das hier (XV) über die Malerei der Griechen Gesagte besteht fast nur aus den Distichen auf die griechischen Maler und Bildner in der Elegie an Goethe. Der Absatz über die christliche Malerei (XVI) handelt von den ältesten Christusbildern, dem christlich-griechischen (byzantinischen) Stil als dem Anfang der neueren Malerei, und der Erfindung des Malens a fresco und der Oelmalerei. Auszüge aus der letzten Vorlesung, in welcher Schlegel eine Charakteristik der italienischen Malerschulen gab und über den gegenwärtigen Zustand der Kunst sprach, fehlen aus den späteren Vorlesungen ebenso wie die betreffenden aus dem Jahre 1801. (s. oben S. XXXI Z. 33 ff.)

Soviel etwa können wir den gedruckten Skizzen zur Charakteristik der Vorlesungen von 1827 und ihres Verhältnisses zu den hier gedruckten entnehmen, wobei nur nicht übersehen werden darf, dass diese Auszüge allem Anscheine nach flüchtig und ungeschickt gemacht sind und dass gewiss ein grosser Teil der abfälligen Kritik, welche dieselben in Berlin erfuhren, dieser unlauteren Quelle schuld gegeben werden muss. Gerade die Charakteristik im einzelnen, Schlegels stärkste Seite, fehlt hier ganz. Und was diese dürftigen Auszüge bei dem lesenden Publikum verdarben, das mag wohl Schlegels den Spott herausfordernde damalige Erscheinung bei seinen Zuhörern verdorben haben.

In den Berliner Vorlesungen wollte Schlegel seinem obigen Ausspruche gemäss 'alles Vernünftige und Gemässigte' anbringen. Im Zusammenhange der Ideen sollten die einzeln für sich paradox erscheinenden Aeusserungen der romantischen Schule sich erklären. Die romantischen Gesichtspunkte in dem Ganzen eines ästhetischen Systems und einer über die ganze Litteratur der Alten und [illegible] nen ausgedehnten geschichtlichen Betrachtung zur Anv[illegible]ng zu bringen, war seine Aufgabe. Mochten [illegible] dadurch an Klarheit gewinnen, mochten bei [illegible] der Lücken neue Seiten der romantischen

Doktrin sich mit Notwendigkeit zur Weiterbildung aufdrängen: so war doch nicht die Darlegung neuer Ideen, sondern die Organisation des romantischen Gemeingutes der erste Zweck dieser Vorlesungen. Nicht bloss hat A. W. Schlegel selbst in allen seinen früheren Arbeiten, sondern noch viel mehr haben Friedrich Schlegel, Schelling und überhaupt die ganze romantische Genossenschaft den Vorlesungen vorgearbeitet. Der Hinweis auf alle diese Anknüpfungspunkte hätte nur in Form eines begleitenden Kommentares geschehen können, den die Einrichtung dieser Sammlung ebenso wie der Umfang der Publikation ausschloss. Wie oft hätten allein die Athenäumsfragmente angeführt werden müssen! Bei der nötigen Einschränkung werden folgende allgemeinere Angaben genügen. Mit dem die bildende Kunst behandelnden Abschnitten ist der neunte Band der Böcking'schen Ausgabe zu vergleichen, welcher die über Malerei und Plastik handelnden Aufsätze W. Schlegels vereinigt; und der grossenteils auf bildende Kunst bezügliche Anteil Schlegels an den Athenäumsfragmenten [1]), welchen man in meiner Ausgabe der Jugendschriften von Friedrich Schlegel (II 203 ff.), unvollständiger auch unter dem Titel 'Urtheile, Gedanken und Einfälle über Litteratur und Kunst' in Wilhelm Schlegels kritischen Schriften (1828 I. Bd. S. 418 ff.) und darnach bei Böcking VIII 3 ff. findet. Auf das Athenäumsfragment 311 (Athenäum I, 2, 87. Jugendschriften II 255) beruft sich Schlegel Neudr. 217, 19. Zu dem über das Porträt gesagten Neudr. 213, 8 ff.

[1]) Für die Bestimmung des Wilhelm Schlegel zugehörigen Anteils ergibt sich aus diesen Vorlesungen Neudr. 14, 14 f., Athenäumsfragment 90 (Athenäum I, 2, 23; Jugendschriften II 216, 28) Wilhelm Schlegel zugehört: der Gegen- der Historie wird an beiden Stellen mit denselben Worten angegeben. Auch Athenäumsfragment 108: 'Schön was zugleich reizend und erhaben ist' (Athenäum I, 2, 27; Jugendschriften II 219, 7) scheint nach den Neudr. 58, 28 ff. und 68, 3 ff. gegen Burkes und Kants Lehre vom Erhabenen richten Einwendungen Wilhelm anzugehören.

vergleiche man Athenäumsfragment 309 (Athenäum I, 2, 84. Jugendschriften II 254). Bei dem historischen Gemälde beruft sich Schlegel (vgl. Neudr. 226, 24) selbst auf den Aufsatz 'Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umrisse' Athenäum II, 2, 193 ff., Krit. Schriften II 253 ff., Böcking IX 102 ff.; bei der Landschaftsmalerei (vgl. Neudr. 205, 33) auf die Gemäldegespräche aus dem Athenäum II, 1, 39 ff., Krit. Schriften II 145 ff., Böcking IX 3 ff. Ueber die Gartenkunst (vgl. Neudr. 207, 1 ff.) handelte Schlegel in den Anmerkungen zu seiner Uebersetznng von Horatio Walpoles historischen, litterarischen und unterhaltenden Schriften (Leipzig, Hartknoch 1800), Böcking VIII 61 f.; mit Recht verweist Haym auch auf die Rahmengespräche im Tieckschen Phantasus. Neudr. 212, 36 geht auf das Athenäumsfragment 190, Athenäum I, 2, 49, Friedrich Schlegels Jugendschriften II 232 f., Krit. Schriften von Wilhelm Schlegel I 433, Böcking VIII 19. Am wenigsten vorgearbeitet war für die Kapitel über Musik und Tanzkunst, welche deshalb auch die schwächsten blieben. In Betreff der ersteren beruft sich Schlegel Neudr. 249, 29 (die kursiv gedruckte Seitenzahl habe ich an die Stelle des von Schlegel freigelassenen Raumes gesetzt) auf eine Wackenroder zugehörige Stelle in den Phantasieen über die Kunst (Aufsätze Berglingers). Was die Behandlung des Rhythmus in der Musik anbetrifft, hätte er sich noch öfter auch auf seine in Schillers Horen (1795 St. 11 S. 77, 1796 St. 1 S. 54 ff., St. 2 S. 56 ff., abgedr. Charakteristiken und Kritiken von Friedrich und Wilhelm Schlegel 1801 Bd. I. S. 318 ff., Böcking VII 98 ff.) erschienenen Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache berufen können; die Definition des Rhythmus als des 'beharrlichen im Wechsel' aber (Neudr. 244, 19) verdankt er wörtlich Schiller (vgl. Briefe Schillers und Goethes an A. W. Schlegel, Leipzig 1846 S. 7), der ihn auch anleitete die bloss physiologische Erklärung des Rhythmus

zurückzunehmen (Neudr. 244, 28 ff.). Ueber die Tanzkunst sind mir frühere Aeusserungen Wilhelm Schlegels, so wenig als eines anderen Romantikers, in Erinnerung geblieben. Erst in der Anmerkung zu dem Gedichte von Ida Brun (1806), welches zuerst im Berliner Damenkalender auf das Gemeinjahr 1807 S. 156 (vgl. Poetische Werke von A. W. Schlegel 1811 I 227 ff., Böcking I 254 ff.) gedruckt wurde und den idealischen Tanz der jüngsten Tochter Friederike Bruns verherrlicht und in der Notiz, welche er 1808 während seines Wiener Aufenthaltes 'Über die Vermählungsfeier S. k. k. Majestät Franz I. mit I. königl. Hoheit Maria Ludovica Beatrix von Oesterreich' in den Anzeiger des 'Prometheus' (I. 1. Anz. S. 3 ff.) rückte, fallen ein paar Worte über den Tanz (Böcking IX 291); vielleicht gehört auch das bei Böcking I 153 gedruckte Gedicht: 'Die Reform der Ballette' in diese Zeit. Auch hier muss indessen zu Neudr. 257, 34, wo die untrennbare Entstehung mit Poesie und Musik behauptet wird (vgl. ebenso Neudr. 119, 32 ff.), auf die oben citierten Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache verwiesen werden. Am meisten zum Gemeinbesitz der ganzen Schule gehört der Abschnitt über die Poesie: an dem über die Sprache gesagten hat Bernhardis Grammatik (vgl. A. W. Schlegels Recension derselben in Fr. Schlegels Europa 1803 II. 1, 193 ff.; Böcking XII 141 ff.) und A. W. Schlegels Athenäumsaufsatz: 'Der Wettstreit der Sprachen' (Athenäum I, 1, 3 ff.; Krit. Schriften I. 179 ff. Böcking VII 197 ff.) gleichen Anteil; die Neudr. 293, 37 bloss angedeuteten Bemerkungen über Shakespeares Periodenbau im Hamlet findet man in den Wiener Vorlesungen von 1808 (in den Vorlesungen über Shakespeare) näher ausgeführt. Das Kapitel über die Metrik beruht hauptsächlich auf den wiederholt citierten Briefen über Poesie, Silbenmass und Sprache und den früheren (vgl. Haym 909) 'Bemerkungen über Metrik' in Briefen an Friedrich Schlegel, welche Böcking VII 197 ff. zum Abdruck gebracht hat.

Zu der Apologie der Wortspiele Neudr. 327, 34 ff., besonders 328, 15 ff. vergleiche man die Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, 1. und 2. Auflage III 64 ff., 3. Auflage II 193 ff. (mit Neudr. 329, 1 ist natürlich wie dort auf die Wortspiele des sterbenden Gaunt in Richard II., mit Neudr. 329, 2 'Meine' vielleicht auf die Rede Leonato's in Viel Lärm um nichts 4. Akt, 1. Scene verwiesen). Ueber die Mythologie werden Schellingsche und Friedrich Schlegelsche Ideen verarbeitet (vgl. des letztern Gespräch über die Poesie: Rede über die Mythologie, Jugendschriften II 357). Auch die Charakteristik des Epos, welche mit Wilhelms Recension von Goethes Hermann und Dorothea (in der Jenaer Literatur-Zeitung von 1797, abgedr. Charakteristiken und Kritiken II 260, Krit. Schriften I 34 ff. Böcking XI 183 ff.) zusammenzuhalten ist, aus welcher auch die mit Gänsefüssen bezeichneten Stellen wörtlich entnommen sind, geht auf Friedrich Schlegels Darstellung des Homerischen Epos in der Geschichte der griechischen Litteratur (vgl. Jugendschriften I 215 ff.) zurück, zu deren Erwähnung Neudr. 357, 17 ich die Seitenzahl cursiv hinzugefügt habe.

Zum Verständnisse des Einzelnen beizutragen, liegt gleichfalls ausser dem Plane dieser Sammlung und auch der durch den Raum gebotenen Grenzen wegen muss ich mich erläuternder Anmerkungen enthalten. Einiges wenige wird vielleicht manchem von Nutzen sein: Die Vergleichung des Kantischen Systems mit dem Copernikanischen, welche die Randbemerkung Neudr. 89, 33 andeutet, war wohl Novalis entlehnt, der in einem erst von Bülow (III 301) veröffentlichten Fragment alle Theorie mit der Astronomie für eins erklärt: 'Auch hier hat der Ptolemäische und Tycho de Brahesche Irrthum geherrscht. Man hat ein einzelnes untergeordnetes Merkmal zum Hauptmerkmal gemacht und dadurch sind falsche einseitige Systeme entstanden. Auch hier hat der optische Betrug, dass um das Eine Merkmal, worauf

man sich fixirte, die Himmelskugel mit ihren Welten zu drehen schien, geherrscht und zu täuschenden Schlüssen veranlasst. Hier hat Kant die Rolle des Copernikus gespielt und das empirische Ich nebst seiner Aussenwelt als Planet erklärt und den Mittelpunkt des Systems ins Sittengesetz oder ins moralische Ich gesetzt und Fichte Newton ist der Gesetzgeber des innern Weltsystems, der zweite Copernikus geworden.' Auch in Friedrich Schlegels Athenäumsfragment 220 (Athenäum I, 2, 59; Jugendschriften II 238, 16) erscheint Kant als der Copernikus der Philosophie. — Die Stelle aus Schellings 'System des transcendentalen Idealismus' (Tübingen 1800), welche Neudr. 90, 14 citiert wird, gebe ich hier wieder, um einem berechtigten Wunsche des Herausgebers der Sammlung zu willfahren und ohne mich für die Folge an Konsequenzen zu binden, welche zu erfüllen gleichfalls der Raum verbieten würde: 'Wenn die ästhetische Anschauung nur die objectiv gewordene transcendentale ist, so versteht sich von selbst, dass die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie sey, welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äusserlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewusstlose im Handeln und Produciren, und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewussten. Die Kunst ist ebendesswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muss. Die Ansicht, welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche. Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Räthsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selber suchend,

sich selber flieht; denn durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn, nur wie durch halbdurchsichtigen Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten. Jedes herrliche Gemählde entsteht dadurch gleichsam, dass die unsichtbare Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche und idealische Welt trennt, und ist nur die Öffnung, durch welche jene Gestalten und Gegenden der Phantasiewelt, welche durch die wirkliche nur unvollkommen hindurchschimmert, völlig hervortreten. Die Natur ist dem Künstler nicht mehr, als sie dem Philosophen ist, nämlich nur die unter beständigen Einschränkungen erscheinende idealische Welt, oder nur der unvollkommene Widerschein einer Welt, die nicht ausser ihm, sondern in ihm existirt.' — Zu Neudr. 147, 12: Brobdignac heisst das Land der Riesen in Swifts 'Gullivers Reisen'. — Zu 150, 5 f.: Klopstocks Sämtliche Werke, Leipzig, Göschen 1856, VIII 148:

Die Carricatur.

Wenn Du den Maler siehst, so verbildelt, schlage Du keine
Laute Lache nicht auf, das Gesicht verzerrend, und nenne
Zerrbild nicht, was Verbildung ist. Du verkennest den Künstler,
Den vor den Spassen ekelt, und glückliche Scherze nur freuen.

— Zu Neudr. 239, 32 vgl. J. G. Zimmermann, Über die Einsamkeit (Frankfurt und Leipzig 1785) II 18: 'Darum war es grausam, dass man am Hofe der Königin Christina von Schweden über die entsetzliche Verlegenvon Meibom und Naude lachte, als die Königin dem einen, der über die Tanzkunst der Alten geschrieben hatte, öffentlich vor ihrem ganzen Hofe sagte, er möchte doch ein wenig tanzen; und dem andern, der über die Singkunst der Alten geschrieben hatte, er möchte doch ein wenig singen.' — Zu Neudr. 262, 15: Von Poesie der Poesie war im Athenäumsfragment 238 (Athenäum I, 2, 5; Jugendschriften II 242) die Rede. — Neudr. S. 329 Z. 7 habe ich das im Manuskripte ganz unten auf dem Ende der Seite stehende Wort für 'Verschiessen' (Vergiessen?) gelesen, weil es sich nur auf die Stelle in

Tiecks 'jüngstem Gericht' (Poetisches Journal S. 230) beziehen kann: 'auch ist zum Ueberfluss kein Schuss in seiner Büchse, so dass er sich verschossen hat, ohne jemals geschossen zu haben.' — Zu Neudr. 329, 8: to bäh or not to bäh, that is the question, war das Motto der Entgegnung, welche Lichtenberg im Göttingischen Magazin (III. Jahrg. 1. Stück 1782) auf Voss' Verteidigung der Meinung, dass das griechische η einem ä entspreche, folgen liess; vgl. hierüber neuerdings Schröter, Die deutsche Homerübersetzung S. 292. — Neudr. 355, 37 ist auf Schlegels Gedicht 'Der Bund der Kirche mit den Künsten' verwiesen (Gedichte S. 143; poet. Werke I 84 ff.; Böcking I 87 ff.). — Zu Neudr. 328, 23: wie mir Professor Cornu aus Villatte, Parisismen (Berlin 1884 S. 233) nachweist, bedeutet la victoire auch das Hemd.

Für die leihweise Ueberlassung der Manuskripte habe ich der Direktion der Königl. Bibliothek in Dresden zu danken, welche mir auch andere Teile des Böckingschen Nachlasses wiederholt in freundlichster Weise zur Benutzung gesandt hat. Bei Herrn Direktor Förstemann habe ich niemals vergeblich angefragt und von Herrn Bibliothekar Schnorr von Carolsfeld keine Beihilfe oder Vermittelung umsonst erbeten; ohne die thatkräftige Unterstützung und höchst gefällige Förderung von Seiten dieser Herren, denen ich nur mit diesen Worten danken kann, wäre die Herausgabe der Vorlesungen in der Entfernung von Dresden nicht möglich gewesen. Für Rat und Belehrung habe ich den Herrn Professoren Julius Cornu, Alwin Schulz und M. Thaussing auch an dieser Stelle zu danken.

Prag, den 15. Oktober 1883.

J. Minor.

Inhalt:

Die Kunstlehre.

A. W. Schlegels

Vorlesungen

über

schöne Literatur und Kunst.

Gehalten zu Berlin in den Jahren 1801—1804.

Erster Teil
(1801—1802):

Die Kunstlehre.

[Band IV. 1a]

Vorlesungen
über schöne Literatur und Kunst.

Einleitung.

Theorie, Geschichte und Kritik der schönen Künste sind die Gegenstände dieser Vorlesungen, und zwar werde ich nicht jedes von diesen Dreyen getrennt und einzeln abhandeln, sondern so viel möglich alles mit einander zu vereinigen und zu verschmelzen suchen. Und dieß nicht etwa bloß in der Überzeugung, daß jedes dieser Dinge dadurch lehrreicher und anziehender werde, sondern weil sie schlechthin nicht ohne einander bestehen können, und eins immer nur durch Vermittlung des andern bearbeitet und vervollkommt werden kann. Die Erörterung dieser Begriffe, von der wir ausgehen müssen, um zu einer Übersicht unsers Vorhabens zu gelangen, wird dieß darthun.

Gebräuchliche Benennungen der Kunst-Theorie und damit verknüpfte Vorstellungsarten.

Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Dieser Zusatz ist unschicklich, schöne [1b] Wissenschaft ist in sich widersprechend. Denn Wissenschaft ist ein System, oder ein geordnetes Ganzes von Wahrheiten, deren jede mit Nothwendigkeit aus der vorhergehenden herfließt. Alle Wissenschaft ist also ihrer Natur nach strenge, der Schein von Spiel und Freyheit, der bey allem Schönen wesentlich Statt finden muß, ist bey ihr gänzlich ausgeschlossen. Unstreitig ist es nur eine ungeschickte Übersetzung von belles lettres, und die beyden schönen Wissenschaften sollen die Poesie und die Beredsamkeit seyn. Unterdessen mag doch diese nunmehr

fast veraltete Benennung die verkehrte Foderung begünstigt haben, als ob die Wissenschaft der Kunst selbst schön seyn solle. Man glaubte in schönen Phrasen über die Künste reden zu müssen, daher entstand oberflächliche seichte Schön-
5 geisterey.

Aber selbst gegen den Ausdruck schöne Künste treten Bedenklichkeiten ein. Entweder man nimmt an, daß die Künste durchaus nichts anders hervorbringen sollen noch können als das Schöne, so ist dieses das Ziel und Wesen der Kunst
10 selbst, das Beywort ist dann wenigstens überflüßig und tautologisch. [1c] Oder aber, man sieht es noch als problematisch an, ob die beyden Sphären des Schönen und der Kunst von einander abgesondert sind, ob sie in einander eingreifen oder sich gänzlich decken: so greift man durch den
15 Zusatz dem Gange der Untersuchung vor und geht über das reine Factum hinaus, welches in dem Vorhandenseyn der Kunst gegeben ist. Daß indessen das Wort schön in dieser Zusammenstellung ziemlich gedankenlos nach dem gemeinen Sprachgebrauch angewandt worden ist, erhellet daraus, daß
20 auch solche Theoristen, die das Schöne, als etwas vom angenehmen und guten specifisch verschiedenes eigentlich läugneten, und entweder sinnliches Vergnügen oder Belehrung und moralische Nutzanwendung zum letzten Zweck der Künste machten, sie dennoch immerfort schöne Künste genannt haben.

25 Eine andre von Baumgarten erfundne und seitdem in Deutschland herrschend gewordene Benennung, die jetzt auch im Auslande Eingang findet, ist Aesthetik. Ableitung und Bedeutung des Wortes: eigentlich Lehre von den sinnlichen Wahrnehmungen. Diese könnte also bloß physio- [1d]
30 logisch seyn, in so fern sie auf die Werkzeuge der Sinne gienge und physikalisch, in so fern sie die Phänomene der verschiednen Sinne aus Naturgesetzen erklärte. Dergleichen Wissenschaften sind auch wirklich vom Gesichts- und Gehörsinn aufgestellt worden. Optik, Akustik. Baumgarten verstand aber
35 darunter ganz etwas anders: eine Analyse des untern (sinnlichen) Erkenntnißvermögens, als Gegenstück zu der des oberen oder der Logik. Wie diese den richtigen Gebrauch der Ver-

nunft, sollte jene das gleiche für die unteren Erkenntnißkräfte lehren: eine kann es aber eben so wenig als die andre. Das ganze Misverständniß beruht auf der falschen Ansicht der Sinnlichkeit im Wolfischen System, die wir nachher bey der Übersicht der verschiednen Behandlungsarten der Kunsttheorie noch wieder berühren werden. Die Wolfische Schule läugnete nämlich die Anschauung, indem sie dieselbe für ein verworrenes Denken ausgab, also für etwas bloß negatives, für eine Beschränkung des Denkens. Kant hat sie in ihre Rechte wieder hergestellt, und er hat auch zuerst die Benennung [1e] Aesthetik in ihrem wahren Sinne gebraucht, indem er den Abschnitt in der Kritik der reinen Vernunft, der von dem allgemeingültigen, nothwendigen und an sich gewissen in den sinnlichen Wahrnehmungen handelt, die transscendentale Aesthetik nennt. Er verwirft dabey in einer Anmerkung den Wolfischen Sprachgebrauch, zu dem er jedoch selbst wieder zurückgekehrt ist, indem er die erste Hälfte seiner Kritik der Urtheilskraft, die Kritik der aesthetischen Urtheilskraft nennt.

Es wäre Zeit diesen unschicklichen Ausdruck ganz abzuschaffen, der nach Kant auch in den Schriften philosophischer Selbstdenker immer noch wieder vorkommt, wiewohl man häufig seine Widersinnigkeit anerkannt hat. Unstreitig hat er großen Schaden gestiftet: das Aesthetische ist eine wahre qualitas occulta geworden, und hinter dem unverständlichen Wort hat sich so manche nichtssagende Behauptung, so mancher Zirkel im Beweisen verstecken können, der sonst in seiner Blöße aufgefallen seyn würde.

Baumgarten hat allerdings das Verdienst zuerst mit Bewußtseyn einen (wiewohl misglückten) Versuch gemacht [1f] zu haben, eine philosophische Theorie der Künste vollständig aufzustellen. Denn was bey seinen Vorgängern davon vorkommt, ist theils fragmentarisch und rhapsodisch, theils haben es sich die Urheber selbst nie recht klar gemacht, ob etwas von ihren Sätzen und wie viel, philosophische Dignität haben soll.

Unterschied zwischen einer philosophischen und einer bloß

technischen Theorie einer Kunst. Die letzte bringt das Verfahren, wodurch man irgend etwas bewerkstelligt in ein System von Regeln. Den zu realisirenden Zweck setzt sie schon voraus. Die philosophische Theorie hingegen macht sich diesen selbst zum Gegenstande ihrer Betrachtung, sie leitet ihn erst als nothwendig ab. Jene zeigt, wie etwas geleistet werden kann, diese was überhaupt geleistet werden soll. Z. B. wie sich die Einwirkung der Körper auf einander vermöge der Schwerkraft, Elastizität u. s. w. zu mancherley Erfolgen in der Körperwelt benutzen läßt, lehrt die Mechanik. Ob und warum dieß aber geschehen soll, darum [1a] bekümmert sie sich nicht, sie ist eine bloß technische Theorie. Die Theorie des Staats hingegen, die Politik, ist eine philosophische, sie muß von dem Beweise ausgehen, daß der Mensch vermöge seiner Natur im Staate leben soll, und so die Idee eines vollkommnen Staates ableiten. Die Mittel, wie er allmählig zu realisiren ist, werden erst in der angewandten Politik angegeben.

Kants Nachbeter haben sich viele Mühe gegeben, philosophische Theorien von Künsten aufzustellen, wovon keine möglich sind, z. B. die Oekonomie transscendental zu deduciren. Dabey sind sie denn auf leere Formulare von Principien gekommen, die ungefähr so beschaffen sind, wie der höchste Grundsatz der Fechtkunst, welcher dem bürgerlichen Edelmann beym Moliere gelehrt wird. Eine tüchtige technische Theorie ist ohne Zweifel einer nichtsnutzigen philosophischen weit vorzuziehen; aus jener lernt man wirklich etwas, in dieser wird man mit leeren Hülsen gespeist.

Es fragt sich nun also, ob es eine philo- [1b] sophische Theorie der sogenannten Schönen Künste geben kann?

Daß eine technische Theorie von ihnen möglich ist, leuchtet sogleich ein. Denn die Erzeugnisse derselben sollen ja nicht als bloßer Entwurf im Innern des Geistes bleiben, sondern als Werke in die Welt der Erscheinungen zu allgemeiner Mittheilung hervortreten; sie müssen sich daher auch den in ihr geltenden Gesetzen unterwerfen. Hier zeigt sich nun aber schon ein merkwürdiger Unterschied zwischen den

Künsten. Die bildenden Künste nämlich und die Musik bearbeiten allerley Naturprodukte, um ihnen als einem Material die geistige Idee aufzuprägen, oder um sie als Werkzeuge zum Vortrage derselben zu gebrauchen. Ferner bezielen sie Eindrücke auf zwey äußere Sinne, das Gesicht und Gehör. Ihre technische Theorie gründet sich also theils auf die Naturgesetze nach welchen diese erfolgen (Optik und Akustik), theils auf die Beschaffenheit des Materials, und ist folglich physikalisch. Die redenden [2a] Künste hingegen, Poesie und Beredsamkeit, haben zum Organ die Sprache, welche kein Naturprodukt, sondern ein Werk des menschlichen Geistes, und zwar, wie sich zeigen läßt, ein ursprüngliches und nothwendiges ist. Selbst ihre technische Theorie kann daher nicht physikalisch seyn, sondern ist schon wenigstens mittelbar philosophisch. Die Grammatik nämlich im ächten Sinne des Wortes, nicht die Kenntniß von den Regeln dieser oder jener Sprache als einem historisch gegebnen, sondern die systematische Darstellung von der Art wie sich der Mechanismus der menschlichen Geistesthätigkeiten in der Form der Sprache überhaupt ausdrückt, ist eine philosophische Wissenschaft. Der technische Theil der Poetik wird daher grammatisch seyn in so fern er sich auf das gemeinschaftliche aller Sprachen, und philologisch, in so fern er sich auf den besondern Charakter dieser oder jener bestimmten Sprache bezieht.

Bey diesen Künsten treibt daher schon von selbst die technische Theorie, gründlich behandelt, weiter zurück auf eine [2b] philosophische. Allein, auch bey den übrigen Künsten sieht jeder, der empfänglich für sie ist, leicht ein, daß es bey ihrer technischen Theorie nicht auf die Art sein Bewenden haben kann, als ob dadurch das ganze Wesen derselben erschöpft wäre. Was sie lehrt, ist bloß die negative Bedingung des Wohlgefallens an den Werken dieser Künste, keinesweges schon der eigentliche Grund davon. Man gesteht ein, daß jene mechanischen Regeln in einem Werke befolgt seyn können, daß es eine äußerliche Richtigkeit haben und doch dabey geistlos und durchaus gleichgültig seyn kann, statt daß ein genialisches Kunstwerk das Gemüth bewegt und erhebt.

Die Werke mechanischer Kunst sind todt und beschränkt; die Werke höherer Geisteskunst sind lebendig, in sich selbst beweglich und unendlich. Jene dienen einem bestimmten äußerlichen Zwecke, über dessen Erreichung sie nicht hinaus-
5 gehen, und der Verstand, der sie entworfen, kann sie auch bis auf den Grund durchschauen. So dient z. B. eine Uhr [2c] die Zeiten zu messen, weiter kann sie nichts; und mag sie noch so künstlich gebaut seyn, man kann mit ihrer Zergliederung völlig zu Ende kommen, sie eben so aus einander
10 nehmen, wie sie zusammengesetzt worden ist. Daß die schöne Kunst hierüber hinausgeht, läßt sich am besten an der Architektur zeigen, die zugleich eine mechanische ist. Wenn ein Haus fest und dauerhaft und von innen geräumig und bequem wäre, so sollte man denken, es leistete alles, was daran
15 zu fodern steht. Die Erfahrung zeigt aber, daß sich die Menschen dabey nicht beruhigt haben; denn dieß würde kaum hinreichen, die Architektur unsrer Bauerhäuser zu erklären. Wie käme der Mensch nun dazu, das Haus noch als ein Ganzes für die Erscheinung nach den Verhältnissen seiner
20 Theile zu einander zu betrachten, wenn nicht ein Princip in ihm läge, das ihn über den bestimmten Zweck hinaustreibt?

Ein Haus dient, um darin zu wohnen. Aber wozu dient in diesem Sinne wohl ein Gemählde oder [2d] ein Gedicht? Zu gar nichts. Viele haben es gut mit den Künsten ge-
25 meynt, aber schlecht verstanden, wenn sie sie von Seiten ihrer Nützlichkeit zu empfehlen gesucht haben. Das heißt sie auf's äußerste herabwürdigen und die Sache geradezu auf den Kopf stellen. Vielmehr liegt es im Wesen der schönen Künste nicht nützlich seyn zu wollen. Das Schöne ist auf gewisse
30 Weise der Gegensatz des Nützlichen: es ist dasjenige dem das Nützlich seyn erlassen ist. Alles Nützliche ist dem untergeordnet wozu es nützlich ist. Es muß demnach etwas geben, das letzter Zweck oder Zweck an sich ist, sonst würde man mit dem Nützlichen in einer unendlichen Reihe immer wieder
35 an etwas andres verwiesen, und der Begriff des Nützlichen hätte am Ende gar keine Realität.

Einem solchen Zweck an sich müssen nun wohl die schönen

Künste entsprechen, wenn sie nicht eine bloße Fratze seyn sollen, da sie, wie wir gesehen haben, einem beschränkten Zwecke zu dienen [2e] sich nicht bequemen noch dazu dienen. Dieß widerspricht dem nicht, daß wir sie vorher als zwecklos geschildert haben. Denn was einen absoluten Zweck hat erscheint auf gewisse Weise wieder zwecklos, indem das, was wir gewöhnlich Zweck nennen, nur eine beschränkte Aufgabe des Verstandes und Verneinung eines absoluten Zwecks ist. Kunst kann man überhaupt als die Geschicklichkeit beschreiben, irgend einen Zweck des Menschen in der Natur wirklich auszuführen. Die Zwecke des Menschen sind nun theils beschränkt und zufällig, theils unendlich und nothwendig. Eine philosophische Theorie kann es nur von derjenigen Kunst geben, welche auf die letzten geht, denn die Philosophie beschäftigt sich mit nichts anderm, als was im menschlichen Geiste ewig und unabänderlich ist. Unstreitig ließe sich manche Kunst durch technische Theorie wissenschaftlicher behandeln, als bis jetzt geschehen ist. So müßte durch Zurückführung auf Chemie in der Kochkunst viel neues entdeckt werden. Der berühmte [2f] Camper hat sich herabgelassen eine Abhandlung über das Schuhmachen nach anatomischen Grundsätzen zu schreiben. Dieß war also eine physikalische Theorie dieser Kunst: eine philosophische läßt sich davon nicht aufstellen, weil es keinen kategorischen Imperativ des Schuhtragens giebt, wie ein Kantianer das unumgängliche Bedürfniß nennen würde. Ist doch sogar Sokrates baarfuß gegangen. Man müßte denn die Meynung der Stoiker annehmen, daß die eine und untheilbare Weisheit sich über alles verbreite, und daß der Weise, wie Horaz spottend sagt, auch nothwendig der beste Schuster sey. Ein Professor in Göttingen (Bouterweck) hat ein kleines Compendium: Philosophie des deutschen Styls herausgegeben, welches in der That wie eine philosophische Theorie des Schuhmachens klingt. Denn wie läßt sich darthun daß man durchaus deutsch schreiben muß?

Sobald man behauptet, wie wir es denn allerdings behaupten, es sey eine philosophische Theorie der schönen Künste möglich, so haben wir dadurch schon ein Merkmal für diese

gefunden, welches berechtigt, sie vor allen [2g] Gewerben, mechanischen nützlichen oder angenehmen Fertigkeiten, vorzugsweise Künste zu nennen. Den Inbegriff der Künste in diesem Sinne nennt man noch besser die Kunst: dadurch deutet man an, daß das, was sie mit einander gemein haben (der menschliche Zweck) das Wesentliche an ihnen, das aber, was sie unterscheidet (die Mittel der Ausführung) das Zufällige ist. Diesem nach wäre ihre Philosophische Theorie am schicklichsten Kunstlehre zu benennen, nach der Analogie von Sittenlehre, Rechtslehre, Wissenschaftslehre. — Oder auch Poetik, da man einverstanden ist, daß es in allen schönen Künsten, außer dem mechanischen (technischen) und über ihm, einen poetischen Theil gebe; d. h. es wird eine freye schaffende Wirksamkeit der Fantasie (ποιησις) in ihnen erkannt. Poesie heißt dann im allgemeineren Sinne das allen Künsten gemeinsame, was sich nur nach der besondern Sphäre ihrer Darstellungen modifizirt.

Was würde also eine solche Kunstlehre oder Poetik zu leisten haben?

[2h] Sie würde als Grundsatz aufstellen müssen: die Kunst soll seyn, oder das Schöne, wenn wir einmal den Gegenstand derselben so nennen wollen, muß hervorgebracht werden. Diesen Grundsatz hätte sie an das oberste Prinzip der Philosophie überhaupt anzuknüpfen. Ferner würde sie die Selbständigkeit des Schönen, seine wesentliche Verschiedenheit und seine Unabhängigkeit vom sittlich Guten, darthun müssen: sie würde die Autonomie der Kunst behaupten. (Autonomisch ist sie, wenn die Anlage dazu ihr auch selbst das Gesetz giebt; heteronomisch, wenn sie es von einer fremden Anlage entlehnen muß.) Hierauf würde sie die gesamte mögliche Sphäre der Kunst ausmessen und umschreiben, und wiederum die nothwendigen Gränzen der besondern Sphären verschiedner Künste, und der Gattungen und Unterarten in ihnen festsetzen, und so durch beständige Synthesis zu den bestimmtesten Kunstgesetzen fortgehen.

[3a] In wie fern diesen Foderungen bisher Genüge geleistet worden, und was noch zu thun übrig ist, werde ich

in einer gedrängten Übersicht der bisherigen Behandlungsarten dieser Wissenschaft zeigen, und alsdann, was ich selbst theoretisches zu sagen habe, meinem Plane gemäß, mit dem historischen und kritischen verbinden. Es versteht sich von selbst, daß in diesen Vorlesungen nur auf die technische Theorie der Poesie und Beredsamkeit einige Rücksicht genommen werden kann; die der bildenden Künste und der Musik sind weitläuftige Wissenschaften, von denen die Ergründung einer einzigen ein ganzes Leben erfodern könnte.

Ich komme nun auf den Begriff einer Geschichte der Kunst und ihre Beziehung auf die Theorie.

Die Geschichte soll uns nach dem gewöhnlichen Begriff mit vorgefallnen Ereignissen und Begebenheiten bekannt machen. Sie erscheint also auf den ersten Anblick als der Theorie völlig entgegen gesetzt: denn sie lehrt das Wirkliche kennen, statt daß diese sich mit dem Möglichen und nothwendigen beschäftigt. Allein alles Wirkliche ist wahrhaftig nothwendig, nur daß die Nothwendigkeit davon oft nicht unmittelbar, und zuweilen nie vollständig eingesehen werden kann. Ein bloßes Aggregat von Vorfallenheiten, ohne Zusammenhang, und ohne Sinn und Bedeutung im Ganzen, [8b] die nichts mit einander gemein haben als daß sie an dem gleichen Orte (in Einer Stadt, Einem Lande ꝛc.) sich zugetragen, und worin keine Ordnung zu entdecken ist als die der Zeitfolge: das ist die Geschichte in ihrer rohesten Gestalt. Dieß ist die Chroniken-Methode, die kaum für die Archive einer kleinen Stadt hinreicht, wo man nichts merkwürdiges weiß, außer daß man nebst der regelmäßigen Wahl der Beamten zuweilen ein Hagelwetter oder einen Brand aufzeichnet. Bliebe die Geschichte dabey stehen, so wäre sie unstreitig das mühseligste und unfruchtbarste Gedächtnißwerk. Allein sobald der menschliche Geist ein Ereigniß mit einiger Besonnenheit betrachtet, wird er es in seiner Entstehung zu begreifen suchen, das heißt er wird nach seiner Ursache forschen. Er wird also auch in der Geschichte die Verknüpfung der Begebenheiten als Ursachen und Wirkungen von einander darzulegen suchen, und von denen die nicht so zusammenhängen,

die Ursachen aus einer andern Reihe von Dingen entlehnen. [3c] Mit der Ursache ist die Wirkung zugleich gesetzt, und diese wird also in so fern als nothwendig erkannt. Allein dieß ist nur eine bedingte Nothwendigkeit, denn bis ich die Ursache der nächsten Ursache weiß, erscheint mir diese wiederum zufällig, und so in einer unendlichen Reihe rückwärts fort. Die Geschichte kann also nie zur Einsicht der unbedingten Nothwendigkeit gelangen, weil sie keine absolut ersten Ursachen angeben kann, indem sich der Ursprung von allem in das Dunkel der Zeiten verliert, aus denen man historisch gar nichts wissen kann.

Demnach würde die Geschichte eben auf dem Übergange zwischen dem Wirklichen und Nothwendigen ihr Geschäft zu treiben haben.

So viel von der Form ihrer Verknüpfung. Man sieht aber leicht ein, daß unendlich vieles und vielerley geschieht: nur mit dem, was in einer einzigen Stunde in einer einzigen Stadt vorgeht, wenn man alles wissen könnte, könnte ein Mensch leicht sein ganzes Leben [3d] hinbringen, es zu erlernen und seinem Gedächtnisse einzuprägen. Die Geschichte verliert sich also wieder in zwecklose und ermüdende Überhäufung, wenn sie nicht ein Prinzip für die Auswahl der Thatsachen hat. Alle sind darüber einig, daß sie nur das merkwürdige aufzeichnen soll. Was ist denn nun merkwürdig? Nicht das alltägliche, aber auch nicht das außerordentliche und wunderbare, wenn es weiter nichts bedeutet und keinen daurenden Einfluß hat. Das ist wieder Chroniken-Styl. Die einzelnen Menschen, die sich mit ihren Gedanken nie über die Sorge für ihre äußerliche Existenz erheben, und ihre beschränkten Beschäftigungen immerfort mechanisch wiederhohlen, verdienen keinen Platz in der Geschichte. Wenn sich die gesamte Menschheit nun auf eben diese Art im Kreise herumdrehte, so wäre die Geschichte etwas trostloses und eines denkenden Geistes ganz unwürdiges. Jeder edlere Mensch fühlt aber in sich ein Streben der Annäherung an etwas unerreichbares, und dieß selbige Streben [3e] legt er der ganzen Gattung bey, die ja nur das unsterbliche Individuum ist. Die Foderung

demnach, worauf der ganze Werth der Geschichte beruht, ist die eines unendlichen Fortschrittes im Menschengeschlechte; und ihr Gegenstand ist nur das, worin ein solcher Statt findet. Folglich ist alle Geschichte Bildungsgeschichte der Menschheit zu dem was für sie Zweck an sich ist, dem sittlich guten, dem wahren und schönen; und ihre Hauptarten sind: politische Geschichte, welche die Ausbildung der Staaten des Völkervereins zeigt, wovon die sittliche Existenz des geselligen Menschen abhängt; Geschichte der Wissenschaft, besonders der Philosophie, und Geschichte der Kunst.

Man sehe die Foderung des unendlichen Fortschrittes ja nicht als eine Hypothese an, deren Gültigkeit sich an jedem noch so kleinen Theil einer partialen Geschichte müßte aufzeigen lassen, und nach welcher also der Geschichtschreiber versucht seyn würde, die einzelnen Thatsachen zu deuten und zu wenden. Eben weil es eine bloße Idee ist, läßt sie alles übrige völlig unbestimmt; und es bleibt [31] dabey immer noch problematisch, ob in dem größten Zeitraume der umfassendsten Geschichte, wovon wir uns nur immer Kenntniß erwerben können, ein bedeutendes Übergewicht der Fortschritte über die Rückschritte erkennbar seyn wird. Denn wie jung und unvollständig ist nicht unsre Universal-Geschichte! Hemsterhuys beschreibt sehr sinnreich die Zu- und Abnahme der Cultur als einen elliptischen Kreislauf, wo sich das Menschengeschlecht in einem Zeitalter in der Sonnennähe und dann wieder in der Sonnenferne befindet; und er nimmt in der ganzen Geschichte von den ältesten Zeiten erst drey solche Perioden an. Ob die Menschheit bey diesem Umschwunge ihrem Centrum wirklich immer näher kommt, oder nicht, das läßt er dabey unentschieden. Auf diese Art muß der Historiker den Naturgesetzen der Bildung im großen auf die Spur zu kommen suchen. Er kann dieß aber nicht, wenn er mit vorgefaßten Meynungen über das einzelne ans Werk geht, und die Thatsachen nicht in ihrer Reinheit aufzufassen und zu begreifen sucht. Ver- [32] standesbegriffe können sie nie ganz erschöpfen, ihr Geist und Wesen muß anschaulich gemacht werden. Gediegene Darstellung ohne alles Raisonnement

und ohne hypothetische Erklärerey ist daher der eigentliche Charakter der Historie: in den einzelnen Theilen muß die vollkommenste Empirie herrschen, nur im Ganzen darf die Beziehung auf eine Idee liegen. So kehrt denn die Geschichte in ihrer vollendeten Gestalt gewissermaßen zum Styl der Chroniken zurück, indem sie das, was in diesen bewußtlos und aus bloßer Einfalt geschieht (wie z. B. uns die Verfasser von solchen oft aufs kräftigste und naivste den Geist ihrer Zeiten darstellen, weil sie selbst ganz mit dazu gehören) mit Absicht und der tiefsten Bedeutung thut.

Fassen wir alles obige zusammen, so wäre die Historie im eigentlichen Sinne (von der wir es unentschieden lassen wollen, ob man auch nur angefangen hat sie auszuführen) die Wissenschaft vom wirklich werden alles dessen, was praktisch nothwendig ist.

Hier offenbart es sich nun schon deutlicher, wie die Geschichte und die Theorie [3h] eben weil sie verschiedner Natur sind und sich in entgegengesetzter Richtung bewegen, einander zu begegnen, und eine in die andre überzugehen streben. Die Theorie beweist, was geschehen soll, sie geht dabey von der allgemeinsten und höchsten Foderung aus, und kommt von da immer mehr aufs Besondre, ohne je ganz zum Individuellen gelangen zu können. Die Historie wird von einer individuellen Erscheinung zur andern fortgeleitet, wobey aber das Allgemeinste und Höchste immer unsichtbar gegenwärtig ist: zur vollständigen Erscheinung würde es nur in dem Ganzen kommen, welches sie nie vollständig anfstellen kann. — So wie die Philosophie eine Geschichte des innern Menschen, so ist die Geschichte eine Philosophie des gesamten Menschengeschlechts. Es ist dieselbe Evolution des menschlichen Geistes, welche der Philosoph in der ursprünglichsten Handlung desselben als eins und untheilbar begriffen aufsucht und ihre Gesetze darlegt, und die der Historiker von Zeitbedingungen abhängig und in einem unendlichen Progreß realisirt, vorstellt.

[4a] Daß die Kunstgeschichte der Kunsttheorie nicht entrathen kann, erhellet aus dem bisherigen zur Genüge.

Denn jeder einzelnen Kunsterscheinung läßt sich nur durch Beziehung auf die Idee der Kunst ihre wahre Stelle anweisen, welche zu entfalten das Geschäft der Theorie ist; und wer die Idee der Kunst mit einiger Klarheit in sich hat, der besitzt schon Theorie, wenn er sie auch noch nicht ausgesprochen.[1]) 5

Auf der andern Seite kann die Theorie eben so wenig ohne die Geschichte der Kunst bestehen. Zuvörderst setzt ihre Entstehung überhaupt schon die Thatsache der Kunst voraus. Denn wie in aller Welt sollte man darauf kommen, die Gesetze, nach welchen der Menschliche Geist die Kunst ausübt, 10 erforschen zu wollen, wenn er sie überall noch nicht ausgeübt hätte? Die Thatsache der Kunst läßt sich aber nur durch Abstraction als eine unbestimmte denken; das heißt, wenn überhaupt eine Kunst vorhanden ist, so ist sie gerade so vorhanden, wie sie sich in verschiednen Zeitaltern, unter 15 verschiednen Nationen gestaltet hat. Diese Eine [4b] Thatsache umfaßt also schon den ganzen Inhalt der Geschichte. Freylich abstrahirt die Theorie anfangs davon und hält sich nur an das allgemeinste; doch fügt sie diesem immer nähere Bestimmungen hinzu, und stößt zuletzt sogar auf nationale 20 und lokale Bedingungen.

Man möchte etwa denken, wenn der Theorie einmal das allgemeine Factum der vorhandenen Kunst gegeben wäre, so könnte sie nachher der Geschichte den Abschied geben, und unbekümmert um sie fortfahren zu demonstriren, was in der 25 Kunst geleistet werden soll. Allein dieß darf sie nicht aus dem doppelten Grunde: weil ihre Gegenstände nicht von der Art sind, daß sie nach dem bloßen Begriff erkannt werden könnten, sie muß also immerfort auf die Gegenstände selbst hinweisen; und weil die Aufgaben der schönen Kunst sämtlich 30 von der Art sind, daß ihre Möglichkeit nur durch die wirkliche Lösung eingesehen wird. Sie muß mithin, sowohl ihrer Verständlichkeit als ihrer Beglaubigung wegen ihren Begriffen eine Reihe entsprechender Anschauungen unterlegen, welche

---

[1]) Erste Stunde. *(Schluss.)* 35

ihr die Geschichte darbietet. Diese bleibt für sie der ewige Codex, dessen [4c] Offenbarungen sie nur immer vollkommner zu deuten und zu enthüllen bemüht ist.

Mit Einem Wort, was wir so eben abgeleitet haben, ist, damit ich es auf die schlichteste Weise ausdrücke, die von je und je anerkannte Wahrheit, daß die schöne Kunst sich nur vermittelst der Beyspiele lehren lasse.

Wenn nun die Kunstgeschichte das unentbehrliche Correlat der Kunsttheorie ist, so wird nöthig seyn die Zweifel zu heben, welche sich gegen die Möglichkeit einer Kunstgeschichte erheben dürften. Die hauptsächlichsten möchten etwa folgende seyn.

Gegenstand der Geschichte, haben wir gesagt, kann nur dasjenige seyn, worin ein unendlicher Fortschritt Statt findet. Jede einzelne Kunsterscheinung müßte also in einer unbestimmbar weiten Entfernung von der höchsten Vollkommenheit vorgestellt werden; und doch nennen wir nur das ein ächtes Kunstwerk, was in sich vollendet ist: was nicht vortrefflich, hat in der schönen Kunst gar keinen Werth. Die ganze Kunstgeschichte würde also aus Erscheinungen zusammengesetzt seyn, denen im Gebiete ächter [4d] Kunst eigentlich kein Platz gebührte. Wie läßt sich nun dieser Widerspruch ausgleichen? Die Kunst erscheint überall an ein nationales und locales Element gebunden, also unter Beschränkungen. Der ewig rege Kunstgeist bildet sich immer von neuem aus dem Stoffe jedes Zeitalters, aus jeder bestimmten Umgebung gleichsam einen Körper an, organisirt sich eine Gestalt. Je nachdem nun dieser Stoff widerstrebender, oder tauglicher und bildsamer ist, wird auch die äußre Organisation der Kunst gröber oder zarter ausfallen, und es wird ihm mehr oder weniger gelingen, sich darin frey zu bewegen, und sich mit aller Fülle, Energie, Leichtigkeit und Evidenz zu offenbaren. Dieß ist es, was man mit dem Ausspruche meynt, ein Volk, ein Zeitalter sey poetischer als das andere. Der Mangel kann freylich bis zur gänzlichen Negation gehen: und eine solche Prosa in den Gesinnungen, Ansichten, Sitten, Einrichtungen ꝛc. kann in einer bestimten Nationalität so fixirt seyn, daß sie ohne eine ganz neue Ordnung der Dinge nicht [4e] aufzu-

heben ist, und daß so lange wahre Poesie und Kunst unmöglich bleiben. — Sonst aber muß ein jedes Kunstwerk aus seinem Standpunkte betrachtet werden; es braucht nicht ein absolut höchstes zu erreichen, es ist vollendet, wenn es ein Höchstes in seiner Art, seiner Sphäre, seiner Welt ist; und so erklärt sich, wie es zugleich ein Glied in einer unendlichen Reihe von Fortschritten, und dennoch an und für sich befriedigend und selbständig seyn kann.

Der andre Zweifel gegen die Möglichkeit einer Kunstgeschichte ist folgender. Die Geschichte soll, wie wir gesehen haben, nicht ein bloßes Aggregat von Wirklichkeiten seyn, sondern zur Einsicht ihrer Nothwendigkeit führen, sie soll in dem Chaos der Erscheinungen einen gesetzmäßigen Gang entdecken. Nun ist man aber allgemein einverstanden, daß die Kraft des Geistes, wodurch Werke der schönen Kunst hervorgebracht werden, das Genie, etwas sey, worauf gar nicht zu rechnen ist, eine bloße Gunst der Natur. Wie läßt sich also mit Zuversicht eine genialische Kunstproduction erwarten? Und doch behauptet dieß die Kunstgeschichte. So, [41] nur durch Beyspiele mich klar zu machen, fodert die Ilias als ihren poetischen Gegensatz und ihre Ergänzung die Odyssee, und der tragische Styl des Aeschylus weist bestimmt auf den des Sophokles hin, als das, was die in ihm noch zurückbleibenden Disharmonien lösen soll. Die Erscheinungen im Gebiete der Kunst sind also objektiv nothwendig, subjektiv aber zufällig, und aus dieser Unterscheidung begreift sich auch schon wie beydes mit einander bestehen kann. Nämlich es muß ein solches Werk, seinem Wesen nach, irgend einmal im Ganzen der Kunstwelt zum Vorschein kommen, die Person des Künstlers aber ist dabey ganz zufällig. Hiemit sind schon die Bestimmungen der Zeit und des Ortes abgerechnet. Wo und wann ein solcher Geist in die Welt treten werde, das läßt sich nicht vorher wissen, und also auch nach dem Erfolge nicht erklären. Ob dieser Dichter oder Mahler Sophokles oder Raphael, oder wie er sonst heißen mag, das ist gleichgültig; sein Kunststyl ist für die Geschichte das wesentliche, in seinen Werken hat

er sein inneres [4s] Leben, seine künstlerische Person niedergelegt; die äußerlichen Begebenheiten seines bloß irdischen Lebens gehen uns da nichts an. Freylich sucht die Geschichte auch die Ausbildung des Künstlers durch seine Umgebungen, die Umstände seines Lebens, sein Studium der Vorgänger u. s. w. zu zeigen; bey allem diesem muß sie jedoch sein eigenthümliches Genie schon voraussetzen. Grade so geht es auch der politischen Geschichte: sie mag die Individuen, welche in die Begebenheiten eingreifen, noch so früh aufnehmen, um durch das was ihnen vorangegangen ist und sie umgeben hat, ihren Charakter so oder so bestimmt zu zeigen und sie auch wieder als Wirkung zu betrachten, so muß sie doch immer einen ursprünglichen Kern in ihnen als unerklärlich zurücklassen. Denn die Erschaffung von Individuen ist das Geheimniß, das sich die Natur vorbehalten hat: und hierauf beruht eben der wunderbare Zauber der Geschichte, indem sonst keine unerwartete Rollen in sie eintreten könnten. Bey der Kunstgeschichte ist es nur um so auffallender, daß wir hier an der Gränze unsrer Erkenntniß stehen, weil das Genie ein solcher ursprünglicher [4h] Kern des Menschen ist, der unter allem Erlernten, bey einer noch so kunstvollen Ausbildung immer das Glänzendste und Hervorstechendste bleibt.

Man will bemerkt haben, daß die Menschen von Genie zuweilen in Menge gleichzeitig erschienen, gleichsam als wären sie wie eine göttliche Gesellschaft nach vorgängiger Verabredung auf die Erde herabgekommen, und daß sie dann wieder auf Jahrhunderte verschwunden seyn. Wie dem auch sey, die Zufälligkeit und Seltenheit des Genie's darf uns nicht verzagen lassen, als ob manches große in der Kunst, was wir uns bis jetzt bloß als ausführbar denken, vielleicht nie werde ausgeführt werden, weil der Mann dazu in aller Folge der Zeiten nicht gebohren werden möchte. Wir dürfen uns nur zu dem höheren unstreitig wahren Gesichtspunkt erheben, wo alle individuellen Genien nur als einzelne Seiten und Erscheinungen von dem Einen großen Genius der Menschheit zu betrachten sind, der nicht untergehen kann, und sich wie der Phönix aus seiner Asche immer schöner und herrlicher wieder gebiert.

Eben dieser [5a] Genius ist es auch, der das Poetische im Leben hervorbringt, was sich nicht selbst im Kunstwerke conzentrirt, aber auf den Charakter von Kunstwerken Einfluß hat, von der rohesten Mythologie an bis zur gebildetsten Sitte; alle die mannichfaltigen Phänomene, wo die Menschheit in Masse zu dichten scheint. Wenn dieses Poetische auch in langen Zeitaltern fast gänzlich verschwindet, darf man darum doch nicht die Hoffnung aufgeben, es wieder aufblühen zu sehen. Die Kunstgeschichte soll keine Elegie auf verlohrne und unwiederbringliche goldne Zeitalter seyn. Eine solche vollendete Harmonie des Lebens und der Kunst wie in der Griechischen Welt statt fand, und die von einer Seite unendlich über unserm jetzigen Zustande ist, wird man zwar in derselben Art nie wiederkommen sehen. Allein jene schöne Periode fiel in die Jugend, ja zum Theil in die Kindheit der Welt, wo sich die Menschheit noch nicht recht auf sich besonnen hatte. Aber wenn einmal ein solches Zusammentreffen auf andre Weise, weit [5b] mehr mit Absicht und Bewußtseyn wieder erlangt wird, so kann man zuverläßig voraus sagen, daß es etwas weit größeres und daurenderes seyn wird als die Hellenische Blüthezeit. Wie sehr uns auch die Barbarey und Unpoesie mancher Zeitalter, und vielleicht unsers eignen, abstoßen mag: wer kann wissen, ob nicht der Genius alle diese abweichenden tausendfachen Formen und Gestaltungen der Menschheit selbst, zu einem großen Kunstwerke verarbeitet und ordnet, worin auch die Dissonanzen ihre Stelle finden müssen? Wie in allem der unendliche Fortschritt gefodert wird, so steht sogar zu erwarten, daß er in dieser allgemeinen Metempsychose in immer höhere und mehr geläuterte Organisationen übergehen und zuletzt sich in aetherischer Verklärung darstellen wird.

Es begreift sich daß die Kunstgeschichte sich nicht so an Örter heften und der Zeitreihe mit Stätigkeit folgen kann, wie die politische. Erst [5c] nach Jahrhunderten kann vielleicht ein großer Geist den ihm verwandten ansprechen, der in Stande ist entsprechende Werke an die seinigen anzubilden, und so gehören zuweilen Genien die durch Welttheile und

Jahrtausende getrennt sind, unmittelbar zu einander. [Goethe der erste epische Dichter im Sinne der Alten nachdem die Schule der Homeriden erloschen.] In den gewöhnlichen Geschichten der Poesie, auch der Mahlerey, stehen die Dichter einer Nation ja vielleicht einer Provinz ungefähr so nach einander, wie die Assyrischen oder Aegyptischen Könige in den alten Universalhistorien: Das ist der Chroniken-Styl in der Kunstgeschichte. Das Bestreben nach literarischer Vollständigkeit, der gelehrte Wust ist ein großes Hinderniß. Um Gesichtspunkte für die Kunstgeschichte zu bekommen, muß man große Massen zusammenfassen, und diese lassen sich nicht übersehen, wenn man nicht alles ausscheidet, was rein null ist, bloß zufällige falsche Richtungen und verfehlte Versuche, den ganzen Troß der Nachbeter und secundären Köpfe. Dieses finden nun die meisten allzustrenge, und so führen sie immer noch eine Menge Poeten auf, deren Werke niemand liest, die eigentlich auch gar nicht existiren.

[5 d] Überhaupt ist die ächte Behandlung der Kunstgeschichte eine sehr schwierige Aufgabe. Zuvörderst wegen der großen und unersetzlichen Lücken in der so wichtigen Geschichte des Alterthums. Sehr oft muß man aus Mangel an näheren Nachrichten den Geist einer gewissen Zeit aus einem Gedichte diviniren, das uns als einziges Denkmal aus derselben übrig geblieben ist, und doch selbst wieder erst nach der Versetzung in den damaligen Standpunkt beurtheilt werden kann. Weil das Genie zum Theil bewußtlos handelt, so können selbst die ausdrücklichsten Äußerungen vom Urheber eines Werks über die Absicht und Bedeutung desselben irre leiten. Beyspiel vom Virgil und Dante. Endlich ist die historische Darstellung schwierig, weil sie Werke der höchsten Darstellung betrifft. Die vollkommen anschauliche Kunstgeschichte wäre also, wiewohl in prosaischer Form, eine Poesie in der zweyten Potenz, und die Entfaltung der Künste ließe sich vielleicht am tiefsten in einem großen Gedichte darstellen.

Die Griechen konnten natürlicher Weise [5e] keine eigentliche Kunstgeschichte haben, weil sie keine andre Nation von der poetischen Seite kannten, die ihnen zum Vergleichungspunkt

für ihre eigne Entwickelung hätte dienen können; und sie fühlten sich überhaupt mehr als sie sich begriffen. Die Römer waren bloß Nachahmer der Griechen, und arbeiteten sich in alle ihre Kunstformen hinein. Die meisten neueren Nationen sind einseitig auf ihre Nationalität eingeschränkt gewesen, und haben sich zum Theil eingebildet, man müsse nur die Alten nachahmen; ihre Literatoren haben gar nicht gemerkt, daß ihre größten Köpfe ganz etwas anders erstrebten, haben die Werke derselben darnach umgedeutet (so die Spanischen Akademiker den Don Quixote nach den Regeln des Aristoteles), oder gar das Beste verkannt. Den Deutschen scheint die Lösung dieser Aufgabe vorbehalten zu seyn: sie allein verbinden Tiefe mit Universalität, und ihre Nationalität besteht darin sich derselben willig entäußern zu können. Unter Ihnen ist auch der Anfang zu einer ächteren Kunstgeschichte wirklich gemacht worden. Man kann Winkelmann eigentlich den Stifter derselben nennen. Er war dem Geiste nach streng systematisch, wiewohl ganz und gar nicht in der Form [57] seiner Werke. Er betrachtete zuerst die gesamte alte Kunstwelt als eins und untheilbar, als ein organisches Ganzes, als ein eigentliches Individuum. In der Geschichte der antiken bildenden Kunst ist durch ihn wenigstens das Prinzip richtig aufgestellt, die Untersuchung ist auf den rechten Weg geleitet; in der Ausführung bleibt freylich noch unermeßlich viel zu thun übrig. Über die Geschichte der Poesie giebt er nur Winke. Es sind seitdem auch bedeutende Schritte darin geschehen, doch ist noch der größte Theil der Arbeit zurück.

Höchst wesentlich ist für die Kunstgeschichte die Anerkennung des Gegensatzes zwischen dem modernen und antiken Geschmack. Man hat oft (besonders bey den Franzosen im Zeitalter Ludwigs XIV.) über den Vorzug der Alten oder Neuern gestritten, allein man hat sie nur dem Grade nicht der Art nach verschieden geglaubt; und gewöhnlich verglich man nur solche Autoren mit den Alten, die sich ganz nach dem classischen Alterthum gebildet hatten und auf der Bahn desselben fortzugehen suchten. Daß die Werke welche eigentlich in der Geschichte der modernen Poesie [58] Epoche machen, ihrer

ganzen Richtung, ihrem wesentlichsten Streben nach mit den Werken des Alterthums im Contraste stehn und dennoch als vortrefflich anerkannt werden müssen: diese Behauptung ist erst seit kurzem aufgestellt worden, und findet noch viele Gegner. Man hat den Charakter der antiken Poesie mit der Benennung classisch, den der modernen romantisch bezeichnet; wie ich in der Folge bey der Entwickelung dieser Begriffe zeigen werde, sehr treffend. Es ist eine große Entdeckung für die Kunstgeschichte daß dasjenige, was man bisher als die ganze Sphäre der Kunst betrachtete (indem man den Alten uneingeschränkte Autorität zugestand) nur die eine Hälfte ist: das classische Alterthum selbst kann dadurch weit besser verstanden werden als aus sich allein. Diese große allgemeine Antinomie des antiken und modernen Geschmacks (denn sie findet sich auch in den übrigen Künsten) welche die Geschichte aufstellt, ist nur der Theorie zu lösen vorbehalten, und wir sehen also hier wieder ihre innige wechselseitige Verknüpfung mit der Geschichte. [5h] Diejenigen, welche nach einer analytischen Philosophie alles auf todte Einförmigkeit zurückführen möchten, verzagen gleich, wenn sie hören, daß entgegengesetzte Dinge in gleicher Dignität stehen, gleiche Rechte haben sollen, und glauben sich in ein Chaos von Verwirrung zu verlieren. Wir aber, die wir es wissen, daß unser ganzes Daseyn auf dem Wechsel sich beständig lösender und erneuernder Widersprüche beruht, würden verwundert seyn, wenn es anders wäre. Wir können uns die Antinomien der Kunst unter Bildern der äußeren Körperwelt leicht anschaulich machen, deren Erscheinungen ja auch aus ähnlichen Widersprüchen hervorgehen. So kann man sich die antike Poesie als den einen Pol einer Magnetischen Linie denken, die romantische als den andern, und der Historiker und Theoretiker, um beyde richtig zu betrachten, würde sich möglichst auf dem Indifferenzpunkte zu halten suchen müssen. Freylich wird unsre historische Kenntniß nie vollendet, es muß immer durch Divination ergänzt werden. [6a] Es könnte sich in der Folge offenbaren, daß das, was wir jetzt als den andern Pol betrachten, nur ein Übergang, ein Werden sey, (welcher Charakter sich sogar

mit Wahrscheinlichkeit in der romantischen Poesie aufweisen läßt) und die Zukunft also erst das der antiken Poesie entsprechende und ihr entgegengesetzte Ganze liefern werde.

So viel für jetzt von der Kunstgeschichte. Den Begriff der Kritik habe ich bis jetzt noch gar nicht berührt, und doch wird sich bey seiner Erörterung zeigen, daß Kritik so wohl für Theorie als Kunstgeschichte das unentbehrliche Organ, und das verbindende Mittelglied beyder ist.

Ganz einfach erklärt ist Kritik die Fertigkeit, Werke der schönen Kunst zu beurtheilen. Indessen sind alle Menschen einverstanden daß die schöne Kunst für den unmittelbaren Eindruck arbeitet, daß sie durch das Gefühl aufgenommen, empfunden werden muß. Empfinden ist aber gerade das entgegengesetzte von beurtheilen; jenes drückt ein passives, dieses ein actives Verhältniß gegen den Gegenstand aus. Es fragt sich also: wie ist Kritik überhaupt möglich? Dieß Empfinden des Schönen ist von vielen misverstanden [6b] und so weit ausgedehnt worden, als wenn sich die Seele dabey eben so leidend verhielte wie bey den Eindrücken auf die äußeren Sinne, da doch erst durch ein wunderbares Spiel der Gemüthskräfte das Kunstwerk, welches weder ein Gegenstand der äußern Sinne noch auch des bloßen Verstandes ist, zu seiner poetischen Existenz in uns gebracht wird. Zwar ist der Geist auch bey den Sinnesempfindungen nicht eigentlich und wahrhaft leidend: eine höhere Philosophie zeigt uns, daß nie etwas von außen in ihn hineinkommt, daß er nichts als reine Thätigkeit ist, und daß er sich nur dann leidend erscheinen muß, wenn sich seine Thätigkeit nach nothwendigen Gesetzen beschränkt. Allein nach der gewöhnlichen Ansicht und dem unmittelbaren Ausspruche unsers Bewußtseyns empfängt doch die Seele von einem Kunstwerke, das ihr dargeboten wird, den ersten Anstoß bloß leidend; und eine Menge gebräuchliche Ausdrücke bezeichnen nicht bloß dieß Verhältniß, sondern auch, daß das Kunstwerk um so vortrefflicher sey, jemehr die Seele sich ihm hingeben muß, und in dem Eindrucke desselben ganz verloren ist. Man sagt: gerührt, [6c] erschüttert, entzückt, bezaubert, hingerissen, außer sich seyn.

Müssen diese Gemüthsbewegungen nun der Beurtheilung zu lieb aufgehoben und vernichtet werden? Keinesweges, denn sonst würde das Kunstwerk nicht empfunden, und das Gefühl bleibt doch die Hauptsache bey der Entscheidung darüber. Wie sind nun so entgegengesetzte Dinge mit einander zu vereinigen wie das Urtheil ist, welches eine Herrschaft des Gemüths über den Gegenstand bezeichnet, und Gefühle, die sich dessen ganz bemächtigen? Wir müssen uns hier an das ganze Geheimniß unsers geistigen Daseyns erinnern, welches nichts anders ist als ein beständiges Pulsiren zwischen einer nach außen hin sich verbreitenden und einer in sich selbst zurückkehrenden Thätigkeit. Schon in der bloßen Sinnesempfindung ist das Gemüth ursprünglich verloren; daß sie zum Bewußtseyn kommt, heißt eben, daß der Geist mit freyer Thätigkeit über sie hinausgeht, und über sein eignes Verlorenseyn in der Empfindung reflectirt. Eben dieser Akt wird nun bey der Betrachtung des Schönen nur nach einem größeren Maßstabe, gleichsam in einer höheren Potenz erneuert. Es soll [6d] und darf nichts an unserm Gefühle selbst mit Willkühr verändert werden, sondern wir müssen nur frey darüber reflectiren, unsre Empfänglichkeit selbst zum Gegenstande unsrer Selbstthätigkeit machen.

So wie bey der Sinnesempfindung durch Wiederhohlung ähnlicher Eindrücke das Bewußtseyn immer heller und klarer wird, so ist es auch bey der Betrachtung des Schönen und dem Kunstgenusse. Wie wird nicht ein kindisches und noch ganz neues Gemüth von jedem bunten Farbenspiel, jedem lebhaften lärmenden Wechsel von Tönen ergriffen und entzückt! Der Eindruck bey der ersten Bekanntschaft mit solchen Gegenständen ist ein frohes aber gänzlich unbestimmtes Erstaunen, wie jeder Mensch sich aus seiner Kindheit wird zu erinnern wissen; erst durch häufige Übung daran bekommt die freye Thätigkeit im Gemüthe die Oberhand, und es lernt vergleichen und unterscheiden, also urtheilen, indem dieß ja nichts andres ist.

Die Fähigkeit zu beurtheilen beruht also darauf, daß man die Eindrücke nicht ihrer Beschaffenheit sondern ihren außer-

wesentlichen Bedingungen nach in seine [6e] Gewalt bekomme: daß man sie festhalten, sie beliebig in der Erinnerung erneuern, sie mit andern zusammenstellen, und ganze Reihen von Eindrücken zu einem Gesamt-Eindruck vereinigen könne. Dieß letzte ist das schwerste dabey und was man am spätsten lernt. Man wird finden, daß die meisten Menschen an einem Kunstwerke nur das einzelne loben oder tadeln: von dieser oder jener Schönheit daran, wie man es zu nennen pflegt, sind sie ergriffen; das Ganze als solches aber ist für sie eigentlich gar nicht vorhanden, besonders wenn es von bedeutendem Umfange ist. Bey den bildenden Künsten, die in ihren Hervorbringungen alles gleichzeitig darstellen, werden die Betrachter unmittelbarer hiezu aufgefodert; weniger bey der Poesie und Musik und allem was successiv ins Gemüth kommt. Wie wenige sind einer solchen Spannung der Aufmerksamkeit fähig, daß sie z. B. in einer so reichen Composition, wie ein Schauspiel von Shakspeare ist, sich von Anfang bis zu Ende alles gegenwärtig erhalten könnten, alles auf einander beziehen, um sich zuletzt des Einen großen Eindrucks aus diesen unzähligen [6f] Eindrücken bewußt zu werden. Und doch ist dieß zu einer ächten Kritik unumgänglich erfoderlich. Freylich hat es viele gegeben, die sich für Kritiker ausgaben und weitläuftige Kunstbeurtheilungen schrieben, und die doch hiezu nicht im Stande waren. Das sind besonders diejenigen, die vorzugsweise, oder gar ausschließend auf die sogenannte Correktheit gehen. Man kann diesem Worte zwar einen gültigeren Sinn unterlegen; sie meynen aber damit eine Vollkommenheit der einzelnen Theile des Kunstwerks, und zwar bis in die kleinsten hinein, die ohne Beziehung auf das Ganze Statt finden soll. Man könnte dieß die atomistische Kritik nennen (nach Analogie der atomistischen Physik), indem sie ein Kunstwerk wie eine Mosaik, wie eine mühsame Zusammenfügung todter Partikelchen, betrachtet; da doch jedes, welches den Namen verdient, organischer Natur ist, worin das Einzelne nur vermittelst des Ganzen existirt.

Zu der Herrschaft über die äußerlichen Bedingungen der Eindrücke gehört es auch, daß man dasjenige davon abzu-

scheiden wisse, was von der Stimmung, d. h. einem vorüber-
[6a] gehenden Zustande unsrer Empfänglichkeit, herrührt. Un-
möglich kann es für ein Urtheil gelten, wenn jemand nach
Launen heute so, morgen so, auf ganz entgegengesetzte Art
5 über dieselbe Sache spricht. Die höchste Foderung über diesen
Punkt wäre also: sich selbst willkührlich stimmen, d. h. in
jedem Augenblicke die reinste und regste Empfänglichkeit für
jede Art von Geistesproduct in sich hervorrufen zu können. Dahin
bringt es aber vielleicht niemand. Man erhebt sich über die
10 Stimmung gewissermaßen schon dadurch, daß man sich ihrer
bewußt ist; denn alsdann kann man sichs klar machen, wie
etwas in einer andern Stimmung ungefähr auf uns gewirkt
haben würde.

Allein alles bisherige reicht bey weitem noch nicht hin,
15 um den Kenner zu bilden. Die Vergleichung mit vormaligen
Eindrücken haben wir gesehen, muß den Maßstab für die
Beurtheilung herleihen. Nun kommt es darauf an, von
welchen Gegenständen diese Eindrücke waren. Es ist eine
triviale Bemerkung, daß jemanden, der in seinem Leben nicht
20 viel Gutes gesehen, das um etwas bessere, immer noch nicht
[6b] Vortreffliche leicht außerordentlich gefällt. So lange also
die Gegenstände der Vergleichung mit dem vorliegenden nur
diejenigen sind, die sich gerade vorfinden, die wir so zufällig
aufgesammelt haben, bleibt das Urtheil immer bloß subjectiv;
25 objectiv, über unsre Person hinaus gültig, kann es nur da-
durch werden, daß die Vergleichung mit solchen Gegenständen
angestellt worden, die wirklich dazu gehören, und einen wahren
Maßstab der Vollkommenheit abgeben können, welches denn
keine andre sind, als die vortrefflichsten Werke derselben Kunst
30 in verwandten Gattungen. Da diese sich nun nicht von selbst
beysammen finden, sondern oft in entfernten Zeitaltern und Na-
tionen aufgesucht werden müssen, so sieht man leicht ein, daß
zu einer gründlichen Kritik historisches Studium, Kenntniß der
Kunstgeschichte, wesentlich erfodert wird. Ferner steht jedes
35 Kunstwerk, so sehr es der Künstler auch selbständig und in
sich abgeschlossen zu bilden bemüht ist, doch vermöge der Ein-
flüsse, welche sein Geist von seinen Vorgängern erfahren, bey

seiner Entstehung in einem wirklichen historischen Zusammenhange [7a] mit früheren Productionen, auf welche bey der Beurtheilung Rücksicht genommen werden muß. Ein solcher regelmäßig fortgepflanzter Einfluß auf die Nachfolger in der Kunst vermittelst eingeführter Maximen und Methoden heißt eine Schule, ein Begriff, der bey den Modernen anwendbarer bey den bildenden Künsten als bey der Poesie, bey den Alten auch in dieser gültig und brauchbar war. Also auch in dieser Hinsicht bedarf die Kritik der Kunstgeschichte.

Ferner liegt in ihr eine beständige Beziehung auf die Theorie. Denn das Urtheil kann nur durch Begriffe klar gemacht und ausgesprochen werden, die erst durch ihre Stelle in einem vorausgesetzten Systeme (man mag es nun ausdrücklich besitzen oder nicht) ihre volle Bestimmtheit erhalten. Die kritische Reflexion ist eigentlich ein beständiges Experimentiren, um auf theoretische Sätze zu kommen. Auf der andern Seite wird durch sie das, was in einer Kunst vorhanden ist, erst zum Objekte für die Kunstgeschichte und dadurch mittelbar auch für die Theorie verarbeitet, denn beyde haben es ja nicht mit den Kunstwerken zu thun, in so fern sie eine äußerliche [7b] Masse in der Sinnenwelt ausmachen, sondern mit ihrem Geiste, den wir nur in uns selbst erforschen können. Die enge gegenseitige Verbindung dieser drey Dinge wäre hiemit wohl genugsam ins Licht gesetzt.

Mit welcher Kraft des Geistes aber auch die Kritik geübt und zur Fertigkeit gebracht werden mag, so bleibt doch immer etwas subjectives in den Urtheilen zurück. Denn wir werden von einem Kunstwerk nicht bloß als Menschen sondern als Individuen affizirt, und das noch so ausgebildete Gefühl steht immer unter individuellen Beschränkungen. Da es also durchaus keine Wissenschaft giebt, welche rein objektiv, allgemein gültig urtheilen lehrte, so bleibt nichts andres übrig als sich seiner Persönlichkeit dabey bewußt zu seyn, sie liberal zu behandeln, und so viel möglich in der Art der Mittheilung mit auszudrücken. Es ist daher nichts verkehrter als mit pedantischer Methode über Kunstwerke zu schreiben, wie manche

Kritiker thun, weil sie es ihrer Würde als sogenannte Kunstrichter schuldig zu seyn glauben. Auf diese Art wird unter gleichgültigen Formeln alles Charakteristische ausgelöscht, statt daß hier grade die kecksten, geistreichsten und unmittelbarsten Äußerungen [7c] des Gemüths an ihrer Stelle sind. Mit einem Worte, was seinem Wesen nach nothwendig individuell seyn muß, sey es auch in der Form.

Jeder Mensch, der nicht mit seinem Geiste auf demselben Punkte stehen bleibt, wird sich erinnern, wie sich oft seine Urtheile bey vermehrten Einsichten und erhöhter Bildung ganz anders gewandt haben; daher dürfen ihn auch die Abweichungen andrer nicht befremden, die sich grade bey den Ansichten der geistvollsten Menschen von den vortrefflichsten Werken am auffallendsten offenbaren, wenn sie mit einiger Tiefe in sie eingehen. Wegen der eben erwähnten Subjektivität auch der gründlichsten Urtheile, berechtigt dieß gar nicht zu einem allgemeinen Skeptizismus in Sachen der Kunst. Es können verschiedne Menschen wirklich denselben Mittelpunkt vor Augen haben, aber weil jeder von einem verschiednen Punkte des Umkreises ausgeht, so beschreiben sie auch dahin verschiedne Radien.

Wenn man außer dem über die Erfodernisse ächter Kritik gesagten erwägt, daß auch die Kenntniß von den Mitteln einer Kunst, oder von der technischen [7d] Theorie, die bey manchen Künsten eine so weitläuftigte Wissenschaft ist, mit dazu gehört, so wird es einleuchtend, daß es erstaunlich schwer ist, in irgend einer Kunst zu einer bedeutenden Kennerschaft zu gelangen, daß man leicht einen großen Theil seines Lebens damit zubringen kann, und daß die Energie und Gewandtheit des Geistes, welche dazu gehört, sogar mehre Künste als Kenner zu umfassen, eine große Seltenheit seyn muß. Man weiß also auch was man von dem anmaßenden Aburtheilen über die höchsten Hervorbringungen des menschlichen Geistes von Leuten, die gar nichts mit Ernst und Eifer getrieben haben, zu halten hat.

Braucht der Kenner immer auch ausübender Künstler zu seyn? Nein, denn die Anlage hiezu besteht in der Fähigkeit

sich selbst den ersten Anstoß zu geben, in der ursprünglichen Selbstthätigkeit und Regsamkeit des Geistes. Der Kenner braucht nur Empfänglichkeit oder Sinn, Urtheil und die Gabe der Forschung zu haben. Man hat oft einem Beurtheiler eingewandt: „du kannst es ja doch nicht besser machen"; aber mit Unrecht, denn das ist es ja gar nicht was er behauptet, sondern er sucht bloß [7e] die Möglichkeit im Allgemeinen zu zeigen, es besser zu machen. Auf der andern Seite fragt sich: ob der Künstler immer auch Kenner zu seyn brauche? und dieß muß man ebenfalls verneinen. Das Verhältniß der bewußtlosen und selbstbewußten Thätigkeit im Geiste des Künstlers kann verschieden seyn; zur höchsten Vollendung wird zwar immer ein Gleichgewicht zwischen beyden erfodert, doch giebt es Künstler die von ihren wahrhaft genialischen Productionen sehr wenig (sich und andern) Rechenschaft zu geben im Stande sind. Ganz darf freylich das Urtheil nicht fehlen, wenn sie nicht bloß durch das gute Glück davor bewahrt werden sollen, ins excentrische und ausschweifende zu gerathen. Dieß war denn doch die Foderung, die in der Periode der Kraftgenie's gemacht wurde, das Genie solle völlig blind seyn, der kleinste Grad von Einsicht und Vernunft, glaubte man, thue schon der Genialität Abbruch. Der Erfolg war auch darnach. — Aber eigentliche Kennerschaft geht immer auf Universalität aus, indem sie zur größeren Genauigkeit ihres Maßstabes alles Vergleichbare so viel möglich vollständig zu kennen sucht: so wird sie von einem [7f] Werke auf alle übrigen desselben Charakters, derselben Gattung, dann der ganzen Kunst, welcher jenes angehört, wo möglich auch verschiedner Künste hingeführt, und das Studium des Kenners hat in seinem Umfange keine Gränzen. Der ausübende Künstler hingegen darf einseitig seyn und um vieles unbekümmert bleiben; es ist genug wenn er seinen Geist mit Energie in einer einzigen bestimmten Richtung bewegt, und eben diese Energie könnte durch allzugroße Verbreitung geschwächt werden. [1])

[1]) Zweyte Stunde. *(Schluss.)*

Man sieht häufig, daß Menschen um für Kenner zu gelten eine große Kälte affectiren; und daß auf der andern Seite von Menschen die sich einem unerzognen Gefühl überlassen der gründliche Kunstbeurtheiler ein kalter Kritiker oder Kunstrichter gescholten wird. Dieß ist eine ganz falsche Vorstellung: was mit dem Gefühl nicht aufgefaßt wird, ist in dem Kunstwerke für uns nicht vorhanden; Empfänglichkeit ist also das eine wesentliche Erfoderniß zum Kenner, und in so fern ist der wärmste Kritiker auch der beste. Der Anschein von Kälte rührt nur daher, daß die Anlagen, welche die wilden Ausbrüche des Gefühls in Schranken halten, bey ihm mehr ausgebildet sind. Das [7g] tiefe und ernste Gefühl hält seine Entzückungen für zu heilig um sie an gemeinen Puppentand zu verschwenden, und weil sich die kindischen Bewunderer von diesem in ihrer Erwartung betrogen finden, daß sie dabey in oberflächlichen Enthusiasmus auflodern sollen, so klagen sie dann über Kälte und Härte. Kennerschaft und ächter Enthusiasmus schließen sich also gar nicht aus. Bey Winkelmann war z. B. der letzte in einem eminenten Grade vorhanden; es fehlte dagegen zuweilen an Klarheit und Schärfe der Unterscheidung. Lessing hingegen war eigentlich ein kalter Kritiker, es fehlte ihm an Sinn und Empfänglichkeit für Poesie, er wollte alles mit seinem scharfen Verstande ausmachen, daher war er sehr glücklich in seiner Polemik gegen Kunstwerke die bloß mit dem Verstande mangelhaft, unbefriedigend zusammengesetzt sind; aber gar nicht, wo er das Wesen ächt genialischer Hervorbringungen zu entwickeln versuchte. [Johnson.]

Die Kunst der Kritik kann nur durch ausführliche Behandlung mitgetheilt werden. Es hat aber sehr viel vortreffliche Kenner gegeben, die immer mehr unmittelbar aufs praktische gegangen sind; d. h. ihren Takt aufs feinste ausgebildet haben, ohne [7h] seine Wahrnehmungen eben so genau aussprechen zu können. Sie verstehen sich aufs halbe Wort, und gut oder nicht gut, vortrefflich oder schlecht sind ihre Aussprüche. Von ihrer Kennerschaft bleibt daher auch kein Ertrag für die Nachwelt übrig. So erklärt sichs wie Nationen,

bey denen sowohl der erfindende Geist in der Poesie, als der feine Takt der Beurtheilung immer sehr rege gewesen ist (die Spanier und Italiäner) fast gar keine kritische Schriften, geschweige denn vortreffliche besitzen. Die Nördlichern Nationen Europa's haben sich desto mehr damit abgegeben, die Franzosen glänzend und oberflächlich, die Engländer nach dem sogenannten gesunden Menschenverstande klar und langweilig, die Deutschen ehrlich aber schwerfällig. Die meisten dieser Kritiken sind selbst unter aller Kritik. Die respectabelste Schule von Kritikern die es vielleicht je in der Welt gegeben hat, waren die Alexandrinischen Grammatiker.

Mit dem Worte Kritik wird nicht selten das Wort Geschmack verbunden, um jene von der historischen, philologischen Kritik ꝛc. zu unterscheiden. Man sagt: Kritik des Geschmacks. Diese Zusammenstellung ist aber tautologisch und folglich unschicklich, [8a] denn Geschmack bedeutet ebenfalls die Fähigkeit das Schöne zu beurtheilen. Kritik müßte denn etwa im Sinne der kritischen Philosophie genommen seyn, dann hieße es: eine Untersuchung über die Gültigkeit der vom Geschmack abhängigen Urtheile.

Es wird der Mühe werth seyn, hier den Ursprung und die Angemessenheit dieses Ausdrucks etwas näher zu betrachten. Unstreitig ist er von dem körperlichen Sinne des Geschmacks hergenommen. Nun fragt sich wie wir dazu kommen die Empfänglichkeit für die feinsten und geistigsten Empfindungen unter dem Bilde eines so höchst materiellen Sinnes zu bezeichnen. [Klopstocks sinnreiche Ode von den Ansprüchen der verschiednen Sinne.] Der Contrast wird noch auffallender wenn man das Bild auf das Verbum übertragen, und z. B. sagen wollte: ich schmecke ein Gedicht, eine Musik ꝛc. Wir müssen uns erinnern, daß auch das Gefühl, der unterste aller Sinnen, indem er bloß ihre körperliche Grundlage zu seyn scheint, nicht nur für Kunstsinn, sondern auch für Empfänglichkeit des Gemüths für alle edlen und sittlichen Regungen gebraucht wird. Was ist nun der Grund, warum man dabey nicht die sogenannten edleren Sinne, Gehör und

Gesicht, vorgezogen hat? Vermuthlich hat eben die Klarheit und Bestimmtheit, welche es möglich macht, diesen Sinnen eigne schöne [8b] Künste zu widmen, sie von der Wahl eines allgemeinen Sinnes für alle ausgeschlossen. Das Gesicht zeigt uns Farben und Figuren, das Gehör unterrichtet uns von Bewegungen; beyde setzen uns ihre Gegenstände als in der Entfernung von uns entgegen. Beyde sind also mehr geschickt die Bilder der Erkenntniß herzugeben. Bey dem Gesicht und Geschmack sind wir uns hingegen einer unmittelbaren Berührung bewußt; und eben die Innigkeit und damit verknüpfte Dunkelheit dieser Sinne scheint ihnen hiebey den Vorzug gegeben zu haben. Die Hervorbringungen der schönen Kunst sollen nicht eine Sache des Verstandes seyn, sondern in einer näheren Beziehung auf unser ganzes Wesen stehen. Wir sollen sie in uns aufnehmen; dieß findet nun zwar in einigem Grade bey den Empfindungen des Gesichts Statt, wo z. B. Wärme und Kälte in uns übergeht u. s. w., am meisten aber bey denen des Geschmacks: es erfolgt dabey wirklich eine chemische Auflösung und Verbindung des Gegenstandes mit dem aufnehmenden Organ, und dadurch unsrer ganzen Organisation. Hierin liegt also die Ähnlichkeit mit dem innern Sinn für das Schöne. Zum Glück ist dieser nicht so egoistisch als der körperliche Sinn des Geschmacks, dessen Gegenstände nur einmal und ausschließend [8c] genossen werden können. Darin aber sind sich der metaphorische und körperliche Geschmack wieder ähnlich, daß sie für die unendliche Mannichfaltigkeit und die feinen Nuancen ihrer Wahrnehmungen nur sehr wenige Ausdrücke haben, daß der eigentliche Zauber des Wohlgeschmacks immer unnennbar bleibt. Ich will nicht entscheiden, ob es den schönen Künsten zu Ehren geschehen ist, daß man den Geschmack, da er einmal als das Organ derselben vorgestellt worden, nun auch körperlich möglichst auszubilden gesucht und ihm die componirtesten Erzeugnisse vorgelegt hat, wie z. B. ein leckeres Gastmahl eigentlich ein Conzert, eine Symphonie von Wohlgeschmäcken ist.

Das Wort Geschmack ist erst unter den Neueren auf-

gekommen, und die Franzosen haben sich desselben ganz besonders bemächtigt und es allenthalben angebracht. Da hat sich denn in der Sprache des Umgangs diesem Ausdrucke etwas conventionelles beygemischt. Man schreibt nicht sowohl demjenigen Geschmack zu, der seinen Kunstsinn durch tiefes Studium gebildet und erhöhet hat, sondern demjenigen der sich das Gefallende der Kunst, oft bloß ihre angenehme Unterlage, in seiner äußerlichen Bildung anzueignen weiß. Man bildet in [8d] diesem Sinn seinen Geschmack oft auf Kosten des ächten Kunstgefühls aus; nämlich man erwirbt sich die Fertigkeit der Wahl und des Urtheils nicht durch eine selbstthätige Reflexion über seine Empfänglichkeit, sondern durch Abstumpfung derselben, indem bey der innern Leerheit und Kälte alle Eindrücke auf der Oberfläche bleiben. Ich kann nicht läugnen, daß ich mit dieser Schilderung auf die Franzosen ziele, die man, wenn man will eine geschmackvolle, aber dabey gänzlich unpoetische Nation nennen kann. Von ihnen schreibt sich auch der unselige Gegensatz zwischen Geschmack und Genie her, da doch wenn jenes wahrhafter Kunstsinn seyn soll, das Genie nichts anders ist als productiver Geschmack. So wie in der Philosophie alle ächte Speculation unmöglich wird, wenn man ihre Aussprüche in letzter Instanz vor den Richterstuhl des sogenannten gesunden Menschenverstandes ziehen will, so ist es auch um die ursprüngliche göttliche Freyheit der Fantasie geschehen, wenn ein solcher nüchterner und wohlgezogner Geschmack zu einer fesselnden Macht im Gebiete der Kunst erhoben wird. Ein orthodoxer Kunstrichter des Geschmacks weiß sich recht viel damit, wenn er darthut, die Divina Comedia des Dante, Michelangelo's jüngstes Gericht, oder Shakspeare's Macbeth sey geschmacklos; [8e] und er sagt doch weiter damit nichts, als daß er diese Werke nicht begreift, weil sie über den Horizont seiner erlernten Regeln und Conventionen hinausgehen.

In diesem Sinn ist der Begriff Geschmack sehr nahe mit dem der Mode verwandt, und geschmackvoll heißt oft nichts weiter als modig. Die Mode ist das Afterbild und die Caricatur des öffentlichen Geschmacks; dieser ist nämlich

eine natürliche freye Übereinstimmung in Sachen des Schönen und der Kunst, welche auf Ähnlichkeit der Anlagen und ihrer Ausbildung durch Erziehung, Sitten ꝛc. beruht; die Mode ist eine durch die Meinung erzwungne Übereinstimmung, eine
5 Übereinkunft.

So frivol der Begriff der Mode beym ersten Anblicke scheint, so verdient er doch hier eine kleine Erörterung, weil unbewußter Weise in ihm Foderungen liegen, die auf etwas höheres hindeuten.

10 Zuvörderst leuchtet es ein, daß die Mode in demjenigen ihr Wesen treibt, was über das Nützliche, über das bloße Bedürfniß hinausgeht, und also auf Schönheit Anspruch macht: ein Kleiderputz, die Verzierung der Wohnungen, Geräthe, Anordnung geselliger Feste u. s. w. Ferner, da allerley
15 Gemeinplätze über die Urtheile des Geschmacks im Schwange gehen [8f] welche ihre Gültigkeit auf die Person des Urtheilenden beschränken, (eben die, von welchen Kant bey der Kritik der Urtheilskraft ausgeht) so liegt vielmehr in der Mode die Anmaßung allgemeiner Gültigkeit, die Foderung der Bey-
20 stimmung aller, und gerade von dieser Erwartung hängt ja die Möglichkeit einer schönen Kunst ab.

In so fern wäre also die Mode ein Dokument gegen den künstlerischen Skeptizismus und wiese auf Gesetze des Schönen hin, die in der Natur aller Menschen liegen. Allein
25 sie ist selbst veränderlich, und was heute alle schön finden müssen, bey Strafe für altfränkische geschmacklose Menschen gehalten zu werden, das darf morgen bey gleicher Strafe niemand mehr schön finden. Sie macht also das Urtheil über das Schöne von Zeitbedingungen abhängig. Nun haben wir bey
30 den Betrachtungen über die Kunstgeschichte gesehen, daß sich die äußere Gestaltung der Kunst allerdings nach den verschiednen Zeitaltern modifizirt, daß das Wesen des wahren Schönen in allen Zeiten dasselbe ist, daß aber seine Erscheinung in Kunstwerken immer an Klarheit und Vollendung
35 gewinnen kann, woraus wir die Möglichkeit und die Foderung eines unendlichen Fortschrittes ableiteten. Eben die Verän-
[8g] derlichkeit der Mode weiset also auf diesen großen Ge-

danken hin, daß der menschliche Geist nie stille stehen darf. Allein sie thut es auf eine trügliche und sich selbst wieder aufhebende Art. Nämlich die Zeit ist nicht eine wahrhaft andre geworden, es ist nichts in ihr verändert, als das, was die Mode selbst angeht; deswegen findet auch kein wahrer Fortschritt in ihr Statt (wenigstens ist er zufällig) und sie dreht sich in einem ewigen Kreise herum. Die Wiederkehr der Moden ist eine alte triviale Bemerkung.

Daß die Mode häufig ihre Herrschaft nicht bloß auf die Verzierung des geselligen Lebens beschränkt, sondern sie über das Gebiet der eigentlichen Kunst ausdehnt, daß Musiker, Mahler und Dichter in der Mode sind und aus der Mode kommen, ist unläugbar.

Es ist merkwürdig, daß sich diese Erscheinung gerade im modernen Europa am auffallendsten zeigt, (denn die Griechen scheinen die Mode in unserm Sinne, wenigstens in ihrer schönsten Epoche gar nicht gekannt zu haben, und bey den Römern hat sich ihre Herrschaft wohl erst in den Zeiten der Verderbtheit und des ausschweifenden Luxus offenbart) in Zeitaltern und unter Nationen, bey denen der Charakter des Fortschreitens, die rastlose Progressivität, in allen Bestrebungen des Geistes, [8h] sich am sichtbarsten äußert, und selbst in die Hervorbringungen der Kunst besonders der Poesie mit aufgenommen ist. Der Gegensatz der Mode ist das Herkommen, wenn es sich über Sachen des Geschmacks erstreckt, und dieß finden wir auch bey solchen Nationen herrschend, bey denen der Fortschritt des Geistes gewaltsam gehemmt, und deren Bildung auf einem gewissen Punkte unabänderlich fixirt worden, wie es bey den großen Asiatischen Völkern meistens der Fall ist. Bey den Chinesen z. B. scheint sich die Kunst nach dem Herkommen zu richten, und vermuthlich machen sie immerfort Verse und musiciren eben so wie vor Jahrtausenden.

Ein seltsamer Widerspruch scheint es, daß grade bey der Nation, welche in der Mode immer den Ton angiebt, und vorzugsweise die modige heißen kann, bey den Franzosen, in der Poesie ein gebieterisches Herkommen seinen Sitz auf-

geschlagen hat. Sich zu kleiden wie im Zeitalter Ludwig des 14ten in Alongenperücken, herabhängenden Halskrausen, Kleidern mit tiefen Taillen und herabhängenden Aufschlägen an den Ärmeln, würde ein Franzose heut zu Tage höchst lächerlich finden; aber Tragödien Oden und andre Verse soll man immerfort [9a] noch so machen, wie in jenem Zeitalter, oder sie gelten nicht für vortrefflich; und doch sind die Regeln des Zuschnitts, wornach sich dieß entscheidet, nichts anders als Alongenperücken und heraushängende Halskrausen. Daher ist nichts altfränkischer und streng orthodoxer als meistens die französischen Kunstrichter. Man muß dieß so erklären, daß die Poesie, oder besser die Kunst der schönen Verse durch Ludwig XIV. zu einer Mode gemacht wurde, und zwar zu einer so glänzenden und alles überstrahlenden Mode, daß man nach mehr als einem Jahrhunderte noch nicht von ihr zurückkommen kann. Es ist als ob die Franzosen sich für ihre ausschweifende Wankelmuth und Frivolität im Leben, durch die geistlose Beharrlichkeit in der sogenannten Poesie selbst eine Buße auflegen wollten; und wer weiß also, ob nicht, wenn einmal bey ihnen die Mode zur Vernunft kommen sollte, in eben dem Maße ihre Poesie freyer und genialischer wird.

Übersicht der bisherigen Versuche und Vorübungen zu einer Theorie der Kunst und des Schönen, und der vornehmsten, als solche, aufgestellten Systeme.

Bey den Alten finden wir nur fragmentarische vorläufige Bemühungen. Das Problem einer philosophischen Kunstlehre haben sie sich gar nicht einmal recht aufgeworfen, ge- [9b] schweige denn gelöst. (Auf gewisse Weise ist es zwar das wichtigste und schwerste in der Philosophie sich gehörig Probleme aufzuwerfen, und die neueste Philosophie hat sich hauptsächlich dadurch auf ihre Höhe geschwungen, daß sie die Aufgabe der gesamten Philosophie in ihrer größten Allgemeinheit gefaßt.)

Dieser Mangel darf nicht befremden. Auf die philo-

sophische Theorie der Kunst zu kommen mußte den Griechen eben deswegen schwerer fallen, weil sie dieselbe so ursprünglich besaßen, und so ganz eins mit ihr waren. Denn um die bey der Hervorbringung und dem Genuß des Schönen und der Kunst wirksamen Strebungen des menschlichen Geistes aus 5 seinen eignen Gesetzen abzuleiten und darnach zu bestimmen, ist es nothwendig sie von allen übrigen spezifisch verschiednen Thätigkeiten rein abzuscheiden. Dieß war aber gerade da am schwersten, wo die Kunst natürlich aufblühte wie bey den Griechen, wo sie eben deswegen innigst mit ihrem ganzen 10 Leben verwebt war. Der Dichter und Künstler verlohr den absoluten Zweck, den er dem Wesen nach verfolgte, über einem äußerlichen und zufälligen aber ehrwürdigen aus den Augen. Der Dichter glaubte sich berufen, das Andenken großer Helden zu verewigen, oder gegenwär- [9c] tige Siege 15 zu feyern, Weiser und Lehrer des Volks, Stimmführer bey öffentlichen Festen zu seyn, der Bildner und Mahler die Tempel der Götter zu schmücken, der Musiker den Götterdienst zu beleben ꝛc.; und indem er darein seinen ganzen Stolz setzte, kam er weniger zu einem reinen künstlerischen 20 Bewußtseyn. Bis nach der höchsten Periode der Griechischen Kunst konnte auch gar kein Bedürfniß der Theorie eintreten, da ihr glücklicher Instinkt sie fast untrüglich leitete und ohne alle Disciplin gesetzmäßiges Ebenmaß in ihrer sich stetig entfaltenden Bildung erzeugte. Sogar das Geschäft des Kunst- 25 richters war entbehrlich, denn es gab in diesem Zeitraume einen öffentlichen Geschmack, d. h. die Erziehung, die Sitten und der allgemeine Charakter der Bildung waren politisch bestimmt.

Nur wenn in einem Zeitalter der Barbarey die schöne 30 Kunst ganz ausgestorben ist, wenn sich dann der wieder erwachende Geist mit Freyheit eine neue Richtung zu geben sucht, wenn er genöthigt ist die Kunst gleichsam außerhalb des wirklichen Lebens künstlich zu pflegen, dann wird er sich auf die Theorie getrieben fühlen, und wegen der schon vor- 35 gegangnen Absonderungen des Lebens und der Kunst, des Instinkts und der Absicht eher im Stande seyn Fortschritte

darin zu machen. Die Griechen [9d] befanden sich nicht in diesem Falle, denn wie ihre Kunst eine natürliche Blüthe gewesen, so war sie, einmal verwelkt unwiderbringlich dahin; kein frischer Trieb kam in sie, alles was auf ihre große Periode folgte, war ein Überwintern ihres abgeblühten Stammes im Treibhause der Gelehrsamkeit. Die Theorie kam daher auch ohne rechte Energie und nur in schwachen Spuren zum Vorschein, erst als es keinen öffentlichen Geschmack mehr gab und die Kunst von ihrer Höhe gesunken war, und sie vermochte nie das geringste zur Wiederherstellung von beyden. Die Kritik wurde, wie wir gesehen haben, mit mehr Glück ausgeübt; doch brachte sie es praktisch auch nicht weiter als bis zur künstlichen und korrekten aber kalten Nachbildung der großen Muster, deren Geist wieder zu erwecken sie nicht einmal versuchte.

Die Alten haben eine Menge Schriften über den technischen Theil der Künste gehabt, wovon sich noch einiges über die Rhetorik erhalten, in der Poesie über die Metrik, ferner einige besonders spätere Musiker, deren Lehren uns aber zum Theil unverständlich geworden sind, weil uns die Anschauungen dazu fehlen. Die Schriften über Mahlerey (z. B. vom Apelles) und über Sculptur sind sämtlich untergegangen, welches sehr zu beklagen ist [9e]. Denn die technische Theorie der Alten war nur Inbegriff und Auszug ihrer vortrefflichen Praxis, und es muß uns damit weit mehr gedient seyn, als mit den Winken und Bruchstücken zu einer philosophischen Theorie. Denn der Schluß von der Vortrefflichkeit der Urbilder der Griechischen Kunst auf den hohen Werth dessen, was sie in dieser geleistet, ist, wie aus den obigen Bemerkungen erhellet, gänzlich unstatthaft. Dennoch hat die Autorität der alten Theoristen einen so großen Einfluß auf die Theorie und Praxis der Neueren gehabt, daß sie uns dadurch wichtig werden, und nicht ganz übergangen werden dürfen.

Die vornehmsten Schriftsteller, welche hiebey in Betrachtung kommen, sind Plato, Aristoteles, Cicero, Dionysius von Halicarnaß, und Longinus.

Zuvörderst beym Plato finden wir theils Untersuchungen über das Wesen des Schönen, theils über das Wesen und die Bestimmung der Poesie und der übrigen Künste, aber beyde völlig isolirt und ohne Übergang zu einander. Im Hippias widerlegt er auf eine sehr sinnreiche Art verschiedne gangbare Begriffe vom Schönen, und diese Polemik ist immer noch nicht veraltet, da diese Begriffe von Zeit zu Zeit wieder zum Vorschein kommen; so wie [97] auch die Stelle im Philebus, wo er mit großer Schärfe die Gränze des bloß sinnlichen Vergnügens bestimmt, indem er gegen jemanden, der das höchste Gut des Lebens darein setzt, zeigt, daß, wenn man alles fremdartige davon absondert, besonders was der denkenden Kraft angehört, nichts als das Leben einer Auster oder Mollusk zurückbleibt: immer noch zur Widerlegung derer gebraucht werden kann, welche den Genuß des Schönen zu einem bloß sinnlichen Vergnügen herabsetzen.

Seine eignen Lehren über die Natur des Schönen trägt Plato hauptsächlich im Gastmahl und im Phaedrus vor, und zwar unter mythischen Bildern und mit einem Anstrich von mystischer Begeisterung. Es würde uns hier zu weit führen, sie hievon zu entkleiden, und das wahrhaft Speculative in ihnen zu entwickeln, wir begnügen uns mit der Bemerkung, daß wenige Philosophen nach ihm sich wieder zu der Höhe geschwungen haben, worauf er bey Betrachtung dieser Gegenstände sich befand. Er erkannte die symbolische Natur des Schönen, daß es nämlich die sinnliche Erscheinung von etwas geistigem ist; und indem er ein höchstes himmlisches Urbild des Schönen annimmt, setzt er es als Idee, d. h. als etwas worauf unser Geist mit einem unendlichen Bestreben gerichtet ist.

[98] Seine Kunstlehre findet sich hauptsächlich in der Republik, natürlicher Weise, da sein Gesichtspunkt für die Poesie und Kunst ganz politisch war. Am berüchtigsten ist daraus der Satz geworden, daß Plato die Poeten aus seinem Vernunftstaat verbanne, womit man sie häufig geneckt hat. Allein erstlich ist dieß nicht in der Allgemeinheit zu verstehen, wie es gewöhnlich genommen wird: es galt nur die Dichter, welche

er die nachahmenden nennt, d. h. die epischen und besonders die dramatischen; den lyrischen wollte er den Zutritt vergönnen, sie jedoch einer strengen Gesetzgebung unterwerfen; auch sollte es nicht auf eine unziemliche Art sondern mit aller Höflichkeit geschehen. Wir wollen nicht argwöhnen, der göttliche Plato habe die Dichter deswegen aus seiner Republik verbannen wollen, weil er nicht in die ihrige hatte aufgenommen werden können, weil er nämlich selbst verunglückte Versuche in der Poesie gemacht hatte; aber an die uralte Feindschaft welche zwischen den Poeten und Philosophen obwaltete muß man sich dabey erinnern, auch an den damals schon beginnenden Verfall der Poesie. Manche seiner Beschuldigungen passen nur auf die Zeitgenossen, wie z. B. der Vorwurf, der Dichter befördre durch unmäßige Rührung die Leidenschaftlichkeit der Gemüther, bestimmt den [9h] Euripides zu treffen scheint. Genug, wiewohl Plato sonst die Würde des Dichterberufs anzuerkennen scheint, den Dichter einen Dollmetscher der Götter, ein heiliges, leichtes, geflügeltes Wesen nennt, und seine Begeisterung unter dem Bilde einer religiösen Weihe schildert, so scheint er dieß alles in der Republik zu vergessen und argumentirt gegen die Poesie als eine Unsittlichkeit, und Trug und Irrthum befördernde Kunst mit großer Schärfe. Das erste beweist er besonders durch die unwürdigen Vorstellungen von den Göttern welche die Dichter verbreiten, und durch ihre Begünstigung der Leidenschaften auf Unkosten der Vernunft; das zweyte gründet sich auf die Natur der Nachahmung, und einen sinnreichen Beweis vom Unwerth jener Täuschung, welche der Dichter und Mahler beabsichte. An einer Stelle sieht Plato ein, die Nachahmung des Künstlers sey ein bloßes Spiel, und gesteht der äußern Form der Poesie, dem Sylbenmaß und Rhythmus eine große Macht der Bezauberung über das Gemüth zu. Wäre er auf dieser Spur fortgegangen, so hätte er erkennen müssen, daß eben dieses Spiel, diese Bezauberung das wesentliche Ziel der Künste sey. Allein es scheint er wollte ihren Werth nun einmal [10a] nach heteronomischen Grundsätzen beurtheilen: es war gleichsam eine Repressalie gegen die Eingriffe der Poesie in

das Gebiet der Wahrheit und Sittlichkeit. Die Dichter verkannten selbst ihre Bestimmung, indem sie sich für göttliche Seher und weise Lehrer des Volks ausgaben, Plato konnte sie also auch wohl verkennen. Seine scharfsinnigen Angriffe sind deswegen merkwürdig, daß man einsieht, die Kunst sey nicht anders zu retten, als daß sie auf alle Ansprüche jenseit ihrer Gränzen, auf dem Gebiete der Wahrheit und Sittlichkeit, Verzicht leistet, innerhalb derselben sich aber als unabhängig behauptet. — Rousseau hat in neueren Zeiten (vornämlich in seinem berühmten Briefe an D'Alembert) diese Angriffe wiederhohlt, und besonders wie Plato gegen die nachahmenden Dichter, nämlich das Schauspiel geeifert; er hat aber schwerlich etwas vorgebracht, wovon der Keim nicht schon im Plato läge, sondern dieß nur rhetorisch ausgeführt.

Vom Aristoteles haben wir vollständig seine Rhetorik und einen Theil der Poetik. Jene betrachtete er durchaus nicht als eine freye Kunst, sondern als eine Kunst des Verstandes, und Schwester der Dialektik, mit der sie den gemeinschaftlichen Zweck habe zu überzeugen. Sie unterscheide sich nur dadurch von ihr, daß die Dia- [10b] lektik strenge wissenschaftlich verfahre, die Rhetorik aber die faßlichsten Beweise auswähle und sie auf populare Art behandle. In den beyden ersten Büchern handelt er davon, woher die Beweisgründe zu nehmen, wodurch der Hörende so oder so zu affiziren und seine Meynung für den Redenden zu gewinnen sey. Erst im 3ten Buche kommt er auf den wohlgefälligen Ausdruck und Vortrag, doch läßt er sich nur nothgedrungen und misbilligend hierauf ein: dieß sey nur Nebenwerk das bloß durch die Verderbtheit der Zuhörer so großen Einfluß bekommen habe. Er verlangt, daß die Menschen reine Vernunftwesen seyn sollen, auf die bey einem ernsten Geschäfte Wohlgefallen und Misfallen gar keinen Einfluß haben müsse. Man findet beym Aristoteles nur die ersten Grundzüge der Lehren von der Diction und vom Numerus, aber gar nicht wissenschaftlich aufgestellt, so daß z. B. auch seine Gränzbestimmung zwischen rednerischer und poetischer Diction sehr schwankend ausfällt, und sich auf gar nicht haltbare Gründe stützt. Sein Hauptverdienst bey

dem ganzen Werk war wohl, daß er der eitlen Schönrednerey in den Weg getreten, wozu die Griechen besonders geneigt waren.

Von der Poetik haben wir nur ein Frag- [10c] ment, und auch das vielleicht nur im Auszuge. Diese verstümmelten und interpolirten Blätter spielen aber eine große Rolle in der Geschichte der Dichtkunst und ihrer Theorie, indem sie zu einer Autorität ohne Gleichen gelangt sind. Man hat sie für den ästhetischen Stein der Weisen gehalten, sie ohne Ende übersetzt (Dacier, Batteux, Curtius) und commentirt, die Engländer Twining und Pope in ganzen Quartanten. Dabey hat man ihn unaufhörlich misverstanden und sogar verdreht. Die letzte rührt eben von der Autorität her, man wollte ihn mit seiner Praxis in Übereinstimmung bringen. So prüfte Corneille erst am Ende seiner Laufbahn, seine ohne Rücksicht auf den Aristoteles geschriebnen Tragödien nach den Regeln desselben, und meynte man könne sich dabey wohl eine kleine günstige Auslegung erlauben. Nach misgedeuteten Äußerungen des Aristoteles schrieb Voltaire seine Merope, und gab den Augenblick vor der Wiedererkennung für die erste aller tragischen Situationen aus. Lessing glaubte im Aristoteles, wenn er nur recht verstanden würde, einen poetischen Euklides zu finden, das heißt, die Lehrsätze der Poetik seyen durch ihn zu solcher Evidenz gebracht wie die mathematischen. Diese Art von Evidenz findet zuvörderst bey diesen Gegenständen überhaupt nicht Statt; allein durch den Zu- [10d] satz: wenn er nur recht verstanden würde, hebt Lessing selbst seine Behauptung wieder auf, denn welch ein Mathematiker wäre das, dessen Sätze von streitiger Bedeutung seyn könnten. Es ist fast unbegreiflich, wie Lessingen die Widersprüche, worin sich Aristoteles verstrickt, entgehen konnten, da sie sich fast mit Händen greifen lassen. Da er einmal ein Evangelium aus ihm machte, so hätte er immerhin wie von den Evangelisten, eine Harmonie der Poetik schreiben mögen. Als scharfer Denker und Unterscheider in allem, was keinen eigentlichen Kunstsinn foderte, mußte Aristoteles freylich dem Lessing, der ein auf eben die Art einseitiger Kunstrichter war, sehr zusagen. — Die Wider-

sprüche im Aristoteles gereichen ihm sogar zum Lobe, denn sie beweisen, daß er ein redlicher Forscher war, der niemals einer Hypothese zu lieb, sich Thatsachen wegläugnete, und freylich konnte er auf die Art wie er es angriff das Räthsel nicht befriedigend lösen. Denn seine Ansicht und Beurtheilung der Poesie ist bloß logisch und physisch; d. h. er bemerkt in ihr nur das, was der Verstand wahrnehmen kann, und zergliedert und classifizirt das Vorhandne wie jedes andre Naturprodukt ohne Rücksicht auf Schönheit. Er war ein redlicher und scharfer [10 a] Beobachter, so weit das Maß seiner Einbildungskraft und seines Gefühls reichte; er hatte viel Sinn für das Richtige, Schickliche, Feine; er geht bey seiner Beurtheilung von Gedichten überall auf logischen Zusammenhang, auf Consequenz in den Charakteren, auf technische Zweckmäßigkeit; er will ein Gedicht sogar als ein organisches Ganzes betrachtet wissen; aber der Begriff einer eigenthümlichen poetischen Einheit fehlt ihm durchaus. Man sieht an manchen Stellen, daß er unbefriedigt mit dem laxen empirischen Begriff von Poesie nach allen Seiten herum forschte, ohne aus Mangel an poetischem Sinn das Rechte treffen zu können. Für die Theorie leistet daher die Poetik wenig, hauptsächlich nur negativ, daß man sieht, wie unzulänglich diese Mittel sind, eine zu Stande zu bringen. Für die Geschichte der Griechischen Poesie ist sie aber sehr wichtig wegen der verlohren gegangnen Werke, die Aristoteles noch vor Augen hatte; und doch hat man sie von dieser Seite noch am wenigsten studirt und benutzt.

Das übriggebliebne Stück der Poetik handelt nur die Tragödie und die Epopöe ab, die Komödie wird bloß im Vorbeygehn erwähnt, und von der lyrischen Gattung kommt gar nichts vor. Wir werden auf seine Behauptungen über die erstgenannten beyden Gattungen Rücksicht nehmen wenn wir von ihnen reden: das Bestreben der Neueren, nach den Regeln des Aristoteles Tragödien und Heldengedichte zu verfertigen, führt uns auf sie zurück.[1])

[1]) Dritte Stunde. *(Schluss.)*

[10 f] Seine allgemeineren Lehren über die gesamte Kunst reduciren sich großentheils auf den Grundsatz der Nachahmung. Er dehnt nämlich diesen Begriff weiter aus als Plato, und erklärt nicht nur die gesamte Poesie und die Mahlerey sondern
5 auch die Musik und Tanzkunst für nachahmende Künste. Die Poesie sey aus folgenden zwey natürlichen Ursachen entsprungen: 1) aus dem Nachahmungstriebe des Menschen; 2) aus dem allgemeinen Vergnügen an der Nachahmung, welches wieder von dem allen eingepflanzten Triebe nach Erkenntniß
10 herrühre. In der letzten widerspricht sich Aristoteles selbst: kennen wir den Gegenstand schon, so lernen wir nichts aus der Nachahmung; kennen wir den Gegenstand noch nicht, so ist es nicht die Nachahmung, was uns ergötzt, sondern nothwendig etwas anders, wie er selbst an dem Beyspiele eines
15 Porträts von einem uns unbekannten Originale eingesteht. „Die andre dergleichen Ursache" des Ergötzens war es eben, was ihm ein ewiges Geheimniß blieb.

Durch den in die Theorie eingeführten Begriff der Nachahmung hat Aristoteles wo möglich noch mehr Unheil ange-
20 richtet als durch seine Lehren über das Drama und Epos. Freylich zum Theil ohne seine Schuld; denn die Thatsache welche er aufstellt: die schönen Künste sind [10s] nachahmend; ist ganz verschieden von dem Grundsatze, worein viele Neuere sie verwandelt haben: die schönen Künste sollen die Natur
25 nachahmen. Jedoch setzte Aristoteles iriger Weise das ganze Wesen der schönen Kunst in die Nachahmung. Wir läugnen nicht, daß wirklich ein nachahmendes Element in ihr sey, aber das macht sie noch nicht zur schönen Kunst; vielmehr liegt dieß eben in einer Umbildung des Nachgeahmten nach Gesetzen
30 unsers Geistes, in einem Handeln der Phantasie ohne äußerliches Vorbild. — Aristoteles ist auch nicht auf die Art zu retten, daß man annimmt, er habe unter Nachahmung eigentlich Darstellung gemeynt; er führt uns gar zu sehr auf das eigentliche Nachahmen hin.

35 Wie sich nun dieser Grundsatz der Nachahmung, dessen Stifter Aristoteles war, bey den Neueren mannichfaltig anders gewandt und modifizirt hat, und in veränderter Gestalt

bis auf unsre Zeiten immer wiedergekommen ist, werde ich bey der Übersicht dessen zeigen, was die neueren Theoristen geleistet.

Wir kommen nun auf die rhetorischen Schriften des Cicero und Quinctilian. Beyde haben vorzüglich eine praktische Tendenz, sie gehen auf Bildung eines vollkommnen Redners, und hierin hat Cicero einen großen [10 b] Vorzug vor dem Quinctilian, indem er selbst als politischer Redner eine so große Rolle gespielt hatte, weswegen alles das bey ihm vortrefflich ist, was die Berührungspunkte der Politik und Redekunst betrifft, so wie auch die besondern Bestimmungen welche die letzte durch den römischen Nationalgeist erhielt. Quinctilian hingegen brachte sein Leben damit hin, die Jugend in der Redekunst zu unterrichten, und die politische Wichtigkeit der Beredsamkeit war damals schon sehr gesunken.

Wissenschaftlichen Geist hatte Cicero durchaus nicht. Er war ein Popular-Philosoph, und Eklektiker, theils aus Neigung und Anlage, theils weil er glaubte, daß das dem Redner am besten zu Statten komme. Auch hätte ihm, wenn er streng wissenschaftlich hätte seyn wollen, die Lateinische Sprache große Hindernisse in den Weg gelegt, in der er sich erst selbst eine Kunstsprache schaffen mußte, wobey es sehr schwer war Dunkelheiten und Unbestimmtheiten zu vermeiden.

Was die Abschnitte seiner Schriften betrifft, welche von der Redekunst als einer eigentlich schönen Kunst handeln, so ist er in die Lehre von der Diction, vom Schmuck der Rede eben nicht tiefer eingegangen als seine [11 a] Vorgänger, und seine Vorschriften gehen mehr aufs allgemeine. Über den Numerus ist er zwar viel weitläuftiger als Aristoteles und widerspricht diesem auch in vielen Punkten, seine Äußerungen hierüber sind aber nicht von Verwirrung frey. — Bey ihm findet man auch treffliche Bemerkungen über den mündlichen Vortrag des Redners. Merkwürdig ist noch seine Untersuchung über den Witz und Scherz, worauf als auf eines der mächtigsten Mittel der Beredsamkeit er einen großen Nachdruck legte. [Apologie für den Gebrauch des Scherzes in literarischer Polemik.]

Man muß eingestehen, daß Quinctilian kein ausgezeichneter

und origineller Kopf, sondern mehr ein fleißiger Gelehrter von gesundem, vielfältig durchgearbeitetem Urtheil war. Er hat das, was er bey seinen Vorgängern fand, benutzt und zusammengestellt, und es in dem grammatischen und philo-
5 logischen Theile mit einem Detail eigner Bemerkungen vermehrt. Mit Unrecht hat man ihn zu einem Kunstrichter im Felde der Poesie erheben wollen. Er giebt zwar eine Menge Urtheile über Griechische und Römische Dichter, aber sein Hauptgesichtspunkt dabey ist ihre größere oder geringere
10 Tauglichkeit junge Declamatoren künstlich schwatzen zu lehren.

Diese drey Schriftsteller: Aristoteles, [11b] Cicero und Quinctilian, sind es nun, welche den Begriff der Neuern von der Redekunst (besonders den Schulbegriff) bestimmt haben und als höchste Autorität darin gelten, da doch Dionysius von
15 Halicarnaß sie zu einer weit reineren Kunstansicht und einem richtigeren und umfassenderen Begriff der Redekunst hätte erheben können. Er beschränkte ihn nämlich nicht auf die Beredsamkeit in öffentlichen Reden, sondern erweiterte ihn zum Begriff der schönen Komposition in Prosa überhaupt, so
20 daß er auch Geschichtschreiber und Philosophen als Redekünstler betrachtete, und zwar nicht bloß im Styl und der Darstellung im Einzelnen, sondern in der ganzen Anlage des Plans. So vergleicht er den Herodot und Thucydides als Künstler mit einander, und nennt die Werke beyder schöne Gedichte, doch
25 sey die Schönheit des Herodot die freundliche, die des Thucydides die furchtbare. Wir haben von ihm noch eine Anzahl Beurtheilungen und Charakteristiken alter Redner und Historiker, wobey er immer von rein künstlerischen Gesichtspunkten ausgeht, z. B. die Schreibart des Isokrates mit den Kunstwerken
30 des Phidias und Polyklet, die Prosa des Lysias mit den Bildern des Callimachus und Calamis vergleicht. Bey seinem tiefen Studium [11c] und inniger Bewunderung für die alten Muster, ist er doch keinesweges blind für ihre Mängel, sondern kritisirt sie auf das schärfste. Seine Charakteristik vom Styl
35 des Plato.

Wir haben von ihm nur noch Ein theoretisches Werk: von der Zusammenfügung der Wörter, welches also die eine

Hälfte der Lehre vom Styl umfaßt, da die andre sich mit der Wahl der Wörter beschäftigt. Er handelt hierin sehr umständlich vom Numerus, sowohl dem oratorischen als poetischen und subtilisirt dabey vielleicht zu sehr. Auf die Praxis der modernen Dichter und das Urtheil ihrer Kunstrichter hat er durch seine Lehre von der nachahmenden Harmonie des Verses den größten Einfluß gehabt, und einiges Unheil damit angerichtet.

Longin macht auf alle Art den Beschluß, der letzte der Zeit und dem Werthe nach. Er war ein Sophist und Rhetor des dritten Jahrhunderts, und man hat von ihm eine Schrift über das Erhabne, die erste aesthetische Abhandlung dieser Art, die wir haben. Sie ist schlecht in blumenreichen Phrasen geschrieben, voll Declamation, leer an Begriffen und noch mehr an Ordnung darin, und dem Geiste nach schon völlig modern. Die reine Kunstansicht des classischen Alterthums ist mit einer sentimentalen Ansicht der Kunst, als wenn sie Natur wäre, vertauscht, [11d] und so wie er in seinen Vergleichungen alle Kunststyle und alle Gattungen durch einander wirft, so nimmt er auch den Homer und die Bücher Moses auf Einen Fuß. Man kann ihn eigentlich den Erfinder der empfindsamen Aesthetik nennen.

Wie die Neueren überhaupt bey ihrem Studium des Alterthums meistens sich an das untergeordnete und abgeleitete, statt des ursprünglichen und großen gehalten haben, so ist es ihnen auch mit den Schriftstellern ergangen, welche über die Kunst philosophiren. Man ist unbekümmert darum gewesen, die göttlichen Philosopheme Plato's zu enthüllen, dagegen hat man den trocknen Sätzen des Aristoteles immer von neuem den Saft ausgepreßt; in der Redekunst hat man sich an die logischen und politischen Lehrer derselben, den Aristoteles, Cicero und Quinctilian gehalten, ohne sich zu dem eigentlich artistischen, dem Dionysius zu erheben; und letztlich hat man sich noch mit dem Longin behängt, ihn übersetzt und studirt, und seine Ansichten haben sich bis auf die neuesten Zeiten fortgeerbt. [Boileau hat ihn übersetzt. Sogar Klopstock hat sich bestechen lassen und hielt viel vom Longin.]

Neuere theoretische Schriftsteller über die Kunst. Es giebt ihrer unzählige, von denen wir hier unmöglich eine vollständige Literatur aufstellen können, die in Blankenburgs Anmerkungen zu Sulzers Wörterbuch umständlich zu finden ist. Um uns in diesem [11e] Chaos nicht zu verlieren, werde ich allgemeine Gesichtspunkte aufstellen, wornach sich ihre Bemühungen classifiziren, und eine Übersicht davon geben läßt.

Zuvörderst je nachdem die Untersuchung beym Zergliedern von etwas schon vorhandnem stehen blieb, oder eine praktische Wendung auf etwas erst hervorzubringendes nahm, betraf sie entweder das Wesen des Schönen oder das Verhältniß von Natur und Kunst. Im ersten Fall konnte sie meistens den Übergang zu wahrhaft praktischen Vorschriften für die Kunst nicht finden, im zweyten gedieh sie selten auch nur bis zur Form einer Theorie, sondern stellte nur eine unbewiesene oder sich auf Autorität berufende Maxime auf.

Die Methode bey der Analyse des Schönen war meistens die, daß man das Schöne zuerst ganz allgemein nahm, es hierauf in das Schöne im eigentlichen Sinne und in das Erhabne eintheilte, dann die Unterarten von jedem, z. B. von diesem: Das Würdige, Prächtige, Feyerliche, Ernste, Schreckliche, von jenem: Das Anmuthige, Zärtliche, Niedliche u. s. w. definirte und an Beyspielen entwickelte. Wenn man nun wußte was diese Beschaffenheiten wären, d. h. wenn man gute Namenserklärungen davon im Kopfe hatte, so war man für die Ausübung der Kunst, oder auch nur für das bessere Verstehen und Beurtheilen von Kunstwerken um nichts gebessert. [11f] Denn niemand konnte darnach eine Anweisung geben, ob und wie sich ein Kunstwerk aus lauter zu einer dieser Classen gehörigen Bestandtheilen zusammenbauen lasse; oder wenn man nothwendig aus mehren etwas brauchte, welche Mischungen erlaubt und die besten wären. [Kants seltsame Vorstellung, wie sich Darstellung des Erhabnen, in einem gereimten Trauerspiele, in einem Oratorium oder Lehrgedicht mit der Schönheit vereinigen lasse.] Mit einem

Worte diese Begriffe können erst dadurch wahren Gehalt bekommen, daß sie innerhalb der Sphären der verschiednen Künste, und im Bezug auf die Form ihrer Darstellungen betrachtet werden, welches eben nicht geschah, und wohin man bey der anfangs genommenen Wendung durchaus nicht gelangen konnte.

Diese praktische Unfruchtbarkeit der allgemeinen Abhandlungen über das Schöne, hat sich daher bis auf die neuesten Zeiten immer wiederhohlt, und Kants Kritik der aesthetischen Urtheilskraft ist gar nicht davon ausgenommen. Er selbst gesteht die Unzulänglichkeit seines Buchs in dem was die schönen Künste betrifft, ein; und die Sünden seiner Nachbeter, welche nach dem gewöhnlichen Zuschnitt einer Theorie der schönen Wissenschaften in dem allgemeinen Theile seine Sätze ohne den Schatten eines eignen Gedankens auswässern, und dann über die Poesie und Beredsamkeit etwas althergebrachtes aus Lessings oder Engels Schriften oder gar aus dem Batteux anhängen, was mit jenem nicht im geringsten Zusammenhange steht, werden ihm billig nicht zugerechnet. [118] Aber auch der einsichtsvollste Kenner der zugleich Philosoph ist, wird schwerlich im Stande seyn, aus den Grundsätzen der Kritik der Urtheilskraft etwas zu einer Theorie der Künste taugliches abzuleiten. Das Resultat des Ganzen ist daher eigentlich bloß negativ, wie wir bey Beleuchtung desselben näher sehen werden.

Das größte Unheil bey den Untersuchungen über das Schöne hat es angerichtet, daß man Kunst und Natur dabey so durch einander warf, und die Beyspiele der sogenannten aesthetischen Eigenschaften, ohne Unterschied aus beyden nahm, wo man sie irgend vorzufinden glaubte. Bey den Naturgegenständen wußte man das sentimentale Wohlgefallen, was sich in ihre Betrachtung mischt, nicht gehörig von dem was eigentlich an ihnen die poetische Phantasie und den Kunstsinn ergötzt, abzusondern. Aus Kunstwerken hingegen riß man meistens Partien zu Beyspielen heraus, besonders einzelne Gedanken und Bilder aus Dichtern; man betrachtete sie ohne Rücksicht auf das Ganze worin sie sich befinden, da doch in

einem ächten Kunstwerke alles nur relativ auf dasselbe existirt; hiedurch mußte folglich ihr ganzes Wesen alterirt werden, sie sanken zu bloßer Natur herab, d. h. dergleichen Theile von Kunstwerken, so fragmentarisch isolirt, hatten vor zufällig sich darbietenden Eindrücken aus der ohne Zuthun menschlicher Kunst vorhandnen Welt nichts voraus.

[11h] Durch diese Ansichten des Schönen wurden denn auch die vom Verhältniß der Natur und der Kunst vorläufig verwirrt, da diese letzte Untersuchung praktisch hätte weiter führen können, wenn man sie zuvörderst vorgenommen, und die über das Schöne ihr untergeordnet hätte. Die Kunst wurde auf beyden Seiten übel berathen, und alles mußte nothwendig auf Sentimentalität und Naturalismus hinaus laufen.

Wir wollen zuerst die Resultate der bisherigen Untersuchungen über das Schöne näher beleuchten. Es versteht sich, daß wir nicht alle die hundert Definitionen, die man davon gegeben hat, einzeln durchgehen können; dieß ist aber auch nicht nöthig: denn bey allen Abweichungen im Ausdruck wiederhohlen sie sich doch sehr, und man sieht besonders die Begriffe von Regelmäßigkeit, Zweckmäßigkeit, Schicklichkeit und Verhältniß immerfort wiederkehren. Statt auf den Mittelpunkt zu gehen und in das innerste Wesen zu dringen, hat man sich oft begnügt ein einzelnes Merkmahl herauszugreifen, das, je nachdem man bey dem Worte schön, den umfassenderen Sprachgebrauch vor Augen hatte, oder seine Beobachtung einseitig beschränkte, entweder zwar auf alles Schöne, aber nicht ausschließend paßte, oder nur bey speziellen Gattungen desselben als Bedingung nicht als eigentliche Grundlage zutraf. Diese Beschreibungen (denn eigentliche Definitionen [12a] sind es nicht) enthalten also allerdings etwas wahres; allein sie sind grundfalsch, sobald sie für erschöpfend und einzig gültig ausgegeben werden.

Von jener ersten Art (zu weit und unbestimmt) ist die so häufig wiederhohlte Definition: das Schöne sey Einheit in der Mannichfaltigkeit. Dieß scheint überhaupt nur die Beschreibung von einem Ganzen zu seyn, denn ein Ganzes besteht immer aus Theilen, die, in so fern sie von einander

unterscheidbar seyn sollen, mannichfaltig seyn müssen. Unläugbar ist es daß dem zu Folge jede mathematische Figur schön seyn müßte, und noch in weit höherem Grade jede Organisation, sie möchte unserm Sinne noch so häßlich erscheinen. Ja jeder Begriff wäre schon etwas schönes, weil er unstreitig mannichfaltige Merkmale in eins zusammenfaßt. Und in so fern in unserm Bewußtseyn durch die ganze Mannichfaltigkeit unsrer Vorstellungen die Einheit des Ichs stätig hindurch geht, müßte es selbst schön seyn, und wir könnten dem Schönen eigentlich in keinem Augenblicke unsers Daseyns entgehen. Man kann also nur sagen, das Schöne sey unter anderm und mit vielen andern Dingen auch Einheit im Mannichfaltigen.

Ein Beyspiel der andern Art (zu enger und partialer Bestimmungen) ist die [12b] Wellenlinie, worauf Hogarth alle Schönheit der Form reduciren wollte. Wir werden noch Gelegenheit haben, dieß wieder zu berühren, wann in Rücksicht auf bildende Kunst von der Schönheit organischer Körper die Rede seyn wird. Auf ähnliche Art hat ein Deutscher Philosoph nach der Bemerkung, daß an sichtbaren und hörbaren Gegenständen die Stätigkeit der Übergänge von einem Tone, einer Farbe zur andern, und auch in den Umrissen der Form gefällt, die Schönheit überhaupt als die leichte Allmählichkeit bezeichnet. So eng diese Definition von einer Seite ist, so möchte sie doch noch zu weit seyn; es ist ganz treffend dagegen eingewandt worden, die sogenannte gelbe Postkutsche, die freylich allmählig genug von Leipzig nach Dresden kömmt, müsse alsdann wohl außerordentlich schön seyn.

Der Grundirrthum bey allen diesen Untersuchungen war der, daß man die Existenz schöner Gegenstände für zufällig, und die Art wie das Gemüth von ihnen affizirt wird, bloß für ein psychologisches Phänomen hielt. Die empirische Psychologie, eine nunmehr fast verschollene Wissenschaft, unternahm durch Beobachtung dessen was im menschlichen Geiste so dann und wann vorgeht, die Natur desselben zu erforschen; ein unmögliches und widersinniges Beginnen. Man wollte eine Experimentalphysik der Seele zu Stande bringen; die eben genannte Wissenschaft würde ohne leitende Ideen über

die Natur [12c] auf die sich auch der am meisten empirische Naturforscher bey seinen Beobachtungen bezieht, er mag es sich noch so sehr abläugnen, ein bloßes blindes Tappen seyn. Wenn man sich aber die gesamte Natur als ein selbstbewußtes Wesen denkt, wie würde man die Zumuthung an sie finden: sich selbst vermittelst der Experimentalphysik zu studiren? Und doch ist die Zumuthung des empirischen Psychologen an den menschlichen Geist keine andre. Dieser hat die Fähigkeit sich selbst unmittelbar anzuschauen, worin ja eben das Bewußtseyn besteht; dadurch wird er in den Stand gesetzt sein Daseyn an der Wurzel zu ergreifen, welches Speculation heißt: und wenn er so von dem einzigen festen Punkte ausgeht, wird er auch seine Existenz unter individuellen Bedingungen und in scheinbar zufälligen und anomalischen Zuständen verstehen lernen. Nimmt er aber einen so verkehrten Umweg, daß er den menschlichen Geist gerade da, wo er sich selbst beynahe verlohren hat, in Träumen, in der Zerrüttung der Leidenschaften, im Trübsinn und Wahnsinn, ursprünglich erforschen will, so wird er die ewigen Gesetze seiner Wirksamkeit, die auch hierin noch bestimmend sind, unfehlbar verkennen; sie entweder ganz wegläugnen, oder das Nothwendige und Unabänderliche zum Abgeleiteten und Zufälligen machen, wie man es denn auch erlebt hat, daß dergleichen [12d] psychologische Philosophen (die Französischen Encyklopädisten gehören großentheils dahin) die Moralität aus bloßen Angewöhnungen, und die Überzeugungen der Vernunft aus Vorurtheilen entstehen ließen. Da sie nun so aus den speziellsten Erscheinungen das allgemeinste ableiteten, jene doch aber auch nicht unerklärt lassen wollten, so nahmen sie natürlich ihre Zuflucht zu grundlosen Hypothesen, und so endigte die ganze Philosophie in gewissen Fibern des Gehirns, die zwar kein Mensch gesehen hatte, die aber eben deswegen um so bequemer zu regieren waren, und mit deren Vibrationen sie alles mögliche beliebig zu Stande brachten.

Ich habe mich ein wenig umständlicher hierauf eingelassen, weil die psychologische Betrachtungsart von den Wirkungen der schönen Künste noch gar nicht ganz ausgestorben ist, nach

welcher die Poesie leicht mit dem Träumen oder der Verrücktheit in eine nicht erwünschte Parallele kommen kann. Es ist noch nicht gar lange her, daß die Lehre von der Ideenassociation eine große Rolle in den Theorien der Künste spielte. Diese besteht nämlich in der Beobachtung, daß die Vorstellungen nach gewissen Verwandtschaften, oder auch weil sie einmal zufällig coexistirt haben, einander wieder erwecken. Einige meynten das Wohlgefallen am Schönen beruhe hauptsächlich auf den associirten Vorstellungen, und wo ich nicht irre [12e] ist Diderot noch in seinen Versuchen über die Mahlerey nicht frey hievon. Eine Vorstellung soll demnach deswegen gefallen, weil sie andere erweckt. Aber warum gefällt es uns, diese Vorstellungen in uns erweckt zu sehen? Vermuthlich weil sie wiederum andere erwecken, und so ins endlose fort. Eine Sache wäre demnach deswegen schön, weil einem alles mögliche andere bey ihr einfällt. Niemand hat mit dieser Lehre ein größeres Unwesen getrieben als die Englischen Theoristen, welche die Schönheiten einer Menge poetischer Stellen darnach zergliedern. In so fern die Ideen-Association auf einer wesentlichen Verwandtschaft beruht, wie z. B. die zwischen Ursache und Wirkung ist, wird sie gar nicht empirisch bestimmt, und wir brauchen sie daher auch nicht durch Beobachtung kennen zu lernen; sie ist keine Sache der Angewöhnung, sondern der menschliche Geist giebt sich darin selbst das Gesetz. Auch die zufälligen Ideen-Verknüpfungen sind leider sehr mächtig in uns, ohne Widerstand lassen sich aber nur schwachsinnige Menschen von ihnen regieren, die, wie man sagt, vom hundertsten ins tausendste kommen. Darin zeigt sich eben die Freythätigkeit des Geistes, daß er die Folge seiner Vorstellungen selbst bestimmt; und diese seine Selbstherrschaft soll sich in der Kunst ganz besonders offenbaren.

Bey der bloß psychologischen Betrachtung des Schönen bleibt immer die Frage unbeantwortet: woher es kommt, daß es überhaupt [12f] etwas Schönes giebt, oder welches einerley ist, daß unser Gemüth Empfänglichkeit dafür hat. Home nimmt deswegen sehr treuherzig und drollig zu einer physikotheologischen Erklärung seine Zuflucht. (Diese besteht nämlich

darin, daß die Weisheit und Güte Gottes bewundert wird, weil sie die Natur so oder so eingerichtet hat. Nachher findet sichs nicht selten, daß die Natur nicht so eingerichtet ist, und der Ruhm der göttlichen Eigenschaften liefe also wirklich Gefahr, wenn ihm die Kurzsichtigkeit dieser Philosophen etwas geben oder nehmen könnte.) Home meynt also Gott habe nach seiner Weisheit und Güte dem Menschen den Geschmack am Schönen angeschaffen, weil selbiger viel beytrage, die umgebenden Gegenstände angenehmer für uns zu machen, und dadurch unsre Glückseligkeit zu befördern. Hernach sagt er: „Da das Schöne oft zugleich das Nutzbare ist, so giebt uns diese Neigung für das Schöne noch einen Antrieb, unsre Felder anzubauen, und unsre Manufacturen zu verbessern." Die Schönheit soll also ökonomische Dienste leisten, und Gott soll schon gleich bey der Schöpfung für den Flor der Englischen Manufakturen Sorge getragen haben.

So viel über die mangelhafte Art über diese Gegenstände zu philosophiren, oder vielmehr nicht zu philosophiren. Eigentliche Systeme [128] über das Schöne kann es nur drey geben: entweder man sucht es in der intellektuellen Welt, oder in der sinnlichen, oder in keiner von beyden, sondern eben auf dem Übergange von einer zur andern. Im ersten Falle wird das Schöne bloß eine verkleidete Vollkommenheit seyn, und dadurch den Geist befriedigen, im zweyten ist es eigentlich körperlich und seine Wirkung läuft auf sinnliches Vergnügen hinaus, im dritten schwebt es zwischen beyden. Diese Systeme sind nun auch wirklich aufgestellt. Das erste, welches man das rationale nennen kann, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts durch Baumgarten in Deutschland, wo es auch am meisten Anhänger fand. Das entgegengesetzte empirische ist mit der meisten Methode von Burke bearbeitet, mehr oder weniger ausgebildet zeigt es sich in einer Menge Schriften der Engländer, Franzosen und Deutschen. Der Widerspruch dieser einseitigen Theorien führte den aesthetischen Skeptizismus herbey, wodurch die Kritik der aesthetischen Urtheilskraft vorbereitet und veranlaßt ward.

Da das Schöne so offenbar sinnlich geistiger Natur ist,

so konnten jene beyden Lehren nur in solchen philosophischen Systemen consequent durchgeführt werden, die entweder das Sinnliche oder das Intellektuelle im Menschen unterdrückten und es ganz auf die andre Seite hinüberzogen, das Sinnliche entweder zu dem Negativen in unsren Vorstellungen oder zu dem einzigen positiven machten, und dieß findet sich denn auch so. Das rationale kam in der Wolfischen Schule zum Vorschein, welche das Anschauen eigentlich läugnete, [12b] und im menschlichen Geiste nichts als Denken statuirte; das empirische hingegen in der Schule der neueren Lockianer, die alles Denken nicht nur aus sinnlichen Eindrücken entspringen lassen, sondern es auch darauf zurückführen, indem sie die Vorstellungen von gewissen Bewegungen der Gehirnfibern abhängig machten. Siegreich bestritten konnten beyde nur werden aus einem Systeme heraus, welches die Sinnlichkeit wieder in ihre Rechte einsetzte, ohne dem Verstande und der Vernunft die ihrigen zu entreißen, und ein solches ist auch das Kantische. Weil aber dieses in beyden zwar etwas ursprüngliches und wesentliches behauptet (die Anschauungsformen und Categorien) beydes aber als isolirt und schon fixirt im menschlichen Geiste vorstellt, und es nicht als aus der einen untheilbaren Energie desselben hervorgehend gleichsam vor unsern Augen entstehen läßt, so mußte es glücklicher und befriedigender in seinen verneinenden Bestimmungen seyn, als in dem was es selbst setzt. Ein geistreicher Denker hat bemerkt, daß Kant durch den Satz es finde sich im Menschen Sinnlichkeit und Verstand eigentlich nicht viel mehr aussage, als in dem uralten Gemeinspruche liegt, daß der Mensch aus Leib und Seele bestehe. Der transzendentale Idealismus, consequent durchgeführt, wie er es seit Kant geworden ist, zeigt uns nicht nur die nothwendige und nie aufzuhebende Entgegensetzung dieser beyden Seiten der menschlichen [13a] Natur, sondern auch ihre Einerleyheit in derselben, und ihm ist es daher erst vorbehalten, das Problem des Schönen vollständig zu lösen. Denn aus diesem Systeme läßt sich darthun, daß es dasjenige ist, wodurch wir uns in den Schranken der Endlichkeit und der Trennung in uns, der ursprünglichen Einheit von Geist und Materie, In-

telligenz und Natur, Freyheit und Nothwendigkeit bewußt werden; so daß die Aufgabe der Kunst keine andre ist als das für die Anschauung zu leisten. was die höchste Speculation auf intellektuale Weise bewerkstelligt.

Wir wollen Baumgartens Hauptsätze hier nur in der Kürze vorlegen. Sein ganzes System (man kann es aus Eberhards Theorie der schönen Wissenschaften kennen lernen) steht und fällt mit der Wolfischen Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung nach welcher diese ein verworrenes Denken seyn soll, so daß sich folglich alle Anschauung durch Deutlichmachung in Begriffe müßte auflösen lassen, so daß gar kein Gehalt in unserm Denken zurückbliebe, sondern die bloße Form desselben, aus welcher ja auch Wolf analytisch alles in der Philosophie herausklauben wollte. Ferner muß man den Wolfischen Satz: das Vergnügen entspringe aus undeutlich erkannter Vollkommenheit, welcher unbeweisbar ist, und wobey es befremden muß, daß die deutliche Erkenntniß der Vollkommenheit das Vergnügen nicht erhöht (welches Mendelsohn aus der Schwäche unsrer Natur hat erklären wollen), mit Baumgartens Lehren in Verbindung setzen.

Die Aesthetik hat nach ihm die Vollkommen- [13b] heit der sinnlichen Erkenntniß zum Zweck, sie soll mit andern Worten schön denken lehren, so wie die Logik richtig denken. Die Schönheit definirt er als die sinnlich erkannte Vollkommenheit. Zur Vollkommenheit rechnet er nun theils etwas formales, Übereinstimmung der Gedanken, ihrer Anordnung und Bezeichnung, theils etwas materiales, Reichthum, Größe, Wahrheit, Klarheit, Gewißheit und Lebhaftigkeit der Erkenntniß, welche Eigenschaften aber der Übereinstimmung zur Einheit untergeordnet seyn sollen.

Das Erhabne fällt auf diese Art, als Gegensatz des Schönen in Baumgartens System, ganz weg, und wird bloß zu einer von den materialen Beschaffenheiten, welche dieses haben kann. Wenn man das Erhabne nur in der Kunst betrachtet (nicht wie Kant that, in der Natur), so ist dieß auch ganz richtig, denn das Erhabne, oder Große, erscheint da immer unter schöner Form.

Die Widerlegung kann gleich aus Baumgartens erstem Satze geführt werden. Es ist unmöglich, die Vollkommenheit sinnlich zu erkennen, oder welches dasselbe ist, zu empfinden. Sie ist die Übereinstimmung einer Sache mit ihrem Zweck, welche gar nicht in die Sinne fällt, und wo- 5 über nur durch Verstand und Vernunft geurtheilt werden kann.

[13c] Auch müßte alsdann nach der Wolfischen Lehre vom Vergnügen, alles was dieses hervorbringt für schön erklärt werden, welches doch gewiß seine Absicht nicht war. 10

Das Genie setzt er in die Vortrefflichkeit der unteren Seelenkräfte. Diese Eintheilung ist, wie man schon bemerkt hat, ganz unstatthaft, das sogenannte höchste und tiefste, Vernunft und Fantasie ist unzertrennlich im menschlichen Geiste verknüpft, und wäre es nicht, so würde man zur Bildung 15 schöner Kunstwerke schwerlich mit den unteren Fähigkeiten ausreichen.

Er wollte in 3 Abschnitten seiner Aesthetik von der Erfindung, der Anordnung und der Bezeichnung schöner Gedanken handeln, ist aber noch nicht einmal völlig mit dem ersten zu 20 Stande gekommen. Es giebt aber eine frühere Abhandlung von ihm über die Poesie insbesondre, worin er sie als eine sinnliche vollkommne Rede definirt, welches unsäglich oft wiederhohlt worden ist.

Man findet bey Baumgarten in seinem barbarischen 25 Latein, seiner Überhäufung mit unnützer Terminologie, seiner schwerfälligen Methode, bey seiner bis zum Lächerlichen gehenden Unbekanntschaft mit den Künsten, doch im einzelnen viel Scharfsinn, vortreffliche [13d] Bemerkungen, besonders viel Anregungen zu eignem Nachdenken. Sogar die Unabhängigkeit 30 des Schönen vom Intellektuellen und Sittlichen hat er auf gewisse Weise behauptet, wenigstens mehr als man bey seinem System erwarten sollte. Freylich läuft die ganze Ansicht von den unteren Seelenkräften, und dem Schönen als denselben ausschließend angehörig nothwendig darauf hinaus, die Kunst 35 zu einer bloßen Vorübung der Verstandes- und Vernunfterkenntniß herabzusetzen. Dieß gesteht er auch selbst naiv

genug ein, indem er den Einwurf, welchen er vorbringt: die sinnlichen Gegenstände seyen unterhalb der Sphäre des Philosophen gelegen, die Verworrenheit (confusio) sey die Mutter des Irrthums;[1]) folgendermaßen widerlegt: Man müsse Sorge für die Confusion (sinnliche Erkenntniß) tragen, damit nicht die größten Irrthümer daraus entstünden. Die Natur mache keinen Sprung von der Dunkelheit zur Deutlichkeit, sondern gebe aus der Nacht durch die Morgenröthe in den hellen Mittag über. Dieß heißt nun nichts anders, als: der Zweck des Schönen und der Kunst sey, den sinnlichen Menschen allmählig zur Wahrheit zu führen.

Die vornehmsten Schüler oder Nachfolger von Baumgarten in Deutschland sind Sulzer und Mendelsohn. Es würde uns hier zu weit führen, aus einander zu setzen, was [13°] sie besondres gehabt. Beyde kehrten dabey von der strengen Methode Baumgartens mehr zur Unwissenschaftlichkeit und Popularphilosophie zurück. Bey Sulzer, der diese Lehren mehr praktisch in Beziehung auf die Künste behandelt hat, sieht man recht deutlich, wohin sie führen. Er schärft mit dürren Worten die Lehre ein: der Zweck der Künste sey kein andrer als durch sinnliche Eindrücke zum Wahren und Guten zu leiten, besonders geht er immer auf moralische Zwecke. Lessing hat sich, so viel ich weiß, nirgends ausdrücklich über das Baumgartensche System erklärt; doch scheint er es nach verschiednen Äußerungen als etwas nicht zu widerlegendes vorauszusetzen.

Burke on the sublime and beautiful.

[2]) [Das Empirische System verdient eine etwas ausführlichere Erörterung, weil es der gemeinere Abweg ist. Im Grunde sind alle, welche die Kunst als bloßen Sinnengenuß und

---

[1]) Wenn die Confusion der Gegenstand von Baumgartens Werke war, so hat er das Verdienst ihn gleich durch seine Behandlungsart mit dargestellt zu haben. Er handelt sehr confuse von der Confusion.

[2]) Fünfte Stunde angef*(angen)*.

Raffinement des Luxus betrachten, praktische Anhänger dieser Lehre.]

Burke geht davon aus, es gebe im Geschmack etwas zuverläßiges und allgemeines, welches sich darauf gründen soll, daß die Menschen in Ansehung dessen was ihnen angenehm und unangenehm ist übereinstimmen, weil sie auf ähnliche Weise organisirt seyen; daher auch zum Beyspiel unter den Empfindungen des körperlichen Geschmacks in allen Sprachen das Süße für das Angenehme, das Bittre und Saure für das Widrige gelte. [Bemerkungen über das Wort angenehm.]

Hier zeigt sich gleich der radicale Fehler aller empirischen Theorien, daß sie, um nur irgend etwas haltbares zu haben, sich mit unvollkommnen Inductionen, d. h. mit einer Mehrheit zutreffender Fälle, begnügen müssen, die hier noch oben drein schwer auszumitteln seyn möchte. Die Menschen setzen bey der Mittheilung über ihre Sinnesempfindungen [13f] allerdings Übereinstimmung in demjenigen voraus, was die Gegenstände, aber gar nicht was den Zustand der Empfindenden dabey betrifft; wir streiten mit jemand, wenn er etwas andres als wir zu sehn, hören, riechen behauptet, aber gar nicht, wenn er davon anders affizirt wird.

Die Vergnügungen der Einbildungskraft leitet er von denen der Sinne ab; ihr seyen die Bilder aus eben dem Grunde angenehm und unangenehm, weswegen es die Gegenstände den äußern Sinnen in der wirklichen Gegenwart sind. Doch sieht er wohl ein, daß dieß zur Erklärung des Ergötzens an den Künsten der Einbildungskraft nicht hinreicht, weil dieß auch an Gegenständen statt findet die den Sinnen an und für sich nicht angenehm oder gar unangenehm sind. Er sagt also, die Einbildungskraft finde noch ein Vergnügen an der Ähnlichkeit, also an der Vergleichung mit den Originalen, und hiebey bestimme sich der Grad des Vergnügens nach der Kenntniß der letzten. Dieß ist im Grunde das schon widerlegte Prinzip des Aristoteles, auf den sich Burke auch ohne weiter es zu begründen, beruft. So wenig reicht seine Theorie von den Empfindungen des Schönen und Erhabnen

vermittelst der Sinne, auf die Seele wirkt. Es gehört dazu (comparative) Kleinheit, Glätte, allmählige Abweichungen des Umrisses von der geraden Linie, also sanfte Rundungen, ohne plötzliche Veränderungen und Ecken, ein Ansehen von Zartheit und selbst von Schwächlichkeit. Nach diesen Kennzeichen geht 5 er nun die besondern Eindrücke der verschiednen Sinne durch, in wie fern sie an der Schönheit Antheil haben. In den Farben und Tönen ist das Helle, Reine, dabey nicht allzu Starke und der allmählige Übergang aus einem ins andre schön; für das Gefühl das Glatte und Weiche, und die all- 10 mählige Abwechselung der Umrisse; die angenehmen Empfindungen des Geruchs und Geschmacks begreift man unter dem Namen süß, und es findet eine allgemeine Übereinstimmung unter den verschiednen Sinnen Statt, so daß die Eigenschaften der Körper, die dem Geruch und Geschmack angenehme [14a] 15 Eindrücke machen, denen völlig gleichartig sind, die es bey den übrigen Sinnen thun. Burke meynt nämlich, der Geschmack hänge ab von der Figur und Oberfläche der kleinsten Theile in den Salzen und Oelen, woraus das Süße zusammengesetzt ist. Diesen Sinnen sey also auch das Glatte, Weiche und 20 Sanftgerundete angenehm. — So grob nimmt also Burke die Ableitung des Schönen aus einer mechanischen Wirkungsart, daß er nicht einmal von einer chemischen einen Begriff hat, und alles auf das materiellste und palpabelste zurückführen muß. Dabey sieht man aber, wie dieß empirische Bestreben, 25 alles mit Händen zu greifen, zu Hypothesen seine Zuflucht nimmt, welche uns die schwierigsten und seltsamsten Einbildungen (wie z. B. die Annahme einer großen Mannichfaltigkeit von Figuren der Theile im Flüßigen, welches eine Abwesenheit aller Figur ist) zumuthen. 30

Man kann hieraus schon erwarten, wie Burke's physiologische Untersuchung über die Veränderungen im Körper, wodurch die Empfindungen des Schönen und Erhabnen hervorgebracht werden, und weswegen sie uns eigentlich angenehm sind, ausfallen mußte, da ihm der Begriff des Or- [14b] 35 ganischen nun vollends abgeht.

Die Schönheit bewirkt nach ihm ein Nachlassen aller

festen Theile unsers körperlichen Baues; und in dieser Abspannung der Fibern, wenn sie nicht zu sehr vom natürlichen Ton derselben abweicht, liege der Grund alles positiven Vergnügens. Der allgemeine Sprachgebrauch weise hierauf hin, indem er das Vergnügen immer als etwas auflösendes hinschmelzendes betrachte. — Der Sprachgebrauch, so eine schlechte Autorität er auch hierüber seyn möchte, läßt sich gar nicht einmal so vernehmen: es giebt eben so viel Ausdrücke, die auf einen belebenden Reiz hindeuten.

Das Schrecken besteht in einer unnatürlichen Spannung und gewaltsamen Erschütterung der Nerven; was diese hervorbringt, erregt Schrecken, wenn es auch nicht mit der Vorstellung einer wirklichen Gefahr verbunden ist, und wird also Quelle des Erhabnen. Wir können hiebey Burke nicht ins einzelne folgen, sondern nur im allgemeinen bemerken, daß er sich ziemlich quälen muß um zu beweisen, es sey bey den zum Erhabnen gehörigen Eindrücken eine wirkliche Spannung der Nerven vorhanden.

Wie kann nun aber, fragt er, eine dem Schmerze so nah verwandte Bewegung in unserm Körper mit Wohlgefallen begleitet [14c] seyn? — Der Zustand der Ruhe und Unthätigkeit bringt Erschlaffung, dadurch Unfähigkeit des Körpers und andre Unordnungen hervor. Für die gröberen Theile unsers organischen Systems ist Arbeit das Gegenmittel, für die feineren giebt das Schrecken, wenn es gemäßigt, nicht mit Gefahr begleitet ist, und nicht bis zu einer schmerzlichen Zerrüttung geht, die Übung ab, und auf diese Art bringt das Erhabne eine wohlthätige Spannung hervor. Diese Bewegungen reinigen die feineren oder gröberen Gefässe von gefährlichen und beschwerlichen Verstopfungen.

Es wäre demnach billig, daß man sich in den Apotheken, unter so vielen andern Artikeln, auch das Erhabne anschaffte, damit ein Arzt nöthigenfalls ein poetisches Decoct davon verschreiben könnte. Allein da das Ansehen der Purganzen mit dem Glauben an Verstopfungen überhaupt abgenommen hat, so liefe auch das Erhabne, das ja bloß eine Art vornehmer Purganz seyn soll, Gefahr ebenfalls aus der Mode zu kommen.

Wir können es einem wissenschaftlichen Arzt überlassen, die klägliche Grundlosigkeit dieser Annahme aufzudecken; für uns ist das Merkwürdige dabey, wie der consequente Empirismus immer in Hypothesen endigt, die über alle Erfahrung hinausliegen.

In Burke's Exposition des Schönen ist mei- [14d] stens gar nicht von diesem die Rede, sondern bloß vom Angenehmen, und man kann alle die Eigenschaften, die er als Bestandtheile angiebt, wie vorläufige Bedingungen ansehn, nach welchen erst die Foderung des eigentlich Schönen eintritt. Wo er sich dem Schönen mit seiner Bezeichnung mehr zu nähern scheint, ist doch nur von einer Unterart desselben, dem Niedlichen und Zierlichen, die Rede. Deswegen statuirt er beym menschlichen Körper auch nur die weibliche Schönheit; was mit Recht für männliche Schönheit gilt, muß er schon zum Erhabnen rechnen.

Am mangelhaftesten erscheint Burke's Ansicht wenn man sich z. B. an die reinen hohen Schönheiten der antiken Plastik erinnert. Man findet bey ihm durchaus kein Merkmahl, vermöge dessen die Mediceische Venus für schöner erklärt werden müßte, als irgend eine blühende weibliche Bildung, sie möchte sonst dem Charakter nach noch so gemein und selbst in den Formen unedel seyn (denn Zartheit und Kleinheit schließt dieß nicht aus).

Man hat ganz treffend eingewandt: nach Burke sey eine nur leidlich artige Buhlerin schön, und ein Grenadier mit einem großen Schnurrbarte erhaben. Indessen ist doch seine Exposition des Erhabnen nicht ganz so materiell und unbefriedigend ausgefallen als die des Schönen, weil er wider seinen Willen genöthigt war, etwas [14e] Geistiges darin aufzunehmen, weil die Vorstellung der Gefahr, wodurch Schrecken erregt wird, nicht in der unmittelbaren Sinnes-Empfindung liegt. Er ist also genöthigt, auf die Bedeutung der sinnlichen Eindrücke zu gehen, zuweilen sogar, wie bey den Tönen, auf eine ziemlich entfernte und vermittelte. (In dem Unerwarteten, sagt er, scheint die Ursache zu liegen, warum ein nach gewissen Pausen immer wieder-

hohlter Schall furchtbar ist. — Auch ein leiser, zitternder unterbrochner Schall ist der Erhabenheit fähig, weil er uns über seine Ursache in ängstliche Ungewißheit versetzt.) Dagegen ist seine Erklärungsart, warum das den Sinnen widrige doch in der Vorstellung ergötze, desto unbefriedigender: er glaubt dieß durch eine körperliche Affection auszumachen, da doch nur ein geistiges Gegengewicht dazu hinreicht.

Da Burke die Empfänglichkeit für das Schöne und Erhabne bloß aus thierischen Trieben (denn auch den geselligen Trieb nimmt er in einem Sinne wo man ihn den Thieren nicht absprechen kann) und körperlichen Affectionen herleitet, so hat er vergessen zu erklären, warum den Thieren diese Gefühle abgehn, besonders das vom Schönen, denn beym Erhabnen läßt sich eher einsehn, daß sie die bloße Vorstellung der Gefahr nicht von der wirklichen Gefahr unterscheiden lernen können. Doch wer weiß? er hat ihnen jenes wirklich zugeschrieben. Daß in solch einer Ansicht der menschlichen Natur die Sittlichkeit gar keine Stelle finden kann, versteht sich von selbst; und es ist wunderlich, daß Burke, der Lehrer des crassesten sinnlichen Egoismus, grade der Haupteiferer gegen das Sittenverderbniß des Zeitalters geworden, dem er die politischen Revolutionen Schuld gab.

[14f] **Kants Kritik der aesthetischen Urtheilskraft.**

Allgemeine Bemerkungen über den Geist der Kantischen Schriften. Kants System ist nicht organisch auf einmal entstanden, sondern mechanisch allmählig zusammengefügt. Daher kommt auch das viele todte Fachwerk, wo oft Fächer ganz leer stehn, und manche Dinge gänzlich fehlen, weil sich eben kein bequemes Fach fand, um sie einzuschieben, ohne daß doch bey diesem vielen Anordnen und Aufräumen die Verwirrung vermieden wäre. Es ist Kanten ergangen, wie einem der einen weitläuftigen Bau unternimmt, ohne gleich anfangs den ganzen Plan zu entwerfen: es wird dann hier und da ein Flügel angebaut, und bald die Brauchbarkeit der Symmetrie, bald diese jener, bald von beyden etwas aufgeopfert.

In wie fern die Form einer transzendentalen Kritik bey diesen Untersuchungen bloß erkünstelt ist, um zur Kritik der reinen und der praktischen Vernunft das dritte Exemplar herauszubringen, wollen wir für jetzt dahin gestellt seyn lassen. Es muß äußerst befremdlich seyn, daß Kant die Analyse des Schönen und Erhabnen, und diejenige Ansicht der Natur, welche ihr bey ihren Hervorbringungen Zwecke unterlegt, in demselben Buche, unter Einem allgemeinen Namen, nur in zwey Haupttheilen abhandelt. Doch wir lassen jetzt diese Verbindung und die Art, wie er sie in der Einleitung zu rechtfertigen sucht, fahren; [14g] so wie auch die Eintheilung in die Analytik und Dialectik der aesthetischen Urtheilskraft, ferner die Deduction der Geschmacksurtheile u. s. w., und wollen suchen mit möglichster Kürze, Klarheit und Entkleidung von schwerfälliger Terminologie den Inhalt des Werkes darzulegen.

Kant geht von der scharfen Sonderung des Schönen vom Angenehmen und Guten aus, womit es so vielfältig vermischt wird. Seinen wesentlichen Unterschied von beyden thut er dar durch das, was in unserm Gefühl des Schönen und dem unmittelbaren Ausspruche darüber liegt. Das Angenehme ist das, was den körperlichen Sinn vergnügt. Das Gute, was die Vernunft, entweder in Beziehung auf etwas anders oder an und für sich selbst, schätzt und ihm ihren Beyfall giebt. Bey dem Angenehmen treibt uns die Begierde an, uns seinen Genuß zu verschaffen; bey dem Guten fodert der vernünftige Wille, daß es zu Stande gebracht werden soll: in beyden Fällen sind wir also auf die Wirklichkeit des Gegenstandes gerichtet, statt daß wir uns beym Schönen an der bloßen Betrachtung genügen lassen, unbekümmert ob dem Gegenstande noch eine andre Wirklichkeit zukommt, außer der lebhaften Vergegenwärtigung in unserm Geiste. Das Wohlgefallen daran ist also ein freyes, uninteressirtes und rein contemplatives, weder der äußere Sinn darf dabey durch Reiz bestochen, noch das [14h] Gemüth durch Rührung, d. h. durch Regungen die aus der sittlichen Anlage herfließen, gewonnen seyn. Wenn man etwas für angenehm erklärt, so bescheidet man sich gleich daß der andre es anders finden könne, daß

dieß bloß für unsre Person gelte; erklärt man hingegen etwas für gut, so fodert man nicht nur die Beystimmung Aller, sondern man behauptet auch, es liege im Wesen der Sache selbst, und nicht in der Meynung eines Menschen darüber. Der Ausspruch über das Schöne liegt wieder in der Mitte: wir schreiben ihm nicht bloß Gültigkeit für unsre Person zu, sondern verlangen, daß alle andern eben dasselbe mit uns schön finden sollen; jedoch, da wir die Schönheit nicht in den Gegenstand selbst, sondern in eine Beziehung auf uns legen, unter der Voraussetzung, daß die Andern ihn in dieselbe Beziehung mit sich setzen, seinen Eindruck wirklich versuchen. (Daher giebt es auch keine Urtheile über das Schöne, die der logischen Form nach allgemein wären, sondern es sind alles bloß einzelne Urtheile.) Bey der sinnlichen Empfindung fühlen wir uns ferner ganz leidend; bey dem Urtheile über das Gute sind wir ganz selbstthätig, indem wir uns auf Begriffe beziehen. Was uns bey dem Ausspruche über das Schöne bestimmt, ist weder die bloße Empfindung, noch ein Begriff: unser Zustand bey der Beschauung ist ein mittlerer zwischen jener Passivität und der Selbstthätigkeit des Verstandes und der Vernunft nach bestimmten Gesetzen. Der schöne Gegenstand [15a] ist uns nicht unmittelbar gegeben, wir bedürfen auch keine Erkenntniß nach Begriffen, um über seine Schönheit zu entscheiden; sondern er giebt unsern geistigen Kräften eine Anregung zur Thätigkeit, bey der wir uns aber keines Zwanges und keiner Richtung auf einen bestimmten Zweck bewußt sind, die also ein freyes Spiel ist. Durch diese spielende Thätigkeit unsrer Geisteskräfte, und zwar namentlich der Einbildungskraft und des Verstandes eignen wir uns allererst das Schöne an; und die Lust daran ist eben nichts anders als das Gefühl ihrer harmonischen Beschäftigung, worin sie einander gegenseitig beleben, und die der gemeinschaftlichen allgemeinen Bestimmung beyder, die auf Erkenntniß geht, am angemessensten ist, wiewohl keine wirkliche besondre Erkenntniß dadurch zu Stande gebracht wird. Da nun alle Menschen auf ähnliche Art ihre Anschauungen unter Begriffe bringen müssen, in so fern sie vernünftige Wesen sind, so halten wir

die hiezu vortheilhafteste Stimmung unsrer Geisteskräfte, die durch irgend eine Erscheinung in uns veranlaßt wird, nicht für etwas zufälliges, sondern nehmen an, daß sie auch bey allen Übrigen eintreten müsse.

Kant schärft wiederhohlentlich ein, daß das [15b] Schöne ohne Begriff gefalle (wie z. B. der der Vollkommenheit ist), und protestirt auch dagegen, als ob es sich durch einen Begriff dargestellt bezeichnen ließe, daß es darnach, wo es einem vorkäme, wieder zu kennen wäre: beydes mit allem Recht. Allein die philosophische Forschung kann doch Bestimmungen finden, die dem Wesen des Schönen näher kommen, d. h. sie kann die Bedingungen angeben, unter welchen uns etwas als schön erscheint. Und wenn wir da das Positive herausheben, was aus der Kantischen Zergliederung der Form sogenannter Geschmacksurtheile hervorgeht, so ist es nichts andres als: Schönheit ist die mit den Bedürfnissen des Verstandes übereinstimmende Form der Gegenstände; welches eigentlich nicht viel mehr Gehalt hat als die Definition: Schönheit sey Einheit im Mannichfaltigen. Denn die Einbildungskraft wird hier nicht unabhängig als dichterische Fantasie betrachtet, sondern in ihrer Beziehung auf den Verstand, wo sie Wechsel und Mannichfaltigkeit nur deswegen bedarf, um zur recht klaren Auffassung des Gegenstandes bestimmt zu werden, und leichte Faßlichkeit der Form, Ordnung und Einheit, damit sie bey diesem Geschäft nicht ermüde sondern es mit Lust treibe. Bis jetzt ist also beym Schönen von keiner darin liegenden Beziehung aufs Unendliche die Rede (der Verstand ist ja eben eine Kraft, die es mit lauter Endlichkeiten zu thun hat), von keinem harmonischen Bewußtseyn unserer gesamten Natur, sondern [15c] bloß in so fern wir erkenntnißfähige Wesen sind. Kant scheint selbst zu fühlen wie mager und beschränkt seine Bestimmung des Schönen ist, und ihm entfährt einmal der Ausdruck: trocknes Wohlgefallen daran. Wir werden bald darauf zurückkommen, wie er gegen das Ende seine Ansicht zu erhöhen und zu erweitern scheint, darüber aber den Punkt aus den Augen verliert, von wo er ausging, so daß die Kritik der Urtheilskraft ganz anders

endigt als sie anfängt, und keinesweges in sich selbst zurückkehrt.

Das Erhabne trennt Kant gänzlich vom Schönen und setzt es ihm auf gewisse Weise entgegen, wiewohl er wegen seiner Verwandtschaft mit demselben, das, was in dem Ausspruche darüber liegt, nach derselben Methode zergliedert. Zuvörderst bemerkt er, daß Erhabenheit nicht einmal in eben dem Sinne wie Schönheit den Gegenständen zugeschrieben werden kann; denn in diesem Falle bedeutet es doch ein Verhältniß der Gegenstände zu uns; das Gefühl des Erhabnen aber entspringt erst aus einem Gebrauche, den wir von ihnen für uns machen. Es giebt aber ein Erhabnes der Größe (das mathematisch-Erhabne) und eines der Kraft (das dynamisch-Erhabne). Mit der Erklärung von jenem fängt er an, aus dem guten Grunde, daß auch die Kraft als eine überschwengliche Größe betrachtet werden muß, um uns erhaben zu erscheinen.

Erhaben ist das schlechthin, oder über alle Vergleichung Große. Größe ist nämlich eigentlich ein Vergleichungsbegriff; so daß das in einer gewissen [15d] Rücksicht Große, je nachdem der Maßstab ist, womit man es mißt, immer wieder klein werden kann. Bey der Schätzung nach Zahlen kennt nun unser Geist gar keine Gränze, in Ansehung ihrer würde also nichts schlechthin groß seyn; aber diese allein giebt uns auch keine anschauliche Vorstellung von einer Größe, wenn ihr nicht eine uns bekannte und für die Anschauung faßliche Einheit zum Grunde liegt: die Vorstellung des schlechthin Großen bekommen wir also nur dann, wenn der größte anschauliche Maßstab zu dem wir uns stufenweise erheben können, nicht hinreicht den Gegenstand zu ermessen. Die Einbildungskraft befindet sich dabey in einem gewaltsamen Zustande, indem sie, um die vorschreitend aufgefaßten Theilvorstellungen zusammen zu fassen wieder zurückschreiten muß, und die zuerst aufgefaßten ihr über den neu hinzukommenden erlöschen. Wenn sie uns nun bey ihren angestrengtesten Bestrebungen dennoch das Gefühl ihrer Unzulänglichkeit die Größe eines Gegenstandes zu ermessen giebt, so entsteht daraus ein Widerstreit

zwischen ihrem Vermögen und den Foderungen der Vernunft, die auf Ganzheit und Vollendung besteht, welcher uns dahin bringt, die Idee des Unendlichen in uns hervorzurufen. (Hallers Gedicht über die Ewigkeit ein gutes Beyspiel hievon.) Dadurch werden wir uns eines Vermögens in unserm Gemüthe bewußt, welches allen Maßstab der Sinne übertrifft, so daß die anfängliche Überlegenheit des Gegenstandes über uns mit einer Überlegenheit über ihn endigt.

[15e] Das Gefühl des dynamisch-Erhabnen entsteht auf ähnliche Weise, nämlich durch die Vorstellung einer Macht, die so groß ist, daß wir unsre Kräfte gar nicht mit ihr messen können, die uns also als Naturwesen äußerst furchtbar seyn muß. Eben diese Unwiderstehlichkeit einer Naturmacht fodert uns nun auf, uns vermittelst eines andern Vermögens unabhängig von ihr, ja ihr überlegen zu fühlen, welches denn kein andres als die Freyheit ist. Diese macht es möglich uns unter keine äußre Gewalt zu beugen, wenn es auf Behauptung unsrer höchsten Grundsätze ankommt. Der Mensch kann jener Gewalt unterliegen, und doch die Menschheit in unsrer Person unerniedrigt bleiben. Die Natur kann uns zerstören, ohne doch unsre Gesinnungen und Entschlüsse zu ändern. So ist z. B. der Tod eine furchtbare Erscheinung, weil er mit allen bloß physischen Trieben des lebenden Wesens in geradem Widerspruche steht, und doch bringen es Menschen dahin ihm mit ruhigem Muth die Stirn zu bieten, und diese Verachtung des Todes ist eine erhabne Gemüthsstimmung. Allein dessen sind nicht alle fähig, und soll das Gefühl des Erhabnen erfolgen, so muß uns der Gegenstand zwar furchtbar erscheinen, wir müssen uns aber nicht wirklich vor ihm fürchten, sondern uns bloß den Fall denken, daß wir in Kampf mit ihm geriethen, wo denn aller Widerstand vergeblich seyn würde. (Beispiel von hohen überhangenden Felsen.) Die wirkliche Furcht raubt dem Gemüthe die zum Urtheil über [15f] das Erhabne nöthige Freyheit. Hingegen wenn wir uns in Sicherheit wissen oder glauben, so wird der Gegenstand um so anziehender, je furchtbarer er ist.

Die Stimmung zum Gefühl des Erhabnen kann so

herrschend seyn, daß ihm eine wirkliche Gefahr keinen Eintrag thut, wie z. B. Vernet, der sich der mahlerischen Beobachtung wegen während eines Sturmes an den Mast hatte binden lassen, bey der dringendsten Gefahr immer noch voll Entzücken: schön! herrlich! ausrief. Auf der andern Seite darf die Gefahr nur eingebildet seyn, so zerstört sie doch die Empfänglichkeit für das Erhabne, z. B. der Schwindel, wenn man an einem Geländer in die Tiefe hinabsieht. Einige haben die eigne Sicherheit als die Quelle des Wohlgefallens angegeben, besonders wenn wir eine furchtbare Naturmacht zerstörend gegen andre wirken sehen, und daraus auch das Vergnügen an tragischen Darstellungen hergeleitet. Sie berufen sich dabey besonders auf eine berühmte Stelle des Lucrez. Aber dieß wäre ein sehr prosaisches Gefühl, das gar nichts mit dem Erhabnen zu thun hat. Die eigne Sicherheit ist bloß die negative Bedingung.

Daß es mit der Gefahr, und wahrscheinlich auch mit unsrer heldenmüthigen Gesinnung zum Widerstande nicht Ernst ist,[1]) (wir müßten denn etwa dem Ideal des Weisen entsprechen, welches Horaz aufstellt:

Wenn auch der Weltbau riß und stürzte,
Träfen die Trümmer ihn unerschrocken)

thut dem begeisterten Wohlgefallen keinen Eintrag: denn zu diesem ist die Möglichkeit hinreichend, es ist genug, daß sich eine solche Bestimmung in unserm Gemüthe offenbart.

Die beyden Arten des Erhabnen sind sich darin [155] ähnlich, daß das Gemüth dabey bewegt, und ihr Eindruck eine gemischte Empfindung ist, indem durch Aufhebung einer anfänglichen Unlust erst Lust entsteht; sie sind darin verschieden, daß der Widerstreit zwischen Einbildungskraft und Vernunft im ersten Falle sich auf diese als ein theoretisches Vermögen (der Ideen) bezieht, im zweyten auf sie als ein praktisches, d. h. als freyer Wille.

Der Ausspruch über das Erhabne ist dem über das Schöne darin ähnlich, daß die bloße Betrachtung des Gegen-

[1]) Joh. Müller Geschichte der Schweiz Th. 1, p. 423—425.

standes ohne Rücksicht auf Wirklichkeit dazu hinreicht, daß wir dadurch nicht eigentlich eine Beschaffenheit der Sache, sondern ein Verhältniß zu uns aussprechen, daß er nicht für uns allein gültig seyn soll, sondern wir fodern die Beystimmung der Andern und erwarten sie auch unter der Voraussetzung, daß sie ihre sittlichen Anlagen einigermaßen ausgebildet haben, widrigenfalls wir ihnen das Gefühl absprechen. Der Unterschied liegt darin, daß wir das Schöne mit ruhiger Contemplation aufnehmen, während das Erhabne Rührung erzeugt, daß jenes reine Lust, dieses hingegen eine gemischte Empfindung ist.

Das Wesen des Erhabnen ist also nach Kant, wenn wir es kurz zusammenfassen: Widerspruch mit dem Interesse unsrer Sinnlichkeit, der sich in Einstimmung mit höheren Anlagen auflöst.

Die Exposition desselben in der Kritik der Urtheilskraft [15 h] scheint weit befriedigender als die des Schönen;[1]) es ist darin eine Beziehung aufs unendliche ausgesprochen, die wir auch von diesem behaupten, wovon aber Kant so weit entfernt ist, daß er vielmehr eben deswegen das Urtheil über das Erhabne für kein rein ästhetisches erklärt. Freylich wenn man einmal den Geschmack als das oberste gesetzt hat, so würde es unschicklich klingen, das Erhabne seiner Gerichtsbarkeit zu unterwerfen; denn zum Gefühl desselben gehört allerdings mehr, als das was man gewöhnlich unter Geschmack versteht.

Wogegen ich daher am meisten einzuwenden habe, das ist eben die scharfe Absonderung vom Schönen, welche keinen allmähligen Übergang aus einem ins andre denkbar läßt. Kants Beyspiele des Erhabnen sind meistens von Naturgegenständen hergenommen, (ja er nimmt den Begriff der Natur zuweilen mit in die Definitionen auf) wo er denn

---

[1]) Dieß Gelingen ist gleichsam eine Belohnung Kants für die Herstellung der ächteren Begriffe von Vernunft und Sittlichkeit, denn seine Exposition des Erhabnen ist nichts anders als eine Synthesis von diesen, mit den durch Burke u. a. richtig genug aufgestellten empirischen Merkmalen.

auf die gewöhnliche Formlosigkeit und Unbegränztheit dessen, was diesen Eindruck hervorbringt, geführt ward. Die zur Erhabenheit nothwendige Gränzenlosigkeit findet aber innerhalb streng begränzter Formen noch Statt, so wie beym Schönen auf andre Weise, und wir finden daß in Kunstwerken, z. B. in den tragischen Darstellungen der Poesie und Plastik, einer Elektra, einem Laokoon, das Schöne und Erhabne sich gegenseitig dergestalt durchdringt, daß man nicht sagen kann, welches von beyden vorwaltet. Ja selbst in ruhigen Bildungen der Kunst, z. B. der kolossalen Gestalt eines Jupiter, [16a] einer Juno, sehen wir das Schöne innigst mit dem Erhabnen verschmolzen, und zwar so daß der Gesamt-Eindruck davon contemplativ wird, weswegen ja Winkelmann eine hohe Grazie annimmt, und die Alten sogar die furchtbaren Grazien des Aeschylus priesen.

Mir scheint das, was Kant als das ganze Wesen unsers Gefühls vom Erhabnen schildert, nur Rührung, der Stoff einer poetischen Empfängniß desselben zu seyn, so wie auf der andern Seite die Anregung des Reizes, durch Fantasie in uns zur Schönheit hinaufgeläutert wird. So wie er es nimmt, hat er freylich Recht das Erhabne bloß im Gebiete der Natur zu suchen, und es mehr dem sittlichen Gefühl zu vindiziren als dem Geschmack; allein das Gebiet des Schönen wird dadurch gar sehr beengt, und die schöne Kunst übel berathen.

Was Kant sonst noch alles der Jurisdiction des Geschmackes entzieht, und wie er diesen als ein ganz spezielles Vermögen isolirt und herabsetzt, das wollen wir sogleich weiter sehen.

„Es giebt, sagt er, zwey Arten von Schönheit: freye Schönheit, die keinen Begriff von dem voraussetzt, was ein Gegenstand seyn soll; und anhängende Schönheit, die einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes voraussetzt. Blumen sind freye Naturschönheiten, desgleichen [16b] viele Vögel, Schaalthiere u. s. w. ferner von Kunstsachen: Laubwerk u. a. Zierrathen, Phantasieen in der Musik, ja alle Komposition ohne Text. Die Schönheit eines Menschen, eines Pferdes, eines Gebäudes setzt hingegen einen

Begriff vom Zwecke voraus, und das Urtheil über alle anhängenden Schönheiten ist folglich kein reines und freyes mehr sondern von einem Vernunfturtheile abhängig."

Wir wollen dieß ein wenig näher beleuchten. Was eine Blume seyn soll, sagt Kant, weiß schwerlich jemand als der Botaniker, und deswegen ist es eine freye Naturschönheit. Heißt das, wir sehen den Zusammenhang ihrer so bestimmten Form mit dem ganzen innern Bau der Pflanzen nicht ein, so gilt es überhaupt von allen organischen Bildungen, und dann wäre unter diesen überhaupt alles nur freye Schönheit. Allein wir wissen recht gut, was eine Blume seyn soll, nicht bloß weil wir nach den Blumen verschiedner Arten, die wir gesehen, ein allgemeines Bild einer Blume in uns tragen, sondern kraft unsers physiognomischen Sinnes (wenn ich so sagen darf) für die gesamte organische Natur, welcher uns die allererste Blume, die wir erblickten, grade als Blume, als den zarten Gipfel der Pflanzenwelt würde erkennen lassen. Daß die Schönheit hier keine freye ist, läßt sich auch daraus darthun, daß Vollständigkeit und Richtigkeit der Form dazu erfodert wird. Wir erkennen eine verkrüppelte Blume als solche; [16 c] ein fehlendes Blatt in einer Tulpe, oder fehlende Federn in dem Schweif eines Pfauen würden die Schönheit vermindern, auch wenn uns die Gattungen noch völlig unbekannt wären. Vielleicht könnte man eher Luftphänomene von höchst veränderlichen Farben und Gestalten z. B. Abendroth, Morgenroth, Wolken, Nordscheine ꝛc. ferner die Bewegung der Meereswellen, die wunderbar anschließenden Frostblumen und dergleichen als freye Naturschönheiten angeben, weil hier kein Gattungsbegriff vorhanden ist, wie bey den organischen Gestalten. Allein wir finden diese Erscheinungen nur darum schön, weil sie uns da Leben hinzaubern, wo eigentlich keines ist, also durch Anspielung auf etwas höheres. Sie sollen an sich nichts seyn, aber für uns bedeuten sie nunmehr etwas.

Was die Beyspiele aus der Kunst betrifft, so sind selbst Zierrathen, wo es noch am ersten einigen Schein haben könnte, keine freyen Schönheiten in Kants Sinne. Sie sollen

Zierrathen seyn, das ist ihr Zweck, und nach ihrer Schicklichkeit dazu im allgemeinen und bey jeder bestimmten Anwendung beurtheilen wir sie. Das mit der Musik ohne Text zu widerlegen, würde überflüßige Mühe seyn. Ueberhaupt läugne ich, daß irgend ein Produkt der Kunst zu den freyen Schönheiten gezählt werden kann, denn es muß doch etwas bedeuten, eine Absicht haben, also auch auf bestimmte Weise existiren.

Man sieht, wie weit Kant den Geschmack [16d] herunterbringt, da ihm das Urtheil über die unendlich wichtigeren anhängenden Schönheiten nicht ausschließend und nur bedingt zukommen soll, und das Daseyn freyer Schönheiten überhaupt problematisch wird.

[1]) Wir läugnen aber diese ganze Unterscheidung als nichtig, und aus einer zu engen und niedrigen Ansicht des Schönen entsprungen.

Unser allgemeiner Begriff von einer organischen Gattung und ihrer Vollkommenheit schränkt unser Gefühl für die Schönheit eines Individuums durchaus nicht ein. Es ist etwas anders, wo der Begriff das ganze Wesen der Sache erschöpft, da findet keine Freyheit der Phantasie, also überhaupt keine Schönheit Statt. Kein Zirkel oder Cubus ist schöner als der andre, sie sind bloß vollkommen, und werden erst schön, wenn wir sie nicht an und für sich sondern als Symbole von etwas betrachten. Aber die allgemeinen Charakter einer Gattung lassen noch einen unendlichen Spielraum für die Mannichfaltigkeit schöner Formen übrig. Die Schönheit kann freylich nie im Widerspruch mit der Vollkommenheit stehn, von der sie ja nur ein symbolischer Ausdruck ist; aber das Urtheil über jene ist dennoch unmittelbar, und keineswegs von der Erkenntniß und Prüfung dieser abhängig. Die lebende Natur findet, [16e] so wie der Raum ins unendliche hin theilbar ist, innerhalb jeder Begränzung wiederum eine Gränzenlosigkeit, ja sie scheint mit dieser zu steigen, je enger und höher die Sphären der Begränzung werden, und in der bestimmtesten, am meisten charakterisirten aller organischen Gattungen,

[1]) Sechste Stunde.

der menschlichen, offenbart sich gerade das mannichfaltigste Spiel individueller Bildungen.

Dieß führt uns natürlich auf den Begriff des Ideals, welches, wie Kant richtig bemerkt, der menschlichen Gattung im eigentlichen Sinne allein zukommt, weil der Mensch allein als vernünftiges Wesen sich selbst das Gesetz seiner Bestimmung giebt. Weswegen er denn aber auch das Urtheil darüber, wie sich versteht, dem reinen Schönheitssinne (Geschmack) abspricht, und ihn dabey von Vernunftgründen abhängig macht. Hier werden wir noch deutlicher sehen, wo es Kants Ansichten vom Schönen fehlt.

Zum Ideal gehöre zweyerley: die aesthetische Normal-Idee, ein Urbild der menschlichen Gestalt in so fern der Mensch zu einer bestimmten Thiergattung gehört; die Vernunftidee, welche die menschliche Gestalt nach den Zwecken der Menschheit beurtheilt. Diese wirken nämlich auf jene ein und offenbaren sich solchergestalt in der Erscheinung. Das erste wäre demnach ein bloß körperliches Musterbild, und erst das zweyte das eigentliche geistige Ideal.

[16 f] Die Normal-Idee soll nach Kant zwar ihre Elemente aus der Erfahrung hernehmen, aber sie könne doch in keinem wirklichen Individuum vollständig gefunden werden: denn sie sey gleichsam das Vorbild, wornach die Natur bey ihren einzelnen Hervorbringungen gearbeitet und welchem nur die Gattung im Ganzen adaequat sey. Er versucht hierauf zu erklären wie die Einbildungskraft eine solche Normalidee durch einen dynamischen Effect (d. h. nicht mechanisch durch Berechnung, sondern durch die allmählige Wirkung der in sie aufgenommenen Eindrücke) zu Stande bringt. Sie lasse nämlich gleichsam die Bilder der angeschauten Individuen auf einander fallen, und ziehe da wo die meisten Umrisse sich schneiden den ihrigen hindurch. Dieß ist also mit einem Worte nichts anders als der mittlere Durchschnitt. „Dennoch soll diese Normalidee nicht aus von der Erfahrung hergenommenen Proportionen, als bestimmten Regeln, hergeleitet seyn, sondern nach ihr werden allererst Regeln der Beurtheilung möglich. Sie sey auch keinesweges das Urbild der Schönheit

in dieser Gattung sondern bloß ihre unnachlaßliche Bedingung, die Richtigkeit der Form. Die Darstellung gefällt dann auch nicht durch Schönheit, sondern weil sie keiner Bedingung der Schönheit widerspricht: sie ist bloß schulgerecht."

5 Kant führt hiebey den Kanon des Polyklet an, [16g] eine Statue die einen Lanzenträger vorstellte, und wegen der unübertrefflichen Vollkommenheit der Proporzionen, den Namen des Kanons oder der Regel erhielt. Nach der großen Bewunderung der Griechen zu schließen, müssen sie dieses Kunst-
10 werk doch für eine wahrhaft genialische Production gehalten haben. Nach Kants Erklärungsart wäre es eigentlich etwas geistloses, und gar nichts außerordentliches; jeder Mensch trüge dann einen solchen Kanon in sich, und es käme einzig auf die Geschicklichkeit an, ihn in Stein oder Bronze sichtbar
15 zu machen. Wenn die Regel aus der Erfahrung abstrahirt ist, wie doch Kant will, ungeachtet er sich selbst widerspricht, so könnte sie nicht Regel seyn; denn der mittlere Durchschnitt kann bey jedem nach den Individuen, die er grade gesehen, verschieden ausfallen, und folglich wäre auch das darauf ge-
20 gründete Musterbild zufällig. Man könnte einwenden: das Musterbild des Polyklet fiel auch deswegen so vortrefflich aus, weil er mehre und schönere Gestalten genau betrachtet, und sich eingeprägt hatte, als die übrigen. Aber dann fragen wir wiederum: wie kamen diese dazu es anzuerkennen? wa-
25 rum verwarfen sie es nicht nach ihrer besondern Erfahrung als übertrieben?

Ein solcher Mittelschlag aus dem Gemeinen (denn dieses kommt doch in der gewöhnlichen Erfahrung am öftesten vor) wie ihn Kant will, [16h] würde höchstens zu einer unbedeu-
30 tenden Fehlerlosigkeit führen. Die idealische Vollkommenheit der Proportionen kann aber keine andre seyn, als daß der Charakter der Gattung auf das bestimmteste ausgesprochen werde, welchen die Natur in den einzelnen Individuen vielmehr nicht erreicht als diesseits und jenseits ausgeschweift zu
35 haben scheint, wie sich leicht an Beyspielen antiker Statuen anschaulich machen ließe.

Kant statuirt also in der Kunstproduction, soweit sie auf

das körperliche Musterbild geht, nichts absolutes; seine Erklärungsart von ihr ist ganz empirisch. — Nach unsrer Ansicht sagt der Künstler nicht in einem solchen Werke: die Natur ist so; darin würden ihm die Nichtkünstler widersprechen, weil jeder sie aus seinem beschränkten Gesichtspunkte anders sieht; sondern er sagt: die Natur soll so seyn; und dann findet sichs, daß sie auch wirklich so ist, nämlich nicht in ihren einzelnen Hervorbringungen sondern in der Richtung ihres gesamten Strebens, welches aber niemals in der äußern Erfahrung, sondern nur durch innere geistige Beschauung erkannt werden kann.

Wir wollen sehen, ob Kant über die Darstellung des eigentlichen Ideals befriedigender spricht.

„Von der Normalidee, sagt er, ist das Ideal [17a] des Schönen noch verschieden, welches bloß in der menschlichen Gestalt Statt findet,[1]) und im Ausdrucke des Sittlichen besteht. Wie sich sittliche Ideen sichtbar ausdrücken kann nur aus der Erfahrung genommen werden; aber ihre Verbindung mit allem dem, was unsre Vernunft mit dem Sittlich-Guten in der höchsten Idee verknüpft: die Seelengüte oder Reinigkeit oder Ruhe in körperlicher Äußerung, (als Wirkung des Innern) gleichsam sichtbar zu machen: dazu gehört die Vereinigung von reinen Ideen der Vernunft und großer Gewalt der Einbildungskraft in dem Künstler."

Dieß letzte ist nach unsrer Meynung die Beschreibung des Genie's; und damit hätte also Kant allerdings nichts neues gesagt; daß die Darstellung des Ideals Sache des Genie's sey. Allein er rechnet die Höhe der Vernunft nicht mit zum Kunstgenie, und fodert demnach zur Hervorbringung des höchsten in der Kunst noch etwas fremdartiges außer dem Genie, so wie er auch die Beurtheilung nach einem Ideale der Schönheit nicht dem bloßen Geschmack anheim

[1]) Also, nach Kant selbst, jenes auch bey Thiergattungen, ja in allen bestimmten Organisationen, bey denen sich ja immer ein mittlerer Durchschnitt ausmitteln läßt, also auch bey Blumen, was Kant zuvor, dadurch daß er sie für vage Schönheiten erklärte, geläugnet hatte.

stellt: lauter Trennungen, die aus seiner viel zu engen Ansicht des Schönen entspringen.

So sehr er nun das Ideal von dieser Seite, sogar über die Sphäre des rein aesthetischen, zu [17b] erheben scheint, so weit setzt er es durch die Art seiner Entstehung, so viel sich davon aus ihm abnehmen läßt, wieder herab. Denn wenn die Art wie sich sittliche Eigenschaften in der Gestalt ausdrücken, nur aus der Erfahrung erlernt werden kann, wie Kant behauptet, so ist unser physiognomischer Sinn bloß empirisch, auf Beobachtung gegründet, und es ist nichts ursprüngliches und absolutes darin. Dieß würde auch seine Richtigkeit haben wenn der Ausdruck zum Charakter bloß im Verhältniß der Wirkung zur Ursache stünde, denn aus welcher Ursache jede bestimmte Wirkung herfließt, darüber muß mich erst die Erfahrung belehren. Allein die Gestalt, in so fern sie charakteristisch ist, hat eine symbolische Bedeutung: dadurch wird es begreiflich, daß wir sie unmittelbar, ohne uns auf Erfahrung zu berufen, verstehen können. — Wir werden auch hier auf die symbolische Natur des Schönen geleitet, ein Begriff, woran es Kanten bey diesen Untersuchungen leider gänzlich fehlt.

Man hat über die Physiognomik als Wissenschaft häufig gespottet, und bey der Art wie man es anfing sie wissenschaftlich zu bearbeiten, sey es nun die rhapsodische Geisterseherey eines Lavater, oder der crasse Materialismus eines Gall, war dieß freylich leicht genug. Allein die Physiognomik ist nichts desto weniger vorhanden, nicht im Gebiete der Wissenschaft, sondern in der bildenden Kunst. Die großen Bildner und Mahler sind die Physiognomiker par excellence, und man [17c] kann sagen, daß in der Antike ein streng wissenschaftliches rationales System der Physiognomik aufgestellt ist, wovon die verschiednen Götterideale als die Kategorieen zu betrachten sind. Wie weit sich dieß nun aus der Anschauung in Begriffe würde übertragen und bis zum Individuellen herunterführen lassen, will ich hier nicht untersuchen. So viel ist gewiß, daß man bey einer wissenschaftlichen Behandlung der Physiognomik nicht vom Einzelnen

sondern vom Allgemeinen ausgehen müßte, da das Individuelle, als das erste betrachtet immer unauflöslich und irrational bleibt. Doch wir kommen hierauf noch bey Gelegenheit der bildenden Kunst zurück.

Was Kant betrifft, so läßt er nach obigem das Ideal, wiewohl er etwas absolutes (selbständiges, unbeschränktes) darin finden will, doch durchaus empirisch entstehen, und baut es aus zwey fremdartigen Stücken zusammen, wovon das eine die Vollkommenheit der thierischen, das andre die der vernünftigen Natur darstellen, und wovon dieß letzte auf jenes gleichsam gepfropft werden soll. An dieser unbequemen und tödtenden Vorstellungsart kann man recht den Grundmangel des Kantischen Systems überhaupt wahrnehmen, welches nicht, wie die ächte Philosophie soll, sondert um wieder zu verbinden, sondern die Absonderungen des Verstandes als unübersteiglich fixirt, und da ursprüngliche Trennung setzt, wo keine ist, sondern vielmehr Einheit. Deswegen kann er sich auch zu dem absoluten untheilbaren Akt, wodurch das Genie eine Kunstschöpfung hervorbringt, nicht erheben. Das Ideal besteht [17d] ja eben darin, daß die Vollkommenheit der thierischen und der vernünftigen Natur nicht mehr unterscheidbar ist. Was wir von der Kunst im allgemeinen gerühmt haben, sie leiste eben das für die Anschauung, was die höchste Philosophie durch Speculation, das können wir hier an einem Beyspiele deutlich machen. Die transzendentale Betrachtung lehrt uns, daß Leib und Seele nicht ursprünglich entgegengesetzt, sondern eins sind; wir sehen nach ihr die Organisation bloß als eine Ausstrahlung des Geistes an. Wenn nun in einer Kunstbildung Körper und Geist bis zur vollständigen Harmonie in einander verschmolzen sind, so verschwindet sowohl das Thierische als das bloß Vernünftige, und das Ideal, das Reinmenschliche, das Göttliche, oder wie man es sonst nennen will, tritt hervor. In diesem Sinne sind die Götter und Heldenfiguren in der antiken bildenden Kunst, und die tragischen Personen in der Poesie wahrhaft idealisch. So kann man auch ein Gedicht oder sonst ein Kunstwerk mit Recht idealisch nennen, wenn sich in

ihm Stoff und Form, Buchstabe und Geist bis zur völligen Ununterscheidbarkeit gegenseitig durchdrungen haben. Daher erklärt es sich auch, wie es umgekehrte Ideale der menschlichen Bildung geben kann, wo nämlich der Geist bis zur völligen Harmonie mit der Thierheit herabgezogen ist, so daß diese [17e] als das ruhig vorwaltende, nicht im Widerstreit mit der Vernunft begriffen erscheint. Dergleichen sind in der bildenden Kunst die Satyrn und Silene, in der Poesie die Masken des Aristophanes. Diese Figuren dürfen unsittlich seyn, weil sie es dann doch eigentlich nicht sind: die Sittlichkeit ist bey ihnen durchaus aufgehoben, so wie auf der andern Seite die Göttergestalten über die Sittlichkeit hinausgehen, das heißt, von dem zwingenden Gebot der Pflicht losgesprochen sind.

Das wahre in Kants Eintheilung ist, daß die menschliche Schönheit, sowohl nach einem architektonischen als nach einem physiognomischen Prinzip beurtheilt wird: es giebt Schönheiten des Baues und des Ausdrucks. Dieß offenbart sich schon in den Ansichten des gemeinen Lebens, wo man, je nachdem eins oder das andre vorwaltet, von regelmäßigen Zügen, die nichts sagen, und wiederum von interessanten aber unregelmäßigen Physiognomieen, reden hört. Allein die philosophische Entwickelung darf hiebey nicht stehen bleiben, sondern hat eben zu zeigen, wie eins auf das andre Einfluß hat und wieder von ihm bestimmt wird; wie der Körperbau immer ausdrucksvoll ist, und der Ausdruck die Verhältnisse des Baues modifizirt. Nach Kant müßten alle Thiergattungen ohne Ausnahme des ersten Stücks vom Ideal, nämlich eines körper- [17f] lichen Musterbildes, fähig seyn; und doch sehen wir, daß es nur diejenigen sind, bey denen, wegen ihrer näheren Verwandtschaft mit der menschlichen Organisazion die Vollkommenheit des Baues für uns schon eine physiognomische Bedeutung hat.

Wir kommen mit Übergehung manches andern auf Kants Lehre vom Genie. Dieses ist nach ihm: „Die angebohrne Gemüthsanlage, durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt.“ Wir wollen es mit diesen Worten nicht so genau

nehmen wie man wohl könnte, daß es hieße: das Genie bewähre sich nicht dadurch, daß es den im Geiste aller Menschen liegenden Gesetzen der Kunst aus freyer Neigung Genüge leiste, sondern es schreibe der Kunst erst ihr Gesetz vor, was das Genie hervorgebracht müsse fortan für schön gelten; wodurch wenigen begünstigten Menschen eine Herrschaft über das ganze Geschlecht zugestanden, und das oberste Prinzip der Kunst die Autorität werden würde. So hat es Kant wohl nicht gemeynt, die ganze sinnreich scheinende Definition scheint aus einer Subtilität mit dem Worte Regel hergeflossen zu seyn. — Auch wollen wir uns hier nicht in die verwickelte Untersuchung über das Angebohrne im Menschen einlassen; obwohl man, wie mich dünkt, auf dem philosophischen Standpunkte nur sagen kann: es sey gar nichts angebohren, alles im Menschen sey durch sein eignes Handeln (möge es nun diesseits oder jenseits des Bewußtseyns vorgenommen seyn) bestimmt; [178] oder aber: es werde dem Menschen immerfort alles angebohren, d. h. sein Handeln sey in jedem Augenblicke durch seine Lage im Universum bestimmt, welches beydes gleich wahr ist. Allein, das liegt unläugbar darin, daß Kant das Genie zu einem blinden Werkzeuge der Natur macht. Seine Definition kann fast ohne Veränderung auf die Kunsttriebe der Thiere angewandt werden: in den Erzeugnissen dieser giebt die Natur der Kunst wirklich die Regel; die Regelmäßigkeit der Bienenzellen, der Biberwohnungen, der Cocons von Seidenwürmern ist nicht das Werk dieser Thiere, als freythätig gedacht, sondern der Natur in ihnen. Kant bestätigt es noch zum Überflusse selbst: „Der Urheber eines Produktes, welches er seinem Genie verdankt, weiß selbst nicht, wie sich in ihm die Ideen dazu herbey finden, auch hat er es nicht in seiner Gewalt, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken, und anderen in solchen Vorschriften mitzutheilen, die sie in Stand setzen gleichmäßige Produkte hervorzubringen." Ferner: „Kein Homer oder Wieland kann anzeigen, wie sich seine phantasiereichen und doch zugleich gedankenvollen Ideen in seinem Kopfe hervor und zusammen finden, darum weil er es selbst nicht weiß,

und es also auch keinen andern lehren kann." Das zweyte Beyspiel ist naiver Weise unglücklich gewählt, denn Wieland weiß gar wohl, oder wenn er es vergessen haben sollte, so wissen andre und [17h] können ganz bestimmt angeben, aus welchen französischen und andern Autoren sich seine Ideen zusammen gefunden haben. Übrigens hat das seine Richtigkeit, daß in der schönen Kunst etwas unlernbares ist; daß aber der Vorsatz, und alle Triebfedern welche die Freythätigkeit spornen können, keinen Einfluß auf die Ausübung der Kunst haben sollten, widerlegt die Erfahrung, welche uns ächt genialische Werke aufweist, die durch einen Wettstreit der Kräfte hervorgerufen wurden, wie z. B. die Griechischen Tragödien, eine Menge Statuen u. s. w. Nach Kant wäre das Genie so sehr Naturgabe, daß auch sein Gebrauch gar nicht von der Freyheit abhinge; eigentlich hätte der Mensch nicht Genie, sondern das Genie hätte ihn.

Bis hieher macht also Kant das Genie zum verzognen Schooßkinde der Natur, dem aber freylich von Seiten der Freyheit gar keine Würde zukommt; dergestalt daß die Menschheit in der schönen Kunst den Charakter verläugnen müßte, welchen sie überall hat, ihr eignes Geschöpf zu seyn. Allein in den folgenden Abschnitten wendet sich das Blatt, das Genie wird von Kant sehr übel traktirt, ja man kann sagen, beynah mit Ruthen gestrichen. Denn da heißt es: „Das Genie kann nur reichen Stoff zu Produkten der schönen Kunst hergeben, die Verarbeitung desselben und die Form erfodert ein durch die Schule gebildetes Talent." Ferner: „Der Geschmack, [18a] die Disziplin oder Zucht des Genie's, beschneidet diesem sehr die Flügel, und macht es gesittet oder geschliffen." An und für sich wäre das Genie folglich ungesittet und ungeschliffen. Ich glaube zu bemerken, daß der Unfug welcher mit dem Begriff Genie in einer gewissen Periode in Deutschland getrieben worden, auf Kants Vorstellungsart davon bedeutenden Einfluß gehabt. In jener an sich lächerlichen poetischen Anarchie, die aber doch eine günstige Krise und neue Lebensregung verkündigte, schien der Geist, der so lange von conventionellen Regeln und dem Joche der

Autorität eingezwängt gewesen war, mit dem äußern Zwange zugleich auch alle innere Gesetzmäßigkeit abwerfen zu wollen; und ungebührliche Zügellosigkeit und excentrische Originalität wurden zu den wesentlichen und einzigen Kennzeichen des Genie's gemacht. 5

Kant scheint nicht viel besser davon zu denken, indem er ausdrücklich von einem Widerstreit zwischen Genie und Geschmack redet. Freylich kann er aus dieser unseligen Trennung nicht mehr heraus, nachdem er einmal jenes zu einem völlig blinden und passiven Naturtriebe zur Kunst gemacht hat. Er sticht, daß ich es nur grade heraus sage, dem Genie zuvörderst die Augen aus, und um dem Übel abzuhelfen, setzt er ihm alsdann die Brille des Geschmacks auf. Diesen erklärt er für das Vermögen der Beurtheilung des Schönen, [18b] jenen der Hervorbringung. Als ob im Geiste des ächten Künstlers nicht die Hervorbringung immer zugleich beurtheilend, als ob nicht die Äußerung der schöpferischen Kraft mit beständiger Selbstanschauung in ihr verbunden wäre. Nach Kant brächte das Genie wie die Bärin nur rohe Geburten zur Welt, die erst durch den Geschmack ausgebildet werden müßten, welches sich denn gar schlecht damit verträgt, daß jenes der Kunst die Regel geben soll.

Wir müssen diese sich selbst aufhebende Einseitigkeit verlassen. Es zerstört den ganzen Organismus der Kunst, wenn das, was der Verstand in ihr als das künstliche abzusondern vermag, der unmittelbaren Wirksamkeit des Kunstvermögens weggenommen und dann erst wieder wie eine fremde Zuthat hinzugefügt wird. Vielmehr so untrennbar wie in einem ächten Kunstwerke das, was man das poetische, und was man das künstliche nennen kann, sind, so untrennbar ist auch der wahre Geschmack vom wahren Genie. Dieses ist eben die innigste Vereinigung der bewußtlosen und der selbstbewußten Thätigkeit im menschlichen Geiste, des Instinktes und der Absicht, der Freyheit und der Nothwendigkeit. Deswegen, weil in ihm die ursprüngliche Entzweyung sich aufhebt, worin der Mensch als ein endliches Wesen sich endlos befangen sieht, erscheint es [18c] uns auch als etwas übermenschliches,

als eine göttliche Kraft, und seine Mittheilungen als wahre Offenbarungen. Darum ist auch zum Genie große Eminenz der auf Erkenntniß gerichteten Geisteskräfte; Einbildungskraft und Verstand, die Kant als seine Bestandtheile angiebt, nicht hinreichend, sondern es umfaßt den ganzen innern Menschen, und kann in nichts geringerem bestehen, als in der Energie und innigsten Eintracht dessen was sowohl in der Sinnlichkeit als in der Geistigkeit des Menschen das selbstständige und unbeschränkte Vermögen ist, also der Fantasie (die man in diesem Sinne noch von der Einbildungskraft unterscheiden kann) und der Vernunft.

Nach dieser Erweiterung des Begriffes Genie, die aber keine Vervielfachung, sondern vielmehr eine Zurückführung auf höhere Einheit ist, brauchen wir gewiß keine fremde Kraft mehr herbeyzurufen, um das Ideal zu Stande zu bringen. Vielmehr sehn wir ein, daß dieses nothwendig von jenem erschaffen werden muß, wir begreifen eines aus dem andern: denn eben die energische Harmonie der menschlichen Natur, die sich im Genie subjectiv in geistiger Thätigkeit äußert, objectiv gemacht, zur Erscheinung gebracht, ist das Ideal.

Gegen das Ende will es scheinen als gelangte Kant zu einem höheren Begriffe des Schönen, indem er anfängt von aesthetischen Ideen zu reden, als worauf es in der Kunst vornämlich ankomme, [18d] so daß auch das Vermögen sie darzustellen ein Hauptbestandtheil des Genie's sey. Die Unerschöpflichkeit der aesthetischen Idee rühmt er denn auf mancherley Art, beschreibt sie als das Gegenstück der Vernunftidee; so wie diese ein Begriff dem keine Anschauung, so ist jene eine Anschauung der kein Begriff völlig adäquat seyn kann. Sie ist folglich eine inexponible Vorstellung der Einbildungskraft, d. h. eine solche, die viel zu denken veranlaßt ohne doch in einen bestimmten Gedanken ganz gefaßt werden zu können. Man sollte glauben er rede hier wirklich von der unerschöpflichen Beschäftigung die der Geist am Schönen wegen seiner innern Unendlichkeit findet, allein seine Äußerungen werden bey näherer Erwägung sehr zweydeutig. Er nimmt seine Beyspiele von poetischen Bildern her, und zeigt wie eine

dem Begriffe beygesellte bildliche Vorstellung eine Menge von Empfindungen und Nebenvorstellungen rege macht, für die sich kein Ausdruck in der Sprache findet. Das Vermögen der Mittheilung aesthetischer Ideen zeige sich eigentlich in der Dichtkunst in seinem ganzen Maße, und bestehe in der Fähigkeit die Gemüthsstimmung bey einer gewissen Vorstellung auszudrücken, das Unnennbare darin mittheilbar zu machen.

Ich fürchte daß dieß Unnennbare nichts weiter ist, als die anerkannte Unzuläng- [18e] lichkeit der Sprache irgend eine innre Anschauung ganz zu erreichen, weil sie nur allgemeine und willkührliche Zeichen hat, welche der Verstand sich so viel möglich zuzueignen sucht. Hieraus erhellet die Nothwendigkeit die Sprache in der Poesie nicht als bloßes Werkzeug des Verstandes zu behandeln; allein dieß geschieht schon im gemeinen Leben nicht, sobald wir etwas lebhaft beschreiben oder eine Leidenschaft äußern wollen, welches noch lange keine Poesie ist, wiewohl poetische Elemente dabey vorkommen. Ja man kann sagen daß die Sprache, als eine Sammlung von Begriffszeichen, niemals auch nur eine einzige individuell bestimmte einzelne Vorstellung von einem äußern Gegenstande ganz erschöpfen kann, mithin würde jede solche, z. B. die von diesem oder jenem Baume, eine aesthetische Idee seyn.

Mit der Hoffnung auf diese hätten wir uns also wohl betrogen, und müssen sie fahren lassen. In einem der letzten Abschnitte sagt Kant noch: „es liege im Geschmacksurtheil (nach unsrer Art zu reden im Gefühl des Schönen) eine Beziehung auf den reinen Vernunftbegriff oder die Idee des Übersinnlichen", worüber er gar geheimnißvolle Winke giebt. Hier denkt man, kommt es nun also endlich zum Durchbruch; denn was ist das Übersinnliche anders, als das Absolute, das Unbedingte, das Unendliche, oder wie man es sonst nennen will, worauf wir eine [18f] Beziehung im Schönen behaupten und dargethan zu sehn verlangen. Allein auch hier wird es wieder rückgängig, denn letztlich betrachtet er das Schöne als das Symbol (Symbol ist nach Kant die mittelbare Darstellung einer Idee vermittelst einer Analogie oder Über-

tragung) des Sittlichguten, und erklärt eben dieß für das Übersinnliche, worauf der Geschmack hinaussehe.

Also nichts weiter als dieß! Freylich wird damit etwas weit wahreres und besseres gesagt, als wenn man von jedem einzelnen schönen Werke moralische Erbauung erwartet, daß die Stimmung für das Schöne nur im Ganzen die Empfängkeit des Gemüths für das sittliche Gefühl befördere. Aber die Anlage zur Sittlichkeit ist wenigstens nicht ursprünglicher im menschlichen Geist, als die zur Kunst und zum Schönen; und wenn der höchste Werth von diesem darin gesetzt wird, daß es im allgemeinen für das Sittlich-Gute erzieht, so sieht man nicht ein, warum von diesem nicht eben so gut gefodert werden sollte, daß es uns zum Schönen bilde, da beydes gleichen Rang hat. Die Sittlichkeit ist eine nothwendige Richtung des menschlichen Gemüths, die aber durch eine Reihe innrer Handlungen, die jenseits unsers Bewußtseyns liegen, weil sie Bedingungen desselben sind, erst erzeugt wird. Sie ist das Bestreben unsre sinnlichen Triebe zur Einstimmung mit der Vernunft zu lenken, sie setzt also schon eine Entzweyung [188] voraus, und kann folglich nicht das ursprünglichste und erste in uns seyn, welches absolute Einheit ist. Die Sittlichkeit tritt, wenn es mir erlaubt ist mich bildlich auszudrücken, erst nach dem Sündenfalle ein; das Streben nach dem Schönen will uns jenseits des Sündenfalles zurückführen, gleichsam den Stand der Unschuld, d. i. der vollkommnen Einheit des innern und äußern Menschen in seinem spielenden Scheine wieder herstellen. Daher die selige Befriedigung die es in seiner ächten Gestalt (man vergesse nicht an wie unwürdige Gegenstände der Name des Schönen verschwendet zu werden pflegt) mit sich führt, indem es uns von dem einengenden Druck der Sterblichkeit momentan erlöset.

Was Kant zu Anfange verspricht, hätte er hiemit geleistet, nämlich die Kritik der Urtheilskraft zu einem Mittelgliede der theoretischen und praktischen Philosophie zu machen, denn er fängt seine Erörterung des Schönen damit an, es für ein Bedürfniß des Verstandes zu erklären, und endigt damit, es

als eine Vorbereitung zur Sittlichkeit zu betrachten. Freylich ist diese ganze Verknüpfung sehr precär. Wir wollen den Anfangspunkt nur noch ein wenig beleuchten, wovon Kant ausgeht, und der die ganze Stelle dieser Wissenschaft in seinem Systeme bestimmt. 5

[18h] „Der Verstand, sagt Kant, ist nur in so weit gesetzgebend für die Natur, als es die Möglichkeit einer Erfahrung überhaupt erfodert, alles übrige läßt er unbestimmt. Diese in Ansehung seiner zufällige Einrichtung der Natur könnte nun so beschaffen seyn, daß es unmöglich wäre, die 10 Erkenntniß derselben unter eine für uns faßliche Ordnung zu bringen. Sie wird aber nicht so beschaffen seyn, wenn ein Verstand ihre besondern Gesetze zum Behuf eines Erfahrungs-Systems eingerichtet hat. Der Verstand wirkt nach Zwecken; diese Art also die Natur zu betrachten als wenn sie nach 15 Zwecken gehandelt hätte, ist ein Grundsatz, den wir nicht aus der Erfahrung schöpfen, sondern schon dabey voraussetzen, der sich aber bloß auf das Bedürfniß unsers Verstandes gründet. Wir schreiben der Natur kein Gesetz dadurch vor, lernen auch keines von ihr, sondern es ist bloß eine Vorschrift für das 20 Verfahren unsrer Urtheilskraft bey der Betrachtung der Naturgegenstände."

„Der Verstand wendet seine allgemeinen Gesetze auf die Wahrnehmungen nothwendig und also unabsichtlich an. Die Übereinstimmung der Natur mit ihnen kann daher kein Gefühl 25 der Lust in uns hervorbringen. Die Natur durch Erfahrung in ihren zufälligen Beschaffenheiten zu erkennen ist dagegen [19a] eine Absicht; und ihre Übereinstimmung mit unserm Bedürfnisse muß uns folglich (wegen der Erreichung unsrer Absicht) ein Gefühl der Lust erregen. Wenn uns nun ein 30 Gegenstand der Anschauung durch die bloße Auffassung seiner Form eine Lust erregt, die nicht von bestimmter Erkenntniß herrührt sondern vor derselben hergeht, so müssen wir daraus schließen, daß er zweckmäßig für unser Erkenntnißvermögen eingerichtet ist." 35

Auf diesem Schlusse ruht Kants ganze Theorie vom Schönen. Man sieht nicht ein, wie er sich zu dieser plötz-

lichen Umkehrung berechtigt glauben kann: Zweckmäßigkeit für unser Erkenntnißvermögen erregt uns Lust, was uns also unmittelbar Lust erregt, muß zweckmäßig für unser Erkenntnißvermögen eingerichtet seyn.

5 Was die Beurtheilung der Natur nach Zwecken betrifft, so ist sie eine uns natürliche Ansicht, von der wir aber gänzlich abstrahiren müssen wenn Naturwissenschaft zu Stande kommen soll. Sie ist weiter nichts als eine Umkehrung der Ordnung indem wir die Wirkung der Ursache voran denken.
10 Es giebt zwar eine Classe von Hervorbringungen, die organischen, bey denen wir auch in der wissenschaftlichen Beurtheilung des Prinzips der Zweckmäßigkeit [19b] nicht entrathen können, jedoch so, daß wir uns immer bewußt sind, es liege nicht in ihnen, sondern sey nur unsre Methode sie zu begreifen.
15 Dieß könnte man eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck nennen, eine Definition die Kant von der Schönheit giebt.

Aber was in aller Welt hat diese Beurtheilung der Natur nach Zwecken mit dem Suchen des Schönen in ihr gemein? Dieses soll den Bedürfnissen des Verstandes angemessen seyn,
20 aber selbst nach Kant auf eine ganz andre Art als wie uns jene zu Hülfe kommt. Wir können uns recht gut denken, daß die besondern Einrichtungen der Natur sehr begünstigend für unsre Erkenntniß von ihr wären, ohne doch im mindesten schön zu seyn. Dennoch soll „die aesthetische Urtheilskraft
25 ihrer Reflexion über die Natur das Prinzip der formalen subjektiven Zweckmäßigkeit völlig a priori zum Grunde legen." Das hieße ja, wir könnten von der Natur Schönheit erwarten. Welch ein Gesetz unsers Geistes berechtigt uns aber vorauszusetzen, daß die Natur in der Form gewisser
30 Hervorbringungen nach unsrer Art sie aufzunehmen sich auch nur scheinbar richten werde. Die Erfahrung lehrt uns auch, daß [19c] die Produkte der Natur, die wir als durchaus zweckmäßig beurtheilen müssen, die organischen, darum noch ganz und gar nicht schön sind. Immer wenn man mit der
35 Natur anfängt, wird die Existenz des Schönen als bloß zufällig erscheinen; seine Nothwendigkeit kann nur daraus hergeleitet werden, daß es seyn soll, nämlich durch menschliche

Kunst. Die Anlage zu dieser treibt den Menschen erst in der Natur Schönheit zu suchen und zu finden. Wenn man die Naturschönheit und Kunstschönheit sich unter dem Bilde zweyer Schwestern denkt, so ist diese, gegen die herrschende Meynung, die erstgebohrne. Erst da konnte es Schönheit in der Natur geben, als die Anlage zur Kunst schon angefangen hatte sich zu entwickeln.

Man sieht bey Kant daher auch keine Nothwendigkeit der schönen Kunst: nach seiner Ansicht müßte es mit dem, was die Natur uns zur Begünstigung unsrer Erkenntnißkräfte freywillig entgegenbringt, sein Bewenden haben können. Daß für die Theorie der Kunst, von deren Bestimmung er sehr geringe Vorstellungen zu haben scheint, aus seinem System nichts ersprießliches abzuleiten ist, versteht sich von selbst, und er versichert zum Überfluß noch mit dürren Worten daß es hier keine andre Theorie oder Wissenschaft gebe, als diese seine Kritik der Urtheils- [19 d] kraft. Mit welchem erhaltenen Bescheide wir also höflichst Abschied von ihm nehmen wollen.

---

[1]) Das unbefriedigende in Kants System rührt daher, daß er überhaupt mit dem transzendentalen Idealismus auf halbem Wege stehen geblieben ist. Eine durchgreifendere Ansicht und Darstellung von diesem müßte also auch zu tieferem Eindringen in das Wesen des Schönen und der Kunst führen, und dieß hat sich auch schon auffallend bestätigt. Fichte hat sich über diese Gegenstände nur beyläufig in seiner Sittenlehre erklärt, aber auf eine Art die zu den höchsten Erwartungen berechtigt, sobald er dazu kommen wird, ihnen eine eigne ausführliche Behandlung zu widmen. Schelling hat zuerst angefangen die Grundlinien einer philosophischen Kunstlehre mit dem Prinzip des transzendentalen Idealismus ausdrücklich in Verbindung zu setzen, und in seinem System

---

[1]) Siebente Stunde. — Allgemeine Bemerkung über dieß System, und Vergleichung mit dem Copernikanischen.

desselben der Kunst einen eignen Abschnitt gewidmet. Er stellt sie auf ihren wahren Gipfel als die Auflösung eines unendlichen Widerspruches im Menschen, die Wiedervereinigung der entzweyten Strebungen des menschlichen Geistes in letzter Instanz. Weil nun die Philosophie die ursprüngliche Einheit dieser Strebungen behauptet, und von ihr ausgeht [19e] um die ganze Erscheinung unsers Daseyns begreiflich zu machen, so sey die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie. Die Art, wie diese Resultate abgeleitet sind, könnte ich hier nicht entwickeln, ohne in den ganzen Zusammenhang des Systems ein- und bis auf seine ersten Grundsätze zurückzugehen. Wir begnügen uns also eine Stelle mitzutheilen, welche allgemein verständlich das Wesen der Kunst schildert. S. 475, 476. — Wir sehen, wie weit entfernt eine Philosophie, welche man für eine unerfreuliche leere Grübeley hat ausschreyen wollen, davon ist das innre Leben zu ertödten, wie es vielmehr ihr angelegentlichstes Geschäft, dasselbe vor den Ertödtungen des Verstandes einmal für allemal sicher zu stellen.

Nach Schelling ist das Unendliche endlich dargestellt Schönheit, bey welcher Definition das Erhabene, wie es sich gehört, schon darunter begriffen ist. Hiemit bin ich vollkommen einverstanden, nur möchte ich den Ausdruck lieber so bestimmen: Das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen; weil alsdann zugleich klar wird, wie das Unendliche im Endlichen zur Erscheinung kommen kann. Man halte das Unendliche nicht etwan für eine philosophische Fiction, man suche es nicht jenseits [19f] der Welt: es umgiebt uns überall, wir können ihm niemals entgehen; wir leben, weben und sind im Unendlichen. Freylich haben wir seine Gewähr nur in unsrer Vernunft und Fantasie; mit den äußern Sinnen und dem Verstande können wir es nie ergreifen, denn diese bestehen eben nur durch ein beständiges Setzen von Endlichkeiten und Verneinen des Unendlichen. Das Endliche macht die Oberfläche unsrer Natur aus, sonst könnten wir keine bestimmte Existenz haben; das unendliche die Grundlage, sonst hätten wir überall keine Realität.

Wie kann nun das Unendliche auf die Oberfläche, zur Erscheinung gebracht werden? Nur symbolisch, in Bildern und Zeichen. Die unpoetische Ansicht der Dinge ist die, welche mit den Wahrnehmungen der Sinne und den Bestimmungen des Verstandes alles an ihnen für abgethan hält; die poetische, welche sie immerfort deutet und eine figürliche Unerschöpflichkeit in ihnen sieht. (Kant spricht einmal von der Chifferschrift, wodurch die Natur in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht.) Dadurch wird erst alles für uns lebendig. Dichten (im weitesten Sinne für das poetische allen Künsten zum Grunde liegende genommen) ist nichts andres als ein ewiges symbolisiren: wir suchen entweder für etwas Geistiges eine äußere Hülle, oder wir beziehen ein Äußres auf ein unsichtbares Innres.

Da nun Geist und Materie nach der Aussage [195] des Verstandes sich durchaus entgegengesetzt sind, so daß gar kein allmähliges Übergehen aus einem in das andre Statt findet, so fragt sich wie wir dazu kommen, das Geistige materiell offenbaren, und wiederum im Materiellen Geistiges erkennen zu wollen? Unstreitig durch einen absoluten Akt, ohne uns auf Erfahrungen und Schlüsse zu gründen; wir erkennen die ursprüngliche Einerleyheit von Geist und Materie, welche nur speculativ dargethan werden kann, unmittelbar wiewohl unbewußter Weise durch die That an. Die Mittheilung unter Menschen, wodurch doch erst die Entwickelung aller ihrer Anlagen möglich wird, hätte ohne das nie ihren Anfang nehmen können; denn nicht einmal das Bestreben sich mitzutheilen konnte mitgetheilt werden, wenn die Menschen sich nicht vor aller verabredeten Verständigung voraus schon verständen. Es ist eine bekannte Wahrheit, daß die Laute der Empfindung und die leidenschaftlichen Gebehrden ohne Vermittlung irgend einer vorgängigen Kenntniß sogleich in der Anschauung verstanden werden, so wie sie auch unabsichtlich, oft unfreywillig, das was in uns vorgeht, am besten offenbaren. Das Wort Ausdruck ist dafür sehr treffend gewählt: das Innere wird gleichsam wie durch eine uns fremde Gewalt herausgedrückt; oder der Ausdruck ist ein von innen hervor-

tretendes Gepräge des Äußern. Auf dem [19h] willkührlichen Gebrauche dieser Anlage zur Mittheilung mit gleichgearteten, und als solche mit unmittelbarer Gewißheit anerkannten Wesen, beruht die Fähigkeit zur Wortsprache. Soll etwas mit Willkühr bezeichnet werden, so muß es erst (wäre es auch bloß eine Empfindung unsers Zustandes) als Gegenstand aus uns herausgestellt seyn, und folglich ist die Wortsprache nicht sowohl Ausdruck als Darstellung. Uns selbst drücken wir aus, aber Gegenstände stellen wir dar. Diese ganze Darstellung der Wortsprache ist nun ursprünglich symbolisch. Das erste in ihr ist der Zusammenhang gewisser Laute mit gewissen inneren Regungen als unmittelbarer Zeichen derselben; aus diesen werden zuvörderst Zeichen der Zeichen gebildet, und solche alsdann auf das mannichfaltigste modifizirt immerfort von einem auf das andre übertragen, welches nicht anders möglich ist, als daß jede Vorstellung wieder zum Bilde oder Zeichen für eine andre dient. Dieser allgemeinen Symbolik oder Bilderung läßt sich auch in dem Baue und der Ableitung der Sprachen, wie entfernt sie von ihrem Ursprunge seyn mögen, sehr gut nachspüren.

Wie wir eben sahen, geht die Sprache vom bloßen Ausdruck durch willkührlichen Gebrauch zur Darstellung fort; wenn aber die Willkühr ihr herrschender Charakter wird, so verschwindet die [20a] Darstellung, d. h. der Zusammenhang des Zeichens mit dem Bezeichneten; und die Sprache wird alsdann nichts als eine Sammlung logischer Ziffern, tauglich die Rechnungen des Verstandes damit abzumachen. Um sie wieder poetisch zu machen, muß also ihre Bildlichkeit hergestellt werden, weswegen allgemein das uneigentliche, übertragene, tropische als dem poetischen Ausdrucke wesentlich betrachtet wird. Gewöhnlich macht man aber in den Vorschriften der Dichtkunst den bloßen Verstand zum Richter über die Schicklichkeit dieser, wie man meynt, erlaubten Zierrathen: es sollen Bilder und Vergleichungen gebraucht werden, aber sie dürfen nicht zu kühn seyn, sondern sich nur eben über die nüchterne Prosa erheben. Man erkennt nicht an, daß die Poesie hierin überschwenglich

und absolut ist, daß sie, nachdem ihr jedesmaliger Charakter es mit sich bringt, auch das entfernteste verknüpfen und in einander übergehen lassen kann. Die gegenseitige Verkettung aller Dinge durch ein ununterbrochnes Symbolisiren, worauf die erste Bildung der Sprache sich gründet, soll ja in der Wiederschöpfung der Sprache, der Poesie, hergestellt werden; und sie ist nicht ein bloßer Nothbehelf unsers noch kindischen Geistes, sie wäre seine höchste Anschauung, wenn er je vollständig zu ihr gelangen könnte. Denn jedes Ding [20b] stellt zuvörderst sich selbst dar, d. h. es offenbart sein Innres durch sein Äußres, sein Wesen durch die Erscheinung (es ist also Symbol für sich selbst); demnächst das, womit es in näheren Verhältnissen steht und Einwirkungen davon erfährt; endlich ist es ein Spiegel des Universums. In jenen schrankenlosen Übertragungen des poetischen Styls liegt also, der Ahndung und Anfoderung nach, die große Wahrheit daß eins alles und alles eins ist. Die Wirklichkeit liegt zwischen ihr und uns, und zieht uns unaufhörlich davon ab; die Fantasie räumt dieses störende Medium hinweg und versenkt uns in das Universum, indem sie es als ein Zauberreich ewiger Verwandlungen, worin nichts isolirt besteht, sondern alles aus allem durch die wunderbarste Schöpfung wird, in uns sich bewegen läßt.

Über das Geheimniß der Dichtung würden Untersuchungen über das Symbolische in unsrer Erkenntniß die überraschendsten Aufschlüsse geben, die auf der andern Seite eben so interessant für die Wissenschaft ist, indem sie zeigt, wie das was die tiefste Erforschung der Naturgesetze lehrt, lange zuvor durch Aussprüche der dichtenden Fantasie angekündigt worden. Auf die Symbolik der Wortsprache werden wir uns ausführlicher einlassen, wann wir sie als das Medium der Poesie betrachten; da werden wir sehen, daß das Vermögen, welches die Poesie zur eigentlichen schönen [20c] Kunst bildet, dasselbe, nur in einer höheren Potenz ist, welches der Sprache ihren Ursprung giebt. Hier wollen wir nur vorläufig bemerken, daß, da das Schöne nothwendig eine bedeutsame Erscheinung seyn muß, und die Deutungsfähigkeit des Men-

schen von seiner eignen Natur ausgeht, es nur so viel Medien der Kunst geben kann als Arten des natürlichen Ausdrucks, wodurch der Mensch sein Inneres im Äußeren offenbart. Dieß geschieht durch Gestalt und Gebehrden, durch Töne
5 und durch Worte, und auf diese Mittel der Darstellung sind auch die schönen Künste beschränkt, wie wir bald bey ihrer Übersicht und Eintheilung nach diesem Prinzip sehen werden.

Wir kommen jetzt auf das Verhältniß zwischen Natur und Kunst, auf die Berichtigung der abweichenden Meynungen
10 hierüber und die davon abzuleitenden Begriffe.

Aristoteles hatte als Thatsache den Satz aufgestellt, die schönen Künste seyen nachahmend. Dieß war richtig, in so fern damit nur gesagt seyn sollte, es komme etwas nachahmendes in ihnen vor; unrichtig aber, wenn es bedeutete,
15 wie Aristoteles es wirklich nahm: die Nachahmung mache ihr ganzes Wesen aus. — Überdieß wurde Architektur und Redekunst schon dadurch ausgeschlossen, die auch [20d] Aristoteles nicht in den Kreis jener Künste zu ziehen scheint, wie Viele nach ihm aus demselben Grunde.

20 Viele Neuere haben diesen Satz nun in folgenden verwandelt: „die Kunst soll die Natur nachahmen."

Die Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit der Begriffe Natur und Nachahmen, hat hiebey die größten Misverständnisse verursacht und in mannichfaltige Widersprüche
25 verwickelt.

Bey Natur denken sich viele nichts weiter, als das ohne Zuthun menschlicher Kunst vorhandne. Wenn man nun zu diesem negativen Begriff der Natur, einen eben so passiven vom Nachahmen hinzufügt, so daß es ein bloßes Nachmachen,
30 Copiren, Wiederhohlen bedeutet, so wäre die Kunst in der That ein brodloses Unternehmen. Man sieht nicht ein, da die Natur schon vorhanden ist, warum man sich quälen sollte, ein zweytes jenem ganz ähnliches Exemplar von ihr in der Kunst zu Stande zu bringen, das für die Befriedigung
35 unsers Geistes nichts voraus hätte, als etwa die Bequemlichkeit des Genusses. So bestände z. B. der Vorzug eines gemahlten Baumes vor einem wirklichen darin, daß sich keine

Raupen und andres Ungeziefer daran setzen, wie die Bewohner der Nordholländischen Dörfer wirklich die kleinen Höfe an ihren Häusern der Rein- [20e] lichkeit wegen nicht mit wahren Bäumen bepflanzen, sondern sich begnügen auf die Wände umher Bäume, Hecken und Lauben zu mahlen, die sich überdieß auch im Winter grün erhalten. Die Landschaftmahlerey diente bloß dazu im Zimmer gleichsam eine portative Natur um sich zu haben, wobey man froh seyn würde die gebirgigen Gegenden anzusehen, ohne der rauhen Witterung ausgesetzt zu seyn und klettern zu müssen. Mir fällt dabey die Reisenatur des Prinzen in Goethe's Triumph der Empfindsamkeit ein. — Aber man stelle sich wie man will, so kann man höchstens die unglücklichen bildenden Künste in diesem Sinne zur bloßen Nachahmung der Natur machen; die Erscheinungen der übrigen bringt man auf keine Weise heraus. Denn man mag die Musik für die Nachahmung des Naturausdrucks der Empfindungen durch Laute halten, oder sie dem Gesange der Vögel abgelernt seyn lassen, wie die Chinesen erzählen, einer ihrer Kaiser habe einsmals ein Conzert von Singvögeln vernommen, und nach dem Muster desselben das erste menschliche Conzert veranstaltet: so wird man daraus nimmer das Erfoderniß des Taktes, des regelmäßigen Rhythmus, ableiten, noch seine Entstehung [20f] begreiflich machen können. So kommt man dahin, diese Dinge für außerwesentliche Zierrathen zu halten, und erklärt einer willkührlichen Meynung zu lieb, dasjenige für zufällig und ungültig, worin seit undenklichen Zeiten die Menschen unter allen Himmelsstrichen überein gekommen sind, woraus dann die verkehrtesten Regeln fließen.

Einige haben doch gemerkt, obiger Grundsatz sey gar zu unbestimmt, und befürchtet, die Kunst möchte sich, wenn man ihr diese Breite gäbe, in das Gleichgültige und Widerwärtige verlieren, und daher gesagt: die Kunst soll die schöne Natur, oder sie soll die Natur ins Schöne nachahmen. [Batteux.] Dieß heißt recht, einen von Pontius an Pilatus weisen. Denn entweder ahmt man die Natur nach, wie man sie vorfindet, so wird es vielleicht nicht schön ausfallen; oder man bildet sie schön,

so ist es keine Nachahmung mehr. Warum sagen sie nicht gleich: die Kunst soll das Schöne darstellen; und lassen die Natur ganz aus dem Spiele, so wäre man der Quälerey los, daß die Kunsterscheinungen zur Natur in diesem Sinne umgedeutet werden müssen, was nicht ohne die äußerste Gewaltthätigkeit möglich ist.

Da es der beste Beweis ist, etwas sey gut nachgemacht, wenn man die vorgestellte [20g] Sache für die wirkliche halten kann, so fließt aus dem craß verstandenen Prinzip der Nachahmung natürlich her, daß man sich in der Kunst die Täuschung zum Ziel setzen müsse, und daß alles, was die Täuschung stört, fehlerhaft sey. Man hat den spielenden Schein, welchen die ächte Kunst sucht, und welchem sich das bezauberte Gemüth freywillig hingiebt, wiewohl es sich der Fiction sehr gut bewußt ist, worüber es auch in Momenten so wie über bloß inneren Vorstellungen die nähere Gegenwart ganz vergessen kann, mit dem materiellen Irrthum verwechselt, mit der gänzlich passiven Berückung, die dem Geist alle Freyheit der Betrachtung rauben würde, indem die Wirklichkeit nun ernsthaft auf ihn eindränge. Dieses Prinzip der Täuschung ist dem Wesen ächter Kunst so fremd, daß es fast nur auf die Mahlerey, und die Poesie mit Schauspielkunst verbunden hat angewandt werden können. Gesang und Tanz bedürfen einer festgesetzten Kunstform, der Rhythmus erinnert jeden Augenblick daran, daß sie nur freye umbildende Darstellungen vom natürlichen Ausdruck der Affecte sind; man kann ihnen nicht ohne die größte Verwirrung der Begriffe eigentliche Täuschung zuschreiben. Die Bildhauerkunst thut anerkannter Maßen auf Täuschung Verzicht. Wenn diese den Werth eines Kunstwerkes bestimmte, so müßte es erlaubt seyn, Statuen [20h] anzustreichen, und eine Wachsfigur mit natürlichen Haaren und vielleicht den wahren Kleidern der vorgestellten Person, wäre der besten Statue von ihr vorzuziehen. Doch hat man wohl, wenn man nicht so weit ging, der Sculptur angerathen, der Täuschung zu lieb wenigstens nicht kolossal zu bilden. Wenn man die Kunst einmal so ansieht, so darf man wenigstens

nicht über den Menschen lachen, der ein Brustbild nicht ähnlich fand, weil die Person ja Hände und Füße habe. Bey der Mahlerey hat es eher einigen Schein, doch kann auch sie keine eigentliche Täuschung bezwecken wollen, da sie kein wahres Licht hat, sondern nur durch einen geschickten Gebrauch des Weißen und die Abstufung der übrigen Farben die Beleuchtung bezeichnen kann. (Zeuxis, Parrhasius.) Zum Behuf der Täuschung müßte dem also durch anderweitige Vorkehrungen abgeholfen werden, wie z. B. in einem Panorama geschieht, oder wenn man eine Mondschein-Landschaft transparent decorirt. Die Frage der Chinesen beym Anblick Engländischer Bildnisse, ob die Personen denn wirklich so fleckig wären, als sie durch Licht und Schatten erschienen, kann uns darauf aufmerksam machen, daß Gemählde nicht eigentlich täuschen, daß Einsicht und Gewöhnung dazu gehört um die Wahrheit des Scheins in ihnen zu finden. Am meisten Unheil hat dieser Grundsatz in der dramatischen Poesie und der von ihr abhängigen Schauspielkunst angerichtet, wo noch besonders davon die Rede seyn wird. Man sieht an obigen Beyspielen, wie es immer ins Tändelnde oder Widerwärtige ausartet, wenn man mit der Täuschung Ernst macht. Wir erinnern uns hiebey der lustigen Geschichte von einem Künstler im alten Rom, der natürlich wie ein Schwein grunzen konnte; ein Bauer wollte ihn vermittelst eines unter dem Mantel versteckten wahren Schweines übertreffen, wurde aber ausgepfiffen, und beschämte nun, [21a] indem er es hervorzog, die getäuschten Kenner. Wer weiß, diese hatten doch so Unrecht nicht jenen vorzuziehen, nur leiteten sie ihr Vergnügen aus der falschen Quelle der Täuschung her, da es vielmehr daher rühren mochte, daß eine menschliche Stimme die eines Thieres so charakteristisch, jedoch immer noch kennbar nachahmte.

Mit der Täuschung ist die Foderung der Wahrscheinlichkeit nahe verwandt, welche hauptsächlich in der Poesie, vor allem in der dramatischen gemacht worden, und dahin geführt hat, alles Kühne, Große, Wunderbare und Außerordentliche daraus zu verbannen, und das Triviale, Alltägliche für den wahren Gegenstand derselben auszugeben. Ganz

verkehrter Weise: die eigentliche Wahrscheinlichkeit beruht auf Berechnungen des Verstandes, die auf ein schönes Kunstwerk nicht anzuwenden sind; in der Poesie kann von keiner andern die Rede seyn, als daß etwas wahr scheine, und dieß kann sehr gut, auch was nimmer wahr werden mag. Es kommt nur darauf an, daß ein Dichter uns durch den Zauber der Darstellung in eine fremde Welt zu versetzen weiß, so kann er alsdann in ihr nach seinen eignen Gesetzen schalten.

Mit der Wahrscheinlichkeit hängt wieder das ängstliche Motiviren zusammen, wo man, in der Unfähigkeit einen Charakter unmittelbar darzustellen, oder aus Besorgniß, er [21b] möchte auf diese Art den Zuschauern oder Lesern nicht begreiflich seyn, sie nicht genug ansprechen, seiner Aufstellung eine psychologische Zergliederung substituirt. Als Wissenschaft schon taugt die Psychologie nicht viel, aber in der Poesie ist sie der wahre Tod, ja die ekelhafteste Verwesung, welche nur da eintritt, wo der lebendige Organismus zerstört ist.

In einem andern Sinne nennt man auch das Natur, was im Menschen von selbst und ohne Anstrengung zum Vorschein kommt, im Gegensatz mit dem künstlich angebildeten. Diese Natur hat man der Kunst auf eine doppelte Art empfohlen: in Betreff der dargestellten Menschen, und in Betreff der Person des Künstlers. Bey den übrigen Künsten leuchtet es zu sehr in die Augen, daß ihre Ausübung, wegen ihrer durchaus künstlichen Mittel, ein gründliches methodisches Studium erfodert; so hat denn dieser schlimme Rath, sich blindlings seinem Naturell und einer wilden Begeisterung zu nicht bloß scheinbar, sondern wirklich kunstlosen Ergießungen zu überlassen, am meisten in der Poesie auf Irrwege geführt. Diesem Prinzip der Natürlichkeit, welches eigentlich die Kunst ganz aufhebt, steht als das entgegengesetzte Extrem gegenüber das der Künstlichkeit, welches ein Kunstprodukt bloß nach dem Maße der darin auf der Oberfläche erscheinenden Kunst und Mühe [21c] schätzt. Demnach lautet es: die überwundne Schwierigkeit sey die Hauptquelle des Vergnügens an schönen Geisteswerken; deswegen sey z. B. eine Tragödie in gereimten Versen und worin es möglich gemacht worden, eine Handlung

in demselben Zimmer innerhalb vier und zwanzig Stunden vorgehen zu lassen, eine gar bewundernswürdige Sache. Dergleichen Aussprüche zeigen aufs klarste die herrschende Beschränktheit und Stümperhaftigkeit in der Ausübung der Kunst. Denn einem Meister, der das große und wesentliche unter sich gebracht hat, muß die Erfüllung der mechanischen Bedingungen nur eine Kleinigkeit seyn; und wenn die Schwierigkeit dem Werke noch angemerkt wird, so ist sie nicht recht überwunden; ist sie dieß, so liegt sie nicht in seiner Betrachtung, sondern es kann nur von Kennern aus eigner Erfahrung auf sie geschlossen werden, welches gar nicht mit zum Kunstgenusse gehört. Boileau hat sich nicht geschämt, die Poesie mit der Kunst zu vergleichen Hirsekörner durch ein enges Loch zu werfen, und er hat der seinigen allerdings damit Gerechtigkeit wiederfahren lassen; wenn sie aber überhaupt nichts weiter wäre, so verdienten die Poeten nur auf eben die Weise belohnt zu werden; wie vom Alexander der Mann, der sich ihm durch die überwundne [21 d] Schwierigkeit der Hirsekörner empfehlen wollte.

Was die Natürlichkeit in Ansehung der dargestellten Personen betrifft, so hat es seine Richtigkeit, daß die Darstellung Wahrheit und Tiefe haben muß, welches durch die Steifheit conventioneller Formen ganz unmöglich gemacht wird. [Die Schäfer von Fontenelle.] Von diesen müssen sie also entkleidet werden. Jedoch hat die Foderung der Natürlichkeit viel zu sehr beschränkt; im besten Falle hat man das Naive und Einfache, meistens das Gemeine und Platte ergriffen. [Geßner. Dagegen die Spanischen und Italiänischen Schäferromane und Dramen.]

Das Natürliche wird gewöhnlich nicht nach der Menschheit im allgemeinen, wie sie sich unter verschiednen Himmelstrichen in verschiednen Zeitaltern gestaltet hat, beurtheilt, sondern nach einer einseitigen Nationalität in einem verwöhnten Zeitalter wo oft das unnatürlichste natürlich geworden seyn kann. Der Geizige findet die Freygebigkeit, der Feige die Tapferkeit unnatürlich, und so muß einer völlig unpoetischen Nation schon alles wahrhaft poetische unnatürlich vorkommen, wie man es denn auch bey den Franzosen erlebt. Sie führen,

trotz dem daß sie einen so großen Nachdruck auf das Prinzip der Künstlichkeit legen, auch das der Natürlichkeit beständig im Munde: was ihnen natürlich scheinen soll, muß Klarheit und Präcision haben, dabey aber nüchtern seyn; sie können sogar die kalte räsonnirende Rhetorik der Leidenschaften in ihren Tragödien natürlich finden, wenn sie nur Bild- [21e] und Fantasielos ist, im entgegengesetzten Falle würde sie ihnen bey der größten Wahrheit als übertriebner Bombast vorkommen.

Durch die gröbste Verwirrung aller Begriffe hat man das, was Form, Medium der Darstellung ist, zu ihrem Inhalte mitgerechnet, und es z. B. für unnatürlich erklärt, wenn die Personen im Drama in Versen reden, als ob der Dichter im Sinne hätte lauter improvisirende Poeten aufzuführen, und der poetische Styl nicht auf die Bedeutung des Werkes im Ganzen ginge. So Diderot, wovon in der Folge noch mehr. Was man gegen die Oper, als eine unschickliche und verwerfliche Gattung eingewandt, reducirt sich meistens auf diesen unstatthaften Grund.

Wenn man aus dieser subjektivsten Verengerung das Wort Natur wieder bis zum Inbegriff aller Dinge erweitert, so leuchtet freylich ein, daß die Kunst aus dem Gebiete der Natur ihre Gegenstände hernehmen muß, denn es giebt alsdann eben nichts anders. Die Fantasie kann in ihren kühnen Flügen zwar übernatürlich aber niemals außernatürlich werden: die Elemente ihrer Schöpfungen, wie sie auch durch ihre wunderbare Thätigkeit verwandelt seyn mögen, müssen immer aus einer vorhandnen Wirklichkeit entlehnt seyn. In diesem Sinne braucht man aber gar nicht der Kunst vorzuschreiben, daß sie die Natur nachahmen solle, sondern sie muß es, es hat gar keine Gefahr, daß sie etwas andres können wird. [21f] Der Satz würde daher richtiger lauten: die Kunst muß Natur bilden, wo er alsdann bloße Thatsache, und berichtigter Ausdruck von dem des Aristoteles wäre.

Wenn man sagt, der Künstler soll die Natur studiren, er soll sie beständig vor Augen haben u. s. w., welches übrigens sehr empfehlungswürdige Maximen sind, so versteht

man unter Natur wieder nicht die Gesamtheit der Dinge, sondern bestimmte einzelne Gegenstände der Außenwelt. Wie kommen diese nun dazu mit einem so würdigen Namen belegt zu werden? Unstreitig weil sich in ihrer Erscheinung allgemeine Naturgesetze offenbaren. Man sagt von einer gemahlten Drapperie, die doch ein Werk menschlicher Hände ist, sie sey nach der Natur gemacht, wenn in ihrem Faltenwurf die Gesetze der Schwerkraft, wie sie sich nach der besondern Beschaffenheit des Zeuges und seiner Lage am Körper äußern, und in ihrer Färbung die Gesetze der Lichtvertheilung beobachtet sind. Allein das Wort Natur hat auch hier wieder sehr irre geführt, als ob das einzelne Naturding schon das absolute Vorbild, das unübertreffliche, ja das unerreichbare für den menschlichen Geist wäre. Sehr vortreffliche Künstler haben diesen Wahn durch ihr Ansehen bestätigt; gerade weil sie die bestimmteste Anschauung hatten, und die Unergründlichkeit jeder [218] Erscheinung innigst fühlten, glaubten sie den vorbildlichen Gegenstand nur auf unvollkommene Weise, sonst unverwandelt in ihr Werk aufgenommen zu haben: eben weil ihnen die Thätigkeit, wodurch er gänzlich umgebildet erst zu einem passenden Theile ihrer Darstellung wurde, so natürlich war, wurden sie sich derselben nicht bewußt, und schrieben alles Verdienst der Natur zu. Daß dem so ist, davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man sich nur an die Extreme erinnert, wie z. B. ein Raphael und wie ein mikroskopischer Insektenmahler die Natur vor Augen hat, oder ein Denner, der die Menschen nichts besser als mikroskopische Insekten vor sich hat. Durch bloßes Nachmachen, Kopiren wird man doch immer gegen die Natur den Kürzeren ziehen, die Kunst muß also etwas anderes wollen, um diesen Nachtheil zu vergüten, und das ist reine Heraushebung des Bedeutsamen in der Erscheinung mit Übergehung der störenden Zufälligkeiten.

Die todte und empirische Ansicht von der Welt ist, daß die Dinge sind, die philosophische daß alles in ewigem Werden, in einer unaufhörlichen Schöpfung begriffen ist, worauf uns schon eine Menge Erscheinungen im gemeinen Leben gleichsam hinstoßen. Von uralten Zeiten her hat daher auch der Mensch

diese in allem [21b] wirksame Kraft der Hervorbringung zur Einheit einer Idee zusammengefaßt, und das ist die Natur im eigentlichsten und höchsten Sinne. In keinem einzelnen Produkte kann diese universelle Schöpferkraft erlöschen, allein wir können sie nie mit dem äußern Sinne gewahr werden; am bestimmtesten erkennen wir sie von dem Punkte aus, wo wir selbst unsern Antheil daran in uns tragen, als organische Wesen, und nach den Graden der Verwandtschaft andrer Organisationen mit der unsrigen. Die gesamte Natur ist ebenfalls organisirt, aber das sehen wir nicht; sie ist eine Intelligenz wie wir, das ahnden wir nur, und gelangen erst durch Speculation zur klaren Einsicht. Wird nun Natur in dieser würdigsten Bedeutung genommen, nicht als eine Masse von Produkten, sondern als das Producirende selbst, und der Ausdruck Nachahmung ebenfalls in dem edleren Sinne, wo es nicht heißt, die Äußerlichkeiten eines Menschen nachäffen, sondern sich die Maximen seines Handelns zu eigen machen, so ist nichts mehr gegen den Grundsatz einzuwenden, noch zu ihm hinzuzufügen: die Kunst soll die Natur nachahmen. Das heißt nämlich, sie soll wie die Natur selbständig schaffend, organisirt und organisirend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden [22a] Mechanismus, wie etwa eine Penduluhr, sondern durch inwohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind, und vollendet in sich selbst zurückkehren. Auf diese Weise hat Prometheus die Natur nachgeahmt, als er den Menschen aus irdischem Thon formte, und ihn mit einem von der Sonne entwandten Funken belebte; ein Mythus der uns gleich ein schönes Beyspiel an die Hand giebt, wie die dichtende Symbolik das Wahre trifft, denn der Mensch ist, wie jetzt die höhere Physik darzuthun vermag, ganz [Copie S. 174] eigentlich aus Erde und Sonne zusammengesetzt.

In diesem höchsten Sinne hat so viel ich weiß, nur ein einziger Schriftsteller den Grundsatz der Nachahmung für die Künste ausdrücklich aufgestellt. Es ist Moriz in seiner kleinen Schrift: über die bildende Nachahmung des Schönen. Die Mängel derselben rühren daher, daß Moriz bey seinem wahrhaft speculativen Geist in der damaligen

Philosophie gar keinen Anhalt fand, und sich daher einsiedlerisch in mystischen Irrgängen verlor. Er beschreibt das Schöne als das in sich Vollendete, was als ein für sich bestehendes Ganzes von unsrer Einbildungskraft umfaßt werden kann. Nun sey aber der große Zusammenhang der ganzen Natur, der über das Maß unsrer Anschauung hinausgeht, das einzige wahre für sich bestehende Ganze; jedes einzelne Ganze in ihm ist wegen der unauflößlichen Verkettung der Dinge nur eingebildet; aber es mußte sich dennoch als Ganzes betrachtet jenem großen Ganzen in unsrer Vorstellung ähnlich, und nach eben den ewigen festen Regeln bilden, nach welchen dieses sich von allen Seiten auf seinen Mittelpunkt stützet und auf seinem eignen Daseyn ruht. Jedes schöne Ganze [175] aus der Hand des bildenden Künstlers ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur. Vortrefflich! Sowohl die im Schönen liegende Beziehung aufs Unendliche, als das Streben der Kunst nach innrer Vollendung ist hiedurch aufs glücklichste ausgedrückt.

Wo aber soll der Künstler seine erhabne Meisterin, die schaffende Natur, finden, um sich mit ihr gleichsam zu berathen, da sie in keiner äußeren Erscheinung enthalten ist? In seinem eignen Innern, im Mittelpunkte seines Wesens durch geistige Anschauung, kann er es nur, oder nirgends. Die Astrologen haben den Menschen Mikrokosmus die kleine Welt genannt, was sich philosophisch sehr gut rechtfertigen läßt. Denn wegen der durchgängigen Wechselbestimmung aller Dinge, ist jeder Atom Spiegel des Universums. Der Mensch ist aber das erste uns bekannte Wesen, das nicht blos für eine fremde Intelligenz Spiegel des Universums wäre, sondern weil seine Thätigkeit in sich zurückgeht, es auch für sich selbst seyn kann. Die Klarheit nun, die Energie, die Fülle, die Allseitigkeit womit [176] sich das Universum in einem menschlichen Geiste abspiegelt, und womit sich wiederum dieses Abspiegeln in ihm spiegelt, bestimmt den Grad seiner künstlerischen Genialität, und setzt ihn in den Stand eine Welt in der Welt zu bilden.

Man könnte die Kunst daher auch definiren als die durch

das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangne, für unsre Betrachtung verklärte und concentrirte Natur. Der Grundsatz der Nachahmung, wie er gewöhnlich ganz empirisch genommen wird, läßt sich also geradezu umkehren. Die Kunst soll die Natur nachahmen heißt mit andern Worten: die Natur (die einzelnen Naturdinge) ist in der Kunst Norm für den Menschen. Diesem Satz ist direct entgegengesetzt der wahre: der Mensch ist in der Kunst Norm der Natur. Die große Lehre des Plato, der Mensch sey das Maß aller Dinge, bewährt sich demnach auch in der Kunst, und wird hier gleichsam sichtbar gemacht.

Wir kommen jetzt auf die Erörterung der äußerst wichtigen Begriffe von Manier und Styl, die mit dem Verhältnisse zwischen Natur und Kunst in genauer Beziehung stehen. Diese Worte sind zuerst in den bildenden Künsten üblich gewesen; von da hat man angefangen, sie auf die übrigen Künste überzutragen, mit Recht, denn man kann eine sehr gute Anwendung [177] von ihnen machen.

Wir wollen mit der Manier, als dem leichtern Begriffe, anfangen. Zuweilen braucht man dieses Wort in einem lobenden Sinne, man sagt z. B. von einem Gemälde: es sey in einer großen Manier ausgeführt. Alsdann bedeutet es so viel als Styl oder Charakter überhaupt. Gewöhnlich aber soll es den Werth eines Kunstwerks herabsetzen, wenn man Manier darin findet; dieß ist immer der Fall wenn man es manierirt nennt. Manierirt heißt eine Darstellung, wenn Manier darin als herrschend wahrgenommen wird; und der höchste Grad des Manierirten ist es, wenn das Wesen der Sache darüber gänzlich verloren geht, und alles sich in bloße Manieren auflöset.

Manieren heißen im gemeinen Leben Arten des äußerlichen Betragens, in so fern sie Gewohnheit geworden sind. Man sieht also leicht, daß Manier im obigen Sinne eine fehlerhafte Angewöhnung des Künstlers bedeutet, die entweder in seiner Weise der Ausführung und Behandlung, oder schon in der Art seine Gegenstände in der Idee zu fassen, liegen kann. Das Manierirte ist also eine unerlaubte Einmischung

der darstellenden Person und ihrer individuellen Beschaffenheiten in die künstlerische Darstellung.

[178] Nach dieser Beschreibung sollte man die Manier, die sich oft so vorlaut aufdrängt für etwas positives halten, und so könnte man das entgegengesetzte, den Styl, blos verneinend erklären, als die gänzliche Abwesenheit der Manier; so wie es immer am Wasser getadelt wird, wenn es einen Geschmack hat, da die Reinheit des Wassers sich darin zeigt, daß es eigentlich gar keinen Geschmack hat. Es würde hieraus folgen, daß es nur einen einzigen Styl geben könne. Dennoch hört man die Kenner der Kunst von verschiednen Stylen reden, und zwar soll man an dem Style eines Werkes, so gut wie an der Manier, das Zeitalter, woraus es sich herschreibt, oder gar seinen bestimmten Urheber erkennen. Es fragt sich nun mit welchem Rechte dieß geschieht? Ob man entweder die Behauptung mehrer Style, oder diese bloß negative Ansicht vom Styl fahren laßen muß, oder wie sich beydes mit einander verträgt?

Wenn wir uns auf einen höhern Gesichtspunkt stellen, so erkennen wir wohl, daß das Individuelle aus dem Allgemeinen durch Beschränkung und Entgegensetzung sich bildet. In der Kunst also, die als etwas allgemeines, für Alle gültiges, betrachtet werden muß, wäre die Hinzufügung des Individuellen, Subjektiven, vielmehr beschränkend und negativ, und die Enthaltung da- [179] von das Positive, die Erweiterung der Kunst zu ihrem wahren Umfange.

Allein wir sind nun einmal Individuen, werden als solche geboren, und können nicht aufhören es zu seyn. Es ist folglich ein bestimmtes Verhältniß in unsern Anlagen, vermöge dessen uns gewisse Handlungsweisen am leichtesten und angemessensten sind; durch die Wiederhohlung derselben müssen Gewöhnungen und besondre Neigungen entstehen, die sich in Werken, welche aus dem Innersten unsres Wesens hervorgehen sollen, wie die der schönen Kunst sind, nothwendig mehr oder weniger abdrücken werden. Wir sehen die Dinge durchaus nicht, wie sie an sich sind, sondern nach ihrem Verhältnisse zu uns, welches natürlich durch unsere ganze

Persönlichkeit bestimmt wird. Wie ist es also möglich, in der Kunst nicht manierirt zu seyn, ja nur zu merken, daß wir eine Manier an uns haben?

Dadurch, daß wir nicht bloß Individuen sondern auch Menschen sind, d. h. etwas festes, sich selbst bestimmendes und allgemeingültiges in uns tragen, an welches wir wie an einen Maßstab das veränderliche, zufällig bestimmte, und ausschließend eigenthümliche zu halten vermögend sind. So wie die Sittlichkeit von uns fodert, unsern Egoismus aus Gehorsam gegen ein höheres Gesetz zu bezähmen, so [180] wird die künstlerische Tugend, (virtù, wie ja auch die Italiäner eine vollendete Kunstfertigkeit nennen) darin bestehen, daß sich der Künstler, den Gesetzen des Schönen und der Darstellung zu lieb, seiner Individualität zu entäußern weiß, daß er sich seinem Werke gleichsam unterwirft; und so sieht man ein, wie, wo nicht gänzliche Reinheit von allen persönlichen Einflüssen, doch eine Annäherung an Vollendung Statt finden kann, welche den Betrachter eines Kunstwerkes keine Manier mehr darin erkennen lassen wird.

Von dieser Seite wird also Erhebung über das Manierirte durch eine Maxime des Willens möglich. Allein die Wirkung einer solchen reicht nicht bis dahin, wo es aus der unübersteiglichen Beschränktheit unsrer Erkenntniß herrührt. Der Gegenstand der Kunst, wie wir gesehen haben, ist nothwendig Natur. Die Idee der Natur haben wir in uns, aber historisch genommen, wie wir sie in der Erfahrung kennen lernen, bleibt sie für uns unübersehbar und unergründlich. Da wir nun das was wir in uns tragen, die Idee, den Geist, die Poesie eines Werkes nur durch bestimmte äußere Erscheinungen fixiren können, so wird auch an diesen die Mangelhaftigkeit unsrer Natur-Erkenntniß, sowohl was ihren Umfang, als ihre Tiefe betrifft, bemerkt werden. Die Wissenschaft des Mahlers ist die Beobachtung des Sichtbaren: der eine hat es darin weiter gebracht in Ansehung der [181] Erscheinungen von Farben, Licht und Schatten, der andre in Ansehung der Formen besonders organisirter Körper; jeder excellirt also in dem entsprechenden Theile der Kunst, und wird den andern

in selbigem für manierirt erklären; und vor dem allsehenden Auge der Natur würde wahrscheinlich keiner von Beyden auch in dem was er am besten versteht, als frey von Manier bestehen. Vollkommene Naturwahrheit ist mit Einem Worte nicht zu erreichen möglich, und die Kunst soll sie nicht einmal suchen wollen, weil sie über diesem Suchen ihren eignen höhern Zweck unfehlbar aus den Augen verliert. Die Natur als Gegenstand der Darstellung ist ihr nur Mittel zu ihren Offenbarungen; durch jenes Bestreben würde sie sie zum letzten Ziel derselben erheben, und im besten Falle, wenn es noch so sehr damit gelänge, wieder in bloße Natur übergehen, da sie doch eine durchgängige Umbildung derselben nach Gesetzen des menschlichen Geistes seyn soll.

Zwischen der Kunst und der Natur steht also nothwendig etwas mitten inne, was sie aus einander hält. Dieses heißt Manier, wenn es ein gefärbtes oder trübes Medium ist, welches auf alle dargestellten Gegenstände einen falschen Schein wirft; Styl, wenn es den Rechten von Beyden, der Kunst und der Natur nicht zu nahe tritt, welches nicht anders möglich ist, als durch die dem [182] Werke selbst gleichsam eingeprägte Erklärung, es sey nicht Natur, und wolle sich nicht dafür ausgeben. Freyheit von Manier ist also nur dadurch möglich, daß man einen Styl hat, nicht wie viele gemeynt haben, durch völlige Einerleyheit mit der Natur. Es versteht sich von selbst, daß wir hier mit dem Worte Styl noch etwas anders meynen, als bloße Abwesenheit der Manier, sonst würde der Satz identisch seyn, und nichts sagen. Sondern Styl ist eine Verwandlung der individuellen unvermeidlichen Beschränktheit in freywillige Beschränkung nach einem Kunstprinzip. Winkelmann hat darüber einen äußerst treffenden Ausdruck, indem er sie ein System der Kunst nennt. Er redet von einem Grundsatze des hohen Styls, und sagt: „der ältere Styl war auf ein Systema gebaut, welches aus Regeln bestand, die von der Natur hergenommen waren, und sich nachher von derselben entfernt hatten, und idealisch geworden waren. Man arbeitete mehr nach der Vorschrift dieser Regeln, als nach der Natur, die nachzuahmen war, denn die Kunst hatte sich ihre eigne

Natur gebildet. Ueber dieſes angenommene Syſtema erhoben ſich die Verbeſſerer der Kunſt, und näherten ſich mehr der Wahrheit der Natur." Wir wollen nicht alles prüfen, was in dieſen Worten liegt, beſonders das von den aus der Natur hergenommenen und idealiſch [illegible] gewordnen Regeln; ſondern nur bemerken, daß auch nach der Annäherung an die Wahrheit der Natur die Kunſt ſich wieder ihre eigne Natur bildet, daß dieß immer von der ächten Kunſt gilt, nur in einem mehr oder weniger auffallenden Sinne. — Styl wäre [illegible] der Kunſt aus einem wahren Grundſatze [illegible] eine beſtimmte Meinung, [illegible] ausgedrückt:

[illegible] mehr [illegible] das Wahre nur Eines iſt? [illegible] daß die Kunſt ein [illegible] in [illegible] alle [illegible] daß im wahren [illegible] einer [illegible] und [illegible] Eine [illegible]

sirendes, nur allmählig in der Zeit: dieses geschieht, wie wir schon in den allgemeinen Betrachtungen über die Kunstgeschichte dargethan haben, unstreitig nach gewissen Gesetzen, wenn wir sie schon nicht immer in einem beschränkten Zeitraume nachweisen können. Wo wir aber eine Kunstmasse als geschlossnes Ganzes übersehn, und die Gesetzmäßigkeit in ihrem Fortgange wahrnehmen, da sind wir berechtigt, sie auch durch Bezeichnung der verschiednen Epochen, mit der Benennung Styl anzudeuten. Styl heißt alsdann: eine nothwendige Stufe in der Entwickelung der Kunst. Daher kann es, so genommen, auch unvollkommne Style [185] geben. Sie sind es nur isolirt betrachtet, historisch betrachtet sehen wir in ihnen die vorhergehende oder folgende Stufe zugleich mit; sie können somit nicht für bloße Manieren, das hieße für zufällige Episoden in der Geschichte ausgegeben werden.

Auch in der Gesetzmäßigkeit der Kunstbildung geht die Natur in große Gegensätze auseinander, wie wir es an der Geschichte der antiken Kunst und der modernen sehen, die aber freylich erst angefangen, und in der wir mit begriffen sind, so daß wir nur eine sehr unvollkommene Einsicht und Übersicht davon haben, und sie mehr errathen müssen, als wissen können. Das verworrene und chaotische des ersten Anblicks könnte Jemanden, dessen Geist mit den einfachen großen Mustern des classischen Alterthums angefüllt, und an ihre Vergleichung gewöhnt wäre, leicht zu der Behauptung verleiten: es gebe in der neuern Kunst keine bestimmten Bildungsstufen oder Style; so wie der ganz entgegengesetzte Charakter derselben, die nach den Grundsätzen der alten Kunst irrationalen Gattungen, u. s. w.: die modernen Dichter und Künstler hätten eigentlich keinen Styl, sondern bloß Manieren. Diese wirklich aufgestellte Behauptung muß aber bey näherer Prüfung durchaus zurückgenommen werden, und es wird unser Augenmerk seyn, sowohl der modernen als an- [186] tiken Kunst Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. — Wer kann z. B. läugnen, daß Shakspeare einen Styl hat, ein System seines Kunstfaches, und zwar ein erstaunenswürdig gründliches und tiefgedachtes, das in der Anwendung nach Maßgabe der ver-

schiednen Gegenstände seiner Dramen sich auf das mannigfaltigste modifizirt? Ja man kann auch das Gesetzmäßige in dem Gange seines Künstlerlebens, seine verschiednen Epochen oder Style sehr gut angeben. — Calderon kann uns als Beyspiel eines von dem Shakspeare'schen ganz verschiednen, jedoch eben so vollendeten Styles im romantischen Drama dienen.

Das Urtheil über Styl und Manier, besonders über den Punkt wo jener in diese, das Objektive in Subjektives, das Allgemeine in Individuelles übergeht, gehört zu den schwierigsten Punkten der Kennerschaft, und eben um sich diese anzumaßen, werden diese Worte so häufig gebraucht, und nicht selten verkehrt angebracht. Ich will noch auf die besondre Schicklichkeit des beyden zum Grunde liegenden Bildes aufmerksam machen. Maniera kommt offenbar von manus her, und bedeutet ursprünglich die Führung der Hände. Diese gehören mit zu unsrer Person, und es können sich also dabey leicht körperliche Angewöhnungen einschleichen. Stilus hingegen ist der [187] Griffel, womit die Alten in Wachstafeln schrieben: dieser gehört nicht mit zu uns, sondern er ist das Werkzeug unsrer freyen Thätigkeit. Die Beschaffenheit des Griffels bestimmt freylich die unsrer Züge, aber wir haben ihn selbst gewählt, und könnten ihn mit einem andern vertauschen.

Wenn man die schaffende Natur, als die große universelle Künstlerin, besonders in Hervorbringung organischer Naturen, betrachtet, so kann man ihr auch einen Styl und Manieren zuschreiben, und vielleicht ließe sich von diesem Standpunkte aus die häufig aufgeworfne Streitfrage entscheiden, ob es von der menschlichen Schönheit bloß nationale Urbilder gebe, oder ob etwas darin allgemein gültig sey? — Die Bilder eines Mahlers, in welchen beständig dieselben Köpfe, Proportionen der Figuren, Hände und Füße u. s. w. wieder vorkommen, erkennen wir sogleich ohne Bedenken für manierirt, weil wir sehen, daß er aus persönlicher Dürftigkeit den Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Natur ungebührlich

geschmälert hat. Diese offenbart in der Gesamtheit ihrer Produkte unendliche Fülle und Abwechselung, partial betrachtet aber beschränkt sie sich oft bis zu einer auffallenden Einförmigkeit, sowohl in dem Charakter der verschiednen Organisationen, als besonders innerhalb der menschlichen Gattung: sie bildet nicht [188] nur sehr einseitige Nationalphysiognomien, sondern sogar Misgestalten, wie Kröpfe und dergleichen, werden in manchen Gegenden allgemein. In solchen engeren Sphären können wir allerdings die Natur manierirt schelten, denn so nennen wir es, wenn ein fremdartiger störender Zusatz in das Kunstprodukt mit aufgenommen ist, welches rein seyn sollte. Der Charakter organischer Naturen ist es, Ursache und Wirkung von sich selbst zu seyn: ein scharfsinniger Physiker hat sie mit Wirbeln oder Strudeln in dem allgemeinen Strome von Ursachen und Wirkungen verglichen. Sie können jedoch nicht ohne eine umgebende nicht organische Welt bestehn, und sind genöthigt beständig fremde Einflüsse in sich aufzunehmen. Soll nun die Freyheit der Selbstbestimmung, die am Menschen, als der vollkommensten Organisation die wir kennen, im höchsten Grade erscheint, nicht gestört werden, sondern den weitesten Spielraum behalten, so müssen sich die auf ihn einwirkenden Kräfte ins Gleichgewicht setzen; und da die beyden Hauptfactoren der organischen Existenz, Sonne und Erde sind, so wird dieß in den gemäßigten Klimaten seyn, wo sich anerkanntermaßen die schönsten Menschenbildungen finden. Winkelmann hat diese Schlußfolge eingesehen, aber sie verworren ausgedrückt. Die Gesetze nach welchen sich die [189] menschliche Bildung klimatisch bestimmt, sind freylich hiemit noch nicht erschöpft. Die Beschaffenheit des Erdkörpers polarisirt sich nicht bloß nördlich und südlich, sondern auch östlich und westlich, und auch in dieser Rücksicht scheinen die schönsten Bildungen innerhalb einer gewissen Breite gefunden zu werden. So möchten auch in der südlichen Halbkugel, die vermöge der Polarität weit mehr Wasser als Land enthält, wo dieß Statt findet, (denn für den Continent von Afrika gilt es nicht,) z. B. auf den Südseeinseln, die schönsten Bildungen sich weit n am Aequator finden, als in der nördlichen Halbkugel, u. s.

Genug, wo die Natur die menschliche Gestalt schön bildet, hat sie in derselben einen Styl, d. h. die Beschränkung der möglichen Mannigfaltigkeit beruht auf einem der menschlichen Organisation inwohnenden, nicht ihr fremden Prinzip, der Charakter der Menschheit spricht sich da am reinsten aus. Es giebt also auch in der menschlichen Schönheit etwas allgemein geltendes, wenn es schon von jenen manierirt gebildeten Nationen nicht anerkannt wird; das darf uns nicht irren, machen es doch die Manieristen in der [Ms. 24a] Kunst mit dem einfachen Style der großen Meister eben so. Es begreift sich, daß Nationen die aus einer solchen einseitigen, ihnen von der Natur aufgezwungnen National-Physiognomie nicht heraus können, in der bildenden Kunst, deren höchster Gegenstand die menschliche Gestalt ist, keine sonderlichen Fortschritte machen mögen, auch gar keine Anmuthung dazu haben; wie hingegen dieselbe, unter einer von dieser Seite so einzig begünstigten Nation, wie die Griechen waren, ganz vorzugsweise gedeihen mußte. Man hat gewöhnlich die Gymnastik als eine Hauptursache von dem Flor der bildenden Künste bey den Griechen angesehen; mir scheinen vielmehr beyde aus derselben Quelle herfließende Wirkungen zu seyn. Aus demselben Grunde, warum die Griechen die Vollkommenheit der Plastik erfanden, mußten sie auch die Gymnastik erfinden, welche allen ihren Bewegungen die höchste Freyheit und Harmonie gab; sie halfen dadurch den stark angedeuteten Intentionen der Natur nur nach.

Übersicht und Eintheilung der schönen Künste.

Die Künste treiben ihr Wesen im Reich der Erscheinungen, sie stellen sinnlich dar. Nun giebt es aber zwey Formen der sinnlichen Anschauung, [24b] Raum und Zeit. Darnach lassen sich zwey Gattungen von Künsten denken, solche die simultan und die successiv darstellen.

Der Sinn welcher uns den Raum öffnet ist das Gesicht. Denn wiewohl das Gefühl Formen der Körper heraustasten, und uns einen Begriff von der Bewegung geben kann, so

wirkt es doch nur durch unmittelbare Berührung, nach diesem Sinne liegt alles auf uns, er würde uns nie eine Vorstellung vom leeren freyen Raume geben, da hingegen das Gesicht uns in die Ferne zu wirken scheint. Erst wenn der letztgenannte Sinn die körperlichen Objekte aus uns heraus und uns gegenüber gestellt hat, kann auch das Gefühl auf seine Anschauungen angewandt werden, es kann die entfernten angeschauten Formen gleichsam durch Vermittlung des Auges betasten, was wie wir sehen werden bey Beurtheilung ihrer Schönheit in Anschlag kömmt.

Es läßt sich aber eine noch ursprünglichere Zusammenhaltung beyder Sinne nachweisen. Das Auge sieht nämlich zuerst nichts als Farben und Licht und Schatten, und diese muß es wie auf einer flachen gemahlten Tafel erblicken; da wo sie sich gegen einander absetzen, erblickt es die Gränze, und bekommt also den Umriß einer Figur. Aber erst durch die Erfahrungen des Gefühls belehrt, kann es wissen wie die Beleuchtung nach den Veränderungen der Ober- [24c] fläche sich graduirt und wechselt, wie z. B. eine Kugel sich schattirt, wie durch Entfernung die Farben sich abdämpfen: es lernt die Lagen der Körper gegen einander, und ihre Formen, auch nach den von uns weggekehrten Seiten beurtheilen und glaubt dieß alles unmittelbar zu sehen. Es kann also eine zwiefache Kunst für den Sinn des Gesichts geben: die, welche die Formen durch sich selbst darstellt, und die es vermittelst der Farben und der Beleuchtung thut, Plastik und Mahlerey.

So wie der Raum die Form der äußern Anschauung so ist es die Zeit für den innern Sinn, dessen Gegenstand alles wird, was wir auf unsern Zustand beziehen: das eigentlich Zeiterfüllende ist die Empfindung. Den Raum stellen wir uns nach allen Dimensionen unendlich ausgedehnt vor, die Zeit nur nach einer: sie gleicht einer unendlichen Linie, und ihr Fortgang kann am besten unter dem Bilde eines fließenden Punktes versinnlicht werden. Die Zeit ist daher keiner Extension eigentlich fähig, sondern nur der Intension: das heißt die sie erfüllende Empfindung kann den Graden nach

sehr verschieden seyn. Unter allen unsern Sinnen ist das Gehör der eigentlich innerliche: die Eindrücke auf den Geruch Geschmack und das Gefühl glauben wir da wahrzunehmen wo die Berührung vor sich geht, beym Geruch [24d] und Geschmack in den Organen selbst, beym Gefühl in der affizirten Stelle des Körpers: hingegen die Töne, wiewohl wir sie außer uns und unser Gehör als in die Entfernung wirkend vorstellen, nehmen wir sie doch in uns auf. Auch offenbaren uns die übrigen Sinne bleibende Beschaffenheiten der Körper (das Gesicht mit eingerechnet), das Gehör aber vorübergehende Ereignisse, aller Schall ist Resultat einer Bewegung, er entsteht aus dem Stoß mehrer Körper an einander und der dadurch erschütterten Luft. Der Gehörsinn ist also gleichsam die Übersetzung des Successiven in der Außenwelt in die Form unsers innern Sinnes, die Zeit, woraus einleuchtend wird, daß es nur für das Gehör Künste geben kann, deren Darstellung in einem Spiel der Successionen besteht. Soll dieses aber ganz gelingen, und uns mit der innigen Vorstellung der erfüllten Zeit affiziren, so müssen die Successionen bestimmt abgesetzt seyn, denn während eines gleichförmig fortgesetzten Eindrucks haben wir kein Maß für die Zeit, nur durch ihre Eintheilungen messen wir sie, so wie den Raum durch die Gränzen, die Umrisse der Figuren; und zweytens müssen die Eindrücke stätig auf einander folgen, damit die Reihe nicht immer unterbrochen wird, und wir das Bild der erfüllten Zeit erhalten. Hievon findet wieder die Möglichkeit bey keinem der übrigen Sinne (für sich allein; wir werden nachher [24e] sehen, beym Gesicht in Verbindung mit dem Gehör) Statt, aber auch beym Gehör nicht durch bloßes Geräusch oder Schall. Denn da die Verschiedenheit von solchen nicht in bestimmten Gegensätzen und Verhältnissen zu einander besteht, so würde ein stetig fortgesetztes Geräusch ungeachtet der darin angebrachten Veränderungen in einander verfließen, und also kein Spiel in der Reihe der Successionen vorstellen können; oder aber

[24d] Geräusch wird mit Absätzen wiederhohlt, so bekommen
urch zwar ein Maß der Zeit, allein sie wird nicht

vollkommen erfüllt seyn. Der bloße Schall muß sich also in den eigentlichen Ton verwandeln: jener ist ein unentwirrbares Gemisch von diesen, Töne aber sind etwas reines und gleichartiges, es giebt eine bestimmte Sphäre von ihnen, innerhalb deren sie sich gleichsam polarisiren, so daß ihre Verhältnisse, Gegensatz oder Verwandtschaft, genau wahrgenommen werden und immer dieselben bleiben. Weil die Töne demnach jeder in seiner Art bleiben müssen, oder durch ihr Zusammentreffen ein neues aber ebenfalls wahrnehmbares Verhältniß entsteht, so ist eine stätige Reihe von ihnen möglich, worin doch die Successionen genau unterschieden werden. Ferner können sie der Art und dem Grade nach unverändert fortdauern, und also, so lange wie dieß geschieht, die Zeit gleichmäßig erfüllen, so daß so wohl der Wechsel als die Einerleyheit in der Zeitfolge der Töne sich unserm Sinne klar macht. Ja es liegt schon [24f] in der Natur des Tones, daß er uns nie, er sey noch so vorübereilend, wie ein unmittelbar abgesetzter momentaner Stoß erscheint, sondern es wird immer ein Verweilen und Schweben in ihm empfunden. Aus allem diesem erklärt sich die große Macht der Kunst der Töne oder der Musik, indem sie für uns bildlich zusammengedrängte, und wenn sie will, im höchsten Grade erfüllte Zeit ist, indem sie mit einer Regel ihres Fortganges die größte Abwechselung in dem, was in ihr vorgeht, verbindet. So wie die bildenden Künste die klarsten Anschauungen geben, so die Musik die innigsten; jene sind am nächsten mit der Erkenntniß verwandt, diese mit der Empfindung, das Wort in dem weiteren Sinne genommen, wo es nicht eine Gemüthsbewegung, einen Affect bedeutet, sondern die ganze Qualität unsrer Existenz, das Reale in dem für uns die Zeit erfüllenden.

Über die Natur der Töne, und die wunderbare Beschaffenheit der sonoren Körper (die menschliche Kehle, von welcher die Erfindung der Musik ausging, vor allen Dingen mitgerechnet), vermöge deren sie Erschütterungen hervorbringen, welche nicht bloß nach den Graden der Schnelligkeit, wie man in den älteren Theorieen angenommen hat, sondern ihrer

ganzen Art nach verschieden zu seyn scheinen, werden wir nachher noch nähere Betrachtungen anstellen.

[24g] Wir haben oben gesehen, daß es nur für das Gehör unreine Künste geben könne, und so giebt es außer der Musik noch eine, die zwar nicht bloß für das Gehör, aber durch das Gehör wirkt, die Poesie. Das Werkzeug der Poesie ist die Wortsprache, eine Sammlung hörbarer Zeichen für unsre Vorstellungen. Aus der verhin dargethanen Beziehung des Hörbaren auf unsern innern Sinn läßt sich einsehen, warum die Menschen zur Mittheilung ihrer Vorstellungen hörbare Zeichen wählten, warum nothwendig Wortsprache entstehen mußte. Denn wäre es möglich mit den Augen zu sprechen, nicht wie man diesen Ausdruck gewöhnlich von der Mienensprache nimmt, sondern sichtbare Zeichen durch sie in den Raum herauszustellen, so würden diese doch nicht die Innigkeit der hörbaren haben, sie würden nicht so bestimmt ankündigen, daß es unsre Vorstellungen sind, die wir mittheilen: denn eben die Übertragung von allem zu Bezeichnenden in Hörbares, zeigt an, daß es durch unsern innern Sinn hindurch gegangen ist, unsre Existenz bestimmt hat. Deswegen scheint uns auch die Stimme eines Menschen, besonders wenn er Affekte ausdrücken will, aus seinem Innersten zu kommen, sie versetzt uns in ihn hinein, und affizirt uns auf das gewaltigste. Eine sichtbare Sprache, wie die oben beschriebene, wäre für bloß erkennende Wesen, eine hörbare ist einzig einem zugleich empfindenden angemessen.

[24h] Die Sprache besteht aus hörbaren Zeichen, aber von Gegenständen, deren Vorstellungen in sich zu erwecken, die Einbildungskraft durch sie aufgefordert wird: sie ist folglich eine Combination des innern und äußern Sinnes, und umfaßt das ganze Gebiet des menschlichen Geistes. Daher muß die Poesie nothwendig die grenzenloseste aller Künste seyn und die andern müssen sich mehr oder weniger in ihr abspiegeln. Jedoch steht sie mit einer der Form nach in einer näheren Beziehung und das ist die Musik. Die Poesie stellt dar, sie will also die Zeit erfüllen. Dieß thut die de zwar auch, allein sie geht nicht darauf

aus, es ist bey ihr unabsichtlich und zufällig. Wir sagen etwas nach einander, weil wir es freylich nicht auf einmal sagen können. Diesen Charakter des Forteilens bekömmt die Rede um so mehr, je mehr sie ein bloßes Geschäft des Verstandes wird, wir möchten gleichsam die Succession aufheben, und so verlieren auch alle einzelne Laute das Musikalische, welches eben in dem Schweben und Verweilen der Stimme bey ihnen besteht. Je prosaischer die Rede, desto mehr verschwindet aus ihr das singend Accentuirte, und sie wird bloß trocken articulirt. Das Streben der Poesie ist nun ein gerade entgegengesetztes, und folglich um anzukündigen, daß sie eine Rede sey die ihren Zweck in sich selbst hat, daß sie keinem äußern Geschäfte dienen, und [25a] so in die anderweitig bestimmte Zeitfolge eingreifen will, muß sie sich ihre Zeitfolge selbst bilden. Nur dadurch wird der Hörer aus der Wirklichkeit entrückt, und in eine imaginative Zeitreihe versetzt, daß er in der Rede selbst eine gesetzmäßige Eintheilung der Successionen, ein Zeitmaß wahrnimmt; und daher die wunderbare Erscheinung daß die Sprache grade in ihrer freyesten Erscheinung, als bloßes Spiel gebraucht, sich des sonst in ihr herrschenden Charakters der Willkühr freywillig entäußert, und einem ihrem Inhalte scheinbar fremden Gesetze unterwirft. Dieses Gesetz ist das Zeitmaß, der Takt, der Rhythmus, welchen die Poesie in ihrem Ursprunge mit der Musik gemein hat, mit der sie so unzertrennlich vereinigt ist, daß sie nur musikalisch vorgetragen, nur gesungen werden kann. Was nach der bey der weiteren Entwickelung beyder erfolgenden Scheidung dieser Künste in der Form der Poesie zurückbleibt, ist das Sylbenmaß, dessen Nothwendigkeit wir durch obiges also abgeleitet haben. Wir sehen zugleich vorläufig ein, warum in einer Rede, die schön seyn, aber zugleich einem Geschäfte entsprechen soll, in den Produkten der Redekunst das Sylbenmaß nicht erlaubt ist. Es würde die Sache in ein bloßes Spiel verwandeln, [25b] und den Ernst aufheben, der doch hier Bedingung des Schönen ist. Was der Redner, oder der historische Darsteller vorträgt, soll als wahr in der objektiven Zeitreihe Platz finden, es darf

also nicht durch das Sylbenmaß in eine imaginative entrückt werden.

[1]) Wir hätten somit die bildende Kunst, Plastik und Mahlerey, Poesie und Musik abgeleitet. Dieß könnte freylich noch viel strengwissenschaftlicher geschehen, denn so gut als die Nothwendigkeit der Sprache läßt sich die des Gesichts- und Gehörsinnes beweisen: so gewiß der Mensch Mensch ist, muß er auch sehen und hören können. Allein um diesen Beweis zu führen, müßte man ihn im Zusammenhange mit der ganzen Natur betrachten und in Physische Untersuchungen über das Wesen des Lichtes und Schalles eingehen. Für unsern Zweck wird das bisherige hinreichen. Wir müssen uns hier an das schon früher aufgestellte Prinzip der Eintheilung erinnern, daß da das Schöne immer eine bedeutsame symbolische Erscheinung ist, und der Mensch die Dinge nur in dem Maße verstehen kann, als sie seiner Natur verwandt sind, es nur so vielerley Arten der Kunst, so viele Medien der Darstellung geben kann, als der Mensch natürliche Mittel des Ausdrucks, der Offenbarung seines Innern [25c] im Äußern hat, und diese sind Gestalt und Gebehrden, Töne und Worte. Es kann befremden daß bey unsrer Ableitung die Kunst des sichtbaren Ausdrucks gleich als bildende Kunst, als Plastik und Mahlerey, zum Vorschein kommt, also ganz abgesondert von der Person des Menschen, und ihm in der umgebenden Welt entgegengestellt, da doch vielmehr der mimische Tanz die eigentliche Kunst des Ausdrucks durch Gebehrden zu seyn scheint. Dem ist auch so, und die Tanzkunst muß als die ursprünglichste unter den sichtbar darstellenden Künsten betrachtet werden. Die Gestalt, welche die bildenden Künste bey den Griechen selbst in ihrer höchsten Entwickelung behielten, verräth auch ihren Zusammenhang mit jener: die Mahlerey, die doch ein so viel weiteres Gebiet im Spiel der Farben und der Beleuchtung vor sich hat, klebte an der menschlichen Gestalt und ihrem Ausdrucke, dem Gegenstande der Tanzkunst, und wagte sich nur schüchtern über diese

[1]) Neunte Stunde.

Gränze hinaus. Es ist, als sähe man ihr hierin noch an, aus welcher Wurzel sie entsprossen; erst in der modernen Zeit, durch eine große Kluft von ihrem Ursprunge getrennt, hat sie die ganze Sphäre von Darstellungen, die ihr gelingen können, ausgefüllt. 5

[25d] Da wir aber vorhin von der Möglichkeit aus, im Raum oder in der Zeit, neben oder nach einander darzustellen, die Künste eintheilten, so konnten wir nicht auf die Tanzkunst kommen, welche weder bloß simultan noch bloß successiv, sondern beydes zugleich ist. Bewegung ist die Anschauung in welcher sich Raum und Zeit verbinden, und welche den Übergang von einem zum andern macht. Man spricht zwar auch von Bewegung in den Folgen der Töne, allein dieß ist nicht Bewegung im eigentlichen Sinne, sondern nur ein Bild derselben, nach ihren Absätzen und den Graden der Schnelligkeit, wobey von der Räumlichkeit abstrahirt wird. Die Bewegungen der Tanzkunst hingegen gehen im Raume vor sich, nach Zeitmessungen der Töne. Sie ist also eine wahre Combination der beyden Haupt-Darstellungsarten, und macht das verbindende Mittelglied zwischen den simultanen und successiven, den bildenden und musikalischen Künsten aus, so daß wir nun folgende Reihe derselben bekommen: 10 15 20

Plastik. Mahlerey. Tanzkunst. Musik. Poesie.

Man wird in dieser Aufzählung noch verschiedne Künste vermissen, die zu den schönen gerechnet werden; allein wir können nur allmählich zur vollständigen Übersicht gelangen, weil es uns dabey zugleich um die Einsicht [25e] zu thun ist, daß wir wirklich das ganze Gebiet der Künste erschöpft haben, und daß ihr Kreis sich in sich selber schließt, so daß nicht etwa noch eine bisher unbekannte hinzu erfunden werden könnte. 25 30

In der obigen Reihe haben wir die Tanzkunst als eine Combination betrachtet. Allein die Einheit ist überall im Menschen früher als die Trennung, und so mußten sich anfangs die drey Arten des natürlichen Ausdrucks durch Gebehrden, durch Töne und durch Worte nothwendig beysammen finden. Leidenschaften riefen ihn in seiner größten Energie 35

hervor, und so fern er ihnen angehörte, war er unwillkührlich. Der Mensch prägte ihm aber dadurch den Charakter seiner Freyheit auf, daß er die wilden Ausbrüche an eine selbst gegebne Regel band. Diese war für die Gebehrden, die Töne und die Worte eine und dieselbe: das Zeitmaß, der Takt, der Rhythmus. So ordnete sich also der leidenschaftliche Ausdruck zum ersten roben Gesang und Tanz, und durch einen untheilbaren Akt war Poesie, Musik und Tanz erfunden. Bey vielen Nationen finden wir sie noch in dieser unzertrennlichen Verbindung; und in diesen drey natürlichen Künsten, von denen einzig eine Naturgeschichte Statt finden kann, weil der Mensch die Organe ihrer Darstellung: die Sprache, die Stimme, die ausdrückenden Gebehrden, an [25f] sich trägt; oder richtiger zu reden in dieser einzigen Ur-Kunst liegt der Keim des ganzen vieläſtigen Baumes beschlossen, zu welchem sich nachher die schöne Kunst entfaltet hat. Wir betrachten also nunmehr die bildenden Künste als Töchter der Tanzkunst. Wie durch die Erfindung der Instrumente ein begleitendes Echo für das sonore Schweben der menschlichen Singstimme entstand, welches nachher als Instrumental-Musik ohne diese für sich bestehen lernte, so warf der Mensch auch durch die bildende Nachahmung die sprechende bewegte Erscheinung seiner Gestalt aus sich heraus, so daß sie ihm nun wie sein Schatten aus der Außenwelt entgegenkam. Denkt man sich von den Darstellungen der Tanzkunst die wirklich fortschreitende Bewegung hinweg, so erhält man den Begriff der Mahlerey. Wenn man bey dieser wiederum von Farbe und Beleuchtung abstrahirt, so behält man den bloßen Umriß übrig. Dieser ist an und für sich nur eine Andeutung; es kann keine vollendete Kunst der Umrisse geben als die, welche mit Weglassung der Farben und der Beleuchtung, alle möglichen Umrisse giebt unter denen eine Gestalt sich zeigen kann. Dieß ist die vollständige Begränzung derselben, welche nicht anders als durch Körperlichkeit zu erreichen steht. Die Plastik also, welche bloß Formen darstellt, ist eben als die abstracteste unter den Künsten des Sichtbaren, indem sie zuvörderst das Leben und die wirkliche Bewegung,

dann die Färbung und Beleuchtung wegläßt, genöthigt, wieder [25 g] zu größerer Realität zurückzukehren, und ihre Werke sind nicht wie die der Mahlerey ein bloßer Schein für das Auge, sondern Körper, welche die Prüfung des Gefühls bestehen. — Eine ähnliche Gradation läßt sich auf der andern Seite von der Tanzkunst aus unter den successiven Künsten bemerken. Die Musik für sich allein ist der Ausdruck durch Töne von dem der sichtbaren Gestalt getrennt. So wie die Mahlerey von dieser den bloßen Schein ohne Bewegung auffaßt, so begnügt sich die Musik mit dem bloßen Bilde der Bewegung, ohne sie räumlich erscheinen zu lassen. Die Poesie ist wiederum noch abstracter, denn sie bedient sich nur dessen, was dem Menschen als Mittel des Ausdrucks übrig bleibt, wenn von den musikalischen Tönen seiner Stimme abstrahirt wird, und dieß ist die articulirte Sprache. Eben deswegen ist aber in ihr die Rückkehr zu einer andern Art von Realität erfoderlich: die Poesie kann ihre Wirkung nicht durch das unmittelbar Hörbare der Wortsprache erreichen, (denn die Wirksamkeit des Hörbaren als solchen gehört in das Reich der Musik) ihr Wesen muß also in der nicht hörbaren Beschaffenheit der Wörter, kurz in ihrer Bedeutung, ihrem geistigen Gehalt liegen. So sehen wir also, daß diese Reihe oder Scala der Künste an beyden Seiten in den entgegengesetzten Extremen von Geist und Materie endigt, indem die Plastik durch Körper, die Poesie durch Gedanken darstellt.

[25 h] Die Hervorbringungen der Natur sind immer zweckmäßig, aber nicht immer schön; doch finden sich darunter nicht selten auch solche, die mit einer zweckmäßigen Einrichtung eine schöne Erscheinung verbinden. Auf eben diese Art läßt sich in Werken der menschlichen Kunst die Combination des Schönen mit dem Nützlichen denken. Daraus würde eine neue Reihe von Künsten entstehen, welche den Übergang von den freyen und schönen, zu den mechanischen bloß nützlichen machte. Ihr Hauptgrundsatz wird der seyn: daß die innere Zweckmäßigkeit nie unter der Schönheit der Erscheinung leiden darf. Zwar ist das Schöne, wie wir gesehen haben, von der Pflicht nützlich zu seyn, losgesprochen; jedoch darf es der

Nützlichkeit, auf deren eignem Gebiete, durchaus keinen Eintrag thun. Ein Geschäft darf nur unter der Bedingung mit der Leichtigkeit und Freyheit eines Spiels betrieben werden, daß ihm wirklich Genüge geschehe; wo sich das Spiel zum Nachtheil von diesem eindrängt, verwerfen wir es als ungehörig und unschicklich. Deswegen haben Einige Bedenken getragen, dieser Art von Künsten unter den eigentlich schönen eine Stelle einzuräumen, weil von diesen die Schönheit der unbedingte Zweck seyn soll, welcher doch bey jenen nur als Nebenzweck verfolgt werden darf. Dieser [26a] scheinbare Widerspruch löst sich so: es ist nicht nöthig, daß der unbedingte Zweck auch als solcher erscheine; und da hier der Fall eintritt, daß er nicht anders zu erreichen steht, als wenn er nur wie Nebenzweck erscheint, so läßt er sich das ohne Schwierigkeit gefallen: das Schöne bequemt sich, als der Nutzbarkeit dienend aufzutreten.

Wenn wir nun die obige Reihe der schönen Künste durchgehen, so sehen wir, daß nur aus zweyen durch die Combination mit dem Nützlichen neue Künste abgeleitet werden können: aus der Plastik die Architektur, und aus der Poesie die prosaische Redekunst, oder die Composition in Prosa. Warum ist es nicht von den übrigen möglich? Die vorher gemachte Bemerkung über die Symmetrie der Künste, und über die Analogie der beyden Endglieder der Reihe kann uns auf den Grund leiten. Die Tanzkunst bietet das unmittelbarste Leben dar, aber nur in momentaner Bewegung; es kann nicht von der wirklichen Gegenwart abgetrennt und für sich bestehend fixirt werden. Auch die Darstellungen der Musik sind ihrem Wesen nach vorübergehend; die der Mahlerey zwar bleibend, aber dagegen ist sie eine Kunst des Scheines. Der Gebrauch eines Werkes zu einem bestimmten Zwecke setzt Bestand [26b] und Realität daran voraus, welche einzig bey den körperlichen Darstellungen der Plastik, und den geistigen durch die Wortsprache Statt findet. (Denn bey diesen letzten, wiewohl sie successiv sind, bleiben doch die mitgetheilten Gedanken als die von ihrem Vehikel unabhängige Realität zurück.) Wir sind auf doppelte Art fähig Zwecke außer uns zu reali-

siren: materiell, durch Körper die wir zu unsern Werkzeugen verarbeiten, und geistig durch mitgetheilte Gedanken. In jeder der beyden Künste, die das Nützliche mit dem Schönen vereinigen, und die wir an die beyden Enden der Reihe bloß schöner Künste anfügen müssen, geschieht es auf eine dieser Weisen. Wir haben selbige, die Architektur und die Redekunst, vorhin als auf dem Übergange zu den mechanischen stehend bezeichnet; wir können sie aber auch als eine Annäherung an die Wissenschaft betrachten. Denn da es dabey auf bestimmte Brauchbarkeit angesehen ist, so erfodert ihre Ausübung, die der ersten, Bekanntschaft mit den in der Körperwelt geltenden Gesetzen, besonders denen der Schwerkraft; die der andern, mit den Gesetzen der Wahrheit, nach denen sich die Geisterwelt regiert.

[26c] Mit den bisher abgeleiteten Künsten, die wir auf eine andre Art als die sogenannten freyen Künste der Scholastiker bis zu der Zahl sieben gebracht haben, die wir hier gerade nicht für etwas heiliges und geheimnißvolles ausgeben wollen, wiewohl die Stufenfolge der Künste in dieser Reihe, und die Symmetrie der einander gegenüberstehenden, zu allerley Betrachtungen Anlaß geben kann, — also mit diesen sieben Künsten hätten wir die Zahl derjenigen erschöpft, welche für sich Bestand haben. Die Tanzkunst kann zwar nie der Musik entrathen, doch davon wird der Grund zu seiner Zeit entwickelt werden, es geht uns jetzt noch nichts an. — Nun giebt es aber noch anhängende Künste die bloße Vergegenwärtigungen einer gegebnen Darstellung sind, Künste des Vortrags. Sie finden natürlich nicht bey den simultanen Künsten Statt, deren Werke sich ruhend immerfort zeigen, wie sie einmal sind; sondern bey den successiven, die ihrer Natur nach vorübergehend sind, und erst durch wirkliche sinnliche Bewegung in das Gebiet der Erscheinung gerückt und da nach Belieben erneuert werden können.

Bey der Tanzkunst ist der Vortrag oder die Ausführung alles; denn was von einem imaginirten Tanz durch anderweitige Bezeichnungen festgehalten werden kann, ist kaum eine rohe Skizze: sie erscheint auch hierin als die momen- [26d]

tanste aller Künste. Die Musik hat zwar das Fixiren des Successiven durch geschriebene Zeichen zu einer hohen Vollkommenheit gebracht; doch bleibt dabey immer ein großer Spielraum für die Kunst der Ausführung, für die Virtuosität
5 im Vortrage übrig. Da diese aber großentheils auf technischen Mitteln beruht, und wo sie es nicht thut mit der Composition in eins zusammen fällt, indem es, um eine Musik auf das ausdrucksvollste vorzutragen, wesentlich ist, ganz in den Geist und Sinn ihres Erfinders einzugehn: so
10 haben wir bey unsern allgemeinen Betrachtungen über die Künste nicht weiter davon zu reden. Bey den redenden Künsten ist die unter uns sehr vernachläßigte, bey den Alten aber vorzüglich hochgehaltene und cultivirte Kunst des Vortrags die Recitation oder Declamation. Man hat öfter
15 versucht besondre Theorien derselben aufzustellen, wobey man aber im Detail noch nie zu völliger Festigkeit und Klarheit hat gelangen können, vielleicht eben deswegen, weil die Recitation auf dem Übergange zu der gewöhnlichen, sich individuell unendlich nuancirenden Rede steht, und also das gesetzmäßige,
20 was sie über diese erhöhen soll, schwer anzugeben ist.

Dadurch daß es in der Poesie eine Gattung giebt, welche die reelle Gegenwart der [26e] dargestellten Personen, ihrer Charaktere und Handlungen zu ihrer vollständigen Erscheinung fodert, nämlich die dramatische, wird eine neue Combination
25 unter den Künsten des Vortrags möglich. Dieses ist die Schauspielkunst, welche mit dem hörbaren Ausdruck der Recitation den sichtbaren des Gebehrdenspiels verbindet. Die Bewegungen deren sie sich bedient, verhalten sich zu denen der Tanzkunst ungefähr eben so wie zum Gesange die poe-
30 tische oder rednerische Recitation. Diese entfernte sich bey den Alten überhaupt weniger von jenem als bey uns, und so blieb auch die Schauspielkunst der mimischen Tanzkunst näher, und konnte ihren Ursprung aus derselben nicht verläugnen. Die ganze antike Mimik war rhythmisch. — Dieser
35 zauberischen Kunst kann, wo sie in ihrer Vollendung auftritt, nur weniges im ganzen Umfange der Kunstwelt an Wirkung gleich kommen. Auf der einen Seite theilt sie mit der Tanz-

kunst die Eigenschaft eine bewegte lebendige Mahlerey und Plastik zu seyn; auf der andern nimmt sie den ganzen Gehalt der Poesie in sich auf, indem sie eine Übertragung des Geistes dramatischer Darstellungen durch alle Stufen hindurch, von der tiefsten Charakteristik bis zur höchsten Idealität in die Sphäre der persönlichen Erscheinung ist. Unter allen Künsten des Vortrags findet [26f] bey ihr die ausgezeichnetste Genialität Statt. In der mimischen Tanzkunst kann es zwar auch erfinderische Virtuosen geben, doch hält sie sich ihrer Natur nach näher an das Sinnliche und erhebt sich weniger in die geistigen Regionen. Da die Schauspielkunst sich genau nach den darzustellenden Gattungen der dramatischen Dichtkunst modifiziren muß, so können wir erst bey dieser bestimmt von ihr reden, und werden alsdann auf sie zurückkommen.

Unsre systematische Übersicht der Künste ist hiemit vollendet. Es ist nun übrig daß wir sie einzeln durchgehen und nach näherer Erörterung ihres Begriffs ihre gegenseitigen Gränzbestimmungen angeben, wobey man den von Lessing ausgesprochnen Grundsatz, der sich freylich fast von selbst versteht, daß jede Kunst das zu leisten streben soll, was sie vorzugsweise oder ausschließend vermag, voraussetzen muß. Wenn wir gezeigt haben, wie die Künste aus einander zu halten sind, werden wir auch sehen, welche von ihnen und unter welchen Bedingungen sie in demselben Product ohne Vermengung und Beeinträchtigung zu vereinbaren sind, und endlich die verschiednen Richtungen, welche sie bey den Alten und Modernen großentheils genommen haben, im Ganzen charakterisiren.

[26g] Wir machen mit der bildenden Kunst den Anfang. Es ist verschiedentlich über das höhere Alter der Sculptur oder der Mahlerey gestritten worden. Die Griechische Mythologie deutet auf das höchste Alterthum jener, durch die Fabeln vom Prometheus und Pygmalion, dergleichen ähnliche sich auf die Mahlerey beziehende schwerlich vorkommen. Auch scheint es näher zu liegen und weniger sinnreich zu seyn, Körper durch Körper, als vermittelst der Farben auf einer Fläche nachzubilden. Sowohl Winkelmann als Hemsterhuys

erklären sich für diese Meynung. Jener bemerkt, daß schon ein Kind etwas in einer weichen Masse formen aber schwerlich zeichnen kann; und dieser, daß die Mahlerey eine weit größere Abstraction erfodre, auch sey der Sinn des Gefühls früher vervollkommnet worden als der des Gesichts, und man werde sich also zum Behuf der Nachbildung zuerst der Vorstellungen bedient haben, welche jener an die Hand giebt. — Allein auf der andern Seite fehlt es auch nicht an Anleitungen der Natur, welche den Menschen auf die Erfindung der Mahlerey führen konnten. Die größte und unförmlichste natürliche Projection eines Körpers auf einen Plan ist der Schatten. Hierauf bezieht sich das Mährchen von jenem Sicyonischen Mädchen, welche den Schatten ihres Geliebten auf der Wand mit einer Kohle nachgezeichnet haben und so [26b] die erste Mahlerin geworden seyn soll. Die ältesten sogenannten Hetrurischen Vasen, wo man die Figuren schwarz im rothen Felde sieht, scheinen uns jenes frühe Zeitalter der Mahlerey vorzustellen, wo der Schatten noch ihr bestes Vorbild war. Überhaupt mochte sich die erste Mahlerey wohl damit begnügen, den Umriß einfärbig auszufüllen, sie war nach einem Kunstausdrucke monochromatisch und also eigentlich weiter nichts als bloße Zeichnung. Nun scheint der Umriß zwar das abstracteste in der ganzen Mahlerkunst zu seyn, denn er ist die bloße Gränze der Körper, mit Weglassung alles übrigen sichtbaren an ihnen. Indessen ist auf der andern Seite der Umriß gerade das, was sich dem Auge zuerst darbietet: denn wir erblicken nichts durch sich selbst als abgesonderten Gegenstand, sondern durch das wovon es umgeben ist, und wovon es einen Theil deckt; wir werden also zuerst auf die Art gelenkt, wie sich alles sichtbar gegeneinander absetzt, d. h. auf die Umrisse der Figuren. Auch was die eigentliche Färbung und Beleuchtung betrifft konnte die Natur Lehrerin des Menschen seyn, weil es Körper in ihr giebt, welche nicht erst durch Kunst zubereitet zu werden brauchen, die auf einer glatten undurchsichtigen Fläche die Körper samt ihren Farben und Licht und Schatten täuschend abspiegeln Ein solcher Körper ist das Wasser, und [27a] man könnte

sagen, der erste Mahler sey eine Art von Narciß gewesen, der bey der Betrachtung eines stillen Baches sich nicht in seine eigne daraus reflectirte Gestalt, sondern in den Widerschein des Sichtbaren überhaupt verliebte. [Schiller in den Künstlern.] Ja das menschliche Auge ist selbst eine solche spiegelnde Fläche, und dieses Organ darf nur die Art wie es Einwirkungen erfährt, sein eignes Wesen gleichsam aus sich herausstrahlen, so ist die Kunst des mahlerischen Scheines erfunden. Auch in der Art wie das Sonnenlicht in der Erd-Atmosphäre in Farben aus einander tritt, und wie sich diese nach Verwandtschaften und Gegensätzen verhalten, läßt sich die Natur willig auf die Spur kommen.. Sie hält dem Menschen gleichsam die reinen Tinten des Regenbogens hin, um seinen Pinsel darein zu tauchen, diese muß er dann mannichfaltig mischen, und mit Weiß und Schwarz versetzen, welches selbst eigentlich keine Farben, sondern nur Repräsentanten des Lichtes und Schattens sind, um so die Rundung der gefärbten Körper, ihr Vor- und Zurücktreten auf einer Fläche nachzuahmen.

Es leuchtet von selbst ein, daß, wenn die Mahlerey in ihrem ganzen möglichen Umfange ausgeübt wird, die **Sculptur** auf eine viel engere Sphäre beschränkt ist. Denn da der Reiz der meisten sichtbaren Gegenstände in dem Farbenspiele liegt, auf welches sie Verzicht thut, so muß sie sich an das [27b] auserlesenste und bedeutsamste der Formen, an die eigentliche Schönheit derselben halten. Die Natur im Mineralreich baut prächtig, gestaltet oft höchst regelmäßig, z. B. in Basaltsäulen, Krystallen, Stalaktiten u. s. w. Allein sie hierin nachzuahmen, würde für die plastische Kunst theils eine zu leichte, theils eine überflüßige Aufgabe seyn, weil jene Produkte schon selbst eine Art von Architektur und ruhender Plastik der Natur sind. In derselben Masse nachgeahmt, würden sie entweder in derselben Größe von ihren Urbildern nicht zu unterscheiden seyn, oder verkleinert, Exemplare derselben in verjüngtem Maßstabe zu seyn scheinen; in einer andern Masse würde die Nachahmung oft nicht einmal charakteristisch genug seyn können. Eben dasselbe gilt vom

Pflanzenreiche. Die härteren Theile der Vegetabilien, Stamm, Äste u. s. w. gränzen schon gegen das Mineralreich; bey den zarteren ist theils die Farbe, wie z. B. an den Blumen, das am meisten charakteristische, theils ist eine starre Masse, deren sich doch die Bildnerey bedienen muß, wenn ihre Werke unverändert bleiben sollen wie sie sind, am allerungeschicktesten zur Nachbildung dieser feinen Theile, die sich nur in Flächen verbreiten und kaum Körper ausmachen. Diese Bemerkungen könnten überflüssig scheinen, allein dergleichen Dinge kommen doch als Nebenwerke in plastischen Darstellungen vor, und da werden wir sehen, daß ein verkehrter [27c] Geschmack ungebührliche Wichtigkeit auf sie gelegt, und statt sie nach allgemeineren plastischen Gesetzen zu formen, sich der täuschendsten Nachahmung bey ihnen beflissen hat.

Ihre Gegenstände hat also die Sculptur in der belebten Welt thierischer Organisazionen zu suchen, und auch da nur unter den ausgebildetsten Classen. Der Begriff von Organisazion setzt nothwendig einen Mittelzustand zwischen Flüßigkeit und Starrheit voraus, denn jene ist das gestaltlose, diese das vollkommen gestaltete, das organisirte aber gestaltet sich unaufhörlich selbst. Zwar finden sich an vielen Organisazionen gänzlich starre Theile, diese gehören aber fast nicht mehr zu ihnen, sie greifen wenig oder gar nicht in den Kreislauf der organischen Functionen ein, und sind die Gränze des Thierreichs gegen das Steinreich als mineralische Residuen thierischer Körper. Man weiß daß von den untersten Schaalthieren an bis zum Menschen herauf die animalischen Organisazionen Kalk hervorbringen. Jene unvollkommnen Thiergebilde, deren organische Theile fast formlos aus einem weichen Gallert bestehen, wie die Austern, Conchylien, Korallen ꝛc. sind mit solchen steinartigen Massen reichlich umkleidet und haben damit allmählig ganze Gebirge ausgeschichtet. Weit zusammengesetztere Bildungen von Thieren, wie die Käfer, Krebse, überhaupt Insekten, tragen noch ihr Knochengebäude an der Außenseite ihres Körpers. [27d] Erst die höheren Organisazionen drängen die festen Theile in das innre zurück, und kehren die weichen biegsamen nach außen,

womit nun erst der physiognomische Ausdruck der Gestalten anfängt. Allein es tritt hiebey noch eine große Gradation ein. Das Wasser, dieses träge und kalte Element erzeugt meistens nur formlose Massen von Thieren, an denen äußerlich wenig von einem künstlich gegliederten Bau zu erkennen ist. Auch die meisten Amphibien sind für uns widerwärtige und unverständliche Misgestalten. Die in der Luft lebenden Vögel haben zwar einen leichteren Bau und gefälligere Verhältnisse, allein vielleicht eben wegen dieser Bestimmung zum Fliegen, als bloße Formen betrachtet zu wenig Gestalt. Es scheint als habe die Natur diesen Mangel durch den mannichfaltigsten Farbenputz ersetzen wollen, so daß dieser das Auge an ihnen oft bey weitem am meisten beschäftigt. Man hat die Schmetterlinge als die Liebhaber und Buhler der Blumen geschildert, die farbigen Vögel vom Colibri bis zum Paradiesvogel könnte man als die Blumen des Thierreiches bezeichnen; so nennt ein Spanischer Dichter einen buntgefiederten Vogel einen fliegenden Blumenstrauß. Die Abbildung der Vögel scheint daher auch weit mehr für die Mahlerey ein angemessener Gegenstand zu seyn. Nur bey denen Gattungen, die vermöge ihrer Bestimmung im Verhältniß ihrer Größe sehr stark seyn müssen, bey welchen also die Werkzeuge der Bewegung [27e] vorzüglich ausgearbeitet, auch die Waffen, Schnabel und Krallen charakteristischer sind, bei den Raubvögeln, thut sich eine entschiednere physiognomische Bedeutung hervor; und so kann z. B. der Adler in der plastischen Nachbildung schon nicht bloß als Beywerk, sondern als mithandelnde Figur vorkommen, wie er zu den Füßen Jupiters den Donnerkeil hält, oder den Ganymed raubt, während der mildere weichere Schwan der Leda fast nur als gefällige Masse und in seiner Beziehung auf die Hauptfigur behandelt werden kann.

Mit der menschlichen Organisazion ist die Classe der Säugethiere am nächsten verwandt, darum verstehen wir uns am besten auf ihren Charakter, der auch an und für sich in der Bildung am bestimtesten hervortritt. An den Köpfen dieser Thiere bemerkt man schon sehr deutlich ein Analogon

des menschlichen Gesichtes, welches bey den Fischen und Vögeln weit entfernter ist. Wie die gesamte Thierwelt der Ausdruck von den Strebungen der Natur nach dem Gipfel derselben, der menschlichen Organisazion, ist, so kann man die edleren Gattungen unter den Säugethieren noch bestimmter als Versuche der Natur zu Menschen von mancherley Seiten her betrachten, die nicht bis zur Vollendung gediehen sind. Hier beginnt also das wahre Reich der Formen, hier findet [27f] die Bildnerey würdige Gegenstände in Menge, an denen sie auch häufig bewundernswürdige Meisterstücke geliefert hat.

Es darf uns nicht reuen, diese Stufenleiter von Bildungen durchgegangen zu seyn, deren oberste Sprosse der Mensch ist. Theils ist die Bildnerey genöthigt, von allen Classen derselben zuweilen etwas zu bilden, wenn auch nur theilweise, und da werden wir sehen, wie die alten Künstler dieß immer in dem Sinne ihrer Kunst gethan haben, und wie systematisch sie in Beobachtung ihrer eigenthümlichen Gränzen gewesen sind; theils führen uns diese Betrachtungen näher zu dem Geheimniß der Schönheit der Formen. Die menschliche Bildung ist darum überhaupt die schönste, weil sie am vollkommensten symbolisch, und weil ihre Bedeutung die höchste unter allen ist; und so besteht die höchste Schönheit in ihr wiederum in dem reinsten Ausdruck des edelsten wahrhaft menschlichsten Charakters, wobey aber nicht an das eigentlich sittliche zu denken ist.

Wenn wir die menschliche Gestalt mit den verschiednen thierischen vergleichen, so finden wir Übereinstimmungen, aber auch ganz wesentliche Auszeichnungen. Das Symbolische der aufrechten Stellung, was man von uralten Zeiten her anerkannt hat, was nur die parador seyn wollende Sophistik eines Rousseau [27g] verkennen konnte, ist schon erwähnt worden. Es deutet auf die nähere freyere Beziehung, worin der Mensch zur Sonne und dadurch zum ganzen übrigen Universum steht, da die Thiere an die Scholle gefesselt, gleichsam Leibeigne der Erde sind. [So sagt Ovid von der menschenbildenden Gottheit, oder dem Prometheus:

Ein erhabenes Antlitz verlieh er dem Menschen, und hieß ihn Schauen gen Himmel und frey sein Haupt zu den Sternen erheben.]

Man hat es oft aus teleologischen Gründen gepriesen, daß die Werkzeuge der Verdauung in das Innre des Körpers verborgen sind, weil sie offen dargelegt, einen widrigen Anblick gewähren würden: allein es muß wohl so seyn, und ist bloß die bedeutsame Erscheinung der Sache selbst. Die Functionen, welche die innere Oekonomie des Körpers betreffen, verschließt dieser natürlich vor jedem äußern störenden Einflusse in sich, und kehrt dagegen diejenigen Theile der Außenwelt zu, welche seinen beständigen nothwendigen Verkehr mit ihr zu unterhalten dienen. Dieses sind also die Sinnesorgane und die Werkzeuge der Bewegung. Je zusammengesetzter der Bau, je vielfältiger daher die Bewegungen, desto mehr arbeiten sich die Organe der Bewegung, die Muskeln aus; bey den edleren vierfüßigen Thieren treten sie schon sehr hervor, aber weil der Mensch den Gebrauch seiner Glieder mit Freyheit bestimmt, so giebt es keine Gattung, welche ihm bey gleicher Größe an sichtbarer Muskelkraft gleich käme. Die Muskeln [27h] die selbst beweglich seyn und andres bewegen sollen, dürfen weder völlig fest noch weich seyn, sondern sie sind zugleich zähe und biegsam, und lassen daher das mannichfaltigste Spiel der Formen zu, wobey sie immer als diese bestimmten Theile des Körpers kenntlich bleiben. Auf ihrer Angabe beruht besonders die charakteristische Zeichnung thierischer oder des menschlichen Körpers, und durch dieses Mittel offenbart uns die bildende Kunst, da sie nur ruhende Gestalten zu geben vermag, dennoch an ihnen den ganzen Mechanismus der möglichen Bewegungen. Noch mehr wir sehen an dergleichen organischen Bildungen nicht bloß die Oberfläche, sondern auch zum Theil das Innere, so fern es den Mechanismus des Baues und der Bewegung betrifft; die Muskeln sind an den Knochen festgeheftet, die sich durch jene nach ihrer Richtung und Zusammenfugung durch Gelenke hindurchzeichnen.

So concentrirt sich mehr und mehr auf der äußern

Gestalt eine Welt von lebendiger Bedeutung, die bey der menschlichen durch einen einzigen Umstand unendlich erhöhet und bereichert wird. Nämlich auch die Thiergattungen welche ihre festen Theile nach innen zu haben, haben über den
5 weichen, doch wieder eine mehr oder weniger verhüllende Bedeckung: die Fische die starrste, Schuppen, die Vögel Federn und die vierfüßigen Thiere Haare, alles zwar Pro- [28a] dukte des Organismus, aber selbst kaum noch als Theile desselben, als organisirt, anzusehen. — Der
10 menschliche Körper ist im Ganzen ohne solche Bedeckung, worin man theils seine Nacktheit und Blöße bejammert, theils die Güte Gottes bewundert hat, der ihm gleich den Pelz der Thiere dazu gegeben, um diesen Mangel zu ersetzen. Aber die Natur wollte durch diese Enthüllung
15 vielmehr andeuten, daß sie hier etwas durchaus bedeutendes und schönes zu bilden gedachte, darum legte sie die Gestalt ohne Verkleidung offen dar. Bey den Thieren liegen die Sinnesorgane, aber auch nur diese bloß, die fühllose Bedeckung des übrigen zeigt die Dumpfheit ihrer Existenz an,
20 die von dem Menschen hinweggenommen ist. Er ist im eigentlichsten Sinne über und über Organ und in jedem Punkte in der unmittelbarsten Berührung mit der Außenwelt. Daher wallt das Blut sichtbar in seinen Adern, das zarteste Spiel des Lebens erstreckt sich bis auf die fühlbare
25 Oberfläche, und er wird demnach der würdigste, aber auch der schwerste Gegenstand der Nachbildung für die plastische Kunst. Denn es ist ihr aufgegeben, der todten Masse Seele einzuhauchen, in dem starren harten Stein die unendlichen Gradationen der Weichheit und Festigkeit, und gleichsam die
30 letzten verschwindenden [28b] Wellen der organischen Bewegung auszudrücken. Es ist erstaunenswürdig damit gelungen, der Marmor verwandelt sich nicht bloß dem Auge sondern auch der betastenden Hand in weiches Fleisch, und die Geschichte vom Pygmalion ist keine bloße Fabel, als Anspielung auf
35 die Wunder der Sculptur hat sie Wahrheit: die schöne Natur erwärmt und belebt sich immer von neuem vor den Augen unter den Händen des entzückten Betrachters.

[1]) Die Beschaffenheit der eben erwähnten Bedeckungen der thierischen Organisazionen entscheidet über ihre größere oder geringere Tauglichkeit zur plastischen Darstellung. Das Schaaf z. B. in seinem dicken wolligen Pelze, wie ein formloser Sack gestaltet, woraus bloß die dünnen Stecken der Beine hervorstehen, ist für die Sculptur ein äußerst ungünstiger Gegenstand. Der Kopf hingegen, der nicht auf gleiche Weise verkleidet ist, läßt sich mit Vortheil behandeln, und Widderköpfe sind sogar vorzugsweise zu Zierrathen gewählt worden. — Wo die Bedeckung kurz und glatt anliegend ist, wie bey Pferden, Kühen, manchen Arten von Hunden u. s. w. hat die Sculptur sie gänzlich ignorirt und als die Oberfläche der Haut angesehen. Wo ein stärkerer Haarwuchs nur einige Theile bedeckt wie an den Mähnen der Pferde und Löwen, an den zottigen Bärten, Bäuchen und Schenkeln der Böcke und Ziegen u. s. w. haben ihn die alten Künstler [28c] auf ähnliche Weise behandelt wie am menschlichen Haupte. Sie haben das in Masse verwandelt, was in der Natur keine ist, und indem sie durch die Lage, Größe, Vertheilung und Gestalt dieser Massen die Beschaffenheit des schlichteren oder krauseren, weicheren oder straubigeren Haarwuchses bezeichneten, welche allerdings für den Körper, zu dem er gehört, charakteristisch ist, selbige in das Gebiet der Form gezogen. Doch ist hierin wie in allem die antike Sculptur nur allmählig bis an die Gränze der ihr erlaubten Annäherung zur Naturwahrheit gegangen; in den älteren Zeiten war ihr Charakter von großer Strenge, d. h. sie war so sehr Sculptur als möglich, und man hat nicht Ursache das Übergehen mancher Dinge in der Nachbildung der Unfähigkeit zuzuschreiben: es war vielmehr Vorsatz und Grundsatz. So ist an einem vortrefflich gearbeiteten granitnen Löwen zu Dresden, von uralter, angeblich ägyptischer Kunst, die Mähne, welche doch bey diesem Thiere durch die darunter liegenden starken Muskeln, besonders wenn es in Leidenschaft ist, den Schein eigner Beweglichkeit bekömmt, nur wie eine glatte Kappe angedeutet,

[1]) Zehnte Stunde.

gleichsam wie eine zweyte dicht über der ersten liegende Haut, die man bloß da, wo sie endigt, an dem scharfen Abschnitte erkennt.

Die Natur hat, wie wir eben sahen, den menschlichen Körper als die vollendetste Organisazion enthüllt; die nothwendige Folge hievon [28d] ist, daß er sich selbst nach eigner Wahl und Absicht bekleidet. Selbst da wo die Milde des Clima's ihm die Bekleidung entbehrlich macht, hat er sie als Zierde gesucht. Hier stoßen wir also auf einen der Sculptur durch die Natur des Menschen (durch seine zweyte Natur, die Gewöhnung, die Sitte) aufgegebnen Gegenstand, wo alles das, was wir über die Wahl des ihr Angemessenen gesagt haben, rückgängig zu werden scheint. Die Sculptur sollte nur das höchst organisirte vorstellen, die Kleidung ist aber ein todtes Werk menschlicher Hände, aus an sich formlosen Stoffen bestehend. Das im geselligen Leben geltende Sprichwort: Kleider machen Leute, welches auch in dem Sinne wahr ist, daß die meisten Menschen durch tausendfältige Verwahrlosung, verkehrte Lebensart und Ausartung der Sitten körperlich so übel gemacht sind, daß sie erst durch die Kleidung, welche ihre Gestalt verbirgt, erträglich werden, — dieses Sprichwort findet in der Kunst keine Anwendung. Nicht einmal das, was Zeuxis zu einem ungeschickten Mahler sagte, der die Helena mit prächtigem Putz überladen hatte: „da du sie nicht schön mahlen konntest, hast du sie wenigstens reich mahlen wollen;“ könnte man in gleichem Falle dem Bildhauer zugestehen. Da bey ihm die Farbe wegfällt, und er die Beschaffenheit der Stoffe nur sehr un- [28e] vollkommen bezeichnen kann, wird er immer nur die Last, nicht die Pracht und den Glanz einer solchen Kleidung ausdrücken. Wo also steife Ehrbarkeit oder Ceremoniel den Körper undurchdringlich in ihr vergräbt, da kann die Bildnerey durchaus nicht gedeihen. Die Griechen waren über den elenden Wahn hinaus, das Werk eines Schneiders für höher und schöner zu achten als das Werk Gottes, den menschlichen Leib. Wie in der Beschaffenheit und Form der Kleidertrachten fast alle Nationen gegen die edle Anmuth und Simplicität der ihrigen als Barbaren erscheinen, wie die Griechen sie in gerechtem Be-

wußtseyn nannten, so haben auch sie allein sich der falschen Scham entledigt, und mit erhabnem Anstande alle Kleidung von sich zu werfen gewußt. [Nichts verhüllen, sagt Plinius, ist Griechische Sitte.] Die Gymnastik war die Hauptveranlassung hiezu, und begünstigte die Kunst außerordentlich; allein die Vollkommenheit derselben floß, wie schon bemerkt worden, aus derselben Quelle mit der ausgezeichneten Anlage zur bildenden Kunst her, nämlich aus dem regen Gefühl für die eigne schöne Nationalbildung. Die Gymnastik war weise Pflege und Entfaltung derselben im Leben, die plastische Kunst in der Idee. Wenn diese die Götter und Heldenfiguren ganz zu enthüllen wagte, so war ihr jene schon vorangegangen, indem sie die Wettkämpfer bey den Spielen, auch wo es die Beschaffenheit des Wettstreites nicht gerade erfoderte, wie beym [28f] Wagenrennen, vor den Augen einer unzählbaren Menge entkleidet erscheinen ließ, und selbst den Lacedämonischen Jungfrauen nackt mit einander zu ringen erlaubte. Die Kunst verletzte also die Sitten nicht durch die Nacktheit ihrer Darstellungen, welche weder ein Zeichen der Dürftigkeit noch auf Wollust gemeynt war, sondern vielmehr von freyer Würde zeugte, und ein Gegenstand keuscher unverfänglicher Betrachtung seyn konnte.

Sowohl im Nichtbekleiden als im Bekleiden haben die Griechischen Künstler die größte Weisheit offenbart. Wie kühn sie uns auch in jenem dünken mögen, so beobachteten sie doch strenge die Gränzen der wahren Schicklichkeit, und überschritten nie die feine Linie welche mitten unter der kecksten und feurigsten Sinnlichkeit ein zartes sittliches Gefühl gezogen hatte. Wo bloß materielle Wahrscheinlichkeit durch das Wegwerfen der Kleidung verletzt ward, machten sie sich kein Bedenken daraus. So bey Darstellung kämpfender Helden ließen sie die Rüstung weg, und deuteten sie bloß durch Helm und Schild an, (wie z. B. in der göttlichen Gruppe zu Florenz wo Menelaus den verwundeten Patroklus schleppt und zugleich beschirmt, mit gänzlicher Hintansetzung des Homerischen Kostums beyde nackt sind.)[1]) — So Laokoon mit seinen Söhnen, wie-

[1]) Irrig, Menelaus hat freylich keine Rüstung, aber doch eine tunica an.

wohl er eine priesterliche [28g] Handlung verrichtend am Altar von den Schlangen überfallen seyn sollte. Es liegt nur Gewand auf dem Altare oder der Base, zum Zeichen daß er vorher bekleidet gewesen, aber das reiche und festgegürtete
5 Priestergewand konnte der Wahrscheinlichkeit nach bey dem ersten Ringen mit den Schlangen nicht so ganz heruntergefallen seyn. Genug daß der wahre Anstand nicht verletzt ward, denn Laokoon ist in einer Lage, wo alles Ceremoniel aufhört. — Von den Göttern wurden die jugendlichen, Apollo, Merkur,
10 Mars, Bacchus meistens unbekleidet gebildet, aber Jupiter, Aeskulap u. s. w. höchstens nur mit dem Oberleibe, sonst mit einem Mantel bedeckt, wie es die Königswürde, das Alter und andre Schicklichkeiten mit sich brachten. Venus, die man sich ja als eine himmlische Buhlerin denken durfte, wurde
15 häufig ohne alle Hülle dargestellt, samt ihrem Gefolge von Grazien; so auch Bacchantinnen die in wilder Begeisterung die weibliche Schüchternheit abgelegt hatten, niemals aber die jungfräuliche Diana, oder die mit Matronenwürde umgebenen Göttinnen, Juno, Ceres u. s. w. Auch die mütterliche Niobe
20 ist streng bekleidet, und nicht etwa fingirt, daß die heftige Bewegung um ihr Kind zu schirmen, sie zum Theil entblößt habe; hingegen die vom Theseus verlassene Ariadne konnte wohl nur mit unten um sich geschlagnen Mantel, wie sie vom Lager aufgestanden seyn mochte, auf dem Felsen sitzen, und
25 dergleichen mehr.

[28h] Wo die Griechischen Künstler bekleiden mußten, haben sie vortrefflich aus der Noth eine Tugend zu machen gewußt, und die Gewänder meisterhaft behandelt. Freylich war ihnen auch hierin die ganze Nation vorangegangen. Die
30 Griechische Tracht bestand aus wenigen Stücken, die zum Theil gar keines Zuschnittes bedurften; sie war weder so knapp und einzelne Glieder einschließend, wie die der nordischen Barbaren, noch so weitläuftig und übertrieben faltig wie die der Orientaler, sondern zugleich frey und sich anschmiegend,
35 aus nicht steifen, aber auch nicht kleinlich sich zerknitternden Stoffen, sondern sie behielt in ihrer biegsamen Beweglichkeit einen großen Charakter bey. Die Glieder zeichneten sich durch

solche Kleidung hindurch, und die Wirkungen jeder Bewegung wurden darin sichtbar, was dann das gelehrte Auge des Bildners auffaßte und mit erhöheter Klarheit dennoch aber ohne Übertreibung angab. Der Faltenwurf ist für die Gewänder eben das, was die Zeichnung der Muskeln für den belebten Körper, und die Kunst hat sich darin bewundernswürdig gezeigt. — Eine Maroccanerin fragte einmal die Frau eines Engländischen Gesandten, die im Reifrock und sonstigem Hofputz zu ihr kam, naiver Weise: bist du das alles selbst? Bey einer schön bekleideten Griechischen Statue wäre die Frage nicht mehr lächerlich. [29 a] Sie ist wirklich ganz sie selbst und die Bekleidung kaum von der Person zu unterscheiden. Nicht nur zeichnet sich der Bau der Glieder durch das anschmiegende Gewand hindurch, sondern in seinem Wurf und Fall, seinen Flächen und Falten drückt sich der Charakter der Figur aus, und der beseelende Geist ist bis auf die Oberfläche der nächsten Umgebungen gedrungen.

Was die Trachten des modernen Europa betrifft, so haben sich die weiblichen, bey allen naturwidrigen Frivolitäten, die man noch hier und da der Mode aufrücken kann, in den letzten Jahren beträchtlich dem Griechischen Geschmack genähert, und können mit geringer Modification in die Darstellungen der Sculptur aufgenommen werden. Die männlichen sind dagegen unter allem Wechsel barbarisch geblieben. Alles aus Lappen zusammengestückte, steife, viereckte, spitzige, wulstige, thut natürlich in hartem Stein ausgedrückt zehnfach widrige Wirkung, und es ist keine unglücklichere Lage für einen Künstler zu ersinnen, als die, etwa einen General aus diesem oder dem verwichenen Zeitalter in seiner wahren Tracht abzubilden. Man schützt das Kostüm vor, die Wahrheit, die Natürlichkeit und wie es weiter heißt; aber ist es nicht genug, daß wir leider so sind? muß uns die Kunst noch diesen demüthigenden [29 b] Spiegel vorhalten, statt uns zu zeigen wie wir seyn sollten und könnten? Marsyas konnte sich nicht ärger gebehrden, da ihm Apollo seine eigne Haut abziehen ließ, als der prosaische moderne Geschmack, wenn man die Gegenstände seiner Bewunderung von dieser fremden Maskerade

befreyen will, und so könnte man ihm seinen Willen lassen, die Helden dem Hutmacher, Perückenmacher, Schneider und Schuster anzufertigen überantworten, und da die Person selbst unter der Arbeit dieser Handwerker sich so schlecht ausnimmt, sie ganz weglassen, und alles bloß nothdürftig mit Wolle oder Stroh ausstopfen.

Auch in dem edleren Styl der Bekleidung soll der bildende Künstler nicht alle Effecte ausdrücken wollen unter andern nicht die, welche von der großen Leichtigkeit der Stoffe herrühren, weil er es in seiner schwerfälligen Masse nicht kann. Alle in der Luft flatternden und überhaupt bauschigen Gewänder sind daher an freystehenden Statuen fehlerhaft, auf Basreliefs ist es schon etwas anders. — Es ist bekannt, daß man durch benetzte Zeuge Drapperieen zu Wege bringen kann, welche denen der Griechischen Statuen ähnlich sind, und schließt daraus, daß die Künstler dergleichen bey ihrer Arbeit vor Augen gehabt. Nicht als ob sie nasse Gewänder hätten vorstellen wollen, sondern sie gingen nach den Erfodernissen ihrer Kunst von der Natur ab, um sich [29c] ihr in den Effekten zu nähern, und die ihnen abgehende lebendige Bewegung auf andre Weise zu ersetzen.

Wir haben im bisherigen gezeigt, welches das Feld der Sculptur ist, nämlich die höheren Organisazionen, vor allem die menschliche Gestalt, und wie sie bey dieser die Schwierigkeiten der Bekleidung überwinden und sogar in eine Schönheit verwandeln soll. Jetzt kommen wir auf die Beziehung und Verbindung der einzelnen Gegenstände, auf Ausdruck, Handlung und Gruppirung. Die Sculptur ist eine Kunst der Formen, das heißt der vollständigen Körperbegränzung, sie stellt folglich ihre Werke für eine allseitige Betrachtung auf, und verwirft, in ihrer ganzen Reinheit gedacht, durchaus die Beschränkung auf einen Gesichtspunkt. Dieser ist hingegen der Mahlerey wesentlich, weil sie nur unter Voraussetzung desselben das Sichtbare richtig abschildern kann. Die Sculptur ist die körperliche Wahrheit selbst, wir können ihre Werke auf die mannichfaltigste Weise sehen und sie bleiben immer dieselben. Allein es ist nicht genug, daß sie in Ansehung der Richtigkeit

diese Prüfung bestehen könne, sondern sie muß auch als schöne Kunst von allen Seiten etwas anziehendes und den Geist beschäftigendes zu sehen geben. Hemsterhuys fodert daher, der Bildhauer solle seine Figuren so wenden, daß jede Ansicht die größte [29d] Mannichfaltigkeit verschiedner Glieder gewähre, er solle alle möglichen Profile in gleichem Maße zu bereichern suchen. Freylich findet diese Regel in der Natur der menschlichen Gestalt selbst ihre Gränze: denn von einer Seite muß das Gesicht, der Spiegel der Seele, ganz weggewandt seyn, und dadurch werden die interessantesten Gesichtspunkte für eine Figur innerhalb einer gewissen Breite des um sie gehenden Kreises zusammengerückt. Dieses geschieht um so mehr, eine je bestimmtere Handlung man ihr ertheilt, denn die Handlung giebt ihr eine einzelne besondere Richtung, und wo diese nicht deutlich wahrgenommen werden kann, wird jene auch nicht verstanden. Noch mehr ist dieß der Fall, wo mehrere Figuren mit oder in Bezug auf einander handeln: hier treten nothwendig Ansichten ein, wo sie sich decken, und eine auf der andern zu hocken scheinen, statt daß man zwar ihre Verflechtung, aber auch das Bestehen jeder für sich sehen muß. Hier muß demnach der Bildhauer ein mahlerisches Prinzip entlehnen, und entweder dem Beschauer die Beurtheilung zutrauen sich den günstigsten Gesichtspunkt selbst auszufinden, oder sein Werk durch Anlehnen gegen eine Wand oder sonst so stellen, daß derselbe nicht verfehlt werden kann. Das Bestreben complicirte Handlungen darzustellen, vielfach und reich zu gruppiren bringt also den Bildhauer dahin sich eines großen [29e] Theils der Mittel seiner Kunst verlustig zu machen, und dagegen zu der ihr fremden Hülfe eines bestimmten Gesichtspunktes, oft auch einer dergleichen Beleuchtung seine Zuflucht nehmen zu müssen. Noch mehr: auf einem Gemählde sind die verschiednen Figuren einer Composition durch eben das Medium vereinigt, wodurch sie überhaupt dargestellt werden, es ist, wenn auch sonst nichts, doch gemahlte Luft zwischen ihnen, und alles in Continuität. Nicht so bey Statuen; wenn sie sich nicht unmittelbar berühren, so kann sie nur der Boden, worauf sie stehen in Verbindung setzen.

Dieser ist sonst nur nothwendige Bedingung, weil die Figur, die ganz allein die Aufmerksamkeit auf sich lenken soll, doch irgend worauf stehen muß; dehnt man ihn zu einem steinernen Schlachtfelde aus, worauf sich eine Menge Personen herum-
5 tummeln können, so wird ihm dadurch eine ungebührliche Wichtigkeit beygelegt, zu geschweigen daß die Umrisse von manchen Figuren, auf diese gleichartige Masse projektirt, sich nicht gehörig abheben würden. Es ist also wohl die Auskunft getroffen worden, die zusammen gehörenden Figuren auf
10 verschiedne Piedestals zu stellen, und etwa an einer Wand herum oder in Nischen zu ordnen. [Gruppe der Niobe.] Das Piedestal ist gleichsam der Rahmen der Statue, dasjenige was außer ihrer eignen Umgränzung noch dient, sie gänzlich von der umgebenden [29f] Wirklichkeit abzusondern. (Und jedes
15 ächte Kunstwerk, sagte mir einmal ein großer Künstler, wird mit einem Rahmen gebohren.) Eine solche Zusammenstellung ist also gerade als wenn man in verschiednen durch Rahmen von einander getrennten Fächern eines Gemähldes Figuren in Beziehung auf einander handeln läßt. Diese plastische Licenz
20 bewerkstelligt also keine wahre Erweiterung der Kunst: das Ganze wird nicht mehr als Eins, und in wie fern es die Geschichte im Zusammenhange darstellt, beurtheilt, sondern nach der Vortrefflichkeit der einzelnen Gruppen und Figuren, die für sich verständlich und in sich vollendet seyn müssen,
25 weil sie zu isolirter Betrachtung einladen.

Wir sehen sonach, daß die Sculptur auf alle Weise von diesem Felde zurückgedrängt wird, daß die bescheidne Gruppirung weniger Figuren schon ihre letzte Gränze, die Darstellung und Bildung der einzelnen aber ihr eigentliches Gebiet
30 ist. Die bedeutendsten menschlichen Handlungen setzen eine Beziehung auf andre Personen voraus. Diese kann zuweilen von der Art seyn, daß sie leicht hinzugedacht wird, und dann kann die Handlung auch bey der Hinweisung auf etwas nicht mit abgebildetes vollkommen verständlich seyn. In den meisten
35 Fällen wird aber damit dieß erreicht werde, die einzelne Figur nicht eigentlich handeln, sondern nur Ausdruck haben [29g] können. Man hat zu bemerken geglaubt, die alten Künstler

hätten die äußersten Grade der Leidenschaftlichkeit vermieden, und Lessing giebt als den Grund ihrer Regel an, die alsdann auch für die Mahlerey gelten soll, die bildende Kunst, da sie nur Einen Moment darzustellen habe, müsse den prägnantesten wählen, der am meisten vorhergehendes und nachfolgendes errathen lasse. Bey der äußersten Spannung finde die Einbildungskraft sogleich ihre Gränze, und müsse, weil sie nicht darüber hinaus könne, unfreywillig umkehren. Allein jedes vortrefflich gebildete Werk fesselt die Einbildungskraft in hohem Grade und läßt sie nicht abschweifen; es wäre für ein schlechtes zu achten, welches mehr durch das gefiele, was man sich hinzu denkt, als was es zeigt. Der Grund liegt vielmehr im Wesen der Bildhauerey. Leidenschaftlichkeit ist momentan. Nun darf diese Kunst zwar allerdings auch den Moment verewigen, wenn er dessen würdig ist: sie kann sehr gewaltsame augenblickliche Handlungen zur Darstellung wählen, wenn sie den Formen untergeordnet und die angemessenste Entfaltung derselben sind; es wird sich dann aber meistens noch eine größere Gewaltsamkeit denken lassen, wo das nicht mehr der Fall seyn, die also nicht mehr bequem darzustellen seyn würde. Je bewegter und leidenschaftlicher der Ausdruck ist, desto mehr liegt darin immer noch etwas fremdes und außer der Figur befindliches. Diese sucht aber der [29 h] Bildhauer vielmehr möglichst zu isoliren, die ganze Aufmerksamkeit darauf zu concentriren. Es ist also dieser möcht' ich sagen contemplativen Kunst am natürlichsten daß sie sogleich einen ewigen Moment wählt, also den ruhigen und selbstgenügsamen Ausdruck, der nichts ist als das eigenthümlichste Daseyn des durch seine Formen charakterisirten Wesens. Daher ist in der Sculptur die majestätische Ruhe zu Hause. Dieser ruhige Stand, der den Götter- und Heldengebilden am meisten ziemt, schließt darum nicht alle Bewegung aus. Die gewaltigste Kraftäußerung ist von einer völlig ruhigen Stellung nur dem Grade, nicht der Art nach verschieden. Zur bloßen Haltung des Körpers beym Stehen oder Sitzen sind Muskeln in Wirksamkeit: der Gesunde fühlt es freylich nicht, aber er kann es an dem ermattenden Kranken be-

obachten; der Schlafende liegt anders als der Todte. — Es kann sogar die Bewegung von der Art seyn, daß sie fortschreiten muß, oder an einem lebenden Wesen nicht lange unverändert bleibend gedacht werden kann, und dennoch den Eindruck vollkommner Ruhe machen. Es kommt nur darauf an, daß, wie die Formen durchaus charakteristisch ohne fremdartige Einwirkung seyn sollen, (so daß die Schöpfungen der Sculptur Geistern gleichen, die ihre äußre Hülle überall [30a] durchdrungen, und die Umgränzung derselben ihrem Wesen gemäß geordnet haben) auch die Bewegung frey und durch sich selbst bestimmt, aus dem Innern hervorgehe. So darf Apoll ewig schreiten und im Gefühl der leichtgeübten Kraft den Arm vor sich hinausstrecken und den göttlich stolzen, ernsten und fröhlichen Übermuth um seine Lippen spielen lassen; Venus kann immerfort leise in sich geschmiegt stehn und ihre Arme vor sich schweben lassen um ihre Reize damit zu verhüllen, welches aber kein körperliches Verhüllen sondern bloß das aetherische Bild davon ist, sie kann immerfort eben aus dem Meer gebohren scheinen, als wenn sie sich wie eine Knospe dem Daseyn schüchtern aufschlösse, und doch die süßen Ströme des Verlangens, die von ihr ausgehen, selbst wieder einathmete: beyde haben dennoch einen äußerst ruhigen Ausdruck, in beyden ist das Selige und Unveränderliche des göttlichen Lebens abgebildet, was ich eben mit dem ewigen Moment meynte.

Winkelmann und Hemsterhuys haben beyde behauptet, die alten Künstler hätten den Ausdruck bey Darstellung gewaltsamer Handlungen gemäßigt, oder Momente gewählt, wo er nicht den äußersten Grad erreicht haben durfte, weil er der Schönheit Eintrag thue. Hemsterhuys setzt dieß mehr darin, daß ein solches den fließenden leichten Umriß durch Erhöhungen [30b] der Muskeln und eckige Beugungen der Gelenke unterbreche; Winkelmann mehr in die gestörte Erscheinung eines erhabnen göttlichen Innern: er bedient sich dabey Geheimnißvoller Ausdrücke, die aber die höchste Intuition von dem eigentlichen Wesen der Antike verrathen. Geschichte der Kunst S. 167. 8.

Freylich kommen auch tragische Darstellungen vor, und so läppisch waren weder die alten Künstler noch Winkelmanns Meynung von ihnen, daß sie da süßliche Freundlichkeit angebracht hätten, wo das Furchtbarste erwartet ward. Es wird nur behauptet, daß sie gesucht mit jedem Charakter der Formen und des Ausdrucks den Grad von Schönheit zu vereinbaren, der dabey Statt finden konnte ohne jenen zu zerstören. — In Ansehung des Laokoon ist dieß in Anspruch genommen worden, und da Winkelmann es besonders auf den durch körperliche Schmerzen nicht vertilgten Ausdruck einer großen heldenmüthigen Seele anwendet, hat Goethe das Mildernde und Anmuthige in der ganzen Behandlung des Sujets und der Wahl des Augenblicks sich zu zeigen bemüht. — Das ist gewiß daß der svelte Schwung in der ganzen Figur des Laokoon, die Symmetrie und Contraste in der Bewegung seiner Arme und Beine eine höchst gefällige Wirkung thut, so daß man aus einer Entfernung wo man nur sie, nicht die Anspannung der Muskeln und die Züge des Gesichts sähe, glauben könnte, [30c] dieses Ringen und die Verstrickung des Alten und der Kinder mit den Schlangen sey ein bloßes Spiel, weit entfernt daß man durch den grausenden Anblick gerufen werden würde, den Unglücklichen, wenn sie lebten zu Hülfe zu eilen.

Bey der Niobe läßt sich die Wahrheit der Winkelmannschen Behauptung faßt mit Händen greifen: wie wenig sind ihre Züge für den verzweiflungsvollen Schmerz einer Mutter, die sich eben ängstet ihr letztes Kind zu verlieren, entstellt. Unstreitig ist dieß auch ein weit älteres Werk, und ein Künstler aus diesem Zeitalter hätte auch wohl den Laokoon noch ganz anders gebildet. Denn die Griechische Kunst hat sich nur allmählig von dem strengsten aber göttlichen Ernste gleichsam zur Menschlichkeit herabgelassen. Dieser Übergang erfolgte besonders im Zeitalter Alexander des Großen, durch den Lysippus, welcher daher von sich sagte: „die Alten hätten die Menschen gebildet, wie sie wären, er, wie sie erschienen.“ Das heißt nach unsrer Weise zu sprechen: er arbeite auf den Effekt. Denn Lysippus konnte damit nicht

meynen, die Alten hätten sich an die bloße Wirklichkeit gehalten, welches viel eher von ihm gelten konnte, da er auf den Markt voll versammelter Menschen als auf sein Muster wies, sondern er wollte sagen: jene hätten das wahre innre Wesen [30d] der dargestellten Götter- und Menschen-Naturen auszudrücken gesucht, er den lebendigen Schein.

Wenn nun allem obigen zufolge die Sculptur nicht ihr erstes hauptsächlichstes Streben darauf richten darf componirte Handlung, noch Gruppirung, noch Ausdruck darzustellen, wenn sie da am meisten Sculptur ist, wo sie eine einzige ruhige Figur hinstellt, so erhellet, daß sie diese möglichst in sich vollenden, den höchsten Werth in sie legen muß, und so kommen wir darauf zurück, daß wie die menschliche Gestalt überhaupt, so besonders die menschliche Schönheit vorzugsweise ihr Gegenstand ist. Diesen Satz wollte Lessing auch auf die Mahlerey ausdehnen, (vermuthlich durch eine nicht irrige Vorstellung von der antiken Mahlerey geleitet) aber mit Unrecht, wie Herder in der Plastik recht gut gezeigt hat. Dieser hat auch in der vorgetragnen Lehre Recht, daß das Auge in der Beurtheilung schöner Formen sich auf das Gefühl beziehe, und sich gleichsam selbst in untastendes Gefühl verwandele. Allein er geht zu weit wenn er dem Gefühl alles zuschreibt, und die Schönheit fast zu einer Eigenschaft für Blinde macht. Der letztgenannte Sinn kann niemals einen Begriff von Proportion, Verhältniß der Theile geben, welches einzig dem Gesicht angehört, und doch so äußerst wichtig ist.

[30e] Die Züge der Griechischen Schönheit, besonders in den Idealen hat Winkelmann ausführlich angegeben, der nebst Mengs und andern darüber zu Rathe zu ziehen ist; wir können uns nicht auf das einzelne einlassen. Ich will hier nur an den einmal beyläufig vorgebrachten Satz erinnern, daß die Beurtheilung der menschlichen Schönheit auf einem physiognomischen und einem architektonischen Prinzip beruhe, die beyde im Grunde der eins seyen, weil jede Veränderung der Proportion [illegible] Charakter verändert. Ich habe dieß [illegible] hen Bildung bey der Ver- [illegible] gesucht; es ließe sich

nun weiter durch die Geschlechter und Alter hindurchführen, worüber man schon in Herders Plastik viel Gutes findet. Camper hat die Eigenthümlichkeit des Griechischen Profils durch eine anatomische Messung bestimmen wollen, deren Richtigkeit ich den Kennern zu beurtheilen überlasse, nach welcher aber dieselbe eine ganz über die Natur hinausgehende Proportion seyn würde. Hiebey bleibt Camper stehn, ohne die Wirkung einer solchen Proportion aus ihrer physiognomischen Bedeutung abzuleiten, welche gar nicht zweydeutig ist. Durch den größeren Gesichtswinkel werden die oberen Theile über die unteren herrschend, und jene erscheinen als der Sitz der höheren Gemüths- [30 f] kräfte, da die Sinnlichkeit mehr in diesen wohnt. Eine solche Bildung verräth also das Übergewicht des rein Menschlichen über das Thierische.

Die allgemeinste aller Proportionen und die Grundlage der übrigen ist die Symmetrie der beyden Seiten, die nicht bloß der menschlichen Organisazion eigen ist, sondern durch alle möglichen, die der ganz formlosen Gewürme ausgenommen, hindurchgeht, und schon diese hat eine Bedeutung. So wie nämlich das organische Wesen in sich abgeschlossen und eine kleine Welt in der großen ist, so hat es auch seine vier Weltgegenden (die an den Erd- und andern Himmelskörpern sich nicht bloß mathematisch sondern dynamisch erweisen lassen): einen Nord und einen Südpol, und ein sich gegenseitig entsprechendes Osten und Westen. Im innern Baue brauchen sich diese nicht ganz zu entsprechen, wie ja auch das Herz an einer Seite liegt, u. s. w.; im äußern aber, welcher das Verhältniß zur umgebenden Welt ausspricht, muß Gegensatz und Gleichförmigkeit sich genau die Wage halten, so wie Bestimmtheit und Bestimmbarkeit des ursprünglichen Individuums. Jede Unregelmäßigkeit in dieser Hinsicht erscheint als ein Eingriff der äußeren Welt in die Rechte desselben, als eine vorgreifende Störung der ihm zukommenden Selbstbestimmung, weswegen wir sie als eine Unvollkommenheit ansehen, [30 g] gesetzt auch, unregelmäßige Organische Körper hätte seine Glieder eben gut gebrauchen gelernt als einer der nach der Regel [illegible]tet ist.

Stellung und Bewegung heben diese Symmetrie momentan continuirlich auf, und wie selbige die individuelle Vollständigkeit und Abgeschlossenheit des organischen Geschöpfes anzeigt, so bewerkstelligt jene den Verkehr mit der übrigen Welt, wodurch das Leben unterhalten wird. Eine völlig symmetrische Haltung hat daher etwas todtes, hingegen mannichfaltige Contraste darin geben die Erscheinung des Lebens und der Freyheit. Man hat es dem Unvermögen der ältesten Kunst zugeschrieben, daß sie ihre Figuren ganz gerade, mit am Leibe herabhangenden Armen und parallel laufenden Beinen hinstellte, und die Fabel vom Dädalus auf die erste Einführung einiger Handlung in die bildende Kunst bezogen. Allein so gar schwer ist es doch nicht, das Gesicht nach einer Seite zu drehen, und Arme und Beine aus einander zu spreizen; es setzt noch gar keinen wahren Fortschritt in der Zeichnung voraus, wie man an den Kritzeleyen der Kinder sehen kann. Mir scheint der Grund vielmehr in dem abstracten Anfange der Bildnerey zu liegen, welche, wie sie die Form überhaupt von dem, was sie in der Wirklichkeit begleitet, gesondert hatte, sich alle Gestalten so zu sagen a [30 b] priori aus dem reinen Begriff construirte, und so war ihr anfangs die Symmetrie, welche mit dem innern Wesen des Organismus zusammenhängt, wesentlicher, als die Bewegung, welche auf seine äußere Bestimmung geht, das bleibende als das vorübergehende. Die Aegyptier, die einen strengen und großen Sinn hatten, sich aber in der Kunst nie zum eigentlich Schönen erhoben haben, scheinen immer auf diesem Punkte stehen geblieben zu seyn. Spätere Griechische Künstler wußten sich sehr gut hierin zu finden, indem sie die Formen der Aegyptischen Gottheiten beträchtlich präcisirten, durch Beybehaltung der parallelen Stellung aber ihre von der Griechischen ganz verschiedne Natur charakterisirten.

[1]) Die Größe ist keine wesentliche Eigenschaft der Gegenstände, in so fern die Sculptur sie nachbildet, sie kann also beliebig vergrößern und verkleinern. Es findet hiebey [illegible]nken Statt, da sie nicht einmal in dem Sinne

Täuschung bezweckt wie die Mahlerey, und diese dennoch anerkannter Maßen die Befugniß hat zu verkleinern. Man hat öfter die Frage aufgeworfen, warum die Bildhauerey aber nicht die Mahlerey kolossal bilden dürfe? und sie verschiedentlich beantwortet. Der Grund ist nicht schwer zu finden. Größe und Kleinheit sind von einer Seite betrachtet, relative Begriffe: das Große kann mit etwas anderem verglichen, wieder [31a] klein werden, und das Kleine groß. Die Mahlerey bildet die Figuren zugleich mit ihren Umgebungen ab; wenn sie nun diese in gleichem Maaße mit jenen vergrößerte, so würde sie den Effekt selbst wieder aufheben und uns bloß ein Land von Brobdignakern vorstellen; ließe sie aber den umgebenden Gegenständen ihr gewöhnliches Maaß, so würde die vergrößerte Figur nicht mehr wie eine kolossale Darstellung erscheinen, sondern als die Abbildung eines ungeschlachten Riesen. Es ist dazu erfoderlich, daß die Figur gänzlich isolirt werde, wie die Sculptur thut, und daß der Maßstab der Vergleichung außerhalb des Kunstwerkes liege. Die Sculptur faßt die reine Form auf, und da die Größe viel dazu beyträgt, von dem daran bemerkbaren ein deutliches Bild zu geben, und den Eindruck ihrer Verhältnisse zu verstärken, so liebt sie ganz besonders die kolossalen Darstellungen. Daß sie gleich mit diesen anfing, gehört zu ihrer schon oft erwähnten Strenge in den uralten Zeiten; je mehr sie den Schein der Lebendigkeit suchte, ließ sie natürlich davon ab. Man kann sagen, daß in der Sculptur, wie nach dem Zeugnisse der Schrift in der Weltgeschichte die Enakskinder oder Riesen vor den gewöhnlichen Menschen hergegangen sind. Das Volk von dem wir die ältesten Denkmäler der Sculptur [31b] haben, sind die Aegyptier, und diese sind hiebey wie bey den Pyramiden und Obelisken ins ungeheure gegangen, so wohl nach den Erzählungen rodots und andrer, als nach dem was noch übrig ist; z. B. Sphingen, eine Art von allegorischen Menschenthieren, he fast ganz vom Sande verschüttet an den hervorragenden n auf ihre Größe schließen lassen. Wenn die älteste r der Griechen sich nicht gleich in dieser Riesengröße t, so lag das vielleicht nur an Zufälligkeiten: daß

sie große Massen nicht so gut zu regieren, vielleicht dergleichen Felsen nicht gerade fanden; auch an den Massen worauf sie zuerst bey Verfertigung der Statuen verfielen, diese sollen in uralten Zeiten aus Holz gewesen seyn und dann konnten sie freylich nicht so kolossal ausfallen. Daß sie sich sonst die Götter riesenhaft genug vorstellen, sieht man aus dem Homer. Nachher kam in der großen Epoche ihrer Kunst unter dem Phidias das Kolossale um so glänzender und mächtiger zum Vorschein, bedeutender weil es darauf gerichtet ward, die Würde und Majestät der Götter auszudrücken, und mit einer Ausführung bis in das Detail der Verzierungen, daß an einer solchen Statue wirklich eine Welt befindlich war, und daß die Aegyptischen Kolossen dagegen roh und formlos erscheinen mußten.

[31c] Tadel des Jupiter Olymp. wegen des Dachs. Nichtigkeit desselben. Die Unverhältnißmäßigkeit der Umgebungen verstärkt den Eindruck. Goethe's Epigramm von den Löwen.

Das Zeitalter des Phidias eigentlich das kolossale der Griechischen Sculptur, weil die Strenge und Großheit der Formen damit übereinstimmte, so wie bey den Aegyptiern die symmetrischen Stellungen. Was sie besonders kolossal gebildet. Sie haben das Kolossale immer geliebt. Größe der Mittel, Kühnheit der Unternehmungen, Geschicklichkeit in der Ausführung. Der Koloß zu Rhodus von einem Schüler des Lysippus. Kolossale Porträt-Statue vom Nero.

Das Kolossale hat da seine Gränze wo es zu ungeheuer wird, um es gehörig als Kunstwerk abzusondern, wo es sich also wieder in die Natur verlieren, und für ein seltsames Spiel dieser gehalten werden könnten. Vorschlag des Stesikrates an Alexander M. Er ist kühn, aber nicht mehr rein künstlerisch, sondern fantastisch.

Materien worin die Sculptur arbeitet. Dauerhaftigkeit, Härte oder Weichheit, Sprödigkeit, Fähigkeit der Politur, Einfärbigkeit, oder Gleichförmigkeit im Gesprenkelten. Porphyr, Granit, Basalt, bigio, Parischer Marmor ꝛc. Stufenfolge der Griechischen Kunst: Holz, Elfenbein, Bronze, Marmor.

[31d] Frage warum die Sculptur nicht coloriren darf?

Gewöhnliche Antwort: sie werde der Wirklichkeit zu ähnlich. Nicht zu verwerfen. Starrheit der Wachsbilder. Hauptgrund: daß sie die Form alsdann nicht rein heraushebt. — Haben die alten Bildner sich ganz der Färbung enthalten? Nein. Diana mit purpurnen oder rothen Halbstiefeln. Phidias: Fleischtheile von Elfenbein, eingesetzte Augensterne und überzogene Augäpfel, Drapperieen von Gold. Anekdote vom Dionysius. — Ist dieß zu rechtfertigen? Ja, in so fern es nicht die Natur nachahmen, sondern bloß anzeigen soll, der Künstler stelle aus ganz heterogenen Gebieten dar. Daß die Wahl der Materie[1]) ähnliche Eindrücke macht, wie das natürliche Colorit. Eine Venus etwan aus schwarzem Marmor oder Granit. Erlaubte Spielereyen hierin an Gemmen als Miniaturen.

Verkleinerung in der Sculptur kann bis auf einen gewissen Grad das Graziöse vermehren. Darunter hinab werden es mehr Andeutungen von Werken als Werke. Ganz kleine Sachen am besten wie geistreiche Skizzen behandelt. Bronzen. Hier wäre auch Spielraum für fantastische Erfindungen, die im Großen nicht zu dulden seyn möchten. Weisheit und Mäßigung der Griechischen Künstler bey [31c] Darstellung fingirter aus Menschlichen und Thierischen gemischter Formen. Centauren, Tritonen, Faunen, Flügel, Widderhörner, Medusa [schöne Ungeheuer, Hermaphroditen]. Vermeidung der cruden Vermischungen [aller Misgestalten, Cyklopen. — Hesiodus]: Minotaurus, Flußgott als Stier mit dem Menschengesicht; Anubis im aegyptischen Styl. Verweisung wirklich thierischer Theile in die Extremitäten, und im übrigen nur thierische Physiognomie. Gebrauch dieser auch in den idealischen Gestalten. Blick auf die Untersuchungen moderner Physiognomen hierüber. Gall, Tischbein. — Darstellungen der Sculptur von Verwandlungen, das Kühnste beynah was sie wählen kann. Die Tyrrhener an einem Atheniensischen Tempel, meisterhaft. Nähere Beschreibung davon. Hier kann man

[1]) Freylich ist es noch größere Abstraction, diese bloß an dem Charakter der Formen erkennen zu lassen. Vergoldet gewesne Haare der Venus Medicis, wirkliche Ohrgehänge.

auch das Schweben der Figuren gelten lassen. Adler mit dem Ganymed an einer Kette, schwerlich zu billigen. [Actäon.] — Kein alter Künstler hätte die Daphne gebildet wie Bernini, daß aus den Fingern Blätter und Ästchen sprossen. Warum dieß scheuslich. [Porcupinis.] Caricatur die Klopstock in der Gelehrten-Republik schildert.

[32a] [1]) Von der ganz rund arbeitenden Sculptur kommen wir auf das Basrelief, welches das Mittelglied zwischen jener und der Mahlerey ist. Mit dieser hat es den einzigen Umriß gemein, mit der Sculptur die Angabe der Formen durch nicht bloß scheinbare sondern wahre Erhöhung. Es giebt Basreliefs mit zum Theil ganz frey stehenden, zum Theil halb durchschnittenen aber immer völlig gerundeten Figuren, diese machen aber im Grunde keine von der ronde bosse unterschiedene Gattung aus; wir haben hier besonders die Grundsätze des eigentlichen Basrelief, d. h. der flach erhobnen Arbeit zu entwickeln. Ist diese ganze Darstellungsart eine bloße Fiction oder gründet sie sich auf eine Erscheinung in der Natur? Allerdings das letzte; wir sehen nur die uns zugekehrte Hälfte der wirklichen Figuren, und wie sie sich uns vor einem gleichförmigen Hintergrunde, etwa der Luft präsentiren, so sind sie im Basrelief auf eine ebne Hinterwand geklebt. Auch die Fiction der flacheren Erhöhung hat ihren Grund darin, daß die Schattirung der Körper, an welcher wir den Grad der Rundung erkennen, sich in einiger Entfernung durch die da- [32b] zwischen befindliche Luft abschwächt. Es entsteht in dem gleichen Falle auch eine verhältnißmäßige Verlohrenheit und Unbestimmtheit des Umrisses. Diese mit der geringeren Rundung in die Nachbildung des Basreliefs mit aufzunehmen, würde aber nicht rathsam seyn, da der Hintergrund von derselben Masse ist und also ein gänzliches Verfließen Statt finden würde. Neuere Künstler haben dieß zuweilen gethan, wenn sie Figuren in großer Entfernung vorstellen wollten; die Praxis der Alten war aber, sich den Umriß beständig bey noch so flachen Figuren

[1]) [*Zwölfte Vorlesung. — Vgl. die Einleitung.*]

mit einiger Schroffheit vom Hintergrunde abheben zu lassen. Man sieht aber leicht ein, daß alsdann die Verdünnung mit den verschiednen Theilen einer Figur nicht gleichmäßig vorgenommen ist. Mancherley andre Umstände machen dergleichen Abweichungen von der strengen Consequenz in dieser Kunst unvermeidlich. Überhaupt ist darin erstaunlich viel willkührliches, fingiertes und conventionelles, was nicht nach Grundsätzen, sondern nur nach kluger Wahl und Geschmack zu behandeln steht. Man kann das Basrelief eine ewige Lüge nennen, wo die Wahrheit, in der Unmöglichkeit, ihr vollkommne Genüge [32c] zu leisten, durch die geschicktesten Mittel abgefunden und durch falsche Mittel ein wahrer Effekt hervorgebracht wird. So z. B. in Ansehung der Verkürzungen. Wenn diese an Armen und Beinen nach dem gleichen Maaße der Verdünnung behandelt würden, so müßte Misgestalt daraus entstehen. Manche moderne Künstler haben daher die Auskunft getroffen, die verkürzten Theile in weit stärkerem Verhältniß zu verdünnen; also wiederum Ungleichförmigkeit hierin. Die andre Auskunft ist, Glieder die in einer solchen Richtung sind, daß sie stark verkürzt werden müßten, frey herausstehend zu bilden, und, was alsdann nothwendig, sie gänzlich unverkürzt zu lassen. Folglich entsteht hieraus Vermischung der ronde bosse und des Basreliefs nicht nur in demselben Werke, sondern an derselben Figur. Der herausstehende Theil wirft nun störende Schatten auf andre Partien, und so entsteht wiederum Vermischung wahrer Schatten mit kunstmäßig angedeuteten, welche freylich nicht immer zu vermeiden, da bey manchen Lagen Umrisse weiter hervorstehen müssen, als der zunächst an der Wand liegende. Jenes ist aber immer ein Fehler, und daher die Regel des Basreliefs, allen Verkürzungen möglichst auszuweichen. Das Profil ist folglich die wahre Lage für die Dar- [32d] stellungen desselben, und zwar nicht bloß an einzelnen Figuren, sondern auch in der ganzen Composition und Gruppirung. Die günstigsten Gegenstände sind daher solche, wo die Stellung im Profil schon in der Natur der Sache liegt: also nach Einer Richtung in der Länge sich folgende Züge von Bacchanalen, Opfern

und dergleichen; auch Kämpfe, weil dabey die beyden Figuren die entgegengesetzte Seite im Profil zeigen können. Zwar ist das vollkommne Profil bey einiger Complication nicht möglich, es müssen da Glieder um etwas hervor oder hineinwärts gehen, wenn nicht unnatürliche gezwungene Stellungen herauskommen sollen. Hiebey kommt es also auf die geschickteste Umgehung der Schwierigkeiten in der Gruppirung und ganzen Anlage der Composition an. Es sind dem Künstler dabey Licenzen in Ansehung der vorgestellten Geschichte erlaubt, wodurch er sie in die Breite entfaltet. So ist das allgemeine Gewühl des Kampfes der Centauren und Lapithen an dem Theseus-Tempel in Athen, zwischen den Metopen in lauter einzelne Zweykämpfe vertheilt. Die Geschichte von den in Delphine verwandelten Tyrrhenern ist ebenfalls sehr auseinandergezogen, und immer ein [32e] einziger Faun vorgestellt, der einen Tyrrhener plagt, und ihn nöthigt sich ins Meer zu stürzen, da nach der Geschichte alles am Ufer des Meers oder auf dem Schiffe in vollem Gedränge vor sich gehen müßte.

Das Basrelief wird oft nicht an einer flachen Wand angebracht, sondern wie in den eben erwähnten Beyspielen an einer im Kreise herumgehenden, auch wohl an einer bauchigen, oben und unten sich einbiegenden, wie an Vasen u. s. w. Dieß ist keineswegs hinderlich, da beym Basrelief nicht auf die Linienperspective, sondern nur einigermaßen auf die Luftperspective Rücksicht genommen wird. Das Auge soll sich jeder Figur gegenüber rücken und sie von ihrer Mitte aus beurtheilen. Ist es nöthig, Figuren in verschiedner Entfernung vorzustellen, so werden die Plane nur um weniges erhöht, die Figuren nur um weniges verkleinert, so daß sie oben ungefähr in der gleichen Höhe stehen; übrigens werden sie flacher gehalten, und hierin besteht eben die Beobachtung der Luftperspektive, da überhaupt, wie vorhin bemerkt worden, das Flach-erhabne das Phänomen der abgeschwächten Schattirung ausdrückt. Die Hintergründe als Architektur Bäume u. dergl., zwischen welchen die Figuren [32f] handeln, werden bey den Alten nur leicht angedeutet, oft bloß symbolisch, niemals

perspectivisch ausgeführt; und das mit vollem Recht: denn da das eigentliche Gebiet der plastischen Kunst die Formen lebender Wesen sind, so betrachtet sie dieß als Nebenwerke, die zwar durch ihren Contrast, wie bey freystehenden Figuren die Baumstämme oder viereckigen Säulen, woran sie gelehnt stehen, die Formen jener heben können, bey denen man aber schon zufrieden ist, wenn sie hinreichend kenntlich sind. Es hat jemand (wo ich nicht irre Herr von Ramdohr) folgenden Grund angeführt, warum die Alten ihren Basreliefs keine Tiefe gegeben: sie seyen nämlich meistens als Verzierungen außen an Wänden von Gebäuden angebracht gewesen, und da würde das scheinbar Hineingehende, den Mauern das Ansehen der Festigkeit geraubt und sie gleichsam ausgehöhlt haben. Dieser Grund hält nicht im mindesten Stich. Das Basrelief mag sich noch so sehr mit der Perspective bemühen, so bleibt es immer nur eine conventionelle Andeutung, keinesweges wird es täuschende Nachbildung, nicht einmal in dem Grade, wie sie in der Mahlerey zu erreichen steht. In den besten Zeiten [328] der neueren Kunst hat man oft die ganzen Außenwände der Häuser mit Frescogemählden verziert, die allerdings perspectivische Tiefe hatten, und wobey doch niemanden einfiel, daß die Vorstellung wirklich hineinwärts ginge und das Haus deswegen umfallen müsse. Die wahre Ursache ist, daß die Alten das Wesen und die Gränzen dieses eingeschränkten Kunstfachs zu gut kannten, um so darüber hinauszugehen.

Wenn die Darstellung des Basreliefs nun auf so mancherley Weise unvollständig und eingeengt ist, könnte man fragen, warum soll man es denn überhaupt cultiviren? Zuvörderst ist es eine nothwendige Stufe, wohin, wie wir gesehen haben, das Wesen der Sculptur selbst führt, da sie nothwendiger Weise so bildet, daß das Werk nicht von allen Seiten gleich gut gesehen werden kann, bis zu dem Punkte, wo sie es in Nischen stellt, oder an eine Wand anlehnt, um seinen Gesichtspunkt zu bestimmen, wovon denn nur ein Schritt bis dahin ist, die Figur auf die Hinterwand selbst festzukleben. Ferner hat das Basrelief einen unermeßlich großen Werth, wegen

der engen Verbindung mit der Architektur, wozu es geschickt ist. Von dem Tempel an kann es alle [32b] Arten von Gebäuden, ja auch die kleinern architektonischen Gebilde, Sarkophage, Vasen, Becher u. s. w. mit bedeutsamen und dem Eindrucke des ganzen entsprechenden Vorstellungen verzieren. Die Architektur und Sculptur bilden beyde plastisch, durch Formen; die Mahlerey, als architektonische Verzierung gebraucht, ist weit mehr ein Übergang in eine andre Gattung, und entäußert sich in diesem Fall gern eines Theils ihrer Mittel, um sich der Art, wie das Basrelief bildet, anzunähern: z. B. sie giebt zwar colorirte Abbildungen aber auf gleichfärbigem Grunde, wie an Decken, auf eingelegten Tischen mit Mosaik u. s. w. — Wie das Basrelief auf der einen Seite den Übergang von der Sculptur zur Mahlerey macht, so ist es auf der andern das Mittelglied von jener zur Architektur, und es finden sogar unmittelbare Übergänge Statt. Man nehme z. B. die Abbildungen von belebten Wesen an mancherley architektonischen Gebilden, Thronen, Tischen, Candelabren; sie gehören in so fern sie das sind, der Sculptur an; dem Basrelief, weil sie sich an und aus Formen erheben, die keinen Naturgegenstand nachahmen, sondern nach einer menschlichen Idee entworfen sind; zum Theil auch, weil sie nicht mit völliger Rundung ausgeführt werden, wie z. B. die Thierköpfe, welche die Henkel [33a] an einem Trinkgeschirre halten, u. dgl. Dieß bequeme Anschließen und Fügen zeigt die nahe Verwandtschaft der beyden Künste, und wird wiederum durch sie gerechtfertigt: die Architektur bildet, wie wir bald sehen werden, immerfort nach Analogien mit den Gegenständen, welche der Sculptur eigenthümlich sind.

Auch von Seiten des Selbstbewußtseyns der Kunst, wenn ich so sagen darf, steht das Basrelief sehr hoch: es bestimmt sich von Grund aus nur für gelehrte Augen; Künstler und Betrachter sind außerhalb der allgemein geltenden Wahrheit über ein drittes einverstanden, worin sie eine gemeinschaftliche Wahrheit finden. Es ist merkwürdig und zerstört die nichtigen Grundsätze der Täuschung und Naturwirklichkeit mit Einem Male, daß sich grade in der materiellsten aller Künste, wo

sich die Richtigkeit der Nachahmung sonst beynah mit Händen greifen läßt, eine Art willkührlicher Zeichen gebildet und zu einem vollständigen Kunstgebiet erweitert hat.

Zum Basrelief gehört auch das Gepräge auf Münzen, und die Gemmen, theils die vertieft geschnittnen Steine (denn diese sind gemacht, entweder um bey durchsichtigen an der andern Seite gesehen oder abgedruckt zu werden) theils die Cameen. An diesen wird nun oft [33b] eine große Zierlichkeit in der Kleinheit bewundert: es sind sinnreiche und geschickte Auszüge aus dem Großen, was die Sculptur liefern kann. Die Münzen sind historische Monumente in Miniatur; die Gemmen, bey denen nun auch die Schwierigkeiten in Betracht kommen, die bey dieser Gattung überhaupt und nach der besondern Beschaffenheit des Steines sich vorfinden, und daher manche spielende Auskunft erlaubt ist, kann man eigentlich die Kleinodien der Sculptur nennen. — Man erzählt, daß Prometheus die Ringe auf folgende Veranlassung erfunden haben soll. Jupiter hatte beym Styx geschworen, ihn nie von seinem Felsen frey zu lassen, da ihn nun Herkules erlöst hatte, wollte zwar Jupiter seine Einwilligung geben, aber doch den Eid scheinbar gerettet wissen. Prometheus nahm also ein Stückchen von dem Felsen, woran er gefesselt gewesen war, und befestigte es mit einem daran gelötheten metallnen Reif an seinem Finger: so entstanden die Ringe, welche die Menschen nachher zum Andenken ihres Wohlthäters, und dessen, was er für sie gelitten, trugen. Diese sinnreiche Fabel läßt sich auch auf die Gemmen (die ja von den Alten meistens zu Ringen gebraucht wurden) im Verhältniß mit der Sculptur anwenden: sie sind eine spielende Auflösung dessen, was dieser im Ernst aufgegeben ist; [33c] wie das kolossale Bild als Felsen das Gemüth an sich fesselt, so fesseln wir diese hingegen mit einer liebkosenden zärtlichen Schätzung ihres Werthes an uns, und so durchlaufen die Eindrücke welche die Sculptur hervorbringt, von der grausenden Bewunderung des Großen bis zur gefälligsten Neigung für das Kleine den ganzen Kreis menschlicher Gefühle.

Wir haben im bisherigen uns fast immer auf die Praxis

der alten Künstler berufen, und an ihrem Beyspiele die Grundsätze der Kunst erläutert. Mit gutem Vorbedacht, und die Rechtfertigung dieses Verfahrens führt mich auf die Vergleichung der alten und neuen Sculptur. In allen andern Künsten giebt es etwas eigenthümlich modernes, nur in der Sculptur ist das, was dafür ausgegeben wird, bloße Ausartung, und die neueren Künstler haben, um etwas ächtes, wahrhaft schönes und großes hervorzubringen, durchaus auf der Bahn der Alten gehen müssen: die Antike ist für ihr Studium alles. Manche haben zwar geglaubt, den Geist der eigenthümlich modernen Sculptur beym Michelangelo zu finden; ich bin zu mittelbar und unvollständig mit den Werken dieses erhabnen Geistes bekannt, um dem zu widersprechen; allein [33 d] es bleibt doch sehr problematisch, ob das Streben des Michelangelo allgemeine Norm werden konnte, ob es nicht vielmehr ein seiner Originalität angemessener, bloß für sie eröffneter Privat-Pfad war, da hingegen in der Antike nicht das individuelle Genie dieses oder jenes Meisters, sondern ein allgemeiner Kunstgenius herrscht. Ausgemacht ist es wenigstens, daß der Einfluß, den er gehabt, sich sehr bald ganz ins Manierirte verlohr. Wir dürfen uns auch über das Nachstehen der Modernen und ihren Mangel an eigenthümlicher Kraft und Richtung in dieser Kunst nicht wundern. Denn wenn wir überhaupt den Geist der gesamten antiken und modernen Kunst durch Zusammenfassung unter das Prinzip einer einzigen Kunstdarstellung charakterisiren wollen, so können wir jenen füglich plastisch, diesen pittoresk nennen. Den Alten ist in allen ihren Kunstwerken die Reinheit und Strenge der Absonderung, die Einfachheit, die Beschränkung auf das Wesentliche, die Isolirung, das Verzichtleisten auf materielle Reize eigen, die, wie wir gesehen haben, so besonders im Wesen der Bildnerey liegen; die Neueren hingegen suchen wie die Mahlerey den Schein, die lebendigste Gegenwart, und begleiten den Hauptgegenstand ihrer Darstellung mit echappées de vue ins Unendliche. Hemsterhuys sagt sinnreich und treffend: die neueren Bildhauer seyen zu sehr Mahler, die alten Mahler seyen allem Ansehen nach zu sehr Bildhauer gewesen. Es war

natürlich, daß die dem Geiste nach herrschende Kunst auf die andern zuweilen einen ungebührlichen Einfluß hatte. [33e] Man könnte auch den allgemeinen Charakter von den beyden Haupttheilen der Musik entlehnen, und sagen die alte Kunst sey durchgängig rhythmisch, die neue gehe auf Harmonie. — Was Wunder nun, wenn die Alten vorzugsweise in demjenigen Kunstfache groß ja unübertrefflich sind, dessen Geist sich bey ihnen über die ganze Kunstwelt verbreitete, im Plastischen? — Im Basrelief zeigt es sich am deutlichsten daß die Modernen sich gar nicht innerhalb der wahren Gränzen dieser Kunst halten konnten noch wollten, ihnen galt das Fremde und Ungehörige für das schönste darin. Sie bearbeiteten also das Basrelief nach Grundsätzen der mahlerischen Composition; schon Ghiberti, dessen bronzene Pforten an der Kirche des heiligen Johannes zu Florenz übrigens von Michelangelo für würdig erklärt wurden die des Paradieses zu seyn, hat wohl den Grund hiezu gelegt; viel weiter wurde es aber von späteren, unter andern dem Algardi, getrieben. Sie machten perspectivische Hintergründe mit weitläuftiger Architektur, ließen die Plane oft nach einem hoch angenommenen Horizont sich hinaufziehen, gruppirten mit unzähligen Figuren, oft mit einem Meer von Köpfen über und hinter einander, machten vorn ganz [33f] große und fast herausstehende Figuren, hinten ganz kleine und flach gehaltne, und dergleichen mehr. Auch auf den Medaillen bemerkt man meistentheils denselben üblen Geschmack, bis etwa in den letzten Dezennien, und noch immer kommen solche Münzen zum Vorschein, worauf Dinge abgebildet sind, die gar nicht mehr ins Gebiet der Formen gehören, Schlachten mit Kanonen und Fahnen, wo die Menschen nur Schaarenweise behandelt sind, Landschaften, Flüsse, Schiffe mit Segeln, ja Dinge die bloße Farben- und Lichterscheinungen sind, wie Sonne, Mond und Sterne findet man darauf erhaben geformt. In der Sculptur hat besonders Bernini dem Fasse den Boden eingeschlagen, und den verderbtesten Geschmack eingeführt, dem damals ganz Europa zujauchzte. Es ist nichts so verkehrtes, abgeschmacktes und dem Wesen der Sculptur widerstreitendes zu ersinnen, was sich nicht in

den Werken jenes Zeitalters reichlich fände: Gemeine Natur in den Formen, Gewaltsamkeit, Verzerrung und theatralisches Wesen im Ausdrucke, Tänzergrazie, und Perückenwürde, fliegende Lappen von Gewändern, überladne Gruppirung, Ausführung allegorischer Gedanken in Handlungen welche für die Sculptur nicht passen und am Ende bloße [33 s] Epigramme sind; dabey Keckheit und anmaaßliche Leichtigkeit in der Behandlung, ein metaphorisches und zuweilen ein buchstäbliches Balanciren auf den Fußzehen. Am Ende sind auch die gepriesenen Kinder [1]) des Fiamingo mit ihren Hängebacken und fleischigen runden Gliedern kein rechter Gegenstand für die Sculptur, wegen der zu großen Weichheit und Unbestimmtheit ihrer Formen: die Alten, wenigstens aus der besseren Zeit, haben sie entweder etwas erwachsener gewählt, oder doch strengere Formen an ihnen fingirt. — So ist es bis gegen die neuesten Zeiten fortgegangen, noch die besten französischen Bildhauer der letzten Generation, ein Falconet, der sich so groß gegen die Alten machte, ein Pigalle, waren manierirt oder Naturalisten. Man kann wohl nicht in Abrede seyn, daß Winkelmann und Mengs auf die Herstellung des Studiums der Antike, und der richtigen Weise sie nachzuahmen, großen Einfluß gehabt und sich dadurch ein unsterbliches Verdienst erworben haben.

Wenn der schlechte Geschmack der Neueren in der Sculptur uns schon jetzt, durch den besseren verdrängt, nicht überall so auffallend umgiebt, so müssen wir bedenken, daß es den Neueren oft an den Mitteln gefehlt hat, ihre abgeschmackten Gedanken recht kolossal [33 h] für alle Ewigkeit hinzustellen; die Armseligkeit der Zeiten, da sie dieselben nur in einer gemeinen Materie und im kleinen ausführen konnten, hat sie der Vergänglichkeit überantwortet. Man sehe aber nur die kleinen Figuren, welche in Elfenbein oder dergleichen gearbeitet in den Cabinettern vorgezeigt werden: daran läßt sich urtheilen, was die Neueren gewollt haben. Wie gern möchten sie wohl

---

[1]) Die Flamändische Gräfin. Einfall des Walpole über die Kinder des Albano.

auch im Großen schwebende Figuren an ihren Flügeln oder einem flatterden Gewande in der Luft befestigen! Steinerne Meereswellen und Wolken, Dinge die nichts sind als bewegte Flüßigkeiten und folglich gar keine Form haben, hat man genugsam gesehen. Noch kurzens hat ein Französischer Bildhauer eine Iris auf Wolken sitzend verfertigt, woraus zu beyden Seiten ein Ende marmorner Regenbogen herauskommt. Auch der Merkur von Pigalle in Sanssouci sitzt auf einem Wolkenberge.

Prüfung des vielfältig gepriesenen Gedankens, welcher dem Nahlschen Denkmahl einer Mutter und Kindes in der Schweiz, und einer Kopie desselben hier in Berlin, dem Silberschlagschen, zum Grunde liegt. Die Verstorbnen, dort Mutter und Kind, hier Mann und Gattin, drängen sich nämlich durch die Öffnung des zerborstnen Grabsteins, als wäre [34a] dieser durch die Gewalt ihrer Leiber gesprengt und sie im Auferstehen begriffen. Der Grabstein ist ohne Zweifel ein wirklicher, kein bloß nachgemachter: er ist mit Inschriften und allem Zubehör versehen, liegt auch wirklich als Deckel über dem Grabe. Hier wird also den Figuren, die als lebend bloß ins Gebiet der Fantasie gehören, eine Wirkung in der Reihe der wirklichen Dinge beygelegt. Welche Vermischung von Natur und Kunst! Gewiß von diesem Kunstwerk kann man nicht sagen, es sey mit einem Rahmen gebohren: denn wenn der Grabstein dafür genommen wird, so gäbe das ein Bild, welches seinen Rahmen anzubeißen scheint. Ferner sieht man hier das edle Prinzip der Täuschung in seinem Glanze: steinerne Figuren könnten freylich mit Gewalt dagegen gestoßen, einen steinernen Grabstein sprengen, aber dadurch würde uns das Wunder der Auferstehung nicht vergegenwärtigt, welches doch die Hauptabsicht ist. Wir müssen die Figuren als lebendig [illegible] fleischern ansehen, und dann ist es ein höchst widriger [illegible] wie sie liegend in horizontaler Lage zwischen den [illegible] geborstnen Steines peinlich eingeklemmt sind. Noch [illegible] nur ein einziges Mal in Einem Moment durch [illegible]ler Wunder geschehen kann, ist hier permanent [illegible] so der jüngste Tag anticipirt und durch seine

Versetzung in den gewöhnlichen Zeit- [34b] lauf abgenutzt. Wenn er aber wirklich erscheint, so kann noch eine merkliche Verwirrung daraus entstehen. Denn auf einer Seite ist zwar den Verstorbenen die Schwierigkeit durch die vorläufige Sprengung des Grabsteins erleichtert; auf der andern werden sie aber, um wirklich zu auferstehen, erst ihre steinernen Ebenbilder aus der Spalte werfen müssen, welches diese sich nicht ohne Widerstand möchten gefallen lassen da sie so lange im Besitz des Auferstehens gewesen. Kurz die ganze für sublim ausgerufene Erfindung gehört in dieselbe Classe mit den auf ein Brett gemahlten und ausgeschnittenen Mägden, welche in den altfränkischen Häusern an den Ecken der Treppen stehen und zu kehren scheinen. Diese können einen allerdings noch weit besser täuschen als jene Denkmähler, aber dann wird man zuletzt ungeduldig werden, und fragen: ob denn das Kehren kein Ende nimmt, und das Haus niemals rein wird? So wie bey einem solchen Grabmahl: ob sie denn mit dem Auferstehen niemals fertig werden? — Man wünscht, sie möchten es endlich einmal abthun und vollends herauskommen, oder aber im Grabe Ruhe halten, da doch für jetzt noch nichts daraus wird.

Rückkehr zur Darstellung des Geistes der antiken Kunst durch Lesung und Erläuterung der dahin gehörigen Stellen aus meiner Elegie an Goethe.

[34c] [1]) **Architektur.**

Die Sculptur ist die Kunst schöner Formen an Gegenständen, welche der Natur nachgebildet sind. Die Architektur definiren wir als die Kunst schöner Formen an Gegenständen, welche ohne bestimmtes Vorbild in der Natur, frey nach einer eignen ursprünglichen Idee des menschlichen Geistes entworfen und ausgeführt werden. Da ihre Werke demnach keinen von den großen ewigen Gedanken, welche die Natur ihren Schöpfungen eindrückt, sichtbar machen, so muß ein

[1]) Dreyzehnte Stunde.

menschlicher Gedanke sie bestimmen: d. h. sie müssen auf einen Zweck gerichtet seyn. Hiemit ist zugleich die Foderung der Nützlichkeit, welche an die Architektur gemacht wird, abgeleitet, und zwar auf solche Weise, daß wir sehen, sie könne nie der des Schönen weichen, da dieses hier nur unter der Bedingung der Zweckmäßigkeit existiren kann. Wie in der Sculptur die Fantasie befugt ist, sogar solche Dinge zu bilden, gegen die der Verstand bedeutende Einwendungen haben möchte, wenn es zur Prüfung käme, (wie z. B. Centauren, Medusen ꝛc.) so kehrt sich hier das Verhältniß um: die Fantasie ist dem Verstande untergeordnet, als von welchem die ganze Wirkung zuerst ausgeht.

Durch obige Definition haben wir der Archi- [34d] tektur eine ganz andre Gränzbestimmung und einen viel weiteren Umfang gegeben als gewöhnlich geschieht. Denn wenn man sie als die Kunst, schöne Häuser zu bauen, erklärt, so ist nicht einzusehen, warum vor unzähligen Dingen grade die Häuser den Vorzug verdienen, daß ihnen zu Liebe eine eigne schöne Kunst gestiftet werden muß. Es könnte eben so gut besondre Künste für schöne Stühle, Tische und andres Geräthe geben; und da man keine Rubrik weiß, worunter man die Verfertigung dieser Dinge bequem unterzubringen weiß; so schließt man sie gewöhnlich vom Gebiete der schönen Kunst aus. Dann scheint aber die Verfertigung der Häuser jenes Vorrecht ohne statthaften Grund zu genießen, und daher kam es natürlich, daß man der Architektur ihren Rang als schöne Kunst häufig streitig gemacht hat. Da nach unsrer Definition die schöne Form an allen zu gewissen Zwecken verarbeiteten Körpern der Architektur angehört, also auch schöne Altäre, Candelaber, Vasen, Becher, Geschirre aller Art, so könnte man einwenden, der Name passe nun nicht mehr. Auf den Namen kommt uns nichts an, und wir wollen nicht darum streiten: wir haben diesen gewählt, weil sich gerade kein bequemerer vorfindet. Wenn aber bauen im weitläuftigsten Sinne körperliche Gegenstände zu dauerhaftem Bestande auf irgend eine Art construiren heißt, [34e] so kann auch die Beybehaltung des Namens Architektur für die gesamte sich hiemit

beschäftigende Kunst schicklich scheinen; das Architektonische in dergleichen noch so kleinen Gebilden leuchtet auch dem ungelehrten Sinne ein.

Die Regeln für die Errichtung schöner Gebäude werden in dieser Kunst doch immer die erste Stelle einnehmen; es ist sehr begreiflich und verzeihlich, daß sich die Aufmerksamkeit ausschließend auf sie gewandt hat, da es doch nur vorzugsweise hätte geschehen sollen. Denn die Architektonik giebt wie die Plastik nichts als Formen, und muß daher streben von diesen den bestimmtesten, klarsten, vollendetsten Eindruck in die Seele zu bringen, welches nothwendig durch vergrößerte Dimensionen begünstigt wird. Aus eben dem Grunde also, weswegen die Plastik ins Colossale zu gehen liebt, richtet die Architektonik ihr Hauptaugenmerk auf Errichtung großer Gebäude: Tempel und Paläste sind ihre Kolossen, zierliche Formen goldner und silberner Kleinodien u. dergl. eben das für sie was die Gemmen für die Sculptur. Die Gesetze dieser Kunst werden sich daher auch an jenen am deutlichsten entwickeln lassen, wiewohl sie durch alle bis in die kleinsten Gebilde gleichmäßig hindurchgehen.

Da die Schönheit immer eine bedeutsame Erscheinung ist, so muß die schöne Form an [34f] Constructionen, bey denen die Bestimmung für einen gewissen Zweck das Wesentliche ist, zuvörderst in der Erscheinung dieser Zweckmäßigkeit bestehen; dann kann noch etwas hinzukommen, was darüber hinausgeht, aber nie im Widerspruche damit stehn darf. Wir werden bald näher sehen, was dieß sey.

Der menschliche Geist stellt in der Architektur nicht Nachbilder von Naturgegenständen auf, sondern Ausführungen eigner Entwürfe. Doch kann er dabey niemals ganz aus der Natur herausgehen: denn indem er einen Zweck in der Körperwelt realisiren will, muß er sich ihren Gesetzen unterwerfen, ja er selbst ist theils mit, theils ohne Bewußtseyn an sie gefesselt. Es giebt eine Gränze, bis wohin die Naturgesetze mit denen unsers Geistes als völlig einerley erkannt werden: dieß ist das Gebiet des Mathematischen. Die unmittelbare und absolute Evidenz der mathematischen Sätze ist

nichts anders als diese Einsicht. In einer andern Region spielt die Natur mit dem Schein der Freyheit: das ist die organische Welt; hier werden wir es nur daran gewahr, daß unser Geist mit der Natur eins ist, daß das Gesetzmäßige, welches durch alle Organisazionen hindurchgeht, der allgemeine Typus derselben, für unsre Fantasie eine unübersteigliche Gränze bildet, innerhalb dessen sie allein [34g] spielen darf, über welchen hinaus aber sie nichts als Ungeheuer und unreife Mißgeburten hervorbringt.

Es ist im vorhergehenden schon einmal bemerkt worden, daß die Natur im Reich des unorganischen mit geometrischer Regelmäßigkeit producirt, wo sie ungestört wirkt; die organischen Formen hingegen sind, bey einer mathematischen Grundlage, welche die Symmetrie und Proportion der ganzen Gestalt ausmacht, durchaus nicht mathematisch constructibel. Um Beyspiele von jenem zu geben: das Wasser gerinnt bey seinem plötzlichen Übergange vom flüßigen zum festen Zustande im Frieren nach graden Linien und bestimmten Winkeln; die Salze, Krystalle und eine Menge Minerale schießen in regelmäßigen Prismen, Säulen und andern vieleckigen Figuren an; die Phänomene der Schwerkraft beym Fallen, Werfen und Stoßen der Körper ereignen sich in Richtungen und nach Graden welche sich berechnen lassen; die Wirkungen des Schalles und Lichtes, schon an der Gränze der eigentlich körperlichen Welt, können wir uns ebenfalls nur nach mathematischen Gesetzen begreiflich machen; ja auch die Himmelskörper bewegen sich in geometrisch zu vermessenden Bahnen nach arithmetisch zu bestimmenden Zeiten. Dieß könnte zufällig scheinen, wenn die geometrischen Figuren bloße Formeln [34h] zur Erleichterung für unsern Begriff wären: allein sie sind der Ausdruck und die Erscheinung von der Wirkungsart der Grundkräfte der Natur. So ist der Punkt, dynamisch betrachtet, das Bild der absoluten Intensität, der höchsten Concentration; der Zirkel ist die Vereinigung dieser, oder der Attractiv-Kraft mit der Expansiv-Kraft: der Mittelpunkt ist nämlich der Sitz jener, die Peripherie stellt die Gränze vor, wo die von demselben Punkte aus wirkende Expansiv-Kraft,

durch das Übergewicht jener gehemmt worden, welche deswegen überall gleich weit vom Mittelpunkte entfernt ist, weil beyde Kräfte gleichmäßig nach allen Richtungen wirken. Die grade Linie oder die Länge ist das Schema des Magnetismus, einer Kraft die in zwey entgegengesetzte aus einander tritt. Die Ellipse ist die Verbindung der Länge mit dem Kreise: man könnte sie einen magnetischen Zirkel nennen, wie auch vor kurzem ein vortrefflicher Denker gewagt hat das Sonnensystem, worin bekanntlich die elliptische Bewegung herrscht, als einen großen Magnet zu construiren. Das Quadrat und der Cubus sind Bilder von mit sich selbst vervielfältigten oder potenzirten Kräften, wie man ja auch in der Mathematik längst diese Worte zur Benennung der Potenzen gewählt hat, und was dergleichen mehr ist. [35a] Ferner in besonderer Beziehung auf das auf der Oberfläche unsers Erdbodens befindliche, bezeichnet die Perpendicular-Linie die Richtung nach welcher die Schwerkraft wirkt, und die Horizontallinie die Indifferenz in Ansehung dieser Kraft, in welche sich z. B. flüßige Materien setzen.

Daß die mathematische Construction in der organischen Bildung aufhört zu gelten, ist äußerst bedeutend: es zeigt an, daß die organisirten Individuen sich selbst bestimmende Ganze, gleichsam Naturen in der Natur sind. Die allgemeinen Naturkräfte sind zwar der Stoff ihrer Thätigkeit, aber indem selbige in ihren Kreis eintreten, müssen sie sich der individuellen Strebung des Ganzen unterwerfen und werden davon modifizirt. Jenes Element kommt daher auch in den Organisationen mit zum Vorschein, theils in der abgemessenen Zeit der unwillkührlichen innern Bewegungen, theils in der Symmetrie und manchen Verhältnissen des Baues, es ist aber durchaus wieder mit willkührlicher Bewegung und dem freyen Schwunge der lebendigen Gestalt überkleidet.

Die Natur baut, um es kurz zusammenzufassen entweder geometrisch oder organisch. Diese Alternative ist so wahr, daß da, wo sie den organisierten Geschöpfen einen Überschuß von Activität giebt, der nicht auf die Selbsterhaltung und [35b] Fortpflanzung der Gattung verwandt wird, welches die

Erscheinung von den sogenannten Kunsttrieben der Thiere giebt, sie sogleich wieder zur mathematischen Regelmäßigkeit zurückkehrt. Nach der Beschaffenheit der Materien, worin die Thiere arbeiten und andern Umständen, läßt sich diese dunkler oder deutlicher wahrnehmen: an den Häusern der Biber, den Nestern der Vögel die zum Theil zirkelrund sind, den Cocons der Seidenwürmer, dem Gewebe der Spinnen, am vollkommensten an den Bienenzellen, die auch häufig als regelmäßige Vielecke ausgemessen und bewundert worden sind. Eigentlich ist es aber nicht wunderbarer, daß die Natur dergleichen durch frey scheinende jedoch ihr als Werkzeuge dienende Geschöpfe verrichten läßt, als wenn sie es unmittelbar verrichtet, wie beym Anschießen der Krystalle, ja es ist ganz dasselbe. Zur Erläuterung können die eben so regelmäßig gebildeten Bedeckungen mancher Thiere dienen, denen wir darum nicht im mindesten künstliche Geschicklichkeiten zuschreiben. Die Schnecken und Conchylien sind an sich formlose Gewürme, ihre Schalen winden sich aber in Spirallinien, die nach gleichem Verhältniß ablaufen, in konische Figuren von der sichtbarsten Regelmäßigkeit; warum? weil dieser kalkige Absatz ein Übertritt aus dem organischen in das Mineralreich ist.

[35c] Dieser Blick auf die Natur war hier wesentlich erforderlich, er hat uns nicht von unserm Gegenstande entfernt, sondern ihm vielmehr näher geführt. Denn die Architektur ahmt nicht in einzelnen Gegenständen die Natur nach sondern in ihrer allgemeinen Methode. Da sie es mit todten Materien zu thun hat, so muß sie zuvörderst geometrisch und mechanisch bauen, darin besteht die architektonische Richtigkeit. Erst wann dieser Genüge geleistet ist, darf an eine freyere Ausschmückung gedacht werden, die eben deswegen unfehlbar eine nähere oder entferntere aber immer unverkennbare Anspielung auf das Organische seyn wird.

Winkelmaß, Richtscheid und Zirkel sind folglich die ersten Werkzeuge des Architekten, wodurch die Grundlage des ganzen Entwurfs bestimmt werden muß. Die Perpendicular-Linie ist wegen ihrer Beziehung auf die Schwerkraft die der Festigkeit, weil eben das Gewicht der auf einander ruhenden Massen

sie in dieser Lage erhalten muß, da es nach derselben Richtung wirkt; die Horizontallinie ist die Erscheinung des Gleichgewichtes darin. Diese beyden Linien herrschen daher an der Hauptmasse und in den wesentlichsten Abtheilungen der Gebäude, und die geringste Abweichung von ihnen, Schrägheit oder Ungeradheit wird daran als die äußerste Entstellung beurtheilt. Ein Thurm der sich etwas nach der einen Seite neigt, kann vielleicht eben so fest stehn als ein völlig [35d] grader, aber er scheint fallen zu wollen, und darum macht er einen widrigen Eindruck, dessen Hervorbringung mit Fleiß zu bezwecken von Seiten des Baumeisters höchstens eine abentheuerliche Künsteley wäre: wir verlangen daß der sichre Stand des Thurmes in seinem Äußern erscheinen soll. — Nur da, wo es nicht mehr auf Halten und Tragen ankommt, ist es erlaubt, freyere Lineamente anzubringen, die denen an einigen Theilen der Pflanzen und an den Formen lebender Geschöpfe herrschenden, ähnlich sind. Ohne Dazukunft aller solcher Zierrathen wird die Architektur zwar sehr einfach bleiben, und ihr Charakter wird ernst und strenge seyn, wie er es z. B. bey den Aegyptiern war; allein sie kann doch derselben eher entrathen als der mathematischen Grundlage, und die Ausartung des Geschmacks in ihr besteht fast immer darin, daß die Verzierungen zu sehr gehäuft und am unrechten Orte angebracht werden: es ist durchaus zerstörend für jeden guten Eindruck da Schwung und Wellenlinien anzutreffen, wo die Erscheinung der Festigkeit, die Gleichheit der Eintheilung und andre Zweckmäßigkeiten grade Linien erwarten ließen. Von dieser Art sind z. B. die gewundnen sogenannten Säulen, die jetzt allgemein verworfen sind, aber ehedem einmal beliebt waren, und noch unter der Architektur auf älteren Gemählden vorkommen. [35e] Die Säule ist zum Tragen bestimmt und darf daher nicht wie ein Schnörkel aussehen.

Daß in den Verzierungen Anspielungen auf das Organische liegen, wird niemand in Abrede seyn. Hier wird Laubwerk, Blumen, Thierköpfe u. s. w. oft unmittelbar nachgeahmt, und dann geht wie schon gesagt worden, die Architektur in die Sculptur über. In andern Fällen ist wenigstens die Ver-

wandtschaft des verzierenden Schnitzwerks mit der Art wie die Ranken und Stengel mancher Pflanzen sich schlingen, wie die Blätter zum Kelch einer Blume sich ordnen und zu oder aus einander neigen, u. s. w. sehr auffallend. Es giebt aber eine andre Analogie mit der organischen Natur, die gewöhnlich weniger bemerkt worden ist: sie bezieht sich auf das Ganze der Architektonischen Gebilde, und geht durch alle möglichen Gattungen derselben hindurch. Wir haben bemerkt, daß an der äußern Gestalt des Menschen und der meisten Thiergattungen, die ganz formlosen ausgenommen, Gleichförmigkeit und Entgegensetzung sich völlig die Wage hält: sie haben nämlich zwey Hälften, an deren jeder, für sich betrachtet, von oben bis unten und wiederum vorn und hinten alles verschieden ist; diese Hälften entsprechen einander aber vollkommen oder sollen es doch nach der Intention der Natur. Dieselbe Symmetrie fodern [35r] wir nun von allem was der menschliche Geist zu bestimmten Zwecken mit Ansprüchen auf schöne Form hervorbringt; ja sie ist der erste Schritt zum Hinausgehen über die bloße Nothdurft, und wird an einer Menge Dingen beobachtet die darum noch längst nicht zur schönen Kunst gehören. An einem Tempel sowohl als an einem Schrank, Stuhl oder Gefäß verlangen wir zwey gleiche Hälften zu sehen, und zwar müssen grade wie am thierischen Körper die doppelt vorhandnen Theile sich an denselben Stellen befinden, die, welche nur einmal da sind aber in die Mitte treffen und zwar so, daß die Linie welche die beyden Hälften sondert, sie gleich durchschneidet. Jede Abweichung hievon fällt uns als eine Mangelhaftigkeit auf. Das Merkwürdige dabey ist, daß wir diese Symmetrie nicht so durchaus von der innern Eintheilung des Hauses verlangen, daß hier der Bequemlichkeit zu lieb Abweichungen Statt finden dürfen, ohne uns zu beleidigen, grade wie auch im menschlichen und anderen Körper, die innern dem Bedürfniß dienenden Theile nicht symmetrisch vertheilt sind. Noch mehr: wir würden nicht befriedigt seyn, wenn sich die Symmetrie der Queere nach fände, wenn z. B. eine Linie horizontal mitten durch ein Haus hindurch liefe oberhalb und

unterhalb welcher in der perpendiculären Richtung sich alle Theile entsprächen; sondern jene Linie muß von oben [35g] bis unten hindurchgehen und die Symmetrie suchen wir zu beyden Seiten derselben. So haben die Architektonischen Gebilde grade wie thierische Körper ihr oben und unten, ihr Haupt und ihren Fuß, ihre Seiten, ihr rechts und links, und meistens auch ihre Vorder- und Hinterseite die verschieden seyn dürfen. Man gebe wohl Acht, daß es gar nicht nöthig ist, daß wir die Symmetrie sehen um die Form schön zu finden; es ist genug daß wir sie voraussetzen. Eine Vase z. B. die vorn ihre Mündung und hinten ihren Henkel hat, kann uns, im Profil betrachtet, wo wir von oben bis unten und von hinten nach vorn zu lauter verschiedenartige Theile wahrnehmen, durch die Eleganz der Umrisse und die anmuthigen Rundungen, durch den schlanken Bau des Ganzen ungemein gefallen. Wenn wir sie aber herumdrehen und sehen daß sie auf der andern Seite durchaus abweichend gebildet ist, eckig, anders geschweift, mit verstärkten oder schwächeren Rundungen, so erklären wir sie sofort, gesetzt auch diese andre Hälfte wäre für sich genommen eben so schön, für eine bizarre Misgestalt, grade wie es uns mit Schrecken und Abscheu erfüllen würde, wenn ein Mensch, den wir bloß im Profil gesehen, uns plötzlich an der andern Seite ein völlig verschiednes Gesicht zeigte.

Diese Symmetrie wird zwar an gewöhnlichen [35h] Wohnhäusern häufig dem Bedürfnisse aufgeopfert: diese machen denn aber in so fern keinen Anspruch darauf, Werke der schönen Kunst zu seyn. An öffentlichen Gebäuden, Denkmälern der Pracht u. s. w. hat man sie nur unter barbarischen Nationen in Zeitaltern der Rohheit und Unwissenheit vernachläßigt. Woher rührt nun die unbedingte Foderung einer solchen Symmetrie? Zur bloßen Erscheinung der Zweckmäßigkeit gehört sie nicht: ein Gebäude könnte in allen seinen Theilen die Festigkeit des Baues, die geometrische Regelmäßigkeit offenbaren, und doch von einer Seite zur andern durchaus ungleich seyn. Auch baut die Natur in ihren unorganischen Productionen, wenn man sie etwa da,

wegen der gleichartigen Materien welche sie bearbeitet, als das Vorbild des Architekten ansehen wollte, keinesweges auf solche Art. Allein dergleichen werden auch niemals für ein Ganzes erkannt: ich kann mir einen Haufen Basaltsäulen oder Krystalle ohne Schaden vermehrt oder vermindert denken. Die Symmetrie tritt erst in der organischen Welt ein: im vegetabilischen Reiche ist sie noch verwickelt und kommt nicht mit völliger Evidenz zum Vorschein, die Gipfel der Pflanzenwelt ausgenommen, wie Blumen und dergl., welche sich der animalischen Symmetrie annähern, wie auch hier erst Verschiedenheit der Geschlechter Statt findet. Alles dieß ist sehr bedeutend. [36a] Die Pflanze ist von der umgebenden organischen Welt noch nicht ganz losgerissen, sondern ohne Freyheit der Bewegung an sie gefesselt. In der Thierwelt hingegen verkündigt die vollendete Symmetrie ein geschloßnes und selbständiges, sich selbst bestimmendes Ganzes, eine kleine Welt; und so wird auch in der Architektur die Erscheinung der Ganzheit dadurch erreicht. Das Werk wird dadurch erst als Werk, d. h. als Ausführung eines einzigen untheilbaren Entwurfs erkannt, und isolirt.

Wie wir überhaupt alle schöne Kunst nur in einem höheren Sinne als imitativ haben gelten lassen, so ersieht man auch aus obigem, in wie fern von der Architektur behauptet werden kann, sie ahme die Natur nach. In der Grundlage, im eigentlichen Bauen, sucht sie die Wirkungsart der mechanischen Kräfte sichtbar zu machen; in der Anlage des Ganzen aber sowohl, als in der Ausschmückung der einzelnen Theile befleißigt sie sich, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, des Zoomorphismus: sie giebt auf mancherley Weise Anspielungen auf das organische Leben. Wie man die sämtlichen Künste hat zur bloßen Nachahmung herabsetzen wollen, so hat man auch die Architektur durchaus und in eigentlicherem Sinne zur nachahmenden Kunst umgedeutet, welches die [36b] Quelle einer Menge gezwungner Erklärungen und willkührlicher Regeln geworden ist. Und zwar geschah dieß auf doppelte Art. Entweder die Architektur als schöne Kunst soll sich selbst als Handwerk des bloßen

Bedürfnisses nachahmen, oder sie soll bey ihren Bildungen auf bestimmte Vorbilder in der Natur Rücksicht nehmen, namentlich bey den Säulenordnungen auf die Verhältnisse des menschlichen Körpers.

5 Wir wollen jene Hypothese zuerst näher beleuchten. Nach derselben wären die Höhlen der Troglodyten, oder die armseligen Hütten der Wilden das erste Vorbild der Baukunst: aus jenen soll die Bauart mit Gewölben abgeleitet seyn; zwey in die Erde gesteckte Pfähle, durch einen quer darüber 10 gelegten verbunden, sind die Grundform alles übrigen Bauens. Es sey natürlicher und leichter gewesen, mit Holz als mit Stein zu bauen; und da die Menschen dieses gelernt und der größern Dauerhaftigkeit wegen vorgezogen hätten, wäre dennoch die Form der hölzernen Gebäude beybehalten und in 15 den steinernen ausgedrückt worden. Die erste Andeutung dieses Gedankens findet sich schon beym Vitruv; neuere, unter andern Algarotti, haben ihn mehr im Detail ausgeführt, und ein ganzes System von Regeln dessen, was schicklich und erlaubt sey oder nicht, darauf gegründet. Die Säulen be- 20 deuten erstlich unbehauene bloß [36c] oben unter der Krone und unten über der Wurzel abgesägte Baumstämme. Deswegen sind sie rund, deswegen verjüngen sie sich nach oben, wie ja auch die Baumstämme der Regel nach thun. Die in der Rinde befindlichen Ritzen sollen durch die Cannelirungen 25 ausgedrückt seyn. Dergleichen Baumstämme wurden nun zuerst ohne weiteres unter das Dach, welches sie stützen sollten und auf den platten Erdboden gesetzt; dieß ist die Stufe welche man an den ältesten Säulen der Dorischen Ordnung bemerkt, welche nur aus einem Schaft ohne Capiteel und 30 Base besteht. Bald nahm man die Unbequemlichkeit wahr, daß sie sich durch die darauf ruhende Last senkten und unten von der Feuchtigkeit litten. Man legte also, um dieß zu verhüten eins oder mehre Bretter darunter, welches durch den Säulenfuß und die Plinthe vorgestellt wird. Auf eben 35 die Art wurden oben mehre Bretter über einander gelegt, damit der Stamm der zu tragenden Last eine größere Fläche darbieten möchte, und so entstand das Capiteel. Das Architrav

ist ein über die stützenden Stämme gelegter Querbalken, auf welchem das Dach ruht. Der Vorsprung desselben um den Regen abzuhalten bildet das Carnies; zwischen diesem und dem Architrav bleibt aber der Raum für den Fries frey, [36 d] in welchem man natürlicher Weise die Köpfe der Balken erblickt, welche inwendig das Gerüste des Daches tragen. Diese wurden vornämlich in der Dorischen Bauart durch die Triglyphen vorgestellt; erstlich habe man die Balkenköpfe grade abgesägt, nachher damit sie das Auge nicht beleidigen möchten Bretter von der Form der nachherigen Triglyphen davor genagelt. Die Verkleidung der zwischen den Balkenköpfen bleibenden Lücken habe den Metopen den Ursprung gegeben u. s. w.

Man sieht, daß nach dieser Ansicht alle für nothwendig geachteten Theile in der Architektur allegorisch zu nehmen sind, und das Bauen aus Stein eine beständige Maskerade des Bauens aus Holz ist. Gesetzt nun auch sie ließe sich historisch durchführen, indem man solche alte Denkmäler nachwiese, wo der Ursprung aus den Formen des ersten Materials sichtbarer zu seyn scheint als in andern, und sie ließen sich in eine stätige Stufenfolge zusammenreihen, von dem ersten Übergange an bis zur größten Entfernung von jenem Ursprunge, so würde dadurch für die Regeln der Baukunst noch nichts bewiesen werden können. Denn was geht es den an, der aus Stein zu bauen versteht, wie man [36 e] in der Vorzeit nothdürftig aus Holz gezimmert hat? Wie kann die zufällige Entstehung eine unveränderliche Norm abgeben? Wenn man auch wirklich zugeben müßte, was man gern kann, daß die sämtlichen zu der Bauart mit Säulen gehörigen Theile, auf solche Art veranlaßt und anfänglich bloß aus Gewöhnung beybehalten worden sind, so würde es immer noch schlecht um ihre artistische Rechtfertigung stehen, wenn man nicht aus Gesetzen der zweckmäßigen und schönen Form sie an einem steinernen Gebäude ohne Rücksicht auf sein hölzernes Urbild als nothwendig ableiten könnte. Das wahre daran ist, daß wo die Menschen zuerst mit Holz bauten, sie es natürlich in großer Länge bearbeiteten, weil sie leicht be-

merken konnten, daß der Zusammenhang seiner Theile in dieser Direction zäher sey. Beym Stein findet dieser Unterschied nicht Statt, und seine ursprünglichste Bearbeitung mußte also auf eine Form gehen, die nach allen Richtungen gleiche Stärke und Festigkeit hat, welches der Cubus ist. Nachher konnten die Menschen, durch das Zimmern darauf geführt, beobachten, daß auch ein Theil der Vorzüge des Bauens mit Holz beym Steine statt finde; daß [36 f] sich selbiger in Säulen, Balken und Platten der Länge nach hauen lasse, und ungeachtet seiner Sprödigkeit noch Festigkeit genug behalte. Es kann auch seyn, daß man in Ländern die keine Waldungen, dagegen ergiebige Steinbrüche hatten, wo man also, sobald man über die ersten Hütten hinausging, in Stein und nicht in Holz zu bauen anfing, wie es bey den Aegyptiern der Fall gewesen zu seyn scheint, Mühe gehabt hat, sich zu dem freyen, schlanken und luftigen Charakter zu erheben, zu welchem die Griechische Bauart zuerst durch die Nachahmung der hölzernen Gebäude geleitet seyn mag; daß es daher rührt, wenn die Aegyptische Baukunst bey unförmlich dicken Mauern, engen Thüren und Fenstern, niedrigen drückenden Decken der kleinen Gemächer (weil man ohne Gewölbe keine großen mit Stein bedecken konnte) stehen blieb, mit einem Worte wenn das Cubische als ihre architektonische Grundform überall hervorstach.

So viel über die Gültigkeit dieser Hypothese. Jetzt von der andern vorhin erwähnten Art der Nachahmung. Dem Vitruv zu Folge, der es vermuthlich aus Griechischen Schriftstellern hat, soll die Dorische Säulenordnung, die am wenigsten schlank ist, und schlichten Knauf und Fuß hat, die Ver- [36 g] hältnisse des gedrungenen männlichen Körperbaues vorstellen. Von da sey man in der Jonischen Ordnung zur zarteren weiblichen Proportion fortgeschritten: man habe der Säule unten statt des Schuhes ein Sims gegeben; die Voluten am Capiteel, deren wunderbare Schönheit man an den antiken Jonischen Säulen oft so sehr bewundert, bedeuten die gekräuselten Haarlocken, und die Cannelirungen die faltigen Kleider der Matronen. Endlich habe man in

der Corinthischen Ordnung die jungfräuliche Schlankheit vorstellen wollen, darauf beziehe sich auch der reichere Schmuck derselben, indem dieser dem Geschlecht und Alter ihres menschlichen Urbildes am meisten zieme. Als ein erläuterndes Bild, ein treffender Einfall genommen kann man dieß nicht nur gelten lassen, sondern es als sehr sinnreich loben; wird es aber ganz buchstäblich ausgelegt, und zum Grundsatz gemacht, aus welchem man die Regeln für die Verhältnisse der Säulen, z. B. der Höhe zum Durchmesser, und ihre sonstige Form erst herleiten will, so wird eine Albernheit daraus, und es kann nicht ohne die größte Gezwungenheit in der Erklärung von manchem was als gültig einmal angenommen ist, abgehen. Die Säule steht grade aufrecht, sie ist nicht viereckig sondern rund, es findet bey ihr ungefähr ein solches Ver- [36 h] hältniß der Höhe zum Durchmesser Statt wie bey der menschlichen Gestalt, sie hat oben und unten ausgezeichnete Theile, welche das Ganze schließen: ein Haupt und einen Fuß; das sind ungefähr ihre Analogieen mit dem menschlichen Körper. Dieß bildet freylich eine Anspielung, aber nur eine leise und entfernte, gar nicht eine solche, die einzig gölte und alle übrigen ausschlösse. Man kann eben so gut in den verschiednen Säulenordnungen eine auf den Wuchs einiger Baumarten finden: die Dorische Ordnung wäre der Eichbaum, die Jonische der Buchbaum, die Corinthische eine noch schlankere Gattung. Das Capiteel stellt alsdann den Anfang der Krone vor, die Base die Erweiterung des Stammes über der Wurzel, der Schaft den Stamm selbst, und auf diese Weise läßt sich die Verjüngung nach oben, welche man bey der menschlichen Gestalt schwerlich herausbringen möchte, viel natürlicher erklären. Eigentlich aber soll die Säule weder einen Menschen noch einen Baum vorstellen, sondern eine Säule, den integranten Theil eines Gebäudes, nach ursprünglicher menschlicher Idee entworfen. Man erzählt den Ursprung des Corinthischen Capiteels folgendermaßen. Ein junges Corinthisches Mädchen war gestorben, ihre [37 a] Amme hatte ihr einen Korb, welcher Gefäße enthielt, die dem Mädchen im Leben lieb geworden waren, auf den Grabstein oder Cippus

gesetzt und selbigen zu größerer Sicherheit mit einem Ziegel bedeckt. Eine unten stehende Acanthus-Pflanze schlang ihre Ranken um den Korb herum, und da die Blätter oben an den Ziegel stießen, bogen sie sich nach außen. Callimachus der Architekt ging vorbey, und wurde so von der Schönheit dieses Schauspiels entzückt, daß er beschloß es in einem eignen Capiteel nachzuahmen. — Wir haben keine Ursache die Ächtheit dieser Geschichte zu bezweifeln, wir finden es vielmehr sehr wahrscheinlich, daß ein genialischer Künstler eine zufällige Beobachtung so geistreich benutzt habe: allein soll deßhalb das Corintische Capiteel immerfort noch einen Korb mit Akanthus bewachsen, auf dem Grabmale eines Mädchens vorstellen? Daß die Schönheit der Säulen hauptsächlich in demjenigen bestehe, was über die Richtigkeit der Form nach ihrer besondern Bestimmung hinausgeht, und auf lebendige Gestalt anspielt, geben wir nicht nur zu, sondern behaupten es nach unserer ganzen Theorie ausdrücklich.

[1]) So ist es zuvörderst schöner, daß die Säule rund als daß sie viereckig ist: diese Eckigkeit würde [37b] sie nicht geschickter machen, ihre Bestimmung zu erfüllen, denn die Festigkeit gewönne dadurch nichts. Zu dieser ist nur eine verhältnißmäßige Dicke überhaupt gegen ihre Höhe und gegen die Last, welche sie tragen soll, erfoderlich; auch daß sie perpendicular aufgerichtet, und oben und unten horizontal abgeschnitten sey. Ihre Peripherie braucht dagegen nicht gradlinicht zu seyn, weil sie sich nirgends an andre Theile des Gebäudes anfugen soll; als freystehend wird sie aber am besten durch den Zirkel bestimmt, weil sie auf diese Art von allen Seiten die gleiche Ansicht darbietet, und folglich am meisten in sich selbst vollendet erscheint. Sie könnte ferner ein vollkommner Cylinder seyn: warum hat man es dabey nicht bewenden lassen, sondern sie nach oben zu um einen Theil ihres Durchmessers verjüngt? Wäre die Säule oben dicker als unten, so würde ihr fester Stand wirklich leiden, denn sie müßte alsdann mit der schwächeren Base ihre

[1]) Vierzehnte Stunde.

eigne darüber hinausstehende Last tragen. Wäre sie stark kegelförmig zugespitzt, so stünde sie zwar unten fest, würde aber der zu tragenden Last oben zu wenig Fläche darbieten. Eine mäßige Verjüngung vermeidet diese Unbequemlichkeit, giebt dennoch ein Ansehen größerer Festigkeit, und leitet von selbst das Auge nach [37c] oben auf dasjenige hin, was auf der Säule ruht. Die Verjüngung ist an den Säulen Dorischer Ordnung in grader Linie vorgenommen, und da sie hier das größte Verhältniß gegen die Dicke hat, besonders an den ältesten, so haben diese beträchtlich das Ansehen abgestumpfter Kegel. An den Jonischen und Corinthischen Säulen ist hingegen die Linie nach welcher sie rund herum abnehmen eine Curve, ein Cirkel-Segment, dessen Mittelpunkt aber sehr entfernt ist, so daß die Krümmung nur durch genaue Messung bemerkt werden kann, und das Auge bloß eine größere Leichtigkeit und Freyheit in der ganzen Gestalt gewahr wird. Ferner, die Säule könnte auf einer gemauerten Grundfläche unmittelbar unter dem Architrav stehend, ohne wesentliche Unbequemlichkeit des Knaufs und Fußes entrathen: allein sie würde sich dann weniger befriedigend als Ganzes schließen. In der Mitte darf das Auge keinen Anstoß finden, es muß ungehindert an den gleichartigen Theilen fortgleiten. Dagegen wenn es unten gar nichts von der ganzen Masse der Säule ausgezeichnetes erblickt, könnte es noch eine Fortsetzung suchen und die sichtbare Säule für ein Bruchstück einer zum Theil in den Boden versunknen Säule halten. Oben würde der [37d] Übergang zu der Querlage ohne dergleichen allzu schroff und unvorbereitet seyn. Ich sage nicht, daß dieses gar nicht Statt finden dürfe, nur wird es den Charakter einer sehr strengen Einfachheit haben. Wiederum ist, besonders bey der Jonischen und Corinthischen Ordnung das Haupt der Säule weit reicher und üppiger verziert als der Fuß seyn darf. Man denke sich die Capiteele derselben in umgekehrter Richtung oder sonst modifizirt unten an der Säule, und sie werden einen üblen Effekt machen. Die schönen Voluten, die dreyfachen Reihen geschweifter Blätterzierrathen, würden das Auge am Boden festheften, da dem

Architekten vielmehr daran liegt, damit die ganze Größe seines Gebäudes überschaut werde, es durch anziehende Reize in die Höhe zu lenken: der untere Theil der Säule versteht sich von selbst, wenn der obere erst erblickt worden ist. Aus eben diesem Grunde ist der Gipfel des Gebäudes, und alles was in ihm wieder einen partialen Gipfel bildet, wie eben der Säulenknauf, das Obere einer Thür u. s. w. der Ort für die sprechendsten bedeutsamsten Zierrathen; Basreliefs z. B. die an einer schlichtgemauerten Unterlage da wo sie nicht in Stufen hinangeht, sehr übel stehn, und gleichsam mit Füßen getreten werden würden, [37e] stehn am schicklichsten auf dem Giebelfelde, an den Metopen und so ferner. Dadurch erhält das Architektonische Werk wieder eine Ähnlichkeit mit der menschlichen Bildung, von der auch der oberste Theil, das Gesicht, der vielbedeutendste und die Aufmerksamkeit am meisten anziehende ist.

Eine der wichtigsten Lehren in der Architektur ist die von den Proportionen, die wir aber hier nur sehr im allgemeinen berühren können. Vitruv bemerkt, der menschliche Körper sey so gebaut, daß ein Theil oder eine Weite an demselben zum Maße für andre diene, daß dabey ein fixes Verhältniß Statt finde, welches freylich nur so ungefähr zutrifft. Eben so wird nun in der Baukunst ein Theil zum Maßstabe für andre gemacht. So nimmt man den unteren Durchmesser der Säule 7, 8 bis 10 mal zur Höhe derselben; nach eben demselben bestimmt man die Weite. Da gewisse Proportionen hierin für die schönsten anerkannt worden sind, so haben manche etwas geheimnißvolles darin gesucht, und gemeynt der Geist ergötze sich an den darin ausgedrückten Zahlenverhältnissen, wie er es bey den Accorden in der Musik ebenfalls an den Zahlenverhältnissen der Vibrationen thun soll, welche bey den verschiednen Tönen Statt finden. Dieß ist aber eben so wenig [37f] gegründet. Das Auge erblickt die so proportionirten Größen an einem Gebäude nicht arithmetisch in ihre Einheiten gesondert, sondern geometrisch als Ganze; es kann nur ungefähr messen, nicht mit einer Genauigkeit, daß man wissen könnte, ob die Zahlen auch wirklich aufgehen oder Brüche übrig bleiben.

Ein Baumeister, Namens Sturm, hat gemeynt, die Griechischen Säulenordnungen seyen von Gott unmittelbar geoffenbart, weil ihre Verhältnisse so vollkommen, daß es die menschlichen Kräfte übersteige sie zu erfinden. Wenn jene Redensart nichts weiter bedeuten soll als dieß: sie liegen in der Natur der Sache, so kann man sie gern gelten lassen; buchstäblich genommen, müßte man aber sagen, Gott sey bey dieser seiner Offenbarung etwas wankelmüthig gewesen, indem ja nach dem Vitruv die Verhältnisse anfangs nicht dieselben waren wie nachher; die Säulen waren nämlich weniger hoch gegen die Dicke, man ging in ihrer Schlankheit nachher immer weiter. Es findet also dabey innerhalb einer gewissen Breite noch Abwechselung und Freyheit Statt, welche durch die wirkliche Bestimmung der Säule, und durch die Erscheinung dieser Zweckmäßigkeit beschränkt wird. Eine sehr plumpe kurze und dicke Säule würde zwar gut tragen, aber sie würde viel Raum einnehmen, und eine Säulenreihe sich fast zur Mauer [37 a] verengen, da sie doch einen luftigen Vorhof oder Umzirk des Gebäudes bilden soll, durch welchen das Auge frey hindurchspielt. Eine äußerst dünne und hohe Säule würde nicht tragen können und brechen zu müssen scheinen. Innerhalb des Verhältnisses, welches schicklicher Weise angenommen werden darf, finden sich die verschiednen Säulenordnungen, die sich dann mehr zur Stämmigkeit oder Schlankheit neigen. So wie die verschiednen Proportionen am menschlichen Körper modifiziren diese dann auch den Charakter: der der Dorischen Säule ist ernster und einfacher, der Jonischen gemilderter, der Corinthischen zärtlicher und üppiger. Vitruv bemerkt auch, daß hierauf bey Erbauung der Tempel Rücksicht genommen werden müsse: der Minerva, dem Mars und Herkules errichte man Dorische Tempel; der Venus, Flora, Proserpina und den Nymphen, lauter holden weiblichen Gottheiten Corinthische; der Juno und Diana Jonische. Dieß mag lokaler Umstände wegen nicht immer beobachtet worden seyn, allein die Angabe davon beweiset, daß die Alten diese Verschiedenheit allerdings als charakteristisch fühlten. In der angenommenen Säulenordnung hat immer noch die Weite der Stellung auf die Höhe

Einfluß, und beyde werden dann noch, da bey ihnen nur auf den relativen Maßstab des unteren Durchmessers Rücksicht genommen wird, durch das absolute Maß der Größe und Höhe der Säulen bestimmt. Sind sie sehr hoch, so [37h] dürfen sie verhältnißmäßig nicht so weit aus einander seyn, weil sonst der steinerne Querbalken, der sie verbinden muß, zu lang werden und brechen würde. Es muß hiebey auf das Rücksicht genommen werden was das Auge der Haltbarkeit einer schon bekannten Materie zutraut; ferner auf gewisse optische Effecte: denn diese hängen ebenfalls nicht von dem relativen Maß der Theile unter einander, sondern von der absoluten Größe der Dimensionen ab, nach welcher sie sich in einer gewissen Distanz und Richtung dem Auge darbieten. Es versteht sich, daß der Künstler nicht darauf ausgehen darf, durch starke Vergrößerung oder Verdickung gewisser Theile solche grobe und handgreifliche Täuschungen aufzuheben, welche selbst das ungelehrte Augenmaß durch Räsonnement zu verbessern gewohnt ist: denn alsdann würden wir an der Erscheinung irre werden, und die durch eine wirkliche Abweichung von dem Gleichmaß weggebrachte scheinbare vermissen; sondern das obige bezieht sich nur auf feinere optische Täuschungen, die nicht so leicht mit Bewußtseyn beobachtet werden: z. B. man macht die äußersten Säulen einer Reihe um ein unmerkliches dicker, damit sie den übrigen gleich erscheinen, weil sie freyer von Licht und Luft umspielt etwas von ihrem Umriß verlieren, und dergleichen. So hat der Architekt eine Menge Beziehungen zu beobachten; es ist nicht genug, daß er [38a] Theile zusammenfügt, wie sie nach gewissen mechanischen Regeln an sich und gegen andre proportionirt seyn sollen, sondern er muß sie in ihrem lebendigen Zusammenhange anschauen: sein Werk muß, nach einer einigen untheilbaren Idee entworfen, ein solches seyn, in welchem jeder Theil alle übrigen bestimmt, und gegenseitig von ihnen bestimmt wird. Daraus leuchtet ein, wie die Architektur, bey der strengsten Wißenschaftlichkeit, dennoch eine Kunst ist, welche nicht durchaus erlernt werden, sondern auf wahrhaft genialische Weise ausgeübt werden kann.

Das erste beym Bauen ist das Bedürfniß, das zweyte

die Erscheinung der Zweckmäßigkeit worin das wesentliche Schöne besteht, das dritte die Ausschmückung. Diese darf wohl bis zu einem gewissen Überflusse gehen, wenn er nur nicht gerade zu wieder unschicklich wird und jenes aufhebt. So ist es z. B. allerdings erlaubt, Theile anzubringen oder anzudeuten, die eigentlich einem gewissen Zwecke dienen sollen, hier aber nichts verrichten. Dergleichen sind angelehnte, und nicht einmal wirklich gerundete, sondern flache um wenige Zoll aus der Mauer hervorspringende Säulen. Hingegen wirkliche ungeheuer dicke und große Säulen [38b] hinzustellen, wo sie nichts zu tragen haben, ist verkehrt. — Ein runder Giebel innerhalb eines dreyeckigen oder umgekehrt ist schon ein lästiges doppeltes Exemplar; ein in der Mitte gebrochner Giebel aber ist völlig verkehrt, denn diese angemaßte Zierlichkeit in der Form hebt seine ganze Bestimmung auf, indem der Giebel dasjenige, worüber er steht, vor dem Regen und Wetter überhaupt decken soll, auf diese Art aber in der Mitte vielmehr eine Traufe bildet. — Cicero redet einmal von der Übereinstimmung der Zweckmäßigkeit und Schönheit am menschlichen Körper, und trägt dieß dann auf Gebäude über. Die Nothwendigkeit habe zuerst dem Giebel seinen Ursprung gegeben, man habe nemlich das Wasser an beyden Seiten wollen ablaufen lassen; bald habe man aber gesehen, daß dieser nutzbare Theil zur Würde besonders der Tempel viel beytrage. Wenn daher auch im Himmel ein Capitolium erbaut werden sollte, wo kein Regen fallen kann, so würde es dennoch ohne solchen Giebel nicht die gehörige Würde zu haben scheinen. In dieser Behauptung ist freylich etwas erschlichnes: denn im Himmel wo kein Regen fällt, gelten auch die auf unsrer Erde herrschenden Gesetze der Schwerkraft nicht; es würde dort also auf ganz [38c] andre Weise aus aetherischen Materien gebaut werden, und wer weiß, welche andre Einrichtung die Stelle des Giebels vertreten möchte. Indessen ist so viel wahr, daß sich hier wirklich ein außerordentlich glückliches Zusammentreffen der körperlichen und geistigen Foderungen findet. Wir wollen, wie an der Säule, so am ganzen Gebäude unten und oben ausgezeichnete Theile

sehen, zwischen denen die gleichförmige Hauptmasse desselben eingeschlossen ist. Unten ist es die über den Boden erhöhte Grundlage, die zum Theil dann in Stufen ausgeht; sie bezeichnet das Verhältniß des Gebäudes zur Erdfläche, auf der es ruht, so wie der Giebel oder das Gewölbe zur freyen Luft und zum Himmel. Der Fronton ist die Stirn des Gebäudes, wie auch der Name ausdrückt, er endigt das ganze in einem höchsten Punkt, welcher mir perpendicular herunterwärts die Linie der Symmetrie giebt, zu deren Seiten die beyden einander entsprechenden Hälften liegen, statt daß diese Linie, wenn das Gebäude oben ganz flach ist, erst gesucht werden muß. Aus dieser Ansicht folgt auch, daß die schönste Form des Giebels ist, wenn er die Seitenwinkel spitz und den oberen flach hat, daß dieses Verhältniß sogar zunehmen muß in dem Maaße, wie das Gebäude [38d] breiter wird, wie es auch die Alten immer beobachtet haben. Denn widrigenfalls, bey großen Seitenwinkeln wird der Giebel spitz, und geht so sehr in die Höhe, daß er gar leicht der Hauptmasse des Gebäudes darin gleich kommen könnte; wodurch er für einen bloßen schließenden Gipfel ganz unverhältnißmäßig werden würde. — Aus eben dem Grunde haben die Alten die Gewölbe an runden Tempeln von außen in einem Zirkelsegment, aber flacher als ein Halbzirkel sich schließen lassen; inwendig hingegen ist die letztgenannte Figur die wahre auch von ihnen beybehaltne Form des Gewölbes. Denn dieses ist eine sinnreiche Aufhebung des Gesetzes der Schwere, indem lauter Körper, welche für sich so stehn, daß sie fallen müßten, dergestalt zusammengefügt werden, daß je einer den andern hält und trägt. So wie also der Luftkreis über uns ein Gewölbe zu bilden scheint, und uns dadurch seine Leichtigkeit verkündigt, so nimmt auch die Bogenlinie des Gewölbes den Druck der Schwere von uns und zieht uns zu sich in die Höhe.

[38e] Bisher die Architektur in ihrem Ernst betrachtet, kolossal. In den kleineren Gebilden mehr Spiel der Freyheit, nicht so schwere Massen, oft alles aus Einem Stück. Beyspiel an den Füßen eines Stuhles, die gleichsam seine Säulen. Nach unten zugespitzt, viereckicht, geschweift nach außen [nicht

erlaubt an einem Tische], alsdann die Lehne rückwärts übergebeugt. Thierfüße, [unter Tische und Stühle]. Allerdings erlaubt. Victorien unter dem Thron des Jupiter Olymp. — Greifen und dergleichen. Caryatiden, vielleicht daher übertragne Gränze des Fantastischen. 5

Trink und Eßgeschirre, Vasen. [Zweckmäßigkeit.] Oft das einzige mathematische der Lothrechte Stand und der Zirkel als Base. Übrigens alles in geschwungnen Linien emporstrebend. Die Anspielung auf das Organische meist Blätterwerk und Blumen betreffend. [Fantastische Bildungen von Lampen und 10 dergleichen erlaubt.] Auch hier wird das Geräumige durch die Leichtigkeit der Übergänge gesucht. [Einfachheit und Großheit; Zierlichkeit. Alle die verschiednen Style der Architektur.] Eckige zerschneidende Zierrathen verkleinern weil sie den Blick zu sehr an einzelne Theile heften. Symmetrie und Contraste. 15

Antike Baukunst eben so vollendet und unübertrefflich als die Plastik. Die modernen Nachahmer der Alten. Zuerst die spätern Monumente aus Zeiten des schon verderbten Geschmacks kennen gelernt, misverstanden. — Die ächteren Griechischen lernt man erst jetzt durch Reisebeschreiber oft sehr 20 unzuverläßig kennen. — Barbarismen aus den Angewöhnungen, die man aus dem Mittelalter noch an sich hatte. Michelangelo, Peterskirche.

[38 r] Gothische Baukunst. Historische Frage über ihre Entstehung. Uneigentlicher Name. Sarazenen. In Indien. 25 Ihr Charakter in Italien verfälscht. In ihrer Reinheit in Deutschland, Frankreich, England. Ob sie überhaupt Kunstwerth hat, da sie durchaus der Griechischen entgegengesetzt? — Excentrische Consequenz. Partiale Gültigkeit für Ein Zeitalter, gewisse Sitten, besonders Eine Religion. Ursprung 30 vielleicht aus dem Bedürfniß unter der Bedingung eines gewissen Materials, Backsteine. Dünne Mauern. Hoch und schmal. Spitzbogen, hohe Fenster, Pfeiler. Vielfältige Frontons. [Unendlichkeit der Unterordnung.] Zahllosigkeit ihr Prinzip wie Einfachheit der Griechischen Baukunst. Tempel 35 die Grundanschauung von dieser, Kirchen von der Gothischen. Idee eines katholischen Domes. Beziehung in der Bauart

auf die Bestimmung. Hauptaltar, Schiff, Chöre, Orgeln, Nebenaltäre, Kapellen, Thürme, Glocken. — Beschreibung einer Pforte mit Bildern der Patriarchen, Apostel u. s. w. Allegorie darin. — Walpole's Ausspruch über die Gothischen Kirchen. Dante's Gedicht als Gothischer Dom betrachtet.

[Bd. II. 39a] [1]) Mahlerey.

Wir haben schon verschiedentlich Seitenblicke auf diese Kunst gewandt, indem wir nämlich die Sculptur im Gegensatz mit derselben charakterisirten. Wir haben geschildert wie von den Modernen die letztgenannte verkehrter Weise nach mahlerischen Grundsätzen ausgeübt worden ist, wiewohl auch gültige Annäherungen und Übergänge von der Sculptur zur Mahlerey durch Gruppirung und Basrelief Statt finden. Eben so kann es auf der andern Seite vortreffliche Werke der Mahlerey geben, die im Geiste der Sculptur gedacht und ausgeführt sind. Bey der Frage, warum wohl die Sculptur aber nicht die Mahlerey colossal bilden dürfe, haben wir dieß besonders aus dem Grunde verneint, daß die Mahlerey die Größe eines Gegenstandes in Relation mit andern setzen muß, statt daß die Sculptur sie absolut für sich allein hinstellen kann. Wo jene also ebenfalls dieß System der Isolirung annimt, da darf sie auch Ausnahms-weise colossal bilden, wie z. B. Michelangelo bey den Propheten und Sibyllen in der Sixtinischen Capelle gethan hat. — Allein beyde Künste, weil sie bildende sind, durchaus nach denselben Maximen behandeln zu wollen wäre sehr verkehrt; und doch hat man, wie man in früheren Zeiten die Sculptur zur Mahlerey aus- [39b] dehnen wollte, in den neuesten nicht selten die empfohlne Nachahmung der Antike so verstanden, als sollte die Mahlerey in die Gränzen der Sculptur eingeengt werden. Selbst die Lehren eines Winkelmann und Mengs haben wohl dazu beygetragen auf diesen Abweg zu führen. [Mengs

---

[1]) Funfzehnte Stunde. (Goethe's Büste vorgestellt.)

Plafonds, vermiedne Verkürzungen.] Lessing hat sogar im Laokoon [in dem Anhange dazu] die Bestimmung der Mahlerey auf solche Weise angegeben: körperliche Schönheit sey ihr Hauptzweck und Gegenstand, der Ausdruck müsse derselben untergeordnet werden, und die historische Composition nur jene anzubringen dienen; alles Sätze, die bloß auf die Sculptur anwendbar sind. Herder hat sich in der Plastik mit großer Energie dawider gesetzt, und triftig und einleuchtend gezeigt, wie beyde Künste ganz verschiedne Sphären haben, wie schlecht die Mahlerey ihren Vortheil verstehe, wenn sie bloß kalte schöne Formen gleichsam mit dem Pinsel auszuhauen strebe, statt in der Region der Farben und des Lichts ihren lebendigsten Zauber zu suchen. Auf Lessings System könnte wohl seine Meynung von der Beschaffenheit der antiken Mahlerey (über welche ich auch des Hemsterhuys Ausspruch angeführt) Einfluß gehabt haben. Ob sie so ganz gegründet gewesen, ist eine Untersuchung auf die wir uns jetzt nicht einlassen, und es läßt sich bezweifeln; doch wäre dem auch so: die Autorität der [39 c] Alten könnte nichts gegen die Natur der Sache beweisen, vielmehr da der Geist ihrer Kunst überhaupt plastisch war, wie wir bemerkt haben, wäre es nicht zu verwundern, wenn sie die Mahlerey, bey der es der Verwandtschaft wegen so nahe lag, zu sehr im plastischen Sinne genommen hätten.

Die Sculptur stellt Formen durch Formen dar; die Mahlerey die ganze sichtbare Erscheinung durch einen optischen Schein. Das erste aber was das Auge erblickt, ist Licht und Farbe. Wo Licht und Schatten, und verschiedne Farben an einander gränzen, und nicht durch allmähliche Übergänge sondern plötzlich sich absetzen, erhalten wir den Umriß. Für den bloßen Sinn des Gesichts ohne Beyhülfe der übrigen, würde die ganze Sichtbarkeit nichts als eine bunte Farbentafel seyn, die keine andre Bedeutung für uns hätte, als die in der darin herrschenden Abwechselung, und den Sensationen, welche jede besondre Farbe unserm Organ erregt, läge. Aber durch unsre Fähigkeit, uns von den Gegenständen zu entfernen und ihnen zu nähern, uns in mannichfaltige Lagen gegen sie

zu setzen, sie zu ergreifen und belasten, lernen wir das Gesehene zeitig beurtheilen, und zwar mit solcher Leichtigkeit, daß wir uns dessen nicht mehr bewußt sind, sondern alles das, was Erfahrung und Übung zu unsern Gesichtsempfindungen hinzubringt, wirklich unmittelbar zu sehen glauben. [39d] Der reine Gesichtssinn giebt uns nichts als Lichtgrade und Farben, Gränzen derselben und folglich Umrisse und Figuren, und endlich relative Größen dieser colorirten Massen. Über die Formen der Gegenstände aber und ihre wahre Größe, ferner über ihre Entfernung und wirkliche Lage gegen einander, belehrt uns nur die Vergleichung andrer Eindrücke und Versuche mit denen des Gesichts. Im gewöhnlichen Leben, wo wir Geschäfte an und mit den Gegenständen vorhaben, vergessen wir oft den Schein ganz und gar, und glauben die Gegenstände so zu sehen, wie sie nach unsrer Bekanntschaft mit ihnen sind. Die pittoreske Einbildungskraft besteht eben darin, den Schein in uns wieder herzustellen, und sich z. B. an den tausendfältigen Ansichten zu ergötzen, welche ein einziger Gegenstand in verschiednen Lagen gegen uns, und unter verschiednen Beleuchtungen darbietet. Die Mahlerey wirft das reine ursprüngliche Sehen gleichsam aus uns heraus, indem sie das gerundete, vor und zurücktretende auf eine flache Tafel bringt, wie wir es unstreitig zuerst sehen. An dieser läßt sie aber durch das Betrachten die Bedeutung der wirklichen Körperlichkeit sich entwickeln. Sie mahlt daher weder für das kindische und ungeübte Auge, noch für das in der Dienstbarkeit des Bedürfnisses allzu geübte, [39e] welches den Schein selbst wahrzunehmen gänzlich verlernt hat, sondern für einen gebildeten Sinn der bey dem Schein verweilend zugleich die Bedeutung desselben auf das bestimmteste erkennt.

Wie die gesamte Erscheinung der Sichtbarkeit in Umriß, Licht und Farbe besteht, so hat auch die Mahlerey, welche selbige auffaßt, drey dem entsprechende Theile: Zeichnung, Helldunkel und Kolorit. Diese können abgesondert von einander gedacht werden. Läßt man die beyden letzten weg, so hat man die bloße Zeichnung vermittelst der Umrisse. Giebt man die Schattirung ohne Farbe bloß durch Schwarz und

Weiß und die zwischen ihnen liegenden Mittelgrade an, so hat man Zeichnung und Helldunkel zusammen; und erst durch die Hinzufügung der Farben bekommt die mahlerische Darstellung ihre Vollständigkeit. Allein auf gewisse Weise sind diese drey Theile der Kunst unzertrennlich verbunden. Gezeichnet wird nicht bloß durch Angabe der äußersten Umrisse, und der sich scharf absetzenden Gränze eines Theils gegen den andern, sondern auch die allmählige Abstufung der Tinten nach Licht und Schatten, welche ja Rundung, und folglich Form bezeichnet. Helldunkel und Kolorit bedingen sich aber wiederum gegenseitig: denn die Farben zeigen sich nach der verschiednen Beleuchtung ganz verschieden, und auf der andern Seite ist durch die besondre Lokal- [394] farbe eines Theils seine Lichtempfänglichkeit bestimmt, und in einer nicht colorirten Zeichnung muß hierauf durchgängig Rücksicht genommen werden.

Verschiedne Theoristen führen in gleicher Reihe mit diesen drey Bestandtheilen der Mahlerey auch Ausdruck und Composition auf, aber mit Unrecht. Denn diese sind keine Mittel der Darstellung wie jene, sondern sie gehören selbst zu ihr. Es kann von ihnen noch nicht die Rede seyn, wo gefragt wird: wie in der Mahlerey etwas zur Anschauung gebracht wird, sondern wenn man entwickelt, was vorzüglich diese Ehre verdient. Der Ausdruck zeigt sich an der menschlichen Gestalt durch Veränderung der Züge und der Farbe; er gehört also in der Mahlerey der Zeichnung und dem Kolorit an. Der Begriff der Composition bezieht sich auf die Wahl und Zusammenstellung in allen drey Theilen der Kunst.

Den ersten derselben, die Zeichnung, hat die Mahlerey mit der Sculptur gemein, welche nichts als Zeichnung ist. Eben diese Einfachheit des Wesens der leztgenannten Kunst spiegelt sich auch in dem ganzen Umkreise ihrer Darstellungen. Es giebt nur Eine Sculptur, aber viele weit aus einander stehende Gattungen der Mahlerey: historische Gemählde, zu welchen der Strebung nach auch Porträte gehören [395] sollen, nebst ihrem komischen Gegensatze, den Bambocciaten, Landschaften, Thierstücke, Blumen und Fruchtstücke und endlich

Stilleben. Bey der Sculptur fallen ihrem Wesen nach alle diese Gattungen weg, weil sie sich durchaus an lebendige Formen, hauptsächlich an die menschliche und zwar an das edelste in ihr zu halten hat. Auch in der Mahlerey haben diejenigen, welche sie nach der Sculptur zu modeln gedachten, diesen untergeordneten Gattungen gar keinen Werth zugestehen wollen, welchen wir vielmehr nach dem wahren Verhältniß zu bestimmen suchen werden.

Der, beyden Künsten, der Sculptur und der Mahlerey gemeinschaftliche Theil wird durch das Wesen der letztgenannten ganz verschieden modifizirt. Die Sculptur bleibt dabey der Wahrheit getreu, da ihr Werk für eine allseitige Prüfung bestimmt ist, und dieselbe muß bestehen können; die Mahlerey hingegen kann nur Eine Ansicht geben, und muß daher die Lineamente der Form auffassen, wie sie in dieser erscheinen. Mit Einem Wort sie zeichnet perspectivisch. Um sich in der Kürze einen allgemeinen Begriff von der Perspectiv zu machen, denke man sich das Auge in seinem jedesmaligen Stande als den Mittelpunkt der ganzen sichtbaren Welt. Von demselben aus können nun nach allen Richtungen unendlich [39h] viele Radien oder grade Linien gezogen werden, welches die Richtung ist, worin alles auf das Auge wirkt. Der Winkel nun, welchen zwey solche die Endpunkte eines Gegenstandes berührende Linien an unserm Auge machen, bestimmt die scheinbare Größe desselben. Hieraus folgt klar, daß die Entfernung verkleinern muß; denn die eine Seite des Triangels, der Durchmesser des Gegenstandes, bleibt dieselbe, die beyden andern Seiten werden aber verlängert, folglich muß der Winkel, in dem sie sich schneiden, kleiner werden. Auf eben diese Weise erklärt sichs, warum eine schräg gegen uns gerichtete Fläche sich verkürzt; und wenn man dieß Prinzip weiter durchführt, kann man daraus alle Modificationen, welche Entfernung und Verrückung in der Erscheinung der Körper hervorbringt, einsehen lernen. Da man nun in jedem Punkte ein Ding anders sieht, so folgt daraus, wie schon einmal bemerkt worden, daß der Mahler alles so abbilden muß, wie es von einem gewissen Punkte aus gesehen wird; er muß sich mit dieser partialen

Wahrheit begnügen, weil er sonst auf alle Wahrheit Verzicht leisten müßte. Damit der Betrachter aber jene erkenne, muß er sich eben so gegen die Abbildung stellen wie der Mahler gegen den Gegenstand. Jedes Gemählde hat folglich seinen bestimmten [40a] Gesichtspunkt, wozu dreyerley gehört: der Horizont, eine wagerechte Linie, welche quer durch das Bild gehend gedacht wird; der Augenpunkt, derjenige Punkt in dieser Linie, welchem das Auge grade gegenüber stehen soll; und endlich der Punkt der Entfernung. Diese perspectivische Bestimmung wird um so wichtiger je weitläuftiger die Composition ist, und dann finden sich auch gewöhnlich auf dem Bilde selbst Kennzeichen, woran selbst der ungelehrtere Betrachter sich in Ansehung derselben orientiren und den rechten Gesichtspunkt finden kann. Z. B. da wo parallele Linien an Gebäuden u. dergl. durch die scheinbare Annäherung sich in Gedanken fortgesetzt endlich schneiden müßten, fällt der Horizont hin; wo von der rechten und linken Seite her solche Durchschnittspunkte zusammen treffen, der Augenpunkt, u. dergl. mehr. Mit dem Horizont, das kann man sich folgendermaßen deutlich machen. Man denke sich eine völlig ebne Fläche, und am Rande derselben das Auge nur eben über sie hervorragend, so wird selbiges die ganze Fläche, weil sie noch keinen Winkel in ihm machen kann, wie eine bloße Linie, und die Gegenstände jenseit derselben unmittelbar an dieser erblicken. So wie es sich nun vertical über die horizontal liegende Fläche erhebt, muß diese ihm breiter erscheinen, [40b] weil ihr nächster und entferntester Rand einen um so größeren Winkel bilden. Den äußersten Rand der Erdfläche, welchen wir mit den Augen erreichen können, nennen wir den Horizont, das heißt die begränzende Linie, den Gesichtskreis. Wo keine zufällig über das allgemeine Niveau sich erhebende Gegenstände diesen verengern, wie z. B. auf dem Meere, da sehen wir den wahren Horizont, und der in der Mahlerey ist eigentlich dasselbe. Man nehme eine Landschaft oder ein Seestück, welches n einem Theil des Hintergrundes das Meer bloß durch den Himmel begränzt, und unmittelbar an diesen stoßend darstellt, so finden wir in dieser Linie ohne Schwierigkeit den mahle-

rischen Horizont, wie sie ihn uns auch in der Wirklichkeit bezeichnet. Aus obigem erhellet, daß, so wie das Auge höher steigt, der Horizont sich auch ihm gegenüber erhebt; jeder kann beym Ersteigen eines Berges die Erfahrung gemacht haben, daß der gegenüber liegende Berg in gleichem Maße höher zu werden scheint. Der Horizont bestimmt nun das wahre Maß der scheinbaren Grundfläche: ist er niedrig, so bedeutet eine kleine Breite derselben eine beträchtliche Distanz, ist er höher eine geringere; eben darnach muß sich auch die Schnelligkeit der Verkleinerung [40c] der Figuren und andern Gegenstände bestimmen.

Zu einem ungefähren Begriff mag das bisherige hinreichen. Die Wissenschaft, welche über alle diese Modificationen der Figur und Größe die Berechnungen liefert heißt die Linienperspektiv, und die Beobachtung derselben ist eigentlich noch kein artistisches Verdienst, sondern bloß unnachlaßliche Bedingung der Richtigkeit, wiewohl selbst große Meister dagegen verstoßen haben. Man sieht aber leicht ein, daß die mathematische Berechnung längst nicht überall hinreicht, weil die Formen der Gegenstände auf welche am meisten ankommt, der menschlichen Figuren, nicht geometrisch bestimmbar sind. Da muß also die Wahrnehmung unmittelbar entscheiden, und der Künstler muß jedesmal die Natur consultiren, wenn er sich nicht auf seine Geübtheit im Anschauen verlassen darf.

Was übrigens die Regeln für die Wahl des Gesichtspunktes betrifft, so ist es bekannt, daß der Entfernungspunkt so genommen werden muß, daß sich das Bild mit einemmale übersehen lasse, ohne doch an der gehörigen Deutlichkeit zu verlieren. Der Augenpunkt wird gern gegen die Mitte der Breite hingelegt, und für den Horizont ist eine mäßige Höhe, etwa der natürlichen des Auges gegenüber, das jetzt am allgemeinsten angenommene. Doch kann [40d] dabey auf die Bestimmung des Gemähldes an einem gewissen Orte gesehen zu werden, allerdings Rücksicht genommen werden. Bey solchen, die sehr hoch hängen sollten, haben Mahler nicht selten den Horizont weit unter dem unteren Rande des Gemähldes angenommen, so daß der Boden auf welchem die Figuren

stehen hinunterwärts geht, und nach der vorderen Linie nicht mehr sichtbar ist. Man hat viel darüber gestritten, ob dieß zu billigen sey oder nicht. Gewiß muß alsdann die Composition auch ganz eigends dazu eingerichtet seyn, sie darf wenig Tiefe haben und alles muß auf den vorderen Planen vorgehen. Bey einer besondern Beschaffenheit derselben könnte eine solche Wahl sogar vortheilhaft seyn. So erinnre ich mich, häufig Holländische Viehstücke gesehen zu haben, wo man hinter einer kleinen Erhöhung nichts sieht als Himmel und Wolken, und die darauf grasenden Kühe und Ziegen keine hinaufwärts gehende Erdfläche hinter sich haben. Sie zeichnen sich durch dieses Mittel gegen die Luft mit ihren bunten Farben auffallender und wunderbarer ab, so wie man bemerken kann, daß eine menschliche Figur seltsam groß erscheint, wenn sie so gegen uns steht, daß sie ganz über den Horizont hervorragt.

Wird der Horizont sehr niedrig genommen, bey einer gedrängten und viel Tiefe erfodernden [40°] Composition, so hat dieß die Unbequemlichkeit daß die Figuren einander auf die Hacken zu treten scheinen, daß sich alles in zu großer Schnelligkeit verkleinert, und auch durch Beobachtung der Luftperspectiv in der Verlohrenheit der Umrisse und Abschwächung der Farben diejenige Deutlichkeit einbüßt, welche zum Verständniß des Ganzen vielleicht nöthig wäre; den Einfluß, welchen dieß auf die Haltung des Ganzen hat, wegen der schnellen Veränderung der Farbentöne, welche dazu erfoderlich ist, zu geschweigen.

Ein allzu hoher Horizont macht an sich schon keinen angenehmen Effekt, und hat den Nachtheil, daß man die vorne stehenden Hauptgegenstände zu sehr von oben herab ansehn muß, wie man nicht gewohnt ist handelnde Menschen sich gegenüber zu sehen [1]); auch kann die Ferne dabey nicht gehörig zurücktreten. Man will wissen, daß die antiken Mahler sich häufig dieser Methode bedient haben, und schließt daraus auf

[1]) Man ist da gleichsam so situirt, wie im Schauspiel auf der oberen Gallerie.

ihre Unwissenheit in der Perspectiv. Freylich befinden sich die Mahler aus dem vierzehnten und funfzehnten Jahrhundert vielfältig in demselben Falle, und von diesen muß man allerdings eingestehn, daß sie keine Meister, wenigstens in der Luftperspectiv waren. Diese konnte wohl überhaupt nur dadurch recht cultivirt werden, [40f] daß man die Landschaftmahlerey zu einer eignen Gattung erhob. Denn alsdann erhielt die duftige Verworrenheit und Unbestimmtheit der Fernen einen Werth an sich, statt daß man bey Geschichten auf die Deutlichkeit ging, und sie auch da fingirte, wo sie in der Natur nicht anzutreffen ist. So mochten jene antiken Meister die hohen Horizonte aus Maxime gebrauchen, um manches zu zeigen, was sie sonst nicht hätten sichtbar machen können; wie unsre ehrenfesten alten Mahler z. B. eine Carawane der Erzväter in geschlungnen Linien von den Bergen herunterkommen lassen, und mehrere Stockwerke auf ihrem Gemälde formiren, die Figuren nehmen sehr allmählich an Größe und nur an dieser, nicht an Deutlichkeit ab, noch die Kleinsten haben dieselbe Genauigkeit der Umrisse und dieselbe Färbung, wenn sie nicht etwa um die Lufttinte anzudeuten in starres Blau übergehn. Der Zuschauer ist eingeladen, gleichsam von einem hohen Fenster herab, den Zug mit anzusehen. — Wir lachen jetzt über diese klare Einfalt in der Kunst, ich weiß nicht ob mit sonderlichem Rechte, da unsere Neueren oft in den entgegengesetzten Fehler fallen, den sogenannten mahlerischen Effekten zu lieb, schon die Umrisse der nächsten Gegenstände zu verwaschen, die Figuren in wildester Unordnung durch einander [40g] zu rütteln, und eine solche Zweydeutigkeit hervorzubringen, daß die Structur des ganzen Vorganges, wenn ich so sagen darf, nie befriedigend übersehen werden kann.

Daß durch systematische Befolgung der Linienperspectiv der vollkommenste Schein in Rücksicht auf Figur und Größe hervorgebracht werden kann, begreift am Ende auch der, welcher weder Mahler ist, noch Anlage hat es zu werden; aber in der Region des Lichtes und der Farben wird auf einmal der ganze Umfang der mahlerischen Zaubereyen aufgethan. Das Licht, wiewohl mechanische Physiker, die sich nichts denken

können als das handgreifliche, und die alles lebendige erst ertödten müssen, um dann das caput mortuum zu zerlegen, es zu einer Materie haben machen wollen, so ist es dennoch gänzlich unkörperlich, und ihm kommt nichts von den Attributen desjenigen zu, was wir mit dem Namen Materie zu belegen gewohnt und berechtigt sind. Das Licht ist ein ewiges Selbsterkennen der Natur, die uns dadurch gleichsam schon in der Sinnenwelt den Wink zum Idealismus, zur Einsicht in ihre durchgängige Geistigkeit, giebt; so kommt es, durchaus nicht träge Materie, sondern rein activ, vom Himmel zu uns herab, als der Ausdruck eines alles umfassenden Verhältnisses: wenn mir der Ausdruck [40b] vergönnt ist, die göttliche Sprache der Sonnen und der übrigen Himmelskörper unter einander, denen die Alten nicht ohne großen Sinn eine inwohnende Intelligenz zuschrieben. In der modernen Physik hat sich die Mathematik des Lichtes bemächtigt und die Wissenschaft der Optik gestaltet. Auch muß das Licht nothwendiger Weise geometrisch construirbar seyn; denn, wie schon einmal bemerkt worden ist, bezeichnet das Mathematische dasjenige Gebiet, wo wir die Gesetze der Natur als mit denen unsers Geistes identisch erkennen: und wo sollte dieß der Fall seyn, wenn nicht hier, da das Licht so wie die Schwerkraft (wovon es gewissermaßen das Umgekehrte ist) zu den ersten einfachen Prämissen der Natur gehört, aus denen sich nachher erst ihr complizirtes und für uns nicht mehr übersehbares System entwickelt. Was nun das Mathematische in der Wirkungsart des Lichtes betrifft, die gerade Linie worin sich der Strahl fortpflanzt, die Winkel worin er sich verbreitet, die Degradation des Lichtes unter bestimmten Bedingungen, seine Refraction, die Schattenwerfung und was dergleichen mehr ist, darüber kann allerdings ein wissenschaftlicher Unterricht für die Mahlerey ertheilt werden. Allein dieses Wissen ist das allerwenigste bey der Kunst der Beleuchtung, und dem Künstler ist damit noch längst nicht geholfen. [41a] Denn man bedenke nur, daß er kein wahres Licht hat, um es von der Palette auf die Leinwand zu übertragen, sondern bloß Pigmente, unter denen ihm Weiß das Licht und Schwarz die Abwesenheit desselben

oder den Schatten repräsentiren muß. Mit diesen schwachen Mitteln ausgerüstet wagt er sich auf den Kampfplatz gegen die Allmacht der Sonne, gegen die Magie des schwimmenden feuchten Mondenscheines, gegen die Helle der Fackeln, Kerzen
5 und sonstigen Brandes, welches alles nur secundäre Erscheinungen von der allgemeinen Wirkung der Sonne auf der Erde sind. Freylich werden die Gemählde nicht aus inwohnender Kraft erhellet, sie leuchten nicht wie die Augen jener Prinzessin in Hamiltons Mährchen, die so glänzend waren, daß man die
10 Kerzenerleuchtung sparen konnte: das gemahlte Bild muß immerfort um einige milde Strahlen betteln, es trägt seine Sichtbarkeit, und somit seine Existenz von der allgebietenden Sonne und dem Tageslichte zur Lehn. Allein unter der geringen Voraussetzung der gehörigen Erhellung von außen
15 her, entweder in einer mit der auf dem Gemählde angenommenen übereinstimmenden Richtung, oder nur überhaupt, entfalten sich sogleich innerhalb der Tafel desselben, wofern es anders schön beleuchtet ist, die wunderbarsten, und oft fast [41b] unbegreifliche Lichteffekte. Man glaubt nicht nur die freund-
20 liche Helle, die blitzenden Widerscheine glänzender davon getroffner Körper, das Durchsichtige der Schatten, die besänftigende Ruhe einer mäßigen Erhellung und die heimlichen Tiefen einer an Düsterheit gränzenden geschloßnen Dämmerung zu sehen; sondern es haben Mahler gewagt, die Quelle des
25 Lichtes in dem Bilde selbst anzunehmen, und nicht etwa wie die Sonne hinter Wolken und das Feuer hinter dem aufsteigenden Rauch zu verbergen, sondern sie sichtbar seyn zu lassen, und ihre Ausstrahlungen nach allen Seiten mit einem entzückend lebendigen Schein zu verbreiten, wie es Correggio
30 in seiner weltberühmten Nacht gethan. Die Bewerkstelligung von so etwas zu lehren sind alle Regeln ganz unvermögend; die Hauptsache dabey muß die zarteste, reinste Empfänglichkeit des Sehorgans für die Licht- und Farben-Erscheinungen, und die liebevolle Aufbewahrung derselben in der Fantasie thun: es
35 wird immer schlecht ausfallen, wenn jemand auch mit den gründlichsten Berechnungen dergleichen unternimmt, ohne in seinem Innern davon entzündet zu seyn.

Einigermaßen läßt sich denn doch das Wunder begreiflich machen, wie es möglich ist, solche Effekte mit bloßen glanzlosen Pigmenten hervorzubringen. Wir werden [41c] nämlich unaufhörlich relativ affizirt: so beurtheilen wir Größe und Kleinheit, Kälte und Wärme, und die Eindrücke des Gesichts sind hievon nicht ausgenommen. Man erinnre sich nur, wie den Kranken, der lange in einem ganz dunkeln Zimmer zugebracht hat, der matteste Schein wie der unerträglichste Sonnenglanz blendet; wie umgekehrt, wenn man aus völliger Helle plötzlich in eine mäßige Dunkelheit versetzt wird, wie man anfangs herumtappt, und erst allmählig die Gegenstände unterscheiden lernt. Eben so betrachtet man nun auch, wenn das Gemählde unsern Blick lange ausschließend auf sich heftet, die Tinten, welche Licht und Schatten darauf andeuten, im Verhältniß zu einander: und es ist die Unendlichkeit der Abstufungen, die Kunst diese leise in einander übergehen und doch merklich bleiben zu lassen, was die Kraft von beyden herausbringt. Die Schwärzen, welche man hat, kommen den Wirkungen der Finsterniß weit näher als das Weiß denen des Lichtes: und so ist der Mahler genöthigt das Übergewicht auf jene Seite zu legen, das Licht mehr durch tiefe Schatten, als diese durch grelle Lichter zu heben. Schon Leonardo da Vinci sagt vortrefflich: „Mahler, der du den Glanz des Ruhmes begehrst, fürchte die Dunkelheit der Schatten nicht.“ Überhaupt hatte dieser tiefsinnige [41d] Meister sehr viel über die Geheimnisse der Beleuchtung gegrübelt, und man kann sagen, er habe das Helldunkel des Correggio, was er noch nicht ganz zur Ausführung bringen konnte, vollständig prophezeyt. Auf obige Bemerkung gründet sich auch die Regel, Licht und Schatten in großen Massen beysammen zu halten, denn in solchen umfassenden Partien kann eine weit bedeutendere Degradation Statt finden, da bey kleinlich zerstreuten Lichtern und Schatten die Übergänge plötzlich und schroff seyn müssen. Zwar wird diese Regel auch in Hinsicht auf die Wirkung der ganzen Composition gegeben: ihre Beobachtung verbreitet Ruhe über selbige und sammelt die Aufmerksamkeit; das Gegentheil könnte also nur dann vortheilhaft seyn, wenn auf

alle mögliche Weise Verwirrung und Zerstreuung ausgedrückt werden muß. Dahin gehört ferner die Regel, die Hauptmasse von Licht gegen die Mitte des Bildes anzubringen, und sie nach allen Seiten zu schließen. Das nachgeahmte Licht wird dadurch um so einheimischer darauf, wird mehr isolirt, und vor der unmittelbaren Vergleichung mit dem wirklichen gesichert, bey der es immer zurückstehen muß.

[1]) Was den dritten Theil der Mahlerey, das Colorit betrifft, so besteht die Vollkommenheit [41e] desselben nach dem einfachsten Begriffe darin, daß jede einzelne Lokalfarbe so wahr als möglich nachgemacht sey, welches eben so leicht auszusprechen, als schwer zu erreichen ist. Man sieht leicht ein, daß die Aufgabe dadurch unendlich verwickelter wird, daß die Farben nicht an und für sich, sondern an bestimmten und sehr verschiedenartigen Oberflächen der Körper ausgedrückt werden sollen; mit Farben, die aus verwandten Bestandtheilen auf einerley Art gemischt sind, muß er das Matte und Glänzende, das Glatte und Rauhe, das Trockne und Feuchte, und eine Menge verschiedner Charaktere der Stoffe zugleich mit ihrer Färbung ausdrücken. Noch mehr, er muß eine auf der Oberfläche liegende, und eine andre durch sie hindurch schimmernde erscheinen lassen, wie es z. B. bey der menschlichen Haut der Fall ist, wo auf dem Gewebe der Adern und andern Gefäße unter ihr, und auf dem Spiele des Blutes und der Säfte in selbigen jenes ganz eigenthümliche beruht, was man Carnation nennt, und was als der Gipfel der bedeutenden Farbenerscheinung in der Natur betrachtet werden muß. Wie die Natur in Ansehung der Formen, in ihren todten Producten und untergeordneten Organisationen geometrisch bildet, die Höhe der organischen Ausbildung aber diese Einfachheit nicht mehr duldet, eben so verhält es sich auch im Reich der Farben. [41f] An Mineralien stellt die Natur die einfachsten und reinsten auf, oft mit großer Klarheit und Durchsichtigkeit verbunden, wie bey den Edelsteinen. So auch an Blumen, Conchylien, an manchen Hautbedeckungen der Thiere, Pelzen

[1]) Sechzehnte Stunde.

der vierfüßigen, Federn der Vögel (Producten des Organismus, eigentlich nicht mehr zu ihm gehörig, wie schon einmal bemerkt worden) läßt sie häufig lebhafte Hauptfarben in regelmäßigen Streifen oder sonstigen Figuren wechseln. Bey der Oberfläche des menschlichen Körpers hingegen finden die unmerklichsten Übergänge, eine unauflösliche Mischung und Verschmelzung der gemilderten Tinten Statt, weswegen sie auch unstreitig der schwierigste Gegenstand für den Coloristen ist. Bloß bey den Augen kehrt die Natur wieder zu der Ursprünglichkeit reiner Farben an glänzenden und durchsichtigen Körpern zurück: man könnte sie beseelte Edelgesteine nennen. Es ist wohl natürlich, daß sich an dem Organ für das Sichtbare, in welchem selbst eine Lichtentwickelung vorzugehen scheint, das unmittelbarste einfachste Verhältniß der Farbe zum Licht ausdrückt.

Nimmt man zu obigem nun noch hinzu, daß die Localfarben nicht auf die Art nachgemacht werden sollen, daß unter verschiednen aber für beyde gleichen Bedingungen Gegenstand und Nachbildung zusammengehalten die Probe der Vergleichung aushielten, sondern daß die Abschilderung immer [418] den Schein mit umfaßt, eine gewisse Beleuchtung voraussetzt; daß ferner das Licht nur selten ganz rein zu uns gelangt, sondern durch gefärbte und färbende Medien geht; daß die Gegenstände einer auf den andern etwas von dem empfangenen Lichte zurückwerfen und dadurch ihre Farben alteriren, welches die sogenannten Reflexe sind: so finden wir uns mit der Aufgabe des Colorits ganz zu den Zaubereyen des Helldunkels zurück versetzt, und sehen leicht ein, daß beydes fast nicht in der Theorie, geschweige denn in der Praxis von einander zu trennen ist.

Die Wahrheit der Färbung könnte aber nach allen diesen artistischen Modificationen vollkommen erreicht seyn, und dennoch das Bild in Ansehung der Farben nicht gefallen. Dazu wird nämlich eine gute Wahl und Zusammenstellung derselben erfodert, was man unter dem Namen der Harmonie begreift. Eine gewisse sich nur allmählig abstufende Beleuchtung bringt allerdings eine Einheit unter die Farben, dem Grade

ihrer Helle und Dunkelheit nach; auch die zwischen uns und den in einiger Entfernung gesehenen Gegenständen befindliche Luft bringt allerdings eine gewisse gleichförmige Dämpfung derselben hervor: allein dieß ist zur wahren eigentlichen Harmonie lange nicht hinreichend. Diderot nennt zwar Licht und Luft die großen Harmonisten aller Farben; wer aber die Harmonie derselben bloß auf diesem Wege suchen wollte, würde entweder in trübe Dunkelheit, oder in [41 h] unbestimmte Verwaschenheit und Mattigkeit der Farben verfallen. Goethe bemerkt dagegen, daß durch dieses Mittel in der That bewirkt werden könne, daß man überhaupt und also auch von den Gegensätzen und Übereinstimmungen der Farben schwächer affizirt werde; diese liegen aber in der Art der Farben und nicht in ihrem Grade: jenes sey also eher das Mittel zur Nullität als zur Harmonie zu gelangen. Leider muß man eingestehen, daß sehr viele neuere Mahler der Foderung nur auf dem negativen Wege Genüge zu leisten gesucht, und sich in die Nullität des Colorits verloren haben, wo nichts beleidigen kann weil eigentlich nichts vorhanden ist, wo eine einigermaßen kräftige Farbe schon eine unerträgliche Kühnheit scheint. Die bisherige von Newton sich herschreibende Farbentheorie konnte dem Künstler für seine Praxis nichts nutzen, vielmehr konnte er durch sie irre geführt werden; Goethe giebt in dem oben angeführten Aufsatze nur einige Winke aus der seinigen, die er erst noch auszuführen und damit jene zu widerlegen gedenkt. Newton hielt Licht und Farbe für eins, er warf das Licht vermittelst des prismatischen Bildes in sieben Farben auseinander, die er wieder zu einem Lichtstrahl vereinigen konnte. So behauptete er auch durch Vermischung von Pulvern der sieben Farben Weiß zu erhalten, [42 a] welches aber nichts ist als die schmutzige Unfarbe, ein Grau oder Braun, welches die äußerste Abschwächung der dazu gewählten Pigmente mit ihnen theilt, und sonst nichts beweiset, als daß die allgemeine Vermischung jeden bestimmten Eindruck aufhebt. Nach Newton absorbirt jeder Körper alle übrigen Arten von Lichtstrahlen, und reflectirt nur die deren Farbe er trägt. — Die Eintheilung in grade sieben Farben

ist willkührlich, man kann ihrer entweder noch weit mehre zählen oder sie auf drey, ja gar auf zwey zurückführen. Nach der jetzigen Physik wird sich darthun lassen, daß das Licht eins und untheilbar sey, und die Farbe nur ein in der Erd-Atmosphäre hinzukommendes Phänomen, ein Verhältniß zum Lichtausdrucke. Unter den Farben findet aber allerdings eine allgemeine Polarität Statt. Dieß haben auch die für das Colorit empfänglichen Künstler gefühlt, und richtiger durch ihren Instinkt als durch eine irrige Theorie geleitet, kalte und warme Farben unterschieden, wovon jene die an dem negativen Pol, diese die an dem positiven befindlichen bedeuten. — Diderot hat etwas von den ursprünglichen Verhältnissen der Farben geahndet, indem er den Regenbogen den Generalbaß des Coloristen nennt. Goethe hingegen hält den Regenbogen oder das prismatische Bild nur für einen ein- [42b] zelnen Fall der weit umfassenderen Farbenerscheinungen, und sagt, sie seyen eben so wenig die Grundlage der Farbenharmonie, als ein Duraccord den Generalbaß begründe, da es auch einen Mollaccord giebt. Die Harmonie der Farben sey in dem Auge des Menschen zu suchen, sie ruhe auf einer innern Wirkung und Gegenwirkung des Organs, nach welcher eine gewisse Farbe eine andre fodert, was die Physiker bisher zufällige Farben genannt haben. Die Vergleichung mit der Musik kann man zwar ohne Schwierigkeit gelten lassen, und eine neue auch für den Künstler befriedigendere Farbenlehre würde alle möglichen Accorde und Dissonanzen der Farben, so wie auch ihre Grade und die Auflösungen von diesen zu entwickeln haben, und so das aus Gründen rechtfertigen was die großen Meister aus Gefühl leisteten.

Man hat einmal großes Aufheben von der Erfindung eines sogenannten Farbenclaviers gemacht, freylich bald eingesehen daß sie nicht tauglich sey, aber sich vergeblich den Kopf damit zerbrochen, warum es damit nicht fortwolle. Die Existenz der Farben ist nicht in der Zeit, sondern im Raume, und in ihm müssen folglich auch ihre Verhältnisse wahrgenommen werden. Die Abgeschmacktheit einer [42c] Erfindung, welche das auf einem falschen Wege suchte, was längst auf

die wahre Art vorhanden war, leuchtet daher von selbst ein. Die Bilder der großen Coloristen sind die eigentlichen Farbenconzerte und Symphonien, die es geben kann. Wollte man sie aber durchaus successiv haben, so müßten die ins Spiel gesetzten Farben, um ihre vorübergehende Flüchtigkeit zu ersetzen, ganz mit Licht gesättigt sein, um das Organ gehörig stark zu affiziren: mit Einem Wort, die Farbenconzerte wären bloß durch Feuerwerke zu bewerkstelligen, welche auf diese Art von einer bloß angenehmen Kunst zu einer wahrhaft schönen ausgebildet werden könnte.

Beym Helldunkel haben wir schon einiges die Composition betreffende berührt. Es läßt sich noch manches hinzufügen. Wie z. B. ein außerordentliches ungewohntes Licht oder auch das Zusammentreffen zwey verschiedner das Wunderbare der Geschichte erhöht, wie tiefe Nächtlichkeit durch gewaltsame Erhellung zum Theil vertrieben auf ähnliche Contraste in der Begebenheit deutet. Das freye Tageslicht paßt zu heitern ruhigen Gegenständen, hingegen eine geschloßne Dämmerung bey solchen, die zu melancholischer Betrachtung einladen. Ein Mahler kann daher bey großer Wahrheit im Helldunkel dennoch [42d] ein Manierist in der Anwendung desselben seyn, wenn er gewisse Lichteffekte, in die er sich einmal verliebt hat, ohne Rücksicht auf die Gegenstände immerfort wieder anbringt. Was dieß betrifft, so ist Correggio der universelle unerschöpflich mannichfaltige Meister, hingegen Rembrand bey aller seiner Größe Manierist, so wie Schalken[1]) in noch weit höherem Grade. — Überhaupt ist es Manier, auf zu schreyende Effekte im Helldunkel zu gehen, so daß das gesucht auffallende darin sich zuerst aufdrängt, und keinem andern Eindrucke Raum läßt.

Daß die Farbengebung, außer ihrer eignen Vollkommenheit, die in der Wahrheit und in der Harmonie besteht, von großer Wichtigkeit für die Wirkung der gesamten Composition seyn muß, leuchtet von selbst ein. Die Farben sind keine zufällige Eigenschaft, sondern sie gehen aus dem innern Wesen

---

[1]) Seine Art Porträts zu mahlen.

der Körper hervor; es müßte sich ohne Zweifel einsehen lassen, warum das Laub grün, die Blumen farbig und der Schnee weiß ist; so wird auch der metallische Glanz, die Transparenz u. s. w. durch die Textur und chemische Eigenschaften bestimmt. Auf der andern Seite deuten wir die Farben nach den Eindrücken, die sie in uns hervorbringen, auf das geistige, und machen sie daher zu Symbolen. Weiß bedeutet Unschuld und Reinheit, schwarz den Tod und die Trauer, rosenroth die blühende [42°] Jugend, feuerroth die leidenschaftliche Liebe, grün die Hoffnung, purpur die Pracht u. s. w. — Alles dieß ist unstreitig in der Natur unserer Empfindungen gegründet, und der Mahler, der es bewußter oder unbewußter Weise beobachtet, kann den wichtigsten Nutzen davon ziehen. Er wird sein Bild auf alle Weise angemessen charakterisiren, und das Gemüth, schon ehe es den Gegenstand näher kennen gelernt hat, auf gewisse Weise stimmen.

Die vollkommenste Wahrheit der Nahahmung ist auch im Helldunkel und Colorit wie überhaupt in der Kunst nicht zu erreichen möglich, aber auch nicht erfoderlich. Es kommt nur darauf an, daß das Medium wodurch die Darstellung hindurch gehen läßt, ein reines und alles auf gleiche Weise affizirendes, nicht ein trübes und einseitiges sey. Wir beziehen uns hier auf das was wir über Manier und Styl gesagt haben. Dieser ist eine auf die Natur der Sache gegründete Methode, und deswegen nähern sich die großen Künstler einander in ihren besten Werken. Dagegen individualisirt die Manier, wenn man so sagen darf, noch das Individuum; es entfernt sich immer mehr von der Einheit des Ganzen, um sich in eine beschränkte Eigenheit zu verlieren. Die Behandlungsart der Farben muß sich nothwendig nach den besondern Kunstmitteln [42ᶠ] modifiziren, welche angewandt werden: sie wird anders im Fresco- als im Oelgemählde seyn müssen, und würde ins manierirte fallen, wenn man in einem oder dem andern grade dem nachstreben wollte, wozu es nun einmal nicht geeignet ist. [Die nähere Auseinandersetzung hievon gehört aber zum technischen, und ist also unserm Zwecke fremd.]

Von der Zeichnung haben wir bey der Mahlerey nur in

Bezug auf die perspectivische Richtigkeit gesprochen; vom Charakter derselben, dem Edlen und Großen in der Auffassung der Formen, von der Art, wie der Künstler das Innre im Äußern offenbart, den Körper durch die Gewänder hindurch-
5 zeichnet, und wiederum die Structur und Bewegung der Muskeln und Knochen durch die bedeckende Haut; wie er auf diese Art, weil man in diesem Punkte um so mehr sieht, je mehr man weiß, ein Dollmetscher der Natur wird, ohne sie doch zu übertreiben: davon ist schon bey Gelegenheit der Sculptur die
10 Rede gewesen, und das dort gesagte gilt mit den gehörigen Modificationen auch für die Mahlerey.

Es ist häufig über den Vorzug und die größere Wichtigkeit der so eben durchgegangnen Haupttheile dieser Kunst gestritten worden: der vortreffliche Zeichner, dem es an Colorit fehlte,
15 hat oft das Verdienst des Coloristen herabzusetzen gesucht, [428] und dieser sich wieder gegen jenen gebrüstet. Die Wahrheit ist, daß diese Stücke der Mahlerey sämtlich gleich wesentlich sind; nur kann nach der Beschaffenheit der Gegenstände bald das eine bald das andre mehr hervortreten. Dieß führt uns
20 auf die Betrachtung der Gattungen in der Mahlerey, wobey wir mit der untersten anfangen und mit der höchsten endigen wollen.

Die Gränze der Mahlerey ist da wo vom Schein abstrahirt wird. Der Illuminirer von Conchylien und Insekten-
25 Bildern, der diese Gegenstände genau copirt, ohne Schattirung und Helldunkel, auch ohne weitere Umgebung auf ein weißes Papier hinpinselt, ist kein Mahler. Sie arbeiten für den Naturforscher, dem darum zu thun ist, die Gegenstände, wie sie wirklich sind, nicht wie sie erscheinen kennen zu lernen.
30 Die mikroskopischen Menschenmahler, einen Denner und andre, möchte ich mit dahin rechnen; denn wiewohl sie auf Rundung und Beleuchtung Prätension machen, so verfahren sie doch eigentlich nicht anders als z. B. der Handlanger eines Physikers, der an den Flügeln eines Schmetterlings Pünktchen für
35 Pünktchen ängstlich zusammensetzt, ja wenn er recht geschult ist, noch mehr zeigt, als das unbewaffnete Auge wahrnehmen kann. Es ist kein freyes Auffassen der Erscheinung, wie sie

sich in einer gewissen [42b] Entfernung und Beleuchtung darbietet in einem solchen Bilde, sondern ein ekelhaftes Anatomiren der Oberfläche, dessen Effekt im ganzen, bey der genauesten Nachahmerey des einzelnen, dann doch nicht wahr ist, weil die Mahlerey nur durch den Schein zur Wahrheit gelangt. 5

Die erste Kunststufe ist das Stillleben. Das pittoreske Prinzip offenbart sich hier schon in der Anordnung, welche keine steife Regelmäßigkeit und Symmetrie haben darf. Ein sauber aufgekramter Tisch mit gerade auf einander geschichteten Büchern u. dergl. wäre ein schlechter Gegenstand für ein 10 Stillleben. Die Sachen müssen vielmehr verschoben und mit einer zufälligen Nachläßigkeit hingeworfen seyn, damit sie einander zum Theil verdecken und in mannichfaltigen Lagen erscheinen, Reflexe und Licht und Schatteneffekte hervorbringen. Da jedoch die Gegenstände todt und von geringer Bedeutung 15 sind, so darf weder Beleuchtung noch Anordnung zu große Prätension machen; in der Ausführung muß alsdann bescheidner treuer Fleiß das beste thun. Wenn man nun noch hinzufügt, daß keine an sich ekelhaften wiederwärtigen Gegenstände gewählt werden, und daß sie nicht auf eine befremdliche Weise, wie es 20 sich schwerlich im Zimmer des unordentlichsten Gelehrten, oder auf dem Anrichte-Brett [43a] der geschäftigsten Köchin von selber trifft, zusammengestellt oder gehäuft werden dürfen, so ist man mit den Regeln für diese äußerst beschränkte Kunstgattung, die übrigens mit höheren in Verbindung gesetzt 25 werden kann und oft gesetzt worden ist, so ziemlich fertig.

In einer schon etwas höheren mahlerischen Sphäre bewegt sich der Blumen- und Fruchtmahler. Wir sind im wirklichen Leben gewohnt, diese Gegenstände nicht bloß zum Wohlgeruch und Geschmack sondern auch für das Ergötzen des Auges auf 30 eine gefällige anmuthige Art in Sträußen und Körben zu ordnen, und der Künstler, dem man gern verstatten wird, die Producte verschiedner Jahrszeiten und Klimate zu vermengen, hat dabey noch größere Freyheit der geschmackvollen Wahl. Blumen und Früchte sind Theile von Pflanzen, frisch abgepflückt 35 haben sie eine Art von Leben, welches ausgedrückt werden soll, so daß hier die Bedeutung, die Offenbarung des Inneren

durch das Äußere, schon zunimmt. Man weiß, daß im Morgenlande Liebesbriefe bloß durch übersandte Blumensträuße geschrieben werden, und wenn schon bey dieser Sprache viel conventionelles zu Hülfe genommen seyn mag, so wäre man
5 doch schwerlich darauf verfallen, wenn nicht etwas ursprüngliches in solchen [43b] Anspielungen läge. Dazu kommen für den Mahler nun noch zufällige Belebungen, Thautropfen, abgeschüttelter Blumenstaub, von Insekten angestochne oder sonst beschädigte Stellen der Früchte u. s. w. Alles dieß
10 mit Sinn aufgefaßt, der lebendige Hauch der Pflanzenwelt darüber verbreitet, dann Eleganz der Formen und harmonische Anordnung, können zusammen sehr reizende Bilder geben, die sich sogar schon als Ganze schließen, so daß man nicht gern etwas hinweg- oder hinzudenken möchte, welches beym
15 bloßen Stillleben kaum möglich ist.

Thierstücke folgen hiernächst. Das Charakteristische nimmt zu, und hier tritt zuerst dasjenige ein, was im engeren Sinne Zeichnung heißen kann. Von dieser Seite kann man sie höher als die Landschaften setzen, welche jedoch im Gebiet
20 des Pittoresken eine weit bedeutendere Stelle einnehmen, und die Zaubereyen des Scheines mehr ins Große treiben, indem sie sich aller der verschiednen Luftphänomene bemächtigen. Wird die Thiermahlerey in einigem Umfange getrieben, so muß sie meistens schon Landschaftmahlerey zu Hülfe nehmen;
25 so wie hinwiederum diese sich jene unterordnet, wenn sie ihre Vordergründe mit zahmem Vieh bevölkert. Das eigentliche Thierstück [43c] theilt sich wieder in zwey Gattungen: die eine wo Thiere verschiedner Art ruhig [illegible] versammelt sind, wie es sich zufällig treffe[illegible]
30 Hühnerhöfe von Hondekoeter u. s. w.) näh[illegible] Stillleben; die andre, wo eine Handlung [illegible] einander, woran zuweilen auch Mensch[illegible] bey Kämpfen der Raubthiere, Jag[illegible] Verwandtschaft mit dem historis[illegible]
35 Charakter und Leidenschaft darge[illegible] entfalten sich, es ist ein Knoten [illegible] vorbereitet. Rubens und Sn[illegible]

besonders groß. Die kräftigen Formen der Thiere in gewaltsamer Bewegung schaffen dem Zeichner zu thun, so wie auf der andern Seite ihre gestreiften, gefleckten oder sonst buntfarbigen Felle zu wunderbaren Effekten im Colorit Anlaß geben. Indessen bey allem Interesse, allem Feuer, aller 5 furchtbaren Erhabenheit sogar, deren diese Gattung empfänglich ist, bleibt sie doch auf einen engen immer wiederkehrenden Kreis von Vorfällen eingeschränkt, weswegen sich auch verhältnißmäßig wenige Künstler ihr gewidmet haben.

Wenn die Mahlerey, je nachdem sie den Geist bey der 10 ruhigen Betrachtung eines umgränzten [43d] Gegenstandes fixirt, oder das Gemüth zu unbestimmten Fantasieen anregt, und in eine unnennbare Sehnsucht verstrickt, sich entweder der Plastik oder der Musik annähert, so kann man die Landschaft ihren musikalischen Theil nennen. Es wird zu- 15 gleich hieraus klar, warum sie bey den Alten nicht in so hohem Grade wie bey den Neuern ausgebildet worden; bey ihnen waltete nämlich das Plastische vor. Die Gegenstände andrer Gattungen, eine Blume, eine Frucht, Thiere und Menschen, sind, auch wenn sie nicht gesehen würden, an und 20 für sich etwas bestimmtes; die Landschaft als solche existirt nur im Auge ihres Betrachters. Hier mußte die Kunst des Scheines also zum vollsten Bewußtseyn ihrer selbst kommen, alles beruht auf den Wunderkünsten der Luftperspectiv. Licht und Luft, die in andern Gattungen nur als Hülfsmittel und 25 unumgängliche Bedingung der Sichtbarkeit mit behandelt werden, wählt sich der Landschaftmahler unmittelbar zu seinen Gegenständen. Er mahlt den blauen Himmel, die Wolken, durch sie hin die Morgen- oder Abendröthe, vielleicht wagt er sich an den allgewaltigen Sonnenball selbst, dann 30 verfinstert er wieder den Himmel, läßt den Blitz daraus hervorbrechen, Sturm und Unge- [43e] witter toben, Wasserfälle brausen, die Wellen des Meeres sich aufthürmen, und regiert auf diese Art mit seinem Pinsel die Elemente. Hiebey kommt freylich alles auf Kolorit und Beleuchtung an, jedoch 35 giebt es auch in der Landschaftmahlerey eine Zeichnung. Die Gegenstände nämlich, welche nach ihren einzelnen charakteristi-

schen Theilen nicht bezeichnet werden können, wie Bäume und Stauden, werden in Massen zusammengefaßt, und an diesen Massen wieder ein Charakter beobachtet. So kann man allerdings sagen, eine Landschaft sey incorrekt gezeichnet, wenn sie die Gegenstände in einem nicht haltbaren Zusammenhange neben einander stellt, und bey den einzelnen von ihrer Consequenz abweicht. Da der Landschaftmahler nur weniges im Vordergrunde bestimmt individualisirt, z. B. Pflanzen oder andre Dinge, die ihm zum Maßstabe für das übrige dienen, übrigens aber entweder allgemeine Gegenstände behandelt, wie die Elemente, welche keinen Gattungsbegriff zulassen, oder die, bey welchen dieß der Fall ist, durch seine freye Ansicht von ihnen. als Theilen eines solchen großen Nebeneinander, verallgemeinert; da er zuvörderst Nähen und Fernen, Höhen und Tiefen schildert, und in jedem Augenblicke das, was das eine war, zum andern machen kann: so muß er seine Willkühr [431] auf andre Weise beschränken, damit seine Darstellung sich als ein Ganzes runde, und nicht das bleibe was eine Aussicht in der Natur ist, ein zufälliges Bruchstück der gesamten unübersehbaren Erdoberfläche. Die Einheit, welche er in sein Werk legt, kann aber keine andre seyn als eine musikalische, d. h. die Angemessenheit harmonischer und contrastirender Partien zur Hervorbringung einer Stimmung, oder einer Reihe von Eindrücken, bey denen man gern verweilt, und die das Gemüth in einem gewissen Schweben erhalten. Zum eigentlichen Denken kann der Landschaftmahler nur auf sehr untergeordnete Weise veranlassen: denn dieses setzt einen wesentlichen Zusammenhang unter seinen Gegenständen voraus, und hier findet bloß ein Nebeneinanderseyn im Raume Statt, welches aus keinem höheren Grunde begriffen wird. Der Landschaftmahler soll dieß aber auch nicht wollen, denn der ganze Zauber würde dadurch aufgelöst werden. Für den denkenden und handelnden Menschen geht der verschmelzende Schein, welcher die Landschaft erst macht, in Sonderung bestimmter Gegenstände über; sie wird bloß zum Vordergrunde auf welchem Figuren handeln können. Der Landmann, der Mineralog, der Geometer, der General,

sieht jeder durch die Aussicht [43g] hin etwas andres; für den musikalisch gestimmten Menschen ist sie einzig vorhanden.

Es ist bey der obigen Regel einerley, ob der Künstler eine wirkliche Landschaft vor Augen hat, oder aus der Idee componirt. Wenn er sonst den gehörigen Sinn hat, geht er bey jener Beschränkung fast sicherer. Denn die Naturwirkungen offenbaren sich klimatisch und nach der Beschaffenheit eines Landstrichs vermuthlich mit einer gewissen Gleichartigkeit, weswegen man auch von dem Charakter einer Gegend zu reden pflegt. Zu geschweigen, daß in Ansehung des Standpunktes und der Beleuchtung dem Künstler noch unendlich viel Wahl übrig bleibt, so ist die musikalische Einheit, wenn er sie in die Gegend hineingefühlt hat, sein Werk, und die wirkliche Landschaft verwandelt sich in seiner Seele wieder in Dichtung. Das bloße perspectivische Aufnehmen von Gegenden, aufs Gerathewohl, oder um einen deutlichen Begriff von ihrer Lage zu geben, ist freylich Copisten-Arbeit, welche nicht in das Gebiet der schönen Kunst gehört. Dabey mag auch der Gebrauch eines mechanischen Hülfsmittels, der camera obscura, welche Algarotti so sehr empfiehlt, sehr zu Statten kommen; aber bey eigentlich pittoresken Zwecken möchte er bedenklich seyn, und zu einer kleinlichen Manier hinlenken. Dieß optische Kunststück unterjocht gleichsam dem Künstler [43h] die Landschaft und macht sie zahm, statt daß, wenn sein Auge unmittelbar mit der kühnen Wildheit der Natur ringt, er auch die Großheit des Anblicks in sein verkleinertes Bild übertragen wird. Der Vorwurf gegen die Landschaftmahlerey, daß sie in Vergleich mit der Natur zu sehr durch die Dimensionen verliere, ist ungegründet. Denn eine Aussicht wird nicht nach ihrer wahren Ausdehnung, sondern nach dem Scheine beurtheilt, und indem der Künstler diesen mächtig auffaßt, kann er in Landschaften sogar colossal bilden. [S. Athenäum III. St.]

Außer der musikalischen Einheit giebt es noch andre Mittel eine Landschaft als Ganzes zu schließen: z. B. bedeutende Einfassung des Vordergrundes durch stark hervortretende Partieen von Bäumen und Felsen, Concentration

des Lichtes gegen die Mitte und Degradation nach den Seiten zu, u. s. w.

Die Bemerkung, daß der Mensch ein geselliges Wesen ist, daß er sich auch in der Beschauung der schönsten Natur ungern einsam weiß, hat darauf geführt, die Landschaften mit kleinen Figuren von Menschen und Thieren zu beleben, und dadurch eine neue Quelle von Schönheiten geöffnet. Denn diese Bewohner können sprechend und bedeutend für die Szene seyn, sie können [44a] dem lauschenden Betrachter gleichsam den Ton der musikalischen Einheit anstimmen, und die Eindrücke, welche er selbst empfangen soll, wie in einem Spiegel reflectiren. Äußerst fehlerhaft ist es daher, wenn sie bloß zufällig ohne Beziehung hingepflanzt, oder aber mit übel angebrachter gelehrter Prätension weit hergehohlt sind. Mythologische Figuren passen nur da, wo der ganze Charakter der Gegend uns aus der umgebenden Gewöhnlichkeit in zauberische Gefilde, unter einen südlichen Himmel, auf classischen Boden entrückt. Bey einfacheren Darstellungen sind die angemessensten ländlichen Figuren die besten, ein angelnder Fischer um die Ruhe einer stillen Flußgegend zu bezeichnen, Wanderer auf Mauleseln und dergl. auf Gebirgen, ein Hirt der seine Heerde zusammen treibt beym Sturm, u. dergl. mehr. Selbst in der Zeichnung oder richtiger Andeutung dieser Figuren wird sich das landschaftliche Prinzip erkennen lassen: bäurische verhüllende oder zerlumpte Trachten werden den elegantesten Formen vorgezogen werden, so wie eine baufällige Hütte oder eine Ruine für den Landschafter mahlerischer seyn kann, als ein prächtiger Pallast. Claude Lorrain hat, wie bekannt, seine Figuren nicht selbst gemacht; Salvator [44b] Rosa ist darin besonders vortrefflich: seine Figuren scheinen von dem Schauer seiner öden wilden Aussichten durchdrungen zu seyn, und verstärken ihn wiederum bey dem Zuschauer.

Tizian kann als der Vater der Landschaftmahlerey betrachtet werden; zur Vollendung wurde sie in Italien gebracht durch Claude Lorrain, Gaspre Dughet oder Poussin und Salvator Rosa; dann haben sich besonders Niederländische Meister in ihr ausgezeichnet. Ruisdael, Berghem, Backhuysen, Vernet ꝛc.

[1]Ehe wir weiter gehen, muß ich hier eine Bemerkung über die Gartenkunst einschalten, welche von vielen neueren Theoretikern als eine eigne unter den schönen Künsten aufgeführt wird. Diesen Rang und diese Wichtigkeit kann ich ihr aber aus folgenden Gründen nicht zugestehen. Die Gartenkunst wird nämlich entweder nach einem architektonischen, oder nach einem landschaftlich pittoresken Prinzip ausgeübt. Das erste war von jeher unter den meisten Nationen Sitte, das zweyte ist auch sonst wohl vorgekommen, und selbst bey außer-Europäischen Völkern; in Europa ist es besonders von den Engländern, etwa seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts cultivirt, und viel Aufhebens davon gemacht, auch viel Bücher über diese Kunst geschrieben worden. [44c] Die Alten (nämlich die Classischen Alten) betrachteten einen zum Ergötzen angelegten Garten, als einen Theil der Wohnung, die dadurch nur gleichsam unter freyem Himmel fortgesetzt ward. Es war daher zweckmäßig daß sie zuvörderst auf Sauberkeit und Bequemlichkeit, und bey der Auszierung auf symmetrische Regelmäßigkeit gingen. Dergleichen Gärten waren dann sehr klein, oft von den Häusern eingeschlossen, und sollten nichts weiter leisten als was man mit Blumen und Stauden im Zimmer bezweckt, nämlich den Genuß frischer Vegetation gewähren, ohne daß man sie auswärts zu suchen brauchte. Deswegen wurde auch besonders für Kühlung und Schatten gesorgt, das erste mit durch Wasserbecken, in welche künstliche Quellen hineinsprudelten, u. dergl. In eben diesem Sinne waren nun auch im Ganzen die Gärten der Neueren angelegt, nur daß zuweilen bey großer Ausdehnung solcher die für Fürsten angelegt wurden, an die Stelle beschränkter Nettigkeit eine ausgedehnte todte Pracht trat, wie es bey vielen von Le Notre und in seinem Geschmack angelegten der Fall ist; daß zuweilen mehr Fantasterey hinzukam, z. B. das Spiel mit Bäumen, die in künstliche Figuren ausgeschnitzt sind (welches jedoch die Römer schon gekannt zu haben scheinen); daß die Natur [44d] des Landes ungünstig einge-

[1]) Siebzehnte Stunde.

wirkt, wie in Holland wo man meistens nur stehendes Wasser haben und es in manchen Gegenden nicht los werden konnte; oder daß die Sauberkeit in lächerliche Pedanterey übergegangen, wie ebenfalls bey den Holländern geschehen ist. Dieß sind zufällige Fehler, sonst aber läßt sich nicht absehen, warum, wenn einmal ein Garten wie ein Ganzes von bewohnbaren Gängen und Zimmern betrachtet wird, die graden regelmäßigen Alleen, die geschnittnen Heckenwände, die terrassirten Partien, die Blumenstücke und Parterre, wo Rasen und allerley Blumen, wie im Zimmer ein künstlich gewirkter Teppich, den Boden mit symmetrischen Figuren und bunten Farben schmücken müssen. Die Bassins mit ruhigem klarem Wasser angefüllt sind die Spiegel dieser offnen Gartenzimmer: und warum sollten sie nicht eben so wohl wie die in den wirklichen Zimmern mit mathematischer Genauigkeit ausgeschnitten und symmetrisch mit Bäumen und Hecken eingefaßt seyn. Da das Ganze architektonisch gedacht war, so konnte es sich sehr gut an den Plan eines Hauptgebäudes anfügen, und wiederum Nebengebäude, z. B. Portico's und Pavillons, kleine Lusthäuser oder Gezelte in sich aufnehmen. Auch schmückte [44e] man es, wie die Wohnhäuser selbst, gern mit Kunstwerken, und stellte an schicklichen Orten, ebenfalls symmetrisch, Statuen auf. Daß diese in so vielen neueren Gärten, weil man sie in Menge haben wollte und doch keine Meisterwerke herbeyschaffen konnte, oft erbärmlich schlecht waren, thut der Güte der Intention keinen Eintrag. Auch die bey völliger Einsamkeit freylich todt scheinende Weitläuftigkeit mancher französischen Gärten läßt sich vertheidigen; wenn sie für den öffentlichen Gebrauch bestimmt sind, und bey einem Feste sich mit zahlreichen Schaaren Volk anfüllen, so geben sie einen prächtigen Anblick.

Warum hat man sie denn nun in neueren Zeiten so gar unerfreulich und abgeschmackt finden wollen? Unstreitig rührt es daher, daß der Sinn für die Schönheiten der freyen landschaftlichen Natur mehr geweckt war, und daß man nun diese in solchen Anlagen vermißte. Auch der, in den übrigen Künsten ebenfalls einreißende Grundsatz der Natürlichkeit, an

welchem unser Zeitalter noch laborirt, scheint dabey großen Einfluß gehabt zu haben. Die Gegenstände, an welchen jene Gartenkunst ihre architektonische Symmetrie durchführen wollte, gehören zur lebendigen vegetirenden Natur, und da konnte es ohne auffallenden Zwang nicht abgehn, gegen [44f] den sich diese immerfort zu sträuben schien, und aus den vorgeschriebnen Formen herauswuchs. Allein im Grunde, sobald der Mensch sich etwas aus der Natur als Material eines Werkes nimmt, ist er berechtigt, es mit Willkühr zu behandeln, es habe nun ein unserm Sinne erkennbares Leben oder nicht. Es geschmackwidrig zu finden, daß man den Bäumen und Stauden, in Spalieren, Hecken und Lauben nicht ihren natürlichen Wuchs läßt, ist daher nicht viel anders, als wenn man ein Gebäude deswegen tadelte, weil es nicht aus natürlichen Felsenstücken, sondern aus behauenen Steinen zusammengefügt ist. Sogar die Willkühr recht sichtbar an dem Naturprodukt ausgedrückt zu sehen, kann einen gewissen fantastischen Reiz haben, wie z. B. die Figuren von Thieren und andern Dingen, die Pyramiden und Schnörkel, worin die Taxusbäume ausgeschnitten sind. Es sind die Arabesken der Gartenkunst: und warum sollten sie da nicht eben so wohl geduldet werden, wie in der Baukunst unter den Verzierungen. Eben daher scheint auch, außer dem an sich schönen Schauspiel, der große Reiz der Springbrunnen zu rühren, indem das träge Element gegen seine Natur genöthigt wird in die Höhe zu steigen, und frey in der Luft zu spielen.

[44g] Die Ansprüche der alten Gärten waren eigentlich weit bescheidner: man wollte sie bewohnen, die Gesellschaft genießen oder sich anderweitig ergötzen, und verlangte während dessen nur eine heitre angenehme Umgebung, die eben so wenig wie das Ameublement in einem Zimmer die ganze Aufmerksamkeit auf sich lenken sollte. Die Englische Gartenkunst hob einen Theil der Bequemlichkeit auf, denn unstreitig sind geschlungne, Berg auf und Berg unter gehende Gänge, mit häufig unterbrochnem Schatten u. s. w. nicht so zweckmäßig als grade geebnete Alleen mit Hecken zur Seite, um darin im Gespräch, lesend oder sonst beschäftigt auf und ab zu gehen.

Sie mußte also etwas andres höheres an die Stelle setzen und sie unternahm es, den Geist durch interessante Darstellungen anzuziehen, das Gemüth durch den Anblick landschaftlicher Szenen zu gewissen Eindrücken zu stimmen und zu erheben. Wer wollte läugnen, daß ihr dieß in gewissem Maße gelungen ist? Ihre Ausartungen haben nur daher gerührt, daß sie ihre wahren Gränzen nicht kannte, theils in Ansehung des Grades, in welchem es ihr verstattet ist, den Einfluß menschlicher Kunst auf die Natur in ihren Anlagen verbergen zu wollen, theils in der Wahl dessen, was sie der Natur nachzubilden unternehmen darf.

[44h] Was das erste betrifft, so haben die verkehrten Kunstmaximen der Natürlichkeit und Täuschung zu großen Abgeschmacktheiten verleitet, die Goethe in seiner Rede des Hofgärtners in der Unterwelt äußerst launig und anschaulich schildert. Man hat seine Gartengäste durch Dorn und Disteln waten, sie über Stock und Steine rennen lassen, um ihnen recht überzeugend den Glauben beyzubringen, sie befinden sich mitten im Schooße der freyen von menschlichen Händen unangetasteten Natur, welches wiederum nur aus einer empfindsamen Ansicht der Cultur für eine so große Glückseligkeit geachtet ward, indem man diese für einen ewigen Zwang und die Mutter alles Übels erklärte, und mit Sehnsucht nach der unmöglichen Rückkehr zur Natur, oder was hier einerley bedeutete, zur Wildheit verlangte. Diesen Ton hat besonders Rousseau angegeben, und er ist unläugbar einer von denen, welche den in der neueren Gartenkunst sich offenbarenden Hang bestimmen halfen, wiewohl sie schon vor ihm ihren Anfang genommen; wie wir denn auch in so vielen Gärten durch die Ermenonvillesche Pappelinsel an Rousseau erinnert werden. — Geht man mit der wilden Natürlichkeit in den Gärten einmal so [45a] weit, so sollte man dann auch keine bequemen Landhäuser in ihrer Nähe haben, die ja ganz auffallend ein Produkt der leidigen Cultur sind; in der That hat man in dergleichen häufig statt bequemer Pavillons künstlich wilde Grotten, troglodytische Höhlen, höchstens Bauerhütten angebracht, worin man gar nicht von den Nachtheilen der übermäßigen

Cultur heimgesucht wird. — Bleibt man aber mit diesem Punkt innerhalb vernünftiger Gränzen, so wird die menschliche Pflege in den gangbaren Partien eines Englischen Gartens immer noch sichtbar genug werden müssen, und man hat gar keine Ursache, die ältere Gartenkunst deswegen zu verspotten, daß sie aus ihrem Fleiße kein Geheimniß macht, sondern ihn vielmehr wohlgefällig an den Tag legt.

Ferner können der landschaftlichen Darstellung durch Gartenkunst nur milde und anmuthige Naturszenen gelingen: sanfte Anhöhen und Senkungen, schöne Wiesen und Kornfelder, vielfärbiges und im Blätterschlage und Wuchs mannichfaltiges Gebüsch, und dann wieder einfache Baumpartien mag sie zu einem harmonischen Effekt zusammenstellen; dieß sind aber alles nur landschaftliche Miniaturen. Bey jedem Bestreben nach höheren Schönheiten offenbart sich die große Abhängig-
[45 b] keit und Dürftigkeit des Vermögens: denn es kann durchaus nicht anders damit gelingen, als wenn etwas schon vor den Kunstanlagen vorhandnes benutzt wird; nicht einmal einen rauschenden Kieselbach wird man ohne das erkünsteln. Will man überhaupt die Natur in ihren erhabnen, furchtbaren Schauspielen bewundern, so möchte es auf alle Weise rathsamer seyn, zu ihr hinzugehn, als sie zu sich herkommen zu lassen. Wozu frommt es, dasjenige was in ganz andern Massen, mit gewaltig ergreifender Wahrheit vorhanden ist, winzig mit ohnmächtigen Kräften nachzuäffen, da hier die Wirklichkeit der zur Darstellung gebrauchten Mittel durchaus die Foderung der gleichen Größe gegenwärtig erhält? Solche nachgemachte Wasserfälle, mühsam aufgehäufte Felsen und Vulkane, Ruinen, unterirdische Höhlen, können höchstens nur Menschen ergötzen, welche dergleichen nie in der Natur gesehen; jedem andern müssen sie im höchsten Grade läppisch und kindisch vorkommen; und sie sind in dieser Hinsicht wohl die statt Blumen mit Porcelanscherben und Muscheln ausgelegten Beete in alten Holländischen Gärten werth.

[45 c] Die Englische Gartenkunst ist also eine Landschaftmahlerey mit wirklichen Naturgegenständen, die zwar gefällige Darstellungen hervorbringen, aber aus eben diesem Grunde

endung der Landschaftmahlerey niemals so entstanden seyn; die großen Mahler waren die Meister und Lehrer [45°] der Gartenanleger: und wann es Gärten giebt, die frey von Unschicklichkeiten und kleinlicher Manier landschaftliche Szenen in einer edlen, freyen, harmonischen Manier darstellen, so kann man behaupten, daß eigentlich Claude Lorrain und Gaspre Poussin, Ruysdael, Swaneveld und andre ihre Schöpfer waren.

Wir gehen in der Reihe der mahlerischen Gattungen nun weiter zum Porträt. Wie dieß im gemeinen Leben der gangbarste, beliebteste Kunstzweig ist, und der oft allein dem Künstler den nothdürftigen Unterhalt verschaffen muß, so ist er dagegen von den Theoristen oft unbillig zurückgesetzt worden. Manche haben es gar vom Gebiete der eigentlich schönen, freyen und schaffenden Kunst ausschließen wollen, weil es ja eine bestimmte Wirklichkeit nachahme. Das ist gerade so, als ob man die Sonette und Canzonen des Petrarca nicht für Poesie wollte gelten lassen, weil er eine wirklich vorhandne Laura darin besang, der er sein Leben in wahrer, nicht erdichteter Liebe widmete; oder als ob Shakespeare's historische Dramen keine dichterischen Compositionen wären, weil er sich darin genau an die Geschichte band. Wenn man nicht zugiebt, daß der Geist etwas von außen her in sich aufgenommenes, ohne sein Wesen aufzuheben, zu einer künstlerischen Erscheinung umgeschaffen als ursprünglich [45'] aus sich hervorgehen lassen kann: so begreift man überhaupt noch nichts vom Wesen der Poesie und Kunst. Das Porträt ist vielmehr die Grundlage und der Prüfstein des historischen Gemähldes; es sollen ja keine Fantome gemahlt werden, sondern Realität der Gestalten ist die wesentlichste Bedingung dazu, und diese kann nur erreicht werden, indem man die Natur im einzelnen zu Rathe zieht, und genau nach ihr studirt, welches nichts andres als porträtiren heißt. Man hat wohl behauptet, es habe vortreffliche Historien-Mahler gegeben, die nicht zu einem guten getroffenen Porträt im Stande waren: ich glaube aber, wenn sie jenen Ruhm wirklich und nicht bloß durch eine blendende Manier verdienten, so werden ihre

Porträte nur allzu gut gewesen seyn, um dem großen Haufen zu gefallen. Die größten Historienmahler, ein Lionardo da Vinci, Raphael, Tizian haben sich auch als wunderwürdige Meister im Porträt gezeigt.

5 Freylich so wie die Porträte im gemeinen Leben meistens gesucht und gefertigt werden, kann man sie nicht schelten, daß die Kunst in ihnen übertrieben werde, sie sind der pure Naturalismus. Mit Verzichtleistung auf alle übrigen Kunstfoderungen der Zeichnung, des Helldunkels, des Colorits be-
10 gnügt man [45s] sich mit einer rohen Ähnlichkeit. Man hält es für den höchsten Ruhm eines Porträtmahlers diese aufhaschen zu können, ohne zu bedenken, daß sie sich schon in den gekritzelten Fratzen eines Kindes, das sonst nur aufmerksam ist, und einiges Talent hat, finden mag. Und was
15 ist diese Ähnlichkeit, welche die meisten allein zu sehen wissen? Es sind Merkzeichen, zum Wiedererkennen eines Individuums dienlich, dem wahren Wesen desselben aber so zufällig als die Frisur, die Perücke oder der Rock, die es trägt. Sehr oft wird sie auch durch Verstärkung dessen, was schon an dem
20 Original abweichend, unproportionirt und bizarr ist, mit Einem Wort durch Caricatur, erreicht. Das beliebte Schmeicheln und Verschönern auf der andern Seite ist gewöhnlich mit einer geleckten und verblasenen Manier verbunden, und besteht in einer Verwaschung und Abglättung aller charakteristischen Züge,
25 so daß nichts als eine angenehme Nullität zurückbleibt. Freylich ist der Verlust bey vielen Gesichtern, die sich schon an sich dahin neigen, so gar groß nicht; sie sind unbedeutende Gegenstände selbst für die bessere Kunst, denn der Künstler kann ihnen nicht geben, was sie einmal nicht haben. Da so viele
30 Menschen in ihrem Innern nichts anders als ein beständiges [45h] Stillleben sind, ein zufälliges Beysammen von todten Objecten: so ist es nicht zu ändern, daß sie auch in der Abbildung mit der leeren Flachheit des Stillebens erscheinen.

35 Ein ächt künstlerisches Porträt kann nur dadurch zu Wege gebracht werden, daß die Physiognomie verstanden und von innen heraus in ihrer Einheit gleichsam reconstruirt wird;

daß die Intentionen der Natur und was das Individuum mit Freyheit aus sich gemacht, dargelegt, und mit Absonderung der störenden Zufälligkeiten die charakteristischen Züge bestimmt, jedoch ohne Übertreibung hervorgehoben werden. Darin, und nicht in einer unreellen, willkührlichen Verschönerung und Veredlung, besteht die wahre Idealität, die auch von einem Porträt gefodert werden darf. Von einem in diesem Sinne gelungenen Porträt kann man ohne Paradoxie sagen, daß es dem Menschen ähnlicher seyn wird, als er sich selbst. — Man gebe wohl Acht, daß der Mahler den Kopf nur in Einer Wendung, mit einer einzigen Miene abbilden kann, daß er also den Ersatz der regen Beweglichkeit, und des Spiels der Physiognomie, wodurch sie sich successiv entfaltet auf einer andern Seite suchen muß, und wenn er nicht auf erlaubte Weise Dollmetscher der Natur wäre, gar zu sehr gegen sie zurück stehen würde.

[46a] Man sieht demnach, daß das Porträt nothwendig auf Charakterdarstellung geht, welche das Element des historischen Gemähldes ist. Ein Charakter kann nun durch eine angemessene Handlung noch besser entfaltet werden: und auch in so fern zeigt diese Gattung ihre Tendenz zur höchsten, welche dramatisch darstellt. Indessen muß sie sich dabey wohl hüten, die Gränzen zu überschreiten. Die Handlung einer bloßen Büste oder halben Figur darf keine andre seyn, als eine nachdenkende oder heitre, rüstige oder sanfte, ernste oder lächelnde Miene. Alles gewaltsame und heftige in Stellung, Gebehrde, Ausdruck ist am unrechten Ort: theils weil die Handlung hier dem Charakter ganz und gar untergeordnet seyn muß, da eine solche das vorübergehende und einseitige allzusehr fixirt, theils weil sie immer auf etwas nicht mit dargestelltes hinausweiset, und also die Betrachtung unbefriedigt bleibt. Selbst wo mehre Porträt-Figuren zusammen gruppirt sind, dürfen sie nur ein ruhiges geselliges Verhältniß ausdrücken, sonst würden sie aufhören Porträte zu seyn. Auch tritt bey dem Porträt schon die Frage über das Kostum, dessen Wichtigkeit und Nöthigkeit ein, die sich beym historischen Gemählde unter umfassenderen [46b] Gesichtspunkten erneuert.

Ich möchte dasjenige Kostum, welches in der Kunst gültig ist, hier vorläufig als die charakteristische Äußerlichkeit definiren. Der Künstler wird also immer darauf zu achten haben, in wie fern die Mode eines Zeitalters in Kleidertrachten, Putz und Geräthe, und dann die speziellen Angewöhnungen einer bestimmten Person darin, wahrhaft charakteristisch sind. Dieß werden sie aber immer seyn, wenn der Charakter ein realistischer, prosaischer und beschränkter ist, denn ein solcher ist immer in seiner Umgebung befangen; weswegen alsdann die treueste Beobachtung anzurathen. Ist es hingegen ein freyer, poetischer, zuweilen ans Fantastische gränzender Charakter, z. B. der eines Dichters, Künstlers, Philosophen, kriegerischen Helden, so wird es erlaubt seyn, dem gemäß, von dem wirklichen Kostum abzuweichen, ja es ganz zu vernichten und ihm ein artistisches zu substituiren. Unsre modernen schmeichelnden Mahler sind auch sehr lose und locker mit dem Kostum umgegangen, sie haben sich für ihre Porträte gewisse conventionelle Trachten erfunden, bis jetzt, wenigstens bey Frauenbildern, die mehr an die Gestalt sich anschließenden Kleider und Griechischer Kopfputz sie der Mühe überhoben haben. Zu ihrer übrigen Charakterlosigkeit kam noch dieß [46c] neue Elend hinzu, daß sie Charaktere durchaus zu poetischen erhöhen wollten, die nun einmal von Grund aus prosaisch waren; daß sie Frauen, die sich vielleicht um nichts als ihre Wirthschaft bekümmerten zu Schönen machten, welche bloß im Bewußtseyn ihrer Reize athmeten und lebten, oder sie gar in Grazien und Nymphen umwandelten. Freylich sind ihnen in diesem Punkte auch zuweilen starke Zumuthungen gemacht worden, und die große Steifheit und Geschmacklosigkeit der Trachten in manchen Zeitaltern muß sie entschuldigen. Indessen werden sie doch durch die einfältige Weisheit älterer Meister, eines Holbein, ja noch eines Vandyk, Franz Hals, van der Helst, Lievens und andrer Niederländer beschämt, welche mit stiller Liebe, ohne fratzenhafte Prätension auf das idealische nachbildeten, was sie vor sich sahen, und deren Bilder dadurch bey veränderten Sitten an Werth nicht nur nicht verloren sondern gewonnen haben, indem sie uns mit

der Person zugleich den Geist der Zeit, worin sie lebte, vergegenwärtigen. Zwar ist dieß auf gewisse Weise ein naives Verdienst, und sie waren historischer in ihren Porträten, als sie selbst wußten. Doch haben [46d] sie unstreitig das bedeutende und zum Charakter passende klar herausgefühlt; auch waren sie in der Wahl der Handlungen für ihre Personen weit glücklicher, die Frömmigkeit und Einfalt des Zeitalters ging darin über und zeigt uns in den damaligen Familiengemählden, Menschen denen ernste Zucht etwas galt, und die in ruhiger Sammlung des Geistes lebten, da die aus den späteren Zeiten, seit die Französischen Sitten herrschend geworden sind, der Nachwelt nach ihren Bildnissen beurtheilt leider geziert, zerstreut, frivol und anmaßend erscheinen werden.

Durch alles bisherige glaube ich dargethan zu haben, daß das Porträt in seiner höchsten Bedeutsamkeit, ganz an das historische Gemählde gränzt, zu dessen Betrachtung wir jetzt übergehen wollen.

[1]) Die Benennung dieser Gattung ist häufig als unschicklich angefochten worden; ich habe selbst einmal zum Scherze den Vorschlag gethan, sie abzuschaffen, und wenn der Geschmack der Engländer in der Mahlerey mehr überhand nehmen sollte, dafür den Namen theatralisches Gemählde einzuführen. Indessen ist jener doch gewiß nicht ohne [46e] Grund aufgekommen, und vielleicht kann uns die Betrachtung des Beywortes historisch zu einem vortheilhaften Gesichtspunkte hinleiten.

Ein historisches Gemählde ist anerkannter Maßen ein solches, auf welchen mehre Personen in Lagen, Verhältnissen, Handlungen gegen und mit einander dargestellt sind. Und zwar wird dabey noch ein gewisser Grad von Ernst und Würde sowohl im Charakter der Einzelnen, als in dem was alle zusammen vornehmen, erfodert. Sind Personen aus dem alltäglichen Leben in gemeiner prosaischer Umgebung und dem angemeßnen Handlungen vorgestellt, so ist es kein Historien-Bild sondern es entsteht daraus das Gesellschaftsstück, oder die sogenannte Bambocciate, wovon nachher.

---

[1]) Achzehnte Stunde.

Die in der großen Composition menschlicher Figuren dargestellte Handlung oder Beziehung, kann nun entweder allgemein gemeynt seyn, d. h. etwas bedeuten was aus der menschlichen Natur überhaupt herfließt, was sich daher im Leben immerfort wiederhohlt und erneuert, und durch sich selbst ohne weiteres verständlich ist; oder aber sie soll uns bestimmte Personen in einer Situation, die als wirklich vorgefallen gedacht wird, vergegenwärtigen. Jene erste Gattung kann nicht die zahlreichste seyn, denn soll sie nicht in Darstellung gemeiner Lebensszenen [46f] übergehen, so wird in die Figuren und ihr Thun etwas symbolisches gelegt werden müssen, sie werden eine Seite der menschlichen Natur und des Lebens anschaulich bezeichnen. Von dieser Art ist die Vorstellung welche man eine Carità zu nennen pflegt, eine weibliche Figur mit einem Kinde auf dem Arme und im Schooß und ein paar andern um sich her, als Symbol der umfassenden mütterlichen Pflege und Sorgfalt. Dahin gehört die Composition vom Leonardo, welche heißt: eine weibliche Figur die geschmückt und selbstgefällig Blumen in der Hand hält um sich damit zu putzen, und eine andre, eigentlich schönere, aber schlicht gekleidet und von verständigem Ausdruck, die ihr darüber zuredet und sie zur Besonnenheit zu bringen sucht. Nehmt die hohe edle Allgemeinheit weg, charakterisirt greller, individualisirt willkührlicher, so verliert es die symbolische Bedeutung und wird eine Szene aus dem alltäglichen Leben; geht noch weiter, gebt der Sache eine etwas komische Wendung, so stellt es eine Wärterin oder Tante vor, welche dem jungen Fräulein herrechnet, wie theuer der unnütze Putz ist und wie schlecht er zu einem soliden Freyer verhilft: mit einem Wort, es ist alsdann eine Bambocciate. — Zu dieser Art gehören auch Raphaels Gemählde der Parnaß und die Schule von Athen, weil jenes eine allgemeine Darstellung der poetischen, [46g] diese der philosophischen Anlage in der menschlichen Natur seyn soll, wiewohl um sie zur Anschauung zu bringen theils mythologische theils historische Figuren zu Hülfe genommen sind; allein ihre Zusammenstellung ist ganz symbolisch. Viele sich ursprünglich aus einer bestimmten

Religion herschreibende Darstellungen können wieder in jene Gattung übergehen: ihre Fähigkeit dazu beweist eben ihre bedeutsamste Vollendung. So ist Maria, wo nicht die göttliche Majestät das vorwaltende in ihr seyn soll, das Bild der reinen Weiblichkeit, sie vereinigt im Geist und in der Gesinnung, was, materiell betrachtet nur in verschiednen Epochen des Lebens Statt finden kann, Jungfräulichkeit und Mütterlichkeit; Maria Magdalena hingegen ist das Bild der Reue über gemisbrauchte Jugend und Schönheit. Beyde Vorstellungen würden verständlich seyn, auch ohne alle Bekanntschaft mit dem katholischen Christenthum. Fügt zu der Gruppe der Mutter Gottes mit dem Kinde den kleinen Johannes hinzu, schon mit dem Kreuz in der Hand und einem Felle bekleidet, so wird es ein eigentlich historisches Bild, denn dieses feurige Bestreben des andern Knaben zu dem kleinen Jesus hin, hat etwas mehr in sich als bloß ein kindliches Spiel: es ist ein mystischer Akt, der nur aus dem in der Religion geoffenbarten Verhältniß der beyden Personen begriffen werden kann. — So ließen sich auch manche Beyspiele von rein symbolischen Darstellungen [46 b] der alten Mythologie geben, und die Gränzen angeben, wo man sie erst historisch kennen lernen muß um sie zu verstehen.

Das symbolische Bild wird also uneigentlich unter dem Namen des historischen mitbegriffen. Dieser letzte ist aber für die zweyte bey weitem umfassendere Hälfte der Gattung allerdings passend. Denn Historie heißt überhaupt Kenntniß von Thatsachen; diese mögen nun wirklich vorgefallen, oder nur erdichtet seyn und zu einer gewissen Mythologie oder auch zur Erfindung in einem einzelnen Gedicht gehören, so geht man dabey immer auf eine individuelle Bestimmung aus: indem man sie vor die Anschauung bringt, behandelt man sie als wahre Thatsachen. Es fragt sich nun, wie es möglich ist, diese oder jene Geschichte zu mahlen, so daß sie für das, was sie ist, erkannt werde. Die bestimmten Individuen, welche dabey interessirt sind, könnten wir nur dann in der Abbildung wieder erkennen, wenn wir sie gesehen hätten; sie haben aber vielleicht vor langen Zeiten gelebt, der Mahler

kann uns keinesweges ihre wahre Gestalt wiedergeben, sondern muß diese aus der Idee neu schaffen. Wenn nicht ein Ideal der Personen oder etwas dem sich annäherndes Statt findet, wie z. B. von den heidnischen Göttern, und in der christlichen Religion vom [47a] Heilande, der Maria, einigen Heiligen und Aposteln [ein Behelf in Ermangelung dessen sind oft die beständigen aber für die bedeutende Darstellung bloß conventionellen Attribute gewesen], so kann der Mahler nur in Gestalt und Tracht charakterisiren, und damit wird er nie vollkommen bis zum Individuellen gelangen. Wer kann uns einen Alexander, wenn es kein Bildniß von ihm gäbe, so mahlen, daß jeder gleich sagen müßte: so kann nur dieser alte Held und kein andrer ausgesehen haben? Um die Hauptpersonen des historischen Bildes für das, was sie seyn sollen, zu erkennen, wird also meistens die Geschichte, in welche sie verflochten sind, zu Hülfe kommen müssen. Von dieser kann der Mahler uns nun nur einen einzigen Moment geben. Er wähle diesen noch so glücklich, so unzweydeutig, so prägnant und vielsagend für das vorhergehende und folgende, so wird es dennoch fast unmöglich seyn, wenn die Geschichte einigermaßen complizirt ist, daß der Betrachter sie daraus vollständig errathe und begreife. Der Mahler setzt also nothwendig vorläufige Bekanntschaft mit der dargestellten historischen Thatsache voraus. Irgend ein Zug, irgend ein Umstand auf dem Bilde bringt ihm sogleich in die Gedanken, daß diese oder jene Geschichte gemeynt seyn müsse; und dieses erste allgemeine Errathen hilft ihm nun wieder, das Bild im einzelnen zu verstehen: er erkennt die [47b] Personen, in ihren Handlungen (wenn sie anders gut geschildert sind) bleibt ihm nichts mehr zweydeutig, er sieht mit welchen besondern Nebenbestimmungen der Mahler sich die gegebne Thatsache gedacht, wie er sein dichterisches Recht an ihr gebraucht hat.

Wenn sich dieß nicht so verhielte, so würde in der That das Historienmahlen das mühsamste und mislichste Unternehmen seyn, wobey durchaus nicht an ein vollständiges Gelingen zu denken wäre. So viele bey einer nicht ganz materiellen Handlung eintretende Verhältnisse der Personen

zu einander können nur dramatisch, durch Dialog in ihr gehöriges Licht gesetzt werden; die Figuren des Mahlers aber sind eine stumme Gesellschaft. Schon durch eine pantomimische Vorstellung ist es schwer, eine etwas verwickelte Geschichte mit allen Umständen ins klare zu setzen, und doch nimmt man dabey willkührliche Zeichen statt der Worte zu Hülfe, deren sich die Mahlerey gänzlich enthalten muß, weil sie nicht Gebehrden-Schauspieler (Pantomimen) sondern Menschen darzustellen hat, welche zugleich durch Worte und durch natürliche Gebehrden sprechen. In der Pantomime findet doch aber ein Fortschritt Statt, die gemahlten Figuren haben nur einen Schein der Bewegung, und bleiben ewig stehen, wie sie [47c] einmal gestellt sind. Wie sollte also ein einziger stummer Moment hinreichen, den ganz ununterrichteten über eine Geschichte zu verständigen, die nicht etwa eine gewöhnliche sich täglich erneuernde Lebens-Szene, sondern nur Einmal mit gerade diesen Umständen vorgefallen ist. Die ältesten Mahler der neueren Kunst haben diesen Mangel wohl gefühlt, und in ihrer liebenswürdigen Einfalt kein Bedenken getragen ihn auf dem Bilde selbst anzuerkennen, indem sie den Figuren Zettel aus dem Munde gehen ließen, worauf geschrieben stand, was sie sagen sollten. Etwas ähnliches haben auch die ältesten Griechischen Mahler gethan, indem sie die Namen der vorgestellten Götter oder Helden darunter schrieben. Dieß ist noch lange nicht so lächerlich und verwerflich wie das Verfahren jenes Mahlers von Ubeda, dessen Cervantes erwähnt, wiewohl es bey höherer Ausbildung billig weggeblieben ist; denn es ist immer eine fremde Einmischung, man will in dem Kunstwerke selbst nicht an die einmal anerkannte Unzulänglichkeit der Mittel erinnert und im Genusse gestört werden. Personen, welche der Mahler nicht mehr charakteristisch zu unterscheiden weiß, dürfen ohne Schaden der Geschichte collectiv betrachtet werden; [47d] und man verlangt die bey dem Vorfalle gesprochnen Worte nicht genauer zu wissen, als sie sich aus den Gebehrden errathen lassen.

Ich habe diesen Satz, daß der Mahler allerdings Bekanntschaft mit der Geschichte voraussetzen müsse und dürfe,

mit Fleiß deswegen weitläuftiger erörtert, weil neuerdings in den Propyläen [1. St. S. 21.] die Regel aufgestellt worden ist, ein Werk der bildenden Kunst müsse sich selbst ganz aussprechen; welche mir irrig zu seyn und eine Menge falsche Maximen über die Wahl erlaubter Gegenstände und ihre Behandlungsart erzeugen zu müssen scheint. — Daß ein einzelnes Gemählde eine Geschichte meistens nur sehr unvollständig erzählen kann, hat man dabey wohl eingesehen, und daher den Begriff eines Cyklus historischer Darstellung, einer Reihe von Bildern, die verschiedne Momente einer zusammenhängenden Geschichte fixiren, gleich daneben aufgestellt. Wir wollen gern zugeben, daß sich dergleichen Cyklen sowohl in der antiken Kunst, als von den vortrefflichsten neueren Künstlern, z. B. Raphael, vorfinden. Allein haben diese damit wohl eine Erweiterung des Kunstgebiets bezweckt, dergestalt daß die Succession, welche nach der Natur der bildenden Kunst von ihr ausgeschlossen ist, gewisser- [47°] maßen wieder in sie aufgenommen würde, und die ganze Reihe nur ein einziges Kunstwerk ausmachen sollte? Gewiß nicht, sondern sie stellten dergleichen zusammen, weil jedes historische Bild eine Erinnerung an die Geschichte fodert, und wenn diese durch das erste in der Reihe lebhaft geweckt ist, der Betrachter bey den folgenden um desto leichter und bestimmter auf die Intentionen des Künstlers geleitet werden wird. Als fortgehende Darstellung angesehen, wird der Cyklus immer äußerst lückenhaft und fragmentarisch erscheinen müssen; um das zwischen zwey Bildern vorgefallene vollständig aus ihnen schließen zu können, würde eine Unzahl von Bildern erfoderlich seyn, welche wiederum ermüdend und unersprießlich ausfallen müßte. Will man diese aber nicht daran wenden, so werden bey diesem cyklischen Wesen sowohl dem Künstler als dem Betrachter die bekannten Sieben-Meilen-Stiefel gute Dienste leisten.

Ältere Mahler haben, wenn man zum Verständniß einer Darstellung durchaus an etwas vorhergegangnes erinnert werden mußte, kein Bedenken getragen frühere Momente der Geschichte im Hintergrunde anzubringen, und den Helden derselben auf Einem Bilde mehrmals vorkommen zu lassen.

[47⁴] Unsere neueren Kunstrichter tadeln zwar diese Vermischung des Successiven und Simultanen sehr hart, und dringen strenge auf Einheit des Moments: allein ich glaube daß dieß Verfahren, mit der gehörigen Einsicht und Mäßigung angewandt, gar nicht zu verwerfen ist, daß sich sogar viel dafür sagen läßt. Jene vorbereitenden Szenen im Hintergrunde sollen ja keine vollständigen Darstellungen sondern nur Andeutungen seyn, gleichsam Erinnerungen an das Vergangene neben der Gegenwart; die Entfernung im Raume, macht durch Verkleinerung und unbestimmtere schwächere Erscheinung der Gegenstände ähnliche Eindrücke wie die Entfernung in der Zeit: und so wird die Einheit des Moments doch eigentlich nicht aufgehoben.

Allein wie sich der Mahler auch stellen mag, er nehme zu Cyklischen Darstellungen seine Zuflucht, oder zu Erläuterungen der Haupthandlung durch vorhergehende auf demselben Bilde, so wird er immer demjenigen, welcher ohne alle vorgängige Kenntniß hinzutritt, viel zu rathen aufgeben. In der That, um Geschichten zu erfahren ist der bildende Künstler der untauglichste Lehrer, an den man sich wenden kann. Anschaulich machen, unauslöschlich [47⁵] unsrer Fantasie in bestimmter Gestalt dasjenige einprägen, wovon wir eine allgemeine Notiz haben, das kann er; und dieß ist unstreitig etwas weit höheres als eine historische Mittheilung. Es ist ja nicht ein Interesse der Neugier, was uns zu ihm treibt, sondern wir wollen sehen, ob er die uns schon bekannte Geschichte gut erzählt hat, ob er uns zu würdigen Vorstellungen von ihr zu erheben weiß. Je besser wir alles darin liegende übersehen, desto mehr sind wir im Stande zu beurtheilen, was der schöpferischen Fantasie des Künstlers angehört.

Durch dieses Eingeständniß der Historien-Mahlerey, sich auf etwas schon anderweitig bekanntes beziehen zu wollen und zu müssen, wird auch ihre Unabhängigkeit und Selbständigkeit nicht im mindesten gefährdet. Alle nachbildende Kunst bezieht sich ja auf die Bekanntschaft mit ihren Vorbildern in der Natur. Für einen Menschen, der nie einen Baum gesehen hätte, wäre eine Landschaft, von Ruysdael z. B., eine un-

bekannte und nicht zu entziffernde Geschichte. Es kommt nur darauf an, daß die historische Notiz, welche der Mahler fodert, uns dergestalt geläufig geworden sey, daß wir sie fast mit zu den durch die Natur gegebnen Anschauungen und Begriffen zählen. Dieß wird der Fall seyn, wenn sie aus einer [47b] lebendigen und gangbaren Mythologie entlehnt ist. Denn die Mythologie, deren Begriff ich bey der Poesie noch besonders erörtern werde, ist eine wahre Erweiterung unsrer Weltansicht, eine poetische Natur in der realen, was zu ihr gehört, ist, wiewohl es als Thatsache betrachtet wird, nie vergangen, sondern immer neu und gegenwärtig. Der Kreis der mythologischen Dichtungen kann fast unübersehbar weit seyn, so daß eine große Kenntniß dazu gehört, ihn ganz durchmessen zu haben; aber weil sich alles darin organisch gebildet und entfaltet hat, so erscheint auch das noch nicht bekannte daraus der Verwandtschaft wegen nicht fremd und wird mit Leichtigkeit aufgefaßt, so wie wir bey noch nicht gesehenen Naturgegenständen durch Analogie ungefähr die Classe zu bestimmen wissen, in welche sie gehören. — Mit Einem Wort, die Mythologie ist die eigentliche Welt des Historien-Mahlers, aus welcher er seine Darstellungen mit dem größten Vortheil entlehnen kann. Es wäre daher vielleicht gut, die große mahlerische Composition nur gleich in die symbolische und mythologische einzutheilen.

Die Griechischen Künstler haben dieß sehr wohl erkannt, und sich fast durchgängig innerhalb des mythologischen Kreises nicht nur, sondern noch eines bestimmteren artistischen Cyklus darin, gehalten, außer wenn das [48a] Andenken historischer Thatsachen verewigt werden sollte, wie z. B. die Athener die Schlacht bey Marathon im Poecile mahlen ließen. In der christlichen Kirche hatte sich wieder aus den Geschichten des alten und neuen Testaments, und den Legenden der Heiligen und Märtyrer, eine von manchen Seiten für die Kunst nicht so günstige, jedoch in ihrem eignen, dem heidnischen entgegengesetzten, Charakter vollendete, reiche und mannichfaltige Mythologie gebildet, welche der wiederaufblühenden Kunst zum großen Vortheil gereichte; und den vortrefflichsten Meistern

fast ausschließend Beschäftigung gab. Die daher entspringende unendliche Wiederhohlung derselben Gegenstände ist oft als sehr nachtheilig gerügt worden, jedoch mit Unrecht: denn eben diese Bestimmtheit der Aufgaben, dieser Wetteifer, gab dem Genie die glänzendste Gelegenheit seine eigenthümliche Kraft und Fülle zu offenbaren, und lenkte die Beurtheilung von den stoffartigen Reizen ab auf den ächten Werth künstlerischer Behandlung. — Die Zerstörung dieser christlichen Mythologie durch die Reformation, ist der Hauptgrund, warum in keinem protestantischen Lande die Mahlerey recht hat gedeihen können. Man hat nach allen [48b] Seiten herumgetappt, um den fühlbaren Mangel zu ersetzen. So warf man sich schon frühe in der besseren Epoche der Kunst auf die classische Mythologie: dieß ist gewiß einer der rathsamsten (und für die Sculptur vollends nicht zu entbehrenden) Auswege; denn die Bilder der alten Religion sind zwar nicht einheimisch bey uns, aber schön und poetisch, und werden durch die Dichter des Alterthums frisch und lebendig erhalten. Der Genuß von Werken welche dergleichen Gegenstände darstellen, ist zwar einigermaßen gelehrt, aber wenn der Künstler nicht mit Fleiß Gelehrsamkeit auszukramen sucht, kann die dazu erfoderliche Kenntniß doch ziemlich allgemein vorausgesetzt werden. Mislicher steht es schon mit Gegenständen aus der Griechischen und Römischen Geschichte: die Gränzen erweitern sich da zu sehr um einen bestimmten Kreis der Anschaulichkeit zu bilden, und die Hülfe des antiquarischen Auslegers wird der Darstellung immer unentbehrlicher. Man hat oft die Bearbeitung der neueren Geschichte jedes Landes empfohlen: aber außer daß die Ansicht der Meisten von dieser ganz prosaisch, eine trockne Gewerbs-Wissenschaft ist, bekümmern sich ja nur wenige überhaupt um sie, und es ist vergeblich [48c] den Enthusiasmus, der nicht schon ohne das rege ist, durch Bilder wecken zu wollen. Nur solche Gegenstände aus der vaterländischen Geschichte welche in eine Art von Mythologie übergegangen sind, können mit Vortheil behandelt werden. — Andre ungünstige Umstände, z. B. die Kleidertrachten, will ich hier nicht erwähnen; auch lassen sie sich unstreitig in einem gewissen Grade überwinden.

— Der tolle neulich in Frankreich gemachte Versuch, plötzlich eine neue republikanische Mythologie zu stiften, mußte außer der Gewaltsamkeit der Urheber (da sich Mythologie nur durch den stillen Gang der Natur im Lauf der Zeiten erzeugen kann) auch aus dem simpeln Grunde mislingen, weil es den Franzosen an Fantasie fehlt, und sie von lauter allegorisirten Verstandesbegriffen ausgingen.

Der Hang der mahlerischen Composition zu mythologischen Stoffen hat sich endlich auch darin gezeigt, daß man Szenen aus Dichtern behandelt, bey denen man gewissermaßen eine specielle Mythologie fand, wenn nämlich der Dichter dem Zeitalter so geläufig war, daß seine Bilder fast in lebendige Anschauung übergingen. Dieß war im 14. und 15. Jahrhundert der Fall mit dem Dante, nach [48d] dessen Vorstellungen daher häufig Mahler in dieser Periode Hölle und Himmel oder Theile derselben abgebildet haben; ja noch Michelangelo hat in seinem jüngsten Gericht verschiedne mythologische Einmischungen aus der göttlichen Komödie entlehnt. So hohe Ansprüche haben aber wenige Dichter zu machen, und was man also zu ihnen componirt, macht die specielle Anfoderung daß man sich der dazu gehörigen Stellen bestimmt erinnre. Dieses giebt den Begriff einer pittoresken Begleitung der Poesie im Gegensatz der musikalischen, welchen ich in einem eignen Aufsatze zu bestimmen und Regeln dafür festzusetzen gesucht habe. In dieser Verbindung erklärt sich nämlich die Mahlerey als die untergeordnete Kunst, und die Skizze scheint folglich die angemessenste Form für sie. Flaxmann, Chodowiecky, unser gesamtes Kupferwesen.

Ich wiederhohle es: Die Beziehung auf etwas anderweitig bekanntes setzt die Würde der Mahlerey keinesweges herab. Nicht der Historie wegen wird historisch componirt: sondern die Geschichte ist nur das Vehikel, vermittelst dessen der Künstler das mahlerisch Große und Schöne entfaltet. Gestalt, Charakter, Ausdruck, Bewe- [48e] gung und Stellung, Gruppirung und Anordnung der Figuren: das sind die eigentlichen Gegenstände des Mahlers, das Bild heiße sonst wie es wolle. Darnach muß auch die Wahl der Geschichte und des heraus-

gehobnen Momentes in ihr beurtheilt werden, als günstig oder ungünstig; nicht nach dramatischen Gesichtspunkten. Ich gestehe daher, daß ich das in demselben Aufsatze der Propyläen über vortheilhafte gleichgültige und widerstrebende Gegenstände gesagte, gar nicht als unbedingt richtig gelten lassen kann, und mir scheint, daß sich diese Frage gar nicht im allgemeinen ausmachen läßt, sondern daß man erst abwarten muß, was die Fantasie des Mahlers aus Gelegenheit eines so oder so benannten Gegenstandes pittoreskes ans Licht rufen wird. Das ist klar, daß der Künstler nicht weise thut die Hauptwirkung seines Bildes auf etwas zu setzen, was sich nicht durch Mahlerey zur Anschauung bringen läßt. Deswegen ist es z. B. ein so verkehrter Rath, man solle sich der Darstellung patriotischer und überhaupt edler Handlungen befleißigen. Als ob sich das, was sie dazu macht, das Sittliche, auch zeichnen und coloriren ließe! Das kommt mir vor wie die punktirte Seele im orbis pictus. Vollends wenn die edle That in etwas negativem, in bloßem Unterlassen besteht, wie die so oft gemahlte Enthaltsamkeit des Scipio. [48r] Damit wird nicht behauptet, daß jede tugendhafte Aufopferung als solche schon ein ungünstiger Gegenstand sey: es kommt darauf an, ob sie bey ihrem Eintritt in die Anschauung, mit anmuthigen oder großen Gestalten, mit interessanten Bewegungen sich umgeben läßt. Wo es in die Augen fällt, daß das Wesen der Sache nicht sichtbar gemacht werden kann, da hat die Mahlerey schon ihre letzte Gränze überschritten, und eine solche Darstellung kann durch die vortreffliche Ausführung nur vergütet, nicht gerechtfertigt werden. So ist verschiedentlich gemahlt worden, wie die vier Kirchenlehrer, welche von der unbefleckten Empfängniß der Jungfrau Maria geschrieben haben, über diesen Gegenstand nachdenken. Es giebt ein dergleichen vortreffliches Bild von Dosso in Dresden. Das Nachdenken eines Schreibenden kann man wohl abbilden: aber den Gegenstand, und einen so gar unsinnlichen? Wie hat der Mahler es angefangen? Er hat die Maria wie Gott Vater ihr segnend die Hand auflegt, und die Taube auf sie herabschwebt, entfernt und leise in den

Wolken angedeutet. Dieß sind mystische Bilder, die als solche ihren Rang auch in der Mahlerey behaupten mögen. Allein wie will uns der Mahler begreiflich machen, daß die Geistlichen Lehrer nicht eine Erscheinung in den Wolken sehen, sondern bloß innerlich mit dem, [48g] was sie vorstellt, beschäftigt sind? Ich will nicht hoffen, daß die Mode überhand nehme, den Leuten ihre Gedanken über die Köpfe zu mahlen, es möchten fratzenhafte Figuren herauskommen.

Sehr verkehrt hat man nach dramatischen Gesichtspunkten jene Compositionen von Heiligen um die Mutter Gottes getadelt, die so häufig nach andächtigen Bestellungen von den größten Meistern verfertigt worden sind: erstlich weil die Chronologie verletzt sey, und dann weil keine gemeinschaftliche Handlung vorgenommen werde. Der erste Grund ist leicht zu widerlegen: schon Mengs hat bemerkt, daß die Personen ja nicht in ihrem irdischen Leben zusammengebracht seyn sollen, sondern in einer Vision der himmlischen Seligkeit; und diese, und Andacht und Anbetung ist auch die ewige Handlung welche bald unter ernsten bald unter fröhlichen heitern Bildern vorgestellt wird. Mir scheinen diese Compositionen vielmehr zu dem glorreichsten zu gehören, wozu die christliche Religion der Kunst die Hand geboten hat, sey es nun, daß die Heiligen einfach ohne Anmaßung unter den Thron der Jungfrau neben einander gestellt sind, wie die alten Meister gethan, oder in den anmuthigsten Wendungen verschlungen, wie beym Correggio; oder mit archi- [48h] tektonischer Symmetrie groß geordnet, wie wohl Raphael, wo dann oben die Glorie, von Engelsköpfen erfüllt, gleichsam ein ganzes Himmelsgewölbe von schauenden Geistern, als Kuppel den pittoresken Tempel schließt.

In den Propyläen werden unter andern musikalische Chöre als widerstrebende Gegenstände aufgeführt, weil man ja die Musik nicht höre. Dieß ist ein seltsamer Einwurf, und kommt mir vor als wenn man Blumen- und Fruchtstücke deswegen tadeln wollte, weil die gemahlten Sachen ja nicht zu riechen und zu schmecken sind. Wenn uns Paul Veronese ein Conzert mahlt, in welchem er sich selbst und seine sämt-

lichen Freunde auf die ergötzlichste Weise von der Welt anbringt, so kommt es darauf an, ob die Gestalten, Stellungen, Kleidertrachten, Mienen und verschiednes Benehmen der Personen, einen schönen, bedeutenden, mannichfaltigen, pittoresken Anblick gewähren. Trifft das zu, so ist das Bild vortrefflich, und der eigensinnige Kritiker mag sich, wenn er es sonst nicht genießen kann, dazu musiziren lassen. Nach eben dieser Bestimmung wäre auch die heilige Caecilia von Raphael zu verwerfen, weil man das himmlische Concert nicht vernimmt, [49a] wodurch sie entzückt wird; es ist aber genug, daß es sich in ihrem Gesichte mit göttlicher Hoheit ausdrückt. — Auf ähnliche Weise fertigt Lessing ganz kurz das jüngste Gericht von Michelangelo ab. Laokoon p. 318.

Dieser ganze dramatische Regelnkram, und das viele Grübeln über die Momente, die Motive u. s. w. dient zu weiter nichts als räsonnirende Schwätzer in der Kunst zu bilden und das Genie mit der Nullität auf gleichem Fuß zu behandeln. Es gehört eine solche Tiefe, Gründlichkeit und Fülle von Realität dazu, nur irgend etwas bedeutendes ordentlich zu mahlen, daß, wer große Massen so zusammensetzen kann, daß die Darstellung die materiellen Bedingungen der Erscheinungen gehörig erfüllt, gewiß auch mit der Verstandes-Anlage schon zurecht kommen wird, oder leicht auf die rechte Bahn zurück zu lenken ist; da hingegen, wer sich gleich anfangs in dieselbe vertieft, in Gefahr ist, leere Fratzen und Fantome zu mahlen, und alles zu unternehmen, ehe er irgend etwas kann.

Mit so manchen Regeln, welche man über den eigentlich pittoresken Theil der Composition gegeben hat, langt man nicht viel weiter aus, und sie gehen leicht, un- [49b] vorsichtig angewendet, in Manier über. Dahin gehören die über Gruppirung und Contrapost. Für die Gruppe soll Tizian die Form der Weintraube als Vorbild empfohlen haben. Der Sinn dieser Regel ist wohl der, daß der Mahler suchen muß, seinen Abbildungen so viel Relief als möglich zu geben, daß er dieses am ehesten dadurch erreichen wird, wenn er die Gegenstände kreisförmig ordnet, jedoch nicht ängstlich, sondern

mit Unterbrechungen von Licht und Schatten, und so daß sich die einzelnen Partien wieder runden, welches bey der Traube der Fall ist. Andre haben die Pyramidalgruppe empfohlen. Sie haben wohl geglaubt, eine zusammengehörige Masse von Menschen müsse, wie der einzelne ein Haupt, so einen schließenden Gipfel haben. Man könnte auch diesen Grund in der Natur dafür auffinden, daß bey manchen gemeinschaftlichen Handlungen sich die Köpfe und Obertheile mehr gegen einander neigen. Doch wird bey andern gerade das Gegentheil erfolgen. Es wäre folglich höchst verkehrt, überall und in jedem Fall die Gruppen in Pyramiden zu zwängen, (die denn doch wieder einigermaßen versteckt werden sollen) und alsdann auch die sämtlichen Gruppen pyramidalisch zu ordnen. [49c] Wir wollen nicht läugnen, daß die ungefähren Umrisse einer Gruppe im Ganzen, einen gewissen Effect auf das Auge machen und Wohlgefallen erregen können; daß demnach eine Gruppe als svelt, elegant, u. s. w., besonders auch wegen der Evidenz, womit sich die Theile aus einander setzen und der Vermeidung aller Verworrenheit, gelobt werden kann. Indessen bleiben die einzelnen Figuren, die Richtigkeit und Energie der Akte, die Anmuth oder Großheit in Stellung oder Ausdruck nach dem jedesmal erfoderlichen Charakter, immer die Hauptsache dabey, und von diesem Gehalte, dieser Wahrheit darf der gefälligen Zusammenfügung zu lieb nichts aufgeopfert werden. Die Richtigkeit liegt aber nicht bloß in dem, was jede einzelne Figur zur Handlung beyträgt, sondern in dem natürlichen Verhältniß der Wirkung und Gegenwirkung aller, in den gehörig vertheilten Graden der Bewegung und Ruhe u. s. w. Diderot macht eine sehr lichtvolle Bemerkung darüber, wie das Handeln eines Menschen das der übrigen gegenwärtigen bestimmt, und sich dadurch alles in eine Art von Gleichgewicht setzt, welches der Natur abzulernen für den Mahler höchst wesentlich ist.

[49d] [1]) Die Lehre vom Kontrast beruht auf der Beobachtung, daß der Eindruck jeder Sache dadurch am meisten

[1]) Neunzehnte Stunde.

gehoben und bestimmter gemacht wird, wenn man ihren Gegensatz daneben wahrnimmt. Diese Entgegensetzungen erstrecken sich auf alles: Gestalt, Charakter, Ausdruck und Bewegung der einzelnen Figuren, dann Gruppirung und Anordnung, endlich auf die Farben, und Licht und Schatten, welches letztere besonders Kontrapost genannt zu werden pflegt, ein Wort, welches der Ableitung nach nur überhaupt Gegensatz bedeutet, so daß die Beschränkung hierauf eigentlich willkührlich ist. Die Kontraste müssen aus dem Wesen der Sache selbst hervorzugehen, und nicht bloß absichtlich angebracht zu seyn scheinen; die schülerhafte Art sie anzubringen ist die, daß alles symmetrisch seinen Gegensatz mit sich führt, so daß man aus der einen Hälfte des Bildes die andre ungefähr errathen kann. Wo die Natur des Gegenstandes die Kontraste nicht zuläßt, da haben große Meister kein Bedenken getragen, eine Menge Figuren in ähnlichen Stellungen und Richtungen zu mahlen.

Was von den Gruppen und Contrasten, gilt von der Composition überhaupt. Die allgemeinen Regeln führen dabey nicht weit: der Geist des Künstlers muß jedesmal das schickliche und angemessene ausfinden, und die Regeln dafür nicht [49e] von außen hinzubringen, sondern sie aus seiner bestimmten Aufgabe von innen heraus entwickeln. Im Ganzen kann man Klarheit, Einfachheit und Präcision wesentliche Vorzüge einer mahlerischen Composition nennen; zuweilen kann aber auch der bezweckte Eindruck eine anscheinende Verworrenheit und an Überfluß gränzende Fülle verlangen. In den Werken der alten Meister spricht uns eine schlichte anspruchslose Einfalt an, sie haben mit geringen Mitteln oft das größte erreicht; in den neueren hingegen ist nicht selten Überladung, zerstreute und übertriebene Bewegung, ein unbescheidenes Vordrängen der einzelnen Theile, ein leeres Geräusch, welches den hochtönenden aber nichtssagenden Declamationen schlechter Schriftsteller gleicht: dieß sind die sogenannten Maschinisten. Es ist, als stände der Mahler selbst neben seinem Bilde, risse einen Vorhang weg, und drängte es vorlaut der Bewunderung oder wenigstens Verwunderung der

vorübergehenden auf; statt daß der große Meister gesucht und gefunden seyn will, und sich mit seinen persönlichen Prätensionen ganz in dem Gegenstande verliert.

Über das Kostum ist viel hin und her gekunstrichtert worden, besonders haben die Franzosen eine unendliche Wichtigkeit darauf gelegt, [49f] sie verwarfen ohne Umstände die sonst vortrefflichen Bilder, wenn sie dagegen verstoßen; und so wird denn auch ihr kalter genieloser aber gelehrter Poussin immer als das Muster aller Correctheit und Weisheit angepriesen. Dieses gehört mit zu der Lehre von der Wahrscheinlichkeit: durch genaue Beobachtung des Kostums soll nach ihrer Meynung die Darstellung wahrscheinlich werden. Diese Wahrscheinlichkeit kann aber nur für diejenigen so wichtig seyn, die ohne Fantasie bloß mit dem raisonnirenden Verstande zur Betrachtung eines Kunstwerks hinzutreten. Die für die Kunst gültige besteht in einem Schein der Wahrheit, der gar nicht auf die Prüfung des Verstandes berechnet zu seyn braucht, sondern unmittelbar in der Anschauung liegt. Der Mahler fodert, wie wir gesehen haben, zwar eine vorläufige allgemeine Bekanntschaft mit der dargestellten Geschichte, aber keine gelehrte Kenntniß, welche doch allein über das historisch genau beobachtete Kostum entscheiden kann. Manche Meister sind zu Werke gegangen als wäre es nicht auf anschauliche Übereinstimmung, sondern auf eine antiquarische Belustigung angesehen. Waren ihre Personen etwan Römische Kaiser oder dergleichen, von denen man noch Bildnisse hat, so haben sie diese von den Münzen entlehnt, und auf solche Art ihr Werk aus historischen Notizen zusammen- [49g] gebettelt, statt daß es durch einen poetischen Akt als eins und untheilbar aus ihrem Innern hätte hervorgehen sollen.

Ich habe schon im Vorhergehenden das künstlerische Kostum als die charakteristische Äußerlichkeit definirt. In der That, was kann es mir verschlagen, welche Kleidertrachten, Waffen, Geräthe, Wohnungen u. s. w. man unter der oder jener Nation in einem bestimmten Zeitalter gehabt, wenn ich den Geist der Menschen in Bezug auf die dargestellte Geschichte nicht besser daraus begreifen lerne. Nun ist es zwar gewiß,

daß die Menschen, wo nicht zufällige Störungen eintraten, in der Art wie sie ihre Umgebung sich anbildeten, immer sich selbst ausdrückten: allein um uns dieß zu zeigen, muß der Künstler sich selbst schon da hineingefühlt haben; auf diese Art wird die trockne Notiz für ihn poetischer Stoff, und er wird nicht alles was er vom Kostum weiß gleichgültig auskramen, sondern Eine Seite desselben in lebendigen Zusammenhang mit dem Wesen seiner Darstellung setzen.

Den ältesten Mahlern so wie den Zeitgenossen, für welche sie arbeiteten, scheint eine sehr naive Betrachtungsart des Geschichtlichen eigen gewesen zu seyn. Sie fühlten das allgemein menschliche, für alle Zeiten und Völker gültige in den [49b] vorgestellten besonders religiösen Geschichten so wahr und innig, daß ihr Gemüth einzig auf diese Bedeutung gerichtet war, und daß sie daher auf die Entfernung von Zeit und Ort gar keine Rücksicht nahmen. Es ist also keinesweges eine lächerliche Abgeschmacktheit, wenn sie z. B. die Soldaten bey der Kreuzigung Christi, ganz in damaliger Tracht, als Hellebardirer u. s. w. schilderten; es beweist vielmehr die Einfalt aber zugleich die Reinheit, und das wahrhaft Poetische ihrer Ansicht. Ein Charakter, der sich zu allen Zeiten erneuern kann, wird uns am kenntlichsten in einer uns geläufigen Äußerlichkeit seyn; diese thut ja dann nichts zur Sache. Den Heiland selbst werden sie gewiß nicht in einer modernen Tracht vorgestellt haben: als einen Gesandten Gottes der nur einmal vor langer Zeit auf der Erde erschienen, gebührte ihm eine dieß andeutende Auszeichnung. So auch wenn sie das Orientalische, weit abgelegne anzeigen wollten, wie bey den heil. drey Königen, besannen sie sich gewiß auf eine wunderliche Tracht, die sie irgend einmal gesehen, oder setzten sie aus der Fantasie zusammen. Kurz sie haben oft eine große Weisheit dabey bewiesen, für welche es den meisten unsrer heutigen Kostum-Krämer ganz an Sinn fehlt.

[50a] Freylich kann der heutige Künstler ihnen in seiner Praxis nicht folgen, er muß sich dem Geist seines Zeitalters bequemen, welches theils einen großen Accent auf die materielle Genauigkeit im historischen legt, theils sich selbst, be-

sonders in seinen veränderlichen Kleidertrachten, so läppisch und prosaisch vorkommt, (und sich darin Gerechtigkeit widerfahren läßt) daß uns jede ernste und würdige alte Geschichte durch Einmischung des heutigen Kostums sogleich travestirt werden würde. Zu Shakspeare's Zeit konnte man seinen Julius Cäsar in den damaligen Kleidertrachten aufführen, wie auch unstreitig geschehen ist, und niemand nahm Anstoß daran; heut zu Tage wäre das nicht mehr möglich. — Daß im verfehlten Kostum wirklich ein Travestiren liegen könne, wollen wir mit obigem gar nicht läugnen: vielmehr geben uns die Werke vortrefflicher Italiänischer und Niederländischer Meister Beyspiele davon an die Hand. So hat Paul Veronese die Hochzeit von Kana eigentlich travestirt, weil er eine dieser Geschichte fremde glänzende Pracht, eine moderne Mannichfaltigkeit von Ständen u. s. w. dabey anbrachte; das eigentliche Wunder geht freilich in seinen Bildern ganz verlohren: dagegen ergötzt er uns durch einen äußerst fröhlichen und fantastischen Anblick. Das Kunstwerk hat also [50b] seinen unvergleichlichen Werth, nur nicht grade den, welchen es durch seinen Namen verspricht. Auf ähnliche Weise konnten Rembrand und andre unedle Gedanken und bäurische Vorstellungen, weil sie ihnen am nächsten lagen, auch da nicht entfernt halten, wo sie gar nicht hingehörten. Indessen mahlten sie doch etwas von ihnen lebendig aufgefaßtes und innerlich angeschautes: es fehlt deswegen ihren Darstellungen zwar an Hoheit und Würde, aber nicht an einer gewissen Wahrheit. Dieses läßt sich nicht von den Bildern jener willkührlichen Veredler des Kostums rühmen, die dadurch nur noch kälter und frostiger geworden sind. Ich rechne dahin besonders van der Werff, bey welchem der Geist der biblischen Geschichten bis auf den letzten Funken erloschen ist, indem er sich bemühte, sie in antikes classisches Kostum zu kleiden.

Dem historischen Gemählde als der würdigen und ernsten Darstellung menschlicher Handlungen, steht eine niedrige und scherzhafte entgegen: dieses ist die Bambocciate. Der Name so wie der Geschmack an der Sache ist in Italien zu Anfange des 17ten Jahrhunderts aufgekommen. Peter Laar il Bam-

boccio. Die Griechen haben [50c] dergleichen auch schon gehabt, und dem berühmtesten Meister darin den Namen des Rhyparographen beygelegt. „Schwerlich möchte sich in einer andern neueren Sprache ein Wort finden, welches dem Italiänischen Ausdrucke so gut entspräche als der Griechische, der eben so wie jener an die Wahl unedler Gegenstände sogleich den Begriff des Unwürdigen und Verachteten knüpft. Die Seltenheit der Selbsterkenntniß erklärt es ganz natürlich, daß da, wo die Sache zu Hause ist, die angemessene Benennung fehlt. Die Holländischen Ausdrücke für diese Gattung von Mahlerey deuten keine stolze Befremdung, sondern ein behagliches Wohlgefallen an derselben an.“ [Fiorillo 1, pag. 174.] — Viele Schriftsteller (unter andern Salvator Rosa) haben sehr heftig gegen die ganze Gattung als durchaus verwerflich geeifert; wie mich dünkt, hätten sie nur dann Recht, wenn die edle historische dadurch verdrängt werden sollte: was wirklich in der Periode, wo die Leidenschaft dafür in Italien aufkam, einigen Anschein hatte. Sonst aber kann die Bambocciate in der Mahlerey so gut ihren Platz behaupten, als die Komödie und selbst das Possenspiel in der Poesie. Erst wenn wir von dieser handeln, werden wir das Wesen des Komischen gründlich erörtern können; hier wird es hinreichen, daß es eine geflissentliche Hervorhebung des Gemeinen, Rohen und [50d] Materiellen in der menschlichen Natur ist, um ein Spiel damit zu treiben. Da dieses nun aus dem thierischen, weder durch Sittlichkeit noch durch anständige Sitte gebändigten Prinzip herfließt, so offenbart es sich am auffallendsten in gleichgültigen alltäglichen Handlungen, bey denen kein sittliches Gefühl aufgefodert wird, und in den niedrigen Ständen, die nicht gelernt haben ihre egoistischen Regungen künstlich zu verbergen. Dieß bestimmt die Gegenstände der Bambocciate. Da die Zeichnung in ihr bloß charakteristisch seyn soll, und nicht von Formen dabey die Rede seyn kann, für deren vollendete Darstellung eine der Natur nahe kommende Größe wichtig ist: so liebt sie vorzüglich die Verkleinerung, und deutet schon dadurch ihre geringeren Ansprüche, nur ein unterhaltendes Spiel zu seyn,

an. Damit wir aber dem Mahler das Recht zugestehen in und mit seiner Kunst zu scherzen, so muß er die höchste Meisterschaft in der Behandlung zeigen, entweder durch fertige Keckheit oder durch saubre Ausführlichkeit, wie es denn auch
5 die Holländischen Meister, auf jenem Wege ein Teniers, Ostade, Jan Steen, auf diesem ein Gerard Douw, Mieris, Netscher gethan. Bey der vertraulichen Beobachtung seiner Gegenstände, welche dem Bamboccianten noth- [50e] wendig ist, geräth er in Gefahr ein von der Bedeutung unabhängiges
10 Wohlgefallen an ihnen zu finden, und das Gemeine und Niedrige vorzustellen, ohne daß es charakteristisch pikant wird; alsdann verfällt er ins Platte. Dieß ist nicht selten den Holländischen Meistern begegnet, die zum Theil naive Bamboccianten waren und selbst sehr gut auf ihren Bildern hätten
15 figuriren können; besonders wenn sie schalkhaft und lüstern zu seyn versuchen. Allein hat die Darstellung sonst nur Kraft und Wahrheit, so hebt dieß ihren Werth noch nicht gänzlich auf: nur wird dem Betrachter zugemuthet das selbst hineinzulegen, was der Künstler ihr hätte mitgeben sollen,
20 und ihr eine geistreiche Ansicht abzugewinnen.

Ein weit schlimmerer Abweg ist es, wenn der Mahler moralisiren will, und statt uns zu belustigen, die Häßlichkeit und Ausartung zur Warnung und zum Abscheu aufstellt. Dieses war einem Zeitalter aufbehalten, welches auch in der
25 Poesie aus den Darstellungen des wirklichen Lebens, Romanen und Komödien, die heitre Freyheit, den fantastischen Leichtsinn und somit allen poetischen Zauber verbannte, und ihm den peinlichen Trübsinn psychologischer Zergliederungen und moralischer [50f] Hinweisungen substituirte. Hogarth war es, der
30 diese durchaus falsche und werthlose Gattung vollendete, und dabey in allen Theilen der Mahlerey ein Erzstümper war. Dieß sah Walpole, wiewohl sein Freund, dennoch ein, und will ihn zwar nicht für einen Mahler, aber für einen geistreichen Komödienschreiber mit Reißfeder und Grabstichel an-
35 gesehen wissen. Doch dieß Urtheil ist immer noch zu günstig; vielmehr war er ein ernsthafter Satyrenschreiber, dessen Produkten es zwar nicht an beißendem Witz, aber an allem

Scherz und Fröhlichkeit fehlt. In einigen Folgen von Bildern hat er förmlich moralische Romane aufgestellt. Überdieß geht er beständig über die Gränzen seiner Kunst hinaus: was er sehen läßt, ist schlecht gemahlt, und was er eigentlich mahlen will, das kann man nicht sehen. Es sind Räthsel und Hieroglyphen, die erst anderswoher gedeutet werden müssen, welches weitläuftige Kommentare nöthig macht: und wenn er das, was ihm diese scharfsinnig beylegen, wirklich alles beabsichtet hat, so kann man sagen, es sey nie so viel Verstand bey so gänzlichem Mangel an Kunstsinn in einem darstellenden Werke aufgewandt worden.

Das bisherige führt uns auf den Begriff der Karikatur. Sie besteht darin, daß das Abweichende, [50 s] Bizarre mit Ausschließung alles übrigen in wenigen aber starken Zügen aufgefaßt, und so eine Gestalt durchgängig in Misgestalt verwandelt wird. Charakteristische Exzentricität ist ihr Wesen, und die Skizze die ihr angemeßne Form, weil jede Ausführung die ursprüngliche Keckheit des ersten Auffassens schwächen muß. Als ein Spiel betrachtet, worin sich das übermüthige Talent von ernsteren Anstrengungen erhohlt, und für die Unbändigkeit der Fantasie gleichsam einen unschädlichen Ausweg, um ihr Luft zu machen, sucht, kann die Karikatur allerdings ihren Werth haben: aber wenn man sich schwerfällig darauf lehnt, und sie mit Anmaßung zur eignen Gattung ausbildet, wird sie unfehlbar ausarten. Englische Karikaturen und Kritik derselben; ihr Verhältniß zu Hogarth.

So hätten wir jetzt den ganzen Kreis mahlerischer Darstellungen von der treuesten Nachahmung todter Naturgegenstände an, bis zur fantastischen Willkührlichkeit, vom Stillleben bis zur Karikatur durchlaufen. Wir lassen einige Nebengattungen, wie das Plafond, die Arabeske oder Grotteske bey Seite liegen, um uns nicht zu lange zu verweilen, und werfen nur noch einen Blick auf die Geschichte der Mahlerey und ihren gegenwärtigen Zustand.

[50h] **Musik.**

Es giebt eine doppelte Art diese Kunst zu betrachten. Entweder geht man dabey auf ihren Ursprung zurück, und folgt ihrer allmähligen Entwickelung. Alsdann wird unfehlbar die menschliche Stimme als die Grundlage der Musik anerkannt werden; es wird sich darthun lassen, daß alle Instrumente ursprünglich erfunden worden, um der Singstimme zur Begleitung zu dienen, und wenn man alsdann auf einen abgesonderten Gebrauch derselben stößt, oder auch zugleich mit der letzten, der aber über die natürlichen ausdrucksvollen Inflexionen der menschlichen Stimme hinausgeht: so wird man geneigt seyn, dieses für eine willkührliche ungültige Erweiterung der Musik, und eine Abweichung von ihrer ächten Bestimmung zu erklären. — Oder aber man zergliedert die Bestandtheile der schon fertigen Musik in ihrem gegenwärtigen Zustande, so erhält man ein System, eine Wissenschaft von Tönen, die man wegen ihrer constanten Eigenschaften als objectiv in der Natur gegründet ansehen muß, und so wird die menschliche Stimme im Gesange selbst dieser unabhängig von ihr vorhandnen Gesetzgebung unterworfen, und der ganze Werth ihres Gebrauchs darauf zurückgeführt.

[51a] Die Extreme der entgegengesetzten hieraus entspringenden Meynungen sind schon häufig aufgestellt worden. Die erste: die Musik könne und solle nichts als Empfindungen, in dem eingeschränkteren Sinne, wo dieß Affekten und Gemüthsbewegungen bedeutet, darstellen; die zweyte: das Wohlgefallen an der Musik beruhe auf den harmonischen Verhältnissen der Töne, und da sich in dieser Beziehung die musikalischen Aufgaben aus Einem gegebnen ohne alles weitere, durch Berechnung herleiten lassen, da auch die Consonanz und Dissonanz der Töne und die Grade von beyden nach den arithmetischen Proportionen zwischen den Zahlen der Schwingungen wodurch sie hervorgebracht werden, sich bestimmen sollen: so sey es vermuthlich nichts als eine mathematische Ergötzlichkeit welche sich die Seele unbewußter Weise mache, indem wir Musik hören.

Nach der Einseitigkeit dieser Ansichten ist auch das Urtheil über den Vorzug der antiken und modernen Musik verschieden. Jene war unstreitig, nach allem was wir von ihr wissen, ihrem Ursprunge näher geblieben und trug das Gepräge desselben sichtbarer in [51b] ihrer ganzen Gestalt an sich; in der neueren vermißt man oft unter der wissenschaftlich künstlichen Ausbildung das Naturprinzip welches ihr zum Grunde liegen soll. Rousseau ist einer der berühmtesten Verfechter der antiken Musik, und geht so weit, die wesentlichen Erfindungen der Neueren darin bloß für eine lokale und nationale Ausartung des Geschmacks zu halten. Andre hingegen (noch neuerdings in Deutschland Forkel) sprechen mit der äußersten Verachtung von der Musik aller Nationen, folglich auch der Griechen, bis auf die Erfindung des Kontrapunktes, und aller der harmonischen Zusammenstellungen, die ihnen eins und alles sind.

Unstreitig würde uns über das Wesen der Musik überhaupt, und über den Punkt auf welchem die unsrige steht, ein großes Licht aufgehn, wenn wir noch alte Musiker hätten: das heißt wenn wir sie ganz in ihrer Eigenthümlichkeit, mit den alten Instrumenten, nach ihrer Temperatur, ihren Tonarten, ihrer Taktmessung aufgeführt hören könnten. Wir haben zwar alte Theoretiker über die Musik, die uns aber aus Ermangelung der Anschauungen, worauf sie sich beziehen, zum [51c] Theil unverständlich sind; es haben sich auch einzelne Fragmente alter Noten erhalten, die man zu geben versucht hat: allein Rousseau bemerkt sehr richtig, daß wir uns nicht wundern dürfen, wenn sie keine oder geringe Wirkung thun, weil es unverständliche Chiffern geworden sind, entseelte Schatten von Tönen, welche wieder zu beleben, wir nicht das Vermögen haben. [Vergleichung deren er sich dabey bedient. Concert des Meibomius.] Die sonstige Cultur der Alten aber, die sich gleichmäßig in allen übrigen Künsten bewährt, muß uns im zweifelhaften Falle auf die Seite der Ehrerbietung vor dem, was wir nicht gehörig kennen, hinlenken, da die Musik eine so große Rolle im Leben der Alten spielte, selbst von den Gesetzgebern ausgezeichneter Aufmerk-

samkeit gewürdigt ward, und die herrlichsten Wirkungen hervorbrachte, wovon noch genug übrig bleibt, wenn wir auch auf die Unbestimmtheit des Wortes Musik, (eigentlich Musenkunst) worunter zuweilen lyrische Poesie und Tanzkunst mit begriffen ward, vieles abrechnen.

Nach unsrer allgemeinen Ansicht vom Verhältniß der alten und neueren Kunst werden wir auch in der Musik keine gegen die andre herabzusetzen, sondern die Bedeutung ihres Gegensatzes zu verstehen suchen; [51d] und da würde sich vielleicht bey näherer Erörterung finden, daß das vorwaltende in der alten Musik eben das war, was in den übrigen Künsten: das plastische, rein classische, streng begränzende; in der neueren hingegen das pittoreske, romantische oder wie man es nennen will.

[1]) Die Bestandtheile der Musik sind: Rhythmus, Modulation und Harmonie. Rhythmus ist im allgemeinsten Sinne alles das was die Zeitfolge der Töne betrifft; Modulation bezieht sich auf ihre Beschaffenheit, jeden einzeln für sich betrachtet, auf die musikalische Bestimmbarkeit und Reinheit; Harmonie auf ihre Beschaffenheit im Verhältniß zu einander. Melodie ist die Combination der beyden Begriffe von Rhythmus und Modulation. — Zum Rhythmus gehört zweyerley: ein allgemeines Zeitmaß, und einzelne Tonbewegungen von verschiedner Dauer, welche darnach gemessen werden; dieß ist ein absolutes Verhältniß, welches auch ohne daß man es wirklich hört, anschaulich werden kann: beym Vortrage kommt dann noch ein bestimmter Grad von Schnelligkeit und Langsamkeit, das Tempo hinzu. Auf der andern Seite gehört zu den musikalischen [51e] Mitteln der verschiedne Klang der Instrumente und Stimmen, und die Stärke oder Schwäche der hervorgebrachten Laute, welches beydes die Qualität der Töne in Absicht auf ihre Höhe und Tiefe und die harmonischen Verhältnisse nicht affizirt, aber doch von der äußersten Wichtigkeit für die bezweckte Wirkung seyn kann. Mit den eben aufgezählten Stücken ist der ganze Umfang der

---

[1]) Zwanzigste Stunde.

Musik erschöpft, sie reichen aber auch hin, um daraus eine unendliche Mannichfaltigkeit sich entwickeln zu lassen.

Wenn wir nun in Ansehung dieser Hauptbestandtheile die Musik der Alten und Neueren vergleichen, so finden wir daß in jener der rhythmische in dieser der harmonische Theil bey weitem complicirter ist und in dem ganzen vorwaltet. Die Alten hatten weit mehr Taktarten als die Neueren; denn außer den beyden Taktarten, deren sich auch diese bedienen, der gleichen und der doppelten, hatten sie noch eine, deren beyde Hälften sich wie 2 zu 3 verhielten, und dann noch eine jedoch seltner gebrauchte, in dem Verhältniß von 3 zu 4. Alle diese Taktarten konnten zu einer großen Menge von Zeiten erweitert werden. Sie hatten zwar nur zweyerley Noten, lange und [51f] kurze; die größere Abwechselung der Dauer, zu deren Behuf die neuere Musik eine vielfache Unterordnung der Noten, Viertel, Achtel, Sechzehntheilchen u. s. w. hat, bewerkstelligten sie wie es scheint, durch häufige Veränderung des Tempo. Ferner was die Verbindung mit dem Gesange betrifft, so war ihre Composition (wenigstens gewiß in der großen Epoche des Griechischen Kunststyls) immer syllabisch, d. h. Eine Note auf Eine Sylbe, und richtete sich genau nach dem Metrum der Verse, so daß eine lange Sylbe immer eine lange Note bekam, und umgekehrt. In Ansehung der Harmonie blieben sie bey dem allereinfachsten stehen: alles was zugleich gehört wurde, mußte im Unisono seyn, oder sich um den Zwischenraum einer Oktave von einander entfernen.

Wie entgegengesetzt sich alles bey der modernen Musik verhält, ist bekannt und wir brauchen nur im allgemeinen daran zu erinnern. In unsern vierstimmigen Harmonieen findet eine Simultaneität von verwickelten Tonverhältnissen Statt, welche dem darauf ungeübten Ohr der Alten nur wie verworrene Dissonanzen vorgekommen wären; so wie ein heutiger Musiker sich verloren geben würde, wenn er eine Partie in der päonischen oder epitriten Taktart [51s] hätte mitspielen sollen. Die neuere Musik kennt verschiedne und für sie sehr bedeutende Gattungen, wo die Harmonie alles ausmacht und von Melodie gar nicht die Rede ist. Der

Rhythmus findet in ihr überhaupt nicht in dem Sinne Statt wie bey den Alten, daß es wenigstens in vielen Fällen gesetzmäßig bestimmt wäre, an welchen Stellen der Takte lange oder kurze Noten stehen müssen, sondern wenn nur die Einschnitte gehörig beobachtet sind, können nach Belieben einzelne Noten in zwey von ihrem halben Werth, und diese wiederum eben so, aufgelöst werden. Die Composition der Verse entfernt sich oft unendlich weit von der syllabischen, sie richtet sich auch nicht nach der Quantität der Sylben, sondern es kann oft der Gesang bey einer kurzen Sylbe weit länger verweilen als bey einer langen. Hier müssen wir nun aber freylich auf die wesentliche Verschiedenheit der alten und modernen Poesie Rücksicht nehmen, daß nemlich alle dieser ursprünglich eigenthümlichen Versarten kein eigentliches Metrum haben, sondern nach der Sylbenzahl und gewissen Accenten abgemessen sind, wie ich in der Folge noch näher zeigen werde. Unstreitig war es eine gemeinschaftliche Ursache, welche in der Poesie und in der Musik diese Revolution hervor-
[51 h] brachte: in jener der Quantität und den darnach bestimmten künstlichen Sylbenmaßen, den Accent und den Reim substituirte; in dieser das Rhythmische ganz auslöschte oder doch unterordnete, und diesen Abgang durch harmonische Bereicherungen ersetzte. Beydes ist zu gleicher Zeit und bey derselben Gelegenheit erfolgt: die ersten bloß accentuirten und gereimten Verse, die wir im neueren Europa vorfinden, sind die sogenannten Leoninischen, beym christlichen Gebrauch der Lateinischen Sprache; und die Kirchenmusik welche diesen Hymnen zur Begleitung diente ist als die Mutter aller neueren Musik überhaupt zu betrachten.

Die Antinomie, den Gegensatz der antiken und modernen Begriffe vom Musikalischen hätten wir somit aufgestellt: um die Ausgleichung derselben zu versuchen, müssen wir die verschiednen Theile der Musik einzeln durchgehen.

Der erste darunter ist der Rhythmus, den man definiren kann, als eine solche Anordnung des Zeiterfüllenden, worin bemerkbare Verhältnisse Statt finden. Es gehört also zum Rhythmus zweyerley: ein gemeinschaftliches Zeitmaß für

die ganze Reihe von Successionen, und Abwechselung in der Dauer der [52a] einzelnen. Wo eins von beyden Stücken fehlt, ist noch kein Rhythmus vorhanden. Im letzten Falle, bey Successionen von incommensurabel verschiedner Dauer, die ohne Regel auf einander folgen, leuchtet es von selbst ein. Aber auch das erste, Maaß ohne Wechsel, z. B. in gleichen Zwischenräumen wiederhohlte Glockenschläge, sind nur die Grundlage des Rhythmus, noch nicht der Rhythmus selbst. Die Fähigkeit den Rhythmus wahrzunehmen, ist unläugbar an die Organisation gebunden, wie unter anderm daraus erhellet, daß auch Thiere an die Beobachtung des Taktes gewöhnt werden können. Auch nehmen wir das Zeitmaß nur innerhalb eines gewissen Kreises genau und sicher wahr, und zwar sind wir dabey auf solche Grade der Geschwindigkeit und Langsamkeit eingeschränkt, die mit dem fühlbaren Takt der Bewegungen in unserm Körper in einem nahen Verhältnisse stehn. Sehr schnelle Successionen über einen gewissen Grad hinaus würden für uns gar nicht mehr unterscheidbar; nicht als ob sich nicht ein Zeittheilchen, welches uns nur ein Moment zu seyn dünkt, noch vielfältig eintheilen ließe, sondern weil unser eignes Leben nicht mit dieser reißenden Schnelligkeit fortrückt. [52b] Auf der andern kann bey einer sehr langsamen Folge auch das geübteste Ohr nicht mit Sicherheit über die Gleichheit der Zwischenräume entscheiden, (man lasse z. B. eine Glocke alle Minuten einmal anschlagen) wenn wir dieselben nicht etwa durch ein körperliches Hülfsmittel eintheilen, und die Anzahl der Theile in jedem wieder zusammen zählen. — Hemsterhuys meynt: die Vorstellung vom Zeitmaße sey vielleicht die erste von allen unsern Vorstellungen, und gehe sogar der Geburt voran; denn es scheine, daß wir sie einzig den auf einander folgenden Wallungen des Bluts in der Nachbarschaft des Ohres verdanken. — Mit der Beziehung auf das Organische in dieser scharfsinnigen Bemerkung hat es allerdings seine Richtigkeit. Es verhält sich mit unsrer Organisation überhaupt so, daß die nicht willkührlichen zu ihrer Erhaltung nothwendigen Functionen nach bestimmten Zeiten vorgehen, in den willkührlichen hingegen

ein regelloser Wechsel der Schnelligkeit und Langsamkeit Statt findet. Beydes ist nur Bild und Ausdruck von diesem doppelten entgegengesetzten Verhältniß: bey dem nämlich, was nicht von uns abhängig ist, unterwerfen wir uns, auch wenn [52c] es in unserm eignen Körper vorgeht, einer objektiven Zeiteintheilung; bey unsern eignen Thätigkeiten hingegen bestimmen wir die Zeit selbst, beschleunigen sie oder halten sie auf, ja wir erschaffen sie eigentlich. Alles gesetzmäßig in der Natur sich wiederhohlende, z. B. Tag und Nacht, die Jahreszeiten, den Lauf der Gestirne u. s. w. sehen wir nach abgemeßnen Zeiten erfolgen; daher deutet auch in uns die Abweichung vom Zeitmaße in den organischen Bewegungen, dem Herzklopfen, Schlagen der Pulse ꝛc., wie bey fieberhaften Anfällen, immer auf gestörte Gesetzmäßigkeit.

Eine rhythmische Reihe drückt also zuvörderst das äußere sinnliche Leben aus: das Zeitmaaß ist der Pulsschlag desselben, der Wechsel die freye Bewegung. Dann aber verknüpft das durchgehende sich gleich bleibende Zeitmaaß die Successionen zur Einheit, es ist das beharrliche im Wechsel; wenn vom Hörbaren die Rede ist, gleichsam das Bewußtseyn der Tonfolge. Dadurch wird ja auch das menschliche Daseyn zu einem stätigen Ganzen verknüpft, daß durch die ununterbrochnen Veränderungen unsers Zustandes, etwas unwandelbar hindurch geht, nämlich das Bewußtseyn unser [52d] selbst. Der Mensch wird nun durch das Bestreben seine ganze Natur in einem ungetheilten Akt auszusprechen, welches bey aller Kunst herrschend ist, zur Hervorbringung des Rhythmus getrieben. In den Briefen über Sprache, Poesie und Sylbenmaß habe ich eine Hypothese über die wahrscheinliche Entstehungsart des Rhythmus aufgestellt, die vielleicht in historischer Hinsicht gelten kann (nämlich daß es dabey wirklich so zugegangen sey) philosophisch betrachtet aber, als Erklärung der beständig in unsrer Natur liegenden Nöthigung zum Rhythmus zu einseitig ist. Es werde nämlich als wohlthätig für den Körper gefühlt, wenn die willkührlichen oft wiederhohlten Bewegungen mit den organischen übereinstimmen, weswegen sich auch Ruderer, Drescher u. s. w. gern in einen gewissen Takt setzen. Der

rohe Mensch sey im Ausdruck seiner kräftigen Leidenschaften durch einen wilden Gesang unersättlich gewesen; und um der Erschöpfung vorzubeugen habe er diese angreifenden Ausbrüche an einen mit der Natur der Leidenschaft übereinstimmenden Rhythmus [52e] unwissentlich gebunden. Die physiologische Erklärungsart hätte sogleich mit der psychologischen, das körperliche Bedürfniß mit der geistigen Anfoderung verbunden werden sollen. Wie überall das Schöne in der Erscheinung der Harmonie unsrer gedoppelten geistigen und sinnlichen Natur besteht, so ist es auch hier.

Bey dem Eindruck der verschiednen Rhythmen kommt es auf folgende drey Punkte an: Schnelligkeit oder Langsamkeit; Einfachheit oder Complizirtheit der Verhältnisse, welche in der Eintheilung bemerkbar sind; und endlich die Anordnung der kürzer oder länger daurenden Successionen. Alles dieß sind Symbole verschiedenartiger Zeiterfüllung, Bilder worin der innre Sinn sich selbst wieder erkennt. Ein flüchtiger Rhythmus stimmt mit den muntern Leidenschaften überein, weil diese den Gang der Gedanken so wie den Lauf des Blutes beschleunigen; ein langsamer, schwerfälliger hingegen mit allem, wodurch beydes gehemmt wird. Einfache Rhythmen, in welchen das Zeitmaaß stark vorgehört wird, bezeichnen eine ähnliche [52f] Existenz, wo das Bewußtseyn unter dem gemäßigten Wechsel immer klar und nüchtern bleibt; complicirte Verhältnisse hingegen ein reiches mit mannichfaltigen Erscheinungen angefülltes Leben, wo, um dem Strome derselben das Gleichgewicht zu halten, ein höherer Grad von Besonnenheit erfoderlich ist. — Ferner der länger dauernde ist entweder zugleich der stärkere, oder bey gleicher Intensität scheint er es doch, indem die Summe des ganzen Eindrucks von jedem zusammen gefaßt wird. Darnach bestimmt sich die Wirkung der verschiednen Anordnungen: rhythmische Füße, worin Kürzen vorangehn und Längen folgen, sind aufregend, die wo die Längen vorangehn, umgekehrt, besänftigend; (Beyspiele aus der Sprache) dieß rührt theils daher, daß bey jenen die Erwartung bis auf den Schluß gespannt wird, weil das Gehör nicht bey der Kürze verweilen kann, bey diesen hingegen findet

sie gleich bey der anfangenden Länge einen Ruhepunkt; ferner liegt in diesen das Bild einer nachlassenden, in jenen einer sich verstärken- [52s] den Kraft, welches man sich an materiellen Beyspielen aus dem gemeinen Leben, z. B. den Daktylen welche der Hammer eines Schmiedes schlägt, und den Anapästen im Galopp eines Pferdes am besten anschaulich machen kann.

Aus allem obigen wird die große unbeschreibliche Gewalt des Rhythmus über die Gemüther begreiflich. Der sonst fließende Fortschritt der Zeit, wird durch die häufig wiederhohlte Eintheilung, im höchsten Grade fühlbar gemacht, und reißt uns mit sich fort; es ist zusammengedrängtes Leben, und zwar ein bestimmter Charakter desselben, welches in unsern innern Sinn aufgenommen wird, und deßhalb richtet sich der ganze Gang der Gedanken, Bilder und Empfindungen sowohl, als der körperlichen Lebensfunctionen nach dem vernommenen Rhythmus, ja auch willkührliche Bewegungen werden uns taktmäßig abgenöthigt.

Das Wort Rhythmus hat bey den Griechen einem sehr umfassenden Begriff entsprochen, sie haben es sogar auf die Proportionen der Gestalt angewandt. Eigentlicher genommen aber ist Rhythmus überall [52h] möglich, wo Verhältnisse der Dauer Statt finden. Vorzugsweise jedoch wird Rhythmus vom Hörbaren gebraucht. Bey Erwähnung der Musik in der allgemeinen Eintheilung der Künste ist schon eine Bemerkung über die Innigkeit und Innerlichkeit des Gehörs, und seine nahe Verwandtschaft mit dem innern Sinne gemacht, indem es gleichsam eine Übersetzung von den Veränderungen in der Außenwelt in die Form desselben ist. Der einfachste hörbare Rhythmus besteht aus gleichartigen Schällen, die in gemessenen und wechselnden Zeiten auf einander folgen, wie er z. B. auf einer Trommel angegeben werden kann, die keine höheren oder tieferen Töne hervorbringt. Doch solch ein bloßer rhythmischer Lerm kann die Zeit nicht ganz ausfüllen: es sind Unterbrechungen dabey nothwendig, weil derselbe Schall mit Stätigkeit fortgesetzt, gar keine Succession würde wahrnehmen lassen. Die musikalischen Töne allein haben die Eigenschaft zugleich stätig zu seyn und sich doch bestimmt gegen einander abzu-

setzen, und nur in ihnen ist daher der vollkommenste Rhythmus möglich. Die Be- [53a] wegungen im Tanze können zwar auch stätig seyn, allein sie sind nicht eben so unterscheidbar nach ihrem Anfange und Ende; und auch deswegen unter andern kann der Tanz die Begleitung der Musik nicht entbehren, nicht nur um den Tanzenden zur Beobachtung des Zeitmaßes anzuhalten, sondern auch um es dem Zuschauer fühlbarer zu bezeichnen. Je mimischer der Tanz ist, je mehr die Bewegungen an sich eine Bedeutung haben, und dieser gemäß abgekürzt oder verlängert werden könnten, wenn nicht Regelmäßigkeit in ihrer Zeitfolge wahrgenommen werden sollte, desto unentbehrlicher ist die Musik; denn bey dem bloßen Springen könnte sowohl für Tänzer als Zuschauer, das Auftreten der Füße den bestimmten Abschnitt machen und statt hörbarer Taktbezeichnung dienen.

Wir sehen also, daß uns die Natur des Rhythmus auf das zweyte Stück der Musik, die Modulation führt. Diese ist der Wechsel der Töne in Ansehung der Höhe und Tiefe nach bestimmbaren Verhältnissen, welche nicht in jedem Schall oder Laut, sondern bloß in den eigentlich musikalischen Tönen Statt [53b] finden. Wenn wir nun unsre Aufmerksamkeit auf die natürlichen sonoren Körper richten, welche bey gewissen Berührungen dergleichen von sich geben, so ist unstreitig derjenige an welchem der Mensch zuerst diese Eigenschaft wahrgenommen hat, seine eigne Kehle. Es ist ein dreyfacher Gebrauch der menschlichen Stimme möglich: Geschrey, artikulirte Sprache und Gesang. Es ist vielfältig darüber gestritten worden, welches von diesen dreyen dem Menschen natürlich sey. Einige haben behauptet, der Gesang. Dieß gründet sich aber nur auf die Bemerkung, daß die Sprachen wilder Völker etwas gesangähnliches ganz besonders an sich haben, nämlich einen raschen und auffallenden Wechsel in der Höhe und Tiefe der Töne, d. h. starke Accente, und dabey sonoren Vortrag. Dieß Gesangähnliche ist bey manchen so hervorstechend, daß die Reisenden darunter den Charakter der articulirten Sprache gar nicht haben herausfinden können, so daß ihnen die ganze Sprache wie ein unvernehmliches Gekoller vorgekommen

ist. Der eigentliche künstliche Gesang möchte etwa nur den Chorasmiern ursprünglich natürlich seyn, [53c] welche nach der fabelhaften Erzählung so viel musikalische Anlage haben sollen, daß bey ihnen schon die Kinder in der Wiege in
5 melodischen Tönen weinen. Rousseau scheint nicht übel geneigt sich für das Schreyen zu erklären, und sowohl das Sprechen als das Singen für unbequeme und von der Natur ausgeartete Angewöhnungen zu halten. Sein Argument, daß man beydes erst lernen müsse, kann aber nicht gelten. Denn
10 dieß ist auch bey andern Organen der Fall, die man erst durch Übung zu ihrer wahren und einzigen Bestimmung, wie die Füße zum Gehen, die Augen zum Sehen anwenden lernt. Das Schreyen kann der Mensch freylich zu allererst, er bringt es gleich mit auf die Welt; weil er eigentlich nicht dabey
15 handelt, sondern es ihm organisch abgezwungen wird. Dennoch ist ihm das Sprechen eben so natürlich, sobald die gehörige Entwickelung der Anlagen, die sich darin äußern, eintritt. Jede von den drey verschiednen Arten des Stimmgebrauchs hat ihre verschiedne Bedeutung, die sämtlich in der menschlichen
20 Natur gegründet sind. Das Schreyen hat der Mensch mit den Thieren gemein, auch ist es der Ausdruck der thierischen Passivität. Das Sprechen ist ihm [53d] allein, und zwar als vernünftigem Wesen eigen, und in strenger Absonderung als bloßes Articuliren gedacht, ist es eine Handlung der
25 Willkühr, die ganz abgesondert von den thierischen Functionen des Körpers; woraus sie hervorgeht, bewerkstelligt wird. Der Gesang ist die Synthesis, die Combination von beyden. Die körperliche Handlung genau zu kennen, wodurch er hervorgebracht wird, ist sehr schwer, weil sie innerhalb des Körpers
30 vorgeht, und die Anatomie der Werkzeuge an todten Körpern sie uns nicht in ihrer Bewegung kennen lehren kann. Rousseau sagt, der Gesang bestehe in einer gewissen Modulation, die durch ein Schweben der Luftröhre (par un balancement du larynx) hervorgebracht werde. Ferner bemerkt er, es scheine
35 den Tönen der redenden Stimme nur an der Fortdauer zu fehlen, um einen wahren Gesang zu bilden. So viel ist gewiß, daß sowohl die Hervorbringung des Geschreyes als

der articulirten Laute ruckweise und auf einmal vor sich geht, daß hingegen zu den gesungnen Tönen Stätigkeit und ein gewisses Schweben und Verweilen der Stimme gehört. An Innigkeit gleicht der Gesang dem thierischen Geschrey, und darum wirkt er [53°] auch so stark auf die Nerven; an bestimmter Lenkung und Herrschaft über das Organ thut er es der bloßen articulirten Sprache weit zuvor. Dieser Vereinigung der beyden Charaktere gemäß, wäre der künstliche Gesang der schöne Ausdruck freywilliger Passivität, eines Hingebens an die Eindrücke; und dieß ist auch eigentlich die wahre musikalische Stimmung. Hiedurch bestimmt sich schon die Sphäre der Musik. Nur dasjenige in unsern Empfindungen, was man um seiner selbst willen lieben, wobey das Gemüth freywillig verweilen kann, wird in sie aufgenommen. Der absolute Zwist, die bloße Widerwärtigkeit muß von ihr ausgeschlossen bleiben. Freylich sehen wir, daß bey wilden Nationen sich auch die wahre und äußerst heftige Trauer in Gesang äußert. Aber dann ist doch schon die größte Gewalt des Schmerzes gebrochen, das Gemüth sieht alsdann schon eine Möglichkeit voraus, mit dem, was ihm anfangs am meisten entgegen ist, in Eintracht zu kommen. So darf in der künstlichen Composition selbst die Verzweiflung nicht mit vollständiger Dissonanz endigen, sondern muß gewissermaßen harmonisch gelöst werden. [53ᶜ] Das Verworfne und Schlechte kann die Musik gar nicht ausdrücken, wenn sie auch wollte; sie kann nur rohe und grelle Melodieen geben, die durch anhängende Nebenbegriffe erst das komische und niedrige erhalten. (Phantasieen über die Kunst S. *189.*) Wenn also das Idealische in der Erscheinung der Harmonie zwischen dem geistigen und sinnlichen Bestandtheile unsrer Natur liegt, so muß man der Musik den Vorzug zugestehn, ihrem ganzen Wesen nach idealisch zu seyn. Sie reinigt die Leidenschaften gleichsam von dem materiellen ihnen anhängenden Schmutz, indem sie selbige ohne Bezug auf Gegenstände bloß nach ihrer Form in unserm innern Sinn darstellt; und läßt sie nach Abstreifung der irdischen Hülle in reinerem Aether athmen.

[1]) Vom Gesange hat alle Musik angefangen, denn die Stimme war vor den künstlichen Instrumenten da. Worte sind unstreitig von jeher gesungen worden, wie noch jetzt; und ursprünglich ohne Zweifel, nur mit Hinzufügung der musikalischen Modulation, ganz ihrem natürlichen Vortrage gemäß. Die ausdrucksvollen Biegungen [53g] der redenden Stimme sind folglich die Grundlage alles Gesanges. Man glaube nicht, daß dieß gleich auf die Meynung derer führen müsse, welche die Empfindung, im engeren Sinne für Affekt genommen, für den einzigen Gegenstand der Musik halten. Denn über diese Empfindung gehen schon die Inflexionen der bloß redenden Stimme hinaus, indem sie ja auch das mit ausdrücken, was man die Affekte des Verstandes nennen könnte, z. B. den Zweifel, die Frage, die Verwunderung u. s. w. ja auch den Zustand der höchsten Gleichgültigkeit bezeichnen sie, überhaupt alles was unter den Typus des innern Sinnes fällt, und wenn man das unter dem Namen der Empfindung begreift, so kann man sich die Beschränkung der Musik auf sie gar wohl gefallen lassen: denn gewiß ist der innre Sinn ihr einziges Gebiet, und Objekte kann sie nur aus ihm heraus wieder darstellen. Obige Bemerkung macht z. B. klar, warum auch eine Erzählung gesungen werden darf, wie die Alten noch in der Kindheit ihrer Musik mit dem epischen Gedicht thaten: denn auch beym Erzählen hat die Stimme ihre Accente, welche der Gesang dann stärker hervorhebt. Man hat den Ausdruck der Affecte in den Biegungen der Stimme oft die Sprache [53h] der Natur genannt, im Gegensatz mit der Sprache der Übereinkunft, welche erst erlernt werden muß, da jene für Menschen von den verschiedensten Graden der Bildung, von verschiednen Nationen, aus entfernten Himmelstrichen, ja schon für die kleinsten Kinder verständlich ist, und z. B. der Ton der Freude, der Liebe, der Traurigkeit und des Zornes nie misgedeutet wird. Wie dieß zugeht, brauchen wir hier nicht umständlich zu untersuchen. Zum Theil liegt es wohl in einer durch die Organisation vermittelten Sym-

[1]) Ein und zwanzigste Stunde.

pathie, indem wir ja bey den Thieren ein ähnliches Verstehen bemerken; dann scheinen diese Naturlaute Symbole dessen zu seyn, was sie ausdrücken, und ihre Deutung also mit zu dem allgemeinen physiognomischen Sinne zu gehören, der sich überall so wirksam bewährt. Zu zeigen, wie auf diese Art Töne innre Zustände darstellen können, das würde wiederum eine tiefere Untersuchung über ihre Natur, und über die Akte des Stimmorgans, wodurch sie hervorgebracht werden, erfodern, und wir brauchen es auch zu unserm Zweck nicht. Genug daß noch in der jetzigen künstlich ausgebildeten gelehrten Gestalt jener Ursprung sichtbar ist.

[54a] Die Rede-Accente nuanciren sich Nationenweise anders, theils klimatisch nach Einwirkungen auf die Sprachwerkzeuge, welches wiederum Einfluß auf die Bildung der Sprache hat, theils nach den Gewöhnungen, welche die besondre Beschaffenheit der Sprache hervorbringt, und wodurch diese auf die Organe zurückwirkt. Hiernach bestimmt sich nun offenbar der abweichende Charakter der Musik bey verschiednen Nationen, welcher sich nicht bloß in den Volksmelodieen verräth, dieß wäre weniger zu verwundern, sondern auch in der künstlichen Composition, in welcher z. B. die Italiänische, Französische und Teutsche Musik anerkannter Maßen wesentlich sich unterscheiden. Wie wäre dieß möglich, wenn alle auf das gleiche System von Tönen, ohne Bezug auf jenen sich local modifizirenden Natur-Ausdruck, gebaut wären? So ist es auch eine ausgemachte Sache, daß es sehr musikalische Sprachen giebt und andre, die es gar nicht sind, welches keinesweges bloß in der leichten fließenden Singbarkeit besteht, sondern in der Mannichfaltigkeit und Entschiedenheit der Accente. Nur in den am meisten musikalischen Sprachen, der Italiänischen und Spanischen ist daher [54b] das Rezitativ mit Vortheil möglich, welches in seiner einfachsten Gestalt nichts ist, als eine Heraushebung der ausdrucksvollen Rede-Accente ohne bestimmtes Zeitmaß durch angemeßne Modulationen.

Wenn das obige unläugbar ist, so wird man auch zugeben müssen, daß keine Melodie gut seyn kann, die nicht spricht, die nicht etwas bedeutet; daß die Seele aller Melodie

der ausdrucksvolle Accent der Modulationen, mit dem dazu gehörigen Rhythmus ist, zu welchem auch schon die Anlage in der den Affecten gemäß eilenden oder verweilenden Stimme liegt, nur ohne festgesetztes Zeitmaß, wie in Ansehung der
5 Höhe und Tiefe ohne musikalische Bestimmbarkeit.

Sobald die Stimme angefangen hatte, sich im Gesange zu entfalten, suchte man nicht bloß Energie des Ausdrucks, sondern lernte auch auf das Wohlklingende und Gefällige zu achten. Dazu wurden freylich mancherley Übungen der Sing-
10 stimme erfodert. Da sie ein sehr verstimmbares Instrument, so suchte man an irgend einem sonoren Körper den Ton unverändert wieder zu finden, den man zu einer andern Zeit angegeben hatte. Dieß gab Anlaß zur [54c] Erfindung der eigentlich musikalischen Instrumente, da das Bedürfniß des
15 Taktschlagens meistens wohl schon früher auf die bloß rhythmischen geführt hatte. Auch das häufig vorfallende gemeinschaftliche Singen mußte die Aufmerksamkeit auf Übereinstimmung und Reinheit der Stimmen lenken. Die Instrumente, besonders die Saiteninstrumente, (denn die Blaseinstrumente
20 setzten eher zu einem richtigen Gebrauch das geübte Gehör schon voraus) trugen nothwendig viel bey den Sinn für die Töne zu schärfen. Man fand im ganzen Gebiet derselben gewisse engere Kreise, innerhalb deren Verschiedenheit nach bestimmten leicht wahrnehmbaren Verhältnissen Statt fand,
25 außerhalb deren dieselben Töne, nur mit dem Unterschiede größerer Höhe oder Tiefe, sonst aber analog, sich wiederhohlten: mit einem Wort, die Tonleiter wurde festgesetzt. Viele haben diese, so wie sie bey uns ist, als aus dem Wesen der Töne unmittelbar abgeleitet, betrachtet wissen wollen. Das
30 möchte sich aber wohl nicht ganz so verhalten. Wir finden, daß die Tonleitern mancher außer-Europäischen Völker, die sonst vielleicht ungebildet sind, aber sehr gute Natur-Anlagen zur Musik zeigen, sich nicht auf unsre Tonbestimmung reduciren lassen, sondern dagegen irrational bleiben. Auch finden wir
35 Intervalle und Fortschreitungsarten in der alten Musik üblich, die nach unsrer Eintheilung [54d] nicht ausführbar, oder uns gar unverständlich sind. Allein diese Abweichungen beweisen

nicht, daß nicht überhaupt ein System der Töne in der Natur gegründet seyn sollte, obschon nicht grade das unsrige, welches ja nur eine Modification des allgemeinen, mit Einmischung conventioneller Annahmen seyn dürfte. Unter den alten Physikern und Philosophen war Pythagoras der erste, von dem wir wissen, daß er sich ausführlich mit den musikalischen Tönen beschäftigt hat. Daß ihre Verhältnisse wirklich ursprünglich durch die Natur der Dinge festgesetzt seyen, davon kann auch die Pythagoräische Lehre von der Musik der Sphären, welche so oft misverstanden und albern angewandt worden, als eine Anerkennung angesehen werden. Er behauptete nämlich die Bewegung so großer Körper wie die Planeten, müsse nothwendig einen Schall verursachen; da sie sich nun mit verschiedner, doch abgemeßner Geschwindigkeit, in immer weiteren Kreisen, deren jeder von dem andern eingeschlossen wird, (welches man die Sphären nennt) bewegen, so müssen sie verschiedne Töne, und zwar in festgesetzten musikalischen Verhältnissen hervorbringen, so daß das Sonnensystem einer siebenfach besaiteten Leyer [54°] gliche. Das Geräusch dieser himmlischen Musik sey aber allzu gewaltig, als daß sterbliche Ohren es vernehmen könnten. — Aristoteles fertigt diese Lehre als sinnreich aber ungegründet kurz ab. Sie ist aber mehr als das, sie ist unendlich schön und von der erhabensten Bedeutung. Der Schall ist nichts für sich bestehendes, es ist ein Ereigniß in der Körperwelt, welches dadurch vor unsern innern Sinn gebracht wird. Die Hörbarkeit ist eben eine Ankündigung der Natur, daß das Vorgefallne in unsre Sphäre der Existenz hineingehört, daß es uns betreffen kann. Die Gestirne bestimmen durch ihren Einfluß unaufhörlich alles, was auf der Erde vorgeht, ihre Bewegungen sollten also auch für uns hörbar seyn; sie sind es aber nicht, eben weil unsre Verbindung mit ihnen eine zu allumfassende ist, weil unser Leben und seine Beschaffenheit so ganz und gar von den Gestirnen abhängt: wir vernehmen sie also eben so wenig als Menschen, die mitten in einem großen anhaltenden Geräusche wohnen, dieses merken, indem sie es schon mit zu ihrer gewöhnlichen Existenz rechnen: was gehört werden soll

muß als ein besondres einzelnes Ereigniß hervortreten. Beyläufig zu bemerken, so liegt auch in der [54 f] Lehre von der Musik der Sphären die Ahndung von der Möglichkeit der complicirtesten Harmonieen, denn die ganze Tonleiter derselben
5 sollte ja zusammen und dennoch harmonisch erklingen.

Wie dem auch sey, die musikalische Beschaffenheit der Töne, nach welcher sie eine in sich vollendete Reihe bilden, ist etwas höchst wunderbares und noch nicht genug erforschtes. Es ist durchaus verschieden von der Stärke und Schwäche des Schalles,
10 auch von der besondern Art der Klänge (z. B. verschiedner Instrumente) endlich sogar von dem Eindruck der Höhe und Tiefe im allgemeinen. Denn unter noch so sehr entgegengesetzten Bedingungen in diesen drey Rücksichten, wird die Identität des Tones, als Ton, dennoch anerkannt. Dieser
15 Eindruck hat auch nichts mit der sonstigen Schärfe des Gehörs gemein, die man bey gänzlichem Mangel an musikalischem Gehör besitzen kann, ja wie es Menschen giebt, denen bey einem sonst sehr guten Gesicht der Sinn für die Farben mangelt, so daß nach Kants Bemerkung die sichtbare Welt
20 ihnen nur wie ein Kupferstich vorkommen muß. Die Tonleiter hat noch andre Analogieen mit der Scala der Farben im prismatischen Bilde. Man hat in diesem so wie in jener die Zahl sieben ange- [54 g] nommen, welches freylich wie wir gesehen haben, in Ansehung der Farben sehr willkührlich ist.
25 Darin sind sie sich aber ähnlich daß das Gefühl der Reinheit der Farben (so wie der Töne) von der Bemerkung der besondern Natur des Pigments oder der Oberfläche, und der Stärke und Schwäche, wesentlich verschieden ist. Die Octave kann wiederhohlt werden, das Farbenbild hingegen ist nur
30 einmal vorhanden: die Helle und Dunkelheit welche man geneigt seyn könnte mit der Höhe und Tiefe zu vergleichen, ist nichts anders als der Grad der Stärke oder Schwäche, denn Schwarz oder Weiß, darein gemischt, würde die Reinheit zerstören; und begründet also kein solches Verhältniß. Ferner
35 ist in dem Farbenbilde vollkommne Stätigkeit der Übergänge, da hingegen die Tonleiter nach entschiednen Absätzen fortgeht, wenn gleich zwischen den Haupttönen noch Unterabtheilungen möglich sind.

Man hat die Natur der Töne durch Beobachtung dessen zu erforschen gesucht, was an den sonoren Körpern bey ihrer Hervorbringung vorgeht, das sind nämlich die Vibrationen. In dieser Berechnung hat besonders Euler viel gethan; nachher hat sie Chladni mit seinen merkwürdigen Versuchen, gewissermaßen aus der Arithmetik in das Gebiet der Geometrie hinübergespielt, indem er uns gleichsam die [54 b] Reinheit der musikalischen Töne in der Regelmäßigkeit geometrischer Figuren sichtbar macht, worin sich der einer sonoren Fläche aufgestreute Staub unter gewissen Bedingungen ordnet, und welche die bey den Schwingungen ruhenden Stellen anzeigen. — Auf dem mathematischen Wege möchte man bey noch so großer Vervollkommnung dieser Beobachtungen für die Erklärung des Verhältnisses der Töne zu unserm Gehör und dadurch zu unsrer ganzen Organisation schwerlich etwas weiter gewinnen: denn dieß Verhältniß ist ein lebendiges, und die Mathematik kann nur Constructionen der Phänomene nach Abzug des Lebendigen in ihnen liefern. Hier sind also höhere Aufschlüsse erst von der dynamischen Physik zu erwarten. Unstreitig sind die hervorgebrachten Töne der innern Structur der Körper eben so angemessen als die auf ihrer Oberfläche erscheinenden Farben, der Glanz, die Grade der Durchsichtigkeit u. s. w. So möchte etwa die Cohäsion (diejenige Art des Zusammenhanges, welche bey den Metallen unter dem Namen der Dehnbarkeit bekannt ist) in Absicht auf die Sonorität besondre Aufmerksamkeit verdienen. Diese Eigenschaft ist neuerdings der Gegenstand [55 a] schärferer Untersuchungen geworden; sie findet sich in hervorstechendem Grade bey den Metallen, die ja auch in der Musik eine so große Rolle spielen.

Die Betrachtung des Rhythmus führte uns auf die Modulation, diese auf die Harmonie. Denn nach Festsetzung der Tonleiter wird natürlich der Eindruck bemerkt, welchen die Gleichzeitigkeit mehrerer Töne derselben macht. Das Gefühl der Übereinstimmung und der Zwietracht in den Tönen, der Accorde und Dissonanzen ist auch nicht etwa erst künstlich erworben, sondern schon dem ungebildeten Gehör eigen. Man hat es aus den Zahlverhältnissen der bey den Tönen vor-

fallenden Vibrationen erklären wollen: nämlich die leicht zu berechnenden, in einander aufgehenden seyen harmonisch, die irrationalen das Gegentheil. Diese Hypothese ist aber, wie schon Rousseau gezeigt hat, nicht im mindesten befriedigend. Denn diese Proportionen der Zahlen stimmen gar nicht mit den Graden der Consonanz und Dissonanz überein. Viel weiter führt schon die (jedoch von andern wieder bezweifelte) Annahme, daß kein musikalischer Ton einfach sey, daß [55b] man mit dem Haupttone zugleich seine beyden Hauptaccorde, die Quinte und Terze, mithöre, welches der ursprüngliche Dreyklang genannt wird. Das Wohlgefallen an den Accorden entspringe nun daraus, daß das unbewußt vernommene, welches der Sinn aber fodert, deutlicher zur Anschauung gebracht wird, welches uns das Gefühl der Vollendung giebt. Da jeder Accord nun wieder die seinigen hat, so läge in einem einzelnen musikalischen Ton dem Keime nach schon die ganze Mannichfaltigkeit harmonischer Verhältnisse. So viel ist gewiß, daß die Wahrnehmung von diesen nicht zur Materie der sinnlichen Empfindung gerechnet werden kann, da schon die Reinheit der einzelnen Töne, so wie der Farben, zu ihrer Form gehört. Rousseau behauptet dieß indessen, er sagt die Harmonie schmeichle nur dem Ohre durch angenehme Sensationen, die aber dem Geiste nichts sagen, nichts nachahmen, nach unsrer Art zu reden nichts bedeuten. Auf der andern Seite will er die complicirten harmonischen Erfindungen der modernen Musik für eine bloße Verkünstelung und Ausartung des Geschmacks angesehen wissen. Seine Liebe zum Paradoxen hat vielleicht an dieser Behauptung Antheil. — Wir haben gesehen, daß der Gegenstand der Musik das Zeit-erfüllende, ihr allgemeines [55c] Vorbild der innre Sinn ist. Die Zeit hat nur Eine Dimension, sie wird am besten unter dem Bilde eines fließenden Punktes vorgestellt. In dem innern Sinn ist strenge genommen eine Vielheit nie gleichzeitig, sie muß zur Einheit verschmolzen seyn um in Einen Moment zu fallen. — Die ursprünglichste Form der Musik ist also die reine Succession, wo nur nach nicht neben einander, ein Mannichfaltiges wahrgenommen wird. In dieser Gestalt ist

sie ein Bild des nie ruhenden, beweglichen, ewig wechselnden Lebens. — Allein auch das scheinbar einfache in der Natur ist es nicht, sondern alle Realität entsteht nur aus der Vereinigung von Gegensätzen, diese Gedoppeltheit, Triplicität oder Vielfachheit in der Einheit ist auch in unserm eignen Daseyn: und die Harmonie zugleich seyender, also in Einen Zeitmoment fallender Töne, die in der Entgegensetzung doch zusammenstimmen, und in der Vielheit eins sind, würde uns eben diese mehr innerliche Anschauung des Lebens darstellen und hörbar machen. Die Harmonie wäre also das eigentlich mystische Prinzip in der Musik, welches nicht auf den Fortschritt der Zeit seine Ansprüche auf mächtige Wirkung baut, son- [55d] dern die Unendlichkeit in dem untheilbaren Momente sucht. Wir sehen auch in der That, daß die jetzige Ausbildung des harmonischen Theils der Musik ihren Ursprung aus dem Gebrauch derselben beym christlichen Gottesdienste genommen hat, in einem Zeitalter, wo der Sinn für die freye Bewegung des äußern Lebens mit dem energischen Rhythmus der Alten verlohren gegangen war, wo sich das Gemüth in sich selbst zurückwandte, um da ein höheres Leben aufzusuchen. Der feyerliche Kirchengesang drückt dieß Streben nach dem Unsinnlichen in einer geistlichen Vereinigung aus. Man kann vom Marsch und der Tanzmusik an bis zum Choral in der Musik alle Stufen der Weltlichkeit und Geistlichkeit nachweisen: jene regen bloß das sinnliche Leben zu geordneten Bewegungen auf, in diesem ist aller Wechsel irdischer Leidenschaften abgelegt, nur ein einziges unwandelbares durchaus unendliches Streben, die Andacht, bleibt übrig; und in den ernsten gleichförmigen Successionen einer ihr gewidmeten Musik liegt in jedem Moment eine Ahndung der harmonischen Vollendung, der Einheit alles Daseyns, welche die Christen [55e] sich unter dem Bilde der himmlischen Seligkeit denken.

[56a] **Tanzkunst.**

Untrennbar mit Poesie und Musik entstanden. Warum? Dreyfache Art des Ausdrucks, Wort, Ton, Geberde. Hierin

der Keim der sämtlichen Künste. Hinzufügung des Rhythmus zu allen Dreyen erzeugt die Kunstform. Tanzkunst = Geberde und Rhythmus. Verschiedne Arten der Geberden. Das Physiologische und Pathologische in ihnen. Das bezeichnende, andeutende, nachahmende. Sitz desselben besonders in den Händen als Werkzeugen des Verstandes. Willkühr in der Bewegung derselben, Bild von der Thätigkeit desselben. Je mehr die Geberden aus der Darstellung des Subjectiven in die des Objectiven übergehn, desto weniger edel ist ihr Styl. Gesinnungen, Gefühle, zuweilen Gedanken das Gebiet der würdigen Mimik. Darüber hinaus, die Hülfe der Wortsprache nöthig. Lächerliche Erscheinung, wenn jemand zu dieser nicht seine Zuflucht nehmen kann, und sich bloß durch Geberden verständlich machen will, wie Ausländer oder Stumme. Aussicht auf Folgerungen hieraus für die Bestimmung der Tanzkunst.

1) Tanzkunst in Verbindung mit Poesie und Musik als untergeordnete Kunst; 2) isolirt ausgebildet nur von dienender Musik begleitet. Zu jenen gehörten die Chortänze in den Griechischen Dramen, ferner die feyerlich religiösen Tänze. Begriff derselben. [56 b] Allgemeinheit der religiösen Tänze. Ihr Mangel in der christlichen und mohamedanischen Religion. Ursache davon dieselbe warum in den alten christlichen Hymnen der Rhythmus fehlte. Die Griechische Religion und andre Heidnische Darstellung der Natur und des Lebens.

Gränzen der Tanzkunst, in so fern sie isolirt. — Beschränkung auf das durch bloße Gebehrdensprache verständliche. Ferner Verhältniß der ausgedrückten Leidenschaft oder Handlung zu der Evidenz und Energie der körperlichen Erscheinung, welche durch die verstärkten und rhythmisch geordneten Bewegungen aller Glieder hervorgebracht wird. Der Tanz die materiellste aller Künste. Poesie und Musik — Succession ohne Gestalt, bildende Kunst Gestalt ohne Bewegung; Tanzkunst beydes.

Demnach Hauptarten der Tänze: kriegerische und sinnlich verliebte. In beyden Gegenständen bestimmt die körperliche Natur das Verhältniß, und kann sich darum im Tanz ganz aussprechen. Ferner mystische Tänze. Das ausgedrückte Ver-

hältniß innerhalb der Natur des Tanzenden, zwischen seinem geistigen und sinnlichen Theil. Ihr Ursprung. Ahndung des Unendlichen, Schauer davor. Wüten gegen sich selbst. Stürzen in den Abgrund der Natur. Außer sich seyn, der Geist hingerissen vom Taumel des Körpers, dieser wiederum von [56c] 5
jenem. Bacchische Tänze, andre orgiastische. Begeisterung der Sibyllen und Propheten. Baalspriester. Schamanen. Sinn ihrer wüthenden Tänze. — Verbindung der mystischen mit den Waffentänzen. Lucrez.

Waffentänze der Dorier, Lacedämonier, besonders Pyrrhische. 10
Kriegstänze der Neuseeländer. Lust am Kriege um sein selbst willen. — Unmöglichkeit der Kriegstänze, bey unsrer Art der Bewaffnung und Taktik.

Verliebte Tänze, allgemein verbreitet, besonders unter südlichen Himmelstrichen. Bey den Griechen sehr herrschend. 15
Begleiteten die Gastmäler. Bey den Indiern, Bajaderen. In Aegypten und sonst im Morgenlande, Gawary. Tänze der Südseeinsulaner. Anzug der Tänzerinnen, oft wenige Bewegungen der Füße. Unter den Europäern Tarantelle, Fandango. Spuren hievon in den Gesellschaftstänzen. Steife 20
pretiöse Galanterie der Menuet, Bizarrerie der Kosake, Roheit der Englischen und Schottischen Tänze, Walzen. Einwendungen der Moralisten dagegen.

Doppelte Ausschweifung der Tanzkunst: bloßes Springen, und zu verwickelte nicht für den Tanz geeignete Composition. 25
Das erste zu rechtfertigen bey bescheidnen Ansprüchen. Tanz als [56d] bloße Leibesübung, als Ergötzlichkeit. Ausbruch der Freude bey Erntefesten und sonst. König David. Solch ein Tanz gewissermaßen schon mimisch. — Entfaltung körperlicher Geschicklichkeit. Beym Homer *κυβιστητηρες*. 30
Unter allen Nationen Verwandtschaft mit der Seiltänzerey und dem Voltigiren.

Dramatische Darstellung. Pantomime bey den Römern besonders cultivirt. Roscius. Pylades und Bathyll. August. Einzelne Szenen, dann ganze Tragödien in Tanz übersetzt. 35
Was Augustin darüber bemerkt. Conventionelle und willkührliche Zeichen. — Ballette der Neuern. Ihre Gestalt

vor und unter Ludwig dem 14. Unbedeutend. Figurirte Tänze. Steife Symmetrie. Masken ꝛc. — Noverre. Allgemeines Urtheil über ihn. Dringt auf das heroische, dramatische, pittoreske. Unbestimmtheit über die Gränzen der tanzenden Mimik. — Unstatthaftigkeit des Vergleichs mit dem historischen Gemählde. Warum von diesem die vollständige Verständlichkeit nicht so gefodert werden kann wie vom Ballet. Mythologische Darstellungen durch Tanz. Bey den Griechen der bessern Zeit betrafen sie meistens nur sinnliche Liebe. Manches zu Gunsten der figurirten Tänze, Symmetrie u. s. w. gegen Noverre.

Wahre Zauber der Tanzkunst. Schönheit der Gestalt, Grazie der Stellungen. Musikalische Bewegungen. Alles dieß fodert Jugend, Fülle des Lebens. Das [56e] Alter des Verlangens. Edler und idealischer Styl in der Wollust. Beyspiel an Tassoni in der Stelle von Endymion und der Lukretia.

Gänzliche Verkennnng der Gränzen. Allegorische Tänze. Beyspiel von Sostrates. Xenie. — Sulzers Bemühen Moralität in die Tanzkunst zu bringen. Getanzte Familien-Gemählde. — Sokrates beym Xenophon verstand es besser.

Gegenwärtige Operntänzerey. Vereinigt beyde entgegengesetzte Abschweifungen, die Seiltänzerey und die verkehrte Dramatik. Ihre Abgeschmacktheit, Bedeutungslosigkeit, unschuldige Unanständigkeit. Das Programm.

Burleske Tänze. Karikiren der charakteristischen und nachahmenden Gebehrden. Festgesetzte komische Rollen, Masken. Vermuthlich leisteten schon die komischen und satyrischen Tänze der Alten etwas ähnliches.

[Bd. III. 1a] [1]) **Poesie.**

Der Dichter Simonides soll, als ihn der Herrscher von Syrakus befragte, was die Gottheit sey, sich einen Tag Bedenkzeit ausgebeten haben; nach Verlauf dieser Frist zwey Tage, drey Tage und so fort, und endlich, da jener auf einen

[1]) Drey und zwanzigste Stunde.

wirklichen Bescheid drang, gab er zur Antwort: die Sache scheine ihm um so dunkler, je länger er sie erwäge. Die Frage: was die Poesie sey? würde ich geneigt seyn, auf ähnliche Weise zu beantworten, und damit sowohl als Simonides in der That etwas gesagt zu haben glauben. Er deutete nämlich dadurch an, die Gottheit sey ein schrankenloser Gedanke, eine Idee. Dieß gilt nun zwar von der Kunst überhaupt: ihr Zweck, d. h. die Richtung ihres Strebens kann wohl im allgemeinen angedeutet werden; aber was sie im Laufe der Zeiten realisiren soll und kann, vermag kein Verstandesbegriff zu umfassen, denn es ist unendlich. Bey der Poesie findet es aber in noch höherem Grade Statt; denn die übrigen Künste haben doch nach ihren beschränkten Medien oder Mitteln der Darstellung eine bestimmte Sphäre, die sich einigermaßen ausmessen läßt. Das Medium der Poesie aber ist eben dasselbe, wodurch der menschliche Geist überhaupt zur Besinnung [1b] gelangt, und seine Vorstellungen zu willkührlicher Verknüpfung und Äußerung in die Gewalt bekömmt: die Sprache. Daher ist sie auch nicht an Gegenstände gebunden, sondern sie schafft sich die ihrigen selbst; sie ist die umfassendste aller Künste, und gleichsam der in ihnen überall gegenwärtige Universal-Geist. Dasjenige in den Darstellungen der übrigen Künste, was uns über die gewöhnliche Wirklichkeit in eine Welt der Fantasie erhebt, nennt man das Poetische in ihnen; Poesie bezeichnet also in diesem Sinne überhaupt die künstlerische Erfindung, den wunderbaren Akt, wodurch dieselbe die Natur bereichert; wie der Name aussagt, eine wahre Schöpfung und Hervorbringung. Jeder äußern materiellen Darstellung geht eine innre in dem Geiste des Künstlers voran, bey welcher die Sprache immer als Vermittlerin des Bewußtseyns eintritt, und folglich kann man sagen, daß jene jederzeit aus dem Schooße der Poesie hervorgeht. Die Sprache ist kein Produkt der Natur, sondern ein Abdruck des menschlichen Geistes, der darin die Entstehung und Verwandtschaft seiner Vorstellungen, und den ganzen Mechanismus seiner Operationen niederlegt. Es wird also in der Poesie schon Gebildetes wieder gebildet; und die Bild-

samkeit ihres Organs ist eben so gränzenlos, als die Fähigkeit des Geistes zur Rückkehr auf sich [1c] selbst durch immer höhere potenzirtere Reflexionen. Es ist daher nicht zu verwundem, daß die Erscheinung der menschlichen Natur in der
5 Poesie sich mehr vergeistigen und verklären kann als in den übrigen Künsten, und daß sie bis in mystische geheimnißvolle Regionen eine Bahn zu finden weiß. Sie hat nicht bloß das körperlich wahrnehmbare Universum vor sich, sondern alle Kunstbildungen, ganz besonders alles was Dichtung ist, zieht
10 sie wieder in ihre Natur, die dadurch zu einem schönen Chaos wird, aus welchem Liebe und Haß, oder mit andern Worten Begeisterung, das mächtige beherrschende Gefühl der Sympathieen und Antipathieen, neue harmonische Schöpfungen ausscheidet und hervorruft. Man hat es höchst befremdlich
15 und unverständlich gefunden, daß von Poesie der Poesie gesprochen worden ist; und doch ist es für den, welcher überhaupt von dem innern Organismus des geistigen Daseyns einen Begriff hat, sehr einfach, daß dieselbe Thätigkeit, durch welche zuerst etwas poetisches zu Stande gebracht wird, sich auf ihr
20 Resultat zurückwendet. Ja man kann ohne Übertreibung und Paradoxie sagen, daß eigentlich alle Poesie, Poesie der Poesie sey; denn sie setzt schon die Sprache voraus, deren Erfindung doch der poetischen Anlage angehört, die selbst ein immer werdendes, sich verwandelndes, nie vollendetes Gedicht des
25 gesamten Menschengeschlechtes ist. [1d] Noch mehr: in den früheren Epochen der Bildung gebiert sich in und aus der Sprache, aber eben so nothwendig und unabsichtlich als sie, eine dichterische Weltansicht, d. h. eine solche worin die Fantasie herrscht. Das ist die Mythologie. Diese ist gleichsam die
30 höhere Potenz der ersten durch die Sprache bewerkstelligten Naturdarstellung; und die freye selbstbewußte Poesie, welche darauf fortbaut, für welche der Mythus wieder Stoff wird, den sie dichterisch behandelt, poetisirt, steht folglich noch um eine Stufe höher. So kann es nun weiter fortgehen, denn
35 die Poesie verläßt den Menschen in keiner Epoche seiner Ausbildung (welche wirklich diesen Namen verdient, und nicht bloß Einseitigkeit und Ertödtung gewisser Anlagen ist) ganz; und

wie sie das Ursprünglichste ist, die Ur- und Mutterkunst aller übrigen, so ist sie auch die letzte Vollendung der Menschheit, der Ocean, in den alles wieder zurückfließt, wie sehr es sich auch in mancherley Gestalten von ihm entfernt haben mag. Sie beseelt schon das erste Lallen des Kindes, und läßt noch jenseits der höchsten Speculation des Philosophen Seherblicke thun, welche den Geist eben da, wo er, um sich selbst anzuschauen, allem Leben entsagt hatte, wieder in die Mitte des Lebens zurückzaubern. So ist sie der Gipfel der Wissenschaft, die Deuterin, Dollmetscherin jener himmlischen [1e] Offenbarung, wie die Alten sie mit Recht genannt haben, eine Sprache der Götter.

Eben weil die Poesie das allgegenwärtigste, das alldurchdringendste ist, begreifen wir sie schwerer, so wie wir die Luft, in welcher wir athmen und leben, nicht insbesondre wahrnehmen. Eine Nation, ein Zeitalter, bey welcher sie vom ersten Ursprunge an sich ohne Störung entwickelt hat, wird im vollkommnen Besitze derselben am wenigsten über ihr Wesen im klaren seyn: dieß war wirklich der Fall der Griechen, die zu glücklich, zu begünstigt waren, um ihre eigne Poesie ganz zu verstehen. Wir, deren Bildung sich nicht aus einfacher Natur stätig entfaltet, sondern aus verworrner Barbarey ruckweise losgerissen hat, und daher in aller ihrer Ausdehnung noch isolirt und disharmonisch ist, können mit der Speculation über diesen Gegenstand weit tiefer gehn, so wie die poetischen Intentionen selbst weit speculativer geworden sind, wie sichs bey der Untersuchung über romantische Poesie zeigen wird: welche wir jetzt, da sie von neuem auflebt, wiederum tiefer durchschauen können, als es in ihrer großen Epoche den Meistern und Urhebern derselben möglich war.

Man sieht aus dem bisherigen, welch ein unfruchtbares und armseliges Verfahren es ist, gleich vornherein mit einer Worterklärung [1f] der Poesie anzufangen, und aus dieser alles herausspinnen zu wollen. Manche Analytiker haben sogar an einer herausgerissenen Stelle, an irgend einer Phrase eines Dichters, das Wesen der Poesie im Gegensatz mit der Prosa entwickeln zu können geglaubt. Das ist gerade so,

als ob man einen Stein aus einem Tempel, und einen andern aus einem gemeinen Wohnhause herumwiese, und dadurch den Unterschied dieser beyden Gebäude anschaulich machen wollte. [Der Scholastiker des Hierokles.] Man ist denn auch auf diesem Wege auf so unvergleichliche allgemeine Merkmale gestoßen, die eine wahre wächserne Nase der Theorie sind; z. B. Poetisch sey alles, was die Lebhaftigkeit der Vorstellungen befördert. Begreift man denn nicht, daß, da die Poesie ursprünglich in der Sprache daheim ist, diese nie so gänzlich depoetisirt werden kann, daß sich nicht überall in ihr eine Menge zerstreute poetische Elemente finden sollten, auch bey dem willkührlichsten und kältesten Verstandesgebrauch der Sprachzeichen, wie viel mehr im gemeinen Leben, in der raschen, unmittelbaren oft leidenschaftlichen Sprache des Umgangs. Viele Wendungen, Redensarten, Bilder und Gleichnisse, die, sogar im plebejesten Tone, vorkommen, sind unverändert auch für die würdige und ernste Poesie brauchbar; [18] und unstreitig ließe sich bey einem Gezänk von Hökerweibern die Lebhaftigkeit der Vorstellungen eben so gut als Prinzip demonstriren, wie bey jenen ausgehobnen Dichterstellen. Der bürgerliche Edelmann des Moliere ist sehr befremdet, da er erfährt, daß er sein ganzes Leben Prosa gesprochen habe, weil er diese Kunst doch niemals gelernt; er würde noch weit erstaunter gewesen seyn zu hören, daß er auch Poesie zu reden verstehe, welches sich ihm doch ohne Zweifel eben so leicht hätte zeigen lassen. — Eben so wie das Geschmückte, Bildliche im einzelnen Ausdruck, keineswegs hinreicht, die wirkliche Gegenwart der Poesie in der ganzen Zusammensetzung zu beweisen: (auch der Redner darf sich ja dessen bedienen, und wie wird man dem wesentlichen Unterschiede der schönen Prosa und Poesie auf den Grund kommen, wenn man an solchen Äußerlichkeiten kleben bleibt?) beweist auf der andern Seite der Mangel daran in einzelnen Stellen, eben so wenig die Abwesenheit des poetischen Prinzips. Man hat ehedem häufig gefodert, wenn man in einer poetischen Stelle den Vers durch Umstellung der Worte auflöse, müsse sich dann noch das über die gewöhnliche Rede erhöhte, die Glieder des

aus einander geworfnen Dichters wie Horaz sagt, erkennen lassen; [1h] und diese alberne Probe wird immer noch dann und wann von irgend einem Einfaltspinsel wiederhohlt, und daraus argumentirt. Als ob nicht grade die Folge und Anordnung der Wörter nebst dem Rhythmus, welches beydes auf solche Art zerstört wird, dasjenige seyn könnte, worin der poetische Charakter liegt? Man versteht also gar nichts von der Organisation der Rede, wenn man alles auf die einzelnen Bestandtheile legt, die doch durch die jedesmalige Zusammenfügung durchaus verschieden bestimmt werden. Dieses Merkmal trifft bey einigen Gattungen zu, allein man erfährt hieraus nichts, sondern muß vielmehr die Nothwendigkeit einer solchen Diction erst aus dem Wesen derselben ableiten.

Eine uralte, schlichte und bürgerliche Meynung ist die, alles in Versen geschriebne für Poesie zu halten. Ein solch empirisches Merkmal ist in der Kindheit der Kunst verzeihlich, wo es auch nichts weiter praetendirt, als sinnliche Zusammenfassung der Masse. Uns hat aber leider eine Millionenfache Erfahrung belehrt, daß sich ganz prosaische Verse machen lassen, und man darf das unselige, so außerordentlich cultivirte Handwerk der Versemacherey, nicht noch durch schöne Titel begünstigen. Schon bey den Griechen war selbst in der schönsten blühendsten [2a] Periode ihrer Poesie, als nicht leicht jemand ohne natürliche Eingebung dichtete, ehe noch gelehrte Eitelkeit ihre Unschuld zerstört und sie mit willkührlicher Künsteley behandelt hatte, diese populäre Meinung nicht ganz richtig, und Aristoteles bestreitet sie deswegen auch. Denn es gab locale nur für ein gewisses Zeitalter gültige Anläße manches in Versen abzufassen, was zwar eben durch diese Entstehungsart einen von der Prosa verschiednen Charakter im ganzen Vortrage beybehielt, aber doch seinem Inhalte nach nicht eigentlich dem dichtenden Vermögen angehörte. Allein für uns wäre der Satz nicht einmal mehr richtig, wenn er auch folgendergestalt abgeändert würde: nur das ist Poesie, was in Versen abgefaßt werden soll; wiewohl man alsdann nichts daraus erführe, denn nun würde sich erst fragen: was soll denn in Versen abgefaßt werden? Es hat

sich nämlich in der romantischen Poesie eine Gattung aufgethan, welche nicht nur ohne Verse bestehen kann, sondern in vielen Fällen die Versification gänzlich verwirft: dieß ist der Roman. Wir werden uns wohl hüten, Theorieen ohne historisches Fundament in die Luft zu bauen, denen zu lieb nachher das unübersehliche Gebiet der ächten Poesie willkührlich verengt werden muß.

[2b] Mit Worterklärungen und zufällig aufgehaschten Merkmalen ist demnach nichts ausgerichtet. Um dem Wesen der Poesie analytisch näher zu kommen, müßte man wenigstens ein poetisches Ganzes als Beyspiel vornehmen, und es zu construiren, seinem innern Baue nach zu erforschen und als nothwendig darzuthun suchen. Aber ein solches wird unfehlbar einer gewissen Gattung angehören, und man wird also immer im blinden darüber tappen, was dieser Gattung und was der Poesie überhaupt wesentlich ist. Der synthetische Gang ist folglich der einzige wahre: man muß die Dichtarten aus der allgemeinen Poesie, und die einzelnen Gedichte und ihre Theile aus ihrer Dichtart begreiflich machen. Dazu ist es aber erforderlich, die Sache an einem höheren Punkte zu fassen.

Wir wollen versuchen, die Poesie genetisch zu erklären, und sie auf den verschiednen Stufen, welche sie von der ersten Regung des Instinktes an bis zur vollendeten Künstlerabsicht, bis zum Werk, durchzugehen hat, begleiten. Wir handeln also zuvörderst von der Naturpoesie, dann der Kunstpoesie. Erst bey der letzten tritt die Scheidung in Gattungen ein, oder vielmehr diese Scheidung bezeichnet eben den Anfangspunkt derselben. Wir werden [2c] ihre Entwicklung alsdann historisch verfolgen, indem in ihrer Zeitfolge wirklich ihre Rangordnung vom einfachsten und reinsten bis zum zusammengesetztesten und gemischtesten liegt. Auch was ich über Naturpoesie zu sagen habe, wird historischer Art seyn, jedoch nicht in dem Sinne, daß es ausdrücklich bezeugte Facta, zu bestimmten Zeiten, an bestimmten Örtern vorgefallen, beträfe. Historische Nachrichten reichen nicht bis dahinauf; wir haben nur ewige und nothwendige Thatsachen anzugeben, die

aus der menschlichen Natur herfließen, und sich eigentlich immer bey der Entwickelung des Individuums, wie bey der des ganzen Menschengeschlechts wiederhohlen. Es ist im vorhergehenden einmal beyläufig die Möglichkeit einer Naturgeschichte der Kunst erwähnt worden. Naturgeschichte der Kunst ist eine Darlegung ihres nothwendigen Ursprunges und ihrer ersten Fortschritte aus den allgemeinen menschlichen Anlagen, und den Umständen, welche beym Erwachen des frühesten Menschengeschlechtes zu einiger geistigen Bildung eintreten mußten. Sie kann folglich nur bey solchen Künsten Statt finden, deren Medium oder Werkzeug der Darstellung ein dem Menschen natürliches ist; [2d] alle Künste, deren Werkzeug ein künstliches ist, setzen Beobachtung der Natur und Akte der Willkühr zur Benutzung derselben voraus, welche nur historisch gegeben, nicht philosophisch abgeleitet werden können. Die natürlichen Medien der Kunst sind Handlungen, wodurch der Mensch sein Innres äußerlich offenbart, und dergleichen giebt es keine andre als Worte, Töne und Gebehrden. Diese sind denn auch die Wurzel und Grundlage der Poesie, Musik und Tanzkunst. Wie die Tanzkunst gewissermaßen wieder als der erste Keim der bildenden Kunst betrachtet werden könne, haben wir bey der Übersicht der Künste gezeigt. Es sind im Verlauf dieser Vorträge schon verschiedne zur Naturgeschichte der Kunst gehörige Sätze vorgekommen. Z. B. daß die drey oben genannten Künste zugleich und in unzertrennlicher Einheit entstanden seyen; ferner die Entstehung des Rhythmus, als der allen Dreyen gemeinschaftlichen Form. Was wir darüber behaupteten, war nicht aus der Erfahrung geschöpft, aber wir konnten es einigermaßen mit Beobachtung roher Völker, bey denen die Künste in einer ihrem Ursprunge näheren Gestalt verharret sind, belegen, und so wird es sich auch mit dem verhalten, was wir von der Naturgeschichte der Poesie noch hinzufügen werden.

[2e] Bey dem jetzigen Zustande unsrer Cultur, wo die Poesie als eine sehr schwierige Kunst betrachtet wird, zu welcher nur wenige ausgezeichnete Individuen die Fähigkeit besitzen, die sie noch dazu nur mit vielem Nachdenken und

geflissener Vorbereitung ausüben, sind wir geneigt, ehe wir besser belehrt werden, sie für eine späte Frucht der Verfeinerung, für eine dem müßigen Ergötzen dienende Erfindung, mit einem Wort für einen bloßen Luxus des Geistes zu halten. Dieß widerlegt zwar schon die Erfahrung, die uns sowohl in den ältesten schriftlichen Urkunden, als unter den ungebildetsten Völkern selbst in den ungünstigsten Climaten Anfänge der Poesie aufweist. Wo diese gänzlich fehlen wie etwa bey den Feuerländern und vielleicht den Esquimaux ist sicher ein unnatürlicher Zustand vorhanden, ein Rückfall in vollkommne Stupidität, den vermuthlich plötzliche Verdrängung aus milderen Gegenden durch andre Nationen verursacht hat. Davon indessen kann uns die bloße Erfahrung nicht belehren, was sich doch evident darthun läßt, daß Poesie das unentbehrlichste, erste, ursprünglichste in allem menschlichen Thun und Treiben ist. Ich möchte sagen, wenn dieser Ausdruck nicht dem [27] Misverstande ausgesetzt wäre: die Poesie sey zugleich mit der Welt erschaffen worden. Der Mensch schafft sich aber seine Welt immer selbst, und da der Anfang der Poesie mit der ersten Regung des menschlichen Daseyns zusammenfällt, so ist auch jenes, philosophisch verstanden, buchstäblich wahr.

Wir müssen also bis auf die älteste Geschichte der Menschheit zurückgehen, um die Wurzel der Poesie aufzufinden. Beym Heranwachsen der **Naturpoesie** können wir folgende drey Stufen oder Bildungsepochen unterscheiden: 1) Elementarpoesie in der Gestalt der Ursprache; 2) Absonderung der poetischen Successionen in unserm Innern von anderweitigen Zuständen durch ein äußeres Gesetz der Form nämlich den Rhythmus; 3) Bindung und Zusammenfassung der poetischen Elemente zu einer Ansicht des Weltganzen, Mythologie. Diese setze ich nach dem Rhythmus, nicht als ob sich über die Zeitfolge ihrer Entstehung etwas ausmachen ließe, wiewohl man die Beobachtung des Zeitmaßes bey Nationen antrifft, bey denen nur erst dürftige Anfänge von Mythen aufzufinden seyn möchten; sondern deswegen, weil der Rhythmus nur überhaupt die Bedingung aller selbstständigen Existenz für die Poesie ist; Mythologie [28] scheint hingegen eine höhere Potenz der poe-

tischen Anlage in der Ursprache, eine zweyte Symbolik des Universums über jener ersten in der Sprachbezeichnung enthaltenen zu seyn, welche, mit Freyheit behandelt, sogleich in wahrhafte poetische Werke übergehen kann.

Wir werden also nun von Sprache, Sylbenmaß und Mythologie handeln, und uns dabey nicht bloß auf das beschränken, was der eigentlichen Kunstpoesie vorangeht, sondern gleich alles zusammenfassen, was über diese Gegenstände zu sagen ist, und sie also auch in ihrer mannichfaltigsten und schönsten Ausbildung betrachten. Die Sprache ist von ihrer Entstehung an der Urstoff der Poesie; das Sylbenmaß (im weitesten Sinne) die Form ihrer Realität, das äußerliche Gesetz, unter welchem sie in die Welt der Erscheinungen eintritt; die Mythologie endlich ist gleichsam eine Organisation, welche sich der poetische Geist aus der elementarischen Welt anbildet, und durch dessen Medium, mit dessen Organen er nun alle übrigen Gegenstände anschaut und ergreift. — Mit diesen drey Stücken wäre also die allgemeine Poetik beendigt, welche dasjenige in sich faßt, was ohne Beziehung auf Gattungen ausgemacht werden kann.

[2h] Die in den gewöhnlichen Poetiken hergebrachte Methode ist eine ganz andre. Da wird von der Diction und dem Versbau, als dem letzten der Ausführung, erst am Schlusse gehandelt. Man nimmt an, sowohl die gefoderte Bildlichkeit des Ausdrucks, als der Wohlklang der Verse sey ein bloßer Zierrath, ein Raffinement der müßigen und nach Genuß lüsternen Fantasie oder Sinnlichkeit; beydes wird der schon fertigen Poesie wie eine fremde Äußerlichkeit umgehängt, wodurch sie denn unausbleiblich zu einem bloß grammatischen und rhetorischen Exercitium herabgewürdigt wird, wie man sie auch in der Wirklichkeit leider so oft ausübt. Durch unsre genetische Erklärung hingegen, werden wir zu der Einsicht gelangen, wie der Gebrauch dieser Mittel aus dem Wesen der Poesie von innen hervorgeht, und dadurch mit Nothwendigkeit bestimmt wird. — Die Mythologie kommt meistens unter der Rubrik des Wunderbaren beym epischen Gedicht nur sehr unvollständig und ohne rechte Bedeutung vor, da sie doch so äußerst wichtige Aufschlüsse zu geben vermag.

Von der Sprache.

Wie die Gewöhnung den Geist gegen das Außerordentlichste abstumpft, so haben wohl Menschen [3a] in ihrem Leben nicht bedacht, welch eine wundervolle Einrichtung es mit der Sprache ist. Sie sprechen unaufhörlich, ohne zu wissen was sie thun, ohne je das Sprechen durch Reflexion darüber begriffen zu haben. Es sey uns also erlaubt, auch einmal über das Sprechen zu sprechen. Durch gewisse uns sehr geläufige Bewegungen der Zunge, der Lippen, der Zähne, des Gaumens bringen wir Laute hervor, die in uns selbst und in andern unausbleiblich gewisse Vorstellungen erwecken. Am begreiflichsten ist dieß noch bey sinnlichen körperlichen Dingen, denn diese kann man vorzeigen, man kann das Zeichen und das Bezeichnete zusammenhalten, und wenn dieß öfter geschehen ist, wird es sich natürlich dem Gedächtniß einprägen, so daß der Name uns an die Sache erinnert. Allein Worte erregen auch die Vorstellung von Dingen, welche weder der Redende noch der Hörende selbst angeschaut, sinnlich wahrgenommen haben, sondern die sie nur aus Beschreibungen durch andre Worte kennen; oder auch von solchen die sie gar nicht sinnlich anschauen können, weil sie nur in der geistigen Welt ihr Daseyn haben. Doch die Worte sind nicht bloß Namen, die etwas für sich bestehendes bedeuten; sie bezeichnen auch Merkmale, die wir in Gedanken [3b] von den Dingen absondern, um sie ihnen dann als Eigenschaften wieder beyzulegen. — Ferner vorfallende Veränderungen, das bloße Geschehen von etwas, da doch alles durch ein bestimmtes Ding an einem bestimmten Dinge geschieht, ohne Rücksicht hierauf. Alsdann Verhältnisse des Redenden zu denen, womit und wovon er spricht, auch mannichfaltige Beziehungen der Dinge unter einander. Endlich Arten unsre Gedanken und Vorstellungen zu verknüpfen, Worte von so subtiler Bedeutung, daß es einen Philosophen in Verlegenheit setzen könnte, sie zu erklären, und deren sich doch der Ununterrichtetste ohne Anstoß bedient. Aus allem diesem fügen wir nun Reden zusammen, die den Andern nicht etwa bloß über äußre Zwecke ver-

ständigen, sondern ihn in das Innerste unsers Gemüthes blicken lassen; wir erregen damit die mannichfaltigsten Leidenschaften, befestigen oder vernichten sittliche Entschlüsse, und entflammen eine versammelte Menge zu gemeinschaftlichen Regungen. Das Größte wie das Kleinste, das Wunderbarste, nie erhörte, ja das Unmögliche und Undenkbare gleitet mit gleicher Leichtigkeit über unsre Zunge. Und diese wunderthätige Kraft, diese wahre Magie, wo durch Hülfe unbedeutend scheinender Zeichen [3c] die furchtbarsten Geister gebannt werden, diese Handhabe für das Universum, vermittelst deren, wie Archimedes mit der Erde zu thun unternahm, wenn ihm ein fester Punkt außerhalb derselben gegeben würde, wir es aus seinen Angeln zu heben vermögen, ist nicht etwa ein ausschließendes Eigenthum der Gelehrten und Weisen; auch der Blödsinnigste hat nach Maaßgabe seiner Bedürfnisse Antheil daran; ja er hat diese bewundernswürdige Wissenschaft auf solche Art und in einer solchen Zeit seines Lebens erlernt, daß ihm meistens kein Andenken an eine darauf verwandte Mühe zurückbleibt, und er das Reden zu den ihm natürlichen körperlichen Verrichtungen rechnet.

Es drängt sich bey diesen Betrachtungen natürlich die Frage auf: wie kommt uns denn diese Sprache? woher haben wir sie? Wir sehen wohl, daß sie von den Erwachsenen den Kindern mitgetheilt wird, allein bey einigem näheren Nachdenken finden wir, daß dieses Erlernen durch Mittheilung schon die Fähigkeit Sprache zu erfinden voraussetzt. Wie lernen Erwachsene eine fremde Sprache? Indem sie die Zeichen derselben, in so fern sie denen der ihrigen entsprechen, damit vergleichen, sie sich dadurch verständlich [3d] machen, und dem Gedächtnisse einprägen. Kinder aber müssen ihre Muttersprache ohne Vermittlung irgend einer fremden erlernen, welches in der That die Anstrengungen des größten Sprachgelehrten übertrifft. Man begreift wohl, daß über die Namen körperlicher Dinge die wirkliche Vorzeigung verständigen kann, so hilft auch bey allerley Handlungen und dergl. die Gebehrdensprache auf die Spur; aber alles übrige muß doch errathen werden. Und eben dieß allmählige Errathen eines

noch gänzlich unbekannten, und durch nichts zu erläuternden Zeichens für irgend eine Classe von Vorstellungen, beweiset die Ahndung der Möglichkeit, so etwas durch articulirte Laute zu bezeichnen, und somit die Fähigkeit dergleichen selbst dazu zu wählen. Wir sehen auch, daß die Kinder sich wirklich Sprache erfinden, die sie erst, wie sie heranwachsen, ablegen: es wiederhohlt sich bey ihnen in schwachen Spuren immer noch das, was bey der Erfindung der Sprache durch das Menschengeschlecht überhaupt vorging.

[1]) Es ist im obigen das Problem vom Ursprunge der Sprache aufgestellt, welches schon in sehr alten Zeiten Philosophen beschäftigt hat, und worüber in den neueren viele Bücher geschrieben worden sind. [3e] Sehr häufig hat man dabey das Philosophische, d. h. die Ableitung der Sprache aus der Natur des menschlichen Geistes, und die Darlegung des Ganges, den er dabey nothwendig nehmen mußte, mit dem Historischen, wirklich vorgefallnen, was man davon wissen zu können glaubte, vermischt und verwechselt; z. B. die Zurückführung aller Sprachen auf eine gemeinschaftliche Stammsprache gleich mit jenen Untersuchungen verknüpft. Daher denn eine Menge unhaltbare Hypothesen. Wir betrachten den Ursprung der Sprache überhaupt nicht als etwas in einen gewissen Zeitpunkt zu setzendes, sondern in dem Sinne wie die Sprache immer noch entsteht, so wie die Schöpfung der Welt sich jeden Augenblick erneuert. Es wäre eine verkehrte Ansicht, zu glauben, die Menschen hätten vielleicht eine geraume Zeit ohne Sprache gelebt, und sie dann einmal plötzlich erfunden; denn ohne Sprachen existirten sie, wie wir sogleich sehen werden, überhaupt nicht als Menschen. In dieser Hinsicht läßt sich sagen, die Sprache sey dem Menschen angebohren; eine Meynung, die sich auch unter den falschen Erklärungen vom Ursprunge der Sprache findet. Wir verstehen dieß nämlich im ächteren philosophischen Sinne, wo alles, was nach der gewöhnlichen Ansicht dem Menschen angebohren scheint, erst durch [3f] seine eigne Thätigkeit hervor-

[1]) Vier und zwanzigste Stunde.

gebracht werden muß. — Manche darüber vorgebrachte Hypothesen berühren das eigentliche Problem gar nicht, sondern setzen das zu erklärende schon voraus; so die, Gott habe den ersten Menschen die Sprache gelehrt, oder sie sey von ihnen durch Übereinkunft festgesetzt worden. Jene erste kann sich keinesweges auf die heilige Schrift berufen, denn hier heißt es vielmehr, Gott habe dem Menschen die Thiere vorgeführt, damit er ihnen selbst Namen geben möchte. Indessen hat doch die Theologie den Untersuchungsgeist hierin gehemmt; es gab eine Zeit, wo es Frevel gewesen wäre daran zu zweifeln, das Hebräische sey wirklich die Stammmutter aller Sprachen gewesen, und werde auch im Himmel gesprochen. — Es gehört, wie wir eben gesehen haben, zur Erlernung einer Sprache dieselbe Fähigkeit, die bey ihrer Erfindung nur in höherem Grade wirksam ist, und daher erklärt diese Hypothese nichts. Eben so wenig die andre: denn über die Festsetzung einer Sprache mußte man sich doch zuvor verständigen, dieß konnte nur durch eine Sprache geschehen, wenn es auch nicht gerade Wortsprache, sondern vielleicht Gebehrdensprache war. Dieß setzt immer schon die Fähigkeit, Vorstellungen durch Zeichen kund zu geben und [38] daran zu erkennen, voraus. — Andre Theorien halten sich zwar näher an die Natur, sind aber doch einseitig und unzulänglich: die Sprache sey aus dem thierischen Schrey der Empfindung, oder sie sey aus der Nachahmung der äußern Gegenstände, oder endlich sie sey aus beyden zusammen entstanden. Nach der ersten wären die Interjectionen, die bloßen Ausrufe der Leidenschaften, nach der andern die Onomatopöien, rohe Nachahmungen des Schalles, Grundlage der gesamten Sprache: und wie sich aus dieser Dürftigkeit ihre vielseitige Fülle entwickelt haben, ja wie sie nur überhaupt aus einem von beyden in eine andre Gattung übergegangen seyn soll, ist schwer zu begreifen. Wir haben bey Gelegenheit der Theorieen, welche alle Kunst auf Nachahmung zurückführen wollen, einen höheren Begriff von dieser aufgestellt, daß sie nämlich eine durch das Medium des menschlichen Geistes hindurchgegangene und mit dem Gepräge desselben bezeichnete Darstellung der Gegenstände,

nicht ein knechtisches Copiren sey. Eben so haben wir bey der Musik die Empfindung in einer weniger materiellen Bedeutung als Prinzip derselben gerechtfertigt, nämlich als die allgemeine Beziehung der Vorstellungen auf unsern Zustand, die Qualität des innern Sinnes. Wenn die beyden [3b] Worte, Empfindung und Nachahmung, so genommen werden, und nur dann, reichen sie innigst vereinigt, hin, die Entstehung der Sprache zu erklären. Die in der Bildung derselben liegende Nachahmung der Gegenstände ist eine untere Stufe aller künstlerischen Darstellung; so wie der Ausdruck der Empfindung im Vortrage, wie wir gesehen haben, die Grundlage der Musik ist.

Der Mensch ist zugleich Thier und vernünftiges Wesen. Als jenes hat er einen Gebrauch seiner Stimme mit andern Thiergattungen gemein. Das ist der inartikulirte Schrey, welcher ihm unwillkührlich durch Schmerz oder andre Regungen abgepreßt wird, und daher auch ein bloßer Ausdruck dieser Abhängigkeit von äußern Eindrücken ist. Der Mensch kann außerdem noch artikulirte Laute hervorbringen, aber in dieser Anlage seiner Organe liegt keinesweges schon die Sprachfähigkeit, sondern sie ist nur die negative Bedingung dazu. Verschiedne Thierarten theilen sie in einem gewissen Grade mit ihm, und können, wiewohl ganz mechanisch, sprechen lernen. Es wird nämlich durch Nöthigung und häufige Wiederhohlung in ihre Organe ein Reiz zu gewissen Bewegungen gebracht; sie gebrauchen aber die erlernten Wörter niemals selbstthätig (wenn es auch so scheinen sollte) um etwas damit zu [4a] bezeichnen, und es ist also eben so wenig ein eigentliches Sprechen, als die Laute, welche eine Sprechmaschine hervorbringt.

Wir können uns nur eine sehr verworrne Vorstellung von der thierischen Existenz machen. So viel ist aber aus der idealistischen Erklärung von dem Organismus unsrer Geistesfunctionen klar, daß sie eben so wenig eine Außenwelt als eine Innenwelt, eine Person, haben. Es giebt für sie eigentlich keine Gegenstände, sondern nur Zustände; und auch diese haben sie nicht so wohl, als sie selbst Zustände sind.

Überhaupt ist es nur eine Täuschung, daß wir den Thieren eine selbstständige Existenz zuschreiben: sie sind gleichsam bloße Traumbilder der Natur, und wenn von Vorstellungen der Thiere die Rede seyn soll, so kann nur die allgemeine Weltseele gemeynt seyn, die in ihnen wirksam ist. So glauben wir zu bemerken, daß die Thiere träumen: aber eigentlich träumen sie nicht, sondern es träumt in ihnen. In der Zeit, wo das selbstthätige Prinzip im Menschen, welches gegen allen Wechsel etwas in ihm als bleibend behauptet, sein Ich, seine Persönlichkeit, noch sehr schwach ist, in der Kindheit, wird er sich in jedem Zustande ganz verlieren, sich in jeden Gegenstand innerlich gleichsam verwandeln; und deswegen verlöschen die Erinnerungen aus der Kindheit entweder ganz, oder sind verworren [4b] und unzusammenhängend, da sonst die sehr lebhaften Eindrücke starke Spuren zurücklassen müßten. Das selbstthätige Prinzip nun, welches der thierischen Abhängigkeit entgegengesetzt ist, macht sich nur dadurch geltend, daß es Zusammenhang und Einheit in das Daseyn zu bringen sucht. Es vergleicht also die sinnlichen Eindrücke mit einander; um verglichen zu werden, müssen sie coëxistiren, dieß setzt folglich die Fähigkeit voraus, Eindrücke festzuhalten. Darin besteht nun eben das ursprüngliche Sprechen. Dasjenige, woran ein Eindruck festgehalten wird, ist ein Zeichen. Nur in diesem Sinne ist es wahr, daß Sprachfähigkeit und Vernünftigkeit einerley ist, und daß der Mensch ohne Sprache nicht hätte denken, noch allgemeine Begriffe bilden können; wogegen man, wenn das Wort Sprache in der gewöhnlichen engeren Bedeutung genommen wird, mit Recht das Beyspiel der Taubgebohrnen angeführt hat.

Das Sprechen ist demnach zuvörderst eine innerliche Handlung, die sich aber unfehlbar dem Körper mittheilen und als Bewegung zum Vorschein kommen wird. Wir müssen hiebey ganz von der Leichtigkeit abstrahiren, womit wir die complizirtesten Ideenreihen durchlaufen, ohne daß sich das mindeste davon körperlich äußerte. Für [4c] den ganz rohen Menschen ist eine neue Vorstellung, wie ein Gewicht, das er mit ungeübten Kräften zu handhaben versucht: die An-

strengung wird sich im ganzen Körper offenbaren. Noch jetzt beobachten wir, daß ungebildete Menschen oft nicht anders als laut denken können; andre vermögen die Handlung des Lesens nicht bloß innerlich vorzunehmen.

5 Gewöhnlich hat man den Ursprung der Sprache bloß von Seiten ihrer Nothwendigkeit für das gesellige Leben betrachtet. Man kann gern zugeben, daß der Mensch vom Anfange an in der Gesellschaft gelebt, und sich doch bey Ableitung der Sprache gar nicht hierauf berufen. Das Bedürfniß der 10 Sprache als Gedanken-Organs, als eines Mittels, selbst zur Besinnung zu gelangen, geht in der philosophischen Ordnung dem Bedürfnisse der geselligen Mittheilung nothwendig vorher. Da der Mensch zunächst mit sich selbst spricht, und auch, wenn er sich andern mitzutheilen strebt, die Wirkung seiner 15 Sprache erst an sich selbst erproben muß, (denn worauf sollte sonst die Zuversicht sich gründen, daß andre ihn verstehen, d. h. mit den Zeichen dieselbe Vorstellung verknüpfen werden wie er?) so wird nothwendig diejenige Bewegung als Werkzeug der Sprache den Vorzug erhalten, wovon der Hervor- 20 bringende die Wirkung vollständig [4d] und unmittelbar wahrnehmen kann, und diese ist der Ton der Stimme. Einigermaßen nimmt der Mensch auch die Wirkung seiner Mienen und Gebehrden wahr: er fühlt sie von innen heraus, und wie sie der Ausdruck gewisser Regungen sind, so wirken sie auch 25 wieder rückwärts, und bringen diese hervor, wie jeder an sich selbst beobachten kann. Also geht auch bey diesen eine Probe an sich selbst vorher, damit der Mensch mit Zuversicht die bezweckte Wirkung auf andre erwarten könne. — Es ist oft bemerkt worden daß der Wilde nicht bloß mit Worten und 30 Tönen, noch auch mit Mienen, sondern mit dem ganzen Körper, mit Armen und Beinen spricht. Ganz hört auch diese Theilnahme des übrigen Körpers an der Sprache des Mundes vermöge der allgemeinen organischen Wechselbestimmung niemals auf; oder wo sie es thut, und die Sitte gar diese 35 Apathie des übrigen Körpers beym Sprechen vorschreibt, da ist der Gipfel der Unnatur und Leblosigkeit. — Indessen muß doch das Sprechen durch Töne bey fortschreitender Bil-

dung die Oberhand gewinnen, so daß es sehr bald vorzugsweise Sprache genannt wird: theils aus dem oben angeführten Grunde, daß der Mensch keine Art der Bewegung als seine Wirkung so unmittelbar und vollständig gewahr [4°] wird, als den Ton seiner Stimme; theils aus der schon öfter berührten nahen Beziehung des Hörbaren auf den innern Sinn. Es wird nämlich nicht im Raume wahrgenommen; wiewohl wir auf einen Ort schließen lernen, von wo es ausgeht, so liegt dieß doch nicht in der Empfindung. Ferner ist der Ton nichts selbstständiges, keine daurende Beschaffenheit der Gegenstände, sondern er giebt uns eine mit denselben vorgefallene Veränderung kund, grade wie in unserm Innern die Vorstellungen wechseln, wobey wir uns doch unser, als derselben Person bewußt bleiben. Durch den Ton unsrer Stimme charakterisiren wir am besten das Mitgetheilte, als unsre Vorstellungen.

Die Ursprache wird dem obigen zu Folge aus natürlichen Zeichen bestehen, d. h. aus solchen die in einem wesentlichen Zusammenhange mit dem Bezeichneten stehn: denn sie besteht in Bewegungen der Sprechwerkzeuge welche durch innre Affectionen veranlaßt werden. Vom sinnlichen Eindrucke geht sie aus, und strebt zum Gedanken hin: ihr Charakter wird also auch zwischen dem der thierischen Abhängigkeit und der verständigen Willkühr mitten inne schweben. Im Vortrage wird sich dieß als etwas Gesang-ähnliches offenbaren: denn Gesang ist, wie wir gesehen [4f] haben, der thierische Laut der Empfindung, menschlich umgebildet, gleichsam ein articulirter Schrey. Die Sprache wird also in ihrer frühesten Gestalt sonor und stark accentuirt seyn. Das articuliren (gliedern der Rede gleichsam) besteht in willkührlichen, absichtlichen Bewegungen der Organe, und entspricht also ähnlichen Handlungen des Geistes. Das isolirte, nicht vom Tonausdruck der Empfindung begleitete Articuliren, wird um so herrschender, je mehr die ausgesprochnen Vorstellungen als reiner Verstandesstoff ohne Bezug auf eine Gemüthsregung behandelt werden. Ursprünglich aber bedient sich der Mensch der Articulation, wiewohl sie von der Willkühr abhängig ist, doch

zur Hervorbringung natürlicher Zeichen: er ahmt nämlich vermittelst derselben nach. Gerade wie es eine doppelte Art natürlicher Gebehrden giebt, ausdrückende und nachahmende, so ist es auch mit den Tonzeichen. Allein diese Nachahmung ist eben so wenig ein bloß passives Copiren, als der Empfindungs-Ausdruck in der Sprache durch Interjectionen u. s. w. der rohe thierische Schrey. Man nehme z. B. an, der Mensch habe die Thiere zuerst nach dem ihnen eignen Tone bezeichnet, so würde er im Fall der cruden Nachahmung sich durchaus der articulirten Sprache nicht genähert haben, noch hätte er einen Übergang dazu finden können. Allein er vermenschlichte diese thierischen [4g] Stimmen, so wie überhaupt alles an den Thieren, und dadurch unterwarf er sich die Vorstellung davon in der Bezeichnung. Eben so mit andern Arten des Geräusches. Diese Umbildung läßt sich auch nicht aus der bloßen Unfähigkeit erklären, dergleichen Geräusche genau nachzumachen. Der Mensch kann es noch jetzt in weit höherem Grade, als er es in der Sprache ausübt, und ursprünglich hat er gewiß eine viel größere Anlage dazu gehabt. Dieß wird besonders gegen die crassen Anwendungen der Lehre vom Ursprunge der Sprache aus der Nachahmung erinnert.

Die Ursprache war folglich sowohl in subjectiver als objectiver Beziehung schon eine umbildende Darstellung, zugleich natürlich und dennoch das Gepräge der menschlichen Freyheit an sich tragend. Sie konnte sich auf keine Art erweitern, als sie überhaupt angefangen hatte, d. h. es mußten ähnliche Zeichen für die Vorstellungen gesucht werden. Eine unmittelbare und eigentliche Ähnlichkeit haben Tonzeichen nur mit dem Hörbaren. Dasjenige also, was in andre Sinne fällt, muß durch vermittelte Ähnlichkeiten bezeichnet werden. Diese liegen entweder in Analogieen der Eindrücke auf die verschiednen Organe, der Sanftheit, Stärke u. s. w. Ein Blinder soll [4h] einmal die rothe Farbe mit dem Schall einer Trompete verglichen haben. Treffend genug! So wird das Rothe in vielen Sprachen durch den Buchstaben R bezeichnet, womit rauschen, rieseln, rasseln, ῥεειν, lauter Benennungen von Geräuschen anfangen. Eben so eine Sen-

sation des Gefühls rauh. Man vergleiche mit roth das Wort blau, es ist wie die Farbe selbst der Gegensatz davon. — Oder aber, die Ähnlichkeit liegt in der Handlung oder Bewegung der Sprechorgane mit der dem Gegenstande zugeschriebenen: hievon stammt eine große Familie analoger Sprachbezeichnungen ab. Z. B. die Verbindung des L mit einem andern Consonanten bedeutet leichte Bewegung: fließen, gleiten, wovon glatt. So bedeutet in vielen Sprachen st zu Anfange der Wörter ruhende Festigkeit, str angestrengte Kraft, spr plötzlich losbrechende, u. s. w. Diese Beyspiele werden nur zur Erläuterung angeführt, denn es versteht sich, daß alle Sprachen unermeßlich weit von ihrer ursprünglichen Gestalt entfernt sind und daß daher oft nur noch sehr schwache Ähnlichkeiten bemerkbar, oder dieselben auch gänzlich verschwunden sind.

Die Erweiterung der Sprache setzt also schon in der sinnlichen Region eine ununterbrochne Kette von Vergleichungen voraus. Allein [5a] der Mensch muß dahin kommen, auch dasjenige durch Sprache bezeichnen zu wollen, was in keiner sinnlichen Anschauung gegeben werden kann. Hier scheint er also an einer Kluft zu stehen, über die er, nach der Ansicht des Verstandes, nur durch einen tödlichen Sprung müßte hinüber gelangen können. Denn welche Ähnlichkeit, welche Verwandtschaft hat das Körperliche mit dem ihm geradezu entgegengesetzten Geistigen? Indessen er gelangt nicht nur hinüber, sondern der Übergang geht mit aller Bequemlichkeit vor sich, er überbaut den Zwischenraum mit einer Brücke, die nirgends Stätigkeit des Zusammenhangs vermissen läßt. Wie ist dieß möglich? Nur dadurch, daß dem Menschen eine dunkle Ahndung von der Einheit dessen beywohnt, was der Verstand trennt, nämlich des sinnlichen und geistigen Theils seiner Natur. Diese berechtigt und treibt ihn, nicht bloß sinnliches unter einander, sondern auch mit unsinnlichem zu vergleichen, und so muß das Handgreiflichste endlich zum Zeichen für die sublimirteste geistige Anschauung dienen. So wird in der Sprache alles Bild von allem, und dadurch wird sie eine Allegorie auf die durchgängige Wechselwirkung, oder

aus einem noch höheren [5b] Gesichtspunkte betrachtet, der Identität aller Dinge. Grade durch dasjenige also, was man in der Sprache gewöhnlich als unphilosophisch ansieht, deutet sie den Zweck der Philosophie im voraus an, welcher im Wesen eins ist mit dem der Poesie, zu welchem sie ursprünglich vollkommene Tauglichkeit verräth.

Es baut sich nun also in der Sprache über der ersten Darstellung der Sinnenwelt eine zweyte unsrer unsinnlichen Anschauungen, und das Band zwischen beyden ist die Metapher. Die Bildlichkeit, das Bezeichnen durch Vergleichung, trat zwar schon in jener ersten Sphäre ein, aber hier thut sich erst das volle Bewußtseyn des symbolisirenden Vermögens in uns hervor, durch dessen willkührlichen absichtlichen Gebrauch alsdann aus den poetischen Elementen der Ursprache eigentliche Poesie gebildet wird.

Die Tropen und Metaphern, der schönste Schmuck des poetischen Styls, waren demnach anfänglich Nothbehelf, wegen der Armuth der Bezeichnung. So verhält sich überhaupt die künstliche Ausbildung der Künste zu ihrem natürlichen Ursprunge: es ist immer der Fortgang vom Bedürfnisse zum freyen Spiele. [5c] Man hat diese ursprüngliche Bildlichkeit der Sprachen welche Völkern von mehr gezähmter Einbildungskraft leicht schwülstig vorkommt, ehedem für eine bloß orientalische Eigenheit gehalten: jetzt weiß man, daß sie allen Sprachen auf einer gewissen Stufe gemein ist. Nur mag freylich das Stehen bleiben darauf durch manche Klimate und Landesarten sehr begünstigt werden.

Der Mensch erfindet die Sprache nicht als ein müßig beschauendes Wesen, sondern als ein solches welches unter dem Andrang der physischen Kräfte seine Existenz zu behaupten sucht. Das bewegte, sich verändernde, sichtbar wirkende wird ihn also zuvörderst und weit gewaltiger treffen als das Ruhende. Daher läßt sich im ganzen behaupten, daß zuerst Veränderungen, dann Dinge, dann Eigenschaften und endlich Verhältnisse bezeichnet worden seyen. Daher sind die Zeitwörter die Wurzel solcher Sprachen, die ihrem Ursprunge noch näher geblieben sind, wie das Hebräische, und zwar ist

die vergangne Zeit die ursprüngliche. Es liegt darin die Bedeutung, daß ein Ereigniß, so wie es aufgefaßt wird, auch schon vorübergegangen ist. Das Praesens scheint eine spätere Abstraction, wodurch man [5d] das Vorübergehende gewissermaßen in ein Beharrendes verwandelt. Da nun der menschliche Geist zuerst auf Wirkungen gerichtet ist, und ehe er den Grund irgend einer fremden Wirkung einsieht, den Grund derer, welche er selbst unmittelbar in sich fühlt, so stellt er sich alle Veränderungen unter dem Bilde seiner eignen Wirkungsart vor, d. h. als durch einen Willen bewerkstelligt, als Handlungen. Solche schreibt er nicht bloß andern belebten Geschöpfen zu, sondern belebt auch die mechanischen Kräfte, und vermenschlicht überhaupt die ganze Natur: ein Satz, der uns in Rücksicht auf Mythologie äußerst wichtig ist. [1]) Der Ursprache ist also in Ansehung der Substantive eine durchgängige Personification eigen, wovon der in wenigen Sprachen erloschene Unterschied derselben nach Geschlechtern, mit welchen solche Gegenstände ihrer Wirkungsart nach als analog gedacht wurden, noch ein Überbleibsel ist. [Anomalien hierin: Sonne, Mond. Thiernamen nur von Einem Geschlecht ꝛc.]

Durch alles obige ist erwiesen, daß die Onomatopöie, die Metapher samt allen Arten von Tropen, und die Personification, Redefiguren, welche die Kunst-Poesie geflissentlich sucht, in der Ursprache von selbst, ja mit unumgänglicher Nothwendigkeit einheimisch, ja im höchsten Grade [5e] herrschend sind, worin eben die im Ursprunge der Sprache angekündigte Elementarpoesie liegt. In diesem Sinne ist es wahr, was so oft gesagt worden: Poesie sey früher da gewesen als Prosa, welches wenn man zur Poesie gleich eine festgesetzte Kunstform mitrechnet, sich nicht behaupten läßt. Der Satz kann auch bedeuten, daß geschriebne Prosa den geläufigen Gebrauch der Schreibekunst voraussetzt, und daß es viel früher mündlich überlieferte Gedichte zu geben pflegt; welches ebenfalls, wenigstens bey vielen Nationen, richtig ist.

---

[1]) Lessings Bemerkung im Laokoon über Homers Sprache. — Die mimosa sensitiva heißt bey den Einwohnern von Senegal „guten Tag“.

Wodurch kommt denn nun das Prosaische in die Sprache? Dadurch daß sich der Verstand der Zeichen bemächtigt, welche die Einbildungskraft ursprünglich erschaffen hat. Es liegt nämlich im Wesen der Sprache diese Zweydeutigkeit, daß eben das Zeichen was zuerst ein Bild war, sich in einen Begriff verwandelt, je nachdem die bezeichnete Vorstellung auf die Einbildungskraft oder auf den Verstand bezogen wird. Dieser geht nämlich bloß auf Erreichung eines Zweckes; er setzt die Ähnlichkeit des Zeichens mit dem Bezeichneten gänzlich aus den Augen, so wohl was die Beschaffenheit des Klanges betrifft, als die Bildlichkeit der Wörter von übertragener [57] Bedeutung. Man kann sich dieß an vielen Ausdrücken für geistige Verrichtungen klar machen, die jetzt bloß den abstracten Begriff bezeichnen, und ursprünglich doch grobsinnliche Bilder waren: z. B. verstehen (für hinzustehen) vernehmen (für zu sich nehmen) wovon Vernunft, begreifen, unterrichten, einsehen, schließen u. s. w. — Die Geschäftigkeit des Verstandes erstreckt sich nicht bloß auf die einzelnen Wörter und ihre Bedeutung, sondern noch weit mehr auf die Art ihrer Zusammenfügung, in welcher er alle logische Formen entfaltet.

Die Ableitung der Wörter wird durch den Verlauf der Zeit unkenntlich, indem sie selbst sich nach der Bequemlichkeit der Sprechenden richtet, jene Symbolik, jener allgemeine Schematismus der Fantasie, muß den strengeren aber todten Bestimmungen des Verstandes weichen: und so wird im Fortgange der Cultur die Sprache aus einer Einheit lebendiger Bezeichnung in eine Sammlung willkührlicher conventioneller Zeichen verwandelt erscheinen. Am weitesten wird dieß in der wissenschaftlichen Sprache getrieben, wo sie so viel möglich vom beseelten Hauch zur algebraischen Chiffer herabsinkt. — Doch dieß ist nur eine bestimmte einseitige Richtung [58] in ihrem Gebrauch, denn überhaupt genommen kann eine Sprache nicht durchaus unpoetisch werden; es bleiben immer poetische Elemente in ihr zerstreut, wenn sie sich auch noch so sehr verstecken: und die Rückkehr zur Anschaulichkeit, Belebtheit und Bildlichkeit muß immer gefunden werden können. — Sogar thut sich in einer schon prosaisch gewordnen Sprache

in der Sprechart des gemeinen Lebens, die auch bloß dem Bedürfnisse dient und der künstlichen Pflege entbehrt, von neuem eine gewisse Natürlichkeit der Zeichen hervor, die aber mehr rohe Nachahmung ist als daß sie die Würde einer freyen Darstellung behauptete, woher denn die unedle und niedrige Beymischung darin rührt, da sich der Amerikanische Wilde (wie er denn wohl überhaupt weit über dem leibeignen Bauer oder überhaupt den unteren Volksclassen, den gedrückten Lastträgern der Cultur in Europa stehen möchte) immer würdig und sogar majestätisch ausdrückt. Dergleichen Eigenthümlichkeiten der Volkssprache sind kindische Onomatopöien; Ausdrücke, die so viel individuelle Nebenbestimmungen in sich enthalten, daß sie nur auf eine locale Sphäre passen; bizarre und grelle Vergleichungen; Streben nach übertriebener Energie. Alles dieses giebt einen lächerlichen [5b] Anstrich, und für die komischen Dichtarten ist daher der Gebrauch solcher Wörter und Redensarten sehr zu empfehlen. Bürgers Grundsatz hingegen, man dürfe und müsse in der Poesie so gerade hin Ausdrücke aus der lebendigsten Volkssprache aufgreifen, möchte leicht auf den Abweg des Unedlen führen, wie es sich an seinen eignen Gedichten bewährt hat. — Man wird finden, daß auch die meisten Sprichwörter den oben beschriebnen Charakter an sich tragen, und daß sich in ihnen neben dem poetischen Prinzip ein realistisches kund giebt.

Wenn die Sprache nun auf die angegebne Art aufgehört hat, darstellend zu seyn, oder wenn sie wenigstens vorzugsweise die Operationen des Verstandes statt der lebendigen Anschauung der Objekte darstellt: so wird nur dadurch, daß der Zweck, welchen das Bedürfniß außer ihr verfolgt, so daß er sie zum bloßen Mittel herabwürdigt, in die Sprache zurückverlegt wird, welches durch das Streben der schönen Kunst geschieht, die darstellende Anlage in ihr wieder hergestellt werden. Dabey unterwirft sich die Rede nun in der Wahl und Zusammenfügung entweder dem herrschenden Sprachgebrauch, so entsteht [6a] schöne Prosa, oder sie giebt sich selbst das Gesetz, so entsteht Kunstpoesie. Diese aus dem eignen Wesen hergenommene Gesetzgebung der letzten, erstreckt

sich auch auf das Hörbare in der Succession, und heißt in Ansehung desselben Sylbenmaß, dessen Nothwendigkeit bey dem allgemeinen Begriff der Poesie schon abgeleitet worden, worauf wir noch zurückkommen werden. Hier haben wir es fürs erste mit der poetischen Diction zu thun. Das dieser im Gegensatz mit der Prosa eigenthümliche wird nicht selten unter dem Namen der poetischen Licenzen begriffen. Dieß kann aber leicht zu einer irrigen Vorstellung leiten. Es sind nämlich nur Freyheiten in Hinsicht auf den gewöhnlichen Sprachgebrauch, nicht auf den poetischen, sonst wären sie fehlerhaft. Nach der Dichtart und dem Geiste des ganzen Gedichts müssen sie an der Stelle, wo sie stehen, nothwendig d. h. Gesetz seyn.

[1]) Wir wollen nun in der Kürze durchgehn, was sich über poetische Sprache im allgemeinen ohne Rücksicht auf Gattungen sagen läßt.

Eine durchaus irrige Meynung, die jedoch viele Anhänger gefunden hat, ist die, daß es eine Vortrefflichkeit der poetischen Diction sey, wenn [6b] man sich darin nichts erlaube, (etwa dem Verse zu lieb) was nicht auch in der gewöhnlichen Prosa Platz finden könnte. Französische Kunstrichter, besonders im Zeitalter Ludwigs 14., haben dieß vielfältig gepredigt, und sie wurden freylich schon durch die beschränkte Natur ihrer Sprache darauf geführt; unter uns Deutschen hat Gottsched Grundsatz und Praxis im größten Umfange eingeführt, und wiewohl das Ansehen dieses Gelehrten gänzlich gesunken, so ist doch seine Lehre, nur unter andrer Gestalt, immer wiedergekommen, und bis auf die neuesten Zeiten unter andern von Wieland eingeschärft worden. Man hat darein die Correctheit des Styls gesetzt, und dieß ist eine von den hauptsächlichsten Behauptungen dieses unseligen Wortes. Es ist aber für die Poesie vielmehr äußerst wichtig und vortheilhaft, wenn sie in der Sprache Mittel vorfindet, ihren Ausdruck so viel möglich von dem des gewöhnlichen Lebens zu unterscheiden. Sie kündigt damit sogleich an, daß sie sich über die gemeine

[1]) Fünf und zwanzigste Stunde.

Wirklichkeit erheben will, und der Hörer erfährt, daß er sich unter der Botmäßigkeit einer andern Seelenkraft befindet, als der, welche gewöhnlich die Rede beherrscht. Durch die Verstandes-Behandlung wird die Succession gewissermaßen vertilgt, weil der Zweck der Rede erst an ihr Ende fällt. Die künstlerische Behandlung ver- [6 c] legt ihn in sie selbst zurück, die Succession erhält nun an sich selbst einen Werth, welches auch durch das Sylbenmaß bezeichnet wird. Der Hörer soll nicht über die einzelnen Theile hinweg eilen, um nur den Sinn des Ganzen zu bekommen, sondern er soll bey jedem derselben verweilen, und dieß wird sehr dadurch befördert, daß Ungewöhnlichkeit seine Aufmersamkeit rege macht, da man sonst im gemeinen Leben oft gar nicht die Worte, sondern bloß ihren Sinn vernimmt. Die möglichen Unterschiede der poetischen Sprache von der prosaischen lassen sich nun auf folgende Punkte zurückführen: 1) Eigne in der gewöhnlichen Rede nicht übliche Wörter; dieß können entweder ehedem im Gebrauch gewesene, veraltete, oder bloß in Einer Provinz bekannte, allgemein bekannte, oder endlich zum Behuf der Poesie eigends abgeleitete und zusammengesetzte seyn. 2) Eigne Biegungsarten der Wörter, und mit ihnen nach ihrer materiellen Beschaffenheit, d. h. den Buchstaben und Sylben woraus sie bestehen, vorgenommene Veränderungen, Abkürzungen u. s. w. Hiebey hat man sich nur vor Härte und Übellaut zu hüten. 3) Eigne Wortfügungen. 4) Eigne Wortstellungen. Die Poesie will freylich eben so wohl als der nothdürftigste Gebrauch der Sprache verständlich seyn: sie würde ihren eignen Zweck [6 d] vernichten, wenn sie so weit von aller Analogie des Sprachgebrauchs abwiche, daß sie völlig unverständlich werden müßte. Allein der Dichter braucht nicht für alle zu schreiben, am wenigsten in Zeitaltern, wo die Grade der Kenntniß und Bildung erstaunlich weit von einander abweichen; er kann seinen Kreis willkührlich beschränken, und man darf ihm keine Unverständlichkeit vorrücken, wenn er nur für die Classe von Lesern verständlich ist, denen er sein Werk bestimmt, er mag sogar bey diesen eine beträchtliche Anstrengung des Geistes fodern, wenn es der Inhalt mit sich bringt.

Aber absolute Dunkelheit und Verworrenheit welche durch kein Nachdenken sich ins klare setzen läßt, ist immer fehlerhaft, sie müßte denn nur partienweise in einem Gedicht angebracht seyn, um dem Eindrucke des Ganzen zu dienen. Am wenigsten läßt sichs vertheidigen, wenn ein trivialer Inhalt bloß durch grammatische Künste zum Schein des undurchdringlich Tiefsinnigen hinaufgeschraubt ist, wie z. B. in vielen Klopstockischen Oden. — Das ist klar daß eine Sprache und der Geist einer Nation um so poetischer ist, je weiter sich die Sphäre der Verständlichkeit erstreckt, je stärkere Abweichungen vom prosaischen Sprachgebrauch möglich sind, ohne selbst dem großen Haufen unverständlich zu [6e] werden. Und hierin sind die südlichen Sprachen den Nord-Europäischen weit überlegen, wo die Poesie wie im Treibhause gebaut wird, und also dem Geschmacke der meisten eine fremde Frucht ist, wo sie vollends die Fähigkeit Poesie im lebendigen Vortrage zu empfangen gänzlich verlohren haben.

Ungewöhnlichkeit, Abweichung vom Sprachgebrauch, ist wie wir gezeigt haben, schon an sich ein Vorzug in der Poesie, noch ohne Rücksicht auf die Bedeutung: sie kann aber nun aber auch für den Sinn auf das bedeutsamste genutzt werden. In der Sprache ist nämlich nichts gleichgültig, und selbst kleine Veränderungen in der Form und Verknüpfung der Wörter modifiziren den Eindruck. Dieß führt uns auf die Lehre von den Synonymen. Alle Synonymiker haben ohne Beweis den Satz angenommen: es gebe in der Sprache keine eigentlichen Synonymen, d. h. völlig gleichbedeutende Wörter. Sie haben daher, wo sie sehr verwandte, ähnliche Bezeichnungen vorfanden, dennoch immer eine Verschiedenheit aufzustellen gesucht, und sind dabey nicht selten in Willkührlichkeit und Subtilitäten verfallen. Es ist nicht einzusehen, warum sich nicht zufällig zwey Bezeichnungen für denselben Begriff vorfinden sollten, die also für den Verstandesgebrauch [6f] gleichgültig wären. Für den poetischen werden sie es aber schon darum nicht seyn, weil die Wörter einen verschiednen Klang haben, weil dieser Klang uns unwillkührlich als auf die Bedeutung anspielend erscheint, und ihr also verschiedne

Nebenbestimmungen giebt, weil auch die Form, die Ableitung des Wortes und Verwandtschaft mit andern die Art, seinen Sinn zu fassen, affizirt. Mit Einem Wort: es giebt logische Synonyme aber keine poetische; und in der Auswahl zwischen Wörtern, die für den Hausbedarf des gemeinen Lebens 5 dasselbe verrichten würden, besteht einem großen Theile nach die Kunst des poetischen Styls. Dahin gehört das ganze Hauptstück von den edlen und unedlen Ausdrücken, deren ein einziger den Eindruck einer ganzen Stelle verderben kann. Indessen geht auch hierin ein ekler Geschmack zu weit; alles 10 derbe und kräftige beleidigt ihn. Besonders mischt sich auch hier das Prinzip der Correctheit ein, und sanctionirt gewisse Conventionen als unübersteigliche Schranken, da es doch allerdings eine Kunst für den Dichter giebt, das bisher unedle (wenn es nur nicht eine absolute Gemeinheit in sich 15 trägt) durch einen weisen und kühnen Gebrauch zu adeln. Diese Kunst liegt hauptsächlich in der Stellung und Verknüpfung mit andern Wörtern. — Auf dieser Wahl beruht [68] auch großentheils, was man Haltung und Farbengebung nennen kann. Die Regeln dafür lassen sich also auch nicht 20 im Allgemeinen ertheilen, sondern alles hängt von der besondern Gattung und dann wieder von dem eigenthümlichen Geiste des Gedichtes ab.

So viel über das Poetische in den Bestandtheilen der Sprache, unermeßlich viel liegt aber nun noch in ihrem Ge- 25 brauch. Mit dem Verstande angesehen bezeichnet die Sprache bloß Begriffe; die Poesie will aber darstellen, Bilder in unsrer Fantasie hervorrufen, so viel an ihr ist wahre Anschauung geben. Die Anschauung ist nun immer individuell, d. h. durchgängig bestimmt; der Begriff hingegen allgemein, 30 er ist ein Auszug aus mehren Anschauungen, wobey individuelle Bestimmungen derselben wegbleiben. Diese sucht nun eben die Poesie wieder herzustellen, und bedient sich dazu besonders folgender Mittel.

Das erste sind die Beywörter oder sogenannten Epitheta. 35 Es wird nämlich dadurch ein besonderes Merkmal aus dem Begriffe herausgehoben und zu ihm hinzugefügt. Dieß

Merkmal ist nun entweder wirklich eine nähere Bestimmung die noch nicht in dem allgemeinen Begriffe liegt, und dann ist es schon dadurch eine Annäherung [6b] an das Individuelle; oder aber der Begriff enthält es schon in sich, und dergleichen Beywörter haben die Grammatiker vorzugsweise schmückende genannt. Was wird nun aber durch solch einen Zusatz ausgerichtet, wenn Beywort und Hauptwort zusammen nicht mehr sagen, als das letzte allein? Schon Aristoteles wirft in der Rhetorik die Frage auf, warum es erlaubt und schicklich sey in der Poesie zu sagen: die weiße Milch, die rothe Rose u. s. w. in der Prosa aber nicht, und er weiß keine ganz treffende Antwort darauf zu geben. Der Grund ist, daß der prosaische Redner sich vornämlich an den Verstand seiner Zuhörer wendet, der Dichter aber an ihre Einbildungskraft. Jenem sagt ein solches Beywort nichts, und scheint ihm ein leerer Überfluß; in der Poesie hingegen ist es eine Auffoderung, die so beschriebne Sache sich nicht als todten Begriff zu denken, sondern sie sich als sinnlichen Gegenstand anschaulich vorzustellen.

Der Werth der Beywörter bestimmt sich darnach, ob sie überhaupt angenehme und schöne Nebenvorstellungen, und dann solche, die dem Zwecke gerade an der Stelle entsprechen, erwecken. Bey sonst gleichen Bedingungen ist das bedeutsamste das schönste. Es können aber nicht bloß die näher beschreibenden, sondern auch die schmückenden [7a] Beywörter sehr bedeutsam seyn, indem sie gerade ein solches Merkmal herausheben, welches, wiewohl in dem Begriffe liegend, hier für den ganzen Zusammenhang, worin der Gegenstand gestellt ist, höchst wichtig und entscheidend ist. Der Bedeutsamkeit wegen sind besonders die zusammengesetzten Beywörter schön, die oft in Einem Worte eine Beschreibung zusammenfassen, welche sonst einen ganzen Satz erfodern würde; und dieser, ausführlich hingesetzt, leistet doch nicht dasselbe wie das Beywort, weil dadurch die Beschreibung weit zusammengedrängter wird, und dann die Verknüpfung des Umstandes als eines untheilbaren Eigenschaftswortes, mit der Sache selbst, um so sinnlicher macht, wie wesentlich er dazu gehört.

Die allgemeine Regel für den Gebrauch der Beywörter

ist weise Sparsamkeit und gefällige Vertheilung. Doch läßt sich nicht im allgemeinen ohne Rücksicht auf die Dichtarten ausmachen, was hierin als Überladung Tadel verdient. Die epische Gattung als die ruhigste und verweilendste, kann den ausgebreitetsten Gebrauch von den schmückendsten und mahlenden Beywörtern machen, und sie am gleichmäßigsten über die ganze Masse vertheilen. Dieß gilt auch für das lehrende Gedicht, dessen gültigste Form [7b] wohl die epische seyn möchte. Am nächsten kommt dem Epos darin die ebenfalls zum contemplativen sich neigende Elegie. Im lyrischen Gedicht finden die größten Ungleichheiten Statt, wie alles darin energischer, plötzlicher und abgerissener ist, dem Wechsel der Gemüthsbewegungen gemäß: oft ganze Stellen ohne Beywörter, dann wieder große Häufung derselben bey einem einzigen Gegenstande. Der dramatische Styl soll eine poetische Nachbildung des natürlichen Dialogs seyn, also eines Gebrauchs der Rede, wo sie hauptsächlich durch den Verstand eine Wirkung in den Andern bezweckt. Der Gebrauch der schmückenden Beywörter ist folglich im Ganzen eingeschränkter darin als im Epos; doch muß sich dieß nach der besondern Bestimmung jeder Rede und dann dem eigenthümlichen Styl der Darstellung richten, und das Rechte ist hier weit schwieriger zu treffen, als in den einfacheren Gattungen des Epos und lyrischen Gedichts. Wir stoßen hier überall an die Gränzen der Vorschriften, die sich im allgemeinen geben lassen. Es ist verkehrt und vergeblich ein rhetorisches Ideal für die poetische Diction überhaupt festsetzen zu wollen, wie sich doch viele Kunstrichter bemüht, und dann die Beobachtung ihrer Regeln darüber mit dem Lobe der Correctheit beehrt haben. Es giebt keine rhetorische Rubrik von Fehlern, welche nicht in der Poesie an der rechten Stelle angebracht für eine Tugend gelten müßten. Eben so unstatthaft also, [7c] als es war, die poetische Vortrefflichkeit in jedem isolirten Element zu suchen, ist es auch an herausgerissenen Stellen etwas als Fehler des Styls zu rügen, was im Zusammenhange vielleicht eine große Schönheit ausmacht.

Ein andres Mittel der Anschaulichkeit sind die Ver-

gleichungen. Daß Vergleichung des unsinnlicheren und unbekannteren mit dem sinnlicheren und uns geläufigeren sie befördert, leuchtet von selbst ein. Allein es kann auch in umgekehrter Richtung, das bekannte und gewöhnliche mit dem fremden und wunderbaren verglichen werden, und dennoch thut es eine ähnliche Wirkung. Warum? Die Vergleichung ist eine noch stärkere Anfoderung an die Fantasie als das Beywort, sich die Sache sinnlich vorzustellen; und durch Zusammenstellung mit dem weiter entlegnen gewinnt das Dargestellte an Größe und Würde, und wird aus der Sphäre der gemeinen Wirklichkeit herausgehoben, wo die Anschauung ihrer Alltäglichkeit wegen keinen Werth mehr für uns hat, sondern wir uns begnügen, die Beschaffenheit oder den Erfolg nur begriffsmäßig herauszuheben. Freylich wenn weder der Dichter noch seine Zuhörer eine anschauliche Vorstellung von dem zur Versinnlichung herbeygehohlten Gegenstande haben, wie sie gerade an der [7d] Stelle erfoderlich ist, so wird die Vergleichung Sache der conventionellen Überlieferung, und geht in bloße Phrase über; so z. B. wenn von einem heutigen Dichter kämpfende Helden mit Raubthieren verglichen werden, was sich beym Homer auf Wahrheit und vertraute Anschauung der Natur gründete. Doch ist es der Poesie allerdings erlaubt, zuweilen die Sprache einer ihr eignen Convention zu führen, besonders da wo es auf Pracht und Hoheit ankommt sich mit solchem Schmuck zu bereichern.

Die Vergleichung weiter ausgeführt, heißt ein Gleichniß. Alsdann will sie nicht mehr bloß den Gegenstand anschaulich machen, sondern die Betrachtung mehr auf sich selbst ziehen, und in seinem Verhältnisse zu jenem gefallen. Dazu wird nun erfodert, daß es außer dem treffenden, was darin liegen muß, noch sinnreich sey; und dieß wird es um so mehr, je ungleichartiger die verglichnen Dinge, die Vergleichungspunkte abgerechnet, sind. Die Ähnlichkeit zwischen Dingen gleicher Art liegt am Wege, jeder kann sie finden, es macht also kein besonderes Vergnügen aufmerksam darauf gemacht zu werden. Wir werden von dieser Bemerkung auch auf die Beurtheilung der Bilder eine Anwendung machen können. — Es versteht

sich daß eine nur erkünstelte und mühsam [7e] weit hergehohlte Ähnlichkeit das Gleichniß peinlich macht, und das um so mehr, je ausführlicher es ist. Die ruhigsten Gattungen, das Epos und das lehrende Gedicht nehmen das Gleichniß am willigsten auf; denn sie beeilen sich nicht so in ihrem Fortschritt, daß ihnen nicht Nebenausbildungen willkommen seyn sollten.

Aus der zusammengezognen nur beyläufig angedeuteten Vergleichung entsteht das Bild oder der Tropus, dessen verschiedne Arten die grammatischen Lehrer der Rhetorik umständlich classifizirt haben. Die schönste und für die Poesie wichtigste Art von Tropen ist die Metapher. Sie besteht darin, daß man das Verglichene ganz verschwinden, und das Bild, womit es verglichen wird an seine Stelle treten läßt, wodurch also nicht mehr Ähnlichkeit sondern völlige Gleichheit angedeutet wird. Daher lassen sich auch viele Metaphern eben so schicklich umkehren, z. B. man kann sagen: der Frühling des Lebens und: die Jugend des Jahres. Ganz besonders schön und sinnreich sind daher die doppelten Metaphern, wo die Vertauschung der Sphären beyder Bilder schon in der Symmetrie ihrer Entgegensetzung liegt, wenn z. B. vom Calderon ein Schiff beschrieben wird als: Ein Fisch der Luft, ein Vogel der Gewässer.

Man räth gewöhnlich beym Gebrauch der Tropen und Metaphern große Mäßigung an, und warnt [7f] vor Übertreibung und allzu großer Kühnheit. Freylich kann in vielen Gedichten oder Theilen derselben Einfalt und Schmucklosigkeit des Ausdrucks wesentlich seyn; in andern Fällen ist es aber erlaubt, das ganze Füllhorn der üppigsten und feurigen Fantasie auszuschütten: die Natur der Sache muß darüber einzig entscheiden, und wir stoßen hier wie überall im vorhergehenden auf den Satz, daß der poetische Styl aus höheren Prinzipien beurtheilt werden muß; daß man niemals dahin gelangen wird ein schönes Ganze aus vermeyntlich schönen Elementen zusammen zu stücken, sondern das Ganze muß erst absolut gesetzt, und daraus das Einzelne entwickelt werden. — Die Nüchternheit in diesem Punkte, welche die Kunstrichter als Correctheit anpreisen, ist meistens nur Fantasielosigkeit

und Armuth des Geistes. Als Schwulst und Bombast pflegen eben diese alles zu verwerfen, was irgend über den Horizont des Herkommens und der Gewöhnung hinausgeht. Sie wenden dabey den schon ein andermal gerügten grundlosen Begriff vom Natürlichen und Unnatürlichen an, indem sie mit ihrer Natur nicht die große, unendliche, sondern die oft kläglich beschränkte Ansicht einer Nation, eines Zeitalters meynen. Nur auf eine solche Verschwendung von Bildern, welcher kein wahrer Schwung der Fantasie zum Grunde [7g] liegt, die also ein bloß erborgter überladener Schmuck ist, paßt die Benennung des Schwulstes, oder des Bombastes, wenn die Fantasie sich aus den heitern Regionen schöner Anschaulichkeit in das Verworrne und Sinnlose verliert. Sonst aber kann eigentlich eine Metapher niemals zu kühn seyn. Alle Dinge stehn in Beziehungen auf einander, alles bedeutet daher alles, jeder Theil des Universums spiegelt das Ganze: dieses sind eben so wohl philosophische als poetische Wahrheiten. Nach der einen großen Metapher, welche schon in der ursprünglichen Bildung der Sprache liegt, da nämlich das Sinnliche das zu bezeichnende Geistige vertreten muß, wodurch die Gleichheit dieser beyden entgegengesetzten Welten erklärt wird, kann eigentlich der Dichter nichts kühneres mehr wagen. Wo für die leiseste Empfänglichkeit, für die wunderbarste Stimmung der Fantasie noch eine Beziehung wahrnehmbar ist, da ist die Metapher gültig: denn der ächte Dichter weiß eben diese bey seinen Zuhörern hervorzubringen. Die sonstige Entfernung zwischen der Substanz, Größe, Beschaffenheit der verglichenen Gegenstände thut gar keinen Eintrag, weil der Geist bloß auf die Vergleichungspunkte gerichtet seyn soll. Die Poesie [7h] ist, wenn ich so sagen darf, Speculation der Fantasie; und wie die philosophische Speculation die Fähigkeit zu abstrahiren dem Verstande zumuthet, so die poetische der Fantasie. Wenn z. B. Petrarca die Augen seiner Laura Sonnen nennt, so ist dieß keinesweges ein übertriebnes, sondern vielmehr ein sehr wahres Bild. Nur der kalte Verstand könnte es ausschweifend finden, vor dessen Forum es aber gar nicht gehört.

Eben so irrig als die eben widerlegte Meynung ist die, daß die Bilder und Metaphern veraltern und sich abnutzen könnten. Dann wäre die Poesie in der That ein trostloses Handwerk, die Vorgänger hätten das beste vorweg genommen, man müßte suchen ihnen aus dem Wege zu gehn, wodurch man unfehlbar auf Abwege gerathen würde. Sehr oft hat man auch den Verfall der Poesie, das Aufkommen eines falschen Geschmacks am gekünstelten, pretiösen und überladnen, hieraus erklären wollen. Allein die wahrhaft schönen Bilder sind unsterblich, und mögen sie noch so oft gebraucht worden seyn, unter der Hand eines ächten Dichters verjüngen sie sich immer von neuem. Sie sind an ihrer Stelle gebohren, und man glaubt daher nicht, sie schon zu kennen. [8a] Man sieht daher, daß auch in dieser Hinsicht die Prüfung der Gedichte nach einzelnen Stellen zu nichts führt: denn wie leicht wäre es, aus dem göttlichsten Werke Bilder herauszureißen, die man, an sich betrachtet, für trivial ausgeben könnte?

Eine andre poetische Figur ist die Personification, wodurch eine Sache oder ein Begriff als belebt und handelnd vorgestellt und natürlich seine Anschaulichkeit dadurch um ein großes erhöhet wird. Sie ist merkwürdig als die Grundlage der Allegorie, welche je nachdem man sie behandelt, ein frostiger Nothbehelf oder eine der erhabensten Verklärungen der Poesie ist.

[8c] Alle diese Figuren in der Ursprache schon einheimisch [Poesie und Rückkehr dazu] — auch im gemeinen Leben geläufig. Unmöglichkeit eine strenge Gränze für das Poetische in der Rede zu fixiren.

Der Periode bedeutet zusammengefaßte Einheit eines Gedankens. Poetischer Periodenbau. Wie er sich vom Prosaischen unterscheidet. Größere Deutlichkeit der logischen Operationen in diesem. Daher einfachere Structur in der Poesie, Zurücktreten der Conjunctionen. Zuweilen gänzliche Auslassung der Bindewörter, zuweilen Häufung; beydes besonders im Lyrischen. Verschiedenheit nach den Gattungen. Das Vorbild des epischen Perioden die ruhige Erzählung; des dramatischen der Dialog. Der besondre Geist des Gedichtes darin ausgedrückt. Shakspeare's Periodenbau im Hamlet.

Wohlklang. Die Foderung desselben auch im Ursprunge der Sprache gegründet. Nachahmender Klang. Alle künstlerische Darstellung soll schön seyn. Wohlklang theils sinnlich angenehm theils schön, d. h. in so fern das Angenehme in ihm bedeutend. — Beym Wohlklange kommt es auf die Bestandtheile der Wörter und auf die Bewegung an. Größere Empfänglichkeit der Neueren für jenes. Giebt es allgemeine Gesetze des Wohlklangs? Zuvörderst Hervorbringung durch die Organe und Theilnahme des Hörers. Einfluß der Gewöhnung hiebey. Nothwendigkeit der Consonanten und Vocale. Vorzug der letzten und Vergleichung unter einander [musikalisches]. Vergleichung der Consonanten. Zusammensetzung derselben. Anordnung der Vocale und Consonanten. Offne, gedehnte, abgebrochne Vocale. Consonanten am Ende der Wörter. Mannichfaltigkeit, Einschränkung derselben durch den Wohllaut. — Ungefähr gleiches Verhältniß der Vocale und Consonanten. Bedeutung desselben. Die Vocale gehören mehr dem Ausdruck, die Consonanten der nachahmenden Bezeichnung. — Ursache warum die Sprachen sich so verschieden gebildet? Klimatische Einwirkung. Athenäum.

[9a] [1]) Die Eurhythmie, der Wohlklang der Sprache in Ansehung der Succession, im Wechsel der Tonbewegungen, hängt zum Theil von der Euphonie, dem Wohlklange in den Bestandtheilen, ab. Denn das erste Erfoderniß zu jener ist Leichtigkeit und Stätigkeit im Fortgange der Stimme: und nur die nach ihren Bestandtheilen wohllautenden Sylben fügen sich so an einander. Wenn sie vorn und hinten mit Consonanten gepanzert sind, stoßen sie sich gleichsam ab. Der leichteste Übergang ist, wenn die eine mit einem Vocale endigt, und die nächste mit einem Consonanten anfängt oder umgekehrt. Das Zusammentreffen der Vocale zu Anfange und Ende verursacht in vielen Fällen ein Gähnen, wenn sie nicht in einander geschmolzen werden. Alle wohlklingenden Sprachen werden daher sehr schnell vorgetragen, und es läßt z. B. sich vermuthen, daß die Griechen unendlich flüchtiger über die

[1]) Sechs und zwanzigste Stunde.

Sylben in ihrer Sprache hingeeilt sind, als wir bey unsrer schwerfälligen Aussprache derselben thun. Ferner gehört zur Eurhythmie Entschiedenheit in dem Wechsel der Dauer, durch welchen einige Sylben stark hervorgehoben werden, und nicht alles in gleicher Unbedeutsamkeit über die Lippen gleitet. Endlich Mannichfaltigkeit, oder Anlage die verschiedensten [9b] Folgen hervorzubringen, theils weil die Abwechselung an sich dem Ohre gefällt, theils um durch die Anordnung der Successionen gewisse Regungen und Gemüthsstimmungen oder auch die Bewegungen äußrer Gegenstände desto vollkommner darstellen zu können, als bey einer größeren Beschränkung möglich wäre.

Es giebt zweyerley in den Sprachen, wodurch die Tonbewegungen in ihrer Folge verschieden bestimmt werden: Accent und Quantität. Accent ist Hebung der Stimme bey einer Sylbe, wodurch eine Anzahl derselben mit jener zum Ganzen verknüpft und diese Einheit dem Gehör fühlbar gemacht wird, indem die Stimme bey den vorhergehenden gleichsam den Anlauf zur stärksten Hebung nimmt, und bey den folgenden sich wieder herabsenkt. Der Accent ist also jedem vielsylbigen Worte nothwendig, um seine Einheit zu bezeichnen. Es haben aber auch einsylbige Wörter Accente, jedoch sind das solche, die zu den wichtigeren Redetheilen gehören, und daher meistens kleinere Wörter in ihrem Gefolge haben, als den Artikel, die Präposition, das Pronomen, die mit ihnen zusammen fast wie ein untheilbares Wort ins Gehör fallen. Die obige Beschreibung gilt nicht bloß vom Wortaccent, sondern auch vom Redeaccent, der den Hauptbegriff in einem Satz [9c] hervorhebt, und ihn dadurch zur Einheit verknüpft, indem diese immer eine Unterordnung der Theile erfordert. Der Accent scheint so im allgemeinen betrachtet nichts mit der Dauer der Successionen gemein zu haben: allein die größere Stärke des Gehöreindrucks, welchen die accentuirte Sylbe durch die Hebung und stärkere Percussion der Stimme vorausbekömmt, wirkt analog mit dem anhaltenden desselben.

Die Urform der Sprachen scheint es zu seyn, zwischen

den Sylben keine andre rhythmische Verschiedenheit zu statuiren als die, welche der Accent macht; und manche sehr gebildete Sprachen sind dennoch auf diesem Punkte stehen geblieben. Zur Entwickelung der Quantität, d. h. der Wahrnehmung einer eigentlich verschiednen Dauer der Sylben und faßlicher Verhältnisse darin, muß vielleicht der Gebrauch rhythmischer Versarten immer mitwirken. So scheint es mit der Römischen Sprache gegangen zu seyn, in welcher die einheimischen Versarten, der horridus numerus Saturnius, vermuthlich bloß accentuirt waren, und erst durch die Einführung der Griechischen Sylbenmaße die Quantität herrschend ward. So ist die deutsche Sprache vor nicht gar langer Zeit durch eben dieß Mittel zum Bewußtseyn eines in ihr liegenden Gesetzes der Sylbenmessung [9d] gekommen, welches um so leichter verkannt werden konnte, da es mit der Bestimmung des Accents verwandt ist.

Die Quantität kann sich nun entweder nach der Menge, Schwierigkeit und natürlichen Dauer der Bewegungen richten, welche die Sprachwerkzeuge bey einer Sylbe vorzunehmen haben; oder sie läßt dieß aus der Acht und wird durch etwas andres entschieden, welches dann unfehlbar die den Sylben beywohnende Bedeutung seyn wird, denn weiter giebt es ja überhaupt nichts an ihnen zu bemerken, als das Hörbare und die geistige Beschaffenheit.

Jenes erste Prinzip liegt den euphonischen Sprachen näher; denn für ein zartes Gehör ist es beleidigend, wenn eine Sylbe, die viele und schwere Bewegungen der Organe fodert, schnell ausgesprochen werden soll, weil sich diese dann um so mehr drängen. Es galt in den alten Sprachen; und sobald sich die neulateinischen rhythmisch ausbilden, werden sie sich unstreitig dazu hinneigen. Das Gesetz dieser sinnlichen Quantitäts-Bestimmung lautet in der Kürze folgendermaßen: es giebt kurze und lange Vocalen, welche den Sylben die gleiche Eigenschaft mittheilen, zu den letzten gehören alle Diphtongen; wo der Vocal an sich [9e] unbestimmt ist, kann er durch zwey unmittelbar darauf folgende Consonanten lang werden. Dieß ist der kurze Inbegriff der allgemeinen Regeln, zu denen nun

freylich noch eine Menge untergeordneter und besondrer hinzukommen, und die sich schon in der Griechischen und Lateinischen Sprache sehr verschieden modifiziren.

Da die Accentuation im Deutschen schon Bezug auf die Bedeutung hat, indem sie in jedem Worte die den Hauptbegriff in sich fassende Sylbe hervorhebt, so mußte die Quantität sich ebenfalls aus einem ähnlichen Prinzip entwickeln. Das Gesetz derselben ist kurz folgendes: die Stamm- und Wurzelsylben der vielsylbigen Wörter (welche dem zu folge die Hauptbegriffe in sich schließen) sind lang, die Ableitungs- und Biegungssylben kurz; von einsylbigen Wörtern sind die zu den wichtigeren selbständigen Redetheilen gehörigen lang, die von geringerer Grammatischer Wichtigkeit kurz. Hier tritt nun aber die Ambiguität ein, welche durch Vergleichung einer Sylbe mit denen, wozwischen sie steht, gehoben wird. Steht sie nämlich zwischen zwey wichtigeren, so wird sie kurz, zwischen unbedeutenderen so wird sie lang. Dieser Umstand hat, wiewohl ohne Grund, an der Gültigkeit des Deutschen [97] Gesetzes der Quantität zu zweifeln veranlaßt. Denn die Wichtigkeit ist überhaupt ein Größenbegriff, und also relativ. Der Einfluß der zunächst stehenden Sylben auf die Quantität tritt im Grunde auch bey den vielsylbigen, unveränderlich in Ansehung derselben bestimmten Wörtern ein, indem die Stamm- und Ableitungssylben dem Gehalte ihrer Bedeutung nach verglichen werden. Ja die letzten werden wieder unter einander verglichen. So z. B. in dem Worte Herrlichkeit, wird die letzte Sylbe gegen die vorhergehende länger, weil sie das durch diese gebildete Eigenschaftswort wieder zu einem selbstständigen Wesen erhebt. Folgt nun eine entschieden lange Sylbe wie Herrlichkeit prangt, so wird keit dagegen wieder kurz; sagt man hingegen Herrlichkeiten, so ist sie durchaus lang, weil der Begriff der Mehrheit, welcher in der letzten Sylbe liegt, nur eine Nebenbestimmung, und also der in der Sylbe keit liegende Begriff zwischen den beyden andern entschieden hervorragt. — Die Zweifelhaftigkeit der Quantität in manchen Fällen, und die Abweichungen der Theoristen und Dichter in ihrer Lehre und

Praxis, können ebenfalls nicht im mindesten zu der Behauptung berechtigen, es gebe im [9g] Deutschen keine andre Quantität als den Accent, da die Ausbildung der Sprache nach dieser Seite hin noch so neu, und die Feinheit der Unterscheidung noch immer im Zunehmen ist.

Da die Quantität in der Deutschen Sprache keinen natürlichen Zusammenhang mit der Euphonie hat, so ist es Pflicht für den Dichter, wenn er diese über dem Rhythmischen nicht einbüßen will, Rücksicht darauf zu nehmen, und in den Kürzen das Zusammentreffen schwieriger Laute zu vermeiden. Dieß ist aber nicht bloß seiner Kunst anheim gestellt, sondern es liegt schon in der Natur der Sache: denn auch ein für Euphonie nicht im höchsten Grade reizbares Ohr fühlt doch den Widerstreit, welcher in der Anfoderung liegt, Sylben die mit schwierigen Consonanten überhäuft sind und sich abstoßen, leicht und geflügelt auszusprechen; und so kann man behaupten, daß auch bey uns der materielle Gehalt der Sylben auf die hauptsächlich durch den geistigen bestimmte Quantität Einfluß habe, wiewohl dieß praktisch und theoretisch von verschiednen geläugnet wird. So viel mag für unsern Zweck über diese weitläuftige und nicht von Schwierigkeiten freye Materie hinreichen.

[9h] Wir wollen jetzt eine kurze Vergleichung der alten und der wichtigsten neueren Sprachen in Ansehung ihrer Tauglichkeit zur Poesie nach den bisher abgehandelten Punkten anstellen. Es versteht sich, daß wir uns dabey nur auf dasjenige beschränken, was sich grammatisch nachweisen läßt. Freylich hat der festgesetzte Sprachgebrauch, auch wenn er mehr willkührlich scheint, meistens in dem Baue der Sprachen geheime Gründe. Auf allen Fall fließt er aus dem Geiste der Nation her, welcher sich doch immer in der Sprache darstellt. Allein so wie diese von jenem gebildet wird, so wirkt sie auch wieder darauf zurück. Mit der Muttersprache zugleich saugen wir die Vorstellungen und Ansichten der Dinge; sie ist gleichsam die Form in welche die Thätigkeiten unsers Geistes sich fügen müssen: und wie wir in der Sprache die reiche Hinterlassenschaft vergangner Ge-

schlechter überkommen, so wird uns dabey auch die Verpflichtung mancher Gewöhnung mit auferlegt. Dazu herrscht die Sprache, uns unbewußt, über unsern Geist; es wird durch sie eine Erziehung jedes Zeitalters an dem folgenden ausgeübt. Wenn daher in einer Sprache unpoetische Einschränkungen sich durch den Geist eines Zeitalters festgesetzt haben, [10a] und durch das Beyspiel angesehener Schriftsteller sanctionirt sind, so können diese conventionellen Fesseln nicht ohne eine Art von Insurrection und einen Grad der Gewaltsamkeit abgeworfen werden, welches dann die Grammatiker und Kunstrichter als Neologismus und Sprachverderbniß zu verschreyen pflegen. Allein die Poesie ist, wenn man sich so ausdrücken darf, ein allgemeines Sprachenrecht, welches niemals ganz verjähren kann sondern unveräußerlich ist; die genialischen Sprachschöpfer, welche einer prosaisch gewordnen Sprache mehr poetischen Schwung und Energie wiederzugeben suchen, berufen sich gleichsam auf die Declaration der Rechte, welche sie wohl thäten, ihren Werken voranzusetzen, um mit diesem Schilde die Angriffe jener ästhetischen Zaunhüter (wie sie Schiller treffend nennt) abzuwehren. Nur der grammatische Bau der Sprache selbst kann entscheiden, ob etwas darin erlaubt ist, gefallen und sich erhalten kann, oder nicht. Eine lebende Sprache durch Conventionen unwiderruflich fixiren zu wollen, ist ein eben so unstatthaftes Unternehmen, als wenn gefodert würde, eine lebendige Or- [10b] ganisation solle die Bestandtheile ihrer Glieder und die Gestaltung derselben nicht mehr verändern, da doch in beydem schon nach dem Begriffe des Lebens kein Stillstand möglich ist. Eine Sprache ist ja keine Sache, sondern eine gemeinschaftliche Handlungsweise einer großen Menschenmasse, worin zwar gewisse Maximen herrschend geworden sind, die aber doch unaufhörlich mit den Geschlechtern selbst wechseln, und wo möglich zu höherer Ausbildung und Vollendung fortschreiten muß.

Keine andre mir bekannte Sprache hat einen so eigenthümlichen und von der Prosa so weit abweichenden poetischen Theil gehabt als die Griechische. Dieß verdankte sie zum Theil der freyen Entwicklung verschiedner Dialekte, die einen

so schönen und harmonischen Charakter gewannen, daß sie den verschiednen Dichtarten zum Grunde gelegt werden konnten. So war das Jonische der epische Dialekt, das Aeolische und Dorische der lyrische, das Attische der dramatische: der erste
5 durch Fülle und Stätigkeit, die beyden folgenden durch energisch ausgesprochne Eigenthümlichkeit, der letzte endlich durch muntre lebhafte Gewandtheit für ihre Gattungen einzig geeignet. Auch waren durch die Überlieferung älterer Ge- [10c] dichte eine Menge in der gewöhnlichen Sprache veraltete Wörter
10 und Formen derselben für die Poesie verständlich aufbewahrt. Ferner besaß diese Sprache die größte Leichtigkeit neue Wörter zu bilden, theils durch Ableitung vermittelst solcher Sylben, welche die Bedeutung sogleich kenntlich machten, theils durch Zusammensetzung, nicht nur mit Präpositionen und dergleichen
15 sondern auch von Hauptbegriffen unter einander, wodurch mahlende Epitheta und andre sehr prägnante Wörter entstanden. Die Verhältnisse der Begriffe zu einander wurden an den Wörtern selbst sehr vollständig durch viele angehängte Sylben, die großentheils sonor waren, bezeichnet. Dieß hat
20 zuvörderst den Vortheil daß der Hauptbegriff mit seinen Nebenbestimmungen sinnlicher zur Einheit verknüpft wird, als wenn diese in einer Menge begleitender Wörtchen zerstreut wird. Dann aber hat es auch den wichtigsten Einfluß auf die Wortstellung. Die Freyheit in dieser geht nur so weit
25 als die Deutlichkeit nicht darunter leidet; wenn die Biegung nicht die gehörige Vollständigkeit hat, so daß eine Form für mehre Verhältnisse dienen muß, wenn sie ferner nicht an dem Hauptworte vorgenommen sondern durch [10d] Hülfswörtchen bewerkstelligt wird: so muß natürlich die Anordnung der
30 Wörter zu Hülfe kommen, damit man ohne Zweydeutigkeit sehe was und wie es zusammen gehört. Da dieß bey den Griechen nun nicht der Fall war, so hatten sie eine große Breite für eigenthümlich poetische Wortstellungen, die sich nach den Gattungen verschieden charakterisirten. Eine übermäßige
35 Deutlichkeit ist beleidigend für eine schnelle Fassungskraft: und so würde den Griechen unsre das zusammengehörige ängstlich neben einander stellende Anordnung erschienen seyn. Sie

liebten es vielmehr Worte, die in der unmittelbarsten Beziehung standen, durch viele dazwischen gestellte zu trennen. Man möchte ihre Verse mit Blumenkränzen vergleichen, wo es ja keinesweges für die schönste Anordnung gelten würde, wenn die verschiednen Bestandtheile von Laub und Blumen sich ohne Unterbrechung folgten, sondern sie sollen verschlungen seyn, so daß Blätter desselben Zweiges, Blumen desselben Stengels an verschiednen Stellen zum Vorschein kommen. Durch ein ähnliches Verschlingen bewirkten die Griechen eine innige höchst sinnliche Zusammenfassung der Wörter und Sätze in stätige Massen, so daß ein Vers, ein poetischer [10°] Periode gleichsam ein einziges großes und untheilbares Wort ausmachte. Der Fantasie konnten die Bilder auf diese Art mannichfaltig, in den gefälligsten und überraschendsten Folgen vorgeführt werden, während der Verstand nach entschiednen Merkmalen für das Gehör das zu verknüpfende leicht zusammen fand.

Von der Vielseitigkeit der Biegungen hing auch die dem Griechischen so vorzüglich eigne Biegsamkeit ab, indem es möglich war, ohne die Bedeutung zu verdunkeln, abzukürzen, zu verlängern oder sonst zu verändern: welches theils der Poesie eigenthümliche, unterscheidende Flexionen schaffte, theils die Wörter sich um so williger in jedes aufgegebne Sylbenmaß fügen ließ.

Den Wohlklang der Griechischen Sprache können wir nur sehr unvollkommen beurtheilen, da uns die wahre Aussprache verlohren gegangen ist. Doch sehen wir in ihr das schönste Verhältniß in der Anzahl der Vocale und Consonanten. An verschiednen grammatischen Regeln über die Abänderung von diesen können wir die Feinheit des Griechischen Ohres wahrnehmen. Alle harte Consonanten zu Ende der Wörter sind vermieden, überhaupt an dieser Stelle nur sehr wenige verstattet; die Verbindungen mehrer Consonanten, welche uns [10ᶠ] hart scheinen, finden sich nur zu Anfange der Wörter. Die Vocale sind großentheils offen und sonor. Die vielen Diphthongen, welche Klopstock als übellautend tadelt, waren vermuthlich etwas ganz andres als die unsrigen: nämlich nicht

ein von den beyden Vocalen, woraus er bestehen soll, gänzlich verschiedner Laut, der mit einerley Öffnung der Kehle hervorgebracht wird, sondern eine Zusammenschmelzung zweyer Vocale, wo jeder noch bestimmt hörbar blieb, wie es dergleichen Diphthongen noch in verschiednen neueren Sprachen giebt. — Neben der Euphonie war die Griechische Sprache im höchsten Grade eurhythmisch; es konnten in ihr ohne Zwang die verschiedensten Sylbenreihen, worin Längen oder Kürzen herrschten, hervorgebracht werden. Daher die unendliche Mannichfaltigkeit künstlicher Sylbenmaße, in denen, wie man ohne Übertreibung sagen kann, die Griechen alle Möglichkeiten der rhythmischen Metrik erschöpft haben. Ferner bewirkte in ihrer Sprache das Verhältniß des Accentes und der Quantität, die Unabhängigkeit beyder von einander eine ganz eigne Musik, wovon wir aber nur eine sehr dunkle Vorstellung haben, indem es uns fast unmöglich ist die Verse zugleich nach dem Accent und der Quantität zu lesen.

[108] Die Lateinische Sprache, wiewohl als ein Dialekt des Griechischen zu betrachten, indem das Pelasgische, die Stammsprache des Griechischen ihre Wurzel gewesen zu seyn scheint, entbehrte doch verschiedne Vorzüge desselben, und andre hat sie sich nur durch die fleißigste Cultur zu eigen machen können. Sie hatte keine verschiednen für die Poesie gültigen Dialekte, auch keine alten Denkmäler, in welchen ihre poetische Wortformen aufbewahrt worden wären. Der Gebrauch des Veralteten war daher in der Lateinischen Sprache weit eingeschränkter. Die Verhältniß-Begriffe wurden, wiewohl nicht mit allen Nuancen der Griechischen, doch sehr bestimmt an den Wörtern selbst durch tönende Biegungssylben bezeichnet. Allein wie sie überhaupt weniger vielsylbig war, so hatte sie auch weit weniger Biegsamkeit als die Griechische, in Ansehung der zum Behuf der Poesie mit den Wörtern vorzunehmenden materiellen Veränderungen, Verlängerungen, Abkürzungen u. s. w. Der bedeutsamen Ableitungssylben zur Bildung neuer Wörter, so wie der Präpositionen hatte sie weniger; und Wörter aus Hauptbegriffen zusammensetzen konnte sie in der Periode ihrer höchsten Bildung, nach welcher

sie sich (wenigstens in Rücksicht der künstlichen Poesie, fixirte, gar nicht: sey es nun [10b] daß sie die Fähigkeit dazu aus tiefer in ihrem Baue liegenden Gründen verloren hatte, oder daß ihr dergleichen Zusammensetzungen nur von älteren nach dem Griechischen arbeitenden Dichtern, bey denen sie sich allerdings in Menge finden, aufgedrängt worden waren. Genug, dieser Umstand ist für die von ihr abgeleiteten Sprachen von der größten Wichtigkeit geworden Das Lateinische hat keine so schöne fließende Fülle und Stätigkeit wie das Griechische; dagegen ist es kürzer und gedrängter: unter allen zu unsrer Sphäre gehörigen Sprachen vielleicht die kürzeste. Es fehlen ihr nicht nur die in der Griechischen so zahlreichen ausfüllenden Partikeln, sondern auch der Artikel, ein in den meisten Sprachen sich vorfindender Redetheil. Die Kürze ist ja nicht zu verwechseln mit der stummen Einsylbigkeit, sonst könnte die Englische Sprache es darin leicht der Römischen zuvor thun. Soll sie dichterischen Werth haben, so muß sie der Schönheit keinen Eintrag thun. Dieß thut aber die Einsylbigkeit. Zur Würde gehört ein gewisser Umfang der Worte, und auch der Wohlklang liebt tönende und beflügelte Vielsylbigkeit. Alles beruht darauf daß eine Sprache die Theile der Gedanken in [10l] große Massen zusammenfasse, und daß sie sie kühn auslassen dürfe, welches wiederum großentheils von der gedrängten aber entschiednen Bezeichnung der Verhältnisse und Nebenbestimmungen an den Worten selbst abhängt. Klopstock vergleicht sie sehr treffend mit den großen Lichtmassen auf Gemählden; vergißt aber dieß selbst bey seiner Vergleichung der alten Sprachen mit der Deutschen, und will da alles auf die Sylbenzahl reducirt wissen.

Wenn die Kürze der Römischen Sprache ihr ein imperatorisches würdiges Ansehen gab, so war sie dagegen auf der andern Seite nicht frey von Härte. Uns muß sie (auch bey unsrer Unkenntniß der wahren Aussprache) zwar noch sehr wohlklingend erscheinen; die Griechen fanden sie aber ohne Zweifel hart. Das Verhältniß der Consonanten und Vocale war nicht ganz dasselbe: sie hatte mehr von jenen, und erlaubte mehre, auch harte Zusammenstellungen am Ende.

Viele der Griechischen Diphthongen, (die vielleicht in der letztgenannten Sprache einen großen Theil des Wohlklanges ausmachten) hatte sie nicht, doch großentheils sonore Vocale. Was das Rhythmische betrifft, so hatte sie lange nicht die Mannichfaltigkeit und Biegsamkeit des Griechischen, wiewohl sie mit größter Kunst nach dieser gebildet ward. Nur einige Griechische Sylbenmaße gelangen im Lateinischen vollkommen, wurden aber doch engeren [10k] Beschränkungen unterworfen, entweder aus minderer Zartheit des Gehörs, welches die Regel nicht aus einem so complicirten Wechsel herausfinden konnte, oder aus Ursachen, die im Baue der Sprachen lagen: so ist es mit dem Hexameter, und elegischen Sylbenmaaß geschehen. Andre konnte sie nur mit großer Schwierigkeit nachahmen, und noch andre gar nicht.

Die neueren Sprachen, die wir hier zu vergleichen haben, sind lateinischen oder germanischen Ursprungs, reine oder vermischte. Ich will zuerst über die Neulateinischen Sprachen einige sie sämtlich betreffende Bemerkungen machen, und sie dann einzeln charakterisiren.

Diese Sprachen sind nämlich aus der Vermischung des Römischen mit der von eindringenden Barbaren, welche die verschiednen Provinzen des Römischen Reichs unterjochten, nebst andern weniger ausgebreiteten Einstreuungen aus fremden Dialekten entstanden; und zwar so daß die Wortmasse im ganzen Lateinisch, die Form aber barbarisch ist. Das Barbarische der Form nun besteht in dem Mangel an gehöriger Biegung, wobey das Hauptwort unverändert bleibt, und die Nebenbestimmungen und Verhältnisse in hinzugefügte Wörtchen, beym Substantiv [10l] in den Artikel, beym Zeitwort in die persönlichen Pronomina und Hülfswörter gelegt werden. Einen Theil der alten Conjugation haben diese Sprachen zwar beybehalten, aber mit dem Gebrauch der Hülfswörter und der Unentbehrlichkeit der Fürwörter verbunden; dagegen haben sie die Declination der Substantive und Adjective gänzlich eingebüßt, ja sie decliniren nicht einmal den Artikel und müssen also die Casus immer durch vorgesetzte Präpositionen bezeichnen. Diese grammatische Des-

organisation hat nun einen sehr nachtheiligen Einfluß auf die Wortstellung gehabt, weil nunmehr eine gewisse Anordnung der Worte zu Hülfe kommen mußte um ihre Beziehungen nicht zweifelhaft werden zu lassen. Eine Menge abgeleiteter Wörter ging in die Tochtersprachen schon völlig fertig über, sie wurden nun als Wurzelwörter betrachtet, die Bedeutung der Ableitungssylben verdunkelte sich, und dadurch ging die Fähigkeit vermittelst derselben neue zu bilden großentheils verloren. Die Zusammensetzung von Hauptbegriffen entbehren sie aber, geringe Ausnahmen abgerechnet, so wie ihre Stammmutter gänzlich, durch welches beydes ihnen eine sehr ergiebige Quelle neuer poetischer Wörter verstopft ist.

[10m] Einen hohen Grad des Wohlklanges, wenigstens dessen, was zur fließenden und sonoren Euphonie gehört, kann man diesen Sprachen nicht absprechen. Wenigstens kann in diesem Punkte nur über die Französische gestritten werden. Von der Altprovenzalischen, Italiänischen, Spanischen und Portugiesischen ist es ausgemacht. Es kann befremden, daß aus der Verderbniß des Lateinischen, welches schon in seiner Reinheit hart war, und aus seiner Vermischung mit ungeschlachten barbarischen Mundarten die anmuthigsten Sprachen des neueren Europa hervorgegangen sind. Dieß Problem löst sich vielleicht so daß jene Gährungen der Völker, wodurch die einheimische Sprache erst verfälscht wird, und eine Zeitlang mit der neu eingeführten zusammen ein unförmliches Kauderwelsch ausmacht, bis es sich allmählig läutert, für die Bildung schöner Sprachen besonders günstig seyn dürften. Die Ursache hievon scheint zu seyn, daß eine Sprache, die sich ganz aus sich selbst entwickelt, mit einer Art von Nothwendigkeit von ihrem Ursprunge her fortgeht, statt daß in einer solchen Periode die Willkühr mehr Spielraum gewinnt, und sich also, wo irgend Anlage zum Schönen da ist, zum [10n] Behufe derselben äußern wird. Vielleicht müßte also der gerühmten Reinheit und Ursprünglichkeit unsrer Sprache ihre Härte zum Theil zugeschrieben werden. Bey den Griechen könnte wohl in den Berichten von den Wanderungen der Pelasger und der Entstehung der Hellenen aus

ihnen eine Hindeutung auf eine solche Periode der Gährung liegen. —

Wir beurtheilen nun die poetische Tauglichkeit dieser Sprachen im einzelnen. Das Italiänische hat ein reiches Erbtheil eigenthümlich poetischer Ausdrücke und Wendungen aus den älteren Denkmälern seiner Sprache überkommen, die, wiewohl es nächst der provenzalischen und besonders nach dem Vorbilde derselben, am frühzeitigsten unter den neulateinischen Sprachen cultivirt worden ist, der Hauptsache nach vollkommen verständlich geblieben sind. In der Ableitung neuer Wörter genießt es weit größere Freyheit als das Französische, weil es dem Lateinischen näher verwandt ist und daher die Bedeutung der Ableitungssylben sich nicht so sehr verdunkelt hat. Dazu besitzt es eine Menge eigenthümliche Ableitungssylben, die zum Theil von graziösem Ausdruck sind (wie die Diminutive) theils burlesk und von komischer Energie, wie die Vergrößerungsworte. Zusammensetzen kann es freylich wenig. Da es die Zeitwörter vielsilbig und tönend flectirt, überhaupt von reichen Endsylben ist, so hat es eine große Biegsamkeit [10*] in Ansehung der mit den Wörtern vorzunehmenden materiellen Veränderungen, welche die Bequemlichkeit des Versbaues, den Wohlklang, die Kürze u. s. w. begünstigt. In den Wortstellungen hat es noch beträchtliche Kühnheiten. Was den Periodenbau betrifft, so liebt es die Participialverknüpfungen, welche ihrer Natur nach poetisch sind. Es ist sonor und sanft, ohne im mindesten ins weichliche zu verfallen: vielmehr hat es eben so entschiedne und kräftige Consonanten als reine und volle Vocale.

Die meisten der obigen Züge passen auch auf das Spanische. Nur besitzt es vielleicht nicht gleiche Biegsamkeit, noch einen ähnlichen Reichthum eigenthümlicher Ableitungssylben. Dagegen geben ihm die Einmischungen aus einer morgenländischen ganz heterogenen Sprache, der Arabischen, ein wunderbares fantastisches Ansehen; dabey ist es vielleicht noch sonorer als das Italiänische, und die Anlage sowohl zur Würde und Majestät, als zu den zartesten Spielen einer sinnreichen Fantasie noch vollkommner ausgebildet. Dabey hat es einen

Reichthum scherzhafter Charakteristik der doch nie ins Unedle oder Gemeine fällt; wie man es überhaupt von diesen südlichen Sprachen rühmen kann, daß sie in einem [10v] reineren Element athmen, und in der hingegebensten Vertraulichkeit noch zierlich bleiben. Daher auch der Stolz jener Nationen auf sie, und die Sorgfalt, womit sie in den Provinzen, wo sie zu Hause sind, gesprochen werden, woher sich das Sprichwort schreibt: in Castilien spreche der Bettler eben so gut wie der König. — Über das Portugiesische kann ich nichts sagen, da ich keine eigne Kenntniß davon besitze.

Die Französische Sprache erscheint schon gleich im Klange flacher und abgeschliffner als die beyden eben beurtheilten: die Vocale sind weit weniger sonor, die bedeutendsten Consonanten nicht selten herausgeworfen; welches, wenn wir die vorhin aufgestellten Grundsatze über nationale Charakteristik in der äußern Form der Sprachen anwenden, auf rasche Flüchtigkeit des Verstandes und Oberflachlichkeit der Empfindung deutet. Sanft ist sie zwar im Ganzen, doch ist der darin herrschende Nasenlaut unangenehm: er zeigt eine gewisse Überverfeinerung an, so wie das Hervorgurgeln der Töne Rohheit und Ungeschlachtheit. — Was das Rhythmische betrifft, so hat es mit dem Italiänischen und Spanischen den bisherigen Mangel an Empfänglichkeit für eigentliche Quan- [10r] tität gemein, und ist wie sie bloß accentuirt. Allein die Accente in jenen beyden Sprachen sind weit sonorer und musikalischer als im Französischen, weswegen das Recitativ in diesem gar nicht gelingt. Den Accent auf der drittletzten Sylbe kennt es durchaus nicht, der auf der vorletzten läßt nach sich nur ein stummes e hören, welches kaum in Betracht kömmt, also hat es eigentlich nur den einzigen Accent auf der letzten Sylbe, der mit gleichförmiger Heftigkeit ohne ruhigen Nachdruck vorgetragen wird, so daß man wohl sagen kann, das Reden in Französischer Sprache sey ein beständiges ungeduldiges Fragen. — Die Biegungen sind meistens nicht sonor und aus einer oder wenigen Sylben bestehend, oft kaum hörbar, weswegen sich auch die Wörter nichts geben noch nehmen lassen. Aus diesem Umstande entsteht dann

auch großentheils die äußerste Gebundenheit der Wortfolge, welche ganz verstandesmäßig bestimmt ist und fast keine Inversionen erlaubt, indem sogleich Dunkelheit und Verworrenheit entstehen würde. Eigenthümliche poetische Wörter und
5 Redensarten, die sich aus älteren [11a] Zeiten erhalten hätten, hat sie wenig. Das Nordfranzösische hat sich überhaupt spät ausgebildet, und ist im Vergleich mit seiner Schwester, der schönen und im Mittelalter allbeliebten Provenzalischen Sprache lange eine unförmliche Mundart geblieben. Es fehlt ihr
10 also auch an alten Denkmälern, die, als ein höchstes in ihrer Gattung auf die Nachwelt gekommen wären, und fortdauernd auf sie eingewirkt hätten. Was da war, wurde durch die Dichter aus dem Zeitalter Ludwigs des 14ten verdunkelt und so gut wie vernichtet. Das Studium der späteren reicht nicht
15 höher hinauf, denn es ist nur als Ausnahme zu betrachten, wenn in burlesken Versen der Styl des Marot, oder in Prosa der des Rabelais, welcher die Sprache noch mit genialischer Willkühr behandeln durfte, nachgeahmt wird. Im Zeitalter Ludwigs des vierzehnten erhielt die Sprache, besonders
20 durch die Verfeinerung der Hofsitten, eine gewisse Eleganz, die man für das letzte Ziel ihrer Cultur hielt; man war also bemüht eine so überaus vortreffliche Sprache durchaus nicht wieder ausarten zu lassen, sondern bestrebte sich sie auf immer zu fixiren, wozu eine eigne Akademie eingerichtet ward.
25 Man sollte nun in alle Ewigkeit [11b] so sprechen und schreiben, wie im Zeitalter Ludwigs des 14ten, bey Strafe für unfranzösisch gehalten zu werden. So wurde diese Sprache zum Überflusse noch durch eine Menge conventionelle Bande gefesselt, ja sie wurde ganz eine Tochter der Convention, die
30 denn auch, zum Ersatz für diese Einschränkungen, die Meynung aufstellte, sie sey die erste Sprache in der Welt, welches sich in Hinsicht auf gesellige Höflichkeit in der That auf gewisse Weise behaupten läßt. Bey dieser äußersten Gebundenheit, Nüchternheit und Armuth hat die Französische Sprache
35 nun noch eine Menge Capricen und gänzlich anomalischer Formen. (Z. B. daß es ihr an einem Verbum für stehen mangelt, être debout; an einem Adjektiv für golden, d'or,

und dergl.; Fragen wie: qu'est ce que c'est ꝛc.) In ihrem grammatischen Baue liegt allerdings die Möglichkeit, wiederum viel poetischer zu werden, als sie gegenwärtig ist; allein dazu müßte sie vor allen Dingen erst zur Selbsterkenntniß kommen und einsehen, wie weit sie gegen andre Sprachen zurücksteht; und vielleicht kann der Eigensinn der Gewöhnung, die zur andern Natur geworden ist, nur durch ein großes Ereigniß bewirkt werden, welches man in der Revolution zu finden glaubte, seine Erwartung aber betrogen gesehen hat, indem sie [11a] durch den Wankelmuth der Nation nur vorübergehende Wirkungen auf die Sprache gehabt hat, so daß sie sich jetzt wieder in ihrer unübersteiglichen Eingeschränktheit im Kreise herum dreht.

[1]) Die Englische Sprache steht in der Mitte zwischen den Neulateinischen und rein Germanischen. [K. Carl V. Urtheil über die Sprachen.] Sie ist die gemischteste unter allen Europäischen, und die Elemente in ihr sind nicht so verschmolzen, daß man nicht ihre Fremdartigkeit deutlich erkennen sollte, welches ihr Klopstock nicht ganz mit Unrecht als barbarisch und unedel für die Poesie vorgeworfen hat. Überhaupt haben die Engländer auf ihre Sprache als historisches Document nicht eben Ursache stolz zu seyn, sie trägt durchaus die Spuren langer Knechtschaft an sich, und wie England ein Raub jedes fremden Eroberers gewesen, erst der Sachsen, welche die Britten vertrieben oder unterjochten, dann der Dänen, dann der Normannen, die ihnen das Französische mit Feuer und Schwert einprägten; dann sieht man auch in dem vielen eingemischten Lateinischen die Bigotterie des Mittelalters und den Einfluß der Mönche. Alles fremde ist zwar nach den Bedürfnissen eines weichen aber charakter- [11d] losen niederdeutschen Dialekts umgemodelt, und das Englische ist in der Aussprache grade das Widerspiel des Französischen. Wie in diesem ungestüme Lebhaftigkeit so drückt sich in jenem phlegmatische Gleichgültigkeit aus, wie das Französisch sprechen gleichsam ein beständiges Fragen, so könnte man das Englische

[1]) Sieben und zwanzigste Stunde.

ein beständiges Antworten nennen, als wollte man nur die Frage auf die kürzeste Art los seyn. Nichts gellendes und schreyendes ist in ihr, auch keine eigentliche Härten der Consonanten, sondern die Schwierigkeit dabey entsteht meistens
5 nur aus einem gewissen lispelnden Vortrage. Alles wird nur auf der Spitze der Zunge articulirt, die Vocale sind abgedämpft und zum Theil unbestimmt und zweydeutig geworden. So viel Worte als möglich sind auf Einsylbigkeit reducirt, und bey den vielsylbigen ist der Accent möglichst
10 zurückgelegt, und das darauf folgende wird wie ein unnützer Anhang fallen gelassen. Vermöge dieser Einsylbigkeit ist das wenige, was die Niederdeutschen Dialekte noch von grammatischen Flexionen haben (die darin offenbar unedler als die Oberdeutschen sind) vollends verloren gegangen, oder fast
15 unhörbar geworden. Es fehlt an grammatischer Organisation, [11e] die Worte werden ohne näher verknüpfende Umformung nur neben einander gestellt, was man zusamt der Einsylbigkeit den grammatischen Atomismus nennen könnte. Eine gewisse Kürze in Ansehung des Raumes, welchen sie einnimmt,
20 hat daher allerdings die Englische Sprache, worin es sogar der Deutschen schwer wird, gleichen Schritt mit ihr zu halten. Auch hat sie manche von der Germanischen Stammsprache ererbte Freyheiten der Zusammensetzung, Wortstellung u. s. w. noch behauptet. Ältere Dichter, wie Shakspeare, Spenser u. a.
25 wußten sie auch mit genialischer Freyheit zu behandeln, und sowohl Spracharten des gemeinen Lebens als Alterthümliches für die Poesie zu benutzen. Allein während der politischen Revolutionen im vorigen Jahrhundert riß eine große Barbarey ein, und nachher wollte man sie mit Gewalt nach dem Muster
30 der Französischen auspoliren. Pope war es besonders, nach Dryden, der eine conventionelle poetische Diction einführte und die Phrasen herrschend machte; und da das Joch der Autorität in England bindender ist als in irgend einem andern Lande, so hat er so ziemlich die Form ihrer gereinten Verse
35 fixirt, wie der gelehrte aber pedantische Milton im allgemeinen das Muster für die reimlosen geworden ist.

[11f] Die Deutsche Sprache offenbart noch unverkennbar

ihre nahe Verwandtschaft mit der Griechischen, ein Umstand, worauf Klopstock ein stolzes Bewußtseyn gründet, der aber nicht mehr gelten kann, als daß sie sich von diesem Ursprunge zur Vortrefflichkeit ausgebildet. Was zuerst ihren Klang betrifft, so ist der Mangel am Sonoren fast noch ein größerer Fehler als die Härte der allzu vielen, oft übel zusammengesetzten und besonders am Ende der Wörter gehäuften Consonanten. Man hat geglaubt, es sey ihr geholfen, wenn man ihr eine Anzahl Vocalen mehr, gleichviel was für welche, zumäße; man hat daher empfohlen, alle tonlosen E sorgfältig zu schonen, ja die Worte vermittelst derselben in die Länge zu dehnen. Allein die Deutsche Sprache hat nicht nur zu wenig Vocale, sondern sie hat auch nicht die rechten: zuvörderst viele breite Diphthongen, dann die Zwischenlaute ä und ö, dann i, ü, und u, am wenigsten a und o. Beynah die Hälfte ihrer Vocale besteht aber im tonlosen e, welches, da jeder Vocal seine Stelle in der Scala der Empfindungen hat, als der Ausdruck der Gleichgültigkeit, die nothdürftigste Begleitung der Consonanten um sie nur eben hörbar zu machen, betrachtet werden kann. Vor Alters hat die Deutsche Sprache sonore Vocale in den [115] Ableitungs- und Biegungssylben gehabt, aber sie im Fortgange verloren. [Ottfried. Friedrich II. Vorschlag.] Indessen ist das Übel für uns Deutsche so groß nicht: denn wenn in unsern Versen ein verhältnißmäßig hoher Grad des Wohlklanges erreicht ist, so macht es auf uns denselben Eindruck, wie ein weit höherer unsren südlichen Nachbarn. Ein großer Vorzug ist die rhythmische Anlage unsrer Sprache, das einfache und bestimmte Gesetz unsrer Sylbenzeit, überhaupt die Biegsamkeit, sich fast in alle möglichen fremden Sylbenmaße zu fügen. — Das Deutsche ist sehr reich an Worten, und kann sich durch eine Menge verständlicher Ableitungssylben immerfort aus eignen Mitteln bereichern; besonders sind gewisse untrennbare Vorwörtchen (be, ver, ent,) eine ergiebige Quelle. Auch besitzt sie die Fähigkeit, Wörter aus Hauptbegriffen zusammenzusetzen, in völlig gleichem Grade mit der Griechischen. Ferner haben wir eine oft ziemlich vollständige Declination, dagegen ist die Conjugation bey weitem be-

schränkter als in den Neulateinischen Sprachen. Alle diese Biegungen werden aber kärglich und einsylbig mit nicht sonoren Lauten verrichtet. Daher lassen sich auch die Worte für den poetischen Gebrauch selten etwas von ihren Bestandtheilen abzwacken, weil sie in ihrer Beziehung sonst [11b] leicht unkenntlich werden würden. Eben dieses schränkt auch die Freyheit der Wortstellung ein, weil man viele Beziehungen bey einer Trennung derselben nicht mehr mit Sicherheit erkennen würde. So haben wir nicht einmal die Freyheit, das Adjectiv vor oder nach dem Substantiv zu stellen. Freylich finden weit mehr Inversionen bey uns Statt, wie z. B. im Französischen: allein sie dienen meistens dem Verstande, indem der Begriff, welchem dieser den größten Nachdruck giebt, herausgehoben, und an die Spitze gestellt wird. Überhaupt ist es Regel unsrer Wortstellung, vom unbestimmtern zum bestimmtesten allmählig fortzugehen, welches zwar Erwartung erregt, und zur periodischen Verknüpfung beyträgt, aber der Fantasie gar nicht günstig ist, und leicht ins schwerfällige übergeht. Eigenthümlich poetische Wörter, Formen derselben und Wortfügungen haben wir beträchtlich viele, und können uns ohne Unverständlichkeit aus unsern alten Denkmälern noch sehr damit bereichern.

Wenn wir die Geschichte der Ausbildung unsrer Sprache in der Kürze zusammen fassen, so ist es ungefähr folgende. Sie wurde zuerst von Mönchen mit einiger Gewalt nach dem Muster der Lateinischen zur schriftlichen Abfassung eingerichtet, dann [12a] von den Minnesingern hauptsächlich nach provenzalischen, auch französischen Vorbildern bearbeitet, von Hans Sachs und denen, die in seiner Form dichteten, durch Einführung der Sprache aus dem gemeinen Leben mehr kräftig und derb als edel behandelt; dann im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts durch Weckherlin, Opiz und Flemming auf eine gelehrtere Bahn geführt, wobey jedoch, wiewohl Spanier und Italiäner nicht gänzlich unbekannt waren, leider mehr die Franzosen und Holländer zum Muster dienten. Die wohlmeynende Pedanterey der fruchtbringenden Gesellschaft suchte der einreißenden Einmischung lateinischer und französischer

Wörter durch ihren Purismus zu steuern, welche aber dennoch so überhand nahm, daß sie in den ersten 30 Jahren des vorigen Jahrhunderts bis zur lächerlichsten Barbarey gestiegen war. Gottsched hatte das Verdienst die Sprache hievon zu reinigen, doch war sein Purismus noch wässerigter als jener, und die Diction in seinen und seiner Schüler Versen war vollständig prosaisirt. Während einige Schweizer gegen ihn auftraten, und wiewohl schwerfällig und nicht ohne Härte dem Styl mehr Gedrängtheit zu geben suchten, besonders auch auf die alten Denkmäler der Sprache aufmerksam machten, entstand in Leipzig unter Gottscheds Augen eine Gesellschaft von Schriftstellern, die sich [12b] seiner Autorität entzogen, und wenigstens auf geschicktere Art die Franzosen nachahmten. Aus ihrer Mitte ging Klopstock hervor, mit dem durch angefangne Einführung der alten Sylbenmaße und die damit nothwendig zusammenhängende Revolution in der Sprache eine neue Epoche begann. Er versuchte zuerst bis an die Gränze des Erlaubten und Möglichen zu gehen, und wenn seine Wendungen wegen ihrer Geschraubtheit und Dunkelheit oft gar nicht nachahmungswürdig sind, so ist er doch durch seine Kühnheit der Vater unsrer heutigen Diction geworden. Wieland, zuerst ein Schüler Klopstocks und der Schweizer, ging nachher auf einer ganz andern Bahn. Er gab vor die Italiäner, besonders Ariost, zu kennen und nachzuahmen, doch lebte seine Poesie fast ganz von den Franzosen, mit denen er die von uns schon oft widerlegten Grundsätze der Correctheit theilte, ohne sie doch recht zu beobachten. Er hat, im Oberon besonders, einen schwachen Anfang mit Wiederbelebung des Veralteten gemacht, auch manche Vortheile für den komischen Ausdruck gezeigt, wobey er jedoch in der Einmischung fremder, besonders Französischer Wörter zu weit gegangen ist. Im Ganzen aber laufen alle von ihm versuchten Erweiterungen der Diction und der metrischen Formen auf Laxi- [12c] tät und Weitschweifigkeit hinaus; er hat das Fließende gesucht, und es in einem solchen Grade gefunden, daß man, wie jener Bauer am Flusse, ohne Ende an seinen Versen stehen und warten kann, bis sie abfließen werden.

Bürger stimmte den ächten Ton der Romanze an, und wußte theils Altes, theils Volksmäßiges dazu meisterhaft zu benutzen. Goethe wollte bey seiner ersten Erscheinung, außer dem eigenthümlichen Gepräge, welches sein Geist dem Ausdrucke gab, die Vertraulichkeit, Unmittelbarkeit und lebendige Raschheit des mündlichen Gesprächs in die Schrift einführen; ein Versuch, der nicht ohne wohlthätige Wirkung blieb, wiewohl er späterhin das Ausschweifende darin selbst zurücknahm, und in neueren Werken die schmucklose ste Eleganz und edelste Einfalt, und eine weit ächtere Annäherung ans Antike als Klopstock und seine Nachfolger aufstellte, welcher bey ihrer Mäßigung und Milde doch der letzte Grad von Strenge und Großheit fehlt. Voß hat die Übersetzungskunst aus den Alten mit beyspiellosem Fleiß und großer Gewandtheit ausgeübt, und alle Versuche sich an die Alten in Versbau, Wortbildung, Fügung, und besonders Wortstellung anzufügen, erschöpft, wobey es denn doch nicht ohne Härte, Dunkelheit und Schwerfälligkeit abgegangen ist. Jedoch [12d] bleibt ihm unläugbar das Verdienst, eine ganz neue Bahn betreten zu haben, worauf ihm selbst Goethe nachgefolgt ist.

Durch alles dieses ist aber die Revolution in unsrer Sprache nur declarirt und angefangen worden: sie hat noch unerschöpfliche Mittel sich zu einer höheren Stufe zu erschwingen. Von den Versuchen der neuesten Zeit, theils die Italiänische und Spanische Poesie, theils das antike Original nachzubilden, wollen wir nicht reden, da wir selbst zu sehr in ihnen befangen sind. Es kommt alles darauf an, ob man sich der ächten Idee der Poesie bemächtigt hat. Wem diese inwohnt, der ist vom Gesetz losgesprochen; und alles was er thut, ist recht. Ohne sie sind alle poetischen Bemühungen nur ein Tappen nach Phrasen, die höchstens als Materialien für einen zukünftigen besseren Gebrauch betrachtet werden können. Durch Goethe ist die lange schlummernde Poesie zuerst wieder geweckt worden, und wenn dieser Keim nicht wieder erstickt, sondern gehörig gepflegt und entfaltet wird, so kann sich unsre Sprache nach allen Seiten hin noch ins unendliche poetisiren. Daß ein solches Unternehmen lebhafte Gegner findet, daß die Kritiker

und Versemacher [12e] deren eins und alles die bisherige Eingeschränktheit ist, ungebührlich dagegen schreyen, ist sehr natürlich. Man kann sie aber sehr leicht ihrer Unwissenheit überführen, indem man ihnen zeigt, daß dasjenige, was sie als undeutsch verwerfen, ehedem, zum Theil noch im 17ten Jahrhundert in unsrer Sprache einheimisch war, und also ihrer Natur nicht entgegen seyn kann. Man muß nur vorzüglich auf Anerkennung der beyden Grundsätze dringen, daß die überwundne Schwierigkeit an sich kein artistisches Verdienst ist, daß es folglich eine große Tugend unsrer Sprache seyn würde, wenn sich in ihr so leicht Verse aus dem Stegreife machen ließen, wie im Italiänischen und Spanischen; und dann: daß es für die Poesie vortheilhaft ist, sich so weit vom gewöhnlichen Sprachgebrauch zu entfernen als irgend Analogie und Verständlichkeit erlauben. Dieß betrifft besonders auch die Veränderungen an den Bestandtheilen der Wörter. — Wir haben in der Geschichte das Beyspiel zweyer Sprachen für uns, nämlich der Lateinischen und Spanischen, welche durch künstliche Nachbildung des fremden einen ganz neuen Charakter in der Poesie gewonnen haben.

[12f] **Vom Sylbenmaße.**

Es könnte manchen befremden, daß wir diese Lehre nicht zugleich mit der vom Wohlklange vorgetragen haben. Allein wenn die Beobachtung des Sylbenmaßes einen hohen Grad von Wohlklang hervorbringen kann, so schränkt sie doch auch die Mannigfaltigkeit möglicher wohllautender Folgen um vieles ein; der Grund von ihr muß daher in etwas anderm gesucht werden, wie wir ihn denn auch schon bey der Lehre vom Ursprunge des Rhythmus aufgestellt haben. Wir zeigten nämlich daß dieser, den man als den geordneten Wechsel in der Succession definiren kann, in der Einen untheilbaren Urkunst, die zugleich Poesie, Musik und Tanz ist, eine Combination des Charakters unsrer willkührlichen Functionen, und unsrer organischen Verrichtungen, eine Darstellung des Beharrlichen im Wechsel der Vorstellungen sey, und also die

successiven Künste zum Ausdruck unsrer gesamten geistigen und körperlichen Natur, des Lebens und der Persönlichkeit mache. Wir haben ferner die Nothwendigkeit für die Poesie im Gegensatz mit der prosaischen Rede sich ihre eigne Zeit-
5 folge zu bestimmen, dargethan, und da diese Deduction nicht ganz leicht ist, will [12s] ich sie hier wiederhohlen. (Bogen 24 am Ende und 25 zu Anfange).

[1]) Das Versmaß, im allgemeinsten Sinne genommen, ist ein Gesetz der Wiederkehr in demjenigen was in den
10 Worten hörbar ist. Dieß kann nun entweder in der Dauer der als einfach zusammengefaßten Successionen in ihnen, oder in ihren Bestandtheilen liegen. — Wenn wir die Sprache mit der Musik vergleichen, so entspricht die Quantität in ihr dem Zeitmaß der Noten, und der Accent der Modulation.
15 Quantität und Accent sind nun die beyden Mittel, wodurch einzelne Tonbewegungen, Sylben, in der Sprache verschieden charakterisirt und hervorgehoben werden: und so lassen sich auch Versarten denken in welchen das eine oder das andre dieser beyden Prinzipe herrschend ist.

20 Man sieht leicht, daß ich hiermit auf den Gegensatz der antiken und modernen Verskunst ziele, welcher oft nicht gehörig anerkannt, und beyde daher falsch beurtheilt worden. Verschiedne Begriffe sind beyden gemeinschaftlich, und modifiziren sich nur anders: wie der eines Verses, eines Abschnittes oder
25 einer Pause im Verse, und einer Strophe. Andre sind durchaus in dem andern Gebiete nicht gültig, wie der eines Fußes in der älteren, und der von [12h] männlichen und weiblichen Endungen in der neueren Verskunst.

Der Vers ist in der Poesie eben das, was ein Komma
30 in der Prosa: ein Redeglied, das ohne merkliches Innehalten in einem Athem gesprochen wird. Die Länge kann daher sehr verschieden seyn, denn dieß leidet nur eine ungefähre empirische Bestimmung, so viel sich in Einem Athem ohne Beschwerde sprechen läßt. Die Pause möchte ich als einen Ruhepunkt für die Stimme ohne völliges Innehalten be-

---

[1]) Acht und zwanzigste Stunde.

schreiben. Die Strophe ist ein poetischer Periode, der mit dem prosaischen die Ähnlichkeit hat, daß, wie dieser aus Vorder- und Nachsatz besteht, er auch nicht aus lauter gleichartigen Elementen zusammengesetzt seyn darf, sondern einen unterscheidbaren Anfang und Schluß haben muß. 5

Die roheste Art, den Vers zu messen ist unstreitig die Sylbenzahl, und ohne Zweifel wurde selbst diese in der Urpoesie nicht genau beobachtet: ehe die Sprache durch Schreibung fixirt ward, konnte es bey der ungeschlachten Aussprache sogar ungewiß seyn, wie viel Sylben etwas ausmachte. Eine solche 10 Rede-Abtheilung mußte sich dann dem musi- [13a] kalischen Rhythmus bequemen, ohne Rücksicht auf die Beschaffenheit der Sylben, so daß in diesen, von jener Begleitung entblößt, keine Regel außer den Abtheilungen und Sylbenzahlen bemerkbar blieb. Ein feineres Gefühl foderte nun aber bald 15 eine freywillige Übereinstimmung der Worte und Töne, die entweder in der Dauer, in dem Zusammenfallen kurzer oder langer Sylben- und Noten, oder in den Accenten, in der Hebung der Stimme an gewissen Stellen den musikalischen Modulationen gemäß bestehen konnte. Wo nun das rhyth- 20 mische Prinzip in der Musik herrschte, wie bey den Alten, da gewann es auch in der Poesie den Vorrang: nicht als ob dieses Wirkung von jenem gewesen wäre, sondern beydes rührte aus einem gemeinschaftlichen Grunde her. So lange, bey aller sonstigen Sorgfalt für den Wohlklang und seine 25 Ausbildung die Sylbenzahl doch die eigentliche Grundlage der Versarten bleibt, kann nicht von eigentlicher Quantität die Rede seyn, denn diese substituirt der Bestimmung nach der Sylbenzahl eine höhere nach der Dauer. Quantität und rhythmische Sylbenmaße sind correspon- [13b] dirende Begriffe; 30 so wie, was demnächst gezeigt werden soll, Sylbenzahl und Herrschaft des Accentes und Reim Correlata sind.

Wir geben also zuvörderst einen Überblick von der rhythmischen Metrik der Alten. Sie macht ein vollkommnes System aus, worin nichts willkührlich ist, und dessen Grund- 35 sätze sich auch wissenschaftlich ausführen lassen. Von den Alten ist dieß nicht geschehen, ihre Dichter haben sie, von

einem untrüglichen Instinkt geleitet, ausgeübt, ohne wohl das vollständige Bewußtseyn zu haben; und die Grammatiker haben die Praxis derselben aufbewahrt, aber oft nicht recht verstanden, weil es ihnen eben an der höheren Einsicht in die Grundsätze fehlte. Doch sind ihre Angaben immer der größten Aufmerksamkeit werth, weil sich doch eine ununterbrochne Überlieferung von der Zeit an, wo die Rhythmische Kunst in der höchsten Blüthe war, bis zu ihnen erstreckte. Sie machen daher eine historische Autorität aus, wenn auch nicht eine scientifische.

[Klopstock. Moriz.] Ein deutscher Gelehrter, Herrmann, hat es zuerst unternommen, die Metrik in ihrem ganzen Umfange wissenschaftlich zu [13c] behandeln. Er hat eingesehen, daß die Rhythmik sich unabhängig von der Erfahrung müsse ableiten und demonstriren lassen. Allein bey aller Energie und aufgewandtem Scharfsinn, bey den unendlich vielen belehrenden Bemerkungen im einzelnen, scheint mir doch das Ganze seines Systems durchaus unhaltbar und falsch. Es deducirt nämlich den Rhythmus aus der Kategorie der Caussalität, da er doch als sinnliche Anschauung nichts mit den reinen Verstandesbegriffen zu schaffen haben kann, sondern zur Zeit gehört, und aus ihr seiner Form und Bedeutung nach construirt werden muß. Überdieß geht Herrmann nicht nur gegen das Ansehen der alten Grammatiker, sondern auch der Dichter selbst viel zu frey zu Werke, indem er, was ihm in den Lesearten von diesen nicht ansteht, ohne Umstände emendirt. — Von meiner Ansicht der alten Metrik kann ich hier natürlich nur die ersten Linien verzeichnen.

Die Anlage zur Quantität liegt im Wesen der Sprache. Denn wenn alle Tönbewegungen in ihr gleiche Dauer hätten, so [13d] würde sie wie die nach gleichen Zeiten abgemessenen organischen Functionen den Charakter der Willkühr entbehren. Es giebt also längere und kürzere Sylben, aber wegen der unaufhörlich und unmerklich wechselnden Grade der Schnelligkeit und Langsamkeit im Fortgange der Vorstellungen, wornach sich der Vortrag der Rede richtet, ist in dieser kein bestimmtes Verhältniß der Längen und Kürzen zu einander wahrnehmbar.

Um dieß bestimmt hervorzuheben, wird etwas dem Tempo in der Musik analoges erfodert, was nur bey einer Rede die von den Zufälligkeiten des Gedankenganges frey gemacht ist, und ihren Zweck in sich selbst hat, eintreten kann. Das einfachste und also sich natürlich von selber darbietende Verhältniß der Dauer, ist das vom Einfachen zum Doppelten, oder vom Ganzen zur Hälfte. Entweder kann dieß nun wiederhohlt, und die Eintheilungen der Dauer vervielfältigt werden, wie es in der modernen Musik geschieht; oder man bleibt bey einer einzigen Verschiedenheit stehen. Dieß ist in der Sprache nothwendig der Fall, weil die redende Stimme einen viel beschränkteren Umfang hat, als die singende. Über einen gewissen Grad hinaus [13°] kann sie, ohne die Articulation verlohren gehn zu lassen, die Sylben nicht kürzen, und ohne zu schweben und in Gesang überzugehen, nicht verlängern. — Es giebt also Längen und Kürzen, wovon jene zwey Zeiten, diese nur eine Zeit haben.

Wenn wir nun diese Messung nach Zeiten, nicht nach der Zahl der Sylben, im allgemeinen betrachten, so scheint daraus die Regel herzufließen, daß jede lange Sylbe mit zwey Kürzen, und umgekehrt, vertauscht werden darf. Allein dieß wird vielfältig durch andre Rücksichten eingeschränkt, die wir jetzt näher kennen lernen wollen.

Die kleinsten rhythmischen Einschnitte im Verse heißen Füße, und entsprechen den Takten in der Musik, welche auch bey den Alten eben so genannt wurden. Bey den Füßen ist nun zu achten auf die Zahl der Zeiten und Sylben, auf die Schnelligkeit oder Langsamkeit, auf den Charakter der Bewegung, welchen die Alten auch insbesondre Rhythmus nannten, und auf das Verhältniß der beyden Hälften des Fußes zu einander. Die verwickelte Frage von der Arsis und Thesis wollen wir hier gar nicht berühren.

[13ᶜ] Wenn wir uns zwey Füße denken, den einen von vier kurzen, den andern von zwey langen Sylben, so sind sie sich in Ansehung der Zeiten gleich, aber jener ist sehr schnell, dieser sehr langsam; beyde haben wegen der gleichen Dauer der Bewegungen noch gar keinen rhythmischen Cha-

rakter. Dieser bestimmt sich nach der Anordnung der Längen und Kürzen. Jene vorangestellt machen einen beruhigenden, diese einen aufregenden Eindruck, weil jene eine nachlassende und ausruhende, diese eine sich verstärkende Kraft darstellen. Man kann darnach die Füße in steigende und fallende eintheilen: Jambus, Trochäus, Daktylus, Anapäst ꝛc. Das Aufsteigen nach dem Fallen macht zusammen eine stätige Schwungbewegung; das umgekehrte hingegen eine zerrissene und in sich widerstreitende. Daher ist der Choriambus der vollkommenste metrische Accord, der Antispast die stärkste Dissonanz, wie Moriz sehr fein gezeigt hat. Allein die Lösung von diesem liegt dennoch sehr nahe, denn sobald der Antispast wiederhohlt wird geht er in den Choriambus über, und umgekehrt. Hieraus folgt nun, daß die Verse entweder aus Füßen von gleichartigem Rhythmus zusammengesetzt seyn müssen, oder, findet eine Umkehrung des Rhythmischen [13s] Ganges Statt, so muß sie gehörig vorbereitet seyn; oder endlich, besteht der Vers durchaus aus widerstrebenden Bestandtheilen, welches aber nur im lyrischen vorkommt, so muß die Dissonanz in der Folge der Strophe aufgelöst werden.

Die Füße, welche an sich keinen rhythmischen Charakter haben, fügen sich dem herrschenden, neigen sich entweder zum Steigen oder Fallen, und dieß macht es begreiflich, warum der Spondee sowohl in Trochäen als Jamben, in Daktylischen als Anapästischen Sylbenmaße eine Stelle findet.

Die gleiche Taktart (nach der Kunstsprache der Alten Daktylische) giebt dem Verse einen einfacheren und ruhigeren Gang; die doppelte (jambische) einen rascheren; die Taktart von 2 zu 3, und von 3 zu 4 (paeonische und epitrite) machen den complizirtesten Rhythmus. Die erste war daher vorzugsweise dem Epos, die zweyte dem Drama gewidmet, die dritte und vierte kommen nur in lyrischen Gedichten vor.

Die regelmäßige Wiederkehr läßt sich entweder schon in den Theilen eines einzelnen Verses wahrnehmen, oder erst durch Vergleichung zwey ganzer Verse, oder sie wird bis auf [13h] mehre Verse aufgeschoben: demnach entstehen gleichförmige Versarten, ungleichförmige, und Strophen. Die ein-

fachste Strophe ist, wenn zweyerley Verse mit einander abwechseln; der größte Umfang einer Strophe wird durch die Fassungskraft des Gehörs begränzt, wobey aber die musikalische Anlage einer Nation, und fehlende oder unterstützende Begleitung der Musik bedeutende Unterschiede machen. Je öfter die metrische Wiederkehr eintritt, desto laxer darf das Gesetz derselben seyn, ja schon die Vermeidung der Einförmigkeit macht dieß nothwendig; je mehr sie hingegen umfaßt, desto weniger abweichende Bestimmungen finden dabey Statt, daher sind die langen lyrischen Strophen am gebundensten, und die Freyheit, Füße mit einander zu vertauschen tritt besonders bey den gleichförmigen Versarten ein, die aus der Wiederhohlung eines herrschenden Fußes entstehen. So nimmt der Hexameter, ein rein daktylischer Vers nur den Spondeus, aber diesen an allen Stellen auf; der Jambe den Spondeus, Anapäst, Daktylus und Tribrachys, aber die drey ersten nur einmal [14a] ums andre; unter derselben Bedingung der Trochäe den Spondeus und einige andre Füße; der Anapäst den Spondeus und Daktylus an allen Stellen, weswegen er auch unter diesen Versarten die von dem unruhigsten wechselndsten Rhythmus ist. Wir sehen aus dem obigen, daß, so wie auf der einen Seite nicht alle Füße von gleichen Zeiten einander substituirt werden können, auf der andern der Wechsel zuweilen mit solchen verstattet ist, die eine Zeit mehr haben, so daß ein Takt oder ein halber diese überträgt. Alle diese Bestimmungen haben ihre Gründe in der Natur der Sache, die sich mit fast mathematischer Evidenz darthun lassen, was uns aber zu weit führen würde.

Verse von bedeutender Länge haben einen Hauptabschnitt oder Cäsur, oft noch mehre untergeordnete. Auf diese hat der Sinn der Worte, die Pausen in der Wortfügung Einfluß, weil der Vers natürlich als ein stätiges Ganzes fortlaufen wird, wenn nicht ein anderweitiger Bestimmungsgrund hinzukommt. Soll der aus gleichartigen Füßen bestehende Vers nicht aus einander fallen, so muß die Cäsur nicht an das Ende eines Fußes sondern in die Mitte gestellt werden, wodurch zugleich der Vortheil entsteht, daß der Rhythmus, wie-

wohl er derselbe bleibt, und dadurch den Vers als eine stätige Größe bezeichnet, in der letzten Hälfte umgekehrt scheint. Dieß ist der Fall bey den Cäsuren des Hexameters und Trimeters. [14b] Bey den trochäischen Tetrametern und Anapästen findet die Regel eine Ausnahme: doch um davon die Gründe zu entwickeln, würde man tiefer in die Natur dieser Versarten eingehen müssen. Beym Pentameter fällt der Abschnitt, nach der Art wie einige alte Grammatiker das Schema des Verses geben, deren Lehre Herrmann verwirft, die ich aber aus den Grundsätzen rechtfertigen zu können glaube, ebenfalls in die Mitte eines Fußes; nur bewerkstelligt er hier nicht eine scheinbare Umkehrung des Rhythmus, sondern er verbirgt vielmehr eine wirklich vorhandne.

Die ungleichförmigen Versarten und Strophen können nicht willkührlich zusammengesetzt werden, sondern müssen nach Übereinstimmungen und Contrasten der Füße gemischt seyn. Den Gesetzen, welche die Alten hiebey beobachtet haben, und die unstreitig wie alles in ihrer Metrik, aus den obersten Grundsätzen herfließen, ist besonders in Ansehung der verwickelten Lyrischen Sylbenmaße noch nicht gehörig nachgespürt worden, und wir sind weit davon entfernt diese alle in ihren Gründen zu verstehn. Im ganzen genommen muß die Strophe so gebaut seyn, daß sie Anfang und Schluß durch sich selbst ankündigt, Erwartung erweckt und befriedigt; die anfangenden Rhythmen werden zu diesem Zwecke einen aufregenden, die schließenden einen [14c] beruhigenden Eindruck machen müssen. Doch kann auch das Gegentheil Statt haben, wo Unruhe und plötzliches Wechseln heftiger Gemüthsbewegungen ausgedrückt werden soll, wie bey den Archilochischen Versarten, die aus einer Taktart immerfort in die andre übergehen, und oft die raschere zuletzt haben.

In allen rhythmischen Versarten ist es Gesetz, daß weder der Schluß des Verses noch der ganzen Strophe mit einer Pause im Sinne zusammenzutreffen braucht; wobey sie so weit gegangen sind, daß im lyrischen, wo die Sprache am meisten der Gewalt des Rhythmus unterworfen ward, Vers und Strophe oft in der Mitte eines Wortes aufhört, indem

alles als eine stätige Größe betrachtet ward. Das einzige Vorrecht, welches dem Schlusse der Verse zugestanden war, ist die beständige Gleichgültigkeit der letzten Sylbe.

Da die von den Alten gebrauchten Sylbenmaße immer aufs vollkommenste mit dem Geiste der Dichtart übereinstimmen, ja nichts anders sind als dieser selbst hörbar gemacht, so behalten wir es uns vor, einige der wichtigsten, den Hexameter, das elegische Distichon, den Trimeter, bey Betrachtung der Gattungen näher zu charakterisiren. Wir werden alsdann auch Gelegenheit haben, das Problem zu berühren [14d] warum für das allumfassende Epos nur eine einzige sehr einfache Versart, für den Dialog im Drama ebenfalls nur wenige, für die kurzen lyrischen Gesänge hingegen eine unzählige Menge der complizirtesten vorhanden ist. — Aus der ganzen Wirkungsart des Rhythmus ist einzusehen, daß eine Versart je künstlicher sie complizirt ist, desto mehr eine beschränkte und ausschließende Bestimmung bekömmt; je einfacher hingegen ihr Bau, und je unbestimmter ihr Charakter, desto mannichfaltiger ist ihr Gebrauch. Daher läßt sich begreifen, wie die Alten den Hexameter durchgängig, im epischen und didaktischen Gedicht, ferner in der Idylle, bey den Römern in der Satire, abwechselnd mit andern Versen in der Elegie und der Archilochischen Ode, dann im Epigramm, eine Abart desselben sogar hie und da im Drama gebrauchen konnten, wobey freylich darauf gerechnet war, daß der Dichter die in dem Sylbenmaße liegende Bildsamkeit zu benutzen wußte. Auch der jambische Trimeter, dessen Richtung schon weit bestimmter ist, nahm unter den Händen der Lyriker, Tragiker und Komiker sehr verschiedne Modificationen an.

Es ist im vorhergehenden häufig von der bey uns gelungenen Einführung der alten Versarten die Rede gewesen. Ich will den Verlauf dieses wichtigen Ereignisses, so wie [14e] den Punkt, bis zu welchem es eigentlich damit gediehen ist, kürzlich angeben.

Die Sache ist in den übrigen wichtigsten Europäischen Sprachen ebenfalls, zum Theil schon vor Jahrhunderten versucht worden, hat aber keinen Eingang gefunden. Klopstock

kann also in so fern gar nicht für den ersten Erfinder gelten, nicht einmal in Deutschland: nur durch den Erfolg ist sein Unternehmen so merkwürdig geworden. Man kann sagen, es sey eben darum geglückt, weil er es durchaus verkehrt an-
5 gefangen; hingegen bey andern Nationen aus dem entgegengesetzten Grunde misglückt. Um dieß nicht paradox zu finden, muß man sich erinnern, daß das Prinzip der rhythmischen Versarten dem der gereimten ganz heterogen und widersprechend ist. Die Empfänglichkeit für jene durfte also nicht
10 zu plötzlich aufgefodert, sondern konnte nur allmählig geweckt werden. Das erste thaten die gelehrten Einführer der alten Sylbenmaße in andern Sprachen: sie fingen mit absolutem Rigorismus sowohl in Beobachtung des Rhythmus, als eigner Gesetze der Quantität die vom Accent unabhängig waren,
15 und in der Zurücksetzung von diesem, an. Klopstock hingegen begann mit der äußersten Laxität; er [14f] hatte anfänglich weder vom alten Rhythmus, noch von den Gesetzen der Deutschen Quantität einen Begriff, und verstand sein eignes Unternehmen durchaus nicht. Er glaubte nämlich den Regeln
20 des Hexameters Genüge zu leisten, wenn er an die Stelle jedes metrischen Accentes, jeder Arsis, eine accentuirte Sylbe brächte, und führte so noch den Trochäen durchgängig statt des Spondeen ein, wodurch der Hexameter gänzlich seine Natur veränderte, und eine Versart ward, welche kein Alter für eine
25 nach ächten rhythmischen Grundsätzen gebaute anerkannt hätte. — Auf eben diese Art verfuhr er mit den nachgebildeten lyrischen Sylbenmaßen, daß er, wo Füße von mehren Längen nach einander stehen sollten, Längen und Kürzen eins um das andre wechseln ließ. — Späterhin entdeckte er das Gesetz
30 unserer Quantität, er entdeckte daß es Spondeen gäbe, und daß sie sich metrisch gebrauchen ließen. Allein nun glaubte er dem Hexameter einen großen Dienst damit geleistet zu haben, daß er als dritten Hülfsfuß den Trochäus darin eingeführt, weil der Vers dadurch mehr Mannichfaltigkeit, und
35 somit mehr Fähigkeit der nachahmenden Darstellung und des Ausdrucks erhalte. Dieses lyrische Prinzip ist überhaupt immer sein oberstes bey Beurtheilung der Sylbenmaße ge-

blieben; zum Gefühl der Nothwendigkeit [14a] einer gesetzmäßigen Wiederkehr hat er sich nie erhoben. Darum stieß er sich auch nicht daran, daß es alten rhythmischen Grundsätzen zuwider ist, einen Fuß, der eine Zeit weniger hat, zu substituiren; ja er suchte die nicht gehörig verstandnen Lehren der Alten verdächtig zu machen, und ihre Praxis herabzusetzen. Daher kehrte er sich auch nicht an die Vorschriften, welche die Cäsuren betreffen, sondern desorganisirte den Vers durch Einführung einer Menge unerlaubter. Daher ist nun die seltsame Erscheinung gekommen, daß der Erfinder des deutschen Hexameters viele tausend gemacht hat, die keine sind, sowie ein großes episches Gedicht, welches auch keins ist. Den metrischen Ausdruck hat er zwar in späteren Zeiten sehr ausgebildet; aber über die Gränzen des besonderen im Verhältniß gegen das allgemeine blieb er ganz auf dem Irrwege. In den eignen von ihm erfundenen lyrischen Sylbenmaßen kam er zwar auf den vollkommensten Rigorismus, aber meistens wieder nicht auf die rechte Art, indem er der Sprache rhythmische Zusammenstellungen zumuthete die nicht ohne Zwang in ihr zu bewerkstelligen sind. Doch waren diese künstlichen Übungen immer von Nutzen, theils um die Gesetze unsrer Quantität vielseitiger ans Licht zu bringen, theils um die Empfäng- [14b] lichkeit für das Rhythmische zu wecken.

[15a] Gleichzeitige Versuche mit Klopstock. — Uz noch früher, Ode an den Frühling. Beobachtung des alten Gesetzes der Position darin, nebst dem accentuirter Sylben an den Stellen, wo wir metrische Accente hören. — Kleistischer Hexameter. Schlechter anapästischer Vers. Äußerste Holprigkeit. Ramlers Übersetzungen aus dem Horaz und eigne Oden. Kein Gehör, weder für Quantität noch für Rhythmus. — Patriarchaden Bodmer, Wieland. Fernere Nachahmer Klopstocks. Vernachlaßigte Cultur der antiken Verskunst bis auf die Stollberge. Voß und Bürger zeigten zuerst wieder mehr Sinn. — Voß schritt immer darin fort. Ist der zweyte Erfinder geworden. Seine Cultur des Hexameters, worin sie besteht. Herstellung der wahren Rhythmischen Perioden. Häufigerer Gebrauch des Daktylus, Benutzung des Spondäen, und

möglichste Beschränkung und Verbergung des Trochäen. [Goethe.] Aussicht auf fernere Vervollkomnung durch gänzliche Verbannung desselben. Wie dieß möglich? durch mehr Rücksicht auf materiellen Sylbengehalt. Spondäisirende Trochäen.

5 Wie unermeßlich viel noch zu thun übrig. Hexameter und Elegie bisher nur. — Trimeter, trochäische Tetrameter, Anapäste 2c. ferner die chorischen Sylbenmaße. Jetzt muß man immer gleich mit dem Rigorismus anfangen. Voß einige sehr künstliche Versuche, Ionicos a minore. Haltwinken u. s. w.

10 Dollmetschung der alten Dramatiker.

Nähere Bestimmung der Sylbenzahl, wenn nicht aus der Quantität, nothwendig aus der Qualität der Sylben [15 b] geschöpft. Mögliche Hauptarten: Alliteration, Assonanz und Reim. Alles Dreyes ein Gleichlaut, das erste in den Con-

15 sonanten, das 2te in den Vocalen, das 3te in beyden. Das erste durchaus die Articulation betreffend, die sich am bedeutendsten zu Anfange der Wörter offenbart. Daher Beobachtung der Alliteration zu Anfange der Wörter und auch der Verse. — Bey der Assonanz bloß das musikalische Prinzip

20 herrschend. Der Reim Synthesis von beyden, wie es die poetische Sprache seyn soll, und ihr daher in den meisten Fällen am angemessensten.

Alliteration nicht etwa eine todte grammatische Künsteley, sondern bey sehr rohen Nationen üblich. Spielender Gebrauch

25 desselben zum Nachahmenden, Mimischen und Burlesken. — Meistens auf Einen Vers eingeschränkt. Assonanz durch das ganze durchgehend als musikalischer Hauptton. Reim in der Mitte zwischen beyden stehend. Definition: Gleichlaut der Vocale und Consonanten von einem accentuirten Vocale an.

30 Männliche, weibliche, gleitende. Vielsylbigere Reime sind wohl möglich aber von geringem Gebrauch. Warum? Verkündigerin, Entsündigerin. Wie er am Ende der Wörter sich befindet, so ist auch seine natürlichste Stelle am Ende der Verse, wegen der volleren Articulation und Modulation.

35 Eingeschaltete Reime, ihre Wirkung. —

Wirkung des Reimes überhaupt: Verknüpfung, Paarung,

Vergleichung. Erregte Erwartung schon im einzelnen Verse und Befriedigung. Erinnerung und Ahndung, statt daß die alte Rhythmik immer in der Gegenwart fest halt, und allen Theilen gleiche Dignität giebt. — Daher liegt im Reime das romantische Prinzip, welches das entgegengesetzte des plastischen Isolirens ist. Allgemeines Verschmelzen, hinüber und herüber ziehen, Aus- [15c] sichten ins Unendliche. — Auch das Geistige und Hörbare an den Wörtern verknüpft der Reim weit inniger als der Rhythmus. Daher seine leisen unnennbaren Zaubereyen. Geschworne Reime und seltne. Echo. Aufgegebne Räthsel. Bizarre Reime im Burlesken. — Richtigkeit. Euphonie. Bedeutsamkeit. Hauptbegriffe und Bilder, die das Ganze repräsentiren. Natürliche Anlage zum Gedankenreim in den verschiednen Sprachen. Accentuirte Biegungssylben. Im deutschen Wurzelwörter. — Rückwirkung auf den Vers. Heraushebung der Accente. Der Reim Hauptaccent, bey kurzen Versen der einzige, bey längern Anordnung der übrigen. Alexandriner und 10 oder 11sylbiger Vers. — Verschlingung der Reime. Stellung unmittelbar nach einander. Alterniren. Regelmäßiger Wechsel männlich und weiblicher Reime. Warum im Französischen eingeführt. — Abzuschaffen, wo künstlichere Verschlingungen gebraucht werden, wo erst das romantische Prinzip der Verknüpfung recht sichtbar wird. — Übung des Ohres dazu. [Werth des Reimes. Reime dich oder ich fresse dich. — Klopstocks Reimverfolgung. — Geschichte. Erfindung.]

Bearbeitung der gereimten Sylbenmaße nach den Holländern und Franzosen. Alexandriner Deutsche Gründlichkeit dabey. Verkehrter Einfluß der Einführung antiker Sylbenmaße. Foderung genauer Beobachtung der Quantität. Unerträgliche Einförmigkeit. Bearbeitung der gereimten Versarten in neueren Zeiten nach den Italiänern und Spaniern; Stanze, Sonett, Terzine. Weibliche Reime durchgängig. Einwendungen gegen sie widerlegt. Beyspiel der Spanier.

[15d] Apologie der Wortspiele. Ungerechte Verachtung derselben. Die Poesie überhaupt ein Spielen mit Worten. Das Wortspiel thut das im einzelnen was die Poesie an der Form der ganzen Sprache. Wortspiel — Spiel im Spiel.

Analogie mit dem Reime: die materiellen Bestandtheile begründen bey diesen eine poetische Beziehung. — Foderung, daß die Sprachzeichen eine Ähnlichkeit mit dem Bezeichneten haben sollen. Befriedigung durch poetische Behandlung im Ganzen. Das Wortspiel geht einen näheren Weg, und legt Beziehungen hinein, die in der Ableitung und im wahren Bau des Wortes nicht liegen. — Das edle Wortspiel im ernsten Styl — Auffindung leiser Anspielungen. Empfänglichkeit der Fantasie und des Gefühls für die entferntesten Verwandtschaften. Die ganze Natur Spiegel des geliebten Gegenstandes. Beyspiel an Petrarca: Laura, l'aura, lauro, l'auro. — Das komische und burleske Wortspiel erlaubt absichtliche Verdrehung. Affentheuerlich. Protfrission. Maulhenkolisch. Fischart. Rabelais.

Beurtheilung der Wortspiele. Alles hängt von der Bedeutung ab. Leichtigkeit, Ungezwungenheit. Im komischen kann selbst der fantastische Zwang eine Schönheit seyn. Schale Wortspiele die Ursache warum sie in Verfall geriethen. Doppelsinn. Reiz desselben. Sinnreiche Beschaffenheit einer Rede zweyen Zwecken zugleich zu dienen. Die gewöhnliche Zweydeutigkeit. An sich ein schlechter Spaß, wenn sie nicht anders woher ihren Werth bekommt. Schnelle Gegenwart des Geistes. La victoire. Canon law. Dieß findet sich schon im Fischart.

Die Sitte der Wortspiele [1]) uralt. Etymologien der Namen im alten Testament. Segnungen Jakobs. Spuren im Homer. Die hörnerne und elfenbeinerne Pforte. *ουτις*. Aeschylus. Aristophanes. Sophokles. *Αιας*. Falsche Einwendung hiegegen. Reizbarkeit des Gemüths in der Leidenschaft für die feinsten sinnlichen Beziehungen. — Neigung des Plato zum Wortspiel. Sophisten und Rhetoren. Cicero. — Neuere Poesie, Petrarca. — Cervantes. Die Spanier der Ausschweifung hiebey ausgesetzt, wegen ihrer großen Virtuosität im Sinnreichen. In der Galatea: blanca. — Lope's Wortspiel: cielos, celos die lange Nase. Die Italiäner exzelliren nicht so in Epigrammen. — Shakspeare Meister in Wort-

[1]) Kostspielig, wortspielig. Gespielt, gespielt. Wortspielicht.

spielen aller Art. Ernster tragischer Gebrauch. Gaunt. Meine. Komischer. Falstaff. — Im deutschen Minnesinger. lobelich tobelich, ritterlich hinderlich. Hans Sachs. Luther. — Weckhrlin, Fleming. Abgekommen aus Ohnmacht des Geistes, Fantasielosigkeit. Erneuerung. Goethe. Weiß machen. Abraham a Sta Clara. Schiller im Wallenstein. — Tieck. Das jüngste Gericht. Verschießen. Polemischer Gebrauch. Lichtenberg To bäh or not ꝛc. Schelling.

[16a] **Von der Mythologie.**

Über das Wesen derselben sind schon bey der Einleitung zur Poesie allgemeine Winke vorgekommen. Die hergebrachte schulmäßige Übersetzung des Wortes ist Fabellehre. Allein anerkannter Maßen gehört nicht alles fabelhafte zur Mythologie; z. B. die Aesopischen Fabeln, die gleich anfangs als absichtliche Erdichtungen, um einen moralischen Satz zu exemplifiziren, gegeben und aufgenommen worden sind, können nicht dazu gerechnet werden, sondern es liegt in dem Begriffe, daß das Fabelhafte irgendwo und irgendwann für wahr gehalten worden sey. Und zwar sind die Mythen nicht allmählig zu diesem Credit gelangt, sondern sie haben ihn ursprünglich gehabt: es sind Dichtungen, die ihrer Natur nach auf Realität Anspruch machten. Wie konnten sie dieß nun, wenn sie doch hinterdrein für jenes erkannt werden mußten? Es läßt sich nur daraus erklären, daß wir einsehen, Fantasie sey die Grundkraft des menschlichen Geistes, worauf wir schon häufig hingedeutet haben. — Der ursprünglichste Akt der Fantasie ist derjenige, wodurch unsre eigne Existenz und die ganze Außenwelt für uns Realität gewinnt. Daß diese ein Produkt unsrer eignen Thätigkeit sey, kann [16b] jedoch nur durch Speculation dargethan werden, nie ins Bewußtseyn fallen. Das entgegengesetzte Extrem ist die künstlerische Wirksamkeit der Fantasie, die selbstbewußt ist, und mit Absicht geleitet wird Diese ist in Ansehung ihrer Produkte rein ideell, d. h. sie macht für sie keine Ansprüche auf Wirklichkeit, und bedarf deren nicht. Zwischen obigen beyden liegt nun die,

woraus die Mythologie hervorgeht, in der Mitte. Sie giebt folglich ihren Producten eine ideelle Realität; d. h. für den Geist sind sie wirklich, wiewohl sie in der sinnlichen Erfahrung nicht nachgewiesen werden können. Dieß deutet auf eine Epoche des menschlichen Geistes, wo die Fantasie herrschend ist, aber nicht zum vollen Bewußtseyn ihrer Herrschaft kommen kann, weil noch keine reine Scheidung zwischen ihr und dem Verstande, als der eigentlich entgegengesetzten Kraft, vorgefallen ist. Wir können uns selbige und die mythische Weltschöpfung recht gut unter dem Bilde des Traumes deutlich machen, während dessen auch niemals ein Zweifel an der Realität der vorübergehenden Bilder eintritt, wenn sie auch noch so unzusammenhängend, und sogar widersprechend sind. [16c] Moriz hat dieß vortrefflich auf die alte Mythologie angewandt, und gezeigt, wie eben deswegen der Mangel an Methode und System darin nicht störend einwirkte, und das scheinbar Chaotische mit innrer Harmonie und poetischer Consistenz bestehen konnte. Der Zeitpunkt, wo der mythische Glaube aufhört und eine prosaische Ansicht der Dinge an seine Stelle tritt, würde demnach dem Erwachen zu vergleichen seyn, welches die Herrschaft der Fantasie durch Sorgen und Geschäfte, wobey der Verstand die Oberhand hat, aufhebt. Die Poesie ist eine künstliche Herstellung jenes mythischen Zustandes, ein freywilliges und waches Träumen.

Überall wo die menschliche Natur sich mit Nothwendigkeit entwickelt, ohne mögliche Eingriffe einer fehlerhaften Willkühr, kann sie nicht irren. Die Mythologie ist eine im Gange der menschlichen Cultur wesentliche, und unabsichtliche Schöpfung der Fantasie: es muß ihr also Wahrheit zum Grunde liegen. Das Fabelhafte ist also nicht bloß für wahrhaft gehalten worden, sondern es ist in einem gewissen Sinne wahr; ja man kann sagen, daß in dem Geiste ächter Dichtungen alle Wahrheit beschlossen liegt. Denn die verstandesgemäße Kenntniß und Beschreibung der Welt ist keine Dar- [16d] stellung mehr, keine Ansicht aus dem Ganzen des menschlichen Gemüths, sondern vermittelst einer vereinzelten Kraft desselben, mit möglichstem Abzug derjenigen, welche allein Realität ver-

leiht, der Fantasie. Wenn also der Glaube an Mythologie verloren geht, so ist es aus Mangel an Sinn dafür, und jede poetische Wiederbelebung ist eine Anerkennung des in ihr liegenden wahren Gehalts.

Der Mensch bleibt für sich selbst immer der Mittelpunkt von allem, von dem er ausgehn und zu dem er wieder zurückkehren muß. Er kann sich nun in seiner Mythologie als ein sinnliches Wesen und einen Theil der Natur darstellen, oder nach einem Streben, das ihn von dieser unabhängig macht und darüber hinausgeht. Jenes wird eine irdische und natürliche (darunter verstehe ich hier, sich mit der Natur beschäftigende) Religion geben; dieses eine heilige und geistliche. Da der Mensch zuvörderst ein sinnliches Wesen ist, so wird die erste Art sich überall zuerst hervorthun, und als natürliche Religion aller entstehen; da hingegen die zweyte nur durch den Einfluß einzelner Männer von überlegener Weisheit verbreitet wird, und daher den Charakter einer geoffenbarten Religion gewinnt. Das doppelte Prinzip im Menschen, [16*] das realistische und idealistische wird sich zwar in beyden äußern, jedoch eine der Hauptrichtung gemäße Wendung nehmen. Dort wird sich selbst das Streben nach dem Unendlichen leiblich durch Taumel und Spannung; hier das Bedürfniß der Versinnlichung und körperlichen Gegenwart geistlich zeigen: jenes bringt Orgien, dieses Sacramente hervor, die man als die entgegengesetzten mystischen Gipfel der beyden Religionsarten betrachten kann.

Realistische Mythologieen kennen wir eine große Menge, aus verschiednen Zeitaltern und Nationen, rohern und ausgebildetern, dürftigern und reichern. Die universellste aber und interessanteste, die auch am vollendetsten in Poesie und Kunst übergegangen und durch sie verewigt worden, ist die Griechische, an der sich alles darlegen läßt, was sich in andern oft nur angedeutet findet, auf die wir daher hier ganz besonders Rücksicht nehmen wollen. Von der entgegengesetzten Art ist uns nur die christliche Religion ganz ihrem Wesen nach bekannt; es scheint verschiedne von verwandtem Geiste im Orient zu geben, aus welchem ja auch das Christenthum

zu uns gekommen ist, und vielleicht muß man selbst die Religion der Braminen, trotz ihrer bunten Vielgötterey, [161] dazu rechnen; ja sie könnte vielleicht, unter einem Himmelstriche entstanden, der bey der reizbarsten Empfänglichkeit zu contemplativer Ruhe einladet, die vollkommenste Gestaltung derselben seyn.

Hume hat eine natürliche Geschichte der Religionen geschrieben: ich wollte, es schriebe einmal einer eine religiöse Geschichte davon. Bey jener, die auch von andern antireligiösen seynwollenden Philosophen cultivirt worden, läuft es darauf hinaus, aller sogenannte Aberglauben sey aus eigennützigen Leidenschaften, Furcht und Hoffnung entsprungen; diese Anlagen hätten dann die Priester zum Betruge und zur Unterjochung der menschlichen Vernunft benutzt. Man erkläre aber doch erst, wie diese Leidenschaften eine solche Richtung über das Sichtbare hinaus auf etwas Unsichtbares nehmen konnten, wenn der Mensch, wie sie behaupten, ein so durchaus sinnliches Geschöpf war. Er würde alsdann an nichts glauben, ja sich durchaus nichts einfallen lassen, was nicht in der baaren Erfahrung läge; und da sich dieß gewiß nicht von dem Begriffe der Gottheit vorgeben läßt, so hätte priesterliche Schlauheit gar keine Handhabe gehabt, um sich seines Geistes zu bemächtigen. Man wird wohl zugestehen müssen, daß Religion [162] eben so wohl ein ursprüngliches Element unsers Daseyns ist als Poesie, weil nimmermehr etwas in den Menschen hineinkommen kann, sondern alles sich aus ihm selbst entwickelt. Es ist nicht die materielle Furcht vor bestimmten Gegenständen, was zur Götterverehrung bewegt; sondern eine unbestimmte und gränzenlose, ein geheimer geistiger Schauer, den keine körperliche Sicherung aufheben kann. Eben so wenig die Hoffnung auf bloß irdische Güter, sondern eine durch diese nie befriedigte Sehnsucht, mit Einem Wort der Trieb nach dem unendlichen. Beydes mag sich unter einer noch so rohen Gestalt offenbaren, so bleibt doch das Prinzip kenntlich. Jede innere Anschauung, die daraus herfließt, ist in ihrer Eigenthümlichkeit für den Menschen, in welchem sie entsteht, wahr, und in so fern, weit entfernt, daß

jede religiöse Meynung Aberglaube seyn sollte, giebt es gar keinen Aberglauben. Dieses Wort kann nur einen sich selbst misverstehenden Glauben bedeuten, oder einen ohne eigne Selbstthätigkeit der Fantasie durch bloße Überlieferung angenommenen, gleichsam einen Afterglauben. Was hingegen gewöhnlich Aufklärung heißt, läßt sich vielmehr als eine wahre Verfinsterung betrachten, nämlich als Auslöschung des innern Lichtes, und Beschränkung auf die [16b] materielle Existenz, die dadurch ebenfalls ihre höhere Bedeutung verliert.

Wir gehen zur Betrachtung der Griechischen Mythologie über, in welcher sich drey verschiedne Stufen unterscheiden lassen: die physische, die mystische und die idealische. Es versteht sich, daß sie nicht strenge nach Zeiten gesondert waren, sondern in einander flossen, und neben einander bestanden; doch ist die angegebne Ordnung wohl die in welcher sie zuerst zum Vorschein gekommen sind. Die beyden ersten Stufen hat die Griechische Mythologie mit vielen andern gemein, die letzte ist fast nur in ihr bis zur höchsten Vollendung ausgebildet.

Es ist, wie wir schon beym Ursprunge der Sprache bemerkt haben, dem kindlichen Menschen unmöglich, sich eine andre Wirkungsart vorzustellen als die, welche er in sich fühlt. Jede Ursache von Veränderungen wird ihm daher ein handelndes, mit Willen und Leidenschaften begabtes Wesen, er vermenschlicht alle wahrgenommenen Naturkräfte. Diese sind unvergänglich, unter dem Wechsel der Erscheinungen, die sie hervorbringen, dennoch unwandelbar, unerforschlich, mit dem Menschen verglichen unermeßlich mächtig, also Götter. So bevölkert [17a] sich der Himmel und die Erde mit mannichfaltigen Göttergestalten. Die Elemente werden auf verschiedne Weise und mit eigenthümlichen Bestimmungen personifizirt. So bedeutete Zeus im Griechischen Mythus die obere Luft, Juno die untere; das Feuer des Blitzes fiel dem Jupiter anheim, das der Sonne dem Apoll, das Feuer der Erdbrände, und überhaupt der irdische Gebrauch desselben hat den Vulkan zum Vorsteher. Eben so giebt es mehre Gottheiten des Wassers nach den sinnlichen Massen und Ansichten desselben:

der Oceanus, in so fern er das feste Land umgiebt; Neptun, als die bewegte und wellenschlagende See; Nereus scheint die stille Meerestiefe zu bezeichnen. Das Wasser individualisirt sich nun noch ferner in einer Menge Untergottheiten, Nereiden im offnen Meer, Flußgöttern, Nymphen der Quellen u. s. w. Außer der allgemeinen Gottheit der Erde giebt es Localgötter der Berge, Thäler, Wälder, Fluren, Oreaden, Napäen, Dryaden u. s. w., so daß kein Fleck der umgebenden Natur unbeseelt blieb.

Da die Personification, wie wir gesehen haben allgemeine Form der Ursprache ist, so bleibt auch die Vergötterung nicht bey den Massen und Kräften der materiellen Natur stehen, sondern geht in das ideelle Gebiet über, und Beschaffenheiten oder Ereignisse, die [17b] wiewohl am Menschen befindlich, doch die Willkühr des einzelnen übersteigen, und dem gesamten Geschlechte angehören, werden nach der Analogie der Naturkräfte zu Gottheiten erhoben. Dergleichen sind menschliche Anlagen, Zustände, Beschäftigungen, Leidenschaften, ja sittliche Verhältnisse. So sind z. B. Schlaf und Tod mit Recht als Gottheiten betrachtet worden: der Mensch fühlte, daß er sich ihrer Macht nicht entziehen konnte, er erkannte bey dem einen das wiederkehrende Bedürfniß, bey dem andern die unvermeidliche Nothwendigkeit, ohne doch beydes zu begreifen: er sah dieß Gesetz durch die ganze Natur gehen, und schrieb ihm also als einem Wesen Allgegenwart und Allmacht, d. h. Göttlichkeit zu. Daß Schlaf und Tod Brüder und Kinder der Nacht sind vollendet diese natürliche Ansicht zum schönsten Mythus. — Eben so beherrscht die Geschlechterliebe und das Verlangen nach ihr alle lebenden Wesen: sie wurden unter dem Bilde Amors und der Venus verehrt. Der Krieg ist zwar ein Unternehmen, das vom Menschen abhängt: allein wenn es einmal im Gange, ist er nicht mehr Herr über den Erfolg, das Schicksal des Einzelnen wird in der allgemeinen Umwälzung mit [17c] fortgerissen: der Krieg ist folglich eine Gottheit. Die Alten haben ihn aber nicht so allgemein genommen, sondern ihm, gerade wie dem Element des Wassers unter verschiednen Ansichten verschiedne Wesen vorgesetzt. Mars ist der Gott der Schlachten, in so fern dabey schneller Glücks-

wechsel Statt findet, Minerva die verständige Tapferkeit, Bellona die wilde Kampfwuth. Poesie und Musik haben in den frühesten Zeiten mehr von begeisterter Eingebung als besonnener Kunst an sich: es ist daher nicht zu verwundern, daß die Gabe des Gesanges dem Apoll und den Musen zugeschrieben wird; allein auch andre weit mehr erlernbare Künste erfindet nicht jeder von vorn heraus, sondern er überkömmt sie von früheren Geschlechtern, und die dabey festgesetzten Gewöhnungen und Handgriffe bestimmen seine Thätigkeit. So ist Minerva die Gottheit der weiblichen Arbeiten, Ceres des Ackerbaues, Bacchus des Weinbaues u. s. w. Da nun dergleichen Thätigkeiten an Naturgegenständen ausgeübt werden, so wurden die Symbole von diesen es zugleich von jenen. Hieraus entstand eine Complication in der Bedeutung der Gottheiten: Bacchus bezeichnete nicht bloß den Weinbau, sondern auch den Wein selbst und seine Wirkungen; Ceres war [17d] eben so wohl wie Vorsteherin des Ackerbaues, das personifizirte Getreide, oder die es hervorbringende Fruchtbarkeit der Erde. Hierauf zielt die Fabel von ihrer in die Unterwelt entführten Tochter: Proserpina ist das in die Erde gelegte Samenkorn, deswegen bringt sie die Hälfte der Zeit in der Unterwelt, die andre in der Oberwelt zu. Durch Vermittlung des Feuers verarbeitet der Mensch die Metalle und setzt sich dadurch in Besitz von einer Menge mechanischer Künste: deßhalb ist Vulcan der Gott der Schmiede, wie es gewöhnlich heißt, oder vielmehr aller künstlichen Arbeiten in festen Stoffen. Als dem Gotte des unterirdischen Feuers sind ihm die Cyklopen, riesenhafte Anschürer desselben, beygegeben: diese werden nun wieder in der andern Beziehung zu Gehülfen bey seiner Arbeit.

Auf solche Weise waren die alten Gottheiten nicht Einkleidungen scharf abgeschnittner und erschöpflicher Begriffe, sondern sie entsprachen vollen Massen der Anschauung, die aus einem bestimmten Standpunkte für die Betrachtung der Natur und des Lebens aufgefaßt und unauflöslich zusammengefaßt [17e] waren. So haben sie zugleich die allgemeine Gültigkeit von Ideen und die lebendige Gegenwart von In-

dividuen. Auch da, wo die verschiednen Beziehungen, in welche eine Gottheit gestellt wird, noch so entfernt und heterogen scheinen, findet man bey näherer Betrachtung die schönste Einheit in vielseitiger Entfaltung. So ist Merkur der Vorsteher des Verkehrs zwischen den Menschen, und wird deswegen als Herold und Götterbote vorgestellt; im Handel und Wandel wird häufig List und Betrug ausgeübt, daher ist er der Beschützer der Diebe; die Sprache ist das unentbehrliche Werkzeug alles menschlichen Verkehrs, folglich wird ihm ihre Erfindung zugeschrieben; weil sich dabey die sinnreiche Eigenschaft des menschlichen Geistes am auffallendsten offenbart, so ist er Repräsentant derselben und als solchem wird ihm die Erfindung der Musik, dann der Gymnastik (der beyden Haupttheile der Griechischen Bildung) beygelegt. — Apollo ist wohl ursprünglich Symbol des Leuchtenden und Hellen, welches der Sonne im stärksten Maße eigen ist: daher ist er meistentheils zugleich Sonnengott, doch wird dieser auch oft verschieden von ihm gedacht. Die Wirkungsart der Strahlen ist unter dem Bilde der Pfeile vorgestellt, [171] nach welchem ihm wiederum plötzliche Ereignisse, z. B. ein schneller Todesfall zugeschrieben werden. Als verzehrende Sommerhitze erregt er Seuchen, oder vertilgt durch Vertrocknung der Moräste Ungeheuer, die nur darin leben können, wie z. B. die Schlange Pytho; als wohlthätige Wärme hingegen besitzt er heilende Kraft. Sehr schön wird Poesie und Gesang als seine Gabe gedacht, weil sie eine innre Helle und Heiterkeit des Gemüths fodert, und wegen der Verwandtschaft dieser begeisterten Wirksamkeit mit dem Ahndungsvermögen der Seele überhaupt ist er auch der wahrsagende Gott. Wie das Licht und die Sonne nie veraltet, so ist ihm ewige Schönheit und Jugend eigen, wovon der immer grüne Lorbeerbaum das ihm gewidmete Symbol ist.

Wir sehen an dem obigen Beyspiele, daß in der mythischen Bezeichnung, eben so wohl wie in denen der Ursprache, die Tropen gelten; und durch diese in der Mythologie sehr weit verbreiteten Übertragungen des Sinnlichen auf das Geistige, wird gleich Anfangs der Grund zu ihrer künftigen Viel-

deutigkeit, und einer Bildsamkeit, die jeder höheren Foderung Genüge leisten kann, gelegt. Wie die Mythologie eine Umschaffung der Natur ist, [17a] so ist sie selbst ins unendliche poetischer Umschaffungen empfänglich.

Die Götter werden natürlicher Weise nicht isolirt, sondern nach Verwandtschaften und Gegensätzen in Beziehung auf einander gedacht. So entwickelt sich nach dem Vorbilde des menschlichen Zusammenlebens die Vorstellung von einem Götterstaate. Hieraus entspringen nun wieder neue Complicationen, wodurch die Ideen der Götter immer vollständiger individualisirt werden. Die Metapher findet auch hier ihre Anwendung. Das sinnlichste Bild aller Entstehung ist die Erzeugung organischer Wesen: nach solchen Verhältnissen ordnet sich also die Abstammung der Götter, nach andern Ähnlichkeiten ihre Verwandtschaften u. s. w. Aus der Menge dessen, wovon eine Gottheit auf der Erde als Urheber betrachtet wird, entspinnen sich die endlosen Geschichten von Liebeshändeln mit Sterblichen u. s. w.

Man darf sich nicht wundern, wenn die Göttergesellschaft nicht vollkommner organisirt ist, als die Menschliche in jenen Zeiten gewaltiger Energie und ungezähmter Leidenschaften; vielmehr werden, da die Vorstellungen von ihr in jedem Zeitalter sich aus der Vergangenheit [17b] herschreiben, noch Spuren schon abgelegter Rohheit darin zurückbleiben. Überdieß muß dem Menschen, weit früher als er sich zu einer ruhigen Betrachtung der Natur als eines Ganzen erhebt, der Antagonismus ihrer Kräfte, unter deren verderblichem Einflusse er oft steht, sich aufdrängen. Dieser Zwiespalt geht auf die Symbole der Naturkräfte über, daher die Anarchie in der Götterwelt, wo immer eins dem andern entgegenwirkt, eins das andre aufzuheben scheint, nichts unbedingt herrscht, und eben aus diesem ewigen Ringen eine chaotische Fülle des kräftigsten und wunderbarsten Lebens hervorgeht. Noch mehr: das Andenken großer Naturepochen, denen das damalige Menschengeschlecht noch näher war, ist in Mythen von Revolutionen in der Götterwelt niederlegt: dahin gehört der Sturz des Uranus durch den Saturn, dieses durch den Jupiter,

überhaupt die Verstoßung der Titanen in den Tartarus, die Empörungen der Giganten und andrer Riesen, die bestimmt auf Erderschütterungen, Ausbrüche von Vulcanen u. s. w. zu gehen scheinen. Wir sehn dabey, daß das formlosere, ungeheure immer durch das gebildetere, menschlichere verdrängt wird, woraus aber [18a] nicht folgt, daß die der Genealogie nach jüngeren Gottheiten auch jüngere Mythen ausmachen, wie Moriz fast anzunehmen scheint: vielmehr könnte umgekehrt die Dichtung mit der nähern Gegenwart angefangen haben, und erst allmählig in den dunkleren Schooß der Urwelt vorgedrungen seyn.

In der bisher geschilderten Gestalt finden wir ungefähr die Griechische Mythologie beym Homer. Sie ist durchaus heiter und steht gleichsam im hellen Tageslichte, nicht im Dunkel geheimnißvoller Schauer. Von Mystik regt sich noch keine Spur, wiewohl nachher der mystische Gottesdienst seinen Ursprung für weit älter ausgab; dagegen sieht man schon unverkennbar den Keim der nachherigen idealischen Hoheit und Würde. Da bey der Vorstellung der Naturwirkungen unter dem Bilde menschlicher Handlungen auf sittliche Verhältnisse gar keine Rücksicht genommen wird, so können Homers Götter freylich nicht sittlich seyn; aber ihre Unsittlichkeit ist naiv, und hebt sich dadurch selbst wieder auf: sie sind eigentlich weder sittlich noch unsittlich, eben so wenig als die Natur. Ein Höchstes vermißt man freylich: eine letzte Befriedigung des Geistes, oder wenigstens einen Punkt des absoluten Stillstandes, wo alles weitere fragen [18b] aufhörte. Vielmehr ist die Homerische Mythologie ein unentwirrbares Gewebe von Widersprüchen, die sich immer von neuem in einander verschlingen. Dagegen hat sie eine zauberische und unermüdliche Wunderbarkeit, sie ist die reizendste Unvernunft, die es geben kann.

Ob Homers Mythen allegorisch gemeynt seyen, diese Frage ist häufig aufgeworfen, und verschieden beantwortet worden. Wenn Allegorie die besonnene und absichtlich erfundne bildliche Einkleidung eines Begriffs bedeutet, so muß man es bestimmt verneinen. Jenen Mythen liegt mehr das

Fantasiebild zum Grunde welches dem abstrakten Begriffe vorhergeht. Es sind gegebne Ganze der Anschauung, nicht durch Bestimmungen des Verstandes sondern sinnlich umgränzt. — Heyne's Hypothese die Allegorie in den Mythen sey lange vor Homer da gewesen, und er habe sie zu seinem epischen Gebrauche entallegorisirt, ist von Voß in seinen Mythologischen Briefen hinreichend widerlegt.

Eine ganz neue Epoche tritt ein mit der ersten Ahndung des Unendlichen, die, wie schon einmal bemerkt worden, den Menschen gewaltig ergreift und mit Grausen erfüllt. Die Einwirkung hievon auf die Form des Gottesdienstes ist ebenfalls [18c] schon erwähnt worden. Als physische Wesen sucht der Mensch sich die Götter nur durch Geschenke und andre Ehrenbezeugungen geneigt zu machen. Die enthusiastischen Feyerlichkeiten aber, welche das mystische Prinzip hervorruft, bedeuten gränzenlose Hingebung und Entäußerung seiner selbst. Der Mensch stürzt sich gleichsam ohne Rückhalt in den vor ihm eröffneten Abgrund der Natur, er kann dabey bis zur selbstvernichtenden Wuth gehen. Die Wirkung auf die Mythen besteht besonders darin, daß dasjenige, was vorher an verschiedne Gottheiten ausgetheilt war, nun auf einzelne zusammen gehäuft wird: der Mysticismus erweitert diejenigen Gottheiten deren er sich bemächtigt, z. B. Cybele, Bacchus, u. s. w. so viel möglich zum Umfange der gesamten Natur. Von dieser dient wiederum die Zeugungskraft als die auffallendste immer erneuerte Schöpfung vorzugsweise zum Symbol. In sittlicher Hinsicht, worauf ebenfalls hier bey der Entstehung keine Rücksicht genommen wird, müssen daher die mystischen Mythen aus einem profanen Standpunkte betrachtet noch ausschweifender und ungeheurer erscheinen: dieß wird aber nicht so naiv eingestanden, wie bey den physischen, sondern alles mit einem Schleyer geheimnißvoller Heiligkeit [18d] bedeckt, weswegen hier eher von Gefahr für die Sittlichkeit die Rede seyn kann, was auch die Gegner des Heidenthums, die Kirchenväter u. a. nicht versäumt haben einzuschärfen.

Was endlich die dritte Stufe oder Epoche betrifft, so

tritt nur bey einem hohen Grade von sittlicher Ausbildung für den Menschen das Bedürfniß ein, in der Götterwelt nicht bloß ein, vielleicht colossales, Abbild des menschlichen Lebens, sondern einen erhöhten Widerschein seines eignen Daseyns zu erblicken. Die Griechen strebten, dem gemäß, ein mythisches Ideal der Menschheit aufzustellen, welches nur dadurch möglich ward, daß sie Eigenschaften, die sich in demselben Subjekt gegenseitig neutralisiren würden, in der höchsten Energie und ohne beschränkendes Gegengewicht, an verschiedne Gottheiten austheilten, die zusammen einen Cyklus idealischer Vollkommenheit bildeten, daß sie auf diese Art die Idee der vollendeten Menschheit nach verschiednen Bestimmungen von Altern und Geschlechtern auseinander warfen, und den ganzen Olymp damit erfüllten.

In der Griechischen Kunst scheint die epische Poesie den Mythus vorzüglich behandelt zu haben, in so fern er sich aus dem physischen [18e] Anthropomorphismus entwickeln konnte. Es blieb auch bey den spätern pragmatischen Dichtern in Ansehung desselben ziemlich auf dem homerischen Fuß, nur daß bey den Tragikern die Idee des Schicksals hinzukam. Der Mysticismus fand seinen Ausdruck in der Musik und Lyrik, es gab sogar eine eigne Dichtart, welche der schrankenlosen Begeisterung gewidmet war, nämlich den Dithyrambus. Der idealische Charakterismus endlich wurde der höchste Gegenstand für die bildende Kunst. Wenn keine Statuen auf uns gekommen wären, so würden wir uns keine Vorstellung machen können, zu welcher Reinheit und Hoheit von einem so rohen Anfange die Idee der Griechischen Gottheiten hinaufgeläutert ward. Fragt man nun, wie sich dieß mit der aus dem physischen und mystischen Prinzip herfließenden zweydeutigen Sittlichkeit vertrug, so müssen wir zuerst bemerken, daß die Idealität die Götter nicht zur Sittlichkeit sondern über sie erhob: sie waren davon losgesprochen, weil jene Entzweyung in der Natur, welche dem sittlichen Gesetze seinen Ursprung giebt, bey ihnen wegfiel, und vollendete Harmonie, reine Menschheit oder Göttlichkeit an die Stelle trat. Die plastische Darstellungsart betraf überhaupt mehr

das [18f] Seyn der Götter als ihr Thun, und dieses ließ sie auch, wo wirklich Handlungen vorgestellt wurden, als etwas einmal gegebnes außer Frage gestellt seyn, und das einmal entworfene reine Bild wurde keineswegs dadurch getrübt.

Je mehr es der bildenden Kunst gelingt die Göttlichkeit 5 überhaupt und die besondre Bedeutung jeder Gottheit in den Charakter der Gestalt selbst zu legen, desto mehr konnte sie bey ihrer Darstellung der symbolischen Attribute entrathen, die ursprünglich den Göttern nicht bloß in ihrer Bekleidung und Umgebung, sondern an ihrer eignen Gestalt beygelegt 10 werden. Da den Göttern eine menschliche Seele und Handlungsweise zugeschrieben ward, so mußten sie nach der natürlichsten Analogie auch unter menschlicher Bildung gedacht werden. Allein man schrieb ihnen auch Eigenschaften zu die ganz und gar über die menschliche Natur hinausgingen: es 15 trat also das Bedürfniß ein, auch diese in ihrer äußern Erscheinung kenntlich zu machen, und so lange bis das Geheimniß erfunden ward, es bloß von innen heraus durch Erhöhung zu bewerkstelligen, mußte es durch Hinzufügung von etwas [18g] anderm geschehen. Dergleichen Vermehrungen 20 und Veränderungen der Göttergestalten nun mußten aus der Organischen vorzüglich aus der Thierwelt entlehnt seyn, z. B. Flügel, Hörner und dergleichen, da sich das völlig Leblose nicht mit dem Lebendigen vereinigen kann. Da nun der Verstand bey dieser Symbolik ohne alle andre Rücksicht bloß 25 auf das Bedeutsame geht, so müssen da, wo sein Einfluß überwiegend ist die ungeheuersten und groteskesten Göttergestalten zum Vorschein kommen. Dieses sieht man auch allerdings an den Götzenbildern der meisten Nationen; unter den alten haben besonders die Aegyptier aus ihren Göttern 30 zum Theil ungeheure und widerwärtige Hieroglyphen gemacht. Man glaube auch ja nicht, daß die Griechische Mythologie ursprünglich von dieser Richtung frey gewesen wäre; aus dem Hesiodus allein kann man sich des Gegentheils überzeugen. Allein wenn Homer einen Riesen Briareus hundertarmig 35 nennt, um seine gewaltige Stärke auszudrücken, so waren die bildenden Künstler zu weise, um dergleichen wörtlich genau

vorstellen zu wollen; sie fühlten, daß es ein großer Unterschied ist, ob etwas in der Poesie in unbestimmten Umrissen vor die Fantasie, oder plastisch in der bestimmtesten Anschauung vor das sinnliche Auge gebracht wird. Überhaupt ist es doch dem Interesse der Fantasie [18h] zuwider, wenn das Menschliche und die Einheit der Gestalt bey Wesen verlohren geht, welche ihrem Charakter nach nicht Ungeheuer oder Zwitterarten seyn sollen. Sie nimmt daher gern nur solche Symbole in die Gestalt auf, wodurch sie nicht monströs werden, und verweist alles übrige in die Attribute. So sehen wir, daß beym Homer die rohere Symbolik, die in der Vermehrung der Zahl von Theilen und Gliedmaßen liegt, schwerlich bey eigentlichen Gottheiten vorkommt, sondern für riesenhafte und zweydeutige Geburten aufgespart wird; und der Keim zum Streben nach reiner Idealität in der Gestalt liegt wie alles Hellenische gewiß schon im Homer, welches ja auch durch die alte Erzählung, wie Phidias auf die Idee seines Jupiters gekommen, anerkannt wird. — Dagegen haben die bildenden Künstler, die manches in den Dichtern geschilderte für sie ungünstige möglichst umgingen und wegschafften, gleichsam auf ihre Hand mit der Vermischung und harmonischen Verschmelzung der menschlichen Bildung mit irgend einer thierischen, wie bey den Faunen, Centauren; Tritonen u. s. w. sinnreich gespielt.

So viel von der Charakterisirung der Götter. Die Mythologie wird von den Griechen selbst häufig als die gemeinschaftliche Wurzel der Poesie, Geschichte und Philosophie angegeben. [19a] Das Verhältniß zur Poesie ist im vorhergehenden schon hinreichend erörtert. Der Mythus liefert derselben einen weit mehr zubereiteten Stoff als die bloße Natur: er ist eine Natur im poetischen Kostum. Er ist selbst gewissermaßen schon Poesie, kann aber durch eine mit Bewußtseyn freye Behandlung wiederum zum Organ, ja zum bloßen Element herabgesetzt werden. Wir finden auch diese Stufen in den verschiednen Gattungen der Griechischen Poesie, welche nach der Ordnung ihres Fortschrittes zu einer selbstständigen Kunst auf einander folgten, deutlich bezeichnet.

Das Epos ist noch am meisten bloß passive Überlieferung des gegebnen. Das Lyrische Gedicht zeigt seine größere Freyheit in der Wahl der Anspielungen, berührt die Mythen oft nur flüchtig, verknüpft sehr entfernte u. s. w. Die Tragiker endlich gingen am freyesten mit den Mythen um, und modelten sie ganz nach ihren Zwecken. In den späteren Zeiten ging die Kunst oft in Künsteley über, und dieß erstreckte sich auch auf die Willkühr in Ansehung der Mythologie: daher fingirten die Dichter oft Gottheiten, wovon in der Anlage der Griechischen Religion oft kaum eine Spur zu entdecken [19 b] ist, z. B. die unzähligen Amorine, Scherze u. dergl. mehr, die in der Anthologie, Leander und Hero u. s. w. vorkommen, und aus einem schönen Spiel in eine läppische Spielerey ausarten. Diesem Misbrauche sind auch die Musen und Grazien besonders ausgesetzt gewesen.

Was die Geschichte betrifft, so muß, ehe die Schreibekunst geübt wird und eine poetische Überlieferung vorhanden ist, das Andenken der Begebenheiten sich bald in gänzliche Dunkelheit verlieren. Allein wie der Mensch in jenem Zeitalter überhaupt geneigt ist, dasjenige, dessen er körperlich oder geistig nicht Herr werden kann, für übermenschlich zu erklären, so wird er auch weit entfernt seyn, jene unbekannte Urzeit gering zu achten, und etwa anzunehmen es sey nichts merkwürdiges darin geschehen weil er nichts davon wisse. Es würde unbefriedigend für ihn seyn, den Anfang ins unbestimmte zurückzuschieben, er setzt ihn also absolut, und so muß er ihm als die Quelle alles folgenden, auch über dasselbe erhaben scheinen. Mit einem Worte, der Ursprung von allem wird für göttlich erklärt; die Geschichte wird an die Götterwelt angeknüpft, und die ältesten Fürsten, die Erbauer von Städten oder Anführer von Kolonieen, auch die Erfinder der ersten [19 c] Künste und Ordner der menschlichen Gesellschaft werden als Göttersöhne betrachtet. Auf jenen völlig rohen und unmündigen Zustand, woraus sich nichts denkwürdiges im Gedächtniß der Nachkommen erhalten kann, muß ein anderer folgen, in welchem Muth und persönliche Stärke alle Gewalt an sich zieht, aber auch bey den immerwährenden Kämpfen mit einer noch un-

gebändigten Natur und feindlichen Völkerstämmen höchst wohlthätig wirken kann. Die mythische Historie fängt daher mit einem heroischen Zeitalter an, welches wegen des Mangels an Zeitrechnung und genauen Nachrichten, bald in eine wunderbare Ferne hinausgerückt und durch die epischen Dichter, deren eigentlicher Gegenstand es ist, noch mehr verherrlicht wird. — Da der menschliche Geist überhaupt einen Sprung zu thun vermeidet, so kann die mythische Betrachtungsart der Vorzeit, in welcher der göttliche Samen, wenn man so sagen darf, noch in wunderbaren großen Ereignissen wuchert, und die Gesetze der alltäglichen Erfahrung aufgehoben sind, nur allmählig in die historische übergehn, welches hauptsächlich dadurch geschieht, daß man verlernt Begebenheiten und Thaten gleichsam zu personifiziren, und sie daher einzelnen [19d] Menschen zu zu schreiben, so daß sich nur isolirte Heldenfiguren auf dem dunkeln Hintergrunde der Vorzeit bewegen. Man gewöhnt sich, dabey auf Völker und Staaten als collective Massen Rücksicht zu nehmen, und nun läßt sich auch das durch sie unternommene und zu Stande gebrachte in das Bett des gewöhnlichen Laufs der Dinge eindämmen. So ist der Trojanische Krieg, als eine gemeinschaftliche Unternehmung des gesamten Griechischen Volks der Mittelpunkt der Homerischen Gedichte, was rückwärts von demselben liegt, wird noch unter bloß persönlichen Bildern geschildert; und noch beym Trojanischen Kriege ist die Präeminenz der Anführer und die Nichtigkeit der Menge sehr auffallend. Am Homer läßt sich aber die Entstehung der Geschichte aus der Mythologie und der Übergang am deutlichsten zeigen. Er ist zugleich der mythische Codex der Griechen und das älteste und reichhaltigste historische Dokument, gegen welches alle Nachrichten späterer Geschichtschreiber von diesem Zeitalter dürftig erscheinen müssen.

Die Mythologie erstreckt sich eigentlich über alles, was Objekt des menschlichen Geistes werden kann: sie giebt eine vollständige Weltansicht, [19e] und deswegen ist sie Grundlage der Philosophie. Denn die älteste Philosophie setzte sich, wiewohl bey noch ungeübten Kräften dennoch das rechte Ziel vor, welches allein zu ihrer Würde erhebt; sie wollte das

Universum begreiflich machen. Sie war daher zuvörderst Physik, nicht im Sinne der bey uns so genannten Erfahrungswissenschaft, sondern als geistige Intuition der ganzen Natur. Diese ging nun schon durch das Medium der vorhandnen physischen Mythen, in denen die Einsicht des früheren Menschengeschlechtes darüber niedergelegt zu seyn schien. Sie blieben folglich auch das bequemste Vehikel für neue Lehre, da sie nach der aller Mythologie, wie wir gezeigt, eigenthümlichen Bildsamkeit, Vieldeutigkeit und gleichsam prophetischen Ahndung jeder künftigen Stufe, von welcher aus der menschliche Geist die Natur ansehen könnte, umgedeutet und allegorisirt werden konnte. Die älteste Naturphilosophie der Griechen hatte daher ein durchaus mythisches Kolorit, welches noch im Plato nicht ganz verschwunden ist, der es freylich auch absichtlich wieder sucht. — Ich glaube nicht zu viel zu behaupten, wenn ich sage, daß auch die Lehren [19 f] der neuesten Physik sich immer noch in die alten mythischen Bilder würden einkleiden lassen.

Aber auch von dem andern Theile der Philosophie, dem sittlichen, muß die Mythologie als Quelle betrachtet werden. Nicht nur, daß eine Menge Ansichten von sittlichen Anlagen des Menschen in den Göttercyklus selbst mit aufgenommen waren, daß auch sittliche Verhältnisse zwischen den Menschen und Göttern festgestellt wurden, die freylich anfangs nur die Vergeltung solcher Handlungen verkündigten, welche die Götter persönlich betrafen; dann sie besonders gegen Verbrechen richteten, welche zu verhüten und zu strafen die bürgerlichen Einrichtungen am wenigsten Gewalt haben, als Verletzung der Verträge und des Eidschwurs, Vergehungen gegen Eltern und Verwandte, Angriffe auf wehrlose Fremde und Gastfreunde, Übermuth der Mächtigen u. s. w.; und die nur bey fortgehender Ausbildung allmählig auf das Wohlgefallen der Götter an der Gerechtigkeit, Mäßigung und einem tugendhaften Leben überhaupt ausgedehnt wurden; — nicht nur sage ich, daß eine solche Beziehung zwischen Religion und Sittlichkeit Statt fand; sondern die Mythologie ertheilte auch schon eine Antwort auf die beyden Fragen, welche [19 g] von je und je die Philosophen beschäftigt haben, nämlich über den Ursprung des Übels und den Zustand nach dem Tode. —

Was jenen betrifft, so wurde er unter dem drückenden Gefühl der Disharmonieen und Misverhältnisse, welche eine nicht vollendete Cultur hervorbringt, sehr allgemein dieser zugeschrieben; es war immer der Baum der Erkenntniß, wo-
5 durch das Paradies der Unschuld verlohren seyn sollte, und die Fantasie ruhte in der Idee eines goldnen Zeitalters aus, welches eine reiche Quelle der lieblichsten Bilder für die Dichter ward. — Die Foderung eines künftigen Lebens floß aus dem unbefriedigten Streben des Menschen und der in ihm geahn-
10 deten Unendlichkeit her, offenbarte sich aber freylich zuerst unter grob materiellen Vorstellungen. Weil das Athemhohlen eins der auffallendsten Phänomene des Lebens ist, so hielt man das aus dem Leichname entwichene, da alle körperlichen Bestandtheile noch vorhanden waren, für einen bloßen Hauch,
15 von dem man sich nun vorstellte, er schwärme für sich allein herum. Träume, in denen der abge- [19h] schiedne Freund noch erschien, konnten darauf führen, sich die Seelen Verstorbner als Schatten, d. h. als Gestalt ohne Körper zu denken. Die Gebräuche bey der Bestattung, die Lage und
20 Beschaffenheit des Landes, mußten die Vorstellungen vom Aufenthalt der Schatten mannichfaltig modifiziren, in denen aber meistens eine Beziehung auf die Bilder von Dunkelheit, Nacht und Schlaf sichtbar ist. Die Begriffe vom Zustande nach dem Tode bestimmten sich theils nach dem Charakter, und
25 der Bildung der Nation, theils nach dem Umfange, worin die Lehre von der Vergeltung genommen wurde, die sich, wie wir gesehen haben, allmählig erweiterte. Man kann daher behaupten, daß die Vorstellung von einem Hades überhaupt älter war, als die von einem Elysium und Tartarus, die
30 dann von den Philosophen nach ihren Begriffen von Büßung und Reinigung ergriffen und umgebildet ward.

Wir haben hiemit ungefähr den ganzen Kreis der bey den Griechen herrschenden Vorstellungen durchlaufen. Alles ging von Natur aus. Die Götter waren selbst Theile und
35 Kräfte derselben, nur mächtiger als der [20a] Mensch, sonst durch keine unübersteigliche Kluft von ihm geschieden. So lange der Mensch sich also selbst als bloßes Naturwesen be-

trachtete und fühlte, verhielt er sich gegen sie wie gegen andre natürliche Dinge, die er zu seinem Vortheil zu gewinnen suchte, und wenn es nicht gelang, von ihnen leiden mußte. Er war ein Kind des Zufalls, und dachte, wiewohl ängstlich für seine Zukunft besorgt, doch dabey nicht über seine sinnliche Umgebung, über das zunächst darauf einwirkende hinaus. Sobald aber ein höheres Vermögen in ihm erwachte, nämlich das der Freyheit, das Bewußtseyn ursprünglicher und absoluter Selbstbestimmung, so konnte er auch bey jener Weltansicht nicht stehen bleiben; selbst die Gränzenlosigkeit der Natur, welche in dem immer sich erweiternden Polytheismus und der chaotischen Form der ganzen Mythologie sehr gut ausgedrückt war, befriedigte ihn nicht. Er vermißte das Absolute darin, und da er es in keinem Theile derselben fand, mußte er es jenseits hinaus verlegen, und zwar als Gegensatz des Absoluten in ihm, also als absolute Nothwendigkeit. Dieser nun wurde die Götterwelt selbst, als zur Natur gehörig, im einzelnen [20b] unterworfen; auf der andern Seite ward sie aber der Geist dieser mythischen Weltregierung im Ganzen. Das ist die dunkle furchtbare Idee, von der man schon im Homer den ersten Keim findet, die jedoch erst von den Tragikern vollständig entwickelt ward, und zwar so, daß sich ihre ganze Kunst darum wie um ihren Angel dreht, der überhaupt den höchsten Gipfel der Griechischen Poesie bezeichnet. Innerhalb der Natur war der Mensch mit sich selbst einig, und wir finden die Erscheinung eines harmonischen Daseyns nirgends so vollendet als in der Griechischen Welt; aber jenseits der Natur begann der Widerstreit, und das Gefühl seiner Göttlichkeit konnte der Mensch damals nur um diesen Preis erkaufen. Das Schicksal war nicht selbst sittlich, sondern nur der Prüfstein der Sittlichkeit, der unerweichliche Stahl, der aus dem Innersten des harten menschlichen Gemüthes die schönen Funken schlug. So ist eigentlich die Möglichkeit der Empörung gegen die Götter der höchste Triumph der heidnischen Religion, und alle große erhabne Menschheit des Alterthums kann man sich unter dem Bilde des Prometheus denken, der für die Fortschritte, wozu er seinem Geschlechte verhalf, an

den Felsen geschmiedet, sich nur mit seinem großen Bewußtseyn [20c] trösten konnte. Aus diesem Gesichtspunkte ist das ganze Alterthum im tragischen Styl, und zwar dem herbesten, entworfen, und man kann nicht ohne ein trostloses Grausen
5 an die Weltgeschichte denken.

Wir berühren hier eben den Wendepunkt des Gegensatzes zwischen der heidnischen und christlichen Religion. Es giebt kein andres Mittel sich der Gewalt des Schicksals zu entziehen, als sich in die Arme der Vorsehung zu werfen. Dieß that
10 denn auch die Welt, als das Schicksal eben an allem Großen und Herrlichen des Alterthums seine letzten Tücken übte; als die schöne Kunstwelt Griechenlands nach Gesetzen der organischen Auflösung in sich zerfallen war, und die prachtvolle Weltherrschaft Roms durch die Last ihrer eignen Größe erdrückt ward,
15 und die Nemesis des Römischen Übermuthes in barbarischen Horden hereinbrach. Da verlohren die alten Götter ihre Kraft, die laute Freude der Feste schwieg, die Orakel verstummten, und der Mensch, gleichsam aus seinem geliebten irdischen Wohnsitze ohne Rückhalt vertrieben, mußte eine höhere
20 geistige Heimath suchen. Es erfolgte eine gänzliche Umkehrung aller Ideen, die merkwürdigste Revolution des menschlichen Geistes.

[20d] Es wird uns am besten gelingen, das Wesen des Christenthums zu begreifen, wenn wir zuvörderst auf seinen
25 durchgängigen Gegensatz mit dem Heidenthum achten. Ein Gegensatz setzt freylich immer einen gemeinschaftlichen Berührungspunkt voraus, denn Dinge, die in ganz von einander entfernten Sphären einheimisch sind, können sich nicht entgegengesetzt werden. Dergleichen Berührungspunkte hat daher
30 auch das Christenthum viele mit den übrigen Religionen, welches man ihm mit Unrecht zum Vorwurf gemacht hat, als wenn es den allgemeinen Aberglauben des Menschengeschlechts in sich aufgenommen hätte, da doch dieser allerdings aus der religiösen Anlage, nur in ihrer Ausartung, entsprungen war.
35 Die Hauptlehre des Christenthums gründet sich auf die über die ganze Erde verbreitete Idee eines Opfers, und zwar eines Menschenopfers, welche sich von jenem grausamen Gebrauch,

dem Moloch Kinder in die feurigen Arme zu legen bis zur himmlischen Vorstellung von der Versöhnung verklärt hat. Christus ist der Prometheus der Neueren, der nicht wie jener alte im Zwist mit dem Vater der Götter ein den Menschen verschafftes höheres irdisches Wohlseyn mit namenlosen Qualen büßen muß, sondern in innigster [20*] Eintracht mit seinem himmlischen Vater freywillig die Leiden der Menschheit auf sich zusammenhäuft, um sie von der innern Verderbniß zu retten, und ihnen ein überirdisches Heil zu schaffen. Hiernach bestimmt sich auch die ganze Moral der Religionen: Tapferkeit ist die Kerntugend der heidnischen, Liebe der christlichen; jene will dem Menschen einen gewissen edlen Stolz, diese Demuth und Hingebung einflößen. Die sogenannten natürlichen und religiösen Cardinaltugenden charakterisiren den Gegensatz vollkommen. Jene: Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Tapferkeit und Weisheit, gehen durchaus auf ein bestimmtes Verhältniß des Menschen zu sich selber oder andern in seinem irdischen Daseyn; diese, Glaube, Liebe und Hoffnung, sind ihrem Wesen nach unendlich, und gehen auf das Unendliche. Nach Vergötterung der Menschheit strebt die Griechische Religion; die christliche Lehre hingegen ist Menschwerdung der Gottheit. Jene erhebt die Natur und die sinnliche Welt auf die höchste Stufe, diese fodert Vernichtung derselben in unserm Gemüth. Hieraus erklärt es sich nun auch, wie die mildere Weltherrschaft der Vorsehung, einer mit der Sittlichkeit einverstandnen und sie repräsentirenden Macht an die Stelle des [20†] Schicksals treten konnte. Dem Widerstreit zwischen dem Endlichen und Unendlichen kann der Mensch einmal nicht entgehen, weil er in seinem innersten Wesen gegründet ist Der Grieche war innerhalb der Natur in vollkommner Eintracht mit sich selbst, der Kampf begann also erst jenseits und um desto furchtbarer. Das Christenthum nimmt den Menschen gleich anfangs als zu einer höheren Ordnung der Dinge gehörig in Anspruch, es verlangt von ihm Bekämpfung seiner sinnlichen Natur, Ertödtung des Fleisches, und ersetzt ihm dieß durch die verheißne Harmonie in dem geistlichen Reiche. Wie im Heidenthum ein Aufstehen

gegen die oberste Allgewalt denkbar und sogar erhaben, folglich der ganze Geist der damaligen Religion, so paradox dieß klingen mag, irreligiös war: so ist hingegen ein unbedingtes Hingeben und Verlieren seiner selbst im Abgrunde der göttlichen Liebe das christliche Ideal der Religiosität.

Mit allen obigen Charakteren des Christenthums hängt nun die Foderung eines unsinnlichen Gottesdienstes zusammen, deren Erfüllung schon in seiner besondern Entstehungsart vorbereitet war. Christus wurde im Schooß des Volkes gebohren, das durch die mosaische Gesetzgebung seine religiöse Bildung empfangen [20g] hatte, und knüpfte seine Lehre an jene ältern Offenbarungen an. Moses hatte seiner Nation ganz besonders den Monotheismus eingeschärft, der die Grundlage der Unsinnlichkeit des religiösen Cultus war, indem Vielheit der Götter eben Versinnlichung der unübersehbaren Fülle von Göttlichkeit, Einheit hingegen im strengen Sinne genommen Allheit ist, und folglich die sinnliche Wahrnehmbarkeit, die erst durch Negation und Beschränkung möglich wird, aufhebt. Er untersagte zugleich alle körperliche Abbildung dieses Einen Jehovah, den er, unstreitig durch Einweihung in die Aegyptischen Mysterien aufgeklärt, von einem Stamm- und National-Schutzgott möglichst zur Idee des universellen Urwesens, das ist, war und seyn wird, zu erheben suchte, da die Israeliten immer geneigt waren, die Götter benachbarter Nationen auf eben dem Fuß zu betrachten, und sie gemeinschaftlich mit dem ihrigen anzubeten, oder gar zu jenen abzufallen, wenn sie ihren Schützlingen bessere Hülfe zu leisten schienen. Indessen, da er seine Nation viel zu roh fand, um jedes sinnlichen Anhaltes entrathen zu können, stiftete er, bey strenger Verwerfung des Bilderdienstes, eine Menge Gebräuche und Ceremonien. Aus diesen Formen [20h] des Gottesdienstes und der Wundervollen Geschichte des Volkes hatte sich zu der Zeit, als Christus auftrat, eine Art von Mythologie gebildet.

[21e] Aufhebung des Ceremonialgesetzes, der Nationalität, Umdeutung der Geschichte des alten Testaments zu Allegorien und Vorbildern. — Daß sich aus einer solchen Religion wieder

eine Mythologie bilden konnte, beweist wie mächtig die Fantasie als Organ der Religion; wie selbst das unsinnlichste Streben eines Anhalts, einer individuellen positiven Anschauung bedarf, um sich selbst nicht zu verlieren, seiner Identität gewiß zu bleiben. Die Sinnlichkeit wäre also dem catholischen Cultus durchaus nicht vorzuwerfen, wenn er nur eine wahrhafte Darstellung vom Geiste des Christenthums. Prüfung dieser Frage.

Die Dreyeinigkeit. Die Dreyheit gleichsam die geheimnißvolle Einheit. Ahndung des allgemeinen Natur und Intelligenz Gesetzes: These, Antithese und Synthese. — Wie man die Dreyeinigkeit philosophisch allegorisiren könnte Gott Vater ist das Absolute, Maria die Natur, Christus die Materie, der Geist — Geist. Verehrung der Mutter Gottes. Äußerst treffend. Anbetung der Liebe unter dem Bilde der reinsten Weiblichkeit. Im Heidenthum der männliche Charakter herrschend.

Apostelgeschichte. Sage, die ohne dem Wesen zu nahe zu treten, mehr individualisirt. Legende. Weltüberwinder, Märtyrer, Heilige. Anbetung [21ᵗ] der Heiligen. Die Gottheit ist unendlich und kann durch Verleihung eines Schimmers ihrer Würde nicht geschwächt oder erschöpft werden. — Hierarchie im Himmel und auf Erden. — Versinnlichung des unendlichen Abstandes vermittelst dieser Stufenleiter. Darstellung vom Reiche Gottes, das seine letzten Verzweigungen bis zu dem einzelnen Christen erstreckt.

Es ist eine leichte Kunst, das Heilige zu verspotten. Dieß kann aber so wenig zum Beweise dagegen dienen, daß man vielmehr behaupten kann, gerade was zum innersten Wesen der Religion gehört, müsse der profanen weltlichen Ansicht am läppischsten und widersinnigsten erscheinen. Welche Religion wäre das in welcher nichts mysteriös und alles begreiflich wäre. — Beyspiel hievon an dem Abendmahl und der Messe, als dem geheimnißvollen Gipfel des christlichen Gottesdiensts. Spott: die christlichen Priester erschaffen ihren Gott erst und speißen ihn dann auf. Man kann dieß zugestehen, aber dabey behaupten, daß dieß die kühnsten und

treffendsten Symbole aller Andacht sind. Durch sie wird die Gottheit in uns erschaffen, womit wir uns geistig nähren. Darum verrichtet der Priester bey der Messe diese Handlung allein als Repräsentant der Religiosität. Die körperliche Speisung ist das Bild der Intussusception, der Aufnahme und Verwandlung in unser Selbst. Begreifen wir sie etwa besser als jene geistige? Und ist nicht unser Leben ein beständiges Abendmahl? Die Materie, womit wir uns ernähren, ist unzerstörbar, es wohnt ihr also ein Theil von der Allmacht und Göttlichkeit der Natur bey. Sie wird assimilirt, und geht in unsre Organisation, d. h. in unser Selbst über, indem jene mit diesem eine untheilbare Einheit ausmacht. Unstreitig affizirt also auch die genossene Nahrung unsre Gedanken und Handlungen, indem die gesamte Organisazion unsre Ansicht des Universums, und unser Verhältniß zu ihm bestimmt, und jede Veränderung in jener von einer in dieser begleitet seyn muß. Jede von den unaufhörlichen Berührungen der Natur ist ebenfalls eine geistige Ernährung. Spruch des Evangelisten: der Mensch lebt nicht vom Brot allein ꝛc. Wallfahrten, Klosterleben, Gelübde ꝛc.

Reformation. Nothwendigkeit wegen des eingerißnen Verderbnisses. Irdischer Schmutz, menschliche Leidenschaft, die sich bey der [218] Verwaltung der äußerlichen Gebräuche an jede Religion anlegt. — Größe und Kühnheit des Unternehmens. Emancipation des unter Vormundschaft gehaltnen menschlichen Geistes. Befugniß auch das Heilige mit der Vernunft zu betrachten und prüfen. — In Hinsicht auf das poetische und künstlerische Interesse war die Reformation Vernichtung der christlichen Mythologie. Goethes Verse in der Braut. — Rückkehr zum Geiste des Evangeliums in der Foderung eines unsinnlichen Cultus. Reformirte darin consequenter als das Lutherthum. — Undank gegen die Heiligen und Märtyrer. Durch Abbrechung der traditionellen Continuität untergruben die Reformatoren selbst das Fundament des Christenthums welches doch historisch seyn sollte. Dieß offenbarte sich erst später weil die freye Forschung nach

ihren ersten Schritten sogleich fixirt, und in ein eben so absolutes und dogmatisches System als das katholische eingesperrt wurde. Vertauschung einer Autorität mit der andern. — Neuere Theologie. Geist der Untersuchung, aber angeregt durch die sogenannten Freygeister, besonders Voltaire. Kritische, historisch prosaische, psychologische Erklärungsart der heiligen Schrift. Mangel an religiosem Sinn. Beurtheilung des Mystischen, nicht mit der Vernunft, die sich zu jeder höchsten Begeisterung erheben kann, sondern mit dem Verstande, dem Werkzeuge der weltlichen Angelegenheiten. Alles sollte diesem begreiflich seyn. So wurde die Religion als etwas selbständiges gänzlich vernichtet, und zum Dienst einer Moral herabgesetzt, die eben so trivial als schlaff war. Die Hölle und den Teufel weggeläugnet, weil es inhuman schien, daß solch ein Ding existire. Sie sahen nicht ein, daß sie mit Aufhebung des absolut Bösen zugleich das Gute wegnahmen. Die Tugend dieser Eudämonisten bloß kluger Eigennutz. Die Teufel sind die Titanen der christlichen Religion. Da sie als im Kampf des göttlichen Reiches gegen die Weltlichkeit vorgestellt werden, müssen doch beyde Parteyen ihre Heerführer haben. — Die Aufklärung nichts als der prosaische Geist des Zeitalters auf Religion angewandt. Aufheben von ihr als wenn vor derselben gar nichts gescheidtes auf der Welt gewesen wäre, da doch der Glaube, welchen die Aufklärung wegräumen sollte, die Menschen nie gehindert hat in jedem Fache groß zu seyn, auch Dichter und Philosophen. [Fesseln der Vernunft.] Viel eher könnte man fragen ob sich dergleichen Größe mit der Aufklärung vertrüge.

Neue Lebensregung auch in diesem Gebiet, bey der allgemeinen [21ᵇ] Umkehrung der Zeiten. Chateaubriant. — In Deutschland hat sich die Anerkennung des ächtern christlichen Geistes in Poesie dargestellt. Faust. Die Geheimnisse. Warum sollte es einem Dichter nicht erlaubt seyn, sich katholischer Vorstellungsarten zu bedienen, auch wenn er nicht in dieser Religion gebohren. Ungültigkeit des Einwurfs, die katholische Religion werde von ihren Bekennern selbst sehr prosaisch ausgeübt. Formelwesen. Neigung jedes Cultus

zum Mechanischen. Petrifizirte Poesie. — Hier scheitert die Toleranz der Aufgeklärten. Berliner Monathsschrift. Alles soll tolerirt werden außer die Religion. Knechtische Furcht. Wahre Freyheit des Geistes. — Über die Gränzen des Gebrauchs des christlichen Mythus, und den wirklich davon gemachten nachher.

Mythologische Naturgeschichte. Alles wobey eine symbolische Ansicht der Natur zum Grunde liegt, ohne Rücksicht auf wahr oder unwahr. Beobachtung soll hierüber entscheiden. Nur prophetischen Blicken offenbart sich die Natur. Prosaische Beobachter sind oft influencirt worden durch die mythische Betrachtungsart, haben oft die natürlichsten Mythen weggeläugnet. Es fragt sich wer Recht hat, diese oder die Alten. Andre Punkte worin die Kenntniß der Alten weiter gegangen als die unsrige. Herodot. Der Naturgeist in den Thieren, so schmählich psychologisch behandelt, wird wohl nicht gewürdigt haben sich zu offenbaren. Schwanengesang. Der Basilisk. Nattern die sich mit ihrem eignen Gifte beißen. Das Chamäleon. Der Phönix. Vieldeutigkeit. Die Unsterblichkeit des Menschengeschlechts, die Natur in ihren Epochen, der Heiland u. s. w. — Der Carfunkel. — Geheimnißvolle Kräfte der Pflanzen, Thiere und Steine. Zauberey oder Magie. In allen Religionen als möglich vorgestellt, warum im Christenthum durchaus verwerflich. Dagegen der Begriff des Wunders darin besonders herrschend. Die Idee der Magie gründet sich darauf, daß es verschiedne Naturordnungen giebt, wo die Gesetze der einen die der andern aufheben. Mechanismus, Chemismus, Organismus. Die höchste Ordnung oder Potenz der Naturphänomene ist allerdings der Geist, daher die in der Magie behauptete Herrschaft über die Körperwelt. Diese soll sich dann nicht bloß auf die irdischen Körper, sondern bis auf die Gestirne erstrecken. Ver- [22a] dunkelung des Mondes durch Zaubersprüche. Herrschaft der Gestirne. Astrologie. Physischer dabey zum Grunde liegender Begriff der allgemeinen Wechselbestimmung. Die Sichtbarkeit der Gestirne leistet uns Gewähr für ihren Einfluß auf den Erdkörper. Individualisirung auf diesem = Resultat

der auf ihn einwirkenden Kräfte. Die indecomponibeln Körper, Metalle, werden natürlich der einfachen Einwirkung eines einzelnen Gestirns zugeschrieben — die Bildung der Organisationen dem Zusammentreten. Ausdehnung des Einflusses auf die geistigen Eigenschaften, Charakter und Handlungen. Standpunkt auf dem dieß gilt. Naturphilosophie und Fatalismus. Sehr wohl verträglich mit der Moralität. Bewußtseyn der Freyheit dadurch nicht aufgehoben. Entwicklung der mythischen Astrologie. Die Erde als Mittelpunkt des Universums angeschaut. Was darin wahres liegt. Die Sternbilder symbolisch gedeutet. Willkühr darin als die anerkannte Herrschaft des Geistes. — Aristotelische Theorie der Elemente und daraus folgende von den Sphären und ihren inwohnenden Intelligenzen. — So blieb es ungefähr bis auf Tychobrahe und Copernicus. — Mechanische Physik. Bloß berechnende Astronomie. Dynamische Physik.

Gebrauch der mythischen Physik in der Poesie. So viel möglich zu erweitern. Nichts steht ihr im Wege. Sie kann sich durch die Vieldeutigkeit der Symbole jedem Fortschritte des menschlichen Geistes anschließen, sich immer höher verklären. Keine physikalische Idee ist so tief, die nicht darin niedergelegt werden könnte.

Gebrauch der alten Mythologie. Sie erfüllte und durchdrang das ganze Leben. Schillers Götter Griechenlands. Erscheinung in der alten Poesie, die sich nie von dieser Wurzel loßgerissen. Epos Lyrisches Gedicht. Tragödie. - Neuere Comödie, die erste Gattung worin es ganz an Mythologie fehlte. Anfang des Modernen.

Bey uns die alte Mythologie häufig bloße Phrase. [22b] gewesen. Erlaubte verallgemeinerte Symbolik. Einführung der Mythologie bey antiken Stoffen, und bey dem was sich ihrer Welt annähert.* Goethe's Elegieen. — Allegorisirung. Gesetz in der poetischen Darstellung der Naturphilosophie.

Einfluß der christlichen Religion auf die übrigen Künste. Architektur. Musik. Mahlerey. Michelangelo. Raphael. Liberalität der katholischen Religion gegen die Künste. — Der Bund der Kirche.

Gebrauch in der Poesie, natürlich nicht allgemein, weil der christliche Mythus in einem ganz andern Verhältniß zum Leben steht als der heidnische. — Er ist nicht universell, partialer Mythus des Ritterthums, der sich an christlichen anschließt. — Kriege mit den Saracenen. Tasso's befreytes Jerusalem. Das katholische darin das beste. Möglichkeit das Rittergedicht weit mehr mit Christenthum zu durchdringen als bisher geschehen. Geschichte vom heiligen Graal. —

Gebrauch im Lyrischen. Lateinische Hymnen. — Religiöser Anstrich des Petrarca. Laura — Madonna. — Alte Lieder.

Epische Gedichte, die das Ganze umfassen. Dante. Idee der Göttlichen Comödie. — Milton. Voltaire's Ausspruch über ihn. Verbessert. — Klopstock. Vergebliches Bestreben eine protestantische Mythologie aus nichts zu machen. Irreligiosität hierin. Abbadona. Anekdote hierüber.

Religiöse Einmischungen in Dichtern die nicht eigends darauf ausgegangen. Persiles eine Wallfahrt. Geister aus dem Fegefeuer beym Shakspeare. Katholicismus desselben überhaupt. —

Dramatische Darstellung von Legenden. Spanier. Calderon: Patricius, Devocion de la Cruz; Moreto Alexius. Liberalität. Einmischung des Scherzes als romantischen Elements. — Hans Sachs.

Die Genoveva. Höchste Bildung mit der Einfalt.

[23a] **Von den Dichtarten.**

Ihre Scheidung Anfangspunkt der eigentlichen Dichtkunst. Weit reiner in der antiken Poesie, weswegen diese vorzugsweise als Kunst und classisch erscheint. In der romantischen Poesie eine unauflösliche Mischung aller poetischen Elemente. Daher daß man sie verkennt. Die eigentlichen Originalwerke der Neueren ganz übersehen, die schlechten Nachahmungen der Alten als das Wichtigste gepriesen. Keinen Sinn für das Chaos. Auch das Universum bleibt der höhern Ansicht immer noch Chaos. Das Streben nach dem Unendlichen ist in der Romantischen Poesie nicht bloß im einzelnen Kunst-

werke ausgedrückt, sondern im ganzen Gange der Kunst. Gränzenlose Progressivität.

Die Betrachtung der Dichtarten kann nach der historischen Ordnung fortgehen. In der modernen Poesie muß sie es ohnehin, wegen Mangel strenger Sonderung. — In der antiken folgen die Gattungen ebenso in der Zeit wie im System. Erst die Hauptgattungen, von der einfachsten.

Übergang zu dieser Lehre. Idee einer Naturgeschichte der Poesie im Vorhergehenden. Ende derselben. Übergang zur Kunst und dem Bewußtseyn derselben. Alle ursprünglichen Gesänge momentane Eingebung. Stürmische Affekte. Bedürfniß sie zu äußern. Gegenwart früher als Erinnerung. Urpoesie unmittelbares Leben und Handlung. Naturkeim des Lyrischen Gedichts. Improvisiren. Doppelte Art. Künstliche Virtuosität im Improvisiren. Dergleichen Beyspiele bey den Alten. Bey den Italiänern. Was davon zu halten. Siehe Friedrichs Geschichte der Griechischen Poesie *S. 151.* — Natürliches Improvisiren: Siehe die Note.

Wiederhohlungen in der Urpoesie. Einprägung. Aufbewahrung. Vorbereitung wegen des gemeinschaftlichen Fortschritts vom Bedürfniß zum Geschäft und dann zum Spiel. Alle ursprünglichen Dichter — nur einzeln. Ein Stand. Homerische Periode. Wolfische Entdeckung. Ganz neue Richtung der Untersuchungen über den Homer.

Eintheilung der Gattungen beym Plato. Beybehalten worden. Neue versuchte Eintheilung in lyrisch und pragmatisch, dieser in erzählende und dialogische. Ungültig. Kein poetischer Eintheilungsgrund. — Episch, lyrisch, dramatisch; These, Antithese, Synthese. Leichte Fülle, energische Einzelnheit, harmonische Vollständigkeit und Ganzheit. Kategorieen der Quantität. Be- [23b] ziehung auf die der Modalität. Vielleicht auch auf die beyden andern. — Das Epische das rein objective im menschlichen Geiste. Das Lyrische das rein subjective Das Dramatische die Durchdringung von beyden. Eine Außenwelt in deren Darstellung der innre Sinn, der sie aufnimmt, mit übergeht. Universalität, Individualität, Idealität. Gewissermaßen kommen diese Prädicate allen

drey Gattungen zu, hier aufs nächste und unmittelbarste. — Im Dramatischen Gegensatz komisch und tragisch. Das epische und lyrische einfach.

[24a] **Vom Epos.**

Wenn wir den Begriff des Epos in die einfachste Beschreibung zusammenfassen, so ist es eine ruhige Darstellung des Fortschreitenden. Die epische Ruhe ist eben die Absonderung des rein Objektiven, wodurch sich diese Gattung über die gewöhnliche Wirklichkeit zum Idealischen erhebt. Denn die Wahrnehmung der Außenwelt ist immer mit Beziehungen auf unsern Zustand, folglich mit Gemüthsbewegungen verknüpft, und deswegen kann sie nicht die höchste Klarheit und Vollkommenheit erreichen. Der epische Dichter aber giebt uns eine Darstellung der Außenwelt, wie sie aus einem bloß anschauenden, durch keine theilnehmende Regung gestörten Geiste hervorgehen würde, und erhebt uns zu gleicher Besonnenheit der Betrachtung.

Warum muß aber in dem Dargestellten Fortschreitung seyn? Warum könnte nicht auch eine ruhige Darstellung des Ruhenden gegeben werden? — Die Antwort hierauf ist folgende. Alle poetische Darstellung ist successiv, sie geht in der Zeit vor sich, und gehört folglich ihrer Form nach dem innern Sinne an. Da nun das epische Gedicht möglichst objectiv seyn, sich strenge auf den äußern Sinn beschränken soll, so [24b] wird sie solche Gegenstände vorzugsweise wählen, in denen an sich schon das Successive liegt, wo es also nicht erst durch die Form der Darstellung hineingelegt wird. In jenem Falle hält die Poesie als successive Kunst mit dem Wechsel ihrer Gegenstände bloß gleichen Schritt, und die Zeitfolge wird aus dem innern Sinn gleichsam in den äußern hinausverlegt. Bey jedem Versuche hingegen durch ruhige Darstellung das Ruhende anschaulich zu machen, wird eine Mishelligkeit zwischen Inhalt und Form, ein Misverhältniß zwischen dem Zweck und den Mitteln der Poesie gefühlt werden. Die einzelnen Worte geben uns nur unbestimmte

Merkmale; soll nun durch eine Häufung und Verknüpfung derselben ein Ruhendes als solches, d. h. als zugleich seyendes Mannichfaltiges sich uns anschaulich darstellen, so werden wir die Schwierigkeit empfinden, die unbestimmten Theilvorstellungen, die so wenig Halt in unsrer Einbildungskraft haben, nicht wieder verlöschen zu lassen, ehe sie sich unter einander bestimmt und wir das Ganze aus ihnen zusammengesetzt haben Mit Einem Wort, bey allem beschreiben ist die Arbeit für den, welcher redet, gering, für den Zuhörer aber sehr groß. Wird hingegen etwas in seiner Fortschreitung aufgefaßt, so hebt und trägt, die dem Gegenstande ent- [24c] sprechende Bewegung der Worte den empfangenden Geist, und an dieser, als der Grundlage der gesamten Darstellung, entwickelt sich von dem Simultanen so viel als nöthig ist, mit Leichtigkrit zu anschaulichen Bildern. Wird daher dem Dichter die Aufgabe gemacht, etwas Ruhendes darzustellen, so kann er sie nur auf zwey Auswegen glücklich lösen: Entweder er schildert es mit bewegtem Gemüth, oder er verwandelt es so viel möglich in ein Fortschreitendes. Geschieht jenes in einem eignen Gedicht, so wird die Darstellung des Gegenstandes, wiewohl sie als das wichtigste erscheinen soll, artistisch betrachtet, dennoch der der Gemüthsbewegung untergeordnet seyn, und das Gedicht ist alsdann lyrisch. Dahin gehört zum Beyspiel die lobpreisende Ode. Theilweise kann aber diese rhetorische Schilderungsart, die gewissermaßen durch Übertreibung zur Anschaulichkeit zu gelangen sucht, auch in andern Gattungen vorkommen, namentlich in der Dramatischen. Dem epischen Gedicht ist nur der andre Ausweg natürlich, indem es seinem Hauptgegenstande alles übrige zu verähnlichen strebt. Lessing im Laokoon hat diese Beschaffenheit der Homerischen Beschreibungen richtig bemerkt, sie aber irrig für die Poesie überhaupt wesentlich, und für die einzige erlaubte Art zu beschreiben ausgegeben. [24d] Seine Beyspiele sind alle aus dem Homer entlehnt, er hatte schon an den alten Tragikern eine ganz verschiedne Construction der Beschreibungen, die dem Wesen ihrer Gattung eben so homogen gebildet ist, wie jene der epischen, wahrnehmen können. Daher

war er auch nicht zu der Folgerung berechtigt, die er daraus zog, das beschreibende Gedicht sey schlechthin verwerflich, wiewohl man den geringen Werth der meisten bisherigen sogenannten descriptive poetry leicht zugeben kann. Denn außer daß der rhetorische Ausweg offen bleibt, wie denn auch manche poetische Beschreiber Naturschilderungen, mit dem Pomp des begeisterten Entzückens abgefaßt, geliefert und ihre Werke zu lyrisiren gesucht haben: warum sollte nicht das durchgängig in einem Gedichte Statt finden können, was hülfsweise im epischen geschieht, nämlich daß das Ruhende durch die Art der Darstellung in ein Fortschreitendes verwandelt wird. Eigentlich stellt dieser Kunstgriff nur die Art her, wie ein simultanes Mannichfaltiges ursprünglich aufgenommen wird; denn die Auffassung geht vor der Zusammenfassung her; er ist also dem Gange unsers Geistes angemessen. Ist nun das Ruhende was man sich vornimmt darzustellen, eine Anzahl zusammenhängender Sätze, die sich gegenseitig bedingen, die folglich coexistiren, wiewohl sie successiv ins Gemüth kommen müssen: so erhält man [24e] statt eines beschreibenden die Idee eines lehrenden Gedichts, von welchem man ebenfalls bezweifelt hat, ob es mit zur Poesie gehören könne. Ich glaube, daß man dieß allerdings bejahen muß, daß aber die schicklichste Form des Vortrags für Lehren, die ohne weitere Einkleidung mitgetheilt werden sollen, die der klaren Besonnenheit und Ruhe ist, folglich die epische. Das didaktische Gedicht, worunter dann das beschreibende mit gefaßt werden kann, denn die ruhige Beschreibung ist auch Belehrung, bildet folglich eine Unterart des Epos: die Alten haben auch, besonders in den älteren Zeiten, diesen Grundsatz anerkannt, indem sie es möglichst episirten, und auch so benannten. Das verfehlte in so vielen modernen Lehrgedichten rührt wohl hauptsächlich aus dem Mangel einer reinen Form her. Auf die Lehrgedichte der Alten werd ich in diesem Abschnitte nachher noch zurückkommen.

Das eigentliche Epos erscheint also immer als Erzählung, da es sich mit etwas in der Zeit fortrückenden, d. h. geschehenen, beschäftigt. Der bloße Begriff des natürlichen

Erzählens reicht aber keinesweges hin, um es zu charakterisiren; vielmehr soll es von allen in jenem vorkommenden Ungleichheiten gereinigt seyn, gleichsam ein idealisches Erzählen. Es giebt leidenschaftliche, rhetorische und mimische Erzählungen; die epische hingegen ist un- [247] parteyisch, und von keinen Äußerungen der Theilnahme unterbrochen; sie sucht durch Anschaulichkeit aber nicht durch Verstärkung und Übertreibung zu wirken, und endlich nimmt sie zwar die Reden der handelnden Personen in sich auf, aber nicht so daß der Erzähler sich ganz in diese versetzte und sich selbst darüber verlöre, sondern er bildet sie zur Gleichartigkeit mit den übrigen Theilen der Erzählung um.

Das Epos ist Darstellung des rein Objectiven: es wird also auch das Geschehene nur als zufällig erscheinen lassen; denn die Anerkennung der Nothwendigkeit desselben ist Construction aus Gesetzen unsers Geistes, folglich aus etwas subjektivem. Eine bedingte Nothwendigkeit entspringt aus der Caussal-Verknüpfung; eine absolute, wenn diese bis zu einer durchaus ersten Ursache zurückgeführt wird, dergleichen die Freyheit in unserm Gemüth und das Schicksal außer demselben ist. Dieß sind die beyden Pole der tragischen Kunst, in deren Darstellungen deswegen alles als nothwendig erscheint. Im Epos ist das Zufällige immer oben auf, weswegen darin auch das Wunderbare zu Hause ist, welches ja eben in dem Grundlosen liegt. Das Geschehene wird weit weniger nach seiner Verknüpfung betrachtet, als wie eine bloße Folge von Veränderungen, bey welcher also Raum und Zeit den ersten auf der Oberfläche liegenden Zusammenhang giebt. Scheinbare Stätigkeit [248] ist folglich das Gesetz der epischen Composition, so wie scheinbare Nothwendigkeit der tragischen Verknüpfung. Die menschlichen Handlungen treten in jener nicht als solche, d. h. als durch Freyheit bewirkt, sondern gerade wie andre Natur-Erfolge in die Reihe mit ein. Die epische Dichtart ist daher einem Zeitalter am angemessensten, wo das Gemüth sich noch nicht zum vollen Bewußtseyn der Freyheit und Selbstbestimmung erhoben hat, sondern dem Menschen wie eine physische Kraft erscheint, von deren

Wirkungen sich nicht immer Rechenschaft geben läßt. So ist es auch beym Homer: die unmotivirte Veränderlichkeit der Gesinnungen, der Wechsel von Leidenschaft und ruhiger Fassung, von Muth und Verzagtheit, u. s. w. liegt oben auf; die dabey beobachtete tiefere Consistenz der Charaktere kann man entweder als etwas durch die Sage gegebnes betrachten, oder sie beweist nur daß die eigenthümliche Ansicht des epischen Zeitalters das allgemein in der Natur der Sache liegende zwar wohl in den Hintergrund zurückdrängen aber nicht aufheben konnte. Bey einer solchen Stufe, worauf die ganze Charakteristik steht, kann allerdings Größe, Energie und Adel der einzelnen Charaktere Statt finden, aber keine eigentliche Idealität, welche eine reinere Absonderung von der Natur [24h] voraussetzt. Jenes finden wir denn auch beym Homer, diese war erst den Tragikern vorbehalten. Daher ist es dem epischen Gedicht vorzüglich angemessen, seine Personen durch etwas auszuzeichnen, wobey es kein absolut höchstes giebt, sondern sich immer ein höheres Maaß denken läßt: dergleichen sind körperliche Stärke und kriegerischer Muth. Der Erfolg entscheidet über den Vorrang hierin bey Kämpfen der Helden; er läßt sich nicht vorher berechnen, und hat also den Anschein der Zufälligkeit. Deswegen eignen sich solche Kämpfe und überhaupt Kriegsbegebenheiten für die Darstellung des Epos, welche das Wunderbare und völlig Unvorhergesehene liebt, wie sie dagegen für die reine Tragödie durchaus nicht passen. Im romantischen Schauspiele ist zwar der Krieg eingeführt, und unter andern von Shakspeare in seinen historischen Dramen meisterhaft behandelt worden; allein er macht unfehlbar eine epische Einmischung, (welches im Romantischen, das nicht nach reiner Sonderung der Gattungen strebt, keineswegs fehlerhaft ist) die Shakspeare in Heinrich V., wo er einen großen Accent auf die Kriegsbegebenheiten legen will, durch die jedem Akt vorgesetzten erzählenden Prologe, ausdrücklich anzuerkennen scheint.

[25a] Aus dem Gesichtspunkte der epischen Charakteristik ist auch die Einwirkung der Götter zu betrachten, die man meistens ohne den rechten Grund einzusehen, für ein durchaus

wesentliches Stück des Epos ausgegeben, zuweilen auch sie verkehrter Weise getadelt hat.

Nach allem obigen kann von Einheit der Handlung beym epischen Gedicht eigentlich nicht die Rede seyn, wiewohl man nicht ermangelt hat, diesen Begriff vom dramatischen Gedicht immerfort darauf zu übertragen. Nur durch einen Akt der Freyheit kann etwas aus der unendlichen Reihe von Naturereignissen herausgerissen, und das aus jenem herfließende, die Handlung, zu einem in sich beschlossenen Ganzen gemacht werden; und ein solcher Akt der Freyheit liegt jenseits der Außenwelt, welche das Epos schildert. Sein Stoff ist vielmehr immer eine Mehrheit, weil jede Begebenheit aus Theilen besteht, die ebenfalls noch Begebenheiten sind; und weil sich aus Theilbegebenheiten immer noch großere zusammensetzen lassen. Die Begränzung des Epos ist folglich sehr unbestimmt: die Erzählung kann fortgesetzt werden, so lange der stätige Fortschritt nicht unterbrochen wird, und der Um- [25b] fang des Gedichtes die Fassungskraft der Hörer nicht übersteigt. Man begreift hieraus, wie ein Epos aus verschiednen Stücken ohne Gewaltthätigkeit zusammengeschoben werden kann; (daß folglich durch die Wolfische Entdeckung, daß die Ilias und Odyssee nicht von Einem Verfasser herrühren, und zu verschiednen Zeiten allmählich entstanden sind, die poetische Schönheit dieser Werke gar nicht gefährdet wird) und wie Theile eines größeren Epos (Rhapsodieen, in welcher Form die Homerischen immer mündlich vorgetragen wurden) für sich befriedigende Ganze ausmachen konnten. Die epische Einheit besteht bloß in einer solchen Zusammenfassung harmonischer Bestandtheile, durch welche sich die schöne Fülle des Stoffes in leichte und klare Umrisse für die Fantasie gefällig rundet. Seine Anlage erfodert nicht eine untheilbare künstlich geknüpfte Verwickelung und Auflösung, bey welcher nichts von seiner Stelle gerückt, hinzugefügt oder weggenommen werden dürfte, ohne das Ganze zu zerrütten, sondern der Gang des Epos besteht in immer von neuem angeknüpften parzialen Verwickelungen und Auflösungen, so daß Spannung und Befriedigung über das Ganze gleichmäßig vertheilt ist. Bey

dieser Gleichartigkeit aller Theile kann es keinen [25c] ausgezeichneten Anfang und Schluß haben, und es ist daher weder eine Tugend noch ein Fehler, sondern eine unvermeidliche Eigenthümlichkeit der Gattung, daß es in der Mitte anfängt und gewissermaßen auch in der Mitte schließt. Die vorgesetzte Ankündigung, auf welche in den hergebrachten Theorieen so viel Wichtigkeit gelegt worden, ist vielmehr ein fremdartiger Zusatz als ein wesentliches Stück des Gedichtes selbst, und kann nur da Schicklichkeit haben, wo die erzählte Geschichte durch die Sage gegeben ist (wie freylich beym alten Epos immer der Fall war) nicht wo sie erst durch die Dichtung entsteht. — In späteren Zeiten, wo die Griechen schon andre Dichtarten gewohnt waren, verlangten sie auch vom Epos einen mehr ausgezeichneten und das Ganze rundenden Schluß. Daher kam es denn, daß nachdem alle Rhapsodieen beysammen waren, welche die Heimkunft des Ulysses betrafen, das letzte Buch der Odyssee noch ungeschickter Weise angeflickt ward, dessen Unächtheit man lange vor Wolf kannte. Eben so läßt sich kein Grund einsehen, warum die Ilias gerade mit einer eilfertig geschilderten Beerdigung Hektors schließen muß. — Wenn nichts fremdartiges [25d] hinzugethan wird, so wird der Schluß des ächten Epos immer zwischen ungeendet und endlos in der Mitte schweben. Homer:

„Immer noch mehr verlangen die Hörenden, wenn
der Gesang tönt.“

Die Anordnung ist beym Erzählen einer der wichtigsten Punkte. Nach der Einfachheit der ganzen Gattung darf sie nicht von einer spannenden Künstlichkeit, sondern muß die leichteste, natürlichste und dennoch schicklichste seyn. Diese Anordnung braucht aber nicht immer mit der Zeitfolge fortzugehn, vielmehr liebt das Epos den episodischen Gang, daß nämlich eine frühere Begebenheit, da, wo es eben nöthig ist sie dem Geiste näher zu rücken, eingeschaltet wird. Es kann hiebey die Ordnung der Zeit gerade umkehren, indem es von jedem nächsten wiederum Veranlassung nimmt etwas früheres zu berühren. Diese Methode ist ihm eben deswegen be-

sonders eigen, weil es, wie oben gezeigt worden, die Stätigkeit liebt, und also nicht durch einen Sprung plotzlich zu dem entferntesten Umstande übergeht, um von diesem zu dem gegenwärtigen Punkte zurückzukehren, sondern allmählig zu jenem rückwärts geleitet wird. 5

Die Darstellung des Epos soll eine ruhige seyn. Dazu gehört nicht nur, daß der Dichter keine Theilnahme an den Begebenheiten äußre, wodurch er ohnehin nur eine den Eindruck schwächende [25e] Störung verursacht, und die Aufmerksamkeit von dem Gegenstande ab auf sich, von dem objektiven 10 auf das subjektive gelenkt wird; sondern er muß eine solche Herrschaft über den Stoff ausüben, als wenn ihm die einzelnen Theile desselben wirklich gleichgültig wären. Daher erzählt er auch nie so, als ob ihn das Vergangene wie gegenwärtig täuschte, weil dieß nur einer von ihrem Gegen- 15 stande hingerißnen Fantasie eigen ist. Dieses ist in den Homerischen Gedichten mit solcher Consequenz beobachtet, daß die in der natürlichen Erzählung so gebräuchliche Formel, das Zeitwort in der gegenwärtigen Zeit statt der vergangnen zu setzen, auch nicht ein einziges mal vorkommt. 20

Damit der Zuhörer von demjenigen was doch nur als möglich und vergangen vorgestellt wird, mit der gehörigen Kraft gerührt werde, ist die lebendigste Anschaulichkeit erfoderlich, welche nur vermittelst durchgängiger Umständlichkeit und schöner Entfaltung zu erreichen steht. Hierin offenbart sich 25 besonders die ruhige Besonnenheit des Erzählers, so wie sie wiederum Bedingung jener Eigenschaften ist. Dadurch, daß die Erzählung nicht zu Einem Ziele hinstrebt, sondern jeder Moment derselben um seiner selbst [25f] willen da zu seyn scheint, wird auch zur Ausführung dessen, was in Vergleichung 30 mit anderm weniger wichtig ist, Raum gewonnen, und gleichsam eine poetische Zeitfolge, ein ebenmäßiger verweilend fortschreitender Rhythmus in den Gang der Begebenheiten eingeführt. „Die über eine stürmische Theilnahme erhabne und weder durch augenblickliches Anspannen noch Nachlassen ver- 35 änderte Gemüthslage des Sängers macht zuerst alle Theile seines Gegenstandes auf gewisse Weise einander gleich; sie

verleiht ihnen einerley Rechte auf die Darstellung; die weniger bedeutenden, aber zum stätigen Fortgange nöthigen (z. B. beym Homer die körperlichen Handlungen, das Aufstehn, zu Bett gehn, Zubereiten der Mahlzeit und Halten derselben, das Händewaschen, Anlegen der Fußsohlen, der Kleider und Waffen u. s. w.) werden nirgends verdrängt, und behaupten dicht neben den wichtigsten den ihnen zugemeßnen Raum. Die Zeitverhältnisse der Wirklichkeit werden aufgehoben, und alles fügt sich in eine nach den Gesetzen schöner Anschaulichkeit geordnete dichterische Zeitfolge, wo das Dauernde, wenn die Einbildung es auf einmal erschöpfen kann, nur einen Moment der Darstellung einnimmt, und das noch so [25g] schnell vorübergleitende, bis zur vollendeten Entfaltung des in ihm sich drängenden Lebens festgehalten wird. Nirgends ein Stillstand des Gesanges, aber auch nirgends ein unzeitiges Forteilen, sondern das schönste Gleichgewicht und Maaß der stätigen und unermüdlichen Bewegung. Der Sänger verweilt bey jedem Punkte der Vergangenheit mit so ungetheilter Seele, als ob demselben nichts vorhergegangen wäre und auch nichts darauf folgen sollte, wodurch das Erquickliche einer lebendigen Gegenwart überall gleichmäßig verbreitet wird. In jedem Augenblicke ist daher zugleich sanfte Anregung und Beruhigung, und das epische Gebiet gleicht dem Garten des Alcinous, wo die Früchte ununterbrochen nach einander reifen, und jede zu ihrer Zeit sich willig vom Baume löst, um dem Genießenden in die Hand zu fallen."

Ein Hauptmittel zur schönen epischen Entfaltung sind die Reden. Wenn sie aber nicht beständige Unterbrechungen in dem gleichförmigen Charakter der Darstellung machen sollen, so dürfen sie nicht gerade hin der Natur nachgeahmt, mimisch, noch durch rhetorische Kunst über sie erhöhet seyn; sondern sie müssen bis in ihre feinsten Theile nach den Gesetzen [25h] des Epos umgebildet werden, und die Naturwahrheit, wornach man sie beurtheilt, ist dieser Foderung untergeordnet. Die Geschwätzigkeit Homers und seiner Helden ist zum Sprichworte geworden, und wenn diese Bemerkung nur nicht als Tadel gelten soll, so ist nichts dagegen einzuwenden. Denn „selbst

in seinen kürzesten und leidenschaftlichsten Reden ließe sich bey einer feinen Zergliederung etwas nachweisen, wodurch sie episirt sind. In den ausfuhrlicheren findet man alle wesentlichen Eigenschaften der ganzen Rhapsodie deutlich ausgedrückt. Man bemerkt kein Hinstreben zu einem Hauptziel, wenn dieß auch im Inhalte der Rede vorhanden ist; jedes, wodurch das Folgende vorbereitet wird, scheint dennoch nur um sein selbst willen da zu stehn: ganz das verweilende Fortschreiten, die sinnlich belebende Umständlichkeit, die besonnene Anordnung, die leichte Folge, die lose Verknüpfung, wie im Epos überhaupt. In diesem Sinne sind auch die zusammengesetzten Beywörter und die Episoden zu nehmen, die in leidenschaftlichen Reden, wenn man die Darstellung als bloße Natur verstehen sollte, sehr fehlerhaft seyn würden, und oft unverständig genug getadelt worden sind."

[26a] Eine andre Hülfsquelle der epischen Erweiterung sind die Episoden, zu denen der freye und ruhige Geist des Erzählers, den nie eine drängende Gegenwart bemeistert, sich auch in den entscheidendsten Augenblicken abmüßigen kann. Nur müssen sie nicht von unverhältnißmäßiger Länge seyn, eine natürliche Veranlassung haben, und sich mit einer leichten Verknüpfung wieder in den Hauptfaden verlieren. „Was von der Rede und Episode gilt auch vom Homerischen Gleichnisse: es dient nicht bloß, sondern genießt im schönen volligen Umrisse freyes Leben, und ist gleichsam ein Epos im verjüngten Maaßstabe," eigentlich eine erklärende Episode, die im Ernst und nicht bloß zum Schein den Zweck hatte, etwas deutlicher zu machen, wobey man nicht vergessen darf, welche sinnliche Hörer Homer vor sich hatte. In der modernen Nachahmung, die hierauf gar keine Rücksicht nahm, ist das epische Gleichniß in einen gelehrten Zierrath ausgeartet, so daß haufig das Bekanntere mit dem Fremderen, das Menschliche mit der thierischen Welt, die unsrer Beobachtung weit entfernter liegt, auch wohl das Körperliche mit dem Geistigen verglichen wird.

[26b] Da im Epos alles nur möglich scheinen soll, so darf manches darin dargestellt werden, was untauglich ist, wirklich zu scheinen. Das Wunderbare ist also darin nicht

nur erlaubt, sondern, weil sein zauberischer Reiz hier keinen höheren Eindrücken im Wege steht, vorzüglich an seiner Stelle. Es aber auf die Dazwischenkunft überirdischer Wesen einschränken, oder diese auch da erzwingen wollen, wo sie nicht mehr durch den Volksglauben lebendige Anschaulichkeit hat, ist eine von den vielen einseitigen Misdeutungen des Homerischen Epos. Man ist so weit gegangen, dieß zu einem wesentlichen Charakter zu machen. Nur ein Gedicht, wo höhere Mächte in die Begebenheiten eingreifen, könne für eine eigentliche Epopöe gelten; die, wo es nicht der Fall war, hat man historische Gedichte genannt. Dieses ist allerdings ganz treffend, in so fern der Anfangspunkt der Historie eben da ist, wo diese geglaubte Einwirkung aufhört; die frühere Vermischung der Götter und Menschenwelt ist mythisch. Die vermeynte Nothwendigkeit dieses sogenannten Wunderbaren hat zu den abentheuerlichsten und frostigsten Erfindungen vermocht: zur willkührlichen Auferweckung einer erstorbnen Mythologie, auch zur Vermengung mehrerer heterogener unter einander und mit [26c] dürftigen allegorischen Wesen. Zugleich entstanden hiedurch große Widersprüche in der Charakterdarstellung, mit welcher man sich nicht in die Einfalt des homerischen Zeitalters zurückversetzen konnte, sondern höhere Ansprüche auf Idealität und tragische Würde machte. „Damals hatte sich der Mensch noch nicht zum Bewußtseyn der vollständigen Selbstbestimmung durch Freyheit erhoben, darum gestand er den Göttern Einfluß auf seine Entschließungen zu. Aber wer bestimmte nun das Wollen der Götter? Es scheint sie hätten dazu wieder ihre Götter nöthig gehabt und so ins Unendliche fort. Ist die selbstthätige Unabhängigkeit der ganz menschlich vorgestellten Götter begreiflich, so wäre die der Menschen es auch gewesen.“ Allein die älteste epische Poesie strebte gar nicht über das Gebiet des Zufälligen absolut hinaus, sondern nur von dem alltäglichen zu dem außerordentlichen in den Ereignissen hinauf. „Wenn das Bemühn der Olympier für und wider Homers Helden uns einen Schimmer höherer Würde um sie her zu verbreiten scheint, so versetzen wir uns nicht genug in die Homerische Denkart.

Damals mischten sich die Götter in die gemeinsten Händel des Lebens, sie waren [26d] so wohlfeil, daß Autolykus durch die Gunst des Hermes mit Dieberey und Meineid geschmückt seyn konnte, und auch die Bettler ihre Götter und Erinnyen hatten." Auf der andern Seite, wenn gleich jene Helden in unsrer Schätzung dadurch verlieren müssen, daß sie so vieles nicht durch sich selbst ausführen: so ist doch diese allerdings richtige Bemerkung, auf die Homerische Darstellung angewandt, ungültig, weil diese die heroischen Charaktere für nichts höheres als physische Größen giebt, wo auf das selbst nichts ankommt, sondern die sich für sie interessirenden höhern Mächte mit dazu gerechnet werden.

Der Einfachheit der ursprünglichen epischen Gattung entspricht Einfalt in den dargestellten Sitten am besten. Mit Unrecht hat man darin eine gewisse idealische Würde, oder gar die Beobachtung gewisser conventionellen Schicklichkeiten gefodert, von denen die unverfälschte aber rohe Natur nichts weiß, die sich im Homer durchaus naiv, bald in Zügen, die ein Lächeln erregen, bald in solchen, die jedem eine Rührung abnöthigen, offenbart. Dieses sind gleichsam Andeutungen der noch nicht erfundnen [26e] tragischen und komischen Darstellungsart, durch welche die verschiedenen Bestandtheile der menschlichen Natur erst nach Kunstgesetzen geschieden werden, wodurch in jenem Falle allererst die durchgängige Würde und Reinheit der Charaktere erreicht wird. Der Keim des komischen und tragischen liegt also nicht in so fern im Epischen, als ob schon ein Anfang der Sonderung gemacht wäre, sondern bloß in wie fern die Ansicht der letztgenannten Gattung von der menschlichen Natur, durchaus parteylos, unbestimmt und universell ist. Ein großer Theil des ungerechten Tadels, den man in dieser Hinsicht über Homer ausgeschüttet hat, wird durch obige Bemerkungen auf einmal abgewiesen.

Die epische Diction muß, wiewohl sie sich so mahlerisch als möglich an die Gegenstände anschmiegt, und also auch mit diesen steigt und fällt, im Ganzen schlicht und einfach seyn; weil alle rhetorische Ausschmückung und Übertreibung der besonnenen Ruhe des Erzählers widerspricht. Außerdem

würde eine einseitige Richtung auf Pracht und Würde die nothwendige Mannichfaltigkeit beschränken, und bey dem großen Umfange des Epos ermüdend werden. — [26f] Die Wortfügung und Wortstellung darf und muß sich allerdings von der prosaischen entfernen; muß aber, wie die Anordnung der Gegenstände selbst, die leichteste und faßlichste seyn, und, wenn es die Natur und Sprache erlaubt, wie im Griechischen durch die feinen ausfüllenden Partikeln und den vielsylbigen Überfluß der Biegungen, noch stätiger fortgleiten. Veraltete Wörter und Wendungen schicken sich zu der Einfalt des Tons. Ganz besonders eignen sich für die Ruhe des Epos die zusammengesetzten und mahlenden Beywörter, die aber mehr anschauliche Erweiterung als prächtiger Schmuck sind, und gleichsam als kleine Episoden betrachtet werden können.

Das epische Sylbenmaß ist der Hexameter, der durch seine gleiche Taktart der Ruhe, durch seinen zwischen Fall und Schwung gleich gemeßnen Rhythmus der unbestimmten Richtung, durch seinen unerschöpflichen Wechsel dem Umfange, und durch seine leichten und immer verschiednen Übergänge aus einem Verse in den andern der Gränzenlosigkeit des Epos entspricht. Er ist schwebend, stätig, zwischen Verweilen und Fortschreiten gleich gewogen, und kann deswegen ohne zu ermüden den Hörer auf einer mittleren Höhe in ungemeßne Weiten forttragen.

Warum eine so einfache metrische Formel im Epos so häufig wiederkehren darf; mit der Complication im lyrischen verglichen, siehe Charakteristiken II, pag. 272, 273.

*

DEUTSCHE LITTERATURDENKMALE
DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS
IN NEUDRUCKEN HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SEUFFERT

18

A. W. SCHLEGELS

VORLESUNGEN

ÜBER

SCHÖNE LITTERATUR UND KUNST

ZWEITER TEIL
(1802—1803)

GESCHICHTE DER KLASSISCHEN LITTERATUR

HEILBRONN
VERLAG VON GEBR. HENNINGER
1884

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Der zweite Band der Schlegelschen Vorlesungen enthält die Geschichte der klassischen Litteratur.

Das demselben zu Grunde liegende Originalmanuskript unterscheidet sich wesentlich von dem des vorigen Jahrganges, indem bei den bloss skizzierten Stellen die Skizzen nicht mehr an Ort und Stelle eingefügt, sondern Lücken offen gelassen sind, welche aus dem dritten Bande ergänzt werden müssen, in dem die Skizzen ohne Wahl und Regel vereinigt sind.

Das Manuskript besteht aus vier Bänden. Dem ersten ist die gedruckte Ankündigung, ein Oktavblatt, vorgebunden (Neudruck 3 f.). Die Handschrift ist nach Blättern numeriert bis 168; aber auf der ersten Seite des 166ten Blattes (Neudr. 216, 4) bricht der Text nach der siebenten Zeile mitten in der Periode ab und die folgenden Blätter des Manuskriptes (167 und 168) sind unbeschrieben. Der leergelassene Raum sollte offenbar zur Ausführung des über die Henriade gesagten dienen; Skizzen dazu sind nicht vorhanden. Am Beginne des zweiten Bandes, welcher die Foliierung fortsetzt, sind die mit 169—174 bezeichneten ersten Blätter freigelassen: offenbar um eine weitere Lücke auszufüllen, wie auch der geringe Umfang der sechzehnten Vorlesung (von Neudr. 211, 19 an) ergibt. Dass in dieser Lücke eine Charakteristik des Messias enthalten war, ergibt sich nicht bloss aus dem Zusammenhang (Neudr. 219, 24), sondern auch aus den am Schlusse dieses Bandes befindlichen älteren Aufzeichnungen für den auf das Epos bezüglichen Teil der Vorlesungen. Weiter ausgeführte Skizzen über den Messias finden sich denn auch im dritten Band (3* bis 3d) und sind an dieser Stelle (Neudr. 216, 6) ein-

geschaltet worden. Von 185 an fehlt die Numerierung; ich habe sie mit Bleistift weitergeführt. Auf Blatt 208 bricht der Text wieder mitten im Satze und mitten in der 5ten Zeile ab und der folgende Teil der Vorderseite und die Rückseite sind leer gelassen. Hier fehlen offenbar die Stellen über Pindar und die dithyrambische Poesie, welche zur Ergänzung des Neudr. 242, 15 ff. gegebenen Zusammenhanges notwendig sind: ich habe denselben durch fetten Druck deutlich zu machen gesucht. Auch diese Partie, an welche sich im Manuskripte die Charakteristik des römischen Lyrikers und der modernen Nachbildungen der klassischen Lyrik anschliesst, konnte Neudr. 257, 6 ff. wenigstens in skizzierter Form aus dem dritten Bande (2ª ff., 1ª ff.) eingeschaltet werden. Mit dem Neudr. 250, 9 f. angegebenen Zusammenhange in Uebereinstimmung folgt Blatt 209 des zweiten Bandes die Geschichte der Elegie und des Lehrgedichtes. Blatt 244 ist nur aus Versehen unbeschrieben geblieben: Schlegel selbst hat das angezeigt, indem er auf die Vorderseite die Worte schrieb: 'Hier fehlt nichts.' Am Schlusse dieses Bandes, Blatt 253 bis 256, finden sich unter der Ueberschrift 'Literatur des Epischen Gedichts' ältere Aufzeichnungen zu dem Abschnitte über das Epos. Dieselben beginnen mit dem Neudr. 126, 1 citierten Epigramm auf Homer:

'Ist Homeros ein Gott, so werd' er verehrt mit den Göttern;
War er ein Mensch, so sey dennoch als Gott er verehrt.'

Homer, Hesiod, die homeridischen Hymnen, das mittlere Epos, die Alexandrinischen Epiker werden in wenig Schlagworten charakterisiert oder nur namentlich verzeichnet. Bei Virgil beruft sich Schlegel, wie unmittelbar vorher bei Apollonius Rhodius auf die Rezension von Hermann und Dorothea. Dann Lucan und die moderne Epopöe: wieder der Hinweis 'S. altes Heft und Rec.' Trissino, Camoës und Tasso. Ueber diesen heisst es hier

ausführlicher als in den ausgeführten Partien (Neudr. 204, 1): 'Dieser sucht sich classisch zu bilden nach dem Homer, weit mehr aber nach dem Virgil. — Mischung von antikem Heroismus, Geist der Chevalerie und des christlichen Heldenthums. Streben nach classischer Würde, dabey romantische Anklänge. Gebrauch der Maschinen, Engel, Teufel, Zauberer und Armida beynah eine Fee. — Vergleichung mit dem Virgil. Boileau. — Etwas keusches und jungfräuliches im Tasso. Goethe's Darstellung seines Charakters.' Dann die Spanier (Araucana) und die Franzosen; die Aufzeichnungen über die Henriade (Neudr. 216, 4) schliessen mit den Worten: 'Er hat sich selbst das Urtheil gesprochen: tous les genres sont bons. Lessings Epigramm. Die Franzosen gestehen es ein.' Abweichend von der Anordnung in den ausgeführten Teilen, folgt jetzt erst die Charakteristik Miltons, welche mit den Worten schliesst: 'Fueßli's Miltonische Gallerie. Milton verdient von Fueßli gemahlt zu werden.' Die Skizzen über Klopstock gebe ich bei der Wichtigkeit des Gegenstandes und weil sie manches in den späteren Aufzeichnungen (Neudr. 216, 6 ff.) klarer machen können, auch in dieser Form wieder: 'Nachahmung Miltons, Youngs, und eigne Empfindsamkeit. Unbekanntschaft mit dem Italiänischen, besonders Dante. Keine Ahndung von der Schönheit katholischer Mythen. Anfangs starr orthodoxer Protestantismus, nachher dogmatische Laxität und Verwirrung. Mangel an Mystik und eigentlicher Religiosität. Diese offenbart sich erst in der Willkühr der Erdichtung. Er will das Evangelium überbieten. Der Sohn Gottes ist ihm in seiner schlichten Gestalt nicht gut genug. — Compromittirt die religiösen Mysterien, indem er sie dem sterblichen Auge zu nahe rückt. Beyspiel an dem Anerbieten Gottes an Christus, die Versöhnung unvollbracht zu lassen. Seltsame Komödie, wie Gott Vater zu zürnen anfängt. Dadurch daß die göttliche Existenz in die Zeit gerückt ist, wird die Größe des Versöhnungswerkes gänzlich vernichtet. Anekdote von dem Bauern mit der Hölle. Zahn ausziehen. Die göttliche Natur Christi sollte, wie es in der Bibel geschieht,

sich selbst gleichsam verloren haben und erst nachher mit Evidenz hervortreten. Möglichkeit einer sehr interessanten menschlichen Darstellung der Leiden Christi. — Mangel an Verwickelung, weil die Gottheit selbst handelt und alle Gegen-
5 anstalten dieß nur befördern. Stillstand und gewaltsame Ausdehnung der Handlung. Ausfüllung des Raumes mit den umgebenden Nebenpersonen und ihrer Theilnehmer. Unsäglich immer wachsende Menge derselben. Mangel an Charakteristik dabey. Subjektive und lyrische Darstellung. Schillers Urtheil über Klopstock.
10 — Unbestimmtheit selbst der nächsten Personen. Judas Ischarioth der Sage nach einen rothen Bart. Die Engel noch weniger zu unterscheiden. Ihre Müßigkeit und Unnützlichkeit. Himmlische Pflastertreter. Klopstock sucht die Größe Gottes überall im Quantitativen. Will den Anthropomorphismus vermeiden,
15 verdirbt ihn aber nur durch colossale Formlosigkeit. Nothwendigkeit der mathematischen Figuren. — Die Gestalt des Himmels bey Klopstock ohne Symmetrie und harmonische Ordnung. Wie viel schöner bey Dante. Erweiterungen der Astronomie für die Poesie benutzen wollen. Formlosigkeit
20 auch hierin. Schlechter Respekt selbst vor ihren Distanzen. Von der Sonne auf die Erde herabsehen, das erste Eltern [paar] u. s. w. Reise der Engel. — Stern der sich vor die Sonne stellen muß, um sie zu verfinstern. Craß mechanische Ansichten. Schlechte Wunder. — Scene im Mittelpunkt der
25 Erde für die Kinder. | Streben nach dem Unendlichen in der Länge des Gedichts. Endlose Gebete ohne Fantasie. Die Leiden des Messias sind in den ersten 10 Gesängen geendigt, die des Lesers fangen erst recht an. Kreuzigung im 20ten Gesange. Lyrische Natur des Ganzen offenbart sich hier.' Daran
30 schliessen sich Aufzeichnungen über das Lehrgedicht[1]) und das komische Heldengedicht.

---

[1]) Der Schluss (vgl. Neudr. 303, 8 ff.) lautet: 'Man sollte dieß (die Fabrik-Lehrgedichte der Engländer) bey den Landesprodukten nachahmen. Köstrizer Bier. Märkische Rüben. Flachs-
35 bau in Schlesien. — Kuhpocken. — Siehe die Gesundbrunnen.' Ein Lehrgedicht über die Kuhpocken vgl. im Neuen deutschen Merkur 1801 Sept. 3 ff.

Bis hieher (also Neudr. 316, 36) ist das Originalmanuskript trotz einiger Lücken gut erhalten. Von da ab sind wir auf Bruchstücke desselben angewiesen. Der dritte Band des zweiten Kursus enthält, wie gesagt, nur Skizzen, welche ganz planlos durcheinander geworfen sind. Es besteht nicht nur die Schwierigkeit sie am rechten Orte unterzubringen, sondern auch das Zusammengehörige zusammenzufinden und die Schrift zu enträtseln. Zur Beurteilung, aus welchem Wust ich diese Stellen herausgearbeitet habe, muss ich den Leser auf das Manuskript selbst verweisen. Varianten zu diesen Stellen zu geben, wäre eine Unmöglichkeit gewesen, denn sie wären auf einen Abdruck der Handschrift hinausgekommen. Nicht die schlechte Schrift, aber die Abkürzungen erschweren die Lesung. Die Vokale und Endsilben werden fast immer weggelassen; ⌒ bedeutet 'nicht' u. s. w. Wer mit Schlegels Handschrift und Sprachgebrauch vertraut ist und die konsequente Durchführung derselben Abkürzungszeichen nicht aus dem Auge verliert, wird in den meisten Fällen zu einer bestimmten und sichern Lösung gelangen, wenn auch nur mit Hülfe sachlicher Anhaltspunkte und mit schwerer Mühe. Unleserlich geblieben sind mir nur wenige Stellen: Neudr. 257, 6 habe ich das fehlende durch Punktierung angedeutet, denn die Worte, welche ich hier lese, 'mitt[en] an Pern' geben mir keinen Sinn; unleserlich ist mir auch ein Name Neudr. 389, 14 geblieben, welcher wie Bovenden aussieht; 388, 10 ist wohl Lope de Vega gemeint, aber aus der Schrift unmöglich herauszubringen; deutlich aber mir unverständlich ist 387, 35 und 388, 21 Morosc, wo höchstens der letzte Buchstabe für e gelten könnte, und 394, 9 Currendane; die Neudr. 258, 17 und 265, 2 citierte Ode von 'Jevers' oder 'Juvers' habe ich vergebens gesucht und Neudr. 263, 34 ist die Lesung zweifelhaft; mit Neudr. 340, 21 wissen die Philologen, welche ich gefragt habe, so wenig als ich selber anzufangen, obwohl die Handschrift hier ziemlich deutlich

ist. Wer einen Blick in die Handschrift dieser Skizzen wirft, deren Sinn und Schrift oft dem blossen Erraten überlassen bleibt, wird sich auch überzeugen, dass ich keine Mühe gescheut habe, dem Verständnisse derselben von sachlicher Seite beizukommen. Leider waren meine Hülfsmittel beschränkt und den Rat von Fachmännern habe ich besonders in den die englischen und romanischen Litteraturen betreffenden Partien schmerzlich entbehrt. Ich hoffe aber, dass diese Umstände nur meine Mühe vergrössert haben und sonst ohne Schaden geblieben sind. Auch die Richtigstellung der Teile des Manuskriptes ist geglückt. Ich habe den Band mit Bleistift in der Weise durchpaginiert, dass das zusammengehörige mit derselben arabischen Ziffer bezeichnet wird, die aufeinander folgenden Seiten aber durch die Exponenten ausgedrückt werden. Der Inhalt ist folgendermassen durcheinander gewürfelt: 1^a bis 1^h [Neudr. 259 ff.]; 2^a bis 2^d [Neudr. 257 ff.]; 3^a bis 3^d [Neudr. 216 ff.]; 4^a bis 4^d, 5^a bis 5^d [1]), 4^e f. [Neudr. 394, 17 ff.]; 6^a f. [gehört zum dritten Kursus]; 7^a ff. [gehört zu den Vorlesungen über Encyklopädie]; 8^a ff. [Bruchstück einer Kopie aus den Vorlesungen über Encyklopädie, S. 890 ff. des Originalmanuskriptes derselben]; 9^a bis 9^d [daraus Neudr. 337, 20]; 12^a f. [daraus Neudr. 338, 32. 18]; 9^e ff.; 10^a bis 10^h [Neudr. 382, 31 ff.]; 13^a bis 13^d [Neudr. 390, 17 ff.]; 5^e f.; 11^a bis 11^d [Neudr. 387, 11 ff.].

Den vierten Band des Manuskriptes bildet der auf dem Rücken fälschlich als erster des ersten Kursus bezeichnete (vgl. DLD 17, S. XV Z. 26 ff.). Auch hier sind nur Bruchstücke vorhanden, welche bunt durcheinander geworfen sind. Ich habe die Blätter so durchnumeriert, wie sie aufeinander folgen müssten, um (die Lücken unbeachtet) den fortlaufenden Text zu geben. Die Zählung beginnt, an den zweiten Band anschliessend,

---

[1]) 5^a bis 5^e enthält Skizzen zur Geschichte der romantischen Poesie, von welchen im dritten Bande die Rede sein wird. Ebenso 4^c bis 4^e (vgl. unten S. XIII. Z. 20).

mit 257 und die Blätter folgen so aufeinander: 257, 260 bis 265, 258, 259, 272 bis 275, 280 bis 283, 276 bis 279, 266 bis 271. Diese Reste liegen dem Texte der betreffenden Partie von Neudr. 317, 1 bis 326, 19; von 331, 14 bis 337, 19; von 351, 9 bis 360, 2; von 372, 28 bis 377, 12 zu Grunde. Der Text dieser im Manuskript erhaltenen Partien zeigt gegenüber dem Drucke in den Wiener Vorlesungen ein ganz ähnliches Verhältnis, wie die ungefähr zur selben Zeit im Prometheus veröffentlichten Partien des ersten Kursus (vgl. DLD 17, S. XXVII Z. 20 ff.): d. h. er ist durchkorrigiert für den Abdruck. Von den starkkorrigierten Stellen scheint wieder eine Abschrift in den Druck gegangen zu sein, welche stellenweise neue Aenderungen enthielt, während die weniger korrigierten Teile des Manuskriptes, wie die Uebereinstimmung der Kopie mit dem Drucke wahrscheinlich macht, demselben direkt zu Grunde gelegt wurden und daher im Nachlasse fehlen. Auch hier bin ich also auf den ursprünglichen Text von 1803 zurückgegangen, welcher mit Hülfe der vorhandenen Kopie leicht wiederherzustellen war.

Diese Kopie (C) leistet ausserdem noch den wichtigen Dienst, dass sie uns die Lücken des Manuskriptes von Neudr. 317, 1 (dem vierten Bande des Manuskriptes) an ausfüllen lehrt. Der Abschreiber hat von dieser Partie ein vollständigeres Manuskript vorgefunden; nur dort finden sich in der Kopie Lücken, wo Schlegel die älteren Skizzen überhaupt nicht ausgeführt zu haben scheint. Die Kopie liegt dem Texte von Neudr. 326, 19 bis 331, 14; von 340, 24 bis 351, 8; von 360, 3 bis 372, 28; von 377, 10 bis 382, 30 zu Grunde. Der Unterschied der Kopie von der des ersten Kursus besteht nur darin, dass sich die letztere bis auf orthographische Aenderungen und unbedeutende Abweichungen und Auslassungen an das Manuskript genau anschliesst (vgl. DLD 17, S. XXVI Z. 16 ff.), während die erstere schon von der Odyssee ab fast nur mehr einen Auszug

liefert, sich der Abkürzung halber stilistische Aenderungen und Auslassungen ganzer Sätze und Stellen erlaubt. Ein authentischer Text ist also nur dort von ihr zu erwarten, wo sie mit dem Drucke in den Wiener Vorlesungen übereinstimmt, oder wo ihre Abweichungen unter die DLD 17, S. XXIX Z. 2 ff. angegebenen Gesichtspunkte fallen, weil dann eine Abänderung Schlegels für den Druck anzunehmen ist (vgl. unten S. XXIII Z. 1 ff.). Wo der von der Kopie überlieferte Text nicht auf diese Weise gesichert ist, habe ich ihn in kursivem Druck wiedergegeben, der also nicht alle Varianten gegenüber dem Drucke, sondern nur die unzuverlässig überlieferten Stellen bezeichnet.[1])

Ob freilich die in der Kopie fehlenden wiederholten Ausblicke auf das moderne Drama und andere Lücken Zusätze des Druckes oder Auslassungen der Kopie sind, kann nicht mehr unterschieden werden; hier muss der Leser die Vergleichung mit dem ersteren selbst anstellen. Aus den früheren Partien ersieht man, dass die Kopie eine Auslassung wiederholt durch einen Gedankenstrich andeutet; aber auch dieses Kriterium ist unzuverlässig, Neudr. 341, 21 und 344, 23 steht er, wo etwas ausgefallen zu sein scheint, 349, 34 und 350, 13 aber fehlt gegenüber dem Drucke gar nichts. Die Stelle, welche die Einrichtung des griechischen Theaters behandelt (Neudr. 320, 19 ff.) ist mit dem Drucke verglichen dürftig; aber nach Neudr. 320, 13 f. wäre es auch möglich, dass er in den Vorlesungen sich wirklich so knapp gefasst hätte. Eine Lücke dürfte dagegen mit Bestimmtheit Neudr. 327, 2 anzunehmen sein (vgl. Wiener Vorlesungen 81[1] ff., 54[3] ff.)[2]); das 'ꝛc.' weist

[1]) Z. B. Die in den Wiener Vorlesungen fehlende Stelle Neudr. 360, 3 bis 23 habe ich nicht durch Kursivdruck hervorgehoben, weil Schlegel auch sonst im Drucke Ausfälle auf seine Gegner streicht.

[2]) Ich citiere die Wiener Vorlesungen (W) nach der ersten und dritten Auflage; die zweite stimmt in den Seitenzahlen mit der ersten überein.

darauf hin und auch sonst streicht die Kopie längere Ausfälle Schlegels. Ebenso auch 328, 7 f. (vgl. W 88[1] f; 58[3] f.). Neudr. 349, 17 ff. ist vielleicht eine Stelle über Antigones Härte ausgefallen (vgl. W 185[1] f.; 122[3] f.). Die meisten Auslassungen haben, wie die Vergleichung der Reste des Manuskripts mit der Kopie ergibt, die Euripides betreffenden Stellen erfahren; aber gerade in diesen am meisten angefochtenen Partien hat sich Schlegel auch selber im Drucke die meisten Kürzungen und Aenderungen auferlegt, welche nicht dem Schreiber der Kopie zur Last fallen. Um den Charakter der Abweichungen aus einigen im Originalmanuskript erhaltenen Stellen ins Licht zu setzen, gebe ich folgende Varianten der Kopie von der Schlegelschen Handschrift: Es fehlt Neudr. 324, 4 f. einen solchen . . . . . Unwissenheit; 326, 4 f. der auch die . . . . genau angibt; 326, 10 f. die Sache . . . . werden; 331, 31 die unpassendste . . . . ist und; 332, 1 ff. das übrige . . . . . Oper aus; 332, 15 wäre es . . . . Kostum; 332, 29 worin es unser . . . . . zurückzukommen; 352, 37 wie der Alte . . . . wird; 353, 23; 353, 33 die Parenthese; 353, 37 der ganze Zusatz meines Bedünkens . . . . kennt; 354, 9 Sentenzen . . . . . widerhohlt; 354, 14 wo er ihn . . . . zuletzt; 354, 28 Lügen . . . . Gewalt; 355, 1 Einen . . . gemacht; 355, 18 über . . . hergenommen; 355, 20 womit er wohl . . . ausmachten; 355, 26 Ein auf uns . . . geben; 355, 31 man . . . . hat; 355, 33 und der Mann, wie er ist; 355, 37 für welche die . . habe; 357, 1 was beym . . . reden; 357, 23 der aus . . . hat; 357, 29 er hat . . . . Sophokleischen; 357, 34 und der Ton . . . vertraulich; 358, 1 und die . . . Admet; 358, 29 freylich sind . . . körperlichen; 359, 6 An diesem . . . dargelegt; 372, 29 zwischen . . . . näher; 373, 24 Ich . . . vorkommt; 373, 29 f. Malaria . . . . macht; 373, 37 Zum Beweise . . . . kesten; 374, 12 der Prolog . . . . . loben; 373, 34 indessen . . . Antigone; 374, 37 die . . . Homer; 375, 13 bis 26 Dieß . . . . . wird; 376, 15 das letzte . . geschildert; 376, 34 Dieß Drama . . . angehängt.

Blatt 271 des Manuskriptes (Neudr. 337, 9) bricht der Text inmitten der ersten Seite ab, alles übrige und ein folgendes Blatt ist leer. Auch in der Kopie fehlt die Ausführung. Daraus ergibt sich, dass Schlegel hier überhaupt Skizzen zu Grunde legte. Wir finden auch im dritten Bande (9ª ff.) unter der Ueberschrift 'Einige nachgehohlte Bemerkungen' zunächst skizzierte Aufzeichnungen zu dem Neudr. 326, 15 ff. bis 333, 31 ausgeführten; dann 'nachzuhohlendes über den Scenischen Anfang' der Eumeniden, deren Inhalt auf einem beigelegten Blatte 12ª f. angegeben ist; dann das blosse Stichwort 'Weiterer Fortgang des Stückes'; und endlich die Neudr. 337, 20 zur Ergänzung der Lücke mitgeteilten Stellen. Am Rande zu 337, 20 sind die 337, 33 f. mitgeteilten Verse geschrieben, welche ich nach dem Drucke (Wiener Vorlesungen 151[1], 100[3]) an die Inhaltsangabe der Eumeniden angeschlossen habe. Die auf dem beigelegten Blatte 12ª f. gemachten Aufzeichnungen wurden, so weit sie nicht die im Manuskript ausgeführte Inhaltsangabe der Eumeniden betreffen, in den Anmerkungen zu Neudr. 338 f. verwertet. Die Fortsetzung der Vorlesungen ist bis 382, 30 durch den Text der Kopie gesichert. Der Inhalt verlangt, dass eine Charakteristik des Aristophanes folge, welche aber entweder ganz verloren oder ganz in die Wiener Vorlesungen übergegangen ist. Die 382, 31 ff. abgedruckten Notizen des dritten Bandes schliessen sich als Anhang (Neudr. 383, 1) an den Hauptinhalt an und weisen zugleich (383, 2) für die folgenden Skizzen den Weg, welchen ich eingeschlagen und durch fetten Druck deutlich gemacht habe. Dass diese Aufzeichnungen dem Jahre 1803 angehören, wird dadurch bezeugt, dass einige Stellen (über die neuere Komödie 383, 4, über Voltaire

---

[1]) Zu bemerken ist höchstens, dass gelegentlich des Recitativs (332, 31) auch von Wielands Alceste die Rede sein sollte; vgl. Neudr. 376, 26.

389, 27, über Holberg 389, 35, ferner der Rückblick auf die vorhergehende Stunde 390, 17) in einem Anhange der Kopie auszugsweise mitgeteilt sind und also dem Manuskript 1803 schon beigefügt waren. Auch schliessen die einzelnen Bogen, wie ich sie an einander gereiht habe, inhaltlich zu fest an einander an, als dass ich Aufzeichnungen des ersten Kursus eingemengt zu haben fürchten müsste, in welchem am Schlusse gleichfalls kurz über die Dichtarten der Alten (Neudr. 3, 20), im allgemeinen auch über Drama und Mimik (Neudr. 4, 12 ff.) gehandelt und die ersten Linien dessen verzeichnet wurden, mit dessen weiterer Entfaltung sich Schlegel in diesem zweiten Kursus beschäftigt (Neudr. 5, 9 f.). Und so wie er schon am Ende des ersten Kursus (Neudr. 3, 22) auch einen flüchtigen Abriss von der Geschichte der modernen Poesie gegeben hatte, so schliessen sich an die Skizzen, mit denen dieser zweite Band schliesst, im Manuskript unmittelbar, noch auf derselben Seite und nur durch einen Strich getrennt, Aufzeichnungen über moderne Poesie, mit welchen dieser Kursus schloss (vgl. DLD 19, 10, 21 f.). Während Schlegel sein Publikum durch solche vielversprechende Ausblicke immer wieder von neuem zu sich heranzulocken suchte, habe ich diese Aufzeichnungen für den dritten Band zurückgelegt, wo sie eine Lücke des Manuskriptes wenigstens notdürftig auszufüllen imstande sind.

Der Inhalt dieses Bandes ist auf diese Weise vollständiger als der des vorigen und des folgenden. Es fehlt eigentlich nichts als eine Spezialcharakteristik des Aristophanes, bei welcher Schlegel vielleicht damals noch den Aufsatz Friedrichs über die griechische Komödie zu Grunde legte. Auch die skizzierten Stellen wird, wer sich in Schlegels Ideenkreis und Schreibweise nur einigermassen eingelebt hat, ohne Schwierigkeit verstehen, sie sind mit Ausnahme etlicher die blossen Schlagworte enthaltenden Stellen, so klar, dass oft nur das Bindewort oder das Prädikat zu ergänzen

ist.[1]) Bei dem letzten Abschnitte 'über die dramatische Poesie der Griechen', wo uns das Manuskript versagt, auf die später umfänglich ausgearbeiteten Vorlesungen vorzugreifen, um die Lücken zu ergänzen, war unstatthaft schon wegen des Umfanges, zu welchem dieser Band dadurch angeschwollen wäre.

Von dem Texte des Manuskriptes bin ich an folgenden Stellen abgewichen: Neudr. S. 8 Z. 13 gewaltsamen für gewaltsamer | S. 19 Z. 28 krankhaftem für krankhaften | S. 22 Z. 9 bey fehlt | S. 55 Z. 15 aber für aber aber | S. 59 Z. 8 ihre für seine | S. 60 Z. 30 daß für das | S. 69 Z. 34 ursprünglichen für ursprünglichem | S. 78 Z. 24 charakterisirt für richtig charakterisirt | S. 79 Z. 18 gingen für ginge | S. 80 Z. 13 nördliche für nordliche | S. 85 Z. 15 in fehlt | S. 98 Z. 6 verwandt ist fehlt | S. 98 Z. 14 dem Teutschen für den Teutschen | S. 111 Z. 15 seyn fehlt | S. 115 Z. 31 Odyssee für Odysseus | S. 116 Z. 26 da für daß | S. 120 Z. 28 nach fehlt | S. 124 Z. 5 Gegenstände für Gegenständen | S. 126 Z. 26 würden fü[illegible] | S. 136 Z. 2 IV für III | S. 150 Z. 34 Ph[illegible] Phaeaken | S. 152 Z. 15 zu setzen für zu set[illegible] | S. 156 Z. 12 Zuständen für [illegible]ndes | S[illegible] welchem für welchen | S. 162 [illegible] Vorstel[illegible] stellung | S. 166 Z. 3 gro[illegible] grobe[illegible] Geiste fehlt | S. 167 Z. [illegible] kommne Werk | S. 176 Z. [illegible] S. 183 Z. 2 einzelnen [illegible] fehlt | S. 193 Z. 21 [illegible] fehlt | S. 195 Z. [illegible] mieden für verme[illegible]

[1]) Man ben[illegible] 393, 4 ff., wo [illegible] der Oekonom[illegible] schriftstelle[illegible] Maximen [illegible] Neudr. [illegible] 393, 29 [illegible]

Z. 20 als fehlt | S. 202 Z. 24 ausgezeichnetem für ausgezeichneten | S. 204 Z. 16 gegen für die gegen | S. 205 Z. 30 gezwungen fehlt | S. 209 Z. 21 haben fehlt | S. 209 Z. 34 Ob er für Ob er ob er | S. 210 Z. 31 eins für ein | S. 211 Z. 1 glaube fehlt | S. 215 Z. 29 nachgemacht fehlt | S. 216 Z. 19 verlieren für verliert | S. 217 Z. 11 denn für den | S. 217 Z. 27 ein fehlt | S. 219 Z. 2 so weit für da er so weit | S. 219 Z. 2 Meisterschaft? | S. 220 Z. 30 zuwider für zufällig | S. 223 Z. 20 ein für ein ein | S. 238 Z. 30 Beziehungen für Beziehung | S. 239 Z. 20 gültiger für gültig | S. 239 Z. 21 ist für haben | S. 240 Z. 35 inwohnt fehlt | S. 241 Z. 19 zu fehlt | S. 243 Z. 4 seine Lieder für seine seine Lieder | S. 246 Z. 4 der für der der | S. 249 Z. 14 welche für welchen | S. 251 Z. 24 ein für eine | S. 254 Z. 25 Schauplatz für Schauspiel | S. 256 Z. 7 er für es | S. 258 Z. 31 der fehlt | S. 259 Z. 18 an fehlt | S. 262 Z. 5 haben fehlt | S. 262 Z. 23 jugendliches für jugendliche | S. 265 Z. 32 konnten für konnte | S. 266 Z. 12 mußten für mußte | S. 267 Z. 33 hatten für hatte | S. 268 Z. 7 das für daß | S. 268 Z. 8 genannte für genannten | S. 268 Z. 20 daß für daß wir | S. 269 Z. 9 Rathendem für Rathenden | S. 270 Z. 8 erinnern fehlt | S. 273 Z. 26 Nachfolgern für Nachfolger | S. 275 Z. 25 in für zum Muster in | S. 277 Z. 35 der Idee für der Idee der Idee | S. 278 Z. 33 Sinn fehlt | S. 280 Z. 34 eigen fehlt | S. 282 Z. 29 den für denn | S. 283 Z. 34 sie hier fehlt | S. 284 Z. 4 führt für führen | S. 284 Z. 15 sie fehlt | S. 285 Z. 13 gehalten für festgehalten | S. 286 Z. 10 ausnimmt fehlt | S. 286 Z. 17 dieses für dieser | S. 287 Z. 30 fremden für fremdem | S. 288 Z. 8 gereimten für gereimter | S. 291 Z. 35 Lehren für Lehren in Gesangen | S. 292 Z. 24 der mittleren Epoche für der mittleren Epoche der mittleren Epoche | S. 294 Z. 32 er für er er | S. 295 Z. 16 dem fehlt | S. 295 Z. 24 dem für den | S. 296 Z. 26 seinem für seinen | S. 299 Z. 29 Gedichte fehlt | S. 303 Z. 24 ohne Einbildungskraft für ohne Einbildungs-

empfohlen zu werden.' Die am Rande des Manuskriptes befindlichen Angaben erste, zweite ꝛc. Vorlesung fehlen natürlich und sind zu dem Zwecke der Publikation durch neue ersetzt, denen eine kurze Inhaltsangabe beigefügt
5 ist. Unter dem Titel: Erste Vorlesung. | Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der deutschen Litteratur findet man Neudr. 16, 27 bis 35, 18, wo auch im Manuskripte die Vorlesung zu Ende ist (Europa S. 4 bis 22). Die Zweite Vorlesung. | Zustand der Litteratur bei den
10 übrigen gebildeten Nationen. Zustand der schönen Künste. Uebergang zur Charakteristik des Zeitalters überhaupt. Höchste Strebungen des Menschen (Europa 22 bis 39) reicht von Neudr. 35, 19 bis 49, 12, mit der dritten Stunde des Manuskriptes zusammenfallend. Die Dritte Vor-
15 lesung. | Untergang der Ideen. Wissenschaftlicher Zustand: Geschichte, Philologie, physikalische Wissenschaften. Prüfung der sonst gepriesenen Vorzüge. Gesellige Verfassung. Pädagogik. Aufklärung, Toleranz, Humanität, Denkfreiheit, umfasst Neudr. 49, 13 bis 78, 22 (Europa 39 bis 75), also die
20 vierte und den grössten Teil der fünften Stunde. Endlich die Vierte Vorlesung. | Begebenheiten, welche das Zeitalter hauptsächlich bestimmt haben. Reformation. Buchdruckerkunst. Geist der modernen Kritik. Aussicht in die Zukunft. Bisherige Anfänge einer wiedergebohrnen Geistes-
25 bildung (Europa 76 bis 95) reicht von Neudr. 78, 23 bis 94, 21, also bis ans Ende der 6. Stunde. Von den Varianten der Europa ziehen zunächst die Auslassungen die Aufmerksamkeit auf sich, weil sie zeigen, was Schlegel von den Ausfällen gegen die Litteratur des Tages im
30 Drucke wiederzugeben wagte. Es fehlen: der Satz Neudr. 18, 29 f; 20, 33 bis 21, 36 der eine .... befleißigt; 22, 26 bis 32 Ja die einzige .... einzuflößen suchen; 23, 8 bis 10 (auf diesen in der Europa fehlenden Satz bezieht sich wohl auch das bei Zeile 16 an den Rand geschriebene
35 Rugantino); 25, 11 bis 20 heisst es: Vorzug. Doch muß man gestehen, daß es bei andern Nationen ...; 27, 31 bis 37 fehlt; 28, 32 bis 29, 2 fehlt; 29, 36 bis 30, 3 fehlt;

31, 29 bis 32 Kurz .... verweisen fehlt; 32, 32 bis 35, 4 In dieser ... werden fehlt; 35, 35 bis 36, 3 Ein Muster .... Faublas fehlt; 36, 16 The Monk fehlt; 36, 23 die Parenthese fehlt; 36, 24 ungeheures fehlt; 37, 33 bis 37 fehlt; 38, 14 bis 16 Mich ... könnte fehlt; 38, 34 bis 37 fehlt; 39, 3 bis 8 Die .... muß fehlt; 39, 30 bis 33 die heutige .... wendet fehlt; 39, 34 wie man mir versichert fehlt; 40, 12 bis 15 Was die ... aufgetreten fehlt; 40, 32 bis 36 fehlt; 41, 5 bis 12 Wie sehr .. wird fehlt; 46, 21 bis 25 Doch dieß ... Gebiet fehlt; 57, 29 f. Aristoteles ... Fach fehlt; 58, 4 bis 6 Daher ... Poesie fehlt; 61, 36 fehlt; 62, 3 bis 6 Alles bisher .. denn fehlt. Die Astrologie ist wenigstens; 63, 20 bis auf die Titulaturen fehlt; 68, 1 bis 3 Man ... halten fehlt; 68, 22 f. oder die Allgemeine Deutsche Bibliothek fehlt; 69, 16 f. die Parenthese fehlt; 74, 36 fehlt; 76, 14 Kaiser ... Türken fehlt; 77, 8 bis 10 kann ... Überhaupt fehlt; 77, 17 f. Humanität .. Courtoisie fehlt; 80, 36 fehlt, 80, 35 f. Faust ... Teufel fehlt; 82, 1 Parenthese fehlt; ebenso 82, 13; 82, 21; 83, 11 bis 16 Uebrigens ... dünkt fehlt; 83, 32 f. Parenthese fehlt; 84, 36 fehlt; 86, 23 bis 31; 86. 36 f. fehlt, 91, 27 Parenthese fehlt; 93, 5 vielleicht fehlt; 93, 15 aber doch fehlt; 93, 35 f. fehlt; 94, 21 Parenthese fehlt. Zusätze und Aenderungen, welche zum Teil auch auf Friedrich als den Redacteur der Europa zurückgehen mögen, sind wenig zahlreich und mitunter überflüssig: 31, 9 untergeordneten Mitarbeiter; 31, 28 denn eben durch fünf Punkte ersetzt; 35, 6 kleine: die kleinsten; 38, 27 wie ausgestorben: ohne allen Einfluß auf die schöne Litteratur (deutlich eine Aenderung des in Frankreich lebenden Friedrich); 44, 23 Wissenschaft par excellence: Wissenschaft der Wissenschaft; 46, 16 einzige Reelle; 49, 34 in diesen Vorlesungen fehlt; 49, 35 definirt fehlt; 50, 2 Mein Bruder: Fr. Schlegel; 50, 9 die Philosophen: diejenigen Verkünder desselben; 51, 3 Esquisse des propres de l'esprit humain; 60, 5 bis 7 Haben doch schon . vermuthet, und; 63, 6 inneres: geistiges;

71, 17 in der vorigen Stunde: oben; 81, 10 f. in den ersten Stunden: im Eingange; 81, 26 wie ... Medicin fehlt. Mit einer Aufzählung der abweichenden Sprachformen, sowie der zahlreichen Fälle, in welchen das Manuskript verlesen oder verdruckt worden ist, will ich hier nicht beschwerlich fallen.

In derselben Zeitschrift Europa (I. Band 2. Heft 119 ff.) sind schon früher (1803) auch die Uebersetzungen aus den Griechischen Lyrikern (Neudr. 243, 29. 245, 22. 248, 1. 268, 24. 269, 4. 9. 24. 270, 32. 271, 13) veröffentlicht worden, welche dann Böcking in dem dritten Band 107 bis 109 und 174 wiederabgedruckt hat. Die Varianten sind unbedeutend: Neudr. 245, 22 beginnt in der Europa wie ursprünglich im Manuskripte Bey der, erst später hat Schlegel das erste Wort durchstrichen und Ja, bey darüber geschrieben. 245, 25 Jungfrauen (nach Schlegels neuerlichen strengen Grundsätzen fehlerhaft). 270, 33 Kommen für Seyn. 271, 2 Also bewahrt dann fühlst leichter um vieles Du Dich. Auch Schlegels eigene Versuche in antiken Formen, welche diese Formen selbst zum Gegenstande haben, sind in der Europa (I 2, 117 f.) unter dem Titel die Sylbenmaße veröffentlicht, darnach in den poetischen Werken II 67 und bei Böcking II 34: also Neudr. 248, 6 ff. 279. 33, während das 243, 36 nur namentlich citirte Skolion schon 1802 im Schlegel-Tieck'schen Musenalmanach S. 128 (poetische Werke II 72. Böcking II 35) erschienen war. Die Uebersetzung der Verse 316, 12 ff. aus Calderons Ueber allen Zauber Liebe steht gleichlautend in Schlegels spanischem Theater I. Band (Berlin 1809) S. 192, 2. Auflage S. 32 ff.

Der ganze Abschnitt Ueber die dramatische Poesie der Griechen (Neudr. 317, 1 ff.) liegt ferner teils in wörtlicher Uebereinstimmung teils weiter ausgeführt und verarbeitet dem ersten Teile der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (W) zu Grunde, welche Schlegel 1808 in Wien gehalten und 1809 in

Heidelberg bei Mohr und Zimmer zum erstenmale veröffentlicht hat. Eine zweite, mit der ersten bis auf die Druckfehler, welche berichtigt wurden, übereinstimmende Ausgabe erschien 1817 in demselben Verlage (jetzt: Mohr und Winter). Die dritte Auflage, welche Böcking in den sämtlichen Werken 1845 (5. und 6. Band) veranstaltet hat, ist noch von dem Verfasser stark umgearbeitet und durch Zusätze vermehrt worden. Die entsprechenden Stellen der Berliner und Wiener Vorlesungen sind: Neudr. 317, 25 bis 320, 7 und W¹ (I) 106 bis 111, W³ (I) 71 bis 74; Neudr. 320, 8 bis 30 und W¹ 112 f., W³ 75 f.; Neudr. 321, 20 bis 323, 10 und W¹ 113 bis 117, W³ 76 f.; nur ähnlich ist Neudr. 323, 20 ff. mit W¹ 65 ff., W³ 43 ff.; ein andrer Vergleich des griechischen Drama mit der antiken Plastik als Neudr. 325, 9 ff. wird W¹ 126 ff., W³ 84 ff. aufgestellt; es entsprechen sich weiter Neudr. 326, 1 bis 28 und W¹ 76 bis 79, W³ 51 f.; Neudr. 326, 29 bis 34 und W¹ 80 f., W³ 53 f.; Neudr. 327, 3 bis 328, 3 und W¹ 86 f., W³ 57 f.; Neudr. 328, 4 bis 7 und W¹ 88, W³ 59; Neudr. 328, 8 bis 332, 34 und W¹ 90 bis 103, W³ 60 bis 69; nur im allgemeinen stimmen überein Neudr. 332, 35 bis 333, 31 und W¹ 104 f., W³ 69 f., genauer wieder Neudr. 333, 32 bis 334, 34 und W¹ 132 bis 134, W³ 88 bis 90; Neudr. 334, 25 bis 335, 11 und W¹ 138 f., W³ 92; Neudr. 335, 24 bis 337, 19 und W¹ 147 bis 152, W³ 97 bis 100. Die Neudr. 337, 20 ff. abgedruckten Skizzen findet man W¹ 152 bis 157, W³ 100 bis 103, ausgeführt. Neudr. 340, 24 bis 350, 30 entspricht W¹ 168 bis 188, W³ 112 bis 124. Die Neudr. 350, 31 angedeutete Aehnlichkeit mit Ajax wird W¹ 189, W³ 124 f. ausgeführt. Der Eingang des Abschnittes über Euripides stimmt am wenigsten mit dem Drucke überein: die Angriffe Böttigers und Nicolais sind hier doch nicht ganz ignorirt worden. Schon im Originalmanuskript finden sich hier zahlreiche Korrek-

turen und noch vorsichtiger ist der Druck. Anfangs finden sich nur selten Uebereinstimmungen, wie Neudr. 352, 8 und W[1] 202, W[3] 134 (Neudr. 352, 23 bis 29 wörtlich); Neudr. 352, 30 und W[1] 209, W[3] 138; Neudr. 353, 27 und W[1] 206, W[3] 136. Wörtlich erst wieder Neudr. 353, 32 bis 358, 8 und W[1] 210 bis 219, W[3] 139 bis 144. Dann ähnlich Neudr. 358, 9 ff. mit W[1] 208, W[3] 138; Neudr. 358, 15 ff. und W[1] 207, W[3] 137. Wörtlich Neudr. 358, 32 bis 359, 14 mit W[1] 219 f., W[3] 144 f.; Neudr. 359, 21 bis 36 und W[1] 220 f., W[3] 145; endlich die ganze Partie von Neudr. 360, 24 bis 372, 16 mit W[1] 221 bis 245, W[3] 147 bis 162 (mit Ausnahme der von Nicolai DLD 17, S. XIV, Z. 7 ff. beanstandeten Stelle Neudr. 372, 5 ff.). Anders dagegen Neudr. 372, 19 ff. und W[1] 262 ff., W[3] 174; fallen gelassen die Vermutung Neudr. 372, 36 ff. (vgl. W[1] 263 ff., W[3] 174 f.); ganz anders Neudr. 373, 26 und W[1] 257 ff., W[3] 171 f.; Neudr. 373, 30 und W[1] 253, W[3] 168; ähnlich Neudr. 373, 34 und W[1] 254, W[3] 168 f., Neudr. 374, 11 und W[1] 256, W[3] 170, Neudr. 374, 18 und W[1] 255, W[3] 169, Neudr. 374, 31 und W[1] 246, W[3] 163 f., Neudr. 374, 35 und W[1] 249, W[3] 165 f., Neudr. 375, 5 und W[1] 251, W[3] 166 f., Neudr. 375, 7 und W[1] 261, W[3] 173, wo auch der Ausfall gegen Schiller (vgl. Haym 802 f. Anmerkung) weggeblieben ist; Neudr. 376, 12 und W[1] 248, W[3] 165; Neudr. 376, 14 und W[1] 247, W[3] 164; Neudr. 376, 22 und W[1] 245 f., W[3] 162 f.; Neudr. 376, 28 und W[1] 253, W[3] 168; Neudr. 377, 4 und W[1] 256, W[3] 170; Neudr. 377, 13 und W[1] 246, W[3] 164. Wörtlich wieder das über die alte Komödie Vorgetragene Neudr. 377, 23 bis 35 mit W[1] 268, W[3] 178, und Neudr. 378, 1 bis 382, 26 mit W[1] 271 bis 280, W[3] 180 bis 185; der Schlusssatz Neudr. 382, 26 bis 30 steht W[1] 283, W[3] 187.

Die Abweichungen, welche der Text der Wiener Vorlesungen von dem der Berliner aufweist, fallen ganz

unter dieselben Gesichtspunkte, wie die ein Jahr früher für den Prometheus gemachten Veränderungen (DLD 17, S. XXIX, Z. 2 ff.). Auch Abschwächungen in den Behauptungen ('ich zweifle nicht' für 'keinesweges') und in der Polemik ('Sie missverstehen das Wesen der Täuschung' für 'Sie wissen selbst nicht was sie mit dieser wollen'), einschränkende und vorsichtiger gewählte Ausdrücke, Zusätze zur Verdeutlichung u. s. w. sind häufig. Wie die lateinischen Termini durch deutsche, so werden die lateinischen Götternamen jetzt durch die griechischen Formen ersetzt. Encykloma schreibt die Kopie Neudr. 328, 4. 363, 1. 365, 34 richtig nach Schlegel, wie dieser selbst Neudr. 336, 13 und in den Entwürfen des dritten Bandes III 9[b] nach Hesychius; der Druck hat die richtigere Form Encyklema.

Um auch zu dem Inhalte dieses Bandes die hauptsächlichsten Parallelen aus der Litteratur der romantischen Zeit beizubringen, führe ich folgendes an: Ueber die Grundsätze der Uebersetzungskunst (Neudr. 9, 27 ff.) spricht sich Schlegel am eingehendsten in der Rezension von Voss' Homer aus (Jenaer Litt. Zeitg. 1797, Böcking X 115 ff.). Zu der Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der deutschen Litteratur (Neudr. 16, 26 ff.) wären die ähnlichen Ausfälle gegen den Geist des Zeitalters in Tiecks poetischem Journal, in Novalis' Europa, in Friedrich Schlegels Jugendschriften u. s. w. herbeizuziehen; die Stelle Neudr. 62, 13 erinnert an Novalis' 'magischen Idealismus,' der sich in seinen Fragmenten ausspricht. Um einen allgemeinen Ueberblick über die Geschichte der Poesie zu geben, verweist Schlegel Neudr. 64, 27 selber auf Friedrichs Aufsatz über die Epochen der Dichtkunst (Athenäum III 1, 67 ff., Jugendschriften II 343 ff.). Ueber die griechische Sprache (Neudr. 97, 1 ff.) ist der 98, 19 citierte Aufsatz 'der Wettstreit der Sprachen' aus dem ersten Hefte des Athenäums S. 3 ff. (Krit. Schriften I 179 ff., Böcking VII 197 ff.) zu vergleichen. Was Neudr. 102, 11 über die Stile im Grie-

chischen gesagt wird, geht auf Friedrich Schlegels Aufsatz 'Von den Schulen der Griechischen Poesie' zurück (Jugendschriften I 1 ff.). Die Darstellung des Homerischen Epos beruht auf Friedrichs Geschichte der griechi-
5 schen Dichtung (Jugendschriften I 231 ff.), welche auch die für die vorhomerische Dichtung der Griechen in Anspruch genommenen 'anderweitig angestellten Untersuchungen' (Neudr. 116, 18) enthält. Bei der Charakteristik der Homerischen Persönlichkeiten beruft sich
10 Schlegel selber wiederholt (Neudr. 135, 36. 136, 36 u. ö.) auf Friedrichs 'Griechen und Römer'; man findet die Citate leicht auch in Friedrich Schlegels Jugendschriften (I 85 ff.). Zu dem ganzen Abschnitte über das Epos ist überhaupt aber auch Wilhelms Renzension von
15 Goethes Hermann und Dorothea (Jenaer Litt. Ztg. 1797, Char. und Krit. II 260, Krit. Schriften I 34, Böcking XI 183) zu vergleichen, welche 170, 36. 182, 36. 220, 17 citiert wird, während sich 185, 19 auf die oben angezogene Rezension von Voss' Homer zu be-
20 ziehen scheint. Ueber Homerische Geographie sind mitunter die Resultate von Schlegels Dissertation vorausgesetzt, welche in seinen von Böcking herausgegebenen Opuscula S. 1 ff. abgedruckt ist. Bei dem komischen Epos wird Neudr. 231, 4 die Notiz über Parnys Guerre
25 des Dieux herbeigezogen, welche im Athenäum III 2 S. 252 ff. (Böcking XII 92 ff.) enthalten ist. Auch dem Kapitel über die Lyrik liegt Friedrich Schlegels Geschichte der griechischen Dichtung teilweise zum Grunde. Ueber die Elegie hatte gleichfalls Friedrich in den Ein-
30 leitungen zu Wilhelms Uebersetzungen (Athenäum I 1 S. 107; 2 S. 119; danach Böcking III 103 ff. und Jugendschriften I 201 ff.) .gehandelt; diesen Aufsatz citiert Schlegel Neudr. 274, 25 ff. und 276, 31, andere Citate scheint Schlegel, wie die Sternchen im Manuskript
35 andeuten, zu Neudr. 250, 4 und 253, 9 beabsichtigt zu haben. Auch über das Lehrgedicht ist Friedrichs Geschichte der Griechischen Poesie (S. 209 ff.) zu ver-

gleichen, aus welcher die Stellen S. 291, 34 und 295, 7 entlehnt sind; beide hat Schlegel nur am Anfange mit Anführungszeichen versehen, vielleicht um anzudeuten, dass sich auch das folgende freier an Friedrich anschliesst. Seine Ideen über das Lehrgedicht, durch welche Lucrez im theoretischen Zusammenhange eben so hoch erhoben wird wie umgekehrt Euripides und Moliere dem grossen historischen zum Opfer fallen, hat Wilhelm übrigens schon in den Rezensionen von Schillers Künstlern (Bürgers Akademie der schönen Redekünste 1791 I 2, 127 ff.; Böcking VII 3 ff.) und von Neubecks Gesundbrunnen (Jenaer Litteraturzeitung von 1797, Charakteristiken und Kritiken II 233 ff., und Krit. Schriften I 164 ff., Böcking XI 71 ff.) ausgesprochen; die letztere wird 312, 9 ausdrücklich citiert. Zu den Tragikern hat Schlegel selber wiederholt auf Friedrichs Abhandlung 'Ueber das Studium der Griechischen Poesie' (Jugendschriften I 85 ff.) verwiesen, welchem er auch die abfällige Beurteilung des Euripides Neudr. 359, 15 verdankt. Ueber die alte und neuere Komödie war gleichfalls ein Aufsatz Friedrich Schlegels 'Vom ästhetischen Werte der Griechischen Komödie' (Jugendschriften I 11) der Ausgangspunkt; wie er sich auch im Anhange, besonders in den Skizzen über die Idylle auf die Abhandlung stützt, mit welcher Friedrich Schlegel seine Uebersetzungen Griechischer Idyllen im Athenäum III 2, 227 ff. (Jugendschriften I 211 ff.) begleitete. Die Hypothese dass Moschus und Theokrit eine Person seien (Neudr. 394, 21 ff.) wird ebendort vorgetragen (Jugendschriften I 213). Die Athenäumsfragmente liefern auch zu dem Inhalte dieses Bandes viele Parallelstellen; aber ihrem verwegenen Ausdrucke ist Schlegel hier ebenso sorgfältig wie im ersten Kursus ausgewichen. Am meisten stimmen überein Neudr. 375, 29 und Fragment 157; 246, 22 und Fragment 156; 259, 2 und Fragm. 193; 298, 11 und Fragment 249; 393, 6 und Fragment 405. Zu vergleichen sind ferner die Fragmente 240, 244. 246 über

die ältere Komödie und Fragment 69 über die Mimen mit den entsprechenden Stellen dieser Vorlesungen.

Zu dem einzelnen bemerke ich: Neudr. 20, 33 ist Lafontaine; 21, 8 ist Jean Paul; 21, 26 Engel gemeint; cf. die Kritik des Lafontaine im Athenäum I 1, 149 ff., Krit. Schriften I 290 ff., Böcking XII 11 ff. — 25, 11 ff. spielt auf die neuerlichen Erfolge Kotzebues in England an. — Zu 28, 10 ff. vgl. Schlegels Aufsatz über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umrissen. (Athenäum II 2, 193 ff. Krit. Schriften II 253 ff., Böcking IX 102 ff.). — 36, 16 als Author of the Monk (so sollte im Text stehen) nennt sich M. G. Lewis auf einer 1797 erschienenen Uebersetzung von Kabale und Liebe. — 50, 3: im Athenäum III 2, 5 (Jugendschriften II 290). — Zu 47, 33 vgl. Chamissos Leben von Hitzig (Werke V 33[5]). — 88, 1 ff. unter dem Bewunderer ist, wie in Tiecks poetischem Journal, hauptsächlich Brentano verstanden. — Zu 91, 27 vgl. Jugendschriften II 415, woraus (427, 13) auch der anschliessend citierte Satz. — Zu 94, 27 vgl. Jugendschriften II 343, 17 ff. — Zu 94, 21 das Sonett in Schlegels Blumensträussen, und darnach bei Böcking IV 5. — Zu 115, 10 vgl. Dilthey, Schleiermacher 217 Anm. 10, welche diese Stelle bestätigt. — 118, 12: Od. X 490? vgl. Friedrich Schlegels Gesch. d. griech. Poesie 46 (Jugendschriften I 256 f.). — Zu 119, 32 vgl. DLD 17, 357 und Friedrich Schlegel Gesch. d. griech. Poesie 151 (Jugendschriften I 314 ff.). — Zu 122, 3 vgl. Homer *B* 851. *E* 576 (also im 5. Buche) fällt er durch Menelaos, *N* 643, 658 ist er wieder da. — 126, 3: es ist das oben aus Schlegels Aufzeichnungen citierte Epigramm gemeint, wonach wie in andern Fällen die im Manuskript für die Seitenzahl freigelassene Lücke ergänzt werden konnte. Kursiver Druck in den Noten bezeichnet meine Zusätze. — 129, 9: die Stelle von der Gesandtschaft Il. IX 185 ff. — 144, 28: nach Schlegels Blumensträussen bei Böcking IV 44. — 169, 6:

in der Geschichte der gr. Poesie S. 201 f. (Jugendschriften I 342 f.). — 169, 19 ff. ebenda S. 204 f. (Jugendschriften I 343 f.). — 179, 33 die Stelle in Schlegels (späterer?) Uebersetzung in den Krit. Schriften I 257, Böcking III 181. — 184, 34: die Uebersetzung dieser Stelle scheint nicht erhalten, sie fehlt bei Böcking. — 207, 37: König Johann II 2 'das ist ein Trumpf' etc. — 212, 25: Tiecks Antifaust, oder die Geschichte eines dummen Teufels (unvollendet; vgl. nachgelassene Schriften I 127 ff.). — 218, 12 ist wohl die Ode 'dem Erlöser' gemeint, welche beginnt: 'der Seraph stammelt.' — Z. 216, 5 ff.: die Kopie, welche einiges aus den Skizzen am Schlusse unter der Ueberschrift Nachgehohlte Bemerkungen verzeichnet, fügt am Rande die betreffenden Citate hinzu, welche ich hier ohne die Bürgschaft für ihr Zutreffen zu übernehmen, genau verzeichne: zu 216, 12: Gesang II und III; 218, 6: Gesang I 622 ꝛc.; 218, 7: Gesang VIII 369 ꝛc.; 218, 10 f.: unter anderm Ges. V 1—15. ('Vorzügl. Gesang VII' ist verwischt). 218, 24: Gesang IV 983 ꝛc. und in den vorhergehenden Stellen desselben Gesangs, wo er immer nur ein müßiger Zuschauer Ischariots ist. siehe auch Gesang VII 180 ꝛc., wo er wohl was beßeres thun konnte, als ihn noch einmal zu sehn, um ihn dann ohne weiteres dem Todesengel zu überliefern; 218, 31 ff.: Unwürdigkeit, da nach dem Tode des Meßias die Seelen der Väter, die sich bis dahin als Zuschauer um Golgatha versammelt hatten, auf ihre resp. Gräber commandirt werden, um da von neuem zu auferstehen! Gesang XI v. 141 ꝛc. Verlegenheit des Propheten Daniel, der sein Grab nicht wieder finden kann, ibid. v. 655 ꝛc. — Zu 221, 33: in den Athenäumsnotizen II 2, 306 ff. (Böcking XII 39 ff.). — 252, 16 ff.: Friedrich Schlegel im Athenäum I 1, 111 f. (Jugendschriften I 204, 1 ff.). — Die 258, 4 f. 260, 28 f. 351, 32 citierte Elegie die 'Kunst der Griechen' steht im Athenäum II 2, 181 ff., den Gedichten S. 219 ff., poet. Werke II 5 ff., Böcking II 5 ff. — 289, 16: Vgl. Adolf Laun, die Dorfkirchhofselegie

Inhalt:

Geschichte der klassischen Literatur.

Anhang.

A. W. Schlegels

Vorlesungen

über

schöne Literatur.

Gehalten zu Berlin in den Jahren 1801—1804.

Zweiter Teil
(1802—1803):

Geschichte der classischen Literatur.

Ankündigung.

Der gute Erfolg meiner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst im verwichnen Winter, und die Anfragen mancher von meinen damaligen Zuhörern und Zuhörerinnen haben mich bewogen, im bevorstehenden Winter wieder ähnliche Vorlesungen zu halten, die aber nicht eine Wiederhohlung von jenen seyn, sondern sich gewissermaßen als Fortsetzung an sie anschließen werden, jedoch so, daß sie ein unabhängiges und für sich verständliches Ganzes ausmachen.

So sehr ich mich bemüht habe, die zugemessene Zeit bestens zu benutzen, so ist es mir doch nicht möglich gewesen, den in meiner vorigen Ankündigung vorgezeichneten Plan vollständig auszuführen. Die Prüfung der allgemeinen Theorie der Kunst, so weit sie bisher gediehen, dann die Darstellung des Geistes der verschiednen Künste, der Sculptur, Architectur, Mahlerey, Musik und Tanzkunst, und die Gränzbestimmung ihrer besondern Sphären ließ mir für die Poesie so wenige Stunden übrig, daß ich nur die allgemeinen sie betreffenden Lehren von der Sprache, dem Sylbenmaß und der Mythologie ausführlich behandeln konnte, über die Dichtarten aber, wie sie bey den Alten erscheinen, mich kürzer zu fassen genöthigt, und von der Geschichte der modernen Poesie bloß einen flüchtigen Abriß zu geben im Stande war.

Um diesen Mangel zu ergänzen, werde ich mich jetzt ausschließend mit der Poesie beschäftigen, und sogleich damit anfangen, vom Homer an bis auf die neuesten Zeiten die ausgezeichnetsten Werke, welche die Griechische und

Römische, dann die Italiänische, Spanische, Englische, Französische und Deutsche [b] Literatur in dieser Kunst aufzuweisen hat, so anschaulich als ich vermag zu charakterisiren und zu beurtheilen, indem ich sie, wie es gerade am schicklichsten ist, bald nach der Ordnung der Gattungen, bald der Zeitalter und Nationen zusammen stelle.

Proben von ausländischen Gedichten, die den meisten meiner Zuhörer unbekannt seyn möchten, in eignen poetischen Nachbildungen mitzutheilen, kann ich um so zuverläßiger versprechen, da ich schon zwey Schauspiele des großen Spanischen Dichters Calderon beynahe fertig übersetzt habe.

Vorzüglich werde ich mich über das dramatische Fach verbreiten, und dabey auf die jeder Gattung entsprechende Mimik Rücksicht nehmen, von welcher als einer diesem Theile der Poesie anhängenden Kunst in meinen vorjährigen Vorlesungen nur sehr im allgemeinen die Rede seyn konnte.

Diese Vorlesungen nehmen ihren Anfang in der letzten Hälfte des November, und werden dann ununterbrochen bis auf Ostern 1803, wöchentlich zweymal, nämlich Sonntags und Mittwochs, gehalten. Der Pränumerations-Preis ist zwey Friedrichsd'or.

Der Hörsaal, bey dessen Lage und Beschaffenheit ich möglichst für die Bequemlichkeit der Zuhörer sorgen werde, so wie der Tag der Eröffnung soll noch besonders in den Zeitungen angezeigt werden.

Berlin im September
1802.

August Wilhelm Schlegel.
Oberwasserstraße Nr. 10.

[Band I. 1a]

Vorlesungen über schöne Literatur.

Vorerinnerung.

[1]) In der gedruckten Ankündigung habe ich den Punkt angegeben, bis zu welchem ich meine vorjährigen Vorlesungen geführt, und wo ich sie dießmal anzuknüpfen denke. Wiewohl ich nun demnach den Entwurf enger beschränkt habe, und mich hauptsächlich mit weiterer Entfaltung dessen beschäftigen werde, wovon ich in den letzten Stunden nur die ersten Linien verzeichnen konnte: so hoffe ich doch, daß meine Vorträge dadurch weder an Mannichfaltigkeit einbüßen, noch an Unabhängigkeit und Verständlichkeit für sich selbst jenen nachstehen sollen. Ich verbreitete mich damals über alle Künste, aber freylich nur sehr im allgemeinen; jetzt mache ich mir die redenden Künste, Poesie und Beredsamkeit ausschließend zum Gegenstande, kann aber desto specieller davon handeln. Das Feld ist immer noch unermeßlich groß, ja es würde dieß, wenn man wieder eintheilte, und zum Beyspiel die schöne Literatur der Alten oder die der Neueren besonders abhandelte; selbst wenn [1b] man unter diesen wieder eine einzelne Nation wählte; oder auch, wenn man einen besondern Zweig der Literatur, z. B. die des Theaters aussonderte, immer noch der Fall seyn. Ja, recht verstanden sind noch die Werke

[1]) Erste Stunde.

eines einzelnen großen Geistes, oder ein einziges Meister-Werk von bedeutendem Umfange ein unerschöpflicher Gegenstand der Betrachtung. Wem es gelänge bis in seine innersten Tiefen zu dringen, der würde auch gewissermaßen die gesamte übrige Poesie darin finden: denn wie in der Natur so ist auch in der Kunst jede ächte, vollständige und deutlich umgränzte Einheit ein Spiegel des großen Ganzen. Wiederum, wer die Poesie recht versteht, dem wird durch sie der Geist der übrigen Künste in innerer Ahndung aufgehen, wenn es ihm auch an Entwickelung des äußeren Organs dazu fehlt. Allein wenige haben ausdauernde Liebe und Enthusiasmus genug zu einer so gesammelten, abgezognen Beschauung und Vertiefung in sich selbst, welche uns in Einem Gegenstande alles finden läßt; und ihr Sinn für die Kunst wird besser geweckt, wenn ihnen die Erscheinungen derselben in bunter Mannichfaltigkeit vorübergeführt werden. Dieses ist denn jetzt in Ansehung der Poesie das mir obliegende Geschäft, und sie bietet uns die [2a] reichste Fülle von Abwechselung dar: zuerst in der verschiednen Gestaltung, die sie bey den Alten und Neueren angenommen, in dem Gegensatz der classischen und romantischen Poesie; dann unter den Einflüssen der verschiedensten National-Charaktere; endlich in der auf das selbstständigste in sich beschlossenen Individualität, d. h. Originalität der großen Dichter. Überdieß ist die Poesie die umfassendste und vielseitigste von allen Künsten; die übrigen sind mehr oder weniger durch ihre besondern Mittel der Darstellung auf gewisse Gegenstände beschränkt: der Poesie allein ist es gegeben, das gesamte Gemüth des Menschen auszusprechen, sein ganzes äußeres und inneres Daseyn abzuschildern. Sie ist daher auch die Repräsentantin aller Künste, und bildet sie gleichsam in sich vor. Und wie wir bey der Betrachtung von jenen uns häufig auf die Poesie als ihren allgemeinen Geist beziehen mußten, so wird es auch jetzt bey unsern Betrachtungen über Poesie nicht an Seitenblicken auf jene und Vergleichungspunkten mit ihnen fehlen. So ist schon öfter bemerkt worden, daß der Geist der antiken Poesie mehr plastisch und architektonisch, der der

modernen mehr pittoresk ist; daß jene sich mehr mit dem rhyth- [2b] mischen, diese mit dem harmonischen Theile der Musik vergleichen läßt. Daraus erhellet denn, daß in der Geschichte der Poesie, die der sämtlichen übrigen Künste wiederum abgebildet ist. Denn gerade in der Sculptur und Architektur haben sich die Alten, den Neueren unerreichbar, hervorgethan; in der Mahlerey sind die letzten selbst Schöpfer geworden, haben sie bis zu ihren wahren Gränzen erweitert, und sich darin auf eigenthümliche Art gezeigt. So ist es auch ausgemacht, daß die Rhythmik in der Musik der Alten der ausgebildetste Theil war, da hingegen die von den Neueren eigentlich erst erfundne Harmonik bey diesen die Hauptrolle spielt.

Diejenigen welche im vorigen Jahr noch nicht meine Zuhörer waren, dürfen aber auch nicht besorgen, daß ich sie durch Zurückweisung auf meine damaligen Vorträge stören, noch daß sie damals gegebne Erörterungen von Begriffen vermissen werden. Ich habe gleich in meinen ersten Vorlesungen gezeigt, wie unzertrennlich Theorie, Geschichte und Kritik der Kunst von einander sind, ja wie sie so wenig ohne einander bestehen können, daß jede in den übrigen gewissermaßen mit enthalten ist. Die Theorie, um verständlich und anwendbar zu werden, [3a] muß sich immer auf Anschauungen beziehen, welche in den Künsten wirklich geliefert worden sind. Wenn ich dagegen die Erscheinungen, welche die Geschichte der Kunst darbietet, kritisch durchgehe, so beziehe ich sie eben dadurch auf höchste leitende Ideen und Grundsätze. Der Unterschied liegt folglich mehr in der Methode als im Inhalt. Die Geschichte folgt zwar den Evolutionen des menschlichen Geistes in der Zeit, und ist daher niemals zu Ende. Die Theorie dagegen gelangt nur durch einen Sprung in das Gebiet der Zeit hinein, wo allein die wirklichen Werke, die Individuen der Kunst existiren; es fehlen ihr dazu immer Mittelglieder, weil das Individuelle nicht aus Prinzipien zu construiren, noch vollständig zu ergründen ist. Sie kann also ebenfalls nie vollendet werden. Auch ist die Ordnung beyder in gewisser Hinsicht analog,

vermöge des natürlichen Gesetzes, daß der menschliche Geist von einfacheren Äußerungen zu verwickelteren fortgeht, wie es die Theorie auch in Ansehung der Gattungen thun muß. Wie diese in der Geschichte der Griechischen Poesie nach einander zum Vorschein kommen, läßt sich darin ganz bestimmt die theoretische Rangordnung erst der einfacheren und complicirteren, dann der reineren und gemischteren nachweisen. [3b] Wiederum, da wir zwey verschiedne Massen menschlicher Bildung vor uns haben, die eine, die wir unter dem Namen des classischen Alterthums begreifen, gleichsam aus Einem Stück, wie aus Einem Keime durch stätiges Wachsthum entfaltet, also vegetabilischer Natur; die andre, die der Neueren nämlich, ruckweise und unter gewaltsamen Gährungen aus der Barbarey losgerissen, also mehr chemischer Art, immer noch sich von neuem gestaltend, im Werden begriffen und daher in ihren reichsten Erscheinungen oft noch chaotisch: so ist jene, worin Einfachheit und harmonisches Ebenmaß herrscht, in der historischen Ordnung natürlich die erste, denn die homogene Bildung müßte erst untergegangen seyn, wenn aus ihren Trümmern und den einbrechenden Strömen frischer kräftiger Rohheit, aus heterogenen Bestandtheilen sich eine neue zusammensetzen sollte. Die Betrachtung der alten Welt ist also, ungeachtet des Gegensatzes, ja selbst vermöge desselben, die beste Vorbereitung, um die neuere desto besser zu begreifen.

Wie nun in meinen vorjährigen Vorlesungen mein Unternehmen hauptsächlich theoretisch war, [4a] indem ich die allgemeinsten Begriffe erläuterte, die bisherigen Theorieen prüfte, aus allgemeinen Gründen das vollständige System der Künste zu finden, dann nach ihren verschiednen Mitteln die eigenthümlichen Gesetze der Darstellung für eine jede und ihre Gränzen zu bestimmen suchte: so wird es dießmal mehr historisch und kritisch seyn, indem ich die wichtigsten Werke der Poesie aus verschiednen Zeitaltern und Nationen einzeln würdigen, und so viel möglich ihre Würdigung aus einer anschaulichen Charakteristik hervorgehn lassen werde. Da doch das letzte Ziel alles Nachdenkens und Speculirens über Kunst und Poesie der Genuß derselben selbst ist, die Erweckung des

Sinnes und Schärfung des Urtheils dafür: so gewährt mir die Beschränkung auf Literatur den Vortheil, daß ich Sie in gewissem Grade zu den Werken selbst hinführen, und zu Richtern über Ihr eignes Gefühl machen kann. Die großen Meisterstücke der bildenden Künste sind nur an Einem oft weit entlegnen Orte gegenwärtig, und außerdem nur in meistens ungenügenden Nachbildungen zu sehen; Musik, Tanz und Schauspiel bedürfen geschickter Künstler und mancherley Veranstaltungen, um gehörig aus- [4b] geführt und vorgetragen zu werden; die Poesie aber ist für jedermann aller Orten, und zu allen Zeiten leicht zugänglich, und daher die gefälligste Gefährtin des Lebens, wiewohl sie eben wegen dieser Mittheilsamkeit und des geringen äußern Aufwandes, womit man sich ihren Genuß verschaffen kann, in den Begünstigungen bey der sogenannten großen Welt oft zurückgesetzt und um den Glanz ihrer Erscheinung betrogen worden ist. Es giebt hier keine andre Schranke, als die der Sprachen. Das Studium der Sprachen ist, wie Gibbon es irgendwo ausdrückt, der goldne Schlüssel, der uns die Geistesschätze fremder Nationen öffnet. Wer ihn aber nicht besitzt, dem können poetische Übersetzungen einigermaßen den Mangel ersetzen. Ich werde denn auch dazu die besten vorhandnen benutzen, und wo es noch keine giebt, in eignen neu ausgearbeiteten, so viel ich irgend zu leisten im Stande bin, Proben von größeren Werken, und kleinere Sachen, als Lieder und dergleichen ganz mittheilen.

Die poetische Dolmetschung ist eine sehr schwierige Kunst, über deren Grundsätze sich [5a] eine ausführliche Abhandlung schreiben ließe, wobey es jedoch nicht ohne viel grammatisches und philologisches Detail abgehen könnte. Es sey mir aber hier nur eine kurze Anmerkung über sie erlaubt, und diese ist, daß diese Kunst, wenige Ausnahmen abgerechnet, eigentlich erst ganz neuerdings erfunden worden ist, und zwar war dieß der Deutschen Treue und Beharrlichkeit vorbehalten. Die Römer scheinen in der älteren Zeit, wo sie zuerst nicht ohne Gewaltthätigkeit ihre Sprache nach Griechischen Formen modelten, so viel sich aus einigen Bruchstücken urtheilen läßt,

ziemlich treue Übersetzungen Griechischer Gedichte gehabt zu haben, jedoch nicht ohne Rauhigkeit und Ungelenkigkeit. In der That fing bey ihnen alles mit dem Übersetzen an. Nachher, in dem sogenannten goldnen Zeitalter ihrer Poesie, wo diese sich ein eignes System der Diction gebildet hatte, scheint sie mehr und mehr diese Fähigkeit verloren zu haben, und wenn man sich nicht mit freyen Nachahmungen begnügte, wie meist geschah, so wurden die Übersetzungen gewiß charakterloser und manierirter. Überdieß sind die Griechische und Lateinische Sprache sich sehr verwandt, beynah als Dialekte einer Hauptsprache zu betrachten; und in [5b] diesem Falle ist das poetische Nachbilden häufig in hohem Grade selbst ohne große Anstrengung gelungen, wie z. B. zwischen Italiänern und Spaniern gegenseitig. Andre Nationen haben in der Poesie eine durchaus conventionelle Phraseologie angenommen und zur unverbrüchlichen Regel gemacht, so daß es dann rein unmöglich ist etwas in ihre Sprachen poetisch zu übersetzen, wie z. B. in die Französische, und, wiewohl in geringerem Grade, in die heutige Englische. Es ist grade so, wie sie verlangen, daß jeder Fremde bey ihnen sich gleich nach Landessitte kleiden und betragen soll, wodurch es denn kömmt, daß sie eigentlich nie einen Ausländer kennen lernen. Wenn sie sich denn auch einmal zur möglichsten Genauigkeit peinigen, so geschieht es in Prosa, dadurch wird alles ganz etwas anders, sie geben die todten Bestandtheile, der lebendige Hauch ist entwichen. Wörtlichkeit ist noch lange keine Treue. Zu dieser gehört es, daß dieselben oder ähnliche Eindrücke hervorgebracht werden, denn diese sind hier ja eben das Wesen der Sache. Deswegen ist zuvörderst alles Übertragen von Versen in Prosa verwerflich: denn das Sylbenmaß soll kein bloß äußerlicher Zierrath seyn, und ist es [6a] bey ächten Gedichten auch nicht, sondern es gehört zu den ursprünglichen und wesentlichen Bedingungen der Poesie. Ferner, da alle metrischen Formen eine entschiedne Bedeutung haben, und die Nothwendigkeit derselben an ihrer bestimmten Stelle sich sehr wohl darthun läßt (wie denn überhaupt Einheit der Form und des Wesens das Ziel aller Kunst, und je mehr sie sich

gegenseitig durchdringen und eine in der andern spiegeln, desto höher die Vollendung), so ist es einer der ersten Grundsätze der Übersetzungskunst, ein Gedicht so viel nur immer die Natur der Sprache erlaubt in demselben Sylbenmaß nachzubilden. Man ist theils wegen der großen Schwierigkeit welche dieß oft hat, theils aus Anhänglichkeit an die bisherige Observanz sehr geneigt hievon abzuweichen, und muß sich daher doppelt die größte Strenge zum Gesetz machen. Man muß nur nie daran verzweifeln, daß etwas bisher noch unerreichtes wirklich geschehen könne, um das scheinbar unmögliche zu Stande zu bringen. Die Deutsche Sprache hat den großen Vorzug, daß sie bis jetzt die einzige ist, in welcher die Einführung der antiken rhythmischen Sylbenmaße bis zur allgemeinen Verbreitung gelungen; der Anfang wurde nunmehr schon vor einem halben Jahrhundert gemacht, erst vor kurzem aber ist die Sache mehr vervollkommt, und es bleibt dabey noch viel zu thun übrig. Den Werth derselben für eigne Hervor- [6b] bringungen könnte, nach allem, was berühmte Dichter gethan, noch mancher zweydeutig finden, wenigstens die mögliche Popularität solcher Gedichte bezweifeln; aber für den Gebrauch bey Übersetzungen der Classiker ist er ganz entschieden. In den accentuirten gereimten Versarten hat man seit kurzem angefangen, die Formen der Italiäner und Spanier zu cultiviren, da wir vorhin leider meistens den Franzosen, und späterhin einigermaßen den Engländern nachgefolgt waren. Wir können daher mit Befolgung jenes Grundsatzes so ziemlich aus den wichtigsten Sprachen in die unsrige übersetzen. Doch will ich dieß nicht als einen durchaus im Bau unsrer Sprache liegenden Vorzug angesehen wissen. Es käme wohl nur auf den Entschluß und das eifrige Bestreben an, daß andre sich auch einer größeren Mannichfaltigkeit empfänglich machten. Diese Biegsamkeit scheint bey uns nur daher zu rühren, daß der Deutsche sich mehr bemüht die Regungen und Schwingungen des Gemüths, denen jene äußeren Successionen entsprechen, innerlich nachzumachen; die Bereitwilligkeit, welche im Deutschen National-Charakter liegt, sich in fremde Denkarten zu versetzen und ihnen ganz hinzugeben [7a] drückt sich

so in unsrer Sprache aus, wodurch sie zur geschicktesten Dolmetscherin und Vermittlerin für alle übrigen wird. Es versteht sich, daß, bey allem dem, die vortrefflichste Übersetzung nur Annäherung in unbestimmbaren Graden seyn kann; denn sonst müßte mit völlig verschiednen Werkzeugen und Mitteln ganz dasselbe geleistet werden, was genau genommen unmöglich ist. Cervantes, als ein höchst erfinderischer Kopf dem Übersetzen abgeneigt, vergleicht daher die poetischen Übersetzungen mit den Brüsselschen Tapeten auf der verkehrten Seite, wo die Figuren noch kenntlich, aber durch die zusammenlaufenden Fäden sehr entstellt sind. Auf die meisten, welche er dabey vor Augen hatte, mochte dieß recht gut passen; für das, was ich Ihnen in dieser Art aus meinem eignen Vermögen anzubieten habe, sey es uns keine üble Vorbedeutung.

Alle theoretischen Sätze, die ich brauche, werde ich an ihrer Stelle gehörig deutlich machen, nur einen muß ich Sie bitten als Axiom überall vorauszusetzen, und sich immer gegenwärtig zu erhalten; nämlich den: daß alle schöne Kunst und die Poesie insbesondre, nicht eine müßige zufällig erfundne Ergötzlichkeit, nicht ein bloßer Luxus des Geistes sey, sondern daß sie [7b] aus einer ursprünglichen Hauptanlage des menschlichen Gemüths herfließe; daß sie folglich (namentlich die Poesie, denn bey den andern Künsten mußten gewisse Erfindungen vorangehn) zugleich mit dem Menschengeschlecht entstanden, und auch nicht anders als mit ihm gänzlich aussterben könne; daß sich unter ihrem schönen Spiel ein heiliger Ernst verberge; daß sie das geschickteste Organ sey um das Göttliche und Höchste im menschlichen Geist zu offenbaren; daß sie folglich auch einen unendlichen, nach keinem bedingten Zweck abzumessenden Werth habe. Solch eine Wahrheit muß sich freylich, um ganz begriffen zu werden, in lebendige Überzeugung, in Anschauung verwandeln; und so hoffe ich mehr zu thun, als wenn ich sie speculativ demonstrirte, indem ich den Beweis davon durch die That führe, und meinen Enthusiasmus für jene erhabnen beynah anbetenswürdigen Geister, welche der Himmel von Zeit zu Zeit zur Verherrlichung der Erde herabgesandt zu haben scheint, möglichst mitzutheilen suche.

Mit Geschichte der schönen Literatur wollen wir uns beschäftigen. Nach der todten Art, wie sie meistens von geistlosen Buchstabengelehrten behandelt wird, besteht sie in einem Titelverzeichniß einer Unsumme von Büchern, [8a] höchstens mit einer materiellen Beschreibung ihres Inhalts, Nachrichten vom Leben des Autors und andern dergleichen löblichen Notizen begleitet. Es ist wirklich zum Erschrecken, wenn man solche Schriften (z. B. Blankenburgs literarische Anmerkungen zum Sulzer) ansieht, wie viel Verseschreiber es gegeben, die sich selbst für Dichter gehalten haben, auch von ihren Freunden und manchen andern Zeitgenossen dafür gehalten worden sind, und ihre Werke auf die Nachwelt zu bringen gesucht. Wer sie alle lesen sollte, wäre wohl der beklagenswertheste Mensch. Aber so meynen es jene Literatoren auch nicht, sondern sie haben einen reinen Enthusiasmus für Büchertitel. Es fehlt ihnen ganz an den prophetischen Blicken, welche Zukunft und Vergangenheit verknüpfen, an ächtem historischen Geist. Die Werke, welche eigentlich Epoche gemacht haben, findet man meistens gar nicht ausgezeichnet, sondern wie gemeine Soldaten in Reih und Glied mit aufgeführt, ja nicht selten fehlen sie ganz. So seltsam es bey allen den literarischen Schätzen klingt, die uns der Fleiß des Zeitalters aufgethan hat, so ists dennoch nicht weniger wahr, und ich habe es an mir selbst erfahren, daß man im buchstäblichen Verstande Meisterwerke vom ersten Range [8b] entdecken kann, so wie ein Weltumsegler auf unbekannte und verlaßne Inseln im Ocean stößt. Freylich kommt alles darauf an, was man für Meisterwerke und für solche, die Epoche gemacht, ansieht; und dieß beruht auf den Grundsätzen und Hauptansichten. Ich weiß und muß es im Voraus erinnern, daß die meinigen im bestimmtesten Widerspruche mit den in gewöhnlichen Lehrbüchern des sogenannten Geschmacks hergebrachten stehen. Weniger auffallend ist dieß bey den Alten, denn die Vortrefflichkeit dieser hat man auf Autoritätsglauben angenommen. Doch verehrt man sie zum Theil aus irrigen Gründen, auch werden manche der späteren, besonders Römische Schriftsteller nach meiner Überzeugung weit

[illegible] Dagegen haben unter den Neuern [illegible] die Franzosen als Helden des guten Geschmacks den Ton angegeben, sie haben bis etwa vor 30 bis 40 Jahren unsre Literatur und ihr Ansehen beherrscht, und werden immer
5 noch von Manchen als Muster der Nachahmung angerieten: gerade die Nation, von welcher in einer Geschichte der Poesie am wenigsten die Rede seyn kann. Demnächst rühmt man am meisten den gehaltvollen Reichthum der Englischen Literatur, da die Engländer doch nur Ausnahmsweise [9a] und nur in
10 der älteren Zeit wahre Dichter gehabt und ihnen dieß schon längst vergangen ist. Hingegen die herrliche poetische Welt, die dem Keime nach, zum Theil auch schon entwickelt, in den altfranzösischen und altdeutschen Dichtungen liegt, ist meistens ganz unbekannt oder wird verkannt. Die Italiäner und
15 Spanier, unter denen sich (Shakspeare etwa abgerechnet) die grössten gebildetsten Meister der romantischen Kunst hervorgethan haben, kennt man gar nicht, oder sehr unvollkommen; und bey dem schon mehr verbreiteten Studium der letzten, hat man die Sache wieder auf den Kopf gestellt, und den
20 Ariost, besonders aber den Tasso jenen alten großen Triumvirn der Italiänischen Poesie vorgezogen.

Grade die am meisten schöpferischen Geister haben ihren Werken die eigenthümlichste Gestaltung eingeprägt; es ist daher zum Studium solcher Dichter nothwendig, sich in sie
25 zu vertiefen, sich ihnen ganz hinzugeben; dazu muß man sich wieder in die Mitte ihres Zeitalters, ihrer Nation versetzen, um von da aus ihre Weltansicht zu theilen, welches denn nicht geschehen kann, ohne daß man sich persönlicher Neigungen und Gewöhnungen entäußert. Da diese aber nur zu oft
30 unvermerkt auf unser Urtheil einfließen, da dieses nicht [9b] selten durch eine Menge unbewußter Vergleichungspunkte modificirt wird, so muß man sich darüber mit sich selbst ins Klare setzen. Weil nun die letzten natürlich von der nächsten Umgebung hergenommen zu seyn pflegen, so scheint nichts
35 dienlicher, als, ehe wir uns durch einen Sprung über Länder und Jahrtausende hinüber zu dem Entferntesten, zu dem alten Homer wenden, ehe wir uns auf die große Weltumseglung

wagen, zuzusehen, wie es bey uns zu Hause steht, und unsre Ansichten in einer allgemeinen Übersicht des gegenwärtigen Zustandes an einander zu messen. Hier muß ich nun gleich anfangs erinnern, daß die Opposition, worin ich mit vielen bekannten und angesehenen Schriftstellern, ja auch mit einem großen Theil der Zeitgenossen stehe, hier noch weit stärker und schneidender zum Vorschein kommen wird. Doch darf ich Sie hierauf wohl nicht erst durch weitläuftige Umschweife vorbereiten, denn ich bin als ein Schriftsteller, der sichs zum Geschäft gemacht, verehrte Reputationen anzutasten, als ein Kritiker, dem nichts recht sey, so übel verrufen, daß ich voraussetzen darf, da Sie sich hiedurch nicht von diesen Vorlesungen haben abschrecken lassen, so treten Sie schon mit der Erwartung ein, hier viel ab- [10a] weichendes von den Meynungen, die so gäng und gebe sind, zu hören. Das Geschrey über Paradoxie (denn ich wüßte nicht, warum ich hier nicht mit Unbefangenheit über meine eignen schriftstellerischen Verhältnisse und die mehrerer gemeinschaftlich strebender Freunde reden sollte) ist wohl hauptsächlich daher entstanden, daß wir manches, was Resultat langen Nachdenkens und vielfältiger Studien war, in kurzen abgerißnen Äußerungen hingeworfen, in der Hoffnung, Andre in ähnlichen Forschungen begriffene würden den Weg, auf welchem wir dahin gelangt, schon auszumitteln wissen. Ich schmeichle mir daher, daß dieser Schein, einer gesuchten Paradoxie wenigstens, verschwinden wird, wenn ich Sie in den Zusammenhang meiner Gedanken einführe, und daß Ihnen meine Ansichten, wenn Sie sie auch nicht zu den Ihrigen machen können, doch an ihrer Stelle natürlich und nothwendig erscheinen werden. — Ferner verlangt man oft von der Kritik, daß sie gesellige Schonung und Höflichkeit beobachten soll, und findet sich beleidigt, wenn sie es nicht thut. Man bedenkt aber nicht die Verschiedenheit der Zwecke: in der Gesellschaft will man sich unterhalten und auf eine leidliche Art neben einander bestehn, da muß jeder die Schwächen des Andern verkleiden [10b] und tragen. Dort aber hat man einen ernsten Zweck, ein Geschäft vor; und wem das Interesse der Kunst unendlich werth ist, wie es seyn soll, der kann

unmöglich darnach fragen, wie der und jener, Cajus oder Sempronius, mit einem von ihm gefällten Urtheile zufrieden seyn wird. Da muß man auch die harte Wahrheit, wie man sie fühlt und sieht, ohne Bemäntelung und Schonung heraus-
5 sagen, oder man thäte besser lieber gar zu schweigen. Halbheit und Zweydeutigkeit gilt hier durchaus nicht, es ist eine der ersten Maximen der Beurtheilung: was Anspruch macht, sich als Kunstwerk darzustellen muß vortrefflich seyn, oder es taugt ganz und gar nichts. Niemand soll sich für einen
10 Kunstrichter halten, d. h. er soll wissen daß er nicht der Stimmführer der gesamten Menschheit seyn kann, er soll sein Urtheil als ein individuelles geben, aber doch nach reiflicher Erwägung entschieden und bestimmt, und ohne sich in der Selbstständigkeit desselben irre machen zu lassen, wenn er auch
15 alle seine Zeitgenossen gegen sich hätte; denn es gilt von diesen noch die Appellation an ein vergangnes oder künftiges Zeitalter, oder an den unsichtbaren Genius des Menschengeschlechts [11a] überhaupt, der in der ganzen Geschichte, vornämlich aber in den Umgestaltungen der Wissenschaft und
20 Kunst leitend waltet. Alle von ihm herrührenden, d. h. ächt genialischen Werke haben eine stille siegende Gewalt in sich; sie werden, wenn auch noch so lange vergessen, misverstanden und verworfen, zuverläßig in neuer Herrlichkeit wieder emporkommen, so wie hingegen, was einen falschen Ruhm usurpirt
25 hat unvermeidlich zu seiner Zeit in der verdienten Dunkelheit untergehen muß..

Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der Deutschen Literatur.

Es wird viel Rühmens gemacht (wiewohl nicht ohne
30 untermischte Klagen über die unerlaubten Neuerungen, über das einreißende Verderbniß der zügellosen Jugend) von der schönen Blüthe, dem gesegneten Wachsthum und der fruchtbaren Fülle unsrer Literatur. Die Ausländer, gegen die wir uns noch unlängst in einem ganz passiven Verhältnisse des
35 Bewunderns, Übersetzens, Nachahmens und Nachbetens befanden, fangen an mit Achtung von ihr zu sprechen, unsere Sprache

zu erlernen, aus ihr zu übersetzen, oder wenn sie auch beydes nicht thun, so nehmen sie doch [11b] auf Glauben an, daß da sehr reichhaltige Schätze zu finden seyen. Um so auffallender wird es vielleicht scheinen, wenn ich gestehen muß, daß mir vorkommt, als hätten wir noch gar keine Literatur, sondern wären höchstens auf dem Punkt eine zu bekommen, es hätten sich eben nur die ersten Fäden dazu angeknüpft. Es versteht sich, daß hier nicht von gelehrten und wissenschaftlichen Werken die Rede ist, sondern von Literatur im engeren Sinne. Wenn man unter diesem Worte einen unverdauten Wust, ein rohes Aggregat von Büchern versteht, die kein gemeinschaftlicher Geist beseelt, unter denen nicht einmal der Zusammenhang einer einseitigen Nationalrichtung bemerkbar ist; wo die einzelnen Spuren und Andeutungen des besseren, sich unter dem unübersehbaren Gewühl von leeren und misverstandnen Strebungen, von Verkehrtheit und Verworrenheit, von übelverkleideter Geistes-Armuth und fratzenhafter anmaßender Originalitäts-Sucht, fast unmerkbar verlieren, weit entfernt daß der Gipfel der Vollkommenheit für eine durch Nationalität und Zeitalter bestimmte Gestaltung der Poesie in einer bedeutenden Anzahl von Werken der verschiednen Gattungen wirklich erreicht [12a] wäre: dann haben wir allerdings eine Literatur, denn man hat mit Recht bemerkt, daß die Deutschen eine von den haupt-schreibenden Mächten Europa's seyn. Heißt aber Literatur ein Vorrath von Werken, die sich zu einer Art von System unter einander vervollständigen, worin eine Nation die hervorstechendsten Anschauungen ihrer Welt, ihres Lebens niedergelegt findet, die sich ihr für jede Neigung ihrer Fantasie, für jedes geistige Bedürfniß so befriedigend bewährt haben, daß sie nach Menschenaltern, nach Jahrhunderten mit immer neuer Liebe zu ihnen zurückkehrt: so leuchtet es ein, daß wir keine Literatur haben. Man bemerke zuvörderst, wie völlig getrennt die berühmten und verehrten Schriftsteller bey uns von den beliebten sind. Die Verdienste von jenen läßt man dahin gestellt seyn, man stellt sie in Bibliotheken auf, aber lieset sie wenig, geschweige, daß man sie sich zu beständigen Be-

gleitern und vertrauten Freunden erwählen sollte. Unsre neuere Poesie ist etwan sechzig Jahr alt, (wir haben zwar, von den noch älteren nicht zu reden, im 17ten Jahrhundert ein paar ächte Dichter gehabt, allein sie sind durch eine beträchtliche Zwischenperiode des Ungeschmacks und der Nullität von den letzteren geschieden, und zwar nicht durch die Natur der Sprache selbst, aber durch die bisherige Gewöhnung ziemlich [12b] fremd und unverständlich geworden) denn die ersten, welche genannt werden, sind Haller und Hagedorn, deren Epoche etwa gegen 1740 fällt; und wer kennt noch Haller und Hagedorn? Ja, um gleich zu den berühmtesten fortzugehen, so findet man schon nicht häufig Dilettanten, welche Wielands sämtliche Werke ganz durchgelesen haben, und jemand zu finden, der in Klopstocks Messias bis ans Ende gekommen wäre, ist eine wahre Seltenheit. Die meisten als classisch gesetzten Schriftsteller, die unser goldnes Zeitalter ausmachen sollen, verdienen auch dieses Schicksal, außer Umlauf gesetzt zu werden, vollkommen: sie sind zum Theil ausgemachte Nachahmer, zum Theil von einer Kleinlichkeit und Schwäche, daß sie nur durch die vorhergehende äußerste Asthenie und Ohnmacht des Geistes zu ihrem Ruhm gelangen konnten; oder wenn sie auch mit mehr gediegner Kraft begannen, so zersplitterte sich diese, indem sie auf ihrer Laufbahn durch falsche Muster und Maximen misleitet wurden. — Die beliebten Schriftsteller hingegen sind Geschöpfe der Mode: zum Beweise, daß selbst diejenigen, welche ihre Zeit mit ihnen verderben, nichts haltbares daran zu finden wissen, werden sie immerfort von andern verdrängt, und dann rein vergessen. Sie verdorren wie das Gras auf [13a] dem Felde, und ihre Stätte kennet sie nicht mehr.

Ich will ein noch kühneres, aber durch das bisherige genugsam vorbereitetes Wort sagen: die höheren gebildeten Stände unsrer Nation haben keine Literatur, das Volk aber, der gemeine Mann hat eine. Diese besteht aus den unscheinbaren Büchelchen, die schon in der Aufschrift: „gedruckt in diesem Jahr," das naive Zutrauen kund geben, daß sie nie veralten werden, und sie veralten auch wirklich nicht.

Manchmal wird auch das Volk wohl durch den Reiz der Neuheit versucht, im ganzen aber bleibt es seinen Neigungen beharrlich treu, es kauft immer noch diese schon vor Jahrhunderten gelesenen Bücher, welche Mühe sich auch die Aufklärer geben mögen, sie ihm aus den Händen zu spielen, und ihre Kläglichkeiten unterzuschieben; und beweist dadurch, daß es eine Fantasie und ein Gemüth hat. Denn diese uralten Dichtungen und Geschichten, zum Theil Französischen, aber auch Deutschen Ursprungs, in deren einigen sich der Riesengeist eines fernen Heldenalters regt, in andern ein klarer Verstand die Lebensverhältnisse auf muntre Weise darlegt, haben alle unläugbar eine unvergängliche poetische Grundlage; bey einigen ist sogar die Ausführung vortrefflich, und wenn sie bey andern formlos erscheint, so ist dieß vielleicht [13b] bloß die Schuld einer zufälligen Verwitterung vor Alter. Sie dürfen nur von einem wahren Dichter berührt und aufgefrischt werden, um sogleich in ihrer ganzen Herrlichkeit hervorzutreten.

[1]) Wenn man das weitschichtige äußere Gerüste unsrer sogenannten Literatur betrachtet, die großen Anstalten, und die geringe und unerquickliche Ausbeute für den Geist, so muß einen wahrlich Ekel und Unmuth anwandeln. Alljährlich zweymal wirft die große Buchhändlermeßflut (die kleineren monatlichen Fluten ungerechnet, womit die Journale angespült werden) aus dem großen Ocean schriftstellerischer Seichtigkeit und Plattheit die neuen Geburten in großen Ballen ans Land. Diese werden dann von dem großen Haufen der Lesewelt mit krankhaftem Heißhunger verschlungen, aber ohne ihnen die mindeste Nahrung zu gewähren; sogleich wieder vergessen, gehen sie in den Schmutz der Lesebibliotheken über, und mit der nächsten Messe fängt derselbe Kreislauf wieder an. Man lobt den jetzt allgemeiner verbreiteten Geschmack am Lesen, aber hilf Himmel! welch eine Leserey ist das! Sie verdammt sich selbst schon dadurch, daß sie so rastlos nach dem neuen greift, was doch kein wirklich neues ist.

[1]) Zweyte Stunde.

Denn wem es nicht [14a] bloß um den Taumel wirblichter Zerstreuung zu thun ist, wer ein besonnenes wahrhaft lebendiges Leben in sich fühlt, der wird, wenn er zur freyen Aufheiterung des Geistes liest, solche Bücher suchen und wählen, die lebenslänglich vorhalten, die man bey vertrauterer Bekanntschaft immer lieber gewinnt und sie nie zu Ende liest. Und was sind die Gegenstände der vorzüglichsten Liebhaberey? Romane, dann Schauspiele, Taschenbücher, Journale und für etwas gelehrtere Leser literarische Zeitungen. Die beyden ersten Namen bezeichnen freylich die wichtigsten Gattungen der romantischen Poesie, aber diese ist hier gänzlich abwesend. Nur die leidigste Passivität kann zu dieser Liebhaberey führen, die weder denken noch handeln mag; ja nicht einmal ordentlich zu träumen müssen solche Menschen verstehn, denn sonst würden sie sich weit etwas besseres imaginiren können als in ihren Romanen steht. Ihr eignes Leben ist unbedeutend und leer: das wollen sie entweder, genau so wie es ist, vorgestellt sehen, weil es ihnen denn doch schwarz auf weiß besser gefällt. Oder es soll ein bischen besser und bequemer darin zugehen wie in der Wirklichkeit, um ihrem Hange zum Müßiggang zu schmeicheln; mit der Neugier, womit man einer Stadtgeschichte nachspürt, verfolgen sie eine durch Bände ausgesponnene gehalt- [14b] lose Liebeley, und wollen nur in der Schaukel endlos wiederhohlter Begebenheiten ohne Mühe auf und ab gewiegt seyn. Einen einzigen vortrefflichen Roman zu schreiben, dazu gehört nicht weniger als ein umfassender Dichtergeist von einem interessanten Leben befruchtet; ein großer Verstand, der jedoch den kühnsten Combinationen der Fantasie keinen Eintrag thut; eine unendlich gebildete Kunst, um die Geheimnisse seiner Welt, seines Gemüths in anmuthigen immer klaren, und immer räthselhaften Sinnbildern auszusprechen. Unsern Lieblingsschriftstellern schießen die Romane unter den Händen wie Pilze empor. Der eine hat ein gewisses Talent, die Heftigkeit charakterloser Affekte zu schildern, was bey seinem ersten Auftreten mehr erwarten ließ; er ist nachher ganz in die Breite gegangen, eine gutmüthige Theilnahme an den Schicksalen seiner erdichteten

Personen, ist das Eins und Alles seiner Begeisterung; ohne Verstand, eigentlich auch ohne Fantasie, weiß er zu nichts seine Zuflucht zu nehmen als zu dem hergebrachten wohlthätigen Edelmuth, zu Liebschaften, die aus früher Gewöhnung in der Kindheit entstanden seyn sollen, dann Trennung und allerley Leiden erfahren, und endlich, damit es nicht zu traurig endige, dem Ziele der Vereinigung [15a] entgegen geführt werden. Ein andrer hat eine krankhafte Empfindsamkeit, eine fast gichterische Reizbarkeit der Einbildungskraft, einen capriciösen Humor zur Mitgabe empfangen; unbekannt mit der Welt, auf den Horizont eines kleinen Städtchens eingeschränkt, schreibt er Romane; die eher Selbstgespräche zu nennen wären, und ertheilt ihnen als unbewußter Sonderling einen gewissen einsiedlerischen Reiz. Man liest ihn, und glaubt tiefere Beziehungen zwischen Ernst und Scherz in seinen Compositionen zu finden als an die er selbst gedacht hat. Er wird gelobt, hervorgezogen, kommt in größere Städte, in bessere wenigstens weitläuftigere Gesellschaften, wird von den Frauen geschmeichelt, lernt Männer kennen, die mit künstlerischen Absichten bey ihren Schriften zu Werke gehn, und will es ihnen gleich thun, da er bey aller Belesenheit in Scharteken die großen Meisterwerke nicht kennt, und nicht fähig ist sie in ihrer Reinheit zu fassen. Alles dieß zerstört ohne Ersatz seine ursprüngliche Naivetät: er schreibt nun prätentiöse Werke, die doch bloß ein matter Nachklang seiner ersten sind. Noch ein andrer will moralische Erzählungen liefern, verleidet sie einem aber durch unselige Peinlichkeit, indem er die Sittlichkeit nur durch das Medium der Reue darzustellen weiß, und an- [15b] zunehmen scheint, daß durch einen einmal begangnen Fehltritt die Seelen, grade wie die Körper, gebrandmarkt werden. Noch einer mag einmal die Schalkhaftigkeit eines Dienstmädchens erprobt haben, er glaubt darin große Aufschlüsse zu finden, und fühlt sich berufen, die Schalkhaftigkeit des ganzen weiblichen Geschlechts zu schildern, welches er jedoch als ein sparsames Gewürz anbringt und sich übrigens der fadesten Leerheit befleißigt. Wann, möchte man fragen, werden die Leser denn endlich merken,

daß ihnen immer wieder dasselbe aufgetischt wird? Aber es kann nicht anders seyn, sie müssen eine Liebe zum baaren Nichts haben.

Auf ächte Dichterwerke, da sie natürlich über den gewöhnlichen Kreis hinausgehen, und den Geist mit höherer Gewalt ansprechen, ist das große Publicum gar nicht vorbereitet: sie werden höchstens so mitgelesen, erregen aber keine enthusiastische Sensation, hinterlassen keinen bleibenden Eindruck, und werden nicht selten bey ihrer Existenz noch ignorirt. Ja die Dumpfheit geht so weit, daß sie das Originelle und Selbstständige, was sie aus der ersten Hand verschmähen, sich aus der zweyten und dritten gar wohl gefallen lassen, wenn sie es in entstellender Nachahmung, in erborgten übel [16a] verknüpften Bruchstücken mit den gewohnten Anlockungen zusammen geheftet finden. Hier berühre ich eine in unsrer Literatur immerfort epidemische Seuche: die übertreibende, zu genialischen Sprüngen sich verzerrende Nachäfferey. Kaum wird eine neue Bahn eröffnet, so stellt sich auch gleich der zahllose Troß der Nachtreter ein. Welche Überschwemmung von empfindsamen Romanen haben nicht Werthers Leiden erzeugt! Und noch immer kann man sagen, daß Werthers Schatten in vielen Romanen herumspukt. So ist eigentlich Götz von Berlichingen die Wurzel aller nachherigen Ritterschauspiele und Romane, die bis zur abentheuerlichsten Rohheit ausgeartet sind, und ich glaube, Goethe hat im W. Meister dieß durch eine scherzhafte Allegorie andeuten wollen. Ja die einzige Szene vom heimlichen Gericht, die in den alten Vehmgerichten ihren historischen Grund hat, ist Veranlassung zu einer Menge von Schauspielen und Romanen im Rittercostum mit dergleichen Verbrüderungen und geheimen Orden geworden, die schon durch ihre abgeschmackten Titel Schrecken einzuflößen suchen. Auf eben dem Wege sind so manche Undinge von artistischen Romanen zum Vorschein gekommen, von Autoren die nicht den entferntesten Begriff von Werken der bildenden Kunst haben, [16b] und sich auf gut Glück allerley Fratzen darüber ausspeculiren. Jedes Wort, was eine große heilige Idee bezeichnet, wird von diesen Herren

zur Mode gemacht, und indem sie es in einem nichtswürdigen Sinne nehmen, ganz herunter gesetzt. Dadurch wird denen, die der Idee wahrhaft Meister sind, da sie sich doch keiner andern Chiffern bedienen können, der Handel in gewissem Grade erschwert; so daß man versucht ist zu wünschen, es könnte der Gebrauch aller solcher Worte den originalsüchtigen Nachahmern untersagt werden, so wie auch das fremde Costum, und die Italiänischen Benennungen der Personen. Mit dieser einzigen Einschränkung wäre wohl der ganze Rinaldo Rinaldini in die Brüche gegangen. [Rugantino.]

Bey allem Respekt, den ich vor den Massen von Abgeschmacktheit habe, die auch unter andern Nationen, besonders in den neuesten Zeiten, ans Licht gefördert worden sind, glaube ich doch, daß man nach reiflicher Erwägung den Deutschen darin den Preis zuerkennen muß. Besonders scheinen sie mir die Erfinder der excentrischen Dummheit zu seyn, einer Sache, die deswegen einen so erhabnen Eindruck macht, weil sie widersprechend und unmöglich scheint, und die von ihnen recht ins Große organisirt worden ist.

[17a] Mit unsrer dramatischen Literatur steht es eben nicht besser. Nicht gerade als ob wir darin eben so mit einem Wust schlechter Sachen überhäuft würden. Es ist vielmehr auffallend in den letzten Meßcatalogen, wie gering die Anzahl der im Druck erschienenen Schauspiele gegen die der Romane ist. Es scheint als ob den gewöhnlichen Verfertigern von diesen, selbst die rohe Form eines Schauspiels schon zu unbequem wäre, weil sie doch zu einem Plan, einer Anordnung, einem gewissen Geschick in der Behandlung nöthigt. Sie lieben sich die reine Unform; daher auch die weitschweifigen dialogirten Romane, die einmal Mode waren, welches nur auseinander gefloßne Dramen sind. An unsrer Armuth in diesem Zweige der Literatur ist vielleicht ein Mangel mit Schuld, den man in andern Hinsichten mit Unrecht beklagt hat: daß nämlich Deutschland nicht eine einzige große Hauptstadt besitzt, die das Centrum der Kunst und des Geschmacks wäre; wo dann mehrere Theater rivalisiren, und es nicht vom Vortheil oder Eigensinn eines Einzelnen abhängt, ob

ein Stück auf die Bühne gebracht werden soll oder nicht, wo das Vortreffliche gewiß durchdringt, und ein geübtes Publicum findet, das gewissermaßen die Bildung der ganzen Nation repräsentirt. Da bey andern geistreichen Nationen, bey denen dieß so ist, die Bühne die glänzendsten Anlockungen des Wetteifers darbietet und die Rennbahn der hervorstechendsten Talente zu seyn pflegt, so ist die unsrige dagegen beynah gänz- [17b] lich verlassen. Nur wenige unsrer eminenten Köpfe haben überhaupt im dramatischen Fach gearbeitet, auch dann nicht immer mit Rücksicht auf die Bühne, und von noch wenigeren ihrer Stücke kann man sagen, daß sie wirklich auf dem Theater wären. Schon durch die geringe Anzahl ihrer Werke beweisen sie, daß sie keine eigentlichen Theaterschriftsteller sind. Ein solcher muß fruchtbar seyn, damit er sich die Schauspieler zur vortheilhaften Darstellung dessen, was er will, zubilde, und die Zuschauer sich in seine Welt hineinsehen lehre; nur so kann er auf den Brettern herrschen. Darin sind auch unsre beliebten Theaterschriftsteller auf dem richtigeren Wege als die berühmten. Übrigens haben die Deutschen nirgends eine größere Armuth im Erfinden gezeigt, als gerade hier. Unser Theater bietet ein buntes Quodlibet dar von Übersetzungen und zum Theil schlechten Bearbeitungen aus dem Französischen, Englischen, Italiänischen; und was Original seyn soll, darin ist kaum eine eigenthümliche Richtung wahrzunehmen: von den Gemählden der alltäglichen Wirklichkeit, die zwar beynah porträtmäßige Wahrheit haben, aber in Langeweile und Peinlichkeit verfallen, bis zu der von Verstand entblößten, aber der Anlage nach nicht unpoetischen Fantasterey unsrer Zauberopern, tappen wir alle ächten und unächten [18a] Gattungen durch, und suchen erst noch uns angemeßne Form und Gehalt. Von dem nachtheiligen Einflusse, den Diderot, hauptsächlich durch Lessings Vermittlung, auf unsre Bühne gehabt hat, indem durch sie die Natürlichkeit, d. h. die Kunstlosigkeit zum Prinzip erhoben ward, werde ich an einem andern Orte Gelegenheit haben zu reden. Bey dem Ernst der Deutschen und ihrer geringen Anlage zum mimischen Witz, be-

durfte es nur noch, daß die selbstbewußten und eingestandnen Übertreibungen der komischen Darstellung verworfen wurden, um bey uns die Komödie gänzlich verunglücken zu machen. Auch hat sich durchaus kein nationales Lustspiel gebildet, das uns deutsche Sitten und Charakter vorstellte: unsre bürgerlichen Sittengemählde haben nur die Engigkeit der Verhältnisse aufgefaßt, ohne sich durch freye Heiterkeit des Geistes darüber zu erheben. Sie sind daher auch schon sehr wieder aus der Mode gekommen, und eine Mischung von Scherz und Rührung, vom Alltäglichen und Wunderbaren, die uns das Romantische bedeuten muß, hat den Vorzug. In dieser Gattung haben wir noch das beliebteste unter allem beliebten aufzuweisen: denn es hat sich nicht nur bey uns der Bühnen ausschließend bemeistert, sondern in den meisten Ländern Europa's ein ausgezeichnetes Glück gemacht, ja sich noch weiter hinaus, [18b] auf der einen Seite bis nach Tobolsk, auf der andern Seite bis nach Amerika verbreitet. Wir dürfen uns aber dieses Erfolgs keinesweges als eines Gegenstandes der Eitelkeit überheben, sondern können vielmehr an diesem Symptom erkennen, daß es bey andern Nationen auch ungefähr so aussieht wie bey uns, und es muß uns trösten daß wir Genossen unsers Elendes haben. Mag es nun in den Gestirnen oder in der Luft liegen, so ist es ausgemacht, daß sich gegenwärtig über den ganzen Horizont der Europäischen Bildung eine Epidemie prosaischer Nüchternheit und sittlicher Erschlaffung erstreckt.

Ich frage noch einmal: wo ist unsre dramatische Literatur? Wo sind die Vorräthe, die wir den unermeßlichen Schätzen entgegen stellen können, welche die Griechen in diesem Fache besessen haben? Ferner denen der Spanier, (denn diese sind hierin unter den neueren Nationen unstreitig die erste, und dürfen keiner etwas beneiden, außer etwa den Shakspeare; in der Italiänischen Literatur ist dieser Theil grade nicht der glänzendste) ja auch denen der Engländer und Franzosen, wenn wir diese (den Shakspeare ausgenommen) nicht nach dem höchsten poetischen Maaßstabe schätzen, sondern nach der technischen Fertigkeit (Theater-Routine) die sich darin offenbart,

nach der Ursprünglichkeit aus einheimischen Sitten, und der Angemessenheit für ihren [19a] Nationalgeschmack. Bey uns wird sich alles auf einige Dutzend wahre Originale zurückführen lassen, die irgend mit Achtung genannt werden können; unter diesen sind noch verschiedne, die in der allgemeinen Meynung sehr überschätzt werden, andre von denen es sich erst ausweisen muß, ob sie der Vergänglichkeit der Mode-Erzeugnisse entgehen. Wir dürfen auch hier noch nicht so schnell auf große Bereicherungen hoffen: denn die dramatische Kunst ist so zu sagen der weltlichste Theil der Poesie, und der sich am meisten in den geselligen Verkehr mischt. Das Talent zu ihr bedarf daher auch am meisten äußerlicher Erscheinungen, und daran geübt, äußerlicher Antriebe um zu Hervorbringungen veranlaßt zu werden. Alle großen dramatischen Dichter hatten gute Theater vor Augen, ja oft standen diese unter ihrem Einflusse oder gar ihnen ganz zu Gebote. So gehört es sich auch, denn ohne diese Leitung wissen die Theater immer nicht woher noch wohin. Dichter, Schauspieler und Publicum setzen sich natürlich durch gegenseitigen Einfluß in Harmonie, wie sie sich selbst einander zubilden, so können sie sich auch wieder verbilden; ein fehlerhafter Zirkel, in welchem das Verderben dann immer wieder Ursache von sich selbst wird. So entziehen sich die besten Köpfe der Bühne immer mehr und mehr, und gute Stücke bleiben deswegen ungeschrieben, weil man nicht mehr versteht sie gehörig aufzu- [19b] führen, noch auch sie gehörig zu hören und zu sehn. Der Zustand kann auf diesem Wege so verzweifelt und unabhelflich werden, daß er nicht durch allmählige Fortschritte, sondern nur durch einen großen Umschwung aufgehoben werden kann.

Ich komme jetzt auf die Art wie der Dilettantismus der Versemacherey in den kleineren Gattungen sich ergießt; und wenn wir bey der Betrachtung der alltäglichen Romane und Dramen es mit großen Massen der Plattheit und Gemeinheit zu thun hatten, so finden wir hier mehr das Fade und Unbedeutende herrschend. Es sind die Ephemeren, oder noch besser die Sonnenstäubchen der Poesie, die mit einem Schein

des Lebens in dem Lichtstrahl poetischer Formen herumgaukeln, sobald ihnen aber das geliehene, was sie nicht aus eigner Kraft haben, wieder entzogen wird, in ihr Nichts verschwinden. Diese Tändeley ist unschädlicher, man hat nicht nöthig das grobe Geschütz der Kritik gegen sie zu richten. Denn wenn schon wenig oder gar keine Kraft da ist, so werden doch einigermaßen die Fittige zum Fliegen geregt, und man wird nicht auf eine so ekelhafte Art wie bey der Prosa der Romane und Dramen in das terrestre Element hinabgezogen. Wiewohl auch hier neben dem Bestreben nach charakterloser Abgeschliffenheit und Glätte, nach der sogenannten Correctheit, die wunderlichen Gebehrden [20a] der nachahmenden Originalitätssucht zum Vorschein kommen, so werden doch diese schon durch die Gesetzmäßigkeit der Formen, (wie unvollkommen diesen auch Genüge geschehen mag) einiger Disziplin unterworfen. [1]) Freylich wäre das eine vergebliche Hoffnung, wenn man durch die metrischen Schwierigkeiten die Dichterlinge abzuschrecken gedächte. [2]) Ein Sonett? Kleinigkeit. Ja wenn gefodert würde, daß sich nicht bloß die Endsylben, sondern alle übrigen in den Versen, vor und rückwärts, hinauf und hinunter mit einander reimen sollten, sie würden eben so geschwind damit fertig seyn: natürlich, weil sie keine langen Unterhandlungen mit ihren Gedanken abzuthun haben. Man klagt jetzt besonders über die große Überschwemmung von schlechten Sonetten; ich will diese nicht in Schutz nehmen; jedoch sind es nur dieselben Bäche, welche sich sonst auf andre Art, z. B. in den schleppenden fünffüßigen Trochäen, ergossen. Und dann ist ein Sonett wenigstens ein kurzes Übel, und es ist eine von den vielen Vortrefflichkeiten dieser Dichtart, daß sie durchaus nur vierzehn schlechte Zeilen enthalten kann. Man könnte durch die ewige Leyerey Abnutzung solcher For-

---

[1]) Großes Unheil, welches Klopstock durch seine Oden in abgesetzten Zeilen ohne bestimmtes Sylbenmaß angerichtet.

[2]) Nur wenn man mehr rhythmische Kunst von ihnen foderte, genauere Beobachtung der Quantität und vollkommnere Nachbildung der alten Sylbenmaße, würden sie, wenigstens anfangs, ins Stocken gerathen, weil dieß einige Wissenschaft fodert.

men besorgen: allein die ächten Formen sind unvergänglich und ewig jung. Wer den Zauberstab der Poesie zu führen weiß, der kann Wort und Bild und Vers so verwandeln, daß man etwas noch nie gehörtes zu vernehmen glaubt. Und bey denen, welche sie üben, kann diese Liebhaberey dazu dienen, den Sinn für Sprache und Versbau [20 b] zu wecken. Nur sollten sie freylich zufrieden seyn, sich selbst und ihre Freunde damit zu ergötzen, und nicht gleich alles drucken lassen, denn eine solche öffentliche Ausstellung verräth doch bedeutendere Ansprüche. Ein Bild davon, wie diminutiv dieß ganze Bestreben ist, geben die kleinlich verzierten Taschenbücher, worin dergleichen Gedichtchen meistens gesammelt werden, mit Kupferstichen, die zu der bildenden Kunst ungefähr in eben dem Verhältnisse stehen wie jene zur Poesie.

Journale oder Zeitschriften könnten zu dem raschen Verkehr der Gedanken in irgend einer Wissenschaft, irgend einem Theile der menschlichen Bestrebungen dienlich seyn, und wenn dieß wäre, würde die Liebe zu ihnen reges Interesse und Betrieb in jenen beweisen. Hauptsächlich müßte dieß aber in Wissenschaften Statt finden, wo durch Beobachtung Entdeckungen gemacht werden können. In andern, wo ein Gedanke doch nur erst in seinem ganzen Zusammenhange volle Bestimmtheit erhalten kann, sind ausführlichere Behandlungen vorzüglicher, und die Form des Journals ist wenigstens gleichgültig. Allein unsre meisten Journale haben gar keinen Zweck, als den, eine leichte Leserey zu liefern, die keine Anstrengung kostet, aber auch nicht die mindeste Frucht bringt. Sie enthalten in buntem Gemisch schlechte Gedichte, prosaische Erzählungen, kleine Reisebeschreibungen, Anekdoten, Aufsätze die philosophisch oder wenig- [21 a] stens raisonnirend seyn wollen, und keinen gesunden Begriff enthalten, und dergl. mehr. Es darf nichts albernes in Paris und London gesagt oder gethan werden, so wird es uns in einem eignen Journal berichtet; ein andres läßt es sich besonders angelegen seyn, auf Gespenster Jagd zu machen, und wenn es dergleichen nicht giebt, so nimmt es auch mit den metaphorischen Gespenstern des Kryptokatholicismus, des Jesuitismus oder irgend

einer heimlichen Schwärmerey vorlieb. Dafür hat doch ein Journal über den Acazienbaum einen besseren Zweck. — Da in unsern Zeiten Consequenz in der Denkart und die Beharrlichkeit sich lange mit einer einzigen Sache zu beschäftigen schon an sich sehr selten sind, so wird durch das Lesen der Journale die Verwirrung der Begriffe, und die Zersplitterung des Geistes immer allgemeiner gemacht, wovon jene nur der Ausdruck sind; und Wißbegierde hat sich in bloße Neugier verwandelt.

Ich komme endlich auf die recensirenden Zeitungen. Diese Form ist eine verkehrte Nachahmung der politischen. Die letzten erscheinen mit Recht Tageweise in Blättern, weil doch in den verschiednen Staaten im Kriege oder Frieden etwas geschieht, und Materialien zur Geschichte geliefert werden. Was geschieht aber in der Literatur in so kurzen Zeiträumen? Es ist als ob man das Gras wollte wachsen hören. Schicklicher ists daher schon, wenn die Anzeigen der Bücher in Bände gesammelt erscheinen, da die Bücher selbst ja auch von Messe zu Messe in großer Menge herauskommen. [21b] Diese Zeitungen sollen uns literarische Neuigkeiten melden. Über wichtige Werke läßt sich schwerlich im ersten Augenblicke ein eigentliches Urtheil fällen, sondern der Beurtheiler kann nur einen Bericht vom Inhalt abstatten, und seine Ansicht darüber geben. Die historische Betrachtung erfodert einen umfassenderen Zusammenhang: es muß erst von den Zeitgenossen in ihren Geist aufgenommen und assimilirt werden, auch sein Verhältniß zu dem bisher vorhandnen muß sich erst mehr offenbaren. Was eigentlich geschehen war, läßt sich oft erst lange hinterdrein sagen. Ein einfacher Meßbericht, der gar nicht einmal von Gelehrten, sondern nur von ein paar geschickten Buchhaltern brauchte aufgesetzt zu werden, wäre in der That das einzige erfoderliche. Das Daseyn vortrefflicher neuer Schriften wird denen, zu deren Fach sie gehören, ohnehin nicht verborgen bleiben; und von den mittelmäßigen und schlechten zu reden ist ein unnützes, langweiliges und überflüßiges Geschäft. In der schönen Literatur kann man nicht selten schon am Titel sehen, weß Geistes Kind ein Buch ist;

oder wenigstens reicht für den Kenner die Durchsicht einiger Blätter hin. Das letzte ist auch bey wissenschaftlichen Schriften nicht selten der Fall. Leser, die kein eignes bestimmtes Urtheil haben, sondern sich durch die Autorität eines Recensenten lenken lassen, sind [22a] entweder noch lernende Schüler, und dann sollte ihr Lehrer ihnen auch ihre Lectüre vorzeichnen; oder sie sind es nicht mehr, und dann werden sie schwerlich noch durch alles Lesen Meister werden.

Wir haben verschiedne allgemeine recensirende Institute. Da hier jeder Leser eine Menge Bücher aus Fächern des menschlichen Wissens, wovon er wenig oder nichts versteht, beurtheilt findet, so müßten die Recensionen, um zweckmäßig zu seyn, solche Gesichtspunkte fassen, wodurch sie denselben eine allgemeine faßliche und interessante Seite abgewännen. Dazu würde aber bey den Verfassern nicht weniger erfoderlich seyn, als vollkommne Universalität, d. h. nicht bloß Vielwisserey, Aufhäufung verschiedenartiger Kenntnisse neben einander; sondern wahre Durchdringung des Geistes der verschiednen Wissenschaften in dem ihrigen. Wie viel fehlt aber, daß die meisten Recensenten nur in Einem auch beschränkten Fache wahre Gelehrte wären, geschweige denn allumfassende Denker. Nach der allgemeinen Observanz bleiben sie anonym: eine Maßregel, die zum Theil durch die Friedlichkeit so vieler beschränkteren Gelehrten nöthig gemacht wird, die mit Unterzeichnung ihres Namens gar nicht wagen würden ein dreistes Urtheil zu fällen; zum Theil aber auch würde ohne diesen Kunstgriff das ganze Ansehen der rezensirenden Journale [22b] schleunig verfallen. Denn man würde alsdann sehr bald sehen, welche obscure Menschen, die in ihrem Leben nie das mindeste ordentliche geleistet haben, über vortreffliche Geister das Wort führen, von deren höherem Treiben und Beginnen sie gar keine Ahndung haben; oder wenn sie auch in ihrer Beschränktheit sonst einige Achtung verdienen, daß sie doch über Dinge außerhalb ihrer Sphäre ihre pedantische Weisheit zum besten geben. So aber, bey der Anonymität der Recensenten, leiten die mit dem Innern von dergleichen Anstalten unbekannten Leser von den übrigen Mit-

arbeitern eine Autorität auf den einzelnen ab. Sie scheinen fast zu glauben, als handle er nach gemeinschaftlicher Verabredung mit der ganzen Genossenschaft, und er ermangelt dann meistens auch nicht, sich solch ein vornehmes Ansehen zu geben. Wenn sie nur wüßten, wie solche Journale fabricirt werden! Wie man bloß sorgt, die Blätter zu füllen, unbekümmert um die Beschaffenheit! Ja wenn noch irgend ein ausgezeichneter Geist an der Spitze stünde, der das ganze beseelte, und die untergeordneten durch seine Leitung zu tüchtigen Werkzeugen zu bilden wüßte. Aber wo ist das allgemeine recensirende Institut, das von einem unsrer ersten National-Schriftsteller dirigirt würde? Höchstens sind es akademische Gelehrte, zuweilen [23 a] aber auch Buchhändler, die dann ihre eignen Speculationen dabey haben mögen.

Wie schlecht es aber auch mit den Recensionen in allen Fächern bestellt ist, so fallen doch die zur schönen Literatur gehörigen, wo von eigentlichen Kunstwerken die Rede ist, noch am erbärmlichsten aus. Weit entfernt ein solches im Ganzen nach seinem Bau und Wesen construiren zu können, und es historisch an die in derselben Art vorhandnen Meisterstücke andrer Zeiten und Nationen anzuknüpfen, hängen sie sich an Äußerlichkeiten, reißen einzelne Stellen aus dem Zusammenhange, und loben und mäkeln auf gut Glück an Versen, Worten und Sylben. Aber wenn sie auch nur den technischen Theil inne hätten! Allein hier zeigt sich meistens die gröbste Ignoranz, bey gänzlichem Mangel an philosophischer Grammatik, an Sinn und Ohr, ja oft können diese Kritiker nicht einmal Verse lesen, denn eben das Kunstreichste darin, den höheren Wohllaut buchstabiren sie als Übellaut heraus. Kurz, wenn poetische Schulübungen angestellt werden sollten, so stünden die Meisten dieser Kunstrichter in Quinta zu verweisen.

Außerdem nun, daß dieß nie abreißende Geschwätz über Bücher, diese Abschreiberey aus solchen, die oft selbst bloß aus andern abgeschrieben sind, aus Unvernunft, Unwissenheit, Trägheit und Verkehrtheit [23 b] zusammengesetzt ist, wozwischen sich nur selten einmal die verlohrne Stimme der Wahrheit vernehmen

läßt, kommen dann noch die Privatinteressen und Leidenschaften ins Spiel. Zuvörderst bey den einzelnen Recensenten, die dabey durch ihre Namenlosigkeit gesichert sind. Sehr oft fällt ein Buch gerade dem in die Hände, gegen den es gilt, der
5 davon die Vernichtung seiner literarischen Existenz zu befürchten hat: es ist als ob sich Verurtheilte zu Richtern über ihre Richter aufwerfen dürften. Dann die Absichten und Kunstgriffe der Herausgeber: ihre Nebenbuhlerey unter einander; eine Zeitung, die auf einer Universität erscheint, will diese
10 heben, und die Arbeiten der gelehrten Mitbürger herausstreichen; dann werden Rücksichten auf große Buchhändler genommen, die beym Vertrieb wieder manche Dienste leisten können: schlechter Verlag wird geschont, mittelmäßiger geflissentlich angepriesen, oder der damit in Collision kommende
15 von andern Verlegern herabgesetzt. Ist der Herausgeber vollends ein Buchhändler, so begreift sichs leicht: er spielt die Rolle des Quacksalbers auf dem Markte. Bey allem dem befleißigt man sich aber eines großen Scheins von Mäßigung und Billigkeit, und diese Halbheit, dieß nicht Verwerfen und
20 nicht Anerkennen ist es eben, was den meisten Leuten recht ist. Schriftsteller von entschiedner Consequenz, die immer bis auf den Grund gehn, [24a] und wie sie in ihrer Strenge sich selbst nie befriedigen auch gegen andre keine Rücksichten kennen: diese sind es, gegen welche alle und jede Recensions-Institute
25 beständig verschworen sind, und den Krieg entweder öffentlich führen (und dann oft ohne die schlechtesten Mittel: Verdrehungen, gehäßige Insinuationen, nicht dahin gehörige Persönlichkeiten, zu verschmähen) oder wenn sie dazu zu feige sind, heimlich durch Verschweigen und indirecte Streiche.
30 Gegen diese Geächteten ist alles erlaubt, wird alles billig gefunden.

In dieser Übereinstimmung lassen sich denn doch an den hauptsächlichsten dieser Institute noch verschiedne Charakter wahrnehmen. Die Göttingischen Anzeigen haben den Vorzug,
35 von kostbaren ausländischen Werken die in das Fach der Erfahrungswissenschaften schlagen, oder von philologischen, historischen, geographischen u. s. w., Berichte zu ertheilen, weil diese Werke

für die Göttingische Bibliothek angeschafft werden. Desto schlechter sind sie aber bestellt, wo es Selbstdenken und Urtheilen gilt, in der Philosophie und Poesie, ja sie verhehlen es nicht, daß sie gegen eigne Gedanken und Compositionen eine souveräne Verachtung hegen, und alle Bücher scheinen ihnen nur des Excerpirens und Citirens wegen vorhanden zu seyn. So ein erz-Göttingischer Professor (die Ausnahmen verstehen sich) [24b] lebt nur von der Bibliothek: er ist wie eine Schmarotzerpflanze oder ein Steinpilz an ihr zu betrachten. — Die Allgemeine Deutsche Bibliothek hat sich sonst der Aufklärung vorzüglich beflissen, und rühmt sich durch ihren Einfluß viel zur Bildung der neueren gänzlich haltungslosen und sich selbst vernichtenden Theologie beygetragen zu haben, welches ihr auch nicht streitig gemacht werden soll. Gegen die ältere Theologie wendete sie die Waffen ihrer sogenannten Philosophie; jetzt aber, da jenes Fantom verschwindet, und es mit der Philosophie Ernst wird, zieht sie aufs eifrigste dagegen als gegen einen neuen Aberglauben zu Felde, und erhebt auch in der schönen Literatur ein Zetergeschrey gegen alles Neuere, was über die sogenannte classische Epoche hinaus will. Hier kann man das ganze Arsenal gemeiner Polemik kennen lernen, und sie läßt sich selbst Gerechtigkeit widerfahren, indem sie das Unerfreuliche ihres ganzen Treibens durch die stumpfen Lettern, das graue Papier, und die schlechten Porträtkupfer von Gelehrten sinnbildlich ausdrückt. Die Leipziger Bibliothek der schönen Künste und Wissenschaften beschränkt sich ihrem Titel gemäß. Sie wird von Priestern des guten Geschmacks bedient, die so enthaltsam sind, daß sie nie etwas gutes zu schmecken bekommen. Wenn auch die Kritiken, wie die Kunstwerke selbst, [25a] durch die Form den Inhalt reflectiren sollen, so sind die ihrigen darin vortrefflich, indem sie die Langweiligkeit der kalten, nüchternen, sogenannten correkten Geistesproducte, welche sie einzig anpreisen, unvergleichlich darstellen. — Die Allgemeine Literatur-Zeitung, ein weit neueres Institut, wie die bisher genannten, hat sich den ausgezeichnetsten Ruf durch Verbindungen mit berühmten Gelehrten erworben, die Theilnahme von diesen ist denn doch aber meistens nur scheinbar: sollte

sie reell sein, so müßten diese wirklich alles zur Beurtheilung übernehmen, was ihnen zukömmt, worüber sie allein oder am besten die Stimmen führen können. Dieß ist aber wohl nur bey wenigen und auf kurze Zeit der Fall gewesen: meistens
5 sind es nur Namen auf ihrer Liste. Doch ist nicht zu läugnen, daß die Literatur-Zeitung von Zeit zu Zeit Meisterstücke von Recensionen gegeben, daß vortreffliche Köpfe sich ihrer als eines einmal in Gang gesetzten Vehikels der Mittheilung bedient haben. Bey einer innerlichen Scheu vor dem allzu
10 gründlichen und durchgreifenden, scheinen ihre Herausgeber manchmal gewünscht zu haben, das Neue und Auffallende, wenn sie voraussahen daß es doch mit großem Ansehen gesagt werden würde, möchte zuerst bey ihnen gesagt werden. Im Ganzen ist die Richtung dennoch nicht weniger schlecht, und
15 seit einigen Jahren, da so wohl [25b] in der Philosophie und Poesie bedenkliche revolutionäre Symptome ausgebrochen sind, hat sie sich ganz vom Kampfplatz zurückgezogen und der Nullität ergeben. Sie handelt umständlich von Büchern, von denen niemand etwas wissen will, und übergeht das Wichtige,
20 und diese feige Politik des Übergehens ist fast ihre einzige Art zu fechten. — Die Oberdeutsche Allgemeine Literatur-Zeitung will es in der Form der Jenaischen nachthun; sie legt sich auch besonders auf Theologie, und sucht die Aufklärung der Allgemeinen Deutschen Bibliothek für das katholische
25 Deutschland zuzubereiten. Hiebey und überhaupt, wenn sie philosophiren will, verfällt sie in eine breite Unbeholfenheit und Verworrenheit. In der schönen Literatur ist sie aber vollends unnachahmlich lächerlich; unter andern hat sie an Gedichten immer viel gegen die Reinheit der Sprache einzu-
30 wenden, als ob den Recensenten wegen ihres Bairischen Dialekts das Gewissen schlüge, und sie durch dieses Mittel die Aufmerksamkeit davon ablenken wollten. Die Verfasser derselben sind unter allen Recensenten des Heiligen Römischen Reichs von der naivsten und offenherzigsten Dummheit: ich
35 möchte ihnen rathen, sich im gebildeten Deutschland einen Spion zu halten, der auskundschaftete, wie die Sachen dort eigentlich stehen, wovon die Rede und was die Meynung ist,

ich fürchte aber, er würde sich wie der berühmte alte Spion [26a] von Erfurt gleich am feindlichen Thor als solcher angeben. — Noch andre gelehrte Zeitungen verdienen wegen ihrer geringen Bedeutung gar nicht erwähnt zu werden. Bey diesem Zustande des Recensionswesen ist es kein Wunder, wenn selbst kleine Schreyer, die bey ihrer Ignoranz nur mit Unverschämtheit gewaffnet sind, und sich auf ihre eigne Hand etwas rezensirliches oder krittliches einrichten, Gehör finden: nur unter der Bedingung, daß sie das so schon Beliebte anpreisen, einige angetastete classische Schriftsteller behaupten und das noch nicht erkannte Große und Gute schimpfen und schmähen. Da wir nach Prinz Heinrichs Ausdruck beym Shakspeare, wie er sich in der Schenke mit gemeinen Aufwärtern eingelassen, durch diese Erwähnung die tiefste Baßnote der Leutseligkeit angegeben haben, so konnen wir nun in der Literatur nicht tiefer herabsteigen, und wären wohl berechtigt, nachdem wir ihre ganze Schmach durchgemacht, unsre Betrachtung auf erfreulichere Gegenstande zu richten

[1]) Wenn wir aber nach den Ursachen dieses Zustandes fragen, so ist es bey der immer in einigem Grade Statt findenden Wechselwirkung zwischen den cultivirteren Europäischen Nationen, von denen wir sonst alles annahmen, und die jetzt von uns anzunehmen anfangen, natürlich [26b] sich zu erkundigen, wie es in Ansehung derselben Punkte bey ihnen steht. Zuerst bey den Franzosen und Engländern, die überall den Ton der Mode und Meynung angeben. Die herrschendsten Gegenstände der Liebhaberey sind bey ihrer großen Lesewelt ungefähr dieselben wie bey uns, vor allem Romane, die eben wie die unsrigen ganz von poetischem Verdienst entblößt sind, nur mit verschiednen Nuancen des National-Charakters, indem die Engländischen, die zum Theil ja auch von Frauen herrühren sollen, grade wie die Sitten der dortigen Frauen, in steife Delicatesse und pretiöse Moral eingezwängt sind, die Französischen hingegen mit der beliebten Sentimentalität mehr Lüsternheit und Leichtfertigkeit verbinden. [Für Muster dessen

[1]) Dritte Stunde.

was beyde suchen und lieben, können gelten unter den Englischen die der Miß Burney, unter den Französischen der Faublas.] Den Franzosen war sogar, wenigstens vor dem Kriege, England das romantische Land geworden, wo die edelmüthigen Lords herkommen; so wie dagegen die Englischen Romanschreiber mit den Deutschen das gemein haben, daß sie, wo sie nach dem Wunderbaren streben, die Szene gern ins südliche Europa, nach Italien oder Spanien verlegen. Die Sucht nach dem Abentheuerlichen hat auch in England viel Liebhaberey für Spukgeschichten von alten Burgen u. dergl. hervorgebracht, wovor ein gewisser Sinn für das Schickliche die Franzosen bey ihrer Nüchternheit [27a] mehr bewahrt. Daher haben auch in England aus dem Deutschen übersetzte Romane mehr Glück gemacht als in Frankreich, ja einige der beliebtesten anmaaßlichen Originale sind aus schlechten Deutschen zusammengeborgt und nachgeahmt. [The Mouk.] Auf der Englischen Bühne ist eine große Stockung: die älteren Stücke, selbst die Shakspeareschen, die man immer dem Inhalt nach verstümmelt, der Form nach manierirt gegeben hat, welche die Engländer eigentlich nur auf Autorität verehren, ohne recht zu wissen, was sie daran haben, ist man wie es scheint, satt; und an neuen Producten so äußerst dürftig, daß die Deutschen beliebten Sachen (die beliebten par excellence) ein ungeheures Glück machen konnten, welches uns allein schon einen Maßstab für die dortige Versunkenheit giebt. Bey den Franzosen ist dieß nicht so durchgreifend gelungen, doch fragt sichs, ob ein gutes Prinzip dem Erfolg entgegen stand. Der Einführung fremder Stücke scheint sich bey ihnen besonders die Gewöhnung an einheimische Theaterconvenienzen zu widersetzen, dann ein Sinn für das Schickliche zwar, aber mit einer Neigung verknüpft, alles Abweichende und Kühne ins Lächerliche zu wenden, welche auch das ächt fantastisch Wunderbare, und die ro- [27b] mantische Verschmelzung von Ernst und Scherz bey ihnen nicht aufkommen läßt. Auch sind sie an Originalen nicht ganz so arm, wenn gleich meistens nichts neues und großes geliefert wird, sondern nur Variationen in dem Rahmen völlig fixirter beschränkter Gattungen. Be-

sonders übertragen sie den muntern Ton ihres geselligen Lebens in Nachspiele und Operetten: doch haben sie auch in größeren Lustspielen Darstellungen der bürgerlichen Verhältnisse, Familiengemählde,[1]) die wohl den unsrigen als bessere Muster aufgestellt zu werden verdienen. Kurz sie sind mit ihrem eignen Zustande mehr zufrieden, und haben auch mehr Ursache es zu seyn als die Engländer.

Was die übrigen Gattungen von Gedichten betrifft, so ist beyden die schöpferische Kraft, die Mythologie, die Fiction längst ausgegangen, und was sie so nennen, sind bey den Engländern meist schwerfällige lehrende Versuche (dahin gehören auch die überladnen Landschaftsmahlereyen), bey den Franzosen leere rhetorische Discurse in Versen, worin sich bey jenen mehr ihr sogenannter gesunder Menschenverstand und die oekonomische Richtung,[2]) bey den Franzosen das Bestreben zu glanzen und der Hang zu sophistischem Raisonnement offenbart;[3]) an wahre Poesie ist weder bey den einen noch den andern zu denken. [28a] Wie ihre Sprachen überhaupt sehr wenig musikalisch sind, so haben sich auch bey ihnen die schlechtesten gereimten Versarten bis zur todten Einförmigkeit fixirt, und so wie sie aus diesen, die Engländer aus ihren fünffüßigen Couplets, die Franzosen aus den Alexandrinern heraus wollen, so verfallen sie in die äußerste Laxität, jene in ihrem blank verse, wie sie ihn jetzt behandeln; diese in den regellos gemischten Reimversen, oder auch indem sie sich in poetische Prosa ergießen: so daß selbst durch die Form ihre Poesie ein gleichgültiger Gegenstand werden muß. Im scherzhaften Fach sind die Franzosen doch leichter und luftiger, wiewohl auch ihrem Scherz oft ein nüchterner Ernst zum Grunde liegt und die genialische überstromende Begeisterung des Witzes fehlt; (dieß ist selbst bey Voltaire, ihrem anerkannt witzigsten Kopfe und von dessen

---

[1]) Fabre d'Eglantine, Colin d'Harleville. Schon die übliche Versification hat einen guten Einfluß.

[2]) Es fehlt den Engländern nur noch an einem Gedicht über die Rumfordschen Suppen.

[3]) Delille. Le Malheur et la pitié.

Schätzen ihre jetzigen so ziemlich leben, meistens der Fall, weniger bey Diderot) die satyrischen Gedichte der Engländer hingegen sind plump, und haben fast nur ein bedingtes Zeitinteresse: sie lassen sich am besten mit ihren politischen Caricaturen vergleichen, dieß gilt von Butlers Hudibras bis auf Peter Pindar.

Die Journale der Engländer und Franzosen haben der Beschaffenheit nach viel Analogie mit den unsrigen, mit der Kritik der Poesie steht es eben nicht [28b] besser. Die Engländischen Kritiker schätzen alles auf quantitative Art, und fodern von der Poesie moralische oder anderweitige Belehrung. Ich erinnere mich, daß ein Engländischer Kritiker als Haupterfoderniß einer guten Tragödie aufstellte: an uncommon accumulation of distress. Mich wundert daß die Engländer noch nicht auf den Gedanken einer poetischen Bank gerathen, von woher man das nöthige entlehnen könnte. Die Französischen hängen sich an Äußerlichkeiten, ihr eins und alles ist, was sie den guten Geschmack nennen, eine der abgeleitetsten Convenienzen, die ihnen aber für ein erstes und ursprüngliches gilt. Ihre Belesenheit erstreckt sich meistens nur auf einheimische Autoren, und unter diesen auf die für classisch erklärten; Kennerschaft in der Italiänischen, Spanischen und alten Literatur ist äußerst selten, [1]) es fehlt gänzlich an der zur Kritik so nothwendigen Kenntniß der universellen Geschichte der Poesie. Bey den Engländern wird das Studium der Alten zwar noch mit Ernst getrieben, jedoch pedantisch und unfruchtbar; bey den Franzosen ist die philologische Gelehrsamkeit wie ausgestorben. Auch philosophische Theorie der Kunst kann ihnen dabey nicht zu Hülfe kommen, denn die Philosophie ist in diesen Ländern lange nicht mehr zu Hause: die Engländer bleiben bey ihrem Locke und seinen auswässernden Nachfolgern, die Franzosen halten den Condillac, ein bloßes Abcbuch der empirischen Psychologie, für die Bibel philosophischer Evidenz; beyde sind

[1]) So war es auffallend, daß keiner der Französischen Beurtheiler von Hermann und Dorothea in Bitaubé's Übersetzung auf den nächsten natürlichsten Vergleichungspunkt mit der Odyssee fiel, ja nur eine Spur gab, diese gelesen zu haben.

mit der Speculation und allem was nur dazu hinneigt, aus der Kunde gekommen, besonders was die Franzosen Metaphysik nennen, ist zum Lachen. Die vorzugsweise cultivirten Fächer bey ihnen sind die physikalischen Erfahrungswissenschaften, weil sich von diesen unmittelbar nützliche Anwendungen machen lassen, und bey den Franzosen die Mathematik, [29a] welche diesem raisonnirenden Volke, das gern jedes Geschäft durch schnelle Berechnung abthut, vorzüglich zusagen muß

Mit der Literatur der südlichen Völker Europa's haben wir weniger Verkehr, wir hören weniger von dort her, und es erscheint auch bey weitem nicht so vieles, weil zum Glück bey ihnen die Industrie der Druckerpressen und des Buchhandels noch lange nicht so hoch gestiegen ist. Die Nördlicheren Nationen reden daher von einem Stillstand, einem lethargischen Zustande bey ihnen; aber es fragt sich, ob diese Apathie gegen manches, was jene so lebhaft beschäftigt hat, ihnen nicht vielmehr zu Gute kommt, wie einem, der die schlechte Witterung verschlafen hat. Es kann seyn, daß sie auch alle unsre Misverständnisse und Verirrungen durchmachen müssen, aber doch schneller davon kommen, wenn diese erst dann bey ihnen recht eingreifen, wann die Sachen in jenen Ländern schon einen andern Umschwung genommen haben. Ein übles Zeichen ist die bey ihnen so sehr überhand nehmende Auctorität der Engländer und Franzosen, der letzten besonders in Sachen des Geschmacks. Doch trifft dieß vielleicht mehr die Gelehrten, als den Sinn der gesamten Nation. — Die moderne Romanleserey scheint dort lange noch nicht so herrschend zu seyn, und kann es auch schwerlich werden, so lange sie die älteren wahrhaft romantischen Bücher noch lesen, die sie besitzen. Die heutige [29b] Bühne der Italiäner scheint freylich sehr dürftig an neuen Producten und prosaisch zu seyn, doch findet dieß dadurch Entschuldigung, daß sich bey ihnen die lebhafteste Neigung auf die Oper wendet. Die Spanier sollen, wie man mir versichert, immer noch die Stücke ihrer alten großen Meister aufführen; manches neuere, was ich gesehen, oder wovon ich gehört, trägt freylich die Spuren französischer Einwirkung und sentimentaler Tendenz

an sich.[1]) In andern Gattungen von Gedichten hat Italien in der neueren Zeit nichts hervorgebracht, was sich mit den alten Meistern großen Styls nur entfernt vergleichen dürfte, doch fehlt es bey ihnen allem Anschein nach nicht an Talenten, welche die Poesie in der Stille mit wahrer Lust und Liebe ausüben, ohne die Eitelkeit öffentlich aufzutreten und ohne einen Erwerb daraus zu machen.[2]) So lange sich auch in Diction und metrischen Formen das Gepräge nicht ganz verwischt, was die großen Dichter ihrer Sprache eingedrückt haben, kann die Poesie bey ihnen fast nicht aussterben. Ungefähr eben so mag es sich in Spanien und Portugall verhalten. — Was die übrigen Fächer betrifft, so scheint wohl das der empirischen Naturkenntnisse das einzige zu seyn, worin sich in diesen Ländern eigne Thätigkeit regt; die Italiäner sind hier sogar als bedeutende Entdecker aufgetreten.

[30a] Dieser kurze Überblick kann uns schon lehren, daß von dem jetzigen Zustande der schönen Literatur bey den ausgezeichnetsten Nationen Europa's nicht viel zu rühmen ist; daß sie, so wie die Deutschen darin seit dem Anfange der gelehrteren Bildung noch nie recht emporgekommen, (denn das Große, was sie besitzen, ist Naturpoesie aus den Ritterzeiten; eben so ist es meines Erachtens auch mit den Franzosen) von ehemaligen Höhen heruntergesunken. Aber vielleicht macht die Poesie eine Ausnahme, und mit den übrigen Künsten steht es besser. Um mit den bildenden anzufangen, so ist der unermeßlich weite Abstand unsers Zeitalters von der großen Epoche derselben unter den Modernen, zu Ende des 15ten und Anfang des 16ten Jahrhunderts, noch weit augenscheinlicher, und allgemeiner anerkannt. Wer kann sich gegenwärtig berühmen, zu mahlen und zu componiren wie Leonardo, Raphael, Michelangelo, Giulio Romano, Fra Bartolomeo,

---

[1]) So erinnere ich mich vor einigen Jahren von einem Spanischen Stücke gelesen zu haben, das eigends gegen die Tortur gerichtet war, etwa wie in der Melanie gezeigt wird, daß man die Töchter nicht zum Klosterleben zwingen soll. So etwas ist ein Exempel und keine freye Darstellung.

[2]) Dilettantismus der Abaten. Französirende Schriftsteller.

Correggio, oder auch wie Holbein, und die andern großen Meister? Ja jeder jetztlebende Künstler, der sich durch sie zu reinerer Kunstanschauung erhoben hat und in verwandtem Geiste mahlt, wird in seinen Bildern hart und unfaßlich gefunden, und findet keinen Beyfall. Wie sehr der Sinn verloren gegangen, davon ist es der auffallendste Beweis, daß überhaupt nur die Rede von der Kunst der Engländer seyn kann, die ganz vor kurzem noch gar keine einheimischen Kunstversuche besaßen, [30b] und unter deren Händen, ihrem sonstigen mercantilen Geiste gemäß, alles was sie als Kunstwerk liefern, zu saubrer Manufactur-Arbeit herabgewürdigt wird. Wenn hier und da mit Recht von Fortschritten die Rede seyn kann, so ist es nur in Bezug auf eine noch kläglichere Ausartung, man mahlt z. B. in Frankreich nicht mehr so manierirt als vor 30 oder 50 Jahren, zu den Zeiten eines Coypel und Boucher; man studirt die Antike und die alten Meister und drückt dieß Studium mehr oder weniger in den eignen Gemahlden aus: von da ist es noch weit hin bis zu wahren Original-Schöpfungen. Dasselbe gilt von der Sculptur und Architektur: man hält in jener nicht mehr den Bernini für das höchste Muster, man baut nicht mehr mit so überladnen Zierrathen, wie es unter ihm zur Mode ward. Man hat sich in diesen Künsten auf dem historischen Wege wieder zu orientiren gesucht, welches auch in der Poesie für jetzt das einzige Mittel ist. Wenn dieß nun auch so viel gefruchtet, daß zum Theil einfacher und reiner, selbst mit einer gewissen Eleganz gebaut wird, so wird uns doch ein ächter Kenner sagen können, wie weit man damit noch vom gründlichen Verständniß der antiken Architektur, und vollendeter Erscheinung der Zweckmäßigkeit entfernt ist. In diesen Künsten, die so ganz dafür gemacht sind, ins große und für die Ewigkeit zu arbeiten, offenbart sich aber noch ganz besonders der kleinliche Geist unsers Zeitalters, das immer nur auf [31a] die Gegenwart denkt, und unter dem Wirbel der Zerstreuungen und Bedürfnisse nicht Zeit hat für die Nachkommen zu sorgen. Wie selten erhält jetzt ein Bildhauer nur einmal zu lebensgroßen Statuen Aufträge, geschweige denn zu colossalen

Statuen und Denkmälern. Man vergleiche damit die Reichthümer der Griechen und die Herrlichkeit der Römer! Aus Mangel an Übung ist man selbst in manchen Stücken der Technik, z. B. dem Gießen in Bronze u. s. w. sehr zurückgekommen. Auch in der Mahlerey ist das Fresco, die eigentliche Gattung für colossale Compositionen gänzlich untergegangen. Die Architektur ist sonst immer die Kunst gewesen, welcher große Nationen ihren Ruf bey der Nachwelt vornehmlich anvertrauten: die Säulen und Gewölbe waren die riesenhaften Buchstaben, in welchen sie für die letzte Lehren der Besonnenheit, des Blickes auf Vergangenheit und Zukunft niederschrieben. Jetzt hat sich der Sinn für die unvergängliche Pracht, ja auch für das öffentliche und gemeinsame verloren: das Bauen wird mehr als Privatunternehmen betrieben, und auch auf lauter Privatbequemlichkeiten gerichtet. Ja in der Festigkeit und Solidität beschämen uns alle früheren Zeitalter, von dem an. aus welchem die Aegyptischen Pyramiden herstammen, durch die ganze Griechische und Römische Baukunst hindurch, selbst die Gothische nicht ausgenommen, (die doch oft scheinbar [31b] an die Gränzen des unmöglichen streift, und ihre Theile nicht so compact wie die antike Baukunst, gleichsam wie Muskeln des thierischen Körpers, zusammenfugt, sondern in Stämmen, Schößlingen, Zweigen, Ranken, Blättern und Blüthen aufschießend, gleichsam eine vegetabilische Architektur darstellt) und dann in der Epoche seit der Wiederauflebung der Künste, nur die neuesten Zeiten abgerechnet. — Man hat ein Epigramm von einem Barbier, der so langsam scheert, daß der Bart auf der ersten Seite wieder wächst, während er auf der andern abgenommen wird; so will man jetzt umgekehrt so rasch und leicht bauen, daß das Gebäude dort wieder einstürzt, während es hier noch nicht fertig ist. Wer weiß, es kommt noch dahin, daß man die Häuser so oft wechselt wie die Kleider und Möbeln. Aber wenn man auf diese zerbrechliche Zierlichkeit ausgeht, so bauen wir wiederum noch lange nicht leicht und luftig genug, und müßten es erst von den Chinesen lernen, Häuserchen aus Porcelan zu brennen, und aus lackirter Pappe zusammen

zu schnitzeln. Wenn unsre Denkmäler Jahrhunderte überdauern, ohne von der Erde weggestoben zu werden, wird eine weisere Nachwelt nicht urtheilen müssen, dieß sey ein wirblichtes und leichtsinniges Geschlecht gewesen, und dabey auf üble Art oekonomisch, am Großen sparend und im Kleinen verschwenderisch?

Von der Musik habe ich nicht genug eigne [32a] Kenntniß: doch ist es ziemlich anerkannt, daß in der eigenthümlichsten Gattung der Neueren, der Kirchenmusik, die allerältesten Meister auch die besten sind. Ich überlasse es Kennern zu beurtheilen, in wie fern das, was man gegenwärtig in andern Gattungen rühmt, nur Variation von etwas schon vorhandnem seyn mag, und welchen Antheil Neuheit und Mode an dem großen Beyfall mancher neuen Erzeugnisse haben mögen. Es muß dabey sehr in Erwägung kommen, daß man einer alten Musik leicht Unrecht thun kann, wenn man die rechte Art verloren hat, sie vorzutragen. Wenn der Werth der musikalischen Erfindungen einen sichern Maßstab abgeben konnte, so würden wir mit unserer Harmonica, Euphon ꝛc. schlecht gegen die Zeit bestehn, wo die Orgel erfunden ward.

Um auch eine Kunst des Vortrags zu erwähnen, so muß ich es aus weiter oben angeführten Gründen als Grundsatz annehmen, daß die Schauspielkunst mit der dramatischen Poesie zugleich blüht und verfällt. Einzelne große Talente können freylich unabhangig davon zu jeder Zeit erscheinen. Ferner sind manche Fortschritte, die gerühmt werden, gerade wie bey der Mahlerey und andern Künsten, nur bedingt gegen einen bisherigen Zustand zu verstehen. Man spielte z. B. vor 50 Jahren vielleicht sehr pretiös und manierirt, man hat etwan hier und da einen natürlicheren Ton angenommen, sich edleren einfacheren [32b] Formen angenähert. Dieß ist lobenswerth; das vollkommne Schauspiel soll uns aber die Intentionen der großen dramatischen Dichter in ihrem ganzen Umfange, ihrer ganzen Tiefe zur Erscheinung bringen. Und hiernach frage man: wo in der Welt jetzt z. B. Shakspeare auf angemeßne Art dargestellt werden kann?

Es ließe sich zu dem gesagten noch vieles hinzufügen;

doch reicht das bisherige schon hin, uns zu überzeugen, daß die Künste insgesamt in tiefem Verfalle sind, (den Verdiensten einzelner Künstler unbeschadet, denen es um so höher angerechnet werden muß, wenn sie sich durch die Einflüsse des Zeitgeschmacks nicht vom rechten Wege ableiten lassen) und daß wir vorige Zeiten als unerreichbar darin verehren müssen. Woher kommt dieß, wenn unser Zeitalter wirklich ein so überaus gebildetes, unterrichtetes und weises ist, als man gewöhnlich schlechthin voraussetzt? Wird man antworten: die schönen Künste sind doch nur eine angenehme Tändeley, untergeordnete Kräfte des Geistes beschäftigen sich mit ihnen; unser Zeitalter ist zu sehr auf das reelle, das wahrhaft nutzbare gerichtet, zu sehr in ernste Wissenschaften vertieft, als daß es ihm sonderlich mit jenen gelingen solle. — Man hüte sich, durch solch ein aus der Denkart des Zeitalters entlehntes [33a] Argument, dieses selbst am ärgsten zu verdammen. Denn die Verkennung des Höchsten im Menschen, die Umkehrung des Ranges der menschlichen Angelegenheiten, möchte eben die herrschende Ausartung und Verderbniß seyn. In ächten Kunstwerken spricht sich die Tiefe der Weisheit und die Hoheit des Gemüths ganz anders aus als in so vielen für wissenschaftlich geltenden Büchern, es sind bey jenen eben die Kräfte in höchster Energie wirksam, wodurch die Wissenschaft par excellence, die Philosophie zu Stande gebracht wird: Vernunft und Fantasie, aus einem höheren Gesichtspunkte betrachtet beyde nur Eine gemeinschaftliche Grundkraft; da hingegen das Wissen, womit man sich gewöhnlich so viel weiß, nur Sache wahrhaft untergeordneter abgeleiteter Kräfte, des Verstandes und Gedächtnisses, ist.

Ich muß hier unsern Betrachtungen eine noch allgemeinere Richtung geben, und kann nicht umhin den Geist des Zeitalters im Ganzen zu charakterisiren, von welchem der geschilderte Zustand der Künste nur eine Erscheinung unter vielen ist. Hier werde ich nun noch weit mehr in Widerspruch mit den geltenden Meynungen gerathen, denn ich sehe, daß die meisten Zeitgenossen als ein unzweifelbares Axiom immerfort ausdrücklich und stillschweigend behaupten: die Welt

sey, [33b] seit sie steht, noch nie so verständig und gebildet, so gesittet und sittlich gewesen als jetzt. Mir kommt es nun, offenherzig zu reden, ganz und gar nicht so vor, und ich habe schon bey der Würdigung des Zustandes der Künste manches dergleichen äußern müssen. Ich finde aber auch jene Überzeugung sehr begreiflich, und wollte es wohl historisch nachweisen, daß auch diejenigen Zeitalter, die unläugbar die kleinlichsten und entartetsten waren, z. B. unter den späteren Römischen Kaisern sowohl in Rom als Constantinopel, nicht weniger gut von sich dachten. Denn mit der ächten Große geht auch der Maßstab dafür verloren. Die Täuschung ist natürlich: der Einzelne, er mag leben wann er will, fuhlt, daß er Erfahrungen macht, Irrthümer ablegt, seine Einsichten erweitert u. s. w., dieß trägt er durch einen optischen Betrug auf das Ganze über; und da die Menschen doch immer auf irgend eine Art streben und thätig seyn müssen, da ihnen dieß oft Mühe genug kostet, und sie ein gewisses Gelingen dabey wahrnehmen, so zweifeln sie auch keinesweges an den allgemeinen Fortschritten. Glaubt doch wohl das geblendete Pferd, das in der Mühle im Kreise herumgeht, immer fortzuschreiten. Dann kommt die Eigenliebe dazu, vermöge deren alles was uns gehort, durchaus das beste [34a] seyn soll: unsre Kleider und Möbeln, unser Haus, unsre guten Freunde, unsre Stadt, unsre Regierung, unsre Nation, und so auch endlich unser Zeitalter. Man bedenkt aber nicht, daß dieses nur in so fern das unsrige wird, als wir selbst wollen. Als sinnliche Erscheinung ist der Mensch in der Zeit, aber als selbstthätiges Wesen trägt er sie in sich, und da kann er historisch leben, und sein geistiges Daseyn aufschlagen wo er will.

Wir gehen also zu einer kurzen Prüfung der allgepriesenen Fortschritte und Vortrefflichkeiten des Zeitalters (nicht unsers, damit keiner sich beleidigt finde) fort, wobey ich zuvörderst einen allgemeinen Grundsatz für die Schätzung aufstellen muß. Wir können nämlich bemerken, daß alle menschlichen Bestrebungen entweder auf das irdische und körperliche Daseyn gehn, also Überfluß, Vergnügen und Wohlleben befördern

wollen; oder auf etwas hievon ganz Verschiednes, nach unsrer Behauptung höheres, gerichtet sind. Den Gegenstand der ersten, den Inbegriff der bedingten Zwecke, faßt man unter dem Namen des Nützlichen zusammen; den der letzten, die Gesamtheit unbedingter Zwecke des Menschen unter dem des an sich Guten. Gesetzt nun, ein Zeitalter erschöpfte sich in erfinderischen Bemühungen um die irdische Wohlfahrt, verabsäumte aber darüber das höhere Heil, den Anbau des himmlischen [34b] Erbtheils, wenn ich so sagen darf; so würde es unstreitig einem andern nachgesetzt werden müssen, wo man in Ansehung jener genügsamer und weniger raffinirt wäre, manches dem Zufall und der Güte der Natur überließe, wo dagegen dem Geiste edlere Befriedigungen reichlich gewährt würden. Ich setze hiebey freylich voraus, daß man nicht die sinnliche körperliche Existenz des Menschen, die er am Ende mit den Thieren gemein hat, für das einzige und alles übrige für leere Einbildung hält. Mit jemanden der dieser Meynung wäre, könnte ich nicht weiter reden, sondern müßte erst auf die menschliche Natur überhaupt zurückgehn, um ihm daraus die Realität und Nothwendigkeit dessen, was ich höhere Strebungen nenne, darzuthun. Doch dieß würde uns hier zu weit führen, und auch überflüßig seyn: schon wenn Sie den unendlichen Werth der schönen Künste zugegeben haben, wie ich in der ersten Stunde postulirte, sind Sie mit mir auf demselben Gebiet.

Welches sind denn aber jene ursprünglichen und ewigen Anlagen, Richtungen des menschlichen Gemüths? Wissenschaft und Kunst, mit andern Namen Philosophie und Poesie; (denn Poesie ist der Geist aller schönen Kunst, und Philosophie die absolute Wissenschaft, die Wissenschaft der Wissenschaften, ohne die es gar keine giebt, denn auch die Mathematik lernt erst durch Philosophie sich selbst begreifen) dann Religion [1]) und Sittlichkeit. Keines dieser Dinge ist von dem andern abgeleitet oder abhängig, alle sind in gleicher Dignität, und zwar so daß sich

[1]) Es versteht sich, daß mit diesem Namen hier nicht die christliche oder irgend eine andre bestimmte, sondern Religion überhaupt gemeynt ist.

je zwey und zwey symmetrisch gegen über stehn. Dieß letzte bestätigt sich auch dadurch, daß sie anfangs [35a] in einander eingewickelt und verwebt zum Vorschein kamen. Die ersten Sittengesetze hatten die Form religiöser Gebote, und die innere Weihe der Religion wurde durch die Cerimonien des Gottesdienstes in Pflichthandlungen verwandelt. Mythologie war das verbindende Mittelglied zwischen Philosophie und Poesie, und wurde auch von den Griechen als die gemeinschaftliche Wurzel beyder betrachtet. Bey einer entschiedneren Ausbildung sondern sich diese Dinge mehr, und um ihr Wesen gründlich zu erforschen, muß man sie sorgfältig aus einander halten. Zwar ist im menschlichen Geiste nichts isolirt vorhanden, und so ist auch in jedem wieder alles übrige enthalten: aber nur indem es sich ganz in seiner Sphäre hält, sich selber treu bleibt, kann es erst es selbst, und demnächst alles übrige mit seyn. Die Verwirrung der Gränzen hat von jeher großes Unheil angerichtet. Ächte Poesie wird von selbst zugleich philosophisch, moralisch und religiös seyn: gleichsam eine sinnbildliche Philosophie, eine losgesprochne freye Sittlichkeit und eine weltlich gewordne Mystik. Fodert man aber voreilig und auf ungebührliche Art von ihr einen baaren Ertrag philosophischer Wahrheiten, nebst moralischer Nutzanwendung und religiöser Erbauung: so wird die Bedingung von allem diesem, das wahrhaft Poetische, selbst zerstort. Eben so ist es mit den übrigen. Ich glaube das Verhältniß [35b] dieser vier Richtungen oder Sphären am besten durch ein Gleichniß deutlich machen zu können. Zuerst ist es nicht ohne Bedeutung, daß es viere sind: denn in der höheren philosophischen Arithmetik entsteht die Zwey aus der Spaltung der Einheit in sich, und die Vier (die heilige Vierzahl, wie die Pythagoräer sie nannten) nicht aus der Hinzufugung der Zwey zur Zwey, sondern aus ihrer Vervielfaltigung mit sich selbst, als das erste Quadrat. Philosophie, Poesie, Religion und Sittlichkeit möchte ich die vier Weltgegenden des menschlichen Geistes nennen. Die Religion ist der Osten, die Region der Erwartung; ewige Morgenröthe ist ihr Symbol, indem die Sonne, die von sterblichen Augen nicht ohne Blendung angeschaut werden

kann, aus den irdischen Dünsten einen Schleyer um sich zieht, der in den schönsten Farben spielt. Die Sittlichkeit ist der Westen, diejenige Himmelsgegend, welche Bilder der Ruhe und Befriedigung nach wohl vollbrachtem Tagewerk mit sich führt, nach welcher hin die Gestirne ihren Kreislauf vollenden, gerade weil die Erde sich in entgegengesetzter Richtung dreht, so wie aus der Gegenstrebung zwischen Trieb und Gebot, Begierden und Willen die sittlichen Erscheinungen hervorgehn. Die Wissenschaft ist der Norden, das Bild der Strenge und des Ernstes: im Norden ist der unbewegliche Polarstern, [36a] der die Schiffahrenden leitet; nach Norden hin weist der Magnet, das schönste Symbol von der Unwandelbarkeit und Identität des Selbstbewußtseyns, welche das Fundament aller Wissenschaft, aller philosophischen Evidenz ist. Dem Süden gehören die würzigen, erquickenden Erzeugnisse der schönen Kunst an, die nur durch Wärme und lieblichen Sommer hervorgelockt werden können. — Oder auch Philosophie, Poesie, Religion und Sittlichkeit sind den vier Elementen zu vergleichen. Die Religion ist das Feuer, welches immer nach dem Himmel strebt, und auf der Erde nur dadurch bestehen kann, daß es den irdischen Körper, an welchem es sich befindet, verzehrt, das gewaltigste, und in seinem Misbrauch das verderblichste aller Elemente. Die Sittlichkeit ist das Wasser, welches Pindar das vortrefflichste aller Dinge nennt: ruhig, rein, ungetrübt, ein Bild vollkommner Affektlosigkeit; aus allen Vermischungen selbst wieder hervorgehend, aber das Bindungsmittel der übrigen Substanzen, das allgemein Vermittelnde auf der Erde. Die Wissenschaft ist die Erde, der festgegründete Boden, der uns trägt, und durch ergiebige Früchte nährt. Die Poesie endlich ist der Luft zu vergleichen, dem Anschein nach ein bloß spielendes und ergötzliches Element, das in gelinden Zephyrn Blumendüfte, die geistigen Ausflüsse zarter Körper, [36b] herbeyführt, aber im unbewußten Athmen zum Leben unentbehrlich ist. Man könnte das Gleichniß noch specieller ausführen. So sind die verheerenden Explosionen, welche die Religion von Zeit zu Zeit verursacht, eigentliche Gewitter. Sittliche und

religiöse Antriebe sind alsdann in einer Mischung zusammengedrängt, die nicht lange Bestand haben kann: das poetische Element, die Fantasie, wird dann stürmisch, und treibt diese Massen umher, bis das Feuer sich entbindet, und in der seiner Richtung gegen den Himmel entgegengesetzten, als Zornfeuer auf die Erde herabschießt; so wie dieses ausgewüthet, erzeugt sich Wasser, und fällt wohlthätig befriedigend auf die Erde herab; alsdann ist auch die Luft wieder erfrischt und erheiternd. Man erinnre sich nur der Kreuzzüge, wie sie fantastisch und religiös eifernd geführt wurden, wie sie dann für Europa Sittlichkeit-erzeugend und Poesie-entfaltend wirkten. — Doch dieß sey genug, um meine Ansicht ins Licht zu setzen.

[1]) Wenn nun diese vier Regionen oder Elemente der menschlichen Natur, die Heimath und der Urquell aller Ideen sind, welche das Leben ordnen, erheben, verschönern, so behaupte ich, daß der herrschende Charakter unsrer Zeit eben in einem allgemeinen Verkennen der Ideen, beynahe in einem Verschwinden derselben von der Erde, wofern dieß [37a] möglich wäre, besteht. Ich nehme dieß Wort aber in seinem höheren eigentlichen Sinne: denn es kann selbst ein Beyspiel obiger Behauptung abgeben, selbst die Idee einer Idee war verloren gegangen. Von der ursprünglichen Bedeutung beym Plato, der darunter die Urbilder der Dinge im Göttlichen Verstande, in welchem Denken und Anschauen eins ist, versteht, denen allein wahres Seyn zukomme, und worin Allgemeines und Besondres nicht, wie in der Erscheinungswelt Begriff und Individuum, getrennt, sondern unzertrennlich verknüpft sey; von dieser hohen Bedeutung göttlicher ewiger Urbilder ist das Wort zu der einer durch sinnliche Eindrücke erregten Vorstellung, einer Sensation, selbst in der Sprache seynwollender Philosophen herabgesunken; Kant hat es zuerst in seine Rechte wieder eingesetzt. Das Wesen und die Wichtigkeit der Ideen kann nur philosophische Betrachtung recht kennen lehren. Ich habe sie wohl sonst in diesen Vorlesungen als „schrankenlose Gedanken" definirt oder als „etwas, worauf

[1]) Vierte Stunde.

der menschliche Geist mit einem unendlichen Bestreben
ist," bezeichnet; mein Bruder hat sie im Athenäum
so beschrieben: „Ideen sind unendliche, selbständige,
sich bewegliche, göttliche Gedanken." Ich möchte
5 organische Gedanken nennen, nach deren Hinwegna
ein todter Mechanismus zwischen den ihnen unterg
Begriffen übrig bleibt. [37b] Die neuere Philosophi
Idealismus genannt: man könnte dieß auch so deuten,
werden die Philosophen, welche wissen, warum es ihne
10 ist, nichts dagegen haben, der ächte Idealismus sey diej
losophie, in welcher die Ideen anerkannt und dargestel

Unser Zeitalter nun, behauptete ich, verkennt d
man hat die vier beschriebnen Sphären nicht
Gränzen nach aufs äußerste verwirrt, sondern
15 Positive in ihnen, das wahrhaft Reelle, ganz weg
und aus dem entgegengesetzten Negativen abzuleiten
So hat man Kunst und Poesie zur bloßen Versta
gemacht, indem man Nachahmung der Natur, ri
äußeren Welt, zu ihrem letzten Ziel setzte; so hat
20 Philosophie auf Erfahrung zurückführen wollen, da
Speculation es mit einem absoluten Wissen zu
gegen welches sich alle Erfahrung bloß beschränkend
verhält; so hat man die Sittlichkeit aus dem H
Vergnügen, dem Eigennutz, erklärt und sie dam
25 vernichtet, man hat sich nicht geschämt die mo
Systeme ans Licht zu fördern, und die Moral in
Klugheitslehre verwandelt. Der Religion ist es
allerschlimmsten ergangen: man hat sie weil ihre An
ihrer Natur nach keine wissenschaftliche Demonstratio
30 weil sie auch nicht irdisch nutzbar seyn will, als
abgeschmacktes Fantom verworfen; höchstens hat
ihrer zur Verstärkung der Motive für die sogena
lichkeit bedienen wollen, gleichsam als einer Klughe
Bezug auf ein [38a] etwaniges künftiges Leben.
35 dabey nicht nur höchst unphilosophisch, sondern auch
zu Werke gegangen, denn das Phänomen der Rel
der übrigen ursprünglichen Richtungen des mensch

müths liegt doch unläugbar in der ganzen Geschichte des Menschengeschlechts da. Wenn man nun, wie z. B. Condorcet in seiner Esquisse die abergläubischen Vorstellungsarten aus dem Betruge der Priester herleitet, so vergißt man, daß die Anlage zu jenen schon vorhanden seyn mußte, wenn diese dadurch eine so große Gewalt über die Gemüther erschleichen sollten; man kehrt die wesentliche Ordnung um und erklärt die Religion aus der Irreligion, eben wie man in der neueren Physik das Organische aus bloß mechanischen Beschaffenheiten der Materie, das Leben aus dem Tode hat erklären wollen. Und darüber hat man sich nicht zu wundern, da es sogar Läugner der Vernunft gegeben hat. Helvetius sagt gerade heraus, die Überlegenheit über die Thiere, was wir Vernunft nennen, möge der Mensch wohl nur seinen Händen zu danken haben. Umgekehrt, weil der Mensch Vernunft hat, hat er auch einen ihr dienstbaren, willkührlich zu gebrauchenden Verstand, und nicht einmal von der Vernunft, sondern von diesem sind die Hände der symbolische Ausdruck, als Werkzeuge, die sich grade wie jener die körperlichen Dinge willkührlich zum Objekt machen, wie der Verstand ergreifen und begreifen. Helvetius hat vergessen zu erklären, warum die Affen, wiewohl mit Händen begabt, doch keine Vernunft [38b] haben, und muß dabey den blinden Zufall zu Hülfe rufen. Ich glaube hingegen sehr gut einzusehen warum die Affen eben wegen der Hände ohne die rechte Bedeutung derselben, ihre komische Rolle im Thierreich spielen müssen, und durch scheinbar willkührliche Verrichtungen ohne wahre Willkühr Nachäffer des Menschen; d. h. Affen werden.

Wenn demnach, um aufs allgemeine zurückzukommen, jene ursprünglichen und unendlichen Strebungen dem jetzigen Geschlecht so fremd geworden, daß die Zeitgenossen, welche den Geist des Zeitalters in den ihrigen aufgenommen haben, die Versäumniß derselben eingeständig sind, indem sie sie gar nicht für das Höchste gelten lassen, sondern alle wahre Speculation für Transcendenz, für Verirrung der Vernunft außerhalb ihrer Gränzen, alle religiöse Mystik für Aberglauben und Schwärmerey, alle genialische Poesie für Excentricität der

Fantasie erklären, und an die Stelle der ächten Idee von diesen Dingen ihre nichtigen Begriffe substituiren: so müssen sie wohl etwas andres als das Wichtigste und Beste erkohren haben, worauf sich der Ruf von den bewunderns-
5 würdigen Fortschritten dieses Zeitalters und die stolze Verachtung aller vorhergehenden gründen. Dieß andre kann nun entweder in der Cultur der Gelehrsamkeit und mannichfaltiger Kenntnisse, in den von einigen unter diesen zum Theil abhängigen mechanischen Künsten (denn in den schönen Künsten
10 liegt es einmal nicht, wie wir gesehen haben) oder es kann in den Einrichtungen des Lebens, den politischen, bürgerlichen [39a] und häuslichen, oder endlich in Ansichten und Gesinnungen bestehen. Man fußt ohne Zweifel bey jenen Ansprüchen auf alles dreyes, und wir müssen es daher einzeln
15 durchgehen.

Wenn die Philosophie abgerechnet wird, so behalten wir von Kenntnissen, die den Geist für sich interessiren und zu seiner Bildung beytragen können, übrig: Historie, Philologie, Mathematik, und die physikalischen Wissenschaften.

20 Die Geschichte ist freylich, seit die großen Muster der Geschichtschreibung unter den Alten gelebt haben, um ein paar Tausend Jahre länger geworden; es fragt sich aber, ob sie mit zunehmendem Alter nicht bloß klüger sondern auch weiser geworden sey: die Anhäufung der Thatsachen, welche
25 uns die Vorwelt überliefert, ist ein bloßer Erfolg vom Fortgange der Zeit; und ohne historische Weisheit, ohne den prophetischen Blick in die Vergangenheit, sind wir dadurch um nichts gebessert. Der historische Horizont hat sich auch erweitert: wir haben die Geschichten von Nationen in andern
30 Welttheilen kennen gelernt, von denen die Alten nichts wußten; wir haben sie zum Theil mit den Europäischen Begebenheiten in Beziehung gesetzt. Dieß ist wiederum bloß die Folge von der Erweiterung Geographischer Kenntnisse, die wir großentheils den Handelsunternehmungen der Seefahrer zu danken
35 haben. Wie weit sind wir aber im wahren Verständniß jener Geschichten gekommen? [39b] Wie wird meistens alles ganz subjectiv, von dem Standpunkte Europäischer Cultur

aus betrachtet? Z. B. von der Indischen Mythologie, Geschichte und Literatur sind gewiß die wichtigsten Aufschlüsse über die Geschichte des Menschengeschlechts zu erwarten, wenn man erst recht in ihren Sinn eingedrungen seyn wird; man hat den Anfang damit gemacht, diese ehrwürdigen Urkunden zugänglich zu machen, allein noch warten sie auf ihre Enträthselung.

Auf eine äußerst gelehrte Art wird ferner die Geschichte behandelt, jeder Umstand soll bewiesen seyn und zwar wo möglich diplomatisch: nicht selten erscheint sie in der Form, daß der obere Theil der Seite die Geschichtschreibung, der untere die Geschichtforschung in Citationen u. s. w. enthält. Ich glaube, die ältesten Geschichtschreiber sind wohl eben so genau und fleißig gewesen; nur haben sie die Leser nicht so unaufhörlich mit der Ostentation ihrer Gründlichkeit behelligt, sondern auf Treu und Glauben geschrieben: der Vater der Geschichte, Herodot, der als so fabelhaft von überklugen Neueren verschrieen worden, hat seine Wahrhaftigkeit schon in vielen Punkten zu ihrer Beschämung bewährt. Freylich hat die verwickelte und weitläuftige Führung der Staatsgeschäfte und der Verhandlungen zwischen Staaten eine unendliche Menge Aktenstücke erzeugt, und die Bequemlichkeit des Drucks hat sie vor dem Untergange bewahrt und vervielfältigt: alles dieses muß der heutige Historiker kennen, aber ei- [40a] gentlich ist ihm damit die Mühe des Nachforschens erleichtert, denn er kann das meiste was er braucht, in Büchern finden, da hingegen der alte Geschichtschreiber einen großen Theil seines Lebens mit Reisen hinbrachte, um die glaubwürdigsten Nachrichten von Augenzeugen mündlich einzusammeln, und zu den Archiven, wo die einzigen Exemplare der Urkunden verwahrt wurden, Zutritt zu erhalten. Und sind denn wirklich geschriebene Documente die ersten und einzigen Quellen der Historie? Muß nicht vielmehr alles Leben in ihr aus unmittelbarer Anschauung der Personen und Begebenheiten herfließen? Hier ist es eben, wo es unsrer Geschichte fehlt: das Öffentliche, Gemeinsame ist aus dem Leben verschwunden, und man sieht es unsern meisten Geschichtbüchern wohl an,

daß sie von Stubengelehrten herrühren. Wie sollen sie sich zur Darstellung von etwas großem erheben, sie die nie etwas erlebt haben? Die meisten dieser Schriften enthalten daher auch bloß Sammlung von Materialien; ist hierin Vollständigkeit und Ordnung, so sind sie als brauchbare Handlanger für einen künftigen Geschichtschreiber zu betrachten. Unzählige andre haben sogar hierin kein eignes Verdienst, sondern ihre Schriften sind nichts als Reflexion über die von andern gesammelten Materialien. Hiebey offenbart sich dann oft nicht bloß die gänzliche Unfähigkeit, sich in den Geist entfernter Zeiten zu versetzen, son- [40 b] dern eine wahre historische Freydenkerey, ein Unglaube an alles Große und Wunderbare, und ein Bestreben alles zu nivelliren, um dann mit der Weisheit unsers Zeitalters die einfältige Vorwelt zu übersehen. [Faust S. *16*.] Endlich wird die Geschichte meistens mit ganz bedingten Zwecken behandelt, staatsrechtliche und staatswirthschaftliche Verhältnisse soll sie erörtern, oft nur zur Brauchbarkeit für den Geschäftsmann einer einzelnen kleinen Provinz. Die Historie, die wirklich diesen Namen verdient, arbeitet für das gesamte Menschengeschlecht und die Nachwelt; sie hat einen unbedingten Zweck, und dieß spricht sich in der Form eines Kunstwerkes aus: sie ist die Poesie der Wahrheit. Reine, gediegne, objektive Darstellung ist ihr Gesetz: in dieser Art haben wir zwey erhabne historische Poeme (wie Dionysius von Halicarnaß sie nennt) aus dem Alterthum, von Herodot und Thucydides, welche unübertroffen geblieben sind, (das erste gleichsam ein Epos der Geschichte, das zweyte eine Tragödie) wiewohl unter Griechen und Römern nachher die ausgezeichnetsten Geister und erfahrensten Männer ihre Bemühungen diesem Fach gewidmet haben. Was man mit Recht an modernen Historikern, sey es nun am Machiavell oder Johannes Müller, am meisten gelobt hat, ist die Annäherung an diesen großen Styl der Geschichtschreibung gewesen. Man glaube auch ja nicht, daß die sogenannte [41 a] pragmatische Geschichte eine neuere Erfindung sey: sie fängt schon mit dem Polybius an, der die poetische Geschichte verwarf und, wie sie zu seiner Zeit ins rhetorische ausgeartet war sie mit Recht tadelte. Die Tren-

nung der Reflexion von der Erzählung scheint aber keineswegs eine Vervollkommnung, sondern vielmehr eine Störung der Harmonie: so wie die Reflexion den höchsten Grad lebendiger Anschaulichkeit erreicht hat, wird sie wieder in die Darstellung übergehen, und es wird eine neue umfassendere Form für diese gefunden werden. Ich glaube allerdings, daß eine höhere Vollendung der Geschichte möglich ist, aber nur indem man mit Absicht und Besonnenheit zu dem zurückkehrt, was jene großen Meister unbewußt aus unmittelbarem Triebe thaten, sie muß sich zu ihren Werken wie Kunstpoesie zur Naturpoesie verhalten.

Die Philologie ist an sich ein liberales Studium, weil es bloß auf Übung und Bildung des Geistes im allgemeinen abzweckt, und sich der Gemeinnützigkeit bestimmter Anwendungen entzieht. Man hat sie aber auch in der neueren Epoche diesen unterwürfig machen wollen, und dadurch auf Abwege geleitet. Die älteren Philologen suchten den Schülern bloß den Buchstaben der alten Autoren zu eröffnen, in der Zuversicht, wenn sie selbigen treufleißig erlernt hätten, würde ihnen der Geist nach dem Maaße ihres Sinnes von selbst aufgehen. Jetzt hat man sie voreilig in [41b] diesen einzuweihen gedacht, ohne ihn selbst recht gefaßt zu haben: man hat in Noten viel über die Schönheiten der Dichter gefaselt, man hat die Mythologie nach oberflächlichen Ansichten aus der sogenannten Geschichte der Menschheit, d. h. aus Vergleichungen mit andern Nationen auf gleichen Stufen der Cultur [1]) zugestutzt, u. s. w. Was ist dabey herausgekommen? Die grammatische Gründlichkeit ist vernachläßigt, und das Höhere nicht erreicht worden. Die besseren Philologen haben dieß eingesehen, und fahren wieder auf dem von ihren Vorgängern betretnen Wege fort, den Text der alten Autoren zu säubern und herzustellen, und sie durch mancherley kritische Untersuchungen für Kenner (denn die Schüler überläßt man besser dem mündlichen Unterrichte) zu beleuchten. So vor-

[1]) Diese Vergleichungen sind an sich nicht zu tadeln, nur mit der größten Vorsicht zu gebrauchen, daß man die Unähnlichkeiten eben so sehr beachte als die Analogie.

treffliche Gelehrte wir aber in diesem Fache besitzen, so werden sie selber doch schwerlich behaupten, daß sie es den großen Philologen des 16ten und 17ten Jahrhunderts zuvorthun. Ja wenn man die Schwierigkeiten bedenkt, womit die aller-
5 ersten Herausgeber von Classikern und Wiederhersteller der Literatur zu ringen hatten, so wird man eingestehen müssen, daß sie größere Anstrengungen aufgewandt, als jetzt bey der Menge der Hülfsmittel und da das ganze Studium des Alterthums geebneter (freylich auch mit gelehrtem Wust überladen)
10 ist, zu der vortrefflichsten kritischen Ausgabe gehören. Noch mehr: schon die Alexandrinischen Grammatiker haben nach allem, was wir von ihnen wissen, [42a] in der Auslegung und grammatischen Kritik (welche die beste Vorübung der poetischen ist) einen Scharfsinn und eine Meisterschaft be-
15 wiesen, die man wohl für unübertrefflich erklären muß; und der Vorzug der neuern Philologen vor ihnen kann nur in der größeren Entfernung von den Classikern und in dem weiteren Überblick, und der Vergleichung erstlich der Römischen und Griechischen, dann andrer Sprachen und Literaturen be-
20 stehen, da jene ganz auf das Griechische eingeschränkt waren. — Am wenigsten kann also in diesem Fache mit irgend einigem Schein von unsrer Zeit etwas einziges und noch nie geleistetes gerühmt werden.

Die glänzendste Seite unsrer Gelehrsamkeit machen un-
25 streitig die physikalischen Erfahrungswissenschaften, nebst dem vervollkommten und auf sie angewandten Calcul aus. Dieß ist das Gebiet der Entdeckungen, und der durch sie möglich gewordnen Erfindungen von Maschinen und Werkzeugen, die dann wieder Quelle neuer Entdeckungen
30 wurden. Das ist keine Frage: ein heutiger Physiker weiß mit Leichtigkeit Wirkungen zu veranstalten, Erscheinungen hervorzurufen, welche ein alter unfehlbar für Zauberey gehalten hätte; die es aber so wenig sind, daß sie vielmehr die Nichtigkeit aller Zauberey zeigen, ja die Natur selbst, diese ewige
35 und universelle Zauberin, entzaubern sollen. Mitleidig lächelnd sieht man jetzt auf jene kindischen Bemühungen herab, [42b] womit sich die ältesten Physiker, ein Thales, ein Pythagoras,

ein Demokrit, ja noch ein Plato, bey so ungeübten Kräften, so geringen Erfahrungen, sogleich an das Universum wagten, und nichts geringeres als die Schöpfung, das unaufhörliche Werden aller Dinge begreifen wollten. Allein dieses Streben betrog sie darin nicht, daß man sich der Idee der Natur, in welcher erst die einzelnen Erfahrungen über sie Sinn und Bedeutung bekommen und sich zu einem Ganzen ordnen können, nur durch innere Anschauung bemächtigen kann; hiebey ist die Masse der äußern Erfahrungen gewissermaßen gleichgültig, in denen, wie sehr sie auch erweitert und genauer bestimmt werden, doch keine Vollständigkeit möglich ist; sie dienen nur dazu, jener ins unendliche hin eine vollkommnere Darstellung zu verschaffen, sie selbst aber können sie durchaus nicht erhöhen. Unsre Naturforscher haben sich meistens so in die Zergliederung der Naturproducte vertieft, daß ihnen darüber die Natur gänzlich abhanden gekommen. [Baader, Schelling, Steffens, Noralis.] Ihre speciellen Wissenschaften sind entweder Aufzählung und Beschreibung von Naturobjekten, oder Zurückführung von Naturerfolgen auf Gesetze. Die ersten beehrt man mit dem Namen der Naturgeschichte, den nur das letzte und höchste in der Physik, Darstellung von den Entwicklungen des Naturgeistes verdienen kann. Die Classificationen, entweder nach Eintheilungen; [43a] die so offenbar da liegen, daß wenig Scharfsinn dazu gehörte sie wahrzunehmen, oder nach außerwesentlichen und in so fern zufälligen Kennzeichen, sind nur ein todtes Fachwerk; und die, welche ihr Leben damit zubringen, es auszufüllen, sind Registratoren der Natur, die aber den Sitzungen ihres geheimen Conseils schwerlich beywohnen dürfen. [Aristoteles der erste große Gelehrte in diesem Fach.] Sehr selten sind die Naturhistoriker, welche Thiere, Pflanzen und Steine mit einem physiognomischen Blick betrachtet haben, wie z. B. ein Büffon. Dieser Sinn scheint unter den Alten weit häufiger gewesen zu seyn: daher ihre so wunderreichen und charakteristischen Beschreibungen, die man oft für fabelhaft ausgegeben und bey besserer Erkenntniß nachher bestätigt gefunden hat. Wenn sie auch eine Menge specielle Irrthümer

enthalten, so verrathen sie doch eine große Ehrerbietung vor der Individualität, und es liegt ihnen eine tiefe allgemeine Wahrheit, nämlich die symbolische Ansicht der Natur, zum Grunde. Daher der so wichtige Gebrauch dessen, was ich schon sonst mythologische Naturgeschichte genannt habe, in der Poesie. — Was die experimentirenden Naturwissenschaften betrifft, so hat man das Experimentiren treffend beschrieben als die Kunst, die Natur in Lagen zu versetzen wo sie genöthigt ist auf unsre Fragen zu antworten. Wenn nun aber der Frager selbst nicht weiß, was er fragt, wenn er spitzfindige, verworrne, in sich mishellige Fragen vorlegt, was Wunder, wenn die geängstete Natur, wie der Verbrecher bey einem peinlichen Verhör, ebenfalls zweydeutig, misverständlich, [43b] irreleitend antwortet? Zum reinen objektiven Beobachten der Natur gehört eben so wohl ein Seherblick, als zur Speculation über sie; der Unterschied dieser von jenem liegt nur in der Richtung nach innen und dem reflectirenden Bewußtseyn. Ohne leitende Ideen wird man durch Beobachtung wenig ausmitteln. Daher ist auch nichts hypothetischer und schwankender als diese Wissenschaften, die sich aus sichern Erfahrungen und genauen Berechnungen zu bestehen rühmen. Immer nach andern und andern Hypothesen wird der Knäul ihrer Erfahrungen auf und ab gewickelt; oft kann eine einzige Entdeckung das bisher so mühsam zusammengestellte wieder durch einander wirren. Man erlebt es oft in kurzen Zeiträumen, daß mit ihnen schleunig totale Umwandlungen vorgehen, z. B. mit der Chemie. Ja da die Natur durch manche seltsame Erscheinungen ihnen gleichsam ihr Spiel verrieth, und ihnen die mannichfaltigsten Kräfte oder richtiger Seiten und Erscheinungspunkte Einer großen Kraft in ihre Werkstätten zum Experimentiren gefangen gab: so sind ihnen diese alsbald unter den Augen des Geistes wieder verschwunden, indem sie für jede Kraftäußerung das Substrat einer Materie, oder wie die Chemiker es nennen, eines Stoffs bedurften, welche Stoffe allerdings höchst willkührliche Hypothesen sind, da sie, nicht wägbar, durch keinen Sinn aufgefaßt werden können. Sie beweisen dadurch, daß sie die Materie nur grobsinnlich

betrachten: denn was uns so erscheint, ist bloß ein Residuum, ein Denkmal von Kräften, die sich zu einem bleibenden Verhältniß ins Gleichgewicht gesetzt haben. Daß es bey solch einem crassen Materialismus um die Erklärung der Phänomene des Lebens am schlimmsten aussehen muß, versteht sich von selbst: denn der Organismus ist ein solches Naturprodukt, worin das Ganze [44a] den Theilen vorausgedacht werden muß, die durch jenes erst ihre Bestimmung erhalten. Er bietet schon ein sehr deutliches Bild der gesamten Natur im Kleinen dar, indem er ein sich selbst producirendes Product ist, und sich ihm ein Theil der allgemeinen ewigen Schöpferkraft sehr sichtbar eingeprägt hat. Auch die unendliche Wechselwirkung, da jede Wirkung wieder Ursache ihrer Ursache ist, und die wir in dem übrigen Naturlauf nicht so wahrnehmen können, ist uns in ihm offenbart. Aber eben deswegen begreift der ganz und gar nichts vom Organismus, der nicht die Idee der Natur mitbringt, und so sehen wir denn auch, daß die Physiologie sich entweder mit den unhaltbarsten verworrensten Hypothesen von mechanischen und chemischen Wirkungsarten (d. h. von solchen die durch den Organismus gewissermaßen aufgehoben werden, und nur bedingt in ihn eintreten können) beladen, oder geradezu eingestanden hat, sie wisse die Geheimnisse des Lebens nicht zu enträthseln.

Aber gegen die Zuverläßigkeit und vollkommne Wissenschaftlichkeit der Astronomie wird doch nichts einzuwenden seyn? Allerdings verdienen ihre genauen Beobachtungen, ihre sinnreichen und verwickelten Berechnungen in den höchsten Ehren gehalten zu werden. Aber wenn von Fortschritten unsrer Zeit die Rede ist, so muß ich doch zuvörderst bemerken, daß die großen Entdeckungen von Naturordnungen und Naturgesetzen, welche der gegenwärtigen Astronomie ihre Gestalt gegeben haben, schon in früheren Epochen [44b] der modernen Bildung von einem Copernicus, Kepler u. s. w. gemacht worden, und seitdem nur weiter ausgebildet sind. Die Vervollkommnung der Gläser, die wiederum auf optischen Entdeckungen und Erfindungen beruht, hat den größten Antheil an den neuesten Entdeckungen; und es fragt sich, was

bewundernswürdiger ist, diese, oder Wahrnehmungen und Berechnungen, selbst von großen Himmelsperioden, die ohne Hülfe so künstlicher Werkzeuge, mit bloßen Augen gemacht, aus den urältesten Zeiten von Aegyptiern, Babyloniern u. a. auf uns gebracht worden sind. Scheinen doch schon die Pythagoräer um die Mehrheit der Sonnensysteme gewußt oder sie vermuthet zu haben, und nur durch Aristoteles ist die entgegengesetzte Lehre von der Erde im Mittelpunkte, und den Bewegungen der Himmelskörper oder Sphären um sie her (welche, wie wir besonders beym Dante sehen werden, für den poetischen Gebrauch äußerst günstig ist) durch das ganze Mittelalter hin fixirt worden. — Man preist besonders die würdigere Vorstellung von der unermeßlichen Größe des Universums, welche uns die Teleskope verschafft haben; man erschöpft sich in Zahlenangaben von der Größe der Massen und Entfernungen der Himmelskörper nicht nur, sondern auch von der unendlichen Menge der Sonnensysteme und größeren Welten wozu diese sich wieder planetarisch verhalten, der Nebelsterne in welche für uns durch die ungeheure [45a] Entfernung Milchstraßen zusammen schwinden sollen, und findet hier nirgends Ziel oder Gränze. Erst damit glaubt man einen würdigen Schauplatz für die göttliche Allmacht, Weisheit und Güte gefunden zu haben, und es ist gewiß, daß bey dem Bestreben sich dieß vorzustellen dem Geiste schwindelt, und der körperliche Mensch in sein Nichts verschwindet. Aber dazu bedarf es keiner Teleskope, um uns zu belehren, daß Größe und Kleinheit bloß relative Begriffe sind, wobey man nie auf etwas absolutes kommt, eben so wie es durch die Mikroskope bloß handgreiflich gemacht wird, was man schon aus der Idee wissen kann, daß sich in jedem, auch dem, relativ für uns, kleinsten Naturobjekte wieder eine Unendlichkeit aufthut. Eine formlose Ausdehnung kann uns schwerlich mit bewunderndem Entzücken erfüllen, wenn es nicht die Schönheit und Gesetzmäßigkeit der himmlischen Bewegungen thut, auf die schon das Aristotelische System ausging, die aber freylich durch die Keplerschen Entdeckungen in ein ganz andres Licht gestellt sind. Jedoch weiß man auch, wie Newton

(der Keplern leider ganz verdunkelt hat) diese aus dem dynamischen Gebiet ins mechanische herunterzog, und unter andern die Centrifugalkraft sich nicht anders erklären konnte, als durch einen ersten von Gott unmittelbar den Weltkörpern ertheilten Stoß. Auf ähnliche Art haben die mathematischen Erklärungsarten alles ertödtet, und die mathematischen Physiker, die alles durch den [45 b] bloßen Calcul ausmachen wollen, sind wiederum Maschinen dieser ihrer Maschine geworden. [1]) So lange man bey Massen und Entfernungen und mechanischen Wirkungsarten stehen bleibt, kann ich nichts sonderlich erhebendes und das Gemüth nährendes in der Astronomie finden. In dem Sinne, wie man Keplern den letzten großen Astrologen nennen kann, muß die Astronomie wieder zur Astrologie werden. Wir wollen nicht bloß die Gestirne zählen und messen, und ihrem Laufe mit den Ferngläsern folgen, sondern die Bedeutung von dem allen begehren wir zu wissen. Die Astrologie ist durch anmaaßliche Wissenschaftlichkeit, wobey sie sich nicht behaupten konnte, in Verachtung gerathen; allein durch die Art der Ausübung kann die Idee derselben nicht herabgewürdigt werden, welcher unvergängliche Wahrheiten zum Grunde liegen. Die dynamische Einwirkung der Gestirne, daß sie von Intelligenzen beseelt seyen, und gleichsam als Untergottheiten über die ihnen unterworfnen Sphären Schöpferkraft ausüben: dieß sind unstreitig weit höhere Vorstellungsarten, als wenn man sie sich wie todte, mechanisch regierte Massen denkt. Selbst in dem am meisten fantastisch und willkührlich behandelten Theile, der judiciären Astrologie, ist die innige Anschauung von der Einheit und Wechselwirkung aller Dinge, da jedes ein Spiegel des Universums ist, aufbewahrt; und gewiß erhebt es den [46 a] Menschen mehr, dem der Anblick der Gestirne nur darum gegönnt zu seyn scheint, um ihn über das Irdische zu erheben, wenn er überzeugt ist, daß sie sich auch individuell um ihn bekümmern, als wenn er sich für einen bloßen glebae adscriptus, einen Leibeignen der Erde hält. Die Beziehung

[1]) Chateaubriand Vol. III pag. 40.

der Planeten auf die Metalle, und so manche verworfne Vorstellungsarten der Astrologie werden durch gründlichere Physik wieder emporgebracht. — Alles bisher bemerkte ist nicht bloß für die Charakteristik des gegenwärtigen Zustandes der Wissen-
5 schaften, sondern auch sonst unserm Gegenstande nicht fremd: denn die Astrologie ist für die Poesie eine unentbehrliche Idee; sie kann derselben nicht entrathen, wenn sie sich irgend mit den Sternen einläßt, und ohne den Sinn dafür, machen die Erweiterungen der neueren Astronomie, auf das prächtigste
10 in ihr aufgeführt, wie z. B. in Klopstocks Messias nur eine trübselige Erscheinung.

Eben so wie die Astrologie fodert die Poesie von der Physik die Magie. Was verstehen wir unter diesem Worte? Unmittelbare Herrschaft des Geistes über die Materie zu
15 wunderbaren unbegreiflichen Wirkungen. Die Magie ist ebenfalls durch die schlechten Zauberer in Miscredit gekommen. Die Natur soll uns aber wieder magisch werden, d. h. wir sollen in allen körperlichen Dingen nur Zeichen, Chiffern geistiger Intentionen erblicken, alle Naturwir- [46b] kungen
20 müssen uns wie durch höheres Geisterwort, durch geheimnißvolle Zaubersprüche hervorgerufen erscheinen, nur so werden wir in die Mysterien eingeweiht, so weit unsre Beschränktheit es erlaubt, und lernen die unaufhörlich sich erneuernde Schöpfung des Universums aus Nichts wenigstens ahnden.

25 So viel vom Zustande der Wissenschaften, jetzt will ich die Einrichtungen des geselligen Lebens nur mit wenigem berühren.

Zuvörderst, was die politischen Anstalten und Verfassungen betrifft, so können wir drey Stufen in denselben unterscheiden. Die erste nehmen solche ein, welche bloß auf Beförderung des
30 körperlichen Wohls abzielen; die zweyte solche, die einen rechtlichen Zustand hervorzubringen und zu erhalten streben; die dritte endlich diejenigen, welche die gesamte Natur des Menschen zu ihrer Veredlung und Vollendung in Anspruch nehmen. Diese letzte höchste Idee der Politik, als einer Bildnerin des Menschengeschlechts
35 hat Plato in seinen Büchern von der Republik aufgestellt, wo er anfangs vom Begriff der Gerechtigkeit ausgeht, allmählig aber jedes menschliche Streben in den Kreis des Staates zieht.

Die vielfältige Sorgfalt, die in unsern heutigen Staaten auf Bevölkerung, Wohlstand, Gesundheit u. s. w. überhaupt äußerliches Wohl verwandt wird, verdient mit allem Dank erkannt zu werden. [47a] Nur müssen wir dabey an das oben festgesetzte Verhältniß zwischen den Bemühungen um irdische Wohlfahrt, und denen um ein höheres inneres Daseyn erinnern. Das Vergessen von diesem über jenem, die bezielte Zurückführung von allem möglichen auf das sogenannte Nützliche, welches doch ohne Hinweisung auf das an sich Gute gar keine Realität hat, der oekonomische Geist mit Einem Worte, ist eine der hervorstechendsten Eigenheiten des Zeitalters, und hängt genau mit meiner übrigen Charakteristik desselben zusammen. Übrigens würde man sich sehr irren, wenn man glaubte, wir hätten in dieser Art von Fürsorge so vieles noch nie zuvor von andern Nationen in andern Zeitaltern geleistetes und erfundnes aufzuweisen. In der bürgerlichen Gesetzgebung bleiben doch alle andern Völker gegen die Römer nur Kinder, und das künstliche Triebwerk der Administration, die collegialische Verhandlung der Geschäfte bis auf die Titulaturen, war gerade schon so unter den späteren Römischen Kaisern vorhanden.

Wie wenig unsre Zeitgenossen über das Recht in politischer Hinsicht einverstanden sind, das hat das letzte Jahrzehend auf eine furchtbare Art bewiesen, und man darf diesen Kampf schwerlich als geendigt ansehn. Es hat sich ein politischer Protestantismus aufgethan, der, wie der ihm drey Jahr- [47b] hunderte vorangegangne religiöse, gegen Misbräuche eiferte; dem es aber grade wie diesem begegnete, mit den ausgearteten Formen zugleich die ursprünglich in ihnen dargestellten wahrhaften Ideen zu verkennen und zu verwerfen. Es scheint wenigstens, daß die unhistorische Verfahrungsart bey der französischen Revolution, da man durchaus nichts von dem Thun der Vorwelt bestehn lassen wollte (wie es im Hamlet heißt:

„als finge
Die Welt erst an, als wär das Alterthum
Vergessen, und Gewohnheit nicht bekannt,
Die Stützen und Bekräft'ger jedes Worts"),

sich an ihr selbst rächen, und auch von ihrem anfänglichen Beginnen keine Spur auf die Nachwelt kommen lassen dürfte. — Man glaube doch ja nicht, wie man uns hat überreden wollen, als wenn das Mittelalter hierin ganz verwahrloset
5 und ohne ächte politische Ideen gewesen wäre. Schon die einer universellen höchsten weltlichen und höchsten geistlichen Macht, welche durch die Person des Kaisers und des Pabstes repräsentirt wurden, ist sehr groß. Doch diese Trennung des Staates und der Kirche ist wiederum etwas negatives;
10 eine höhere Idee schmilzt beyde zur Einheit zusammen, und heiligt den Staat durch Religion. — Das hatte man bey der französischen Revolution doch nicht ganz vergessen, daß Ideen einer sinnbildlichen Darstellung bedürfen. Allein man wollte der prosaischen Vernunft vergeblich eine neue Mytho-
15 logie abzwingen; es gerieth eben so schlecht, als daß man ächten Patriotismus aus dem Eigennutz hervorzulocken gedachte, wobey man sich so sehr verrechnete, [48a] (da man doch auf politische Rechenkunst sein ganzes Heil wagte) daß unter der Maske von jenem, dieser nur um so ungehinderter
20 sein Spiel treiben konnte.

Von den übrigen Angelegenheiten des geselligen Lebens, die besonders die Aufmerksamkeit unsrer Weltverbesserer auf sich gezogen haben, und worin die vermeynten Fortschritte ihren Stolz ausmachen, will ich nur die Erziehung er-
25 wähnen. Hat man nicht gethan als ob ehedem alle Eltern ihre Kinder in der äußersten Unvernunft erzogen hätten; doch sind dabey so viel vortreffliche und große Menschen zum Vorschein gekommen, dergleichen die neuere Paedagogik unter ihren Zöglingen erst noch aufweisen soll. Die Weisheit
30 dieser Paedagogen läßt sich leicht nach ihren Bestandtheilen construiren: es sind Rousseaus Lehren, ausgewässert und gut oder übel mit den oekonomischen Maximen zusammengeknetet. Denn die Sittlichkeit, worauf alles scheinbar abzielt, ist doch nichts anders als oekonomische Brauchbarkeit. Es ist über-
35 haupt eine unverzeihliche Anmaßung, den Menschen als sittliches Wesen erziehen zu wollen. Körperlich entwickeln kann man ihn, ihm allerhand Fertigkeiten beybringen, und Ge-

wöhnungen, die ihn vor der Hand nur davor schützen, ein Sklav seiner eignen sinnlichen Natur zu seyn. Zur Sittlichkeit muß er sich nachher als ein freyes Wesen selber bilden. Das Leben erzieht am besten: was braucht es da künstlicher Veranstaltungen? Das Kind lerne zeitig seine Mühseligkeiten, [48b] seine einengenden Verhältnisse ertragen, ohne den Muth zu verlieren. Wie dürftig und von ächten Ideen entblößt diese Paedagogik ist, giebt sich schon dadurch kund, daß dabey gar nicht auf die Fantasie gerechnet ist, deren Allgewalt bey den Kindern so auffallend erscheint, noch auf das eigentliche zwecklose Spiel d. h. den Scherz, wofür den Kindern am allerfrühesten ein reger Sinn aufgeht. Auch das Spiel hat man zu einer nützlichen Arbeit umzuwandeln gesucht, alles hat man ihnen frühzeitig verständlich machen wollen, da doch der Reiz des Lebens auf der Unbegreiflichkeit, auf dem Geheimniß beruht; und so wird bey der aufwachsenden Generation alle Poesie (was uns hier am nächsten interessirt) schon im Keime ertödtet.

[1]) Alles übrige, dessen sich unser Zeitalter in Ansichten und Gesinnungen berühmt, läßt sich unter den von ihm selbst constituirten Begriff der Aufklärung zusammenfassen, worauf sich letztlich Toleranz, Denkfreyheit, Publicität, Humanität, und was dergleichen mehr ist, reducirt. Diesem müssen wir also noch eine ganz kurze Prüfung widmen.

Bey einer näheren Betrachtung sieht man sogleich daß zur Aufklärung nicht bloß eine gewisse Denkart über diesen und jenen Gegenstand hinreicht, sondern, daß sie Maximen hat, und Gesichtspunkte aufstellt, welche sich über alles erstrecken, und die sämtlichen Angelegenheiten des Lebens, wie [49a] die Verhältnisse der menschlichen Natur unter sich befassen sollen. Vorurtheil, Wahn und Irrthum hierüber unternimmt sie zu vernichten, und richtige Begriffe zu verbreiten. Sie giebt sich also auch mit den geselligen Verhältnissen ab, man hört von aufgeklärten Regierungen sprechen, und die gepriesene aufgeklärte Erziehung ist keine andre, als

[1]) Fünfte Stunde.

die eben geschilderte und auf ihren wahren Werth herabgesetzte. Ferner unterwirft sie auch die Wissenschaften ihrer Botmäßigkeit: es giebt nicht nur eine aufgeklärte Theologie (denn den Aberglauben zu vertilgen ist ihre ganz specielle Provinz) sondern eine aufgeklärte Ansicht der Geschichte, ferner eine aufgeklärte Physik, welche den Unternehmungen der Alchymie, der Astrologie, überhaupt allen magischen Vorspiegelungen sich widersetzt; ja, so Gott will, auch eine aufgeklärte Mathematik, welche die Leute abhalten soll, sich nicht auf die Quadratur des Zirkels und die Erfindung eines Perpetuum mobile zu legen. Wie sie mittelbar wieder auf Poesie und Kunst, und Kritik derselben einfließt, werde ich in der Folge schildern.

Wenn die Aufklärung also wirklich leistet, was sie verspricht, so wäre es unstreitig eine herrliche Bequemlichkeit, etwas zu haben, womit man alle möglichen Dinge beleuchten könnte, und sicher wäre immer das rechte an ihnen zu sehen. Auch haben sich die Aufklärer nicht übel bedacht, da sie die [49b] Benennung ihres Geschäfts vom Lichte entlehnten, dieser fast anbetenswürdigen Seele der Natur, dem schönsten Symbol der göttlichen Allgegenwart und Allwissenheit. Es fragt sich aber, ob es die reine Freude am Licht, oder ohne Bild das unbedingte Interesse für Wahrheit ist, was sie zu so eifrigen Predigern der Aufklärung macht, oder ob sie das Licht nur deswegen schätzen, weil man dabey bequemlich sehen, und allerley nothwendige Verrichtungen vornehmen kann. Es scheint wohl das letzte, denn unbedingte Liebe zur Wahrheit erzeugt unfehlbar Philosophie: denn wenn man mit gründlichem Ernst die menschlichen Dinge erwägt, so wird man durch die Wahrnehmung von der Unzuverläßigkeit so vieler Annahmen, die im gemeinen Leben als ausgemacht gelten, immer weiter zurück und hinaufwärts zu den letzten Gründen des menschlichen Wissens geführt werden, welches der Anfang der Philosophie ist. Die Aufklärung will nun zwar eine Art von Popularphilosophie vorstellen, aber keinesweges wissenschaftlich und abstract, oder richtiger ausgedrückt (denn das letzte Wort schreibt sich wohl hauptsächlich von der analytischen Philosophie

her) speculativ seyn, weil sie darüber die allgemeine Verständlichkeit einbüßen würde, die sie von ihren Lehren verlangt und rühmt. Ferner empfiehlt sie freylich das Forschen und Zweifeln, aber nur bis auf einen gewissen Grad, über welchen hinaus sie es wieder als eine Thorheit und Verirrung des Geistes ansieht, welcher [50a] zu steuern sie eben eingesetzt worden sey. Endlich geht der uninteressirte Wahrheitsforscher seinen Weg fort, unbekümmert bey welchen Resultaten er endlich anlangen wird; ihm ist, mit Aufopferung aller persönlichen Neigungen die Wahrheit immer lieb und recht, wie sie sich ihm auch bey besserer Erkenntniß bestimmen möge. Die Aufklärung bezeugt hingegen eine zärtliche Besorgniß um das, was sie zum Wohl der Menschheit rechnet; sie bestellt gern die Resultate der Untersuchung im voraus, damit ja nichts zerstörendes und gefährliches, nichts allzukühnes, oder dem Misbrauch unterworfenes zum Vorschein komme.

Da sie folglich überall auf halbem Wege stehen bleibt, die Wahrheit an sich aber durchaus nur zu einem unbedingten Streben anregen kann, so muß es wohl etwas andres seyn, was sie von der Wahrheit will, mit einem Worte Brauchbarkeit und Anwendbarkeit. Hier zeigt sich nun schon die ganze verkehrte Denkart, das an sich Gute, (wovon das Wahre ein Theil, eine Seite ist) dem Nützlichen unterzuordnen. Nützlich ist dasjenige, was auf Beförderung des körperlichen Wohls abzielt, und diesen Bestrebungen haben wir schon weiter oben ihren Rang angewiesen. Wer nun das Nützliche als das Oberste setzt, der muß einsehen, daß es damit zuletzt auf sinnlichen Genuß hinausläuft, und bey einiger Klarheit und Consequenz sich zu dem crassesten Epicuräismus, zur Vergötterung des Vergnügens bekennen. Dieß wollen die Aufgeklärten aber wieder nicht, sondern sie sind [50b] zu der vollendeten Absurdität gelangt, ein Nützliches an sich zu constituiren, welches nicht das bloß Angenehme seyn soll, und auch nicht das Gute an sich ist, wofür sie es jedoch ausgeben möchten. Somit haben sie alle Dinge auf den Kopf gestellt, indem sie die Vernunft den Sinnen dienstbar machen, die Sinne hinwiederum sollen nach ihrer Absicht nicht sinnlich

sondern vernünftig seyn. Man möchte sagen, solche Leut
äßen und tränken nicht aus natürlichem Appetit oder zum
Wohlgeschmack, sondern weil sie es für etwas nützliches halten

Wie ich nun durch das bisherige deutlich genug gemach
5 zu haben glaube, daß es das oekonomische Prinzip ist, welches
die Aufklärer leitet, so ist es auch die nur zu irdischen Ver
richtungen taugliche Fähigkeit des Geistes, der in laute
Endlichkeiten befangne Verstand, den sie dabey ins Wer
gesetzt, und sich damit an die höchsten Aufgaben der Vernunf
10 gewagt haben. Ein beschränkter endlicher Zweck läßt sich gan
durchschauen, und so soll ihnen auch das menschliche Daseyn
und die Welt rein wie ein Rechen-Exempel aufgehn. Si
verfolgen dabey als Unaufgeklärtheit die ursprüngliche Irratio
nalität, die ihnen überall im Wege ist, denn sie wissen un
15 ahnden es nicht, daß jede Erscheinung das Quadrat oder de
Cubus einer nur durch Annäherung zu findenden, nie rein i
Zahlen auszudrückenden Wurzel ist. Bey dieser Unphilosophi
liegt eine ungeheure Anmaßung in ihrem Unternehmen. De
Text aller Predigten über die Aufklärung ist in der Tha
20 eine lächerliche Parodie auf die Worte der Schöpfungsge
[51 a] schichte, welche lautet: Cajus oder Sempronius, ode
dieses und jenes hohe Landescollegium, oder die Allgemein
Deutsche Bibliothek, sprach: es werde Licht, und es war
Licht; und nach der üblichen Abtheilungsart von Predigte
25 wird dann gehandelt, erstlich wie es bishero finster gewesen
und zweytens, wie es nunmehro hell werden solle. Ihr wolle
erleuchten? Gut, das Licht ist eine Gabe des Himmels: wo
sind die Proben eurer himmlischen Sendung? Das Licht is
vermöge seiner Natur zuvörderst selbst hell, und dann er
30 leuchtet es die übrigen Dinge. Eben so verhält es sich mi
dem, was im menschlichen Gemüthe einzig den Namen des
Lichtes verdienen kann: die Ideen, welche in der innern An
schauung unmittelbare Überzeugung ihrer Nothwendigkeit un
ewigen Gültigkeit mit sich führen, und demnächst auch di
35 äußerlichen Erscheinungen in ihr wahres Verhältniß unte
einander und gegen jene setzen. Die Menschen welche solch
geistige Intuition mit ungewöhnlicher Energie und Klarhei

in sich hatten, sind von Zeit zu Zeit die wahren Erleuchter und Aufklärer der Welt gewesen; aber solch ein inneres Licht verwerft ihr als Schwärmerey und Wahnsinn. Ihr bekennt damit, daß ihr das eurige erst äußerlich anzünden müßt, und sonach wird es in Kerzen und Lampen bestehn, die wohl bey häuslichen Geschäften dienen mögen, die ihr aber keinesweges unter freyen Himmel hinaustragen solltet, wie ihr doch thut. [51b] Denn entweder es ist Tag, so verschwindet der Schein eures Lämpchens ganz und gar, und wird lächerlich; oder es ist Nacht, so leuchten die Gestirne genugsam, und den Ungewittern und Stürmen, welche diese verdunkeln, werden auch eure schwachen sterblichen Lichterchen nicht widerstehen. Auch unser Gemüth theilt sich wie die äußere Welt zwischen Licht und Dunkel, und der Wechsel von Tag und Nacht ist ein sehr treffendes Bild unsers geistigen Daseyns. [Mephistopheles im Faust: Glaub' unser einem, dieses Ganze ꝛc.] Der Sonnenschein ist die Vernunft als Sittlichkeit auf das thätige Leben angewandt, wo wir an die Bedingungen der Wirklichkeit gebunden sind. Die Nacht aber umhüllt diese mit einem wohlthätigen Schleyer, und eröffnet uns dagegen durch die Gestirne die Aussicht in die Räume der Möglichkeit; sie ist die Zeit der Träume. Einige Dichter haben den gestirnten Himmel so vorgestellt, als ob die Sonne nach Endigung ihrer Laufbahn in alle jene unzähligen leuchtenden Funken zerstöbe: dieß ist ein vortreffliches Bild für das Verhältniß der Vernunft und Fantasie: in den verlorensten Ahndungen dieser ist noch Vernunft; beyde sind gleich schaffend und allmächtig, und ob sie sich wohl unendlich entgegengesetzt scheinen, indem die Vernunft unbedingt auf Einheit dringt, die Fantasie in gränzenloser Mannichfaltigkeit ihr Spiel treibt, sind sie doch die gemeinschaftliche Grundkraft unsers Wesens. Was schon in den alten Kosmogonieen gelehrt ward, [52a] daß die Nacht die Mutter aller Dinge sey, dieß erneuert sich in dem Leben eines jeden Menschen: aus dem ursprünglichen Chaos gestaltet sich ihm durch Liebe und Haß, durch Sympathie und Antipathie die Welt. Eben auf dem Dunkel, worein sich die Wurzel unsers Daseyns verliert, auf dem unauflös-

lichen Geheimniß beruht der Zauber des Lebens, dieß ist die Seele aller Poesie. Die Aufklärung nun, welche gar keine Ehrerbietung vor dem Dunkel hat, ist folglich die entschiedenste Gegnerin jener, und thut ihr allen möglichen Abbruch. Man beobachte einmal die Art, wie Kinder die Sprache erlernen, wie sie da in guter Zuversicht sich ins Unverständliche hinein begeben; wenn sie auf Verständlichkeit warten wollten, so würden sie niemals anfangen zu sprechen. Man kann aber bemerken, daß die Worte ganz magisch auf sie wirken, wie Formeln, mit denen man etwas herbey und wegbannen kann, daher die uneigentlichsten und fremdesten Redensarten, welche sie unmöglich in ihre Bestandtheile auflösen können, ihnen unmittelbar einleuchten und beruhigende Kraft mit sich führen. Deswegen kommt auch nichts darauf an, daß sie die Metapher eher erfahren als den eigentlichen Ausdruck, das Zusammengesetzte und Abgeleitete eher als das Einfache und Ursprüngliche, und dabey alles fragmentarisch und chaotisch. Ja wenn es möglich wäre, ihnen die Sprache durch einen methodischen Unterricht beyzubringen, nach [52b] den Classen der Wörter, der Ableitung und Zusammensetzung, ferner nach den Formen der Biegung und den Regeln der Verknüpfung, endlich nach der Übertragung vom eigentlichen aufs bildliche, so würde ihnen die Sprache lebenslang nur ein äußerliches Werkzeug bleiben, eine Chiffernsammlung, aus a + b, x, und andern solchen algebraischen Zeichen bestehend. Daß sie uns etwas wahrhaft innerliches ist, wodurch wir unser Gemüth offenbaren, und auch in andern gleiche Wirkungen hervorzurufen hoffen, verdanken wir bloß jener anfänglichen Einprägung gleichsam durch eine Reihe von Machtsprüchen. Die kindliche Ansicht der Sprache, die sich so ganz an den Laut hängt, ist der poetischen am nächsten, wie schon der Gebrauch des Sylbenmaßes in der Poesie beweist. — Die erwachsnen Menschen, selbst die ausgezeichnetsten Geister unter ihnen sind im Verhältniß zum Universum immer noch solchen Kindern zu vergleichen: die Natur spricht ihnen als Mutter und Amme ihre ewigen Gesetze in der Bildlichkeit der Erscheinungen vor, die sie dann unvollkommen nachlallen, mit verworrnem Verständniß,

aber entschiednem Gefühl. Wie eine methodische Erlernung die Sprache entzaubern würde, so ein Unterricht über das Leben und die Welt, wie ihn die Aufklärer schon von der Pädagogik an bezwecken, nothwendig beydes, wenn nicht die mächtigere Natur ihre Bemühungen vereitelte. [53a] Es ist gar leicht, etwas Vorurtheil und Aberglauben zu schelten; mehr aber hat es auf sich, solche Meynungen in ihrem Zusammenhange zu begreifen, und ihre nothwendige Gründung in Anlagen der menschlichen Natur und auf gewissen Stufen der Entwicklung einzusehen. Diese Meynungen haben sich oft selbst misverstanden, da sie sich auf angebliche einzelne Erfahrungen beriefen: allein dem Philosophen kommt es zu, sie besser zu verstehen, ihre wahren Quellen zu finden, und die in ihnen zuweilen sehr grob materialisirte Idee zu erkennen. So liegt den Vorstellungen von Zauberey, sympathetischen Wirkungen u. dgl. allerdings die höhere Ansicht der Natur, die ich in der vorigen Stunde bezeichnete, zum Grunde; und die Behauptungen von Anfechtungen böser Geister, von Bündnissen mit ihnen, beziehen sich auf den Kampf des guten und bösen Prinzips, der unläugbar vor uns daliegt, der eine Bedingung der endlichen Existenz zu seyn scheint, und in der Frage über den Ursprung des Übels, deren Auflösung auf so mannichfaltige Art versucht worden, von je und je anerkannt ist. Nicht einmal die beharrliche Übereinstimmung aller Völker und Zeiten konnte die Aufklärer stutzig machen. Und mit welchen Waffen zogen sie gegen eine so bedeutende merkwürdige Stimme zu Felde? Mit denen der Philosophie etwa? [53b] Wie hätten sie gesollt, da ihnen diese selbst etwas überschwengliches und verdächtiges war? Nachdem die letzten großen speculativen Köpfe, ein Descartes, Mallebranche, Leibnitz und Spinosa vom Schauplatz abgetreten, blieb mit Locke's philosophischem Protestantismus gegen die sogenannten angebohrnen Ideen [1]), welcher zu zeigen unternahm, wie durch

[1]) Dieser Ausdruck ist freylich so misverstanden worden, als brächte man sie wie ein Capital in currenter Münze mit auf die Welt, da sie vielmehr dem Geiste unaufhörlich angebohren werden, oder er sie sich selbst angebiert.

die sinnlichen Eindrücke allmählich alles auf die leere Tafel, eigentlich auf das leere Nichts, des Geistes eingezeichnet wurde, als Caput mortuum der Philosophie bloß die empirische Psychologie über: eine Wissenschaft, die mit Verkennung des
5 Gesetzmäßigen im menschlichen Gemüth, durch Beobachtung, wie es dann und wann, in diesen und jenen Zuständen darin zugeht, seiner Natur auf die Spur zu kommen gedachte. Mit dieser glaubten sich die Aufgeklärten dann berechtigt, alle Erscheinungen, die über die Gränze der Empfänglichkeit ihres
10 Sinnes hinauslagen, als Krankheits-Symptome zu betrachten, und freygebig mit den Namen Schwärmerey und Wahnsinn bey der Hand zu seyn. Sie verkannten durchaus die Rechte der Fantasie, und hätten, wo möglich, die Menschen gern ganz von ihr geheilt. — Diese scheint z. B. in Träumen,
15 wo sie von allem Zwange entbunden spielt, manche ihrer Geheimnisse zu verrathen. Daher ist der Traum ein sehr poetisches Element, und die Poesie, wohl eingedenk, daß sie selbst nur ein schöner Traum sey, hegt und liebt ihn. Die ältesten Völker [54a] haben ihr Gefühl davon sinnlich aus-
20 gesprochen, indem sie manche Träume für Vorbedeutungen der Zukunft, oder für Unterredungen mit Verstorbnen, oder für göttliche Eingebungen hielten. Die Psychologie weiß alles zu erklären, wohl gemerkt da wir physiologisch gar nicht im reinen sind, was denn der Schlaf eigentlich sey: die Träume
25 entstehen aus den Vorstellungen, die uns gerade am Tage lebhaft beschäftigt haben, nebst körperlichen Anregungen: die Vorstellungen entstehen durch Vibrationen, oder was weiß ich, der Gehirnfibern, auf diese wirkt der Umlauf des Bluts, auf diesen die Verdauung und so kommt alles aus dem Magen
30 her. Dieß ist die prosaische Ansicht der Träume: schon die homerischen Griechen waren so klug, bedeutsame und bloß zufällige zu unterscheiden, diese ließen sie aus der elfenbeinern l, jene aus der hörnernen Pforte fliegen. Wem aber mit o alles erklärt ist, wem nicht in seinem Leben Trä vor
35 gekommen sind, die aufs wenigste gesagt, von e h wunderbaren bizarren Freythätigkeit der Fantasie wird gewiß nicht von übermäßiger Poesie besch rt.

Aber die Aufklärung hat doch den Menschen durch Befreyung von den Ängstigungen des Aberglaubens eine große Wohlthat erzeigt? Ich sehe nicht, daß diese so arg waren, vielmehr finde ich jeder Furcht eine Zuversicht entgegengesetzt, die ihr das Gleichgewicht hielt, und von jener erst ihren Werth bekam. [54b] Gab es traurige Ahndungen der Zukunft, so gab es auch wieder glückliche Vorbedeutungen; gab es eine schwarze Zauberey, so hatte man dagegen heilsame Beschwörungen; gegen Gespenster halfen Gebete und Sprüche; und kamen Anfechtungen von bösen Geistern so sandte der Himmel seine Engel zum Beystande. Von der Furcht überhaupt aber (ich meyne hier nicht die Furcht vor etwas bestimmtem, gegen die ein tapfrer Muth stählen kann, sondern die fantastische Furcht, das Grauen vor dem Unbekannten) den Menschen zu befreyen, wie er denn auch die Gegenstände derselben nennen mag, dieß wird der Aufklärung niemals gelingen, denn diese Furcht gehört mit zu den ursprünglichen Bestandtheilen unsers Daseyns, wie sich leicht nachweisen läßt.

Natürlich hat sich die Aufklärung auch in die Moral gemischt, und darin großes Unheil angerichtet. Nach ihrer oekonomischen Richtung gab sie alle Tugenden, die sich nicht der Brauchbarkeit für irdische Angelegenheiten fügen wollten, für Überspannung und Schwärmerey aus. Ohne irgend eine Ausnahme für besondre Naturen gelten zu lassen, sollten alle gleichermaßen in das Joch gewisser bürgerlicher Pflichten gespannt werden, in das Gewerbs- und Amts- und dann das Familienleben, und zwar nicht aus Patriotismus und Liebe, sondern um den Acker des Staates wie Zugvieh zu [55a] pflügen, und die Bevölkerung zu befördern. Da die ächte sittliche Schätzung durchaus auf die Reinheit der Motive geht und nicht auf den Erfolg, so fragten sie vielmehr immer: was kommt dabey heraus? Die Ausübung der Tugenden sollte als nützlich auf alle Weise befördert werden, würde sie auch durch fremde Motive unterstützt, und so erfanden die Aufklärer die saubere Glückseligkeitslehre, nach welcher sie den Menschen einredeten, die Moral heische nichts von ihnen als ihren wahren Vortheil, und durch Erfüllung der Pflichten

werde auch ihr irdisches Wohl unfehlbar berathen: eine Erwägung, die, wenn sie ins Spiel kommt, derselben allen Werth nimmt. — Die Ehre, diese uns wenigstens in Überresten angestammte große Idee aus dem Mittelalter, an dessen glänzenden Hervorbringungen im Leben, wie in der Poesie sie den entschiedensten Antheil hatte, indem sie die ritterliche Tapferkeit und Liebe bildete, ist von den Aufklärern, besonders schnöde, als eine abgeschmackte Chimäre, behandelt worden, natürlich wegen der Unnützlichkeit, und weil hier das mit dem eignen Vortheil auf keine Weise passen will. Die Ehre ist gleichsam eine romantisirte Sittlichkeit; hierin liegt es schon, warum die Alten sie in diesem Sinne nicht kannten, was ich auch daraus einzusehen glaube, daß bey den Alten Religion und Moral mehr getrennt war; [1]) da nun das Christenthum das gesamte Thun des Menschen in Anspruch nahm, so rettete sich das Gefühl von der Selbstständigkeit des sittlichen Strebens dahin, und erfand neben der religiösen Moral eine noch von ihr [55b] unabhängige weltliche. Die ritterlichen Grundsätze der Ehre werden also auch so lange nicht wegfallen können, als das Christenthum einen so bedeutenden Einfluß auf unsre Sittenlehre hat, als es bisher ungeachtet seines Verfalls, noch immer ausgeübt. Aber so nach den Quellen zu fragen, findet der Aufklärer überflüßig, sondern schreitet mit seinem oekonomischen Verstande gleich zur Verurtheilung.

Die aufgeklärte Theologie besteht zuvörderst in der Foderung vollkommner Begreiflichkeit der Religion, also in der Verwerfung aller Geheimnisse und Mysterien; wo sie sich in einer geoffenbarten Religion finden, die man zum Scheine noch will gelten lassen, werden sie wegerklärt. Das Unvernünftige in dem Bestreben alles auf Verständlichkeit zurückzuführen tritt hier im vollsten Maaße ein, denn der Mensch, der ganz aus Widersprüchen zusammengewebt ist, kann sich nicht mit seiner Betrachtung in das Unsichtbare und Ewige vertiefen ohne sich in einen Abgrund der Geheimnisse zu stürzen. Ferner wird in dieser Theologie die Fantasie als

[1]) Über Quelle: Reichsanzeiger, Hennings.

das Organ der Religion, und die Nothwendigkeit, dem Unendlichen eine sinnbildliche, so viel möglich individualisirende Darstellung zu geben, verkannt. Da es sich nun in allen Religionen eräugnet, daß der innere Gottesdienst über den äußern Cärimonien, die als Zeichen desselben ursprünglich eingesetzt waren, gänzlich verlohren geht, daß die Hülle für das Wesen genommen wird, so hat die Aufklärung in ihrer Polemik hiegegen gewissermaßen Recht. Wer heißt sie aber die Idee, welche einem Gottesdienste zum Grunde liegt, nicht besser fassen, als seine grobsinnlichen Bekenner? Um [56a] ihren Namen zu verdienen, sollte sie vielmehr das gleichsam versteinerte und entseelte Symbol wieder zu beseelen wissen. Aber sie will eine pur vernünftige Religion, ohne Mythologie, ohne Bilder und Zeichen, und ohne Gebräuche. Man sieht leicht ein, daß dieß tödlich für die Poesie ist, welche einzig auf dieser Seite ihre Berührungspunkte mit der Religion hat. So wird auch gegen den Anthropomorphismus geeifert, und die Bibel die von einem Ende bis zum andern Gott unter menschlichen Bildern darstellt, kommt dabey freylich schlecht weg. Sobald der Mensch sich aber in eine persönliche Beziehung mit der Gottheit setzt, so kann er gar nicht aus dieser Vorstellungsart heraus, und es wird im Hintergrunde seines Gemüths, bewußter oder unbewußter Weise, eine menschliche Bildung schweben. Was liegt denn auch hierin so unwürdiges und verkleinerndes? Allerdings, wenn wir den Körper bloß irdisch betrachten, als ein Werkzeug sinnlicher Bedürfnisse und Genüsse. Mit geistigeren Blicken angesehen ist er eine Allegorie auf das Weltgebäude, ein Spiegel und Abbild des Universums, was die Astrologen so schön durch das magische Wort Mikrokosmus bezeichnet haben; betrachtet man nun die Natur hinwiederum als den Leib Gottes, so bekömmt der Anthropomorphismus eine ganz andre Gestalt, und eine Bedeutung, die weit über den Horizont der gewöhnlichen Aufklärung hinausgeht. — [56b] Endlich gehört zur aufgeklärten Theologie, bey einer Religion, die ein historisches Fundament hat wie die christliche, die aufgeklärte Ansicht der Geschichte, d. h. die Annahme daß ehemalige

Geschlechter in nichts von dem unsrigen verschieden gewesen seyn können, alles wird also nach dem engen Zirkel heutiger Erfahrungen gemodelt, und wenn es da nicht hineinpaßt, verspottet oder wegerklärt. Als den Stifter dieser Ansicht kann man hauptsächlich Voltaire nennen, dem unsre neueren Exegeten mehr folgen als sie selbst wissen.

Mit der Toleranz, die als Zubehör der Aufklärung betrachtet zu werden pflegt, verhält sichs ungefähr eben so. Als politische Maxime betrachtet, daß nämlich Glieder verschiedner Religionsparteyen in einem Staate ungestört ihren Gottesdienst ausüben dürfen, kann sie sehr empfehlenswerth seyn, außer wo Staat und Kirche durch höhere Verknüpfung wieder eins werden, ist aber in so fern keinesweges eine Erfindung der neuesten Zeiten. [Kaiser Friedrich II. Toleranz gegen Saracenen. — Toleranz der Türken.] Als Gesinnung hingegen fragt sich, ob sie nicht bloß verkleideter Indifferentismus ist; denn unmöglich kann es einem gleichgültig seyn ob Menschen, für die er sich interessirt, über die wichtigsten Angelegenheiten mit ihm gleich denken. Dazu, das gültige und gute hierin auch in einer von der unsrigen sehr verschiednen Form und Denkart zu erkennen, gehört philosophische Universalität des Geistes; alsdann wird es aber auch nicht mehr bloße Duldung seyn, sondern wahre Schätzung. [57a] Überhaupt liegt in dem Worte Toleranz, so bescheiden und friedlich es klingt, eine große Anmaßung. Laßt uns doch erst fragen, in wie fern die andern, verschieden gesinnten, uns dulden und ertragen mögen. So viel ist ausgemacht, daß von Toleranz noch gar nicht die Rede seyn sollte, wo man sich das Recht anmaaßt, irgend eine religiöse Ansicht mit dem Namen Schwärmerey, d. h. nur schonender ausgedrückt, Verrücktheit zu belegen. Die so gepriesene Toleranz unserer Zeiten darf aber nicht auf die mindeste Probe gesetzt werden, etwa daß jemand Ernst mit dem Christenthum macht, oder religiösen Glauben an sonst etwas, den Toleranten wunderbar scheinendes, hegt, so kommt sie in ihrer wahren Gestalt zum Vorschein, und verräth die ihr eigentlich zum Grunde liegende Maxime: Alles soll tolerirt werden außer die Religion.

Auf gleiche Weise verdient die Humanität in politischer Bedeutung (wo man z. B. gelindere Strafgesetze darunter versteht, und dergl.) ein bedingtes Lob, als eine dem Geist der Zeiten angemessene Einrichtung, indem bey geringerer Energie des ganzen Geschlechts Gesinnungen und Thaten des Grimmes und der Wildheit weniger zu besorgen stehen, und man also auch weniger davon abzuschrecken braucht. Doch kann manches in dieser Art, z. B. die gänzliche Abschaffung oder zu große Einschränkung der Todesstrafen sehr bestritten werden. Überhaupt darf nur eine Gährung in irgend eine [57b] große Masse kommen, so bricht das grausame Prinzip im Menschen mit Macht wieder los, und zeigt, daß es mit der gerühmten Sanftheit unsrer Sitten nicht weit her ist. Schon in jedem etwas anhaltenden Kriege verwildern die Menschen, und daher das unendlich Hohe des ritterlichen Geistes, welcher die Brutalität hiebey gar nicht aufkommen ließ. [Humanität als Leutseligkeit der Großen gegen die Geringen schon eine Rittertugend, Courtoisie.] — In geselliger Hinsicht ist Humanität oft nicht minder als die Toleranz bloßer Indifferentismus, eine zu gefällige Behandlung des Schlechten und Nichtswürdigen aus Mangel an Ernst und aus eigner Schlaffheit.

Die Denkfreyheit, die ebenfalls eine Erfindung unsrer Zeiten seyn soll, ist nothwendige Bedingung der Aufklärung, und die Aufklärer wissen sie daher nicht genugsam zu preisen. Nun heißt es zwar nach dem alten Sprichwort: Gedanken sind Zollfrey; man sollte also meynen, Denkfreyheit wäre zu allen Zeiten in der Welt gewesen, wenn man sich nur mit seinen Gedanken fein still gehalten hätte. Sie wollen aber noch die Freyheit dazu haben, ein langes und breites darüber zu schwatzen, und zu schreiben und zu drucken. Dieß fällt denn mit der sogenannten Publicität zusammen, d. h. der Erlaubniß und Freyheit die Verhandlungen bey politischen Geschäften durch den Druck öffentlich zu machen; einer vielgepriesenen Erfindung, die aber aufs höchste nur Ersetzung eines Mangels seyn würde, indem ja in alten [58a] Staaten die Geschäfte gleich weit öffentlicher, vor den Augen Aller

verhandelt wurden. — Von der Schreib- und Druckfreyheit kann man aber doch nicht sagen, daß sie eigentlich vorhanden sey, wo sie den Schriftstellern bloß durch den guten Willen der gerade jetzt Regierenden gegönnt wird, wenn sie nicht durch constitutionelle Gesetze gesichert ist, welches sich wohl nur von wenigen Ländern Europa's rühmen läßt. In so fern fand sie im Mittelalter mehr Statt, wo man wegen der Trennung von Staat und Kirche und des häufigen Zwiespalts zwischen ihnen bey dem einen oder dem andern Schutz finden konnte; es finden sich daher auch die auffallendsten Beyspiele kühner Schreibfreyheit im Dante, Petrarca, Boccaz, den Minnesängern u. s. w. Seit der Reformation sind in den protestantischen Staaten die religiösen Angelegenheiten von den weltlichen Fürsten abhängig geworden, in den katholischen hat der Argwohn strenge Censur, Bücherverbote und dergleichen hervorgebracht. — So wie die Sachen jetzt stehen, kann freylich die Einschränkung der Druckfreyheit sehr verderblich werden, an sich betrachtet, läßt sich über die Gränzen derselben wohl sehr streiten, und es könnte vielleicht empfohlen werden, manche Untersuchungen in einer fremden gelehrten Sprache zu schreiben, eine alte Sitte, welche der Vorwitz und dann auch die Ungelehrtheit der neuern Zeit abgebracht hat.

[58b] Daß ich den Geist des Zeitalters in Wissenschaften und sonst richtig als eine ungebührliche Herrschaft des Verstandes im Verhältniß zur Vernunft und Fantasie charakterisirt habe, erhellet auch aus den Begebenheiten selbst, welche auf die heutige Gestalt und Bildung Europa's am entschiedensten gewirkt haben. Es sind außer der Reformation, von welcher die Aufklärung herstammt, ja die schon die Aufklärung im Keime selbst war, lauter Erfindungen welche darauf abzweckten dem Menschen durch bequemere Werkzeuge eine größere Herrschaft über die äußerlichen Dinge zu verschaffen, wodurch also der bloß mit ihnen beschäftigte Verstand natürlich zur eminentesten Kraft erhoben ward: die Erfindung des Schießpulvers, die Entdeckung von Amerika und Wiederfindung von Indien, welche wiederum nur durch Vervollkommnung der Schiffahrt vermittelst des Compasses möglich ward, und die

Erfindung der Buchdruckerey. Wie die neuere Physik ihre meisten Entdeckungen den vollkommneren Werkzeugen verdankt, ist schon angeführt worden. Jene Begebenheiten nun, wie bewundernswürdig sie in Hinsicht auf ihre Urheber seyn mögen: die Reformation wegen ihrer heroischen Wahrheitsliebe, die übrigen wegen des aufgewandten Scharfsinnes, so scheinen sie mir doch sämtlich sehr verderblich auf Europa gewirkt zu haben. Die Reformation zuvörderst hat wider Misbräuche geeifert, deren Abstellung in der Gesammtheit der Kirche (das bedeutet ja Katholicismus) vielleicht allmählicher, später, aber universeller [59a] und daurender zu Stande gekommen wäre. Übrigens gleichen die Reformatoren schon darin den neueren Theologen, gegen die sie übrigens Heroen und Colossen waren, daß sie, Gegner aller Mystik, gleichsam um den Wunderglauben markteten, wie wohlfeil sie etwa damit abkommen möchten; daß sie die Nothwendigkeit und Bedeutung einer sinnbildlichen Entfaltung der Religion in Gebräuchen und Mythologie verkannten, und endlich daß sie sehr unhistorisch zu Werke gingen, indem sie die ganze Geschichte des Christenthums von beynah anderthalbtausend Jahren, nur etwa die ersten Generationen abgerechnet, mit Einem Streiche vernichteten. Die protestantisch gewordnen Länder erlitten durch sie anfangs einen großen Rückschritt in eine barbarische Controverszeit; die nachherigen Fortschritte in den Wissenschaften waren mehr indirecte Wirkung. In den katholisch gebliebnen Ländern erfolgte ebenfalls eine Hemmung und Stillstand der schon so blühenden Bildung, indem die um ihre Existenz kämpfende Kirche illiberal und argwöhnisch ward. Zuvor war sie die milde Mutter der Künste gewesen: in der Musik hat uns der Kirchengesang vielleicht die einzigen ächten Überreste Griechischer Musik bewahrt; die Mahlerey verdankt ihr alles: Gegenstände, Begeisterung und großen Wetteifer; die Sculptur und Architectur nicht zu erwähnen. Noch hat die Mahlerey in keinem protestantischen Lande zu einigem Flor gelangen [59b] können, (Holland etwa ausgenommen: was bedeutet dieß aber gegen die großen Italiänischen Gemählde aus dem 16ten Jahrhundert?) und

es läßt sich leicht nachweisen daß dieß von der religiösen Verfassung herrührt. Europa, bestimmt, nur eine einzige große Nation auszumachen, wozu auch die Anlage im Mittelalter da war, spaltete sich in sich: das wissenschaftliche Streben zog sich nach Norden, die Kunst und Poesie blieb im Süden; und da ohne die Reformation Rom verdienter Maßen der Mittelpunkt der Welt geblieben wäre, und die ganze Europäische Bildung Italiänische Farbe und Gestaltung angenommen hätte, so gaben jetzt Frankreich und England den Ton an, und unnatürlich verbreitete sich von daher aus der Westwelt vieles auch über Deutschland, den eigentlichen Orient von Europa. Deutschland, als die Mutter der Reformation, hat auch an sich selbst die schlimmsten Wirkungen von ihr erfahren: in zwey Nationen, die nördliche und südliche geschieden,[1]) die ohne Zuneigung und Harmonie von einander nicht wissen, und sich hinderlich fallen, statt gemeinschaftlich herrliche Erscheinungen des Geistes hervorzurufen, hier durch Misbrauch der religiösen Freyheit erschlafft, dort durch geistlichen Despotismus gedrückt und dumpf geworden, und noch ist keine Aussicht zur Vereinigung da. Deutschland spielt die übelste Rolle in der Geschichte und ist in Gefahr seine Selbstständigkeit ganz einzubüßen.

[60a] Die Entdeckung der fremden Welttheile hat zwar bey den Nationen, von denen sie herrührte, den Portugiesen und Spaniern, eine große heroische Periode hervorgebracht, und sie auf eine Zeitlang zu Mittelpunkten Europäischer Bildung gemacht. Im Ganzen aber hat sie den Luxus unermeßlich gesteigert, und dadurch die Herrschaft der handelnden Nationen über die nicht handelnden, und wiederum in jenen durch die Fabriken-Industrie den Despotismus des Geldes, die Abhängigkeit der Armen von den Reichen aufs stärkste fixirt. Die Erfindung des Schießpulvers hat den ritterlichen Geist zerstört, wie schon Ariost so schön klagt, und sonst eine Menge politischen Unsegen über Europa gebracht. Die Buchdruckerey endlich hat den ungeheuersten Misbrauch der Schrift möglich gemacht und veranlaßt. [Fausts Bündniß mit dem

[1]) Goethe: Der ungebildete und bildlose Theil Deutschlands.

Teufel.] Der einzige wesentliche Dienst, den sie der Welt geleistet haben mag, war wohl gleich zu Anfange die Verbreitung der classischen Autoren: denn es scheint, daß die Geister durch Keime aus dem Alterthum befruchtet werden mußten, um sich mit neuer Energie in Kunst und Wissenschaft zu regen; schon vor Erfindung der Buchdruckerkunst war dieß mehr oder weniger bey den großen Dichtern der Fall gewesen. Nachdem sie dieß bewirkt, hätte sie nur wieder untergehen mögen, wenigstens wären dann die monstrosen Erscheinungen der modernen Literatur, wie ich sie in den ersten Stunden geschildert, nicht zum [60 b] Vorschein gekommen. Das sieht freylich jeder leicht ein, daß es bequemer ist, ein Buch sogleich in 500 Exemplaren zu drucken, als es eben so oft abzuschreiben. Allein es fragt sich, zu welchem Zwecke die Schriften denn so sehr vervielfältigt werden müssen? Sind es Gesetze, Verordnungen, andre zum allgemeinen Wohl gereichende Bekanntmachungen, so wird eine einzige öffentlich ausgestellte Tafel dasselbe verrichten. Sind es Erfahrungen, Beobachtungen die wirklich ein Fach von Kenntnissen bereichern, so wird es genug seyn, sie in einer oder ein paar Bibliotheken handschriftlich niederzulegen. Der gründliche Gelehrte muß ja doch große Bibliotheken zu Rathe ziehn, und kann sich nicht alles selbst verschaffen. Was sollen die sich endlos wiederhohlenden Lehrbücher? In allen Kenntnissen die nicht bloße Nomenclatur sind, muß doch praktische Anleitung das beste thun, wie z. B. in der Medicin. Ja auch in der Philosophie hielten die Griechen den mündlichen Unterricht für weit vorzüglicher, und ihre besten Schriften in diesem Fach sind Nachbildungen der Kunstwerke der freyen Mittheilung. — Was nun Poesie insbesondre betrifft, so hat die Bequemlichkeit der todten Buchstabenmittheilung für den Zauber des lebendigen Vortrags die Empfänglichkeit um ein großes vermindert. [61 a] Bey den Griechen lebte die dramatische Poesie auf dem Theater, die lyrische im Gesange, die epische im Munde der Rhapsoden; und auch als die Poesie gelehrter behandelt zu werden anfing, fand der Dichter durch eine öffentliche Vorlesung das Mittel sich glänzend bekannt zu

machen. [Antimachus. Herodot.] Im Mittelalter lebte die Poesie wieder im Gesange und der Declamation der Troubadours und Conteurs, noch Ariost hat auf diese Art seine Gesänge ursprünglich zur Vorlesung bestimmt. In den
5 südlichen Ländern, wo man weniger lieset, hat das mündliche öffentliche Erzählen bis jetzt seinen Reiz behalten. — Solch eine Mittheilung erregt ganz andre Spannung und Theilnahme als das einsame ungesellige Lesen. Aber auch den Zauber der Schrift selbst hat die Buchdruckerey großentheils
10 aufgehoben. Bey der Schwierigkeit sich Bücher zu verschaffen, war ein einziges schon ein kostbares Besitzthum, das von Geschlecht zu Geschlecht forterbte: es war eine romantische Armuth. [Sitte die Bücher an Ketten zu legen.] Jetzt sind die Menschen durch die Leichtigkeit des Besitzes gegen
15 das Vortrefflichste so gleichgültig geworden, daß sie meistens gar nicht mehr mit Andacht, sondern bloß zu gedankenloser Zerstreuung lesen. War die Begierde nach einem Buche damals so hoch gestiegen, daß man es gar nicht mehr entbehren konnte, so mochte man sichs durch eine eigne Ab-
20 schrift verschaffen, und Fürsten mochten deßhalb Bothschaften zu einander schicken. [Kaiser Maximilian.] Wir sehn [61b] daß die Druckerey die besonders bestimmt schien, merkwürdige Denkmäler der Vorzeit vor dem Untergange zu sichern, dieß, außer in der früheren Epoche, gar selten geleistet hat, daß
25 die merkwürdigsten Handschriften aus dem Mittelalter bis jetzt ungedruckt daliegen, und wenn sie einmal gedruckt wurden, so geschah es nicht durch die Industrie der Buchhändler, sondern durch freygebige Unterstützung der Fürsten (wie bey Muratori, Leibniz u. s. w.). — Mit der unnützen Leserey
30 dagegen hat die unnütze Schreiberey in gleichem Maße zugenommen. Ehedem konnte sie kein Gewerbe seyn, man zeichnete seine Gedanken zuvörderst zu seiner eignen Befriedigung auf, und dieß ist die rechte Art Schriftsteller zu seyn; bey der Schwierigkeit die Geistesprodukte allgemein bekannt
35 zu machen, drang nur das Vortrefflichste durch, (dieses aber in einem Grade, wie vielleicht nachher nicht mehr; z. B. zur Lesung und Erklärung von Dantes Göttlicher Komödie wurde

in Florenz eine eigne Professur errichtet, eine Ehre die, so viel ich weiß, keinem andern neueren Dichter widerfahren ist) und die Welt wurde nicht mit den unzähligen Ausgeburten unreifer Geister heimgesucht. — Man wird mir einwenden, daß ich ja selbst so vieles, vielleicht unnützes drucken lasse, und ich möchte mit einer Redensart antworten deren sich die Engländer vom Tabacksrauchen bedienen, wenn man in einer engen Stube mit vielen Tabacksrauchern, nur dadurch daß man es mitthut, den üblen Dunst von sich abwehren kann (to smoke in one's own defence): [62a] I print in my own defence. — Übrigens aber, wenn es möglich wäre, daß durch gemeinschaftliche Übereinkunft der Gebrauch der Buchdruckerey aufgehoben würde, so wäre ich es gern zufrieden, es blieben mir noch andre Arten der Gedankenmittheilung übrig, wie z. B. die, welche ich jetzt eben ausübe und die mir weit vorzüglicher dünkt. — Alles bisherige ist übrigens keinesweges so zu verstehen, als ob nicht jetzt, da das Bedürfniß gedruckter Bücher habituell geworden, die Abschaffung das größte Unheil verursachen würde, ja selbst ein furchtbares Mittel in der Hand des Despotismus werden könnte, sondern es ist von einer ursprünglich andern Wendung die Rede, welche die neuere Cultur ohne diese Erfindung hätte nehmen können.

[1]) Der unvermeidliche Einfluß von allem bisher geschilderten auf die Poesie ist leicht einzusehen. Die ausschließende Richtung aufs Nützliche muß ihr, consequent durchgeführt, eigentlich ganz den Abschied geben; und die wahre Gesinnung der Aufgeklärtheit darüber läuft auf die Frage des Mathematikers hinaus: was denn durch das Gedicht bewiesen werde? Die Quellen aller Fiction versiegten indem man die Mythologie unter die Rubrik des Aberglaubens verwies, und aus der Natur die Symbolik verschwand. [Hamlet. Macbeth. Voltaire.] Es that sich eine gleichsam protestirende Kritik auf, welche das wahrhaft Positive in der Poesie und Kunst, was sie nicht ganz wegläugnen konnte, das Genie,

[1]) Sechste Stunde.

beynah als [62b] das feindselige Prinzip betrachtete, und es dem Negativen, dem sogenannten Geschmack unterworfen wissen wollte. Eine nichtige und bloß eingebildete Entgegensetzung: in ihrer ächten Bedeutung sind diese Dinge unzertrennlich eins. So ist auch die Sage von einer zügellosen Fantasie aufgekommen, die, wo man sie mit einigem Scheine zu finden glaubte, nichts weiter ist als ein ungeordnetes Gedächtniß; den gänzlich Fantasielosen ist freylich alle Fantasie excentrisch und zügellos. Die schaffende Fantasie ist zugleich unbedingt frey und gesetzmäßig, in ihr kann daher keine Zügellosigkeit Statt finden. Man muß nur wissen, daß die Fantasie, wodurch uns erst die Welt entsteht, und die wodurch Kunstwerke gebildet werden, dieselbe Kraft ist, nur in verschiednen Wirkungsarten. Jene Kritik dringt aber auf lauter bloß negative Tugenden: Vermeidung des Anstößigen, Unschicklichen u. s. w., und so besteht denn auch ihr Ideal des poetischen Styls darin, daß man in Versen nichts sage, was man nicht auch in Prosa (der bürgerlichen gemeinnützigen Sprache) sagen dürfte, wie sich ja überhaupt alles Überschwengliche im Menschen der Nutzbarkeit fügen soll.

Dieser Kritik der Correktheit ist nun die unsrige diametral entgegengesetzt, und deßwegen war es nöthig ihre Maximen tiefer aus den Gründen und dem allgemeinen Geiste des Zeitalters zu entwickeln. Ich glaube daß man in der Kunst, wie unbedingt verwerfen, so auch unbedingt anerkennen muß. Wo man einmal das Göttliche gefunden, gebe man sich mit einer Art von Andacht hin, um sich ganz davon durchdringen zu lassen; erst durch vorgängige Anbetung der großen [63a] Meister erwirbt man sich das Recht, sie nachher etwa zu tadeln. Weit entfernt, von der Weisheit des Zeitalters mit einer Art von Mitleid auf die Werke der Vorzeit herunter zu schauen, [1]) auf ihre Rohheit, die in ihnen herrschenden abergläubischen Vorstellungen trete ich mit der innigsten Ehrerbietung vor sie hin, fest überzeugt, daß jedes Zeitalter in Rücksicht auf Poesie und Kunst vorzüglicher sey als das unsrige.

---

[1]) Bouterweck Geschichte der Italiänischen Poesie.

Die einzige Frage, welche uns nach dieser Schilderung des gegenwärtigen Zustandes der Europäischen Bildung in allen ihren Zweigen zu beantworten übrig bleibt, betrifft die Aussicht in die Zukunft. Ist dieser Zustand hoffnungslos fixirt? ist sogar noch ein tieferes Herabsinken zu befürchten? Oder zeigen sich Spuren und Andeutungen einer Rückkehr zum besseren? Für die Hoffnung spricht schon die allgemeine Betrachtung der menschlichen Natur, daß alles Wesentliche und an sich Gültige in ihr eigentlich unvergänglich und ewig ist; daß, was die Grundlage unsers Daseyns ausmacht, Sittlichkeit und Religion, Poesie und Philosophie, wie es keinen zufälligen Ursprung in der Zeit gehabt, so auch niemals untergehen kann. Nur schlummern können die höheren Anlagen des Menschen, herabgezogen werden durch das Gewicht des Irdischen und Materiellen, umbaut und in ihrer Wirksamkeit gehemmt durch die Verfassung [63 b] der Gesellschaft, so daß gegen die Gewalt der allgemeinen Sitte und Gewöhnung die Kraft des Einzelnen sich vergeblich auflehnt, und wie in einem reißenden Strome bloß einen kleinen in geringer Entfernung schon unmerkbar werdenden Wirbel verursacht. Es ließe sich wohl historisch zeigen, daß seit der Epoche, von welcher ich den Anfang des gegenwärtigen Zeitalters herleite, die Opposition gegen das negative Prinzip niemals ganz geschlafen hat; nur regt sie sich in der neuesten Zeit in Deutschland entschiedner und kräftiger. Da wir nun in der menschlichen Bildungsgeschichte überhaupt das Naturgesetz einer wechselnden Flut und Ebbe, oder wie es Hemsterhuys ausdrückt Sonnennähe und Sonnenferne, schon in mehreren Erfahrungen bestatigt wahrnehmen können: so sehe ich nicht, was in der Hoffnung auf Erneuerung, auf einen großen Umschwung in den Richtungen des geistigen Strebens, an sich so widersinniges seyn soll. Regeneration heißt der vermittelnde Begriff, zwischen der Vergänglichkeit des Einzelnen und der Unsterblichkeit des Allgemeinen, welches sich zu jenem wie die Seele zum Leibe verhält. Der Genius des Menschengeschlechts ist ewig und nur einer, er bildet sich nur von Zeit zu Zeit eine neue Gestalt an, wenn die vorige veraltet:

sein Symbol ist der aus seiner eignen Asche wieder auflebende Phönix. [64a] Laßt uns doch unsern Blick über die enge Gegenwart erheben, laßt uns bedenken, wie das, was den gewöhnlichen Menschen ganz absorbirt, seine Umgebung, der Kreis seiner Lebenserfahrungen, bald nur ein Punkt in der Geschichte seyn wird; wie tausend mit so lautem Geräusch betriebne Bestrebungen keine Spur hinterlassen, andre der Nachwelt klein und unbedeutend erscheinen werden; laßt uns einen Standpunkt erschwingen, von wo aus wir dieß Ganze, was ich eben als das letzte Zeitalter geschildert, vielleicht gar nicht als etwas für sich bestehendes, sondern als einen Übergang, eine Vorbereitung, eben als jenen Verbrennungsproceß erblicken. Für die wahrhaft historische Betrachtung gehen Menschenalter und Jahrhunderte zusammen in ein einziges Aufathmen des Menschengeschlechts, ein einziges Pulsiren seiner Lebenskräfte.

Mehrere meiner Freunde und ich selbst haben den Anfang einer neuen Zeit auf mancherley Art, in Gedichten und in Prosa, im Ernst und im Scherz verkündigt, [1]) und gewisse ehrenfeste Männer, die von keiner andern Zeit einen Begriff haben, als der, welche die Thurmglocken anschlagen und die Nachtwächter ausrufen, haben uns aus diesen frohen Hoffnungen ein großes Verbrechen gemacht. Ein bejahrter Mann besonders, der das Unglück hat, wenn er seine Sprachwerkzeuge einmal in Bewegung gesetzt hat, aus bloßer Kraft- [64b] losigkeit sie nicht wieder zum Stillstand zu bringen und so zum Schweigen gelangen zu können, ist dadurch ganz aus der Fassung gebracht worden, und schreibt immerfort dagegen, so wie Münchhausen noch drey Tage nach der Schlacht sich den Arm mußte halten lassen, weil die Bewegung des Hauens convulsivisch fortdauerte. — Das entsetzliche, gar nicht aufhörende Geschrey dawider von allen Seiten scheint doch zu verrathen, daß die Gegner unsre Behauptung nicht für so ungereimt halten als sie vorgeben, daß sie doch vielleicht heimlich fürchten, im ruhigen Besitz der Richtigkeit durch jene

[1]) Stelle aus Novalis Schriften. [*II¹ 6 ff.; I² 285 f.; I³ 219 f.; I⁴ 152 f.; I⁵ 213.*]

verhaßten Anmuthungen gestört zu werden. Sie sind auch darüber entrüstet, daß man manche Autoren, die sie bisher mehr auf Autorität und aus Gewöhnung als aus wahrem Triebe verehrt haben, nicht mehr will gelten lassen, daß man es gerade heraus sagt, sie seyen nur mittelmäßige Poeten, und schlechte Philosophen oder Kritiker; sie glauben sich zugleich mit herabgesetzt. Auch hier scheint dasselbe Motiv dem heftigen Emporen dagegen zum Grunde zu liegen. Ein auf gültige Ansprüche gegründeter Ruf, muß aus der schärfsten Prüfung bewährt hervorgehn; wenn schon ein paar hingeworfne Einfälle einer großen Schriftsteller-Reputation einen Stoß geben, (so wie bey Shakspeare das bloße Sausen von Pyrrhus' [65a] Schwert den kraftlosen Altvater Priamus zu Boden stürzt) wie würde es dann erst bey einer ernsthaften und erschöpfenden Untersuchung aussehen? Sie verabscheuen aufs äußerste die Maxime, daß bey literarischem Ansehen keine Verjährung Statt haben soll, die Rücksichtslosigkeit der öffentlichen Äußerungen, endlich das unbedingte Anerkennen und Verwerfen, da sie aus eigner Halbheit auch die fremde in Schutz nehmen.

So thöricht sind diejenigen nicht, denen man die Ehre erweist, sie vorzugsweise die Partey in der Literatur zu nennen, (denn in der großen Masse der Gemeinheit muß sich natürlicher Weise das Gute suchen und uneigennützig zusammenhalten) daß sie sich einbilden sollten, einige philosophische und poetische Werke würden unmittelbar auf die gegenwärtige äußre Verfassung der menschlichen Angelegenheiten wirken; auf Märkten und Straßen werden die stillen Mysterien eines strebenden Gemuths nicht gefeyert. Wir wissen zu gut, daß die meisten Menschen über die durch die bürgerliche Ordnung zum Lernen bestimmte Periode einmal hinaus, sich so beschränkt fixiren, daß sie, weit entfernt ein universelles Interesse zu haben, und fähig zu seyn etwas Großes, das allen ihren bisherigen Gewöhnungen widerspricht, mit gesammelter Kraft sich anzueignen, vielmehr nur wie Uhren für die täglichen Verrichtungen maschinenmäßig [65b] aufgewunden werden. Ja auch bey der empfänglicheren Jugend, die von Natur

dem Neuen geneigt ist, wird oft nur ein oberflächlicher Enthusiasmus entzündet, der wie ein Strohfeuer ablodert: indem sie das Höchste ohne alle Anstrengung gleich aus der nächsten Hand zu überkommen gedenken, entstehen Bewunderer und
5 Nachahmer, die weit schlimmer sind als die Gegner, weil diese das, was man beabsichtet, nicht so arg verkennen können, als es jene zur Fratze entstellen. — Wir schmeicheln uns also keinesweges einer schon erfolgten allgemeinen Anerkennung; wir behaupten nur es seyen Keime eines neuen Werdens aus-
10 gestreut: unter welchen Zeitbedingungen sie sich fruchtbar erweisen werden, läßt sich nicht im voraus bestimmen. Auch wenn man ganz allein bliebe, und gar nicht auf einen sich erweiternden Bund gemeinschaftlich strebender Geister rechnen dürfte, so wäre man darum nicht weniger berechtigt zu sagen,
15 es fange eine neue Zeit an, so bald man es in sich fühlt. Denn aus dem höheren Gesichtspunkte angesehen ist die Zeit eine Hervorbringung des freyen Menschen, und es hängt von ihm ab, was er für sich in den Schooß der Vergangenheit versenken, und was er als Gegenwart festhalten will, um
20 seine Zukunft daraus zu entwickeln. Das muß doch jeder selbst wissen, [66a] ob wirklich neue Quellen des Daseyns in ihm aufgegangen sind. — Es ist aber mit diesem Beginnen einer andern Zeit so wenig eine Vernichtung alles Ehemaligen gemeynt, (wie uns fälschlich vorgeworfen wird)
25 daß wir vielmehr ausdrücklich bekennen, durch die großen Geister der Vorzeit auf den Weg gebracht worden zu seyn. Die Anbeter des gegenwärtigen Zeitalters sind es vielmehr, welche das wahre Alte verachten, indem ihnen das letztvorhergegangne viel größer und verwundernswürdiger vorkommt.
30 So kann einem, der auf einer platten Ebne steht, durch einen Sandhügel die ganze weite Aussicht verdeckt werden; aber der Wind weht diesen Sandhügel weg und dann kommen erst die blauen Berge als die wahre Gränze des Horizonts zum Vorschein.

35 Ich sehe dem Einwurf entgegen, die von mir dargelegte Ansicht sey ein empörtes und undankbares Kind des Zeitalters, dessen Bildung meine Gedanken in Farbe und Gestalt

doch an sich tragen; und ich bestreite daher das Zeitalter mit seinen eignen Waffen. Allein das wird gar nicht von mir behauptet, daß man gar nichts von ihm annehmen solle, eben so wenig als es mir einfällt, das Streben, welches seinen Geist ausmacht, für eine bloß zufällige Abirrung auszugeben, und nicht einzusehn, daß nothwendiger Weise in der Bildungsgeschichte auch diese Richtung vorkommen, und so weit als möglich verfolgt werden mußte. [66b] Was wahrhaft reell darin ist kann und wird nicht untergehn; und wer sich dessen nicht Meister gemacht hat, wer nicht mit dem Zeitalter auf seinem eignen Gebiet in allem gleichen Schritt halten kann, der soll von der neuen Zeit noch gar nicht mitsprechen. In der absoluten Schätzung bleibt dem ungeachtet das Negative was es ist; wenn schon für mich, so wie zwey Verneinungen in der Sprache wieder bejahen, indem ich das Negative als negativ setze, wieder ein Positives daraus wird. Wie chemische Verwandtschaft durch Entgegensetzung bedingt ist, wie der negative Pol eines Magneten den positiven eines andern anzieht, so ruft auch ein Extrem sein entgegengesetztes hervor; und Übersättigung mit Irreligiosität kann Religion erwecken, sittliche Schlaffheit neuen Enthusiasmus, und prosaische Erstorbenheit neue Poesie, so wie ein Empirismus der alles menschliche Wissen zu einem Aggregat ohne Unterordnung und Zusammenhang macht, zur Philosophie zurückführt. Im Laufe der Zeiten verändert sich immerfort alles, was gewesen ist kommt so nicht wieder: das Alte kann also nicht ohne weiteres hergestellt werden, sondern soll etwas neues entstehn, so wird es nothwendig ein Produkt heutiger Bildung mit ehemaliger befruchtet seyn. Das ganze Spiel unsrer geistigen Kräfte beruht auf dem beständigen Wechsel [67a] nach außen gerichteter und auf sich zurückgewandter Thätigkeit; eben so scheint auch der gesamte Geist in wechselnder Contraction und Expansion begriffen zu seyn. Wer weiß, alles was ich als die letzte Periode geschildert habe, ist nur als eine einzige große Reflexion des Menschengeschlechts über sich selbst anzusehn, und mußte deswegen nothwendig ein negatives Ansehen gewinnen. So viel ist gewiß, daß in der Form der neuesten

Philosophie ein gesteigertes Bewußtseyn, ein Grad des Selbstverständnisses ausgedrückt ist, wie es sich zuvor noch nie in philosophischen Unternehmungen offenbart hat. So muß auch der heutige Dichter über das Wesen seiner Kunst mehr im klaren seyn, als es ehemalige große Dichter konnten, die wir daher besser begreifen müssen, als sie sich selbst; eine höhere Reflexion muß sich in seinen Werken wieder in Unbewußtseyn untertauchen. Deswegen ist jetzt Universalität das einzige Mittel, wieder etwas Großes zu erschwingen. Ein Dichter muß nicht nur die umfassendsten Studien antiker und moderner Poesie gemacht haben, er muß in gewissem Grade auch Philosoph, Physiker und Historiker seyn. Kein Wunder, daß dabey seine eignen Werke oft nur wie einzelne Versuche aussehen, da eine gewisse Einseitigkeit der Virtuosität so günstig ist. Doch wird nur erst Einzelnes im rechten Sinne vollendet ausgebildet, [67b] so wird sich fertige Meisterschaft auch schon mit der Zeit wieder einstellen.

Was ich zu den Regungen des wieder auflebenden Geistes rechnen zu müssen glaube, ist zum Theil nicht so gar neu; nur hatte es sich, isolirt unter dem Haufen der Misverständnisse, scheinbar verloren, und scheint erst jetzt wieder vereinigt auf einen Brennpunkt zu wirken. Vor mehr als vierzig Jahren stand Winkelmann auf: er öffnete mit heiliger Begeisterung den Tempel antiker Kunst, und weihete sich selbst zum Priester der alten Götter. Er hat zunächst zwar nur von den bildenden Künsten gesprochen, aber aus wenigen Andeutungen sieht man, daß er durch das Medium derselben auch die Poesie der Alten sehr gut erkannt hatte; und seine Betrachtungsart der Denkmäler des Alterthums in jenen bleibt ein vollendetes Vorbild für jede Darstellung des classischen Geistes von andern Seiten. Er hatte die Kühnheit, die gesamte neuere Kunst, ein paar ihrer ältesten großen Meister ausgenommen, gerade hin zu verwerfen; ja er that den Werken dieser sogar Unrecht, indem er sie nur als Annäherungen an das Antike betrachtete, nicht als eigenthümliche Schöpfungen in einer gegen über liegenden Sphäre: eine für ihn, der ganz Grieche war, nothwendige Einseitigkeit. In der

Philosophie fehlt es ihm an Schule, doch zog ihn sein Instinkt zu dem größten Style der Speculation hin, der [68a] aus dem Alterthum auf uns gekommen, und wo er philosophirt, da platonisirt er auch. Von seinen großen Einsichten zeugt übrigens seine Geringschätzung der damaligen Philosophie der Engländer und Franzosen, besonders ihrer Kunstkritik, die freylich wie die Stimme eines Propheten in der Wüste verhallte.

Noch früher war Lessing aufgetreten, aber seine bedeutendste Periode fällt mehr gegen das Ende seines Lebens. Es versteht sich, daß ich ihn hier nicht als Dichter anführe: dieß war er gar nicht, wie er selbst eingestanden hat; für einen Kunstrichter hielt er sich eher, aber auch hiezu fehlte es ihm an Empfänglichkeit für viele Seiten der Poesie, und an vollständiger historischer Kenntniß. Er ist vielmehr ein auffallendes Beyspiel geworden, daß der bloß berechnende Verstand weder die Poesie auszuüben noch sie zu ergründen hinreicht. Hier kann es ihm also nur angerechnet werden, daß er sich niemals durch Autorität und eingeführten Kunstschlendrian blenden ließ. Aber ein Denker war er, der in alle Fächer des menschlichen Wissens revolutionäre Anregungen brachte. Ein unsterbliches Muster hat er in sich aufgestellt von uninteressirter, unbestechlicher, unermüdeter Wahrheitsforschung, und von dem edlen Zorn und Haß gegen das Schlechte, Nichtige und Verkehrte. Auch in der Theologie bewies er großen Ernst, und verursachte eben deswegen allgemeinen Scandal. [Seine Prophezeyung. Friedrichs Gedicht darüber] „Er blieb zwar [68b] nur die Skizze eines vortrefflichen Philosophen", aber seine Vorliebe für Spinosa, den schon der scharfsinnige Bayle so ganz miskannt hatte, beweist was er unter andern Umständen hatte leisten können.

Auch Hemsterhuys zwar ein Holländer, der Französisch geschrieben, aber wohl nur von Teutschen recht geschätzt worden ist) der so vertraut mit der Cultur der Encyklopädisten, dennoch die Rechte der Speculation, der Sittlichkeit, der Kunst und der Religion gegen sie in Schutz zu nehmen wagte, und sich an die Formen des Alterthums anschloß, muß als ein Vor-

bote der wieder erwachenden Philosophie, gleichsam ein Prophet des transcendentalen Idealismus betrachtet werden.

Dieser, in seiner ersten Gestalt, als Kriticismus von Kant aufgestellt, belebte zwar zuerst wieder philosophische Ideen (die ganz abhanden gekommen waren, und die sich so fruchtbar bewiesen, daß er, fast ohne Kenntniß von Kunst und Poesie, in seiner Kritik der Urtheilskraft dennoch die Region des Geistes glücklich traf, wo diese Erzeugnisse zu Hause wären, und ihre Unabhängigkeit von fremdartigen Gesetzgebungen behauptete) aber mehr mit einer negativen Tendenz, und da das Ganze des Systems nur künstlich zusammengekittet, nicht organisch aus Einem Mittelpunkt entstanden war, mußte es in den Köpfen der Schüler bald in Formalismus ausarten. Consequenter, mit größerer Schärfe und in lebendigerer Einheit durchgeführt, ist der transcendentale Idealismus [69a] jetzt in seiner strebendsten Entwicklung. Dem Dichter, der ihn zu brauchen versteht, ist dadurch der Zauberstab in die Hand gegeben, mit Leichtigkeit den Geist zu verkörpern, und das Materielle zu vergeistigen, da die Poesie ja eben zwischen der sinnlichen und intellectuellen Welt sich schwebend erhalten muß.

In der Physik hat sich ebenfalls neue Lebensregung gezeigt. Ohne hier ausmachen zu wollen, ob eine objektive Wissenschaft der Natur möglich ist, oder ob dem Menschen nur abgerißne Seherblicke in ihre geheimnißvolle Werkstätte gegönnt sind, kann es doch nicht zweifelhaft seyn, daß die Rückkehr zum Naturganzen nach Vervollkommnung der empirischen Kenntnisse auch für die Poesie fruchtbar werden wird. Die neuen Wahrnehmungen und Ahndungen dürften in der Mythologie Herberge suchen, diese neu allegorisiren und beseelen.

Was die Poesie betrifft, so habe ich schon öfter geäußert, daß ich das meiste, was die Deutschen in der letzten Periode verehrt haben, für durchaus null halte. Ich sehe wenigstens nicht, wie sich auf die Wielandische mattherzige Schlaffheit und manierirte Nachahmerey sollte weiter fortbauen, oder was sich aus der Dürftigkeit eines Ramler, Kleist, aus der faden

Süßlichkeit eines Geßner, oder um Neuere zu nennen, aus der pretiösen geistlosen Künsteley eines Matthisson [69b] sollte entwickeln lassen.[1]) — Im Klopstock. ungeachtet er die Misverständnisse und die Affectation so ins Große getrieben wie schwerlich vor ihm ein andrer Dichter, ist vielleicht dennoch etwas, das nicht ganz untergehen kann; er muß wenigstens im grammatischen Theile der Poesie, wiewohl auch hier seine Erfindungen von Mißverständnissen getrübt waren, gewissermaßen als ein Stifter betrachtet werden. So Bürger, der ein Beyspiel abgiebt, wie wohlthätig oft eine einzige poetische Anschauung aus einem fremden Zeitalter wirken kann: denn nur durch seine Bekanntschaft mit den altenglischen Balladen erhob er sich dazu, Töne ächter Volkspoesie anzugeben, da er sonst vermuthlich bey kalter Schulpoesie stehen geblieben wäre. Goethe bleibt aber doch der Wiederhersteller der Poesie in Deutschland. Seine früheren Schriften sind zwar weniger Kunstwerke als Protestationen gegen die conventionelle Theorie, Vertheidigungen der Natur gegen die Eingriffe der Verkünstelung. Er war selbst in Misverständnissen befangen und hat auch Andre irre geleitet, wie er es selbst gesteht. Es scheint, er mußte durch diese Verkennung der Kunst hindurch, um bey vollendeter Reife zu ihrer reinsten Ansicht hindurchzudringen. Wenn viele seiner Sachen nur als Bruchstücke und Studien dastehn, so hat er dagegen in andern gediegnen Werken theils die Formen des Alterthums im milden Widerscheine seines Geistes ge- [70a] spiegelt, theils das romantische Element wieder aufgefunden, und Werke von unergründlicher Absichtlichkeit damit durchdrungen. Es steht zu hoffen, daß mit ihm endlich eine Schule der Poesie anheben wird, das heißt nicht, eine Folge von Dichtern, die ihn blindlings anbeten, oder ihn auch nur für das höchste Muster halten; sondern die mit ähnlichen Maximen im Studium und der Ausübung der Kunst, auf der von ihm eröffneten Bahn ohne Nachahmung selbstständig und erweiternd fortschreiten.

---

[1]) Diese Urtheile werden in der Folge durch Bemerkungen über manche einzelne Werke näher bestätigt werden.

Wie gesagt, vieles von dem Angeführten war schon lange vorhanden, aber ohne Wirkung. Winkelmannen hat man viel eitles Geschwätz über Ideale und Griechheit nachgelallt, statt von ihm zu tieferer Erforschung des Alterthums befeuert zu werden. Lessingen haben sich die Seichten ganz eigends zu ihrem Vorsteher gewählt, und in seinen Schriften Bannsprüche gegen ächte Poesie und Philosophie zu finden geglaubt, außerdem daß er auf das dramatische Fach sehr retardirend gewirkt hat. Goethe hat die seltsamsten Verzerrungen der Genialität veranlaßt, und hat zum Helden der Sentimentalen werden müssen, ja viele sehen ihn noch jetzt so an.

Was seit Goethe'n in der Poesie geschehen, ist zum Theil noch zu neu, um es historisch beurtheilen zu können, theils steht es mir persönlich zu nahe. Diejenigen welche noch nicht an eine Verjüngung der Poesie glauben, [70b] will ich nur erinnern, daß aus einem kleinen Samenkorn in kurzer Zeit eine ganze Pflanzung erwachsen, daß durch einen Funken ein Wald in Brand gesetzt werden kann; oder auch daß bey einer zurücktretenden Überschwemmung zuerst nur einzelne Spitzen hervorkommen, bald aber große Strecken mit einemmale wieder festes Land werden. [Das Sonett von Petrarca: La Gola etc.]

[1]) Und somit wenden wir uns zu den vormaligen großen Dichtern, die zum Theil einstimmig von allen Nationen und Zeitaltern verehrt, zum Theil wenigstens beträchtliche Perioden hindurch auch wohl außer den Gränzen ihres Vaterlandes anerkannt wurden, und die man hoffentlich in Deutschland bald besser kennen und erkennen wird. (Friedrich Schlegels Übersicht der Geschichte der Poesie. Athenäum 3. B. 1. St.)

---

[1]) Siebente Stunde.

Griechische Poesie.

Vorerinnerung.

Ich enthalte mich hier aller Erörterungen über das Verhältniß zwischen der Poesie der Alten und Neueren, welche belehrender seyn werden, wenn wir, nach Durchgehung der ersten, auf der Gränze einen vergleichenden Blick auf beyde werfen.

Über die Methode welche ich befolgen werde, will ich nur folgendes bemerken. Ich habe gesagt die Geschichte der Griechischen Poesie sey systematisch, und es lasse sich die Ordnung der Gattungen und der Zeiten gewissermaßen vereinigen. Dieß ist so zu verstehen, wenn wir uns an das Ursprüngliche in jeder Gattung halten, und an dieses die späteren Entwickelungen oder Nachbildungen, die oft durch [71ª] große Zeiträumen getrennt sind, oder auch durch die ganze Periode der Griechischen Bildung fortgehn, sogleich anschließen.

Ferner: die Griechische Poesie ist nur in Bruchstücken auf uns gekommen, unzählige unschätzbare Werke sind untergegangen; man muß sich also zur Ergänzung dieser Lücken so gut man kann, durch die Notizen andrer alter Schriftsteller und durch die übrig gebliebnen Fragmente helfen, und diese mit divinatorischem Geiste benutzen. Aus eben diesem Grunde wird es nothwendig, die Römische Poesie großentheils als Supplement gleich mit der Griechischen zu verbinden, weil Römische Nachbildungen, ja zum Theil bloße Übersetzungen Griechischer Werke uns den Verlust der Originale ersetzen müssen. Die

besondern Bestimmungen welche die Sprache und der Nationalgeist der Römischen Poesie gaben, dann was in dem ganzen Gange ihrer Bildung merkwürdiges und belehrendes liegt, endlich die einzige einheimische neue Gattung, die Satire nämlich: alles dieß kann nach Beendigung des Griechischen in der Kürze nachgehohlt werden.

Die Neueren haben sich die Kunstausdrücke der Alten von den Gattungen angeeignet, oft aber etwas ganz anderes damit gemeynt. Zuweilen haben sie aber auch die Poesie auf gelehrte Weise getrieben, und sind von der Nachahmung der Alten ausgegangen. Die so entstandnen [71b] Werke werde ich, da man sie wegen ihres oft großen Ansehens bey geringem eigenthümlichen Werth und Geist, nicht ganz übergehen kann, bey Abhandlung der Griechischen Vorbilder ebenfalls anfügen, um bey der neueren Poesie die Entwicklung des Romantischen so wenig als möglich zu unterbrechen. Ich nehme den Fall aus, wo ein Werk zwar mit der Intention entworfen worden, classisch zu seyn, wo aber doch romantische Elemente sich ihm eingemischt haben, und vielleicht das beste darin sind, wie es z. B. mit Tasso's befreytem Jerusalem der Fall ist. (Tasso hatte nächst dem Virgil wohl den sehr romantischen Camoens vor Augen, und wirkte wieder auf den gar nicht romantischen Milton.) Andre Hervorbringungen können nur im Zusammenhange einer gewissen Nationalbildung verstanden werden; so vornämlich das Theater. So kann man die Französische Tragödie, wiewohl sie ganz und gar nicht romantisch, nicht als Nachbildung, oder wie die Franzosen selbst meynen als Vervollkommung der antiken Tragödie betrachten: denn diese Dinge sind durchaus disparat, und die ganze Absicht, die doch erst mit ihrem letzten Tragödiendichter recht ins klare kam, ein bloßes Misverständniß. Corneille kannte die Alten so gut wie gar nicht, und hatte die Spanier vor Augen, das Eigenthümliche im Racine muß aus den Hofsitten Ludwigs XIV. verstanden werden. — Bey der bürgerlichen Komödie, welche der neueren Griechischen wirklich ähnlicher ist, wird es genug seyn an diese wieder zu erinnern.

* *
*

[72a] **Griechische Sprache.**

Zuerst eine allgemeine Bemerkung über diese für ihre Nichtkenner. Man hat gewöhnlich eine sehr abschreckende Meynung von der Schwierigkeit der Griechischen Sprache und dem Pedantismus womit ihre Erlernung betrieben wird; und das Widerwärtige dieser Vorstellung überträgt man auf die Sache selbst, wenn sie einem fremd ist.

Die Griechische Sprache ist aber unter allen alten und neuen Sprachen Europäischen Stammes die wir kennen, die am vollkommensten organisirte, und zur Wissenschaft und Kunst, auf der einen Seite zur Speculation, auf der andern zur Poesie und schönen Prosa gleich tauglich. So wie die Griechische Bildung die ganze Sphäre der menschlichen Natur ausfüllte, und dabey durchgängig harmonisch war, ist sie zugleich universell, nach jedem Zwecke bestimmbar, und von der größten Einheit.

Diese Organisation liegt erstlich in der Ursprünglichkeit, welche nicht so zu verstehen, als ob sich ihr in früheren Zeiten nichts fremdes eingemischt hätte, (vielmehr haben wir allerdings Ursache dieß anzunehmen) sondern in der Verschmelzung der gesamten Masse zur Gleichartigkeit. [Beyspiel wie das Deutsche vor Alters Lateinische und Griechische kirchliche Worte aufgenommen: segnen, predigen, Kirche. — So auch aus dem Französischen: Abenteuer] Die anfänglichen Umwandlungen, wodurch aus dem Pelasgischen erst hellenisch ward, sind uns unbekannt: aber alles scheint sich aus wenigen Wurzeln nach einfachen Gesetzen entwickelt zu haben. Auch in späteren [72b] Zeiten hielten die Griechen unverbrüchlich auf die Reinheit ihrer Sprache, und was sie an Wörtern aus barbarischen Sprachen ungern aufnahmen mußte ganz eingebürgert und nach ihrer Weise umgemodelt werden. Solche Ursprünglichkeit hat den Vortheil, daß die Worter nicht bloß einzeln, sondern in ihrer ganzen Verwandtschaft durch die Herleitung verstanden werden. Es findet dabey natürlich ein größerer Grad von Freyheit in der Bildung neuer Wörter durch bedeutende Ableitungssylben Statt, welche die Griechische

Sprache denn auch besaß; so wie sie das Recht Wörter aus Hauptbegriffen zusammenzusetzen, für die Philosophie auf die prägnanteste, für die Poesie auf die belebendste, zugleich kühnste und anmuthigste Weise ausübte. [In allen diesen Punkten hat die Deutsche Sprache eine große Ähnlichkeit mit der Griechischen, mit der sie verwandt ist, wie sich durch eine große Menge Wörter, nicht nur solche, welche unsre Sprache, zugleich mit dem Christenthum durch das Medium der Lateinischen überkommen haben könnte, dergleichen es allerdings auch viele giebt; sondern solche, die nothwendig zu den Urbestandtheilen gehören, unwiderleglich darthun läßt. Diese Verwandtschaft und Ähnlichkeit sey unser Stolz; nur täusche man sich nicht über die Gränzen der letzten, wie Klopstock zu thun scheint, da er dem Deutschen sogar eine Menge Vorzüge vor dem Griechischen eingeräumt wissen will: wiewohl sich in jenem theils der Einfluß eines rauheren Klima's sehr ungünstig offenbart, theils eine tüchtige Portion Barbarey befindet, die aus den Germanischen Sprachen auch in die Neu-Lateinischen gekommen. S. Athenäum 1. St.]

Die Verhältnisse der Begriffe zu einander wurden an den Wörtern selbst durch vollständige, zum Theil vielsylbige und sonore Biegungen bezeichnet. Dieß hatte den Vortheil, da hiedurch für die Deutlichkeit schon genugsam gesorgt war, daß die Stellung der Wörter nicht so gebunden war wie in allen neueren Sprachen, sondern vielmehr äußerst frey: es wurde dabey auf andre feinere Beziehungen als das bloße Bedürfniß des Verstehens Rücksicht genommen, und besonders wurden in der Poesie Wörter und Sätze auf das kunstreichste und zierlichste in einander [73a] geflochten, so daß unsern Schülern freylich die Construction oft viel Kopfbrechen kostet, einem Griechischen Sinn und Ohre sich aber dennoch mit der größten Leichtigkeit entfaltete.

Auch an den kleinen Redetheilchen, welche keine selbstständigen Begriffe bezeichnen, sondern die Wörter und Sätze binden, und kleine Lücken in der Gedankenreihe ausfüllen, hatte die Griechische Sprache einen großen und biegsamen Überfluß; so daß sie die Rede bald wie einen stätigen glatten Strom fort-

gleiten, bald mit Hinweglassung jener Wörtchen und Heraushebung der größern Massen in gedrungener Kürze forteilen lassen konnte.

Daneben besaß sie den mannichfaltigsten reichsten Wohllaut, indem sie zugleich vielsylbig, flüchtig und sonor war, und vollkommne Bildsamkeit zu allen auch den künstlichen rhythmischen Formen und Anordnungen besaß, worin man wohl sagen kann, daß die Griechische Metrik alles nur mögliche Schöne erschöpft habe. Das Gesetz ihrer Sylbenzeit (die wir bey keiner uns bekannten Nation so unabhängig vom Accent wiederfinden) war ganz sinnlich und äußerst einfach, aber von einer zarten Empfänglichkeit des Ohres zeugend. Nämlich jede Dehnung oder Verdoppelung eines Vocals machte die Sylbe lang; so auch zwey oder mehr Consonanten, die sich zwischen zwey Sylben befinden, die vorher- [73b] gehende, weil in dem beflügelten Gange der Rede dieß als ein Aufenthalt, als eine Verminderung der Stätigkeit gefühlt ward.

Klopstock hat es zwar unternommen den Griechischen Wohllaut zu tadeln, wegen der harten Zusammenfügung von Consonanten und der Überhäufung mit Diphthongen. Allein was jene betrifft, so finden sie sich sämtlich zu Anfange der Wörter und Sylben, wo sie leichter auszusprechen sind und auch das Ohr durch den nachfolgenden Vocal wieder ausruht; am Ende der Wörter duldete die Sorgfalt für den Wohllaut nur wenige einfache Consonanten, und fast gar keine Zusammensetzungen derselben. In Ansehung der Diphthongen ist zu bemerken, daß jede neuere Nation das Griechische in der Aussprache subjectiv modelt; da wir also in den einfachen Vocalen die schönste sonore Abwechselung bemerken, so sollten wir vielmehr schließen, daß die Diphthongen nicht so breit und unangenehm geklungen haben können, als sie in unsrer Weise auszusprechen, thun. Daß wir nicht die rechte Aussprache davon haben, läßt sich auch durch mancherley Gründe, hauptsächlich die Bezeichnungsart der Lateiner ꝛc., darthun. Überdieß wissen wir ja an dem Beyspiel lebender Sprachen, daß der Zauber ihres Wohllauts auf einem Hauche beruht, der sich nicht schreiben und nur durch mündliche Mittheilung erwerben läßt.

Nach allem bisherigen darf man sich aber [74a] die Schönheit der Griechischen Sprache nicht als eine kalte todte Regelmäßigkeit denken, sondern es ist in ihr der Charakter der Griechischen Bildung überhaupt ausgedrückt: Gesetzmäßigkeit im Großen und freyestes Spiel im Einzelnen. Zu diesen geistreichen Zügen von Individualität rechne ich die Synonyme, (Wörter, die logisch nach dem Begriff nicht verschieden sind, aber durch ihre sinnliche Beschaffenheit eine verschiedne Nuançe des Eindrucks geben, also dem Dichter nicht gleich gelten) abweichende und doppelte Biegungen, besonders der Zeitwörter, endlich die nur fragmentarisch in einzelnen Formen existirenden Wörter, da sie in den übrigen veraltet sind. Alles dieß giebt dem Dichter Raum die Sprache nach seinen Zwecken verschieden von der gewöhnlichen Prosa zu bilden; die poetische Diction der Griechen war auch entfernter von dieser als in der Lateinischen oder irgend einer neu-Europäischen Sprache. Weit entfernt, daß bey ihnen der Grundsatz gewisser moderner Kritiker gegolten hätte: die Correctheit bestehe in der Abwesenheit poetischer Freyheiten, darin daß man sich in Versen nichts zu sagen erlaube was man nicht auch in Prosa eben so sagen dürfte, hätten sie diese Zahmheit für den größten Fehler gehalten.

Die Entstehung jener gewissermaßen unregelmäßigen aber unendlich reizenden Mannichfaltigkeit in der Sprache muß man sich so denken, daß bey [74b] den vielen kleinen Völkerschaften, worein sich der Griechische Völkerstamm spaltete, bey den einen diese Formen, Ausdrücke und Sprecharten aufgekommen waren, bey andern jene; und daß bey nachher erfolgter Vermischung von allen etwas beybehalten ward. Wir werden durch diese Bemerkung auf einen Punkt geführt, der für die gesamte Griechische Bildung äußerst wichtig ist: daß nämlich die Lage dieser Nation ganz dazu eingerichtet war, daß sie sich aufs mannichfaltigste individualisiren, und dann wieder durch lebhaften Verkehr, das Individuelle zu einem allgemeineren Charakter verschmelzen mußte. Man sehe nur auf der Landcharte den Erdstrich an, welchen die Griechen inne hatten. Auf einer weiten ununterbrochnen Ebne hätten

sie schwerlich das werden können, was sie wurden, und wären vielleicht, wie andre Nationen in Asien unter einer despotischen Regierungsform auf einer sehr niedrigen Stufe für immer fixirt geblieben. Griechenland ist ein Küstenland, wunderlich ausgezackt und von Buchten durchdrungen, von sehr verschiednem Boden, von Gebirgsreihen durchkreuzt, rund herum eine große Menge Inseln ausgestreut. Dieß beförderte theils die Trennung in kleine Staaten, theils den Verkehr zwischen ihnen: die Griechen waren schon sehr früh, ein seefahrendes, seeraubendes, oft auch handelndes Volk; nach Homer schon zu der Trojanischen Zeit, nach den [75*] Mythen von der Argonautenfahrt noch früher. Ja so angemessen war es ihrer Natur, Küsten zu bewohnen, daß sie bey ihrer Neigung Kolonien zu stiften, sich überall an den Küsten anbauten, und nach und nach einen großen Theil des Mittelländischen Meeres, um ganz Kleinasien herum, dann im südlichen Theil von Italien und in Sicilien, endlich im Norden von Africa bis gegen Carthago hin, umgaben. Ja man darf behaupten, daß inländische Völker gleichen oder verwandten Stammes, selbst im eigentlichen Griechenlande, z. B. die Arkadier, bloß weil ihnen das Element der See fehlte, immer nur unvollkommen an der Griechischen Cultur Theil nahmen; die Bewohner vom innern Thessalien, Epirus, Macedonien scheinen erst späterhin durch ihre Fürsten absichtlich graecisirt worden zu seyn.

Bey einer solchen Nation mußten natürlicher Weise Dialekte entstehen: bey den Griechen allein aber (unter den Nationen wenigstens, die wir bey solchen Betrachtungen vor Augen zu haben pflegen) [1]) haben wir die Erscheinung, daß die Dialekte nicht bloß untergeordnete, mehr oder weniger rohe oder verderbte, Abarten einer vollkommneren Hauptsprache blieben, sondern sich zu einem bestimmten im Verhältniß gegen die übrige Nation gültigen Charakter entwickelten, und nicht bloß

[1]) (Sanskrit und Prakrit. — Gedicke's lächerliche Vergleichung der Deutschen Mundarten mit den Griechischen, Italiänischen Dialecten und wenigstens mimischer Gebrauch derselben.)

[75 b] im gemeinen Leben, sondern auch in der Schrift gebraucht wurden, ja in verschiednen Gattungen der Poesie kunstmäßig gebraucht werden mußten. Es werden mit Einem Worte durch sie verschiedne Style der Nationalbildung bezeichnet, die bey den Griechen selbst ein großes Kunstwerk war. Hierin offenbart sich das doppelte Entwickelungsgesetz der Griechischen Kunst: strenge Sonderung des Ungleichartigen, und dann wieder Verknüpfung des Gleichartigen, und Erhebung desselben durch innre Vervollständigung zur selbstständigen harmonischen Einheit.

Deßwegen läuft auch die Eintheilung der Griechischen Poesie in Style der ihrer Sprache in Dialekte parallel. Es giebt einen Jonischen, Dorischen und Attischen Styl; und da die Hauptmasse der zu jedem gehörigen Werke in der Zeitordnung eben so auf einander gefolgt ist, auch drey solche Epochen. Noch mehr: jede dieser Epochen kann von der in ihr zuerst ans Licht getretnen Gattung schicklich benannt werden: die Jonische Epoche ist die des Epos, die Dorische der Lyrik, die Attische des Drama. In der Homerischen und Hesiodischen Zeit (welches die Unterabtheilungen der ersten Epoche sind) war noch gar keine andre Gattung bekannt; die lyrische Epoche hindurch erhielten sich zwar die epischen Rhapsodieen, wurden auch wohl mit neuen vermehrt, waren aber doch durch die frische [76 a] Kraft des lyrischen Gesanges sehr in den Schatten zurückgedrängt. In der Attischen Epoche endlich existirten zwar die beyden früher erfundnen Gattungen auch in neuen Schöpfungen neben der dramatischen, doch zog diese hauptsächlich den Wetteifer der vortrefflichsten Dichter an sich.

Wenn wir nun näher ins Detail gehen, so finden wir freylich (wie es immer in der Natur ist, wo die Classificationen des Begriffs nur zur Abtheilung größerer Massen dienen können) daß sich die Gränzen der Style, der Epochen und selbst der Gattungen durch gewisse Übergänge in einander verlaufen.

Zuvörderst was die älteste epische Epoche betrifft, so fällt sie, genauer betrachtet, vor der eigentlichen Sonderung der

Dialekte, in der höheren, oben angegebnen, Bedeutung dieses Wortes. Wir finden beym Homer die Griechische Bildung auf einer Stufe, wo die Bestandtheile der Nation durch Kriege, Wanderungen und mancherley Revolutionen sich gegenseitig durchdrungen hatten, wenigstens durch einander geschüttelt worden, aber noch nicht wieder nach verschiednen eigenthümlichen Richtungen gesetzmäßiger aus einander gegangen waren. Deswegen behaupten die Alten, Homer habe geflissentlich alle Dialekte durch einander gemischt, um sämtlichen Griechen verständlich zu seyn: der Wahrnehmung nach richtig, aber nur historisch unrichtig ausgedrückt. Indessen ist das Jonische in der Sprache, und auch wohl in Ansicht und Sinnes- [76b] art vorwaltend; und damit stimmen die Sagen der Alten überein, welche bey allen abweichenden Meynungen über den Geburtsort des fabelhaften Homer, ihm standhaft Jonien zum Vaterlande anweisen, und auch in Jonien seine Gedichte ursprünglich aufbewahrt seyn lassen.

Wir können also nach obigem die Homerischen Werke gleichsam als Prolog und Einleitung der übrigen Griechischen Poesie betrachten, wie auch die Griechen gethan, indem sie den Homer als den ehrwürdigen Altvater der Dichter, als den Stifter der Mythologie, und folglich seine Werke als den Urquell aller Dichtung zu schildern pflegen.

In der lyrischen Gattung kommen alle Dialekte vor, wiewohl der Dorische der herrschende darunter ist; ja es scheint (man kann nicht zuverläßiger sprechen, weil die Geschichte hier gerade die unersetzlichsten Lücken für uns hat daß wir demzufolge nicht bloß drey, sondern vier Style der lyrischen Poesie annehmen müssen: einen jonischen, aeolischen, dorischen und attischen Styl. Den Übergang vom Epos zum eigentlich lyrischen Gedicht machen zwey einander sehr entgegengesetzte Dichtarten: die Archilochischen Jamben, und die Elegie. Ich weiß wohl, daß die Alten sie nicht recht zur Lyrik rechneten, allein wenn wir uns nach theoretischen Gründen, nach einem allgemeineren Gattungsnamen für sie umsehen, fallen sie doch unter die lyrische, von welcher sie überhaupt die Vorboten, und an Unterarten [77a] derselben

frühere unvollendete Annäherungen gewesen sind. Zum Jonischen Styl gehören also: Archilochus, Mimnermus, Tyrtaeus u. a. von den älteren Elegikern; dann Anakreon und mehrere andre, die auch wohl in andern Sylbenmaßen gedichtet; alle uns nur durch wenige Fragmente bekannt.

In dem Aeolischen Style kam hauptsächlich das empor was die Griechen Melos nannten; Sappho und Alcaeus sind hier besonders berühmt. Über den Aeolischen Dialekt sind wir sehr im Dunkeln, da sich kaum irgend ein Denkmal desselben in ächter Gestalt erhalten hat. Nur so viel wissen wir, daß darin einige der ältesten Formen der Griechischen Sprache aufbewahrt waren, die wir daher auch in der Lateinischen Sprache, als die mit dem ältesten Griechischen zunächst verwandt ist, wiederfinden. Auch über das Verhältniß der Aeolischen Abstammung und Nationalbildung dürften mancherley schwer zu beantwortende Fragen aufzuwerfen seyn; allein in poetischer Hinsicht halte ich mich berechtigt das Aeolische für eine bloße Abart des Dorischen zu halten, in welches späterhin es sich ganz verlohren zu haben scheint.

Die Dorischen Lyriker haben besonders den Chorgesang ausgebildet, so wie die Attischen den Dithyrambus, wiewohl dieser eine Dorische Erfindung seyn mochte, da ihn Herodot dem Korinthier Arion zuschreibt.

[77 b] Das Drama eignen sich die Athener ganz zu, doch machen auch die Dorier vermöge des Epicharmus auf die Erfindung Anspruch. Auf der andern Seite ist es ausgemacht, daß die ältesten Komiker die alten Jambendichter vor Augen gehabt, so wie die Tragiker in der Würde und in der Verherrlichung der Heroenzeit sich den Homer zum Muster genommen. Endlich sind die Attischen Dramen auf Veranlassung von Chorgesängen entstanden, die anfänglich ihr Hauptbestandtheil waren: das lyrische Gedicht hatte also nicht nur Theil an ihrem Ursprunge, sondern blieb immer ein dramatisches Element. Und so sehen wir, daß sich zur Hervorbringung des Drama alle früher vorhandnen Gattungen, so wie alle Griechischen Hauptstämme vereinigen mußten.

Die Vollendung desselben aber ist das unbestreitbare Verdienst der Athener, so wie die strenge Sonderung der Gattungen, indem in den Dorischen Dramen die verschiednen Elemente vermuthlich roh gemischt waren. Zum attischen Drama rechne ich aber hier die Tragödie nebst ihrer Abart dem satyrischen Drama, und die alte Komödie, eine ganz von der verschiedne Gattung, welche bey uns Komödie heißt.

Auf diese ursprüngliche und eigentlich schöpferische Blüthezeit der Griechischen Poesie folgte nun noch eine vierte, in Ansehung der darin entstandnen Gattungen gemischte, im Geist der [78a] Behandlung gelehrte und künstliche Epoche. — Zu dieser gehört zuvörderst die neuere Komodie, allerdings wie ich zeigen werde, eine gemischte und abgeleitete Gattung. Ferner allem Ansehen nach die späteren Dithyramben, die aus dem rein lyrischen ins dramatische und mimische gespielt zu haben scheinen. Dann das Idyll, vorzugsweise die gemischte und fast nicht theoretisch sondern nur historisch zu bestimmende Gattung, die im Epischen und elegischen Sylbenmaße, von der Nachbildung des früher vorhandnen prosaischen Mimus und des volksmäßigen Hirtengesanges an, bis zu dem witzigen und empfindsamen Epigramm (einem kleinen elegischen Idyll) sich erstreckt, und sich in diesem bis in die spätesten Anthologien fortgepflanzt hat, so daß es gleichsam den Beschluß der Griechischen Poesie macht.

Außer diesen eigenthümlich zusammengesetzten Dichtarten haben die damaligen Dichter alle, von den älteren ihnen überlieferten, Gattungen fleißig bearbeitet: Epopöen, Lehrgedichte besonders, dann auch Tragodien u. s. w. geschrieben. Da Gelehrsamkeit und Studium der Alten ihre Muse war, und die Literatur nach den Zeiten Alexanders besonders in Alexandria ihren Sitz genommen hatte, so faßt man diese Dichter auch schicklich unter der Benennung der Alexan- [78b] drinischen zusammen. Ihre Werke in den letztgenannten Gattungen waren im ganzen kalt und trocken, weil das Leben und die eigenthümliche Begeisterung fehlte, welche selbigen zu ihrer Zeit das Daseyn gegeben hatte, und jene Gelehrten in so fern im Treibhause Sommerfrüchte ziehen

wollten. In der Elegie aber, worin ihr eignes Gemüth sprach und wobey zarte Ausbildung wesentlich, scheinen sie die lieblichste Anmuth erreicht zu haben, und wahrhaft eigenthümlich und neu gewesen zu seyn.

Was von den Römischen Dichtern auf uns gekommen, ist großentheils zu der letzten Schule zu ziehen. Ennius mag den Homer, wiewohl roh, nachgeahmt haben; von Pacuvius, Accius, Naevius wissen wir zuverläßig, daß sie die älteren Griechischen Tragiker übersetzt; Plautus und Terentius müssen uns mit ihren rohen Übersetzungen und ungeschickten Bearbeitungen den Verlust der neueren Griechischen Komödie ersetzen. Unter den Dichtern des Augusteischen Zeitalters, welches vorzugsweise das Goldne der Römischen Literatur genannt wird, ist nur Horatius, der uns einigermaßen einen Begriff vom Archilochus, der Sappho und dem Alcaeus geben kann. Virgilius ist mit seiner Epopöe, seinem Lehrgedicht und seinen Idyllen ganz und gar aus der Alexandrinischen Schule. [79a] Die Elegiker, die ihm gewöhnlich nachgesetzt werden, zum Theil aber weit höher stehen, können uns noch am besten über den Verlust der späteren Griechischen Elegie trösten, von der Catullus und Propertius die kunstreichsten Nachbildner waren, weniger Ovidius, am wenigsten Tibullus, der aber eigenthümliche Vorzüge hat. Von Römischen Tragödien ist uns aus diesem Zeitalter nichts übrig geblieben; vielleicht haben sie auch in dieser Gattung mehr die Alexandriner als die ursprünglichen großen Tragiker vor Augen gehabt. Die späteren sind so ausgeartet, daß von ihnen fast nicht die Rede seyn kann.

Soll die Parallele zwischen den Kunststylen und Dialekten für die Nichtkenner des Griechischen eine Bedeutung haben, so müßte ich versuchen, den in jedem derselben ausgesprochnen Charakter zu schildern. Allein dieß ist ein sehr schwieriges Unternehmen: theils wegen der Unvollständigkeit der Denkmäler, und des Mangels so vieler Anschauungen, die uns Licht hierüber geben würden; theils weil alle Individualität sich nie vollkommen in Begriffe auflösen läßt: den Kern, den innern Zusammenhang fühlt man oft bestimmt, ahndet

ihn wenigstens, ohne ihn darthun zu können. Die Griechen waren sich ihrer nationalen Einheit so sehr bewußt, daß sie im Gegensatz mit [79b] sich alle übrigen Nationen in eine große Masse zusammenfaßten, und gleichsam zwey Menschengeschlechter, Hellenen und Barbaren, statuirten. Nicht minder entschieden fühlten sie aber die Entgegensetzung von Stamm zu Stamm in Sitten, Verfassungen, poetischem Geist und Kunstsinn, welche Entgegensetzung ja die Seele des ganzen peloponnesischen Krieges war. Um uns die Dialekte zu construiren, dürfen wir aber nicht vergessen, daß die Athener ursprünglich Jonier waren, und nur späterhin sich ganz von diesen sonderten: folglich bleiben eigentlich nur zwey Hauptäste. Wenn wir von der Grammatischen Form ausgehen, wie wir das Jonische am reinsten etwa beym Herodot finden, das Dorische beym Pindar, und das Attische bey den Schriftstellern Athens aus dem Zeitalter des Sokrates und Plato: so finden wir im Jonischen Consonanten ohne Hauch, gelinde und auseinandergezogne Vocale, überhaupt die flüßigste Stätigkeit; im Dorischen dagegen eine abgerißne Kürze bey vollen und starken Tönen; das Attische steht in gewisser Hinsicht zwischen beyden in der Mitte, ist aber die articulirteste und entschiedenste Mundart. Im Jonischen sieht man die noch nicht energische aber gefällige und geistvolle Geschwätzigkeit, welche die schönsten [80a] Anlagen verräth, indem ja alle Bildung auf dem freygebigen Gebrauch der Sprache als des allgemeinen Werkzeuges des menschlichen Geistes beruht; das Dorische ist kräftig bey großer Weichheit, der innerlichste Hauch aus der Brust; das Attische endlich ist die strengste gedrungenste Rede in höherm Sinn, wo Reden die Kunst und das Geschaft des Lebens wird. Jonisch ist das allgemeinste und bestimmbarste, Dorisch das eigenthümlichste, Attisch das gebildetste Griechisch. Ich glaube aus diesen Charakteren auch einzusehen, warum die Dialekte in dieser Ordnung zum Vorschein kamen und warum jedem die ihm parallel gestellte Gattung so eigenthümlich war, daß bis auf die spätesten Zeiten alle Epischen Dichter, sie mochten gebürtig seyn woher sie wollten, sich des Jonischen Dialekts bedienten, und die

eiferer, in der vollkommensten Gattung über welche die Griechen in der Periode ihrer höchsten Verfeinerung nichts zu ersinnen vermocht, die beyden vollkommensten Werke, Ilias und Odyssee, durch die Gunst der [82b] Musen geschrieben, und der Nachwelt mit aller möglichen Weisheit angefüllt, hinterlassen. So weit gingen auch Alte; die Neueren bildeten sich aber noch überdieß ein, er habe alles von vorn erfunden, oder höchstens, wie einige Französische Kritiker (Batteux) dachten, einer Belehrung welche er durch das Ganze bezweckte, einen ungefähr so in der Geschichte vorgefundnen Fall untergelegt und accommodirt.

Neuerdings ist nun die ganz entgegengesetzte Meynung aufgekommen, nach welcher Homer ein bloß passives Werkzeug der ihm gegebnen Sage, ein roher Natur- und Volkssänger gewesen seyn soll, der sich bequem mit irgend einem nordischen Barden oder Skalden vergleichen läßt, den man auch nicht ermangelt mit dem angeblichen Ossian zu vergleichen, ja Goethe's Werther zieht diesen sogar jenem weit vor; freylich erschießt er sich aber auch bald, nachdem er dieß verzweiflungsvolle Urtheil gefället hat.

Müßte man durchaus zwischen diesen beyden Ansichten wahlen, so würde ich mich immer noch für die erste entscheiden, welche in ihrer unhistorischen blinden Veneration eine große Wahrheit ausspricht, da hingegen die zweyte durch ihre Herabwürdigung das ihr zum Grunde liegende historisch Wahre aufgeklärt entstellet.

Zum Glück giebt es einen dritten Ausweg, die zweyte ist letzlich berichtigt und so bestätigt [83a] worden. Ich will eine kurze Notiz von ihrer anfänglichen Entwicklung, und von den gelehrten Untersuchungen geben, denen wir das letzte verdanken.

Ein Engländer Blackwell machte zuerst darauf aufmerksam, daß viele Ausdrücke beym Homer nicht in so wissenschaftlichem Sinne zu nehmen seyen, als in welchem sie nachher vorkommen. Hierauf schrieb ein andrer Engländer Wood über den originalen Geist Homers. Er hatte die Gegend von Troja bereist, und glaubte, recht wie ein Engländer, es

müsse ihm dadurch ein Licht über den Griechischen Text aufgehen, den er zu Hause nicht aufs gründlichste verstanden hatte. Er wollte Landstrich, Landesart und homerische Sitten unter den jetzigen Einwohnern wieder erkennen; besonders das letzte war eine Fratze, wobey er sich mit den oberflächlichsten Ähnlichkeiten abfinden ließ. Er hatte aber den gescheidten Gedanken, Homer möchte seine Gedichte gar nicht aufgeschrieben, sondern nur mündlich vorgetragen und fortgepflanzt haben: eine Behauptung, die er freylich nur mit unzulänglichen Gründen aufstutzte. Die neueren Deutschen Philologen, namentlich Heyne und seine Schule, bemächtigten sich mit Vorliebe dieser Ansicht, da sie so gern vom Studium des Alterthums Anwendungen auf die sogenannte Geschichte der Menschheit machten. Das mußte bey einer unbefangnen Lesung des Homer bald einleuchten, daß der von ihm [83 b] geschilderte Zustand der mechanischen Künste, der geselligen Einrichtungen, Sitten ꝛc. eine noch unreife Kindheit der Cultur bezeichne. Nun ging es an ein Vergleichen mit andern Völkern auf ähnlichen Bildungsstufen, man wollte den Homer aus dem Moses und umgekehrt erklären, auch die Nachrichten von nordischen Sängern und Barden wurden herbeygezogen. Die Englischen Herausgeber und Verfechter des Ossian stellten Vergleichungen des Homer an, und fanden viele Ähnlichkeiten, welches auch mit natürlichen Dingen zuging, da das beste in dem sogenannten Ossian aus dem Homer gestohlen war. [Macphersons Übersetzung des Homer. Cesarotti.]

Bey allem diesem blieb ein Hauptpunkt der ehemaligen Überlieferung unangetastet, der in der neuen Verbindung, wohl überlegt, als das allerunbegreiflichste bey der ganzen Sache hätte auffallen müssen: daß nämlich in Homers Person ein alleiniger Autor beyder Gedichte aufgestellt war. Man dachte sich die Schwierigkeit, ja die Unmöglichkeit gar nicht gehörig, ohne Hülfe der Schreibekunst den Plan so großer Werke zu entwerfen und fest zu halten; dann auch ihre Unzweckmäßigkeit für einen bloß mündlichen Vortrag.

Endlich erschien Wolf, der mit Hülfe neu bekanntgemachter alter Auslegungen des Dichters erschöpfende Untersuchungen anstellte, deren Resultat kurz folgendes ist. Wiewohl die [84a] Griechen den Ursprung der Schreibekunst in die fabelhafte Zeit zurücksetzen, findet sich beym Homer noch keine sichre Spur, daß er sie gekannt habe. Dieß aber auch zugegeben, war noch ein großer Abstand vom Gebrauch dieser Kunst bey öffentlichen Denkmälern in Stein und Metall bis zu ihrer Anwendung aufs Bücherschreiben, die nur durch Erfindung bequemer Schreibmaterialien möglich ward, und diese fällt unter den Griechen erst mit der Entstehung ihrer schriftlichen Prosa zusammen, etwa 600 Jahr vor Christi Geburt, also vielleicht 400 Jahr nach Homer.

Die Homerischen Gesänge sind demnach ursprünglich nicht geschrieben worden, auch nicht als solche große Ganze componirt, sondern einzeln in größeren oder kleineren Theilen entstanden. Nachher haben sie sich im Munde der Rhapsoden erhalten, einer Dichterschule, deren Hauptgeschäft es war, Homerische Gesänge von ihnen Rhapsodieen genannt abzusingen. Dieß geschah besonders in Kleinasien; nach dem eigentlichen Griechenlande wurden die damals, wie es scheint, verschollenen Gesänge zuerst wieder vom Lykurg gebracht. Hierauf machte sich Solon um sie verdient, indem er beym Absingen der Rhapsodieen Folge und Zusammenhang empfahl. Die schriftliche Abfassung und gegenwärtige Zusammensetzung der beyden Werke aber verdanken wir dem [84b] Athenischen Tyrannen Pisistratus, um die 60. Olympiade. Man muß sich dieß so denken, daß die Ilias und Odyssee durch Auswahl der zu einander gehörigen Rhapsodieen, aus einer großen Menge vorhandner, durch Wegschneidung des Überflüßigen, auch wohl Ausfullung der Lücken zu Stande gebracht ward; und natürlich schreibt man dem Pisistratus selbst zu, was er durch mitlebende Dichter ausführen ließ. Dieser ursprüngliche Text wurde nachher von den Diaskeuasten auspolirt und zur vollkommnern Einheit verarbeitet, und endlich durch Grammatiker und Alexandrinische Kritiker gesichtet und gereinigt, in welcher Gestalt er letztlich auf uns gekommen.

Homer, dieser gute alte blinde [1]) Mann, von dem man so viel artige Geschichten wissen will, der bald ein Göttersohn und Günstling der Musen, bald ein bettelhafter Bänkelsänger seyn sollte, wird demnach zu einer collectiven Person, 5 worauf auch die Angaben der Alten über sein Zeitalter, die über 200 Jahr von einander abweichen, hindeuten. Man hat unter diesem Namen die Hauptsänger epischer Mythen aus einer gewissen Epoche zu verstehen. Die Alten schrieben dem Homer außer der Ilias und Odyssee noch eine 10 Menge andre epische Gedichte zu: die Cypria, die Epigoni, die kleinere Ilias, dann die Hymnen, welche sich [85a] zum Theil bis auf uns erhalten haben: so daß Homer, nach Wolfs Ausdruck, ein wahrer poetischer Herkules hätte sein müssen, um alle diese Arbeiten allein auf seine Schultern 15 laden zu können. Es pflegt immer in einer noch mythischen Zeit so zu gehen, daß das allmählig auf Veranlassung einer ersten Wirkung entstandene zusammengeschoben und auf Einen hervorstechenden Namen gehäuft wird: so mit Gesetzgebungen, wie es von der des Moses jetzt ausgemacht ist. Die Alten 20 fingen aber auch wieder an, das durch frühere unkritische Sagen verknüpfte zu sondern. So spricht schon Herodot dem Homer das Cyprische Gedicht, und das von dem Thebanischen Kriege ab; spätere Griechische Gelehrte nahmen einen andern Verfasser der Odyssee als der Ilias an; von dem 25 10ten Buch der Ilias, der Dolonie, weiß man durch ausdrückliche Zeugnisse der Alten, daß sie, wiewohl eine für sich bestehende Rhapsodie, und nicht zu dem übrigen gehörig, auf besondres Verlangen des Pisistratus eingeschaltet sey; auch den späteren Ursprung des Schlusses der Ilias sowohl als 30 Odyssee haben schon die alten Kritiker und Ausleger gewußt; neuere Gelehrte endlich hatten lange vor Wolf dem Homer die Hymnen abgesprochen. Dieser letztgenannte Gelehrte hat also durch die von ihm aufgestellte Behauptung keinesweges

[1]) Blindheit des Ossian, eine Nachahmung der Homerischen, 35 wie diese augenscheinlich der des Demodokus. Miltons Blindheit war vermuthlich Veranlassung zu seinem epischen Gedicht.

einen unerhörten Frevel an der Autorität des Alterthums begangen, sondern viel- [85b] mehr nur die vorgefundnen Spuren scharfsinnig zusammengestellt und benutzt, indem selbst die Meynung, daß Homer nicht geschrieben habe, schon vom Josephus angeführt wird. Seine unendlich wichtige Entdeckung hat bisher mehr zu literarischen Streitigkeiten Anlaß gegeben, als daß sie gründlich wäre geprüft und in gleichem Geiste fortgeführt worden; voreilige Nachsprecher haben sie statt dessen schon durch Übertreibung entstellt. [Heyne's und Herders Ansprüche. Meine Vermuthungen bey früherem Studium, die ich aber für gar nichts ausgeben will. Heyne's Ausgabe der Ilias.]

Sie ist aber nicht bloß historisch wichtig, sondern eben so sehr für die artistische Beurtheilung, indem sie einer Menge Vorstellungsarten über die Homerischen Gedichte, die bisher gang und gebe und durch langes Herkommen verjährt waren mit einemmale den Garaus macht, und zu einer unbefangnen reinen Ansicht den Weg bahnt. Jene schreiben sich vornämlich aus der Poetik des Aristoteles her, welcher das Epos nach Gesetzen der Tragödie zu beurtheilen suchte, und die ganz verschiedne Einheit von jenem zur tragischen umdeutete; dann aus der Aeneide des Virgil, die sich die Modernen besonders zum Muster der Nahahmung wählten, und daher den Homer durch dieß Medium betrachteten. Da die Kunstrichter es bey den meisten Gattungen ganz aus der Acht gelassen haben, daß man ein Gedicht als ein Ganzes anzusehen hat, und an Einzelnheiten kleben geblieben sind: so haben sie beym Homer eben so verkehrter Weise den künstlichen Bau des Ganzen bewundert, der auf die Art gar [86a] nicht vorhanden ist, und ihn vom Homer aus gefodert; also eine Beschaffenheit, welche erst die Diaskeuasten in die Ilias und Odyssee hineingetragen, die demnach, wenn ihre poetische Vortrefflichkeit darin bestünde als Urheber derselben anzusehen wären. Freylich fällt hiemit zugleich auch eine Menge übel gegründeten Tadels weg. Was jene Regeln der sogenannten Epopöe betrifft, so übergehe ich sie hier, da mir die modernen Heldengedichte Gelegenheit geben werden ihrer zu erwähnen.

Wenn aber nach obigem die Homerischen Werke nicht mehr so isolirt und unbegreiflich für uns aus der Nacht des Alterthums hervortreten, so bleiben sie darum nicht weniger bewundernswürdig und ein Gipfel der Vollendung. Es hat eine unsägliche Menge andre Epische Stücke gegeben, die verlohren gegangen sind, aber vermuthlich dem Styl und Werthe nach noch näher an den Homer hinanzurücken waren, als die unter dem Namen des Hesiodus auf uns gekommenen Fragmente, vielleicht auch älter als manche Homerische Hymnen: und dennoch standen sie ihnen so weit nach. Jene machen die Epische Blüthezeit aus, die wir freylich nicht Einem außerordentlichen Genie, noch weniger der berechneten gelehrten Kunst eines Einzigen, sondern dem Zusammenfluß vieler Umstände in der damaligen Griechischen Bildung zu danken haben.

Was ist in der Griechischen Poesie vor dem Homer [86b] hergegangen? Diese Frage muß ich hier nach Resultaten anderweitig angestellter Untersuchungen kürzlich beantworten, um über die Entstehung der Ilias und Odyssee die Vorstellungen zu berichtigen.

Alles was wir hierüber wissen können, besteht in dem, was aus natürlichen Gründen von dem Ursprunge der Poesie überhaupt gilt und durch die Analogie anderer Völker bestätigt werden kann; dann in mythologischen Angaben, und in den Zeugnissen darüber, die sich beym Homer selbst vorfinden. Das erste übergehe ich hier, da es mehr allgemein und philosophisch, und uns auf nichts specielles führen kann. Was die Mythen von den ersten Erfindern des Gesanges und dergleichen betrifft, so fragt sich, ob sie selbst wirklich so uralt sind, als sie ihre Gegenstände, einen Linus, Musäus, Orpheus u. s. w. machen. Was den letzten betrifft, so findet sich beym Homer keine Spur von ihm, so wenig als Amphion wie ein Sänger geschildert wird, daß die Geschichten von ihm und dem Orpheus (dessen Name sogar allegorisch zu seyn scheint) später entstandene Einkleidungen von der wunderbaren Gewalt sind, welche der Rhythmus über die noch rohen menschlichen Gemüther ausübte. Doch scheinen

sie auf eine dunkle Urzeit zu deuten, wo Priester und Sänger in Einer Person vereinigt waren, da wir sie beym Homer schon als zwey getrennte Stande finden. Dahin zielt der mystisch und begeistert lehrende Anstrich, welchen die älteste Poesie in der Mythologie hat, den ihr auch Horatius in seiner kurzen Geschichte derselben giebt. [1])

[87a] Homer erwähnt theils solche Lieder, welche von andern als eigentlichen Sängern gesungen werden: festliche Lieder bey Schmäusen wozu getanzt wird, einen Paean beym Opfer zu Ehren des Apoll, ein Beschwörungslied das Blut einer Wunde zu stillen, ein Trauerlied bestellter Klageweiber, ein Lied, wonach bey einem Erntefest gesungen wird, u. s. w aber was merkwürdig ist, durchaus keine Schlachtgesänge (ein ächt hellenischer Zug, indem den Griechen das schone heitre Spiel der Muse zu heilig gewesen scheint, um es mit dem finstern Mordgeschäft zu vermengen). Da keine besondre Kunst zu ihrem Vortrag gehörte, so bestanden sie wahrscheinlich nur aus wenigen einfachen Worten und Ausrufungen, die häufig wiederhohlt wurden, wie wir es auch bey andern rohen Völkern sehn; und waren noch ganz kunstlose Ergießungen des lyrischen Vermögens, d. h. der Bestrebung des menschlichen Gemuths eine Stimmung auszuhauchen und ihr durch Ton und Rhythmus Dauer zu geben.

Die eigentliche Kunst des Gesanges aber wird beym Homer von einem eignen Stande ausgeübt: von Sängern, die entweder im Hause eines Fürsten von seiner Freygebigkeit leben, oder umher wandern, und für die reizende Unterhaltung, die sie gewährten, von jedermann willig aufgenommen und bewirthet wurden. Diesen Stand macht er durch die Erwähnung des Thamyris, der offenbar kein Priester gewesen seyn kann, und dessen Geschichte schon große Künstleranspruche verräth, älter als den Trojanischen Krieg; zur Zeit desselben lebend, schildert er den Demodokus und Phemius. Man darf annehmen, daß Homer manches aus der Verfassung seiner Zeit in die von ihm geschilderte zurück- [87b]

[1]) Ars poet. v. 391 sq.

geschoben, nicht mit Absicht sondern aus dem natürlichen Triebe, das, was damals unentbehrlich schien, als von je an da gewesen zu betrachten, wie wohl er an andern die Zeiten sehr wohl unterscheidet. Doch so viel ist aus den Homerischen Gedichten unwiderleglich einleuchtend, daß lange vor Homer die epische Sängerkunst vielfältig ausgeübt worden seyn muß. Dafür zeugt die schon zu solcher Fülle angewachsene Heldensage, die ja bey dem Mangel der Schrift bloß in Gesängen fortleben konnte, und die Anspielung auf Geschichten, welche als bekannt vorausgesetzt werden, in manchen Stellen, die fast Auszüge aus längern Erzählungen davon zu seyn scheinen. (Od. X.) Da nach Homer der Gesang in den Fürstenhäusern zum täglichen Lebensgenusse gehörte, deren es bey der Vertheilung in kleine Staaten in Griechenland so viele gab, so läßt sichs auch denken, wie diese mündliche Sagen- und Gesangliteratur in kurzer Zeit zu einer bedeutenden Masse anwachsen mußte. Die beym Homer erwähnte Vorliebe für den neuesten Gesang, deutet auf eine beträchtliche Breite der Wahl. Übrigens ist aber die ihm bekannte Sängerkunst durchaus episch, [88a] d. h. Erzählung berühmter Geschichten: selbst zum Tanz wird bey den Phaeaciern eine Olympische Anekdote singend erzählt, und Achilles (der einzige Dilettant dieser Kunst unter den Homerischen Heroen, den Paris etwa ausgenommen, der aber mehr verbuhlte Lieder zur Cither gesungen haben mag) singt zu seiner eignen Ergötzung die Thaten der Helden.

Man ist gewiß berechtigt, sich das Leben und die Kunstübung der Sänger, von welchen die Ilias und Odyssee herrührt, unter dem von ihnen entworfnen Bilde zu denken, wie denn auch das angebliche Leben Homers theils aus daher entlehnten Zügen besteht, theils aus solchen, die nur auf eine Zeit passen, wo der Stand mit dem Untergange der Fürstenhäuser zugleich in Verfall gerathen war. In der Homerischen Zeit blühten jene aber noch, wie die Sorgfalt für die Genealogie und der hohe Begriff von fürstlicher Herrlichkeit und Freygebigkeit beweist.

Das bisherige führt uns zu Berichtigungen über den

Punkt, in wie fern Homer als ein Natursänger und Volksdichter zu betrachten sey. In gewissem Sinne kann man die gesamte Poesie der Griechen bis zum Ende ihrer großen Periode Naturpoesie nennen, weil es nämlich Gunst der Natur und nicht Veranstaltung menschlicher Absicht war, was hier die vollendetste Kunst in allen ihren verschiednen Gestalten ins Daseyn rief; [88b] weil hier bewußtloser Trieb und selbstbewußte freye Wirksamkeit noch nicht so auseinander traten, wie meistens in den Werken der Neueren. Sonst aber machen Homers Werke, gegen die früher vorhandne Naturpoesie unstreitig die Gränze und erste Stufe eigentlicher Kunstpoesie aus: denn Kunst erfodert die strenge Sonderung einer reinen selbstständigen Gattung; und Kunst verdient auch die Besonnenheit, Wahl, Anordnung und Erfindung zu heißen, welche nach Homer zum epischen Gesange gehörte. Versteht man unter Volksdichter einen solchen, der bey schon vorhandner Cultur unter den höheren Ständen, entweder an derselben keinen Theil hat, oder sich auch derselben entkleidet, um der Sinnesart des gemeinen Volks gemäß zu dichten, dergleichen die Verfasser der alten Balladen waren) so war Homer ganz und gar kein Volksdichter, sondern vielmehr das gerade Gegentheil davon. Denn er sang zuvörderst für die Fursten und Edlen, und alle Blüthe der damaligen feineren Hellenischen Bildung ist in ihm vereinigt. Versteht man aber unter Volksdichter einen solchen, der gleich anfangs und noch mehr in der Folge der ganzen Nation angehörte, und für Menschen aus allen Ständen verständlich und angemessen dichtete, weil keine todte Gelehrsamkeit, die damals überhaupt noch nicht existirte, ihn den Ungelehrten verschloß: dann ist Homer der großte aller Volksdichter.

Ist das Homerische Epos anfänglich improvisirt [89a] worden? Mein Bruder hat diese Frage, die ich immer zu bejahen geneigt gewesen bin, verneinend beantwortet. Die Meynungen würden sich vielleicht bey einer näheren Verständigung über den Begriff des Improvisirens vermitteln lassen. Er scheint anzunehmen, daß durchaus plötzliche Einfälle dazu gehören, die dem Sänger erst während des Ge-

sanges, nachdem er sich der Begeisterung aufs Gerathewohl hingegeben, kommen; und in diesem Sinne möchte ich es allerdings nicht behaupten. Mir dünkt es aber dazu hinreichend zu seyn, daß nur die Ausdrücke und die Art sie in
5 den Vers zu fügen während des Singens gefunden werden, wenn der Sänger auch über den Inhalt seines Vortrags im Voraus ganz im Reinen ist, wie er es zu einer zusammenhängenden schicklichen Erzählung gewiß seyn muß. Und hiefür haben wir zuvörderst das Zeugniß des Aristoteles,
10 alle Poesie habe angefangen von Versuchen aus dem Stegereif; ferner eine Stelle in dem Hymnus auf den Hermes, (der von einem Homeriden, vielleicht dem berühmten Kynaethus herrührt) wo dieser auf der eben von ihm erfundenen Leyer ein Epos improvisirt. Nun können zwar die Götter gar
15 manches was Sterbliche nicht vermögen: allein ihnen etwas zuzuschreiben, was bey Menschen seiner Natur nach unthunlich und unpassend befunden werden [89b] mußte, ist gar nicht Griechische Art. Endlich glaube ich den stärksten Beweis dafür in dem Ansehen der Gedichte zu finden. Die damalige
20 Sprache fügte sich mit der größten Leichtigkeit in das epische Sylbenmaß, den Hexameter: nach allem, was mit dem Fortgange ihrer Entwickelung für die größere Genauigkeit darin geschehen seyn mag, erscheint diese ganze Verskunst noch leicht und lose. Vollends vor dem Gebrauche der Schreibekunst
25 konnten die Sylben nur ungefähr nach dem Gehör gemessen werden. Was bedurfte es also studirter Vorbereitung für einen Sänger von Profession, um eine ihm den Hauptumständen nach bekannte Geschichte, abgemessen und langsam singend, aus dem Stegereif in Versen vorzutragen? Wird
30 er sich hiebey nicht lieber der Gunst der Musen anvertraut, als förmlich auswendig gelernt haben? Zu den Erleichterungsmitteln eines solchen Gesanges gehören die Wiederhohlungen oft ziemlich langer Reden; ferner eine Menge Verse und Halbverse von allgemeinem Inhalt und Gebrauch, die sich
35 bequem hier und da anfügten, und die eine Art von Gemeingut gewesen zu seyn scheinen, wovon, dem Ruhm der Erfindung unbeschadet, jedem Gebrauch zu machen frey stand,

da wir sie nicht bloß in den beyden Homerischen Werken, sondern auch den Hesiodischen und Homeridischen unverändert wiederfinden. Es [90a] versteht sich von selbst, daß bey oftmaliger Wiederhohlung die treffendsten Ausdrücke, Wendungen und Bilder dem Gedächtnisse des Sängers sich werden eingeprägt haben, so setzte sich der Gesang bey vollkommnerer Ausbildung auch wörtlich fest und konnte von andern Sängern durch Vorsagen erlernt und (bey der großen Kraft des durch die Bequemlichkeit des Schreibens noch nicht geschwächten Gedächtnisses) genau so erhalten und fortgepflanzt werden. Keinesweges ist demnach mit obiger Angabe des Ursprungs gemeynt, daß die Ilias und Odyssee, wie die Epikurische Welt aus Atomen, aus epischen Partikelchen zusammengestoben und geflogen seyen, die etwan von unzähligen Homeren herrühren möchten Vielmehr ist in bedeutend großen Massen eine solche Einheit des Geistes und Zweckes, daß sie durchaus Werk eines Einzigen seyn müssen, oder hochstens von einigen Sängern, die nach gemeinsamem Einverständniß arbeiteten, herrühren könnten. Ja das spätere scheint unläugbar mit Bekanntschaft mit dem früher vorhandnen und Rücksicht darauf verfertigt worden zu seyn, und sich so, geflissentlich daran anzuschließen.

Überhaupt werd durch Wolfs Hypothese der allverbreitete Ruhm der Vortrefflichkeit der Homerischen Poesie durchaus nicht gefährdet; vielmehr wird sie dadurch von dem Vorwurf manches Unzusammenhangs, mancher Disproportion und innern Zwistigkeit befreyt; und viele Störungen fallen weg wenn man erst weiß, daß viele Stellen (von [90b] denen es wohl Horaz meynt, daß der wackre Homer doch auch zuweilen schlummre) die zwischen die übrige reizende Fülle auf unangenehme Art trocken und summarisch hineinfallen, oder wo in harten Übergängen und in doppelten Exemplaren mancher Erwähnungen, der Kitt und die Klammern, welche angewandt werden mußten, um zu einem Ganzen zu verarbeiten was ursprünglich nicht dazu geeignet war, nur übel verkleidet sind: daß, sage ich, viele solche Stellen von den Diaskeuasten herrühren.

Daß dergleichen den modernen Bewunderern der Epopöen Homers nicht aufgefallen, darf uns nicht befremden. Haben sie sich doch nicht einmal verwundert, daß derselbe Pylaemenes, der im 4ten Buche der Ilias umgebracht wird, eine Anzahl Bücher später, neben der Baare, worauf sein tödlich verwundeter Sohn aus der Schlacht getragen wird, trauernd hergeht, recht als ob er den biblischen Spruch kennte: laßt die Todten ihre Todten begraben. [Allegorische Anwendung auf die verstorbnen Kunstrichter verstorbner Poeten.] Solche stehen gebliebne Widersprüche (die uns erklären, wie der kurze Zeitraum der Ilias mit einem solchen Gedränge von Begebenheiten erfüllt worden, indem weit frühere hinein versetzt wurden, um ihn zu verherrlichen) sind historisch schätzbar: sie beweisen die Urkundlichkeit des Textes und die Treue der Diaskeuasten, welche vermuthlich nur die nothwendigsten Veränderungen vornahmen.

Andre Beweise, welche auch den Ungläu- [91 a] bigsten über die Mehrheit der Verfasser die Augen öffnen können, sind Abweichungen in historischen, geographischen, mythologischen Angaben (z. B. die verschiednen Vorstellungen von der Unterwelt in der Odyssee und den letzten Büchern der Ilias; daß Hephaestos in jener die Aphrodite in dieser eine Charis zur Frau hat u. s. w.) welche wir nicht nach der Willkührlichkeit moderner Dichter beurtheilen dürfen: denn diese Gesänge sind eine historische Urkunde, wie auch das gesamte Alterthum sie dafür anerkannt hat; ja der poetische Eindruck beruht zum Theil darauf, daß wahre alte Geschichte des Heldenalters vorgetragen wird. Wie weit aber die Sage reicht, und wo die Gränze eigner Erfindung liegt, das ist ein sehr schwierig auszumitteln- der Punkt. — Ein andrer Beweis liegt in der grammatischen Beschaffenheit der Sprache; der höchste endlich, für den aber nicht alle Geister empfänglich sind, liegt in der verschiednen Farbe, Gestaltung und dem ganzen Charakter der Dichtung in den verschiednen Partien. Ausgeführt ist diese Arbeit: die beyden Werke in ihre ursprünglichen Theile zu zerlegen, diesen ihre Zeitordnung zu bestimmen, und die spätern Einschiebsel als solche darzuthun, bis jetzt noch nicht; ja kaum an-

gefangen. Dieß Unternehmen erwartet erst noch seinen Meister. [1])

Homers Anspruch auf eine für alle Zeiten gültige [91b] Kunst stützt sich auf die Reinheit und Vollendung seiner Gattung. Die Merkmale dieser, die sich vermöge ihrer innern Consequenz von selbst zu einer Theorie des Epos systematisiren, sind von meinem Bruder und mir an andern Orten aus ihren Gründen entwickelt worden: hier muß ich mich auf eine kurze Definition und zusammenfassende Beschreibung einschränken, um für die specielle Betrachtung der Werke selbst mehr Raum zu gewinnen.

Das Epos ist eine ruhige, besonnene, parteylose Erzählung; rein objectiv, das heißt von keiner eingemischten Gemüthsstimmung des Erzählenden getrübt, in so fern also idealisch. Es ist eine ruhige Darstellung des Fortschreitenden. Seine Einheit ist scheinbare Stätigkeit, sinnliche Umgränzung. Wegen der Einfachheit, man kann sagen Einförmigkeit der Gattung, trägt schon ein kleines episches Stück alle Merkmale derselben an sich; und auf der andern Seite konnen große Massen mit andern zu noch größern leicht zusammenwachsen. Trennbarkeit und Vermehrbarkeit, Gränzenlosigkeit. Aus dem Begriff einer objectiven Erzählung folgt ferner, daß alles nur wie vergangen und möglich vorgestellt wird, daher die herrschende Zufälligkeit sogar, ungeachtet der Consequenz der Charaktere in dem momentanen Wechsel der Gesinnungen u. s. w. [92a] Daher ferner die Herrschaft des Wunderbaren, welches nicht bloß auf die Einmischung der Götter zu beziehen, auch nicht als etwas über die Naturgesetze hinausgehendes zu erklären ist; sondern vielmehr als ein Naturlauf, bey dem große in Erstaunen setzende Kräfte rege sind. Daher erscheint alles als bloße Begebenheit, von eigentlicher Handlung kann nicht die Rede seyn: die Idee der Freyheit und Nothwendigkeit, dieser beyden Pole der dramatischen Kunst fehlt noch gänzlich. Daher auch keine eigentliche Idealität in den Charakteren, welche sittliche Selbst-

[1]) Voß. Was mag in Heyne's Homer geschehen seyn?

ständigkeit voraussetzt, sondern bloße Naturgröße. — Um das als vergangen und bloß möglich geschilderte anschaulich zu beleben, wird entfaltende Umständlichkeit erfoderlich; aus der heitern Ruhe und Unbefangenheit des Erzählers entspringt die anmuthige Ausschmückung auch der geringfügigsten Gegenstände; dadurch gewinnt der Gang einen stätigen gleichmäßigen, verweilend fortschreitenden Rhythmus, wovon der Hexameter, wie sich fast wissenschaftlich darthun läßt nur Abdruck und Bild ist; die leichte Folge, und lose Verknüpfung, welche sich bis in die kleinsten Theile der Wortfügung nachweisen läßt, berechtigt zu häufigen episodischen Einschaltungen, die man mit Unrecht getadelt. ꝛc. ꝛc.

[92 b] Die Ruhe und Besonnenheit des Epos wird vom Homer sehr deutlich in dem Vortrage seiner epischen Sänger geschildert. Der Tanz, der beym ersten Ursprunge unzertrennlich eins mit der Poesie und Musik, ist hier schon davon abgesondert. Ja die Erzählung wird ohne alle mimische Gebehrdensprache vorgebracht, denn sonst hätte die Blindheit des Sängers nothwendig dabey hinderlich seyn müssen; ja die so einfach begleitende, taktmäßige Musik, scheint nicht einmal declamatorische Erhebungen der Stimme verstattet zu haben. Nicht von einer unordentlich jauchzenden und Theilnahme bezeugenden Menge ist der Sänger umringt, sondern mit der stillsten Aufmerksamkeit hören ihn die Sitzenden an, und horchen immer noch lange, wenn er geendigt hat, ob sie nicht mehr vernehmen werden. Hiedurch scheint der immer zwischen ungeendet und endlos schwebende Schluß des Epos, so wie an andern Stellen der abrupte Anfang mit einer Anrufung der Götter angedeutet zu seyn.

Eine Vergleichung wird vielleicht das bisher gesagte deutlicher machen, und da ich den Geist der alten Kunst überhaupt öfters plastisch genannt habe, so sey sie von der Plastik hergenommen. Das Epos ist das Basrelief der Poesie. Hier sind die Figuren nämlich nicht eigentlich gruppirt, sondern sie folgen auf einander so viel möglich im Profil gestellt. Das Basrelief ist [93 a] seiner Natur nach endlos. Wenn wir ein unvollständiges am Fries einer Tempelruine oder

auf einer an beyden Seiten abgebrochnen Tafel erblicken, so können wir es in Gedanken vor und rückwärts weiter fortsetzen ohne eine bestimmte Gränze zu finden. Deswegen haben die Alten auch Gegenstände dazu gewählt, die ins unbestimmbare hin sich ausdehnen lassen: Opferzüge, Tänze, Bacchanale, Reihen von Kämpfen u. s. w. Deswegen haben sie auch an runden Flächen: Tempelwänden, Vasen u. s. w. Basreliefs angebracht, wo uns die beyden Enden durch die Krümmung entrückt werden, wo wir, indem wir uns fortbewegen, das Vordere nur durch Verschwindung des Hinteren erblicken. Die Lesung der Homerischen Gesange gleicht gar sehr einem solchen Herumgehen, indem sie uns immer bey dem vorliegenden festhalten, und das Vergangne und Künftige verschwinden lassen. Die flache Rundung der Figuren kann uns die Erscheinung des im Epos Dargestellten nicht als gegenwärtig und wirklich, sondern als vergangen und entfernt bedeuten; die Profilstellung die höchsteinfache Charakterzeichnung, und die ebne glatte Wand dahinter das klare, ruhige, alles gleichmäßig in sich tragende Gemüth des Dichters.

[93 b] Die freystehende Gruppe hingegen ist der antiken Tragödie zu vergleichen; und besonders für die des Sophokles giebt es kein schöneres Sinnbild als den Laokoon mit seinen Kindern. Die Schlangen stellen uns hier das unentfliehbare Schicksal vor, welches die Personen oft so furchtbar mit einander verstrickt; und doch geht die schöne Symmetrie, der anmuthige Schwung der Lineamente nicht darüber verloren.

Das lyrische Gedicht der Alten, besonders den festlichen Chorgesang (der, zum Beweis, daß die antike Kunst durchaus plastisch war, wiewohl musikalisch und plastisch in der ganzen Kunstsphäre die entferntesten Regionen sind, dennoch plastisch gebildet worden) möchte ich mit den kleinern architektonischen Gebilden vergleichen, einer köstlichen Trinkschale, einem Candelaber, einer Ara u. s. w., wo die menschliche Gestalt nicht ausführlich dargestellt, sondern nur durch schöne zugleich symmetrische und freye Formen auf ihre reinsten Verhältnisse angespielt wird, wie sich die schöne Eigenthümlichkeit in der lyrischen Ergießung köstlich, gediegen, und dabey ins enge gezogen ausprägt.

[94a] [Antikes Epigramm auf Homer. S. Geschichte der Griechischen Poesie p. *131*. Anwendung davon auf das vorhergehende von der Entstehung der Homerischeu Werke. Sie bleiben gleich bewundernswürdig. — Homer der erste Grieche. — Übersetzungen. Hexameter eine wesentliche Bedingung dazu. Versuche der Engländer und Franzosen darin: Chapman; unter den Franzosen zu Zeiten Carls IX. Neuere Übersetzungen in Prosa, in versi sciolti, in Ottave rime; von Pope in Couplets, diese ist der Gipfel der Verkehrtheit. Lustige Anekdoten. Pope bloß ein saubrer Versfabricant.

Kurze Beurtheilung der Voßischen Übersetzung. Was sie noch zu wünschen übrig läßt. Art sie zu lesen.

Ein Hauptmittel, um die Homerischen Werke in ihre ursprünglichen Theile zu zerlegen, wäre eine Homerische Concordanz, d. h. ein Verzeichniß der wiederhohlten Halbverse, Verse und ganzen Stellen. Dann eine Homerische Disharmonie (im Gegensatz mit Harmonie der Evangelisten): Aufdeckung aller Widersprüche und Mishelligkeiten, mythologischer, historischer, topographischer, u. s. w. Beyspiel: Verschiedne Erklärung von der Lahmheit des Hephaestos und seinem Fall auf die Erde ꝛc. Ferner Dinge, die angelegt werden, ohne daß nachher etwas erfolgt, andre die eine fehlende Vorbereitung voraussetzen.]

[1]) Ilias.

Die Ilias wurde von den Alten wegen der Energie des Pathos, und des kriegerischen Geistes meistens vorgezogen; von den Neuern, weil ihnen die vielen Kämpfe, die für sie ihre Anschaulichkeit verloren haben, zu einförmig sind, häufig die Odyssee, die, wie auch schon die Alten bemerken, reicher an Ethos, an sittlicher Eigenthümlichkeit und wo möglich durch die allgemeine Schilderung des damaligen Zustandes der Welt, durch die Eröffnung vom Innern des häuslichen Lebens noch merkwürdiger ist.

---

[1]) Neunte Stunde.

Kurze Angabe des Inhalts der Ilias. Die letzten Bücher gehen nach Wolfs Bemerkung über die freylich später vorgesetzte Ankündigung gänzlich hinaus.

Meines Bedünkens besteht die Ilias außer der Tolonie und dem Schluß aus drey Hauptmassen. Die erste geht bis zu Ende des 9ten Buchs, die 2te vom 11ten an bis ins 18te, die 3te von da bis gegen das Ende. In eben dieser Zeitfolge scheinen sie mir auch gedichtet zu seyn, aber wie viel Jahre aus einander, das dürfte wohl niemand unternehmen zu bestimmen.[1]) Die Composition scheint mir, obschon nicht

[1]) Dieß von den drey Massen ist im Ganzen zu verstehn. Denn überall möchten sich Schilderungen von einzelnen Kämpfen und dergleichen finden, die nichts an sich tragen, wodurch sie als gerade in diese Epoche des Trojanischen Krieges gehörig bezeichnet [94b], würden, so das Zusammentreffen des Glaukus und Diomedes. Durch Einschiebung solcher Begebenheiten möchte denn die kurze Zeitperiode, welche die Ilias umfaßt so wunderwürdig thatenreich geworden, und auch die Darstellung zu diesem Umfange angeschwellt seyn. Die Zeit wird selbst mit ausgedehnt. Eines der auffallendsten Beyspiele hievon ist die Eile des Patroklus im 11ten Buche zum Achilles zurückzukehren, der dem ungeachtet bis gegen Ende des 15ten Buchs beym Eurypylos verweilt, und erst zu Anfang des 16ten den Achill wieder anredet. Hier finde ich offenbar die Spuren einer späteren künstlichen Erweiterung, die jenes zu verkleiden sucht. Überhaupt ist dieser Tag, an welchem Patroklus nachher umkommt, von einer ungeheuren Länge. Dieß wird nicht zum Tadel gesagt, noch um, wie gewisse Kunstrichter Schauspiele gleichsam mit der Uhr in der Hand beurtheilten, die Stunden nachzurechnen, sondern nur als ein Beweis, daß die Begebenheiten nicht so durch die Sage gegeben waren, daß hier vielmehr eine freyere Dichtung obwaltete. Denn der Sänger hat sonst immer das Vorrecht, was in der heiligen Schrift ein gottgeleiteter Held ausübt, die Sonne und den Mond still stehen zu heißen.

In der ersten Masse ist der letzte Theil des 7ten Buchs auffallend ein Lückenfüller. Kurze Abfertigung der Erbauung sehr ansehnlicher Befestigungswerke, um das Lager der Griechen, sowohl der Kürze der Erzählung, als der Zeit nach. Weil diese Befestigungswerke doch in den folgenden Büchern der Ilias da sind, so scheint es, man fand einige [95a] vorgängige Erwähnung ihres Ursprungs nothwendig. Sie scheinen aber überhaupt eine spätere Erdichtung, um das Eindringen des Hektor bis zu den Schiffen mit mehr Schwierigkeiten zu umgeben, mannichfaltigern Wechsel und neue

ursprünglich, dennoch darin vortrefflich zu seyn, daß eine beständige Steigerung darin wahrzunehmen: die Bewegung wird immer rascher, die Leidenschaften gewal- [94b] tiger, stürmischer, die Figuren colossaler, die Einwirkung der Götter gigantischer und wunderbarer. Dieß Verhältniß ist von einer ganz andern Wichtigkeit, als der regelmäßige Mechanismus, den man in der Beziehung von allem möglichen auf Einen Zweck, der dem Ganzen kein Leben schaffen würde, wenn es sonst keins hätte, hat sehen wollen. Es läßt sich natürlich aus dem Bestreben jedes eminenten Sängers seinen Vorgänger an Neuheit, Größe und Erstaunlichkeit zu überbieten, erklären, wenn es anders mit der Zeitordnung seine Richtigkeit hat. Die letzten Gesänge nähern sich an Pracht und ernster Würde schon der Tragödie. Nichts desto weniger scheinen mir die ersten 9 Gesänge der Kern der Ilias zu seyn, die an Anmuth, Schicklichkeit, Zartheit, lieblicher Naivetät und leiser

---

Gestalten von Kämpfen hervorzurufen. Vorsicht des Dichters, der Einwendung vorzubeugen, daß von diesen Befestigungswerken keine Spur mehr zu finden: er läßt sie nämlich auf eine wunderbare Weise wieder zerstören, und schärft dieß zweymal ein.

Ferner in der Diomedie scheint die Verwundung des Ares ihrem colossalen Charakter nach später eingefügt. Sie widerspricht der Mäßigung des Helden, der selbst erklärt, daß er es für einen Übermuth halte, der Sterblichen nicht gezieme, mit Göttern zu fechten. Überdieß sieht es ganz wie eine Nachahmung von der Verwundung der Aphrodite aus. Von dieser Erfindung, wo ein verwundeter Gott aus dem Treffen entflieht und zum Zeus seine Zuflucht nimmt, haben wir zum Überfluß in der Flucht der Artemis noch ein drittes bloß variirtes Exemplar.

Auch der so sehr bewunderte Abschied des Hektor und der Andromache möchte leicht ein späteres Einschiebsel seyn. Das darin herrschende zarte Pathos trägt mehr den Charakter einiger Stellen in den letzten Büchern an sich.

Hingegen scheinen mir die Kampfspiele um den Grabhügel des Patroklos von einer ganz andern Hand als die Gesamtheit der übrigen letzten Bücher und wahrscheinlich viel älter. Dieß schließe ich aus der ruhigen Heiterkeit, der Mäßigung, den vielen naiven oft ans Drollige gränzenden charakteristischen Zügen. An sich sind [95b] sie vortrefflich; an dieser Stelle aber scheinen sie mir das pathetische Dunkel, was über den Rest des Schlusses ausgegossen ist, störend zu unterbrechen.

Größe von allem folgenden nicht wieder erreicht werden; und unter diesen ist mir wieder das 9te Buch, welches die Gesandtschaft der Fürsten beym Achilles enthält, um diesen stärksten, mutigsten, gewandtesten, schönsten, heftigsten und edelsten, erzürnbarsten und liebevollsten, göttlichsten und verderblichsten aller Helden (in dessen Loose das Schicksal aller herrlichen Lebensblüthen, ihrem Untergang entgegen zu eilen, verkündigt ist) zu versohnen, welches aber nicht gelingt.

Die ganze Stelle von der Gesandtschaft vorzulesen. Man bemerke, wie bedeutend hier jeder Zug, und mit welcher Kunst das Ganze fortgeführt ist.

[95a] Achilles wird durch die Gabe des Gesanges vor den übrigen Griechischen Helden verherrlicht: und da ihm sein Gemüth verwehrt, seine Kampflust in der Wirklichkeit zu befriedigen, muß er es wenigstens mit Vorstellungen von Kämpfen ergötzen. Sein freundschaftliches Beysammenseyn mit dem Patroklus jedoch mit solcher Ehrfurcht von Seiten des letztern. Einer kurzen Äußerung der Freude über den errathenen Anlaß der Gesandtschaft kann er sich nicht erwehren, doch beschäftigen ihn dann zuvörderst die Foderungen der Gastfreyheit.

Die Rede des besonnenen klugen Odysseus ist ein wahres Meisterstück von Kunst Den Eingang macht er mit höflichem Dank für die Bewirthung, dann kommt er ohne Umschweife zur Sache, der Noth des Heeres, die er ohne Bemäntelung in ihrer ganzen Größe, jedoch ohne Kleinmuth schildert. Die Gefahr, die Achill mit den seinigen selbst bey dem ferneren Erfolg laufen konnte deutet er nur leise an. Dann stützt er die Überredung auf eine Ermahnung des Peleus, des Vaters des Achilles. Die Geschenke des Agamemnon zählt er bloß auf, ohne sie weiter zu empfehlen; ja er läßt den Agamemnon, in der Besorgniß, Achilles möchte ihm noch zu abgeneigt seyn, ganz wieder fallen: nur den übrigen Griechen solle er zu Liebe handeln. Endlich schließt er mit der glänzenden Aussicht auf die Gelegenheit jetzt den Hektor zu erlegen.

[95b] In der Antwort des Achill ist das edelste Gemüth ausgesprochen: sie kann zur Probe dienen, was das damalige

Zeitalter an Sittlichkeit vermochte. Selbst der Starrsinn wird schön, und die Härte liebenswürdig, wegen der Quellen woraus sie entspringen. Es ist das tiefe Gefühl des Unrechts, der Abscheu vor aller Tyranney. Nur dieß macht, daß er jetzt seine Theilnahme verweigert, da er vorher zu jeder Aufopferung bereit gewesen. Die Eröffnung der Rede mit Erklärung des größten Hasses gegen alle Falschheit ist an sich charakteristisch, hier aber unendlich rührend, da Achill zwar alles im gegenwärtigen Augenblicke wahrhaft meynt, was er sagt, aber doch zum Theil Gesinnungen vorträgt, die ihm nur durch seine Lage und Leidenschaft angezwungen sind, und nicht die seinigen bleiben können. Eben so das späte Geständniß seiner Neigung zur Briseïs, und wie auch sein Herz durch ihre Entführung gekränkt worden, da er sich anfangs dabey bloß beleidigten Stolz merken lassen. Dann der angekündigte Entschluß morgen nach Phthia zurückzukehren: er hatte gleich anfangs bey der Erzürnung damit gedroht, aber seine kriegrischen Neigungen haben ihn bis jetzt an dem Schauplatz der Heldenthaten zurückgehalten, ungeduldig hat er den gegenwärtigen Augenblick, wo die bedrängten [96a] Griechen sich flehend an ihn wenden müssen, erwartet; da er nun diese Genugthuung erlebt, denkt er gewiß seinen Entschluß ausführen zu können, er verräth aber bald, daß es ihm im Innersten noch nicht Ernst damit ist, indem er nachher sagt: er wolle es morgen überlegen ob er abfahren soll oder nicht. Nachher überlegt er es gar nicht einmal, sondern wir sehen daß er mit lebhafterer Theilnahme den Kämpfen aus der Ferne zuzusehen anfängt, bis er endlich den Patroklos absendet. Sehr schön ist auch seine stolze Verachtung der angebotnen Gaben des Agamemnon: alles dieß besitzt er selber schon im reichsten Maß, kann es besser haben. Entzückend ist es ferner, wie er sich den ruhigen Genuß des Lebens bloß in der Verzweiflung, daß ihm seine Heldenlaufbahn durch Kränkung der Ehre verleidet worden ist, so schön ausmahlt. Überhaupt erfüllt es mit Wehmuth um den Achill, daß ihm allein unter den übrigen Helden Voraussicht seiner Zukunft gegeben ist, daß die Wahl zwischen einem langen friedlichen

aber unrühmlichen Leben und einem frühen Tode aber herrlichem Nachruhm, welche der Stand des Kriegshelden eigentlich immer voraussetzt, bey ihm zum [96b] deutlichen Bewußtseyn gekommen ist. Ohne diese Strenge des Verhängnisses könnte der Starrsinn, welcher so ungeheures Unheil verursacht, leicht zur Bitterkeit gegen ihn verleiten.

Nachdem in der Rede des Ulyß alles erschöpft zu seyn scheint, werden in der des Phönix noch neue dringendere Motive ans Licht gebracht: das nahe persönliche Verhältniß eines Schützlings dem Achills Vater zum Wohlthäter geworden, auf der andern Seite seines Pflegers, Aufsehers und Führers; Darstellung des abgelebten Alters in der Person des Redenden, und Erinnerung an die unmündige Kindheit des Angeredeten; ferner eigne ehemalige Verirrungen, und endlich Beyspiele aus der Vorzeit. Die Geschichte vom Meleager zeigt uns den leichten und schicklichen Übergang im epischen Gedicht zu Episoden, und erklärt uns in der Art, wie sie angeknüpft ist, die Redensarten der Alten, das erste zuletzt erzählen sey Homerisch. Sie ist überdieß ein Vorbild von dem Hergange in der gesamten Ilias, und steht daher an dieser Stelle, welche der entscheidende Wendepunkt der Handlung ist, so vortrefflich als es sich nur denken läßt. An der Geschichte des Phönix hat man wegen der Unsittlichkeit viel Anstoß genommen, und sogar die Verse, worin der vorgehabte Vatermord erwähnt wird, dem Dichter zu Gunsten für unächt erklären wollen. Mit Unrecht: denn die Rohheit des Zeitalters darf jenem nicht zur Last gelegt werden. [97a] Die damit verknüpfte Unverdorbenheit bestand darin, daß man noch nicht heucheln, und die Triebfedern der Handlungen beschönigen gelernt hatte. Phönix giebt nicht vor, irgend ein Gefühl der kindlichen Pflicht habe ihn von der grauslichen That abgehalten, denn dieses war damals gänzlich in ihm erloschen; sondern bloß die üble Nachrede: wenn aber ein Vatermörder diese in so hohem Grade zu fürchten hatte, so mußte die Abscheulichkeit des Verbrechens schon lange allgemein anerkannt seyn.

Den Ermahnungen des Phonix hat Achilles weniger

Gründe entgegenzusetzen als den Vorstellungen des Ulyß: er behandelt es daher als Parteysache, und fodert ihn kurz auf, sich als seinen Freund zu betragen und nicht auf die Seite des Beleidigers zu treten. — Die Art wie er der Gesandtschaft, die ihm lästig zu werden anfängt, zu verstehen giebt, daß sie sich entfernen möge, ist ein Zug der damaligen so einfachen geselligen Höflichkeit, die ein so edler Held selbst in leidenschaftlichen Händeln nicht übertreten wollte.

Ajas, der sich selbst wohl bewußt ist, daß er die Lanze besser zu führen versteht, als die Rede, und nur als der tapferste und stärkste Mann [97b] im Heere nach dem Achill mitgeschickt worden, der daher bis jetzt geschwiegen, wird charakteristisch genug am ersten ungeduldig, und nimmt nun das Wort, da nichts mehr zu verderben ist. Seine Ansicht von der Sache ist die materiellste: er beruft sich auf die Sitte, daß der bey der damaligen Wüstheit aus Zänkereyen häufig entstehende Mord (wie man es auch von andern Völkern auf ähnlichen Stufen der Cultur weiß) noch nicht als ein öffentliches Verbrechen geahndet, sondern als ein Privathandel betrachtet wird, der durch eine Buße geschlichtet werden kann. Er zählt dem Achill vor, er solle ja sieben Mädchen für ein einziges wiederbekommen, poltert einige heftige Vorwürfe heraus und schließt mit einer kurzen Ermahnung.

Die Rede des Diomedes, da die Gesandten zu den übrigen zurückgekommen sind, da er sich, wie immer, auch jetzt nicht aus der Fassung bringen läßt, und seinen stätigen Muth bewährt, endigt das Ganze mit einem beruhigenden Eindruck.

[1]) Die nähere Betrachtung dieser Stelle hat uns verschiedentlich Gelegenheit gegeben, Feinheiten der Darstellung zu bemerken, auf die es um [98a] so mehr die Mühe verlohnt, die Aufmerksamkeit zu richten, da man neuerdings so sehr die rohe Einfachheit, Natürlichkeit und Kunstlosigkeit des Dichters als seine bezeichnendste Eigenschaft eingeschärft hat. Allein auch schon eher die Ansicht vom Homer als einem fast wilden Natursänger aufkam, haben Kunstrichter wilde Größe

[1]) Zehnte Stunde.

als den Charakter der Homerischen Poesie angegeben; freylich durch eine grobe Verwechselung des Stoffes mit der Form. Aber selbst auf jenen paßt das Prädicat nur sehr bedingter Weise: Achill, von dem es am ersten gelten mochte, ist eben so wohl ein edler und zarter, ja ein zärtlicher als ein wilder Held; und jene ganze sinnliche Heroenzeit ist keineswegs ohne Mäßigung, Schicklichkeit, Feinheit und Schonung in den persönlichen Verhältnissen. Um nur einige Beyspiele anzuführen, so stellt sich Hektor, da er den Paris auffodert, ins Treffen zurückzukehren, wiewohl er weiß, daß er vor dem Menelaus geflohen, und sich seitdem in seinem Schlafgemach verborgen gehalten, als sey eine Empfindlichkeit über nicht anerkannte Rechte die Ursache seiner Entfernung. Wie Agamemnon dem Diomedes frey stellt, sich für die nächtliche Kundschaft einen Begleiter zu wählen, ermahnt er ihn, er möge sich nicht durch den Vorzug des Geschlechts bestimmen lassen, [98b] und es wird bemerkt, er habe dadurch vorbeugen wollen, daß der gefährliche Vorzug nicht auf seinen Bruder fallen möchte. Ein andermal kommt Menelaus uneingeladen zu dem Gastmal der Heerführer bey seinem Bruder, weil er wohl weiß, daß dieser unter so mancherley Sorgen es leicht vergessen konnte. — Aber auch die eigenthümliche Feinheit der Darstellung selbst hat man überall Gelegenheit zu bemerken, wenn man überhaupt für so etwas Sinn hat. Sie liegt nicht sowohl darin, daß Homer, indem er seine Helden verherrlicht, zugleich ihre Bloßen kundgiebt. Er thut dieß nicht auf eine so unendlich absichtsvolle und tiefe Art, wie etwan ein Shakspeare oder Cervantes; es geht bey ihm weit einfacher aus der Natur der Sache hervor, da wie alle Dinge, so jeder Mensch seine zwey Seiten hat. Allerdings weiß es Homer genugsam anzudeuten, daß Agamemnon, bey allem königlichen Ansehen, das er sich zu geben sucht, an thätiger Tapferkeit manchem der untergeordneten Führer nachstehen muß; bey den Aufmunterungen zur Schlacht erscheint er dann und wann ein wenig lächerlich, wenn er jenen ungegründete Vorwürfe macht und übel von ihnen abgefertigt wird; ja selbst die Beschuldigungen des lästerlichen Thersites von Hab-

sucht, Üppig- [99a] keit und Feigheit sind nicht so durchaus grundlos. Der Schwur, den er bey Zurückgabe der Briseïs leistet, daß er sich nicht nach damaligem Heldenrecht in Besitz ihrer Person gesetzt, beweist bey allem angeblichen Trotz gegen
5 den Achill, eine heimliche Furcht vor ihm, und die Vorahndung, daß er wohl einmal genöthigt seyn möchte, ihn zu versöhnen. — Menelaos ist an Kriegesgeschicklichkeit, Stärke und Muth in ein nachtheiliges Verhältniß gegen manche andern Helden gesetzt, ohne doch zu sehr herabgewürdigt zu
10 werden. — Im Nestor deutet das allzu häufige Berufen auf seine Jugend und Anpreisen der Vorzeit, das Anbringen von Geschichten die nicht immer zum Besten passen, und die Geschwätzigkeit in den Reden, allerdings auf die Schwäche neben der so bewunderten, fast angebeteten Weisheit des Alters.
15 Ja sogar die Götter sind von dieser Zweyseitigkeit der Schilderung nicht ausgenommen, und Jupiter, der mit seinen Augenbrauen den Olymp erschüttert und sich doch vor den Zankreden seiner erhabnen Gemahlin fürchtet, ist als ein großes Beyspiel allen von herrschsüchtigen Frauen geplagten Ehe-
20 männern zum Trost aufgestellt. Die Absicht des Dichters, über so etwas ein Lächeln zu erregen, kann um so weniger zweifelhaft seyn, da sich Hephästos, um die Aussöhnung zwischen seinen Eltern [99b] zu bewirken, gutwillig zum Gegenstand des Gelächters macht. Auch in der Flucht der Venus, im Besuch der
25 Juno beym Zeus auf dem Ida ist eben diese schalkhafte muthwillige Ansicht der Götterwelt bey aller Ehrerbietung sichtbar.

Eine weit höhere Feinheit offenbart sich in den Nuancen und der durchgeführten Consistenz der Charaktere, wiewohl die Eingebungen des Augenblicks dabey als zufällig geschildert
30 werden, und besonders der Wechsel zwischen unerschrockner Tapferkeit und den Anwandlungen natürlicher Furcht, zwischen dem angestrengten Eifer sich hervorzuthun, und dem thatenlosen Zurücktreten an denselben Personen höchst auffallend ist. Mit unübertrefflicher Schicklichkeit stehen alle an ihrer bestimmten
35 Stelle. Wie paßt die leichte Bewaffnung des Paris, seine behende Tapferkeit, die so wankelmüthig mit Feigheit abwechselt, die liebenswürdige Bereitwilligkeit seine Fehler ein-

zugestehen, und so den Vorwurf zu entwaffnen, zu der ihm gelungnen Verführung der Helena. Menelaus ist ihm gegenüber eine etwas plumpe Figur: ein gewisses Ungeschick ist seine hervorstechendste Eigenschaft, in allem übrigen ist er, recht wie Tasso den Gabriel beschreibt: der zweyte unter den ersten; recht wie ein Mann, dem eine reizbare Frau einen andern vorgezogen hat, und dessen gekränkte Ehre nun weit [100a] ausgezeichnetere Helden in Bewegung setzt. Der Charakter der Helena[1]) ist unendlich zart behandelt: ihr Fehltritt und auch ihre noch fortdauernde Verführbarkeit (in der Szene mit dem aus der Schlacht geretteten Paris, ist keineswegs verschleyert, vielmehr erinnert sie selbst durch das tiefe Gefühl der Reue, welches sie nicht verläßt, unaufhörlich daran. Der unglückliche Zwiespalt in ihr, da sie an den neuen Freunden hängt, und doch von den alten nicht lassen kann, schützt sie vor einer widerwärtigen Verächtlichkeit: sie ist wie ein weiblicher Paris den edelsten Regungen offen, aber ohne Beharrlichkeit. Zugleich muß sie übermenschlich schön seyn, um sich so vergehen zu dürfen. — Mit eben so untrüglichem Sinn ist Hektor dargestellt: es paßt durchaus zu seinem patriotischen Heldenamt, da er seine Vaterstadt verficht und als der beste Schutz des wehrlosen Theils seiner Mitbürger betrachtet wird, daß wir für ihn als Gatten und Vater interessirt werden, erst beym Abschied von der Andromache, dann bey ihrer Klage um seinen Tod. Überhaupt erscheinen die Trojanischen Weiber, welche vorkommen, Andromache, Hekuba, Briseïs, endlich im letzten Buch Kassandra, ganz von der pathetischen Seite, um uns für das Schicksal der belagerten Stadt zu rühren. [Schöner Zug bey der Leichenklage um den Patroklus Il. XIX 301. 302.]

Vom Agamemnon, Nestor, Odysseus, Ajas und Achill ist schon im vorhergehenden die Rede [100b] gewesen. Der Charakter des letzten ist freylich der edelste und höchste, in dem des Diomedes aber ist das schönste Gleichmaß beobachtet, und ihn mochte ich den am eigenthümlichsten Griechischen

[1]) S. Griechen und Römer von Fr. Schlegel p. 337.

nennen. Gleich zuerst offenbart er seine stille selbstbewußte Größe [vorzulesen Il. IV 364—421], indem er auf den unverdienten Vorwurf des Agamemnon schweigt, und nur durch Thaten ihn widerlegen will. Gefühlt hat er es tief, und erinnert den Agamemnon lange nachher daran. In dem Sturme seiner Tapferkeit in der Diomedie ist noch Mäßigung sichtbar. Seine unerschütterliche Beharrlichkeit bewährt er in der Abweisung der Trojanischen Gesandtschaft, welche eine zu späte und unvollständige Genugthuung anbietet, wie in der muthigen Äußerung nach der mislungnen Bothschaft beym Achill. Wie ein Sohn nimmt er sich des Hektor an, da die Flucht schon so allgemein geworden, daß selbst Ulysses davon fortgerissen wird und ihn nicht hört. Selbst mit den meisten übrigen Heerführern verwundet läßt er den Muth nicht sinken, sondern ermahnt sie noch so das Heer zu sammeln und zu leiten. Die Dolonie endlich ist ganz eigends gedichtet, um seine besonnene Kühnheit zu verherrlichen, die sich gern zu der rüstigen Schlauheit des Ulyß gesellt. „Seiner ruhigen Kraft, seiner weisen Gleichmüthigkeit entspricht denn auch die nie getrübte Reinheit seines Glücks und unbeneideten Ruhms; in seinem Gemüth scheint sich der stille Geist der ganzen Dichtung am klarsten zu spiegeln.“ [1])

[101a] Mit gleicher Feinheit der Darstellung ist das Verhältniß der Trojaner und Griechen bestimmt. Wären die einen den andern ganz auffallend vorgezogen, so würde dieß eben der Verherrlichung jener Abbruch thun: denn die großen Eigenschaften des Gegners kommen auch dem zu gute, der ihn überwindet oder ihm erliegt. Daß aber eine solche einseitige Herabsetzung hier nicht Statt findet, erhellet schon daraus, daß man hierüber verschiedner Meynung hat seyn können. Denn einige haben geglaubt, Homer habe die Trojaner vortheilhafter schildern wollen. Mir ist freylich das Gegentheil nicht im mindesten zweifelhaft. Jene haben sich wohl auf die Gemüthlichkeit mancher Trojanischer Figuren gestützt: des Priamus und der übrigen Greise, die auf dem

[1]) S. Fr. Schlegel, Griechen und Römer p. 117. 113.

Thurme am Thor sitzen, vor allem des Hektor, in gewissem Sinne auch des Paris; ja es ist nicht zu läugnen, daß die Bundesgenossen Glaukus und Sarpedon sehr liebenswürdige Helden sind. Zweydeutiger ist Aeneas, den die verschiednen Dichter der Ilias ziemlich verschieden bedacht zu haben scheinen, und der erst durch die Romische Mythologie so einzig hervorgehoben worden. — Dann bezieht man sich auf das Mitleiden, welches besonders in den letzten Gesängen für Troja's Schicksal in Anspruch genommen wird. Allein die Bedauernswerthen sind darum noch nicht die, welche Bewunderung verdienen; und was das erste betrifft, [101b] so ist die Homerische Poesie durchaus parteylos und frey von einseitiger Beschränkung: sie erkennt jede wahrhafte Kraft und Anlage der Menschennatur an, und will sogar die verführerischen und verderblichen Gaben des sinnlichen Reizes am Paris nicht verachtet wissen; sie schätzt also auch die Aufwallungen der Gutmüthigkeit, allein diese sind ihr keinesweges das höchste, sondern vielmehr besonnene Klarheit, geordnetes Maaß, beharrlicher Wille: und von diesen Eigenschaften ist unstreitig das Übermaß auf der Griechischen Seite. Man hat sich bey dem Austausch der Waffen zwischen Glaukus und Diomedes an der Gefühllosigkeit des Dichters gestoßen, der den großen Unterschied ihres Preises bemerkt; oder man hat sich darüber verwundert und es für eine Naivetät ausgegeben. Ich sehe ganz etwas Andres darin: unnütze Pracht in den Waffen ist gar nicht im Griechischen Sinne, nach welchem die Schönheit alles Geräthes in der Erscheinung der höchsten Brauchbarkeit besteht; an einer andern Stelle wird sie als eine barbarische Thorheit gerügt, und so ist sie auch hier dem Glaukus, dem barbarischen Helden, beygelegt. Dann liegt offenbar das darin, daß der Dichter einen plötzlichen Eifer der Freundschaftsbezeugung, der bis zu solcher Verwahrlosung des kostbaren Eigenthums geht, der den Begriff eines Tausches [102a] aufhebt, allerdings für mehr unbesonnen als edel erklärt. — Daß die Sänger mehr um den Ruhm der Griechen besorgt waren, beweist schon das Verzeichniß der beyden Heere: wie sorgfaltig werden die Griechischen Örter mit Erwähnung

mancher Merkwürdigkeit nebst ihren Mannschaften aufgezählt, wie flüchtig wird die Macht der Trojaner samt ihren Bundesgenossen abgefertigt! Den Contrast beym ersten Angriff haben die alten Ausleger vielfältig bemerkt: die Stille der Griechen, das Geschrey und Getöse der Trojaner, verräth dort vollkommnere Kriegszucht, hier rohe Tapferkeit, die sich selbst durch ein wüstes Lärmen ermuntert. Eben so werden die Trojanischen und Griechischen Volksversammlungen contrastirt. Am auffallendsten ist die Absicht der Entgegensetzung in der Dolonie, wo die Trojaner ihr Glück nicht zu benutzen wissen, und die Griechen sich ungeachtet ihrer Drangsale in Vortheil setzen. Der feige Dolon erbietet sich bloß aus prahlerischer Eitelkeit und Gewinnsucht zu der nächtlichen Kundschaft, Hektor verheißt ihm thörichter Weise die Pferde des Achill, die er noch nicht hat, und niemals bekommen wird. Mit welcher bescheidnen Tapferkeit wählt sich dagegen Diomedes im Ulyß den zuverläßigsten Gefährten, da er sich nicht getraut, es allein zu vollbringen. Der ihnen zugesagte Lohn hat ein bescheidnes Maaß, allein die [102b] Helden erwerben sich durch eigne Geschicklichkeit, was Dolon sich zu erhalten geschmeichelt, die trefflichsten Pferde.

Ein andrer Punkt, der es noch deutlicher macht, daß und auf welche Art die Griechen den Trojanern vorgezogen werden, sind die Götter, welche auf beyden Seiten Partey nehmen. Auf den ersten Anblick scheinen sich fast alle jugendlich liebenswürdigen Götter für die Trojaner zu erklären, bald bemerkt man aber den ernsteren Nachdruck bey denen den Griechen gewogenen. Die, beyden gemeinschaftlichen, ruhigen Elemente und Regionen der Welt, der Okeanos, Helios, die Erde, Aïs u. s. w. bekümmern sich gar nicht um den Ausgang des Krieges. Der Vater der Götter und Menschen, Zeus ist im allgemeinen unparteyisch, nur daß er an den Trojanern den Rathschluß des Schicksals vollführt, während des größten Theils der Ilias aber den Wunsch der Thetis befördert. Sonst sind die Götter auf der Trojanischen Seite: Venus, Apollo, Diana, Latona, Mars, und der einheimische Fluß Xanthus; auf der Griechischen Neptun, Juno,

Pallas, Vulcan und Merkur [?]. Diese Wahl konnte zum Theil lokale Gründe haben, daß diese oder jene Gottheit besonders von der einen oder andern Nation verehrt ward, wie ja überhaupt der Griechische Götterdienst aus speziellen lokalen Gebräuchen und Stammgöttern zusammengewachsen; denn man muß sich wohl hüten, diese Götter als bloße allegorisirte Begriffe zu betrachten (wo die Personification nicht schon im Namen liegt, wie bey der Schuld und den Bitten) und ihre Wirksamkeit prosaisch so zu erklären: sie sind vielmehr wahre Individuen. Zeus mochte von beyden Nationen gleich sehr verehrt werden, unfehlbar [103a] hatte er einen Tempel und Hain auf dem Ida. Die Geschichte mit dem Chryses deutet auf eine besondre Verehrung des Apoll im Trojanischen Lande, auch in der Veste Iliums hatte dieser Gott seinen Tempel, so wie man auf der andern Seite weiß, daß der Dienst der Juno in Argos einheimisch war. Warum Venus die Trojaner begünstigt, da Paris auf ihr Anstiften durch buhlerischen Reiz die Helena entführt hat, wodurch der ganze Krieg entstanden, ist klar genug. Diana und Latona vielleicht nur wegen der Verwandtschaft mit dem Apollo: sie thun wenig und kommen fast nur bey der allgemeinen Götterschlacht in einem der letzten Bücher vor, um die Zahl zu vermehren. Bey der Pallas, wiewohl sie besonders Schutzgöttin Athens war, und ihr Dienst von dort ausgegangen seyn mag, reicht der Grund der örtlichen Verehrung nicht hin: sie hatte ja auch ihren Tempel in Iliums Veste, ja nach dem späteren beym Homer noch nicht vorkommenden Mythus entwandte Diomedes das Palladium von dort. Manches in der gedichteten göttlichen Theilnahme bezieht sich unstreitig auf die Eigenschaften der Menschen. Werden diese ja doch wegen des Besitzes solcher, die irgend einer Gottheit besonders zukommen, das Geschlecht derselben genannt: so die Aegyptier wegen ihrer medicinischen Geschicklichkeiten des Paeon, die Phaeakier als Mei- [103b] ster der Schiffahrt des Poseidon Deswegen mag dieser, der zugleich das bewegte stürmische Meer vorstellt und der Vorsteher der Schiffahrenden ist, die Griechen als geübtere Seefahrer begünstigen. So

Hephästos, zugleich die irdische Gewalt des Feuers und die Kunst der Metall-Verarbeitung, ebenfalls die Griechen, vermuthlich als die geschickteren Metallarbeiter. Am entscheidendsten für die Überlegenheit der Griechen über die Trojaner
5 ist es aber, daß Pallas immerfort jene zum Treffen anführt, Mars diese. Denn Mars ist die blinde Kriegsgewalt und das ungefähre Kampfglück [deßwegen wird ihm auch sein Sitz unter den nördlichen Nachbarn der Griechen, den Thraciern angewiesen, tapfern aber barbarischen Völkern]: ein
10 tölpelhafter ungeschlachter Gott, der überall heruntergemacht und von den übrigen Göttern oft aufs gröbste hinters Licht geführt wird. Athene hingegen ist in dieser Beziehung die besonnene, kluge, geordnete, stätige Tapferkeit. Sie ist die allgemeine eigentliche Schutzpatronin der Griechischen Helden:
15 denn nicht nur begleitet sie immerfort den Diomedes, und in der Odyssee den Ulyß, auch zu dem heftigen Achill redet sie, wenn er sich mäßigen soll, auch die übrigen Helden haben gerade dann Eingebungen von ihr, wenn sie ihrer selbst am würdigsten handeln. Sie ist die am eigenthümlichsten Grie-
20 chische Gottheit, und nimmt in der Götterwelt ungefähr eben die Stelle ein, wie Diomedes in der heroischen. Beyde [104a] Charaktere nähern sich am meisten dem, was man Ideal nennen kann. Freylich muß man sich dabey ganz der süßlichen Vorstellungen von Griechheit entschlagen; ihr wider-
25 spricht nichts mehr als Weichlichkeit: das Griechische Ideal ist für die gesamte Menschheit eigentlich männlich, darum wird es durch die spröde Jungfrau, die der Liebe und jeder üppigen Regung unzugänglich, ganz Verstand und Rüstigkeit ist, am besten repräsentirt. Manches wird in dem allgemeinen
30 Hinstreben auf diesen Punkt dem ungewohnten modernen Leser unfehlbar sehr herbe dünken: es ist wirklich eine Vorübung auf die noch größere Strenge der tragischen Charakterdarstellung, und man kann in dieser Hinsicht die Homerische Poesie als ein Ringen nach dem sittlichen Ideal ansehen, da
35 Besonnenheit und Beharrlichkeit unter allen Eigenschaften oben an gesetzt werden, aber noch nicht als ein Werk der Freyheit, sondern als zufällige Naturgabe erscheinen.

Die Unsittlichkeiten der Götter hat man noch besonders als einen Flecken an den Homerischen Gesängen gerügt; schon der alte Philosoph Xenophanes war Urheber des Vorwurfs:

Lügen, buhlen und stehlen, und was sonst Schande den Menschen,

Legen den Göttern bey Hesiodos so wie Homeros.

Als ob diese Dichter die Mythen erfunden hätten, welche Meynung auch Herodot hegt. In [104b] den persönlichen Verhältnissen der Götter unter einander ist natürlich noch mehr Rohheit als in denen der Menschen, weil ihre Festsetzung aus älteren wilderen Zeiten herrührt, und weil manches, was ursprünglich physisch zu verstehen war, nachher sittlich gedeutet ward. Überhaupt aber vermag der Mensch die Gotter nur dem Grade, nicht der Art nach über sich zu erheben; und so wird bey dem Mangel innrer sittlicher Freyheit auch bey den Göttern der Ungestüm und die Verblendung der Leidenschaften der Willkühr entzogen, und weises Gleichmaß, wo es sich findet, als zufällige Naturgabe geschildert. Daß die Götter die Menschen durch falsche Vorspiegelungen täuschen, daß sie sie zum Eidbruch u. s. w. reizen und dann dafur bestraft werden lassen, dieß darf man gar nicht von der sittlichen Seite nehmen, es bedeutet weiter nichts, als daß die Menschen ein Spiel unbekannter Naturgewalten sind. Eine wahrhaft sittliche Idee hingegen ist die Nemesis, welche nachher eine eigne Gottheit ward: der Glaube an die gewisse Vergeltung alles Übermuths und Misbrauchs der Gewalt und des Glückes.

In allem bisherigen sind wir darauf geführt worden, die Ilias als ein untheilbares Ganzes zu betrachten, indem diese so consistenten und sich fast zum System rundenden Charakterzüge überall verstreut sind. Freylich könnte man sagen, [105a] da wir sie als Produkt freyer Dichtung betrachtet haben, sie seyen vielmehr durch die Sage gegeben gewesen. Ist aber dieß letzte, (was doch nur mit Einschränkungen zu verstehen) so hatte dann die Sage schon die Geschichte des Kriegs in poetischem Sinne überliefert. Alles, was wir jetzt von dem Ursprunge dieser Gesänge wissen,

kann die Einheit der in übereinstimmendem Geiste entworfnen Composition nicht stören; das Ganze ist gewiß nicht bloß nach historischen Gründen, sondern mit eben dem poetischen Sinne, wie es zuerst einzeln gedichtet war, so zusammengesetzt
5 worden, wie wir es jetzt haben. In dieser Rücksicht läßt sich auch die Benennung Ilias, die auf den ersten Blick, wie die Ankündigung vom Zorn des Achilles buchstäblich genommen zu eng, zu weit scheint, rechtfertigen. Denn in dieser kurzen thatenvollen Periode ist durch Voraus- und
10 Rückblicke dennoch die ganze Trojanische Unternehmung genugsam dargestellt. Deswegen dünkt mich, muß auch einmal in der Ilias eine lüsterne Szene zwischen Paris und Helena vorkommen, um die erste Veranlassung des Krieges vor die Augen zu rücken. Sehr bedeutend ist es, daß Hektor grade
15 das Schiff des Protesilaus in Brand steckt, desjenigen Griechischen Helden, der zuerst unter allen ans Land gesprungen und zuerst gefallen war: so knüpfen sich die äußersten Fäden zusammen, indem hier eben der Wendepunkt des Kriegsglücks ist, das von da an die Trojaner verläßt. Nach eben diesem
20 Prinzip ist das Verzeichniß der Mannschaften von den Zusammensetzern der jetzigen Ilias bey dem ersten Gefecht eingeschaltet, was ursprünglich in einem Gesange von viel früheren Begebenheiten des Trojanischen Kriegs zu Hause seyn mochte. Denn es stellt ja die Kriegsmacht der Griechen,
25 die Bemannung der Schiffe u. s. w. in ihrer ursprünglichen Stärke vor, ehe die neun Jahre des Krieges in Gefechten, auch durch Krankheiten eine Menge weggerafft hatten. Jeder Held findet [105 b] im Umfange der Ilias den gehörigen Spielraum einzeln hervorzutreten und sich auszuzeichnen, jeder
30 hat seine Aristeia. Nach eben diesem Grundsatze der Vollständigkeit scheint mir auch Pisistratus gerechtfertigt, daß er die Einschaltung der Dolonie, wiewohl sie anerkannt von einer andern Hand war, verlangte: denn da in den übrigen Rhapsodieen fast alle möglichen Gestalten von Kämpfen und
35 Schlachten erschöpft sind, konnte auch mit Recht die Darstellung einer nächtlichen Späherschaft erwartet werden. Vortrefflich gewählt ist in dieser Hinsicht die Epoche der Ilias,

so nahe der Entscheidung, wo alles bedeutender und wirksamer erscheint. Und doch werden wir nicht bis ans Ende geführt: unstreitig macht der bloß prophezeyte frühe Tod des gottlichen Achill eine größere Wirkung, als wenn wir ihn wirklich dem feigen Paris erliegen sähen; auf der andern Seite die voraus bejammerte Zerstörung Troja's in der Perspective. Es sind späterhin noch stattliche Begebenheiten vorgefallen, z B. die Erlegung Memnons, des Sohns der Aurora, und der Amazone Penthesilea durch den Achill, der Streit des Ulyß und Ajax über die Waffen des Achill u. s. w. Doch schwerlich konnte der Schauplatz wieder so gedrängt besetzt werden, wie er es in der Ilias ist: ich möchte sie den letzten lichten Lebensblick dieser Unternehmung, das letzte Aufflammen vor dem endlichen trüben [106*] Erlöschen nennen.

Ich habe im vorhergehenden den Unterschied der ersten und letzten Bücher bemerkt, und die Art von Steigerung, welche darin Statt findet. Dieß Verhältniß hat auch poetischen Werth: die ganze Ilias ist ihrem Inhalte nach leidenschaftlich, und giebt das Bild eines erregten Sturmes, der kurz vor seiner gänzlichen Beruhigung am heftigsten tobt. Und es ist unendlich schön, daß das Interesse der letzten Bücher auf einem religiösen Gefühl beruht, auf der Sorge für die Leichen erlegter Helden, welche die grausame Kunst des Krieges wieder an die Menschlichkeit verknüpft. Die Thaten, welche Achill vom achtzehnten Buche an vollführt, geschehen um den Tod des Patroklus zu rächen, und seine Bestattung, freylich übermüthig und ausschweifend, zu verherrlichen. Den Sänger, welcher das letzte Buch angefügt, hat offenbar das Gefühl beseelt, daß man die Leiche des Hektor nicht der Schmach zum Raube lassen dürfe, daß Achill den bewiesenen Übermuth durch Erbarmen mit dem alten Priamus vergüten müsse. So hat gleichsam die Göttin Nemesis das Maaß der Ilias selber vorgezeichnet.

Der ganze Gang des Gedichts bildet uns den Lauf eines Heldenlebens ab: meine Ansicht wird am deutlichsten werden, wenn ich die Ilias mit dem Leben Alexanders des Großen vergleiche, von dem man ja weiß, wie er sie vergötterte,

und [106b] sich besonders den Achill zum Muster vorstellte. Das erste Auftreten des Achill ist etwan die Schlacht beym Granikus, wo Alexander noch so bescheiden, spröde und jungfräulich erscheint, die Gesandtschaft bey ihm einer von den Momenten in Alexanders Leben, wo sein Edelmuth am hellsten hervorleuchtet, etwa der Besuch bey den Frauen und Töchtern des Darius. In dem letzten Theile der Ilias erhebt sich im kühneren Geist der ganzen Dichtung der göttliche Wahnsinn zwar, aber doch Wahnsinn, der den Alexander späterhin zu ausschweifenden Thaten hinriß, welche man freylich mit leichter Mühe verdammt hat. Die Trauer um den Clitus, obgleich weit schuldvoller; das Schleifen der Leiche Hektors, das Schlachten zwölf gefangner Trojaner am Grabhügel hat Alexander genugsam durch ähnlichen grausamen Übermuth bezeichnet. Das Gefecht mit den Flußgöttern und ihre Dämpfung durch Feuersgewalt ist mir im wilden Taumel der Darstellung in der Ilias eben das, was im Leben Alexanders die Anzündung von Persepolis. Eine innre geheime Trauer über seine eigne kurze Heldenblüthe trieb ihn wohl zu solcher Raserey: er beweist furchtbar, daß fantastischer Heroismus, so wie er in die Wirklichkeit eintritt sich mit dem irdischen Element beflecken muß, und daß es nur in der Poesie erlaubt ist, auf [107a] diese Art göttlich seyn zu wollen. Auch hat über Alexandern eine vergeltende Nemesis gewaltet, und hat ihm, was er schon in der Gegenwart ertrotzen wollte, Verherrlichung seiner Thaten bey der Nachwelt durch einen würdigen Sänger nicht gegönnt, so daß er hierin den Achill untröstlich beneiden mußte. [Verse des Petrarca: Giunto Alessandro in meiner Übersetzung vorzulesen.]

An Weisheit und ruhiger Überlegenheit eines Gemüths, das die menschlichen Angelegenheiten bloß überschaut, ohne von ihnen gerührt zu werden, hat unläugbar die erste Hälfte der Ilias den Vorzug: sie ist rein objectiver. In der letzten ist eine subjective Einmischung, zwar nicht in der Form der Darstellung, aber im Geiste der Dichtung unverkennbar, und eben darum ergreifen sie das Gemüth des Hörers um so gewaltiger. Es ist das Gefühl, womit alle bloß natürlichen

Ausströmungen sinnlichen Heldenmuths endigen müssen, das Gefühl unvermeidlicher Vergänglichkeit, was ihn befällt. Das Geheimniß, sich durch sittliche Selbstständigkeit innre Unsterblichkeit zu schaffen, war noch nicht erfunden: deßhalb bewegen sich alle großen Gestalten der Ilias wie riesenhafte Traumbilder der Vorwelt durch einander, denen bloß die Poesie Bestand verleiht, aber auch diese noch nicht zur vollendeten Unabhängigkeit in sich selbst zusammengedrängt, wie nachher in den Tragödien: [107b] sie verschwebt hier und dort in die bloße Sage, und tritt in das Dunkel der Zeiten zurück. Die Verherrlichung des Heldenthums wird unvermerkt zur Klage über seinen Untergang, und der große Eindruck von Zerstörung, womit die Ilias endet, läßt sich in die traurigen Zeilen vom Tode des Patroklos zusammen fassen:

Aber die Seel' aus den Gliedern entflog, hinwandelnd zum Aïs,
Um ihr Geschick wehklagend, verlassend die Füll' und die Jugend. [1])

Odyssee.

Nach dem Sophisten Longin, soll Homer sie im Alter geschrieben haben: es seyen die Spuren des Alters darin sichtbar, freylich immer noch das Alter eines Homers. Diese Behauptung, von der wir wissen, was zu halten ist, wenn sie buchstäblich verstanden werden sollte, enthält das Wahre, daß dieses Werk einer andern Lebensperiode gewidmet zu seyn scheint: wie die Ilias der schönen Jugend, so die Odyssee der reifen Männlichkeit. Auch ist sie, wie jene am meisten feurige Jünglingsgemüther entzückt, das anziehendste Buch so wohl für das Knaben- als Greisenalter. Beyde Werke sind sich in allem außer in der allgemeinen Form und dem epischen Styl entgegengesetzt: sie [108a] machen zwey in sich vollständige Sphären aus, die sich aber dennoch gegenseitig fodern, und zu einer Darstellung des heroischen Universums ergänzen. Wie in der Ilias alles in die Höhe und Tiefe

[1]) Von mir selbst übersetzt.

geht, so in der Odyssee in die Breite und Ferne. Dieser Charakter erstreckt sich selbst auf die Unterschiede der Mythologie. So ist z. B. in der Ilias die Schattenwelt unter der Oberfläche der Erde verbreitet: von dem Getöse der Schlacht erschreckt, springt Pluto vom Thron, aus Furcht die Erde möchte reißen und sein dunkles Reich ans Licht kommen. Tief unter dem Hades wird noch der Tartarus häufig erwähnt. — In der Odyssee liegt die Schattenwelt im äußersten Westen, am Ufer des Ocean, zwar unbeleuchtet von der Sonne, aber doch auf der Oberfläche der Erde. Ferner kennt die Odyssee ein Elysisches Gefilde, ebenfalls am Ocean, wohin Rhadamanthus, Menelaus und andre vergötterte Helden versetzt werden. — Aus der Nahrung der Götter, der Ambrosia und dem Nektar erklärt die Ilias die verschiedne Art des göttlichen Blutes (wie denn überhaupt das Blut als der Sitz der Seele in der Ilias eine große Rolle spielt: und gewiß war dieß nicht bloß eine rohe Vorstellungsart, sondern die Seele, welche ja den ganzen Körper durchdringt, hat ihren Sitz da, wo sich die Thätigkeit hauptsächlich [108b] concentrirt, wohnte wirklich mehr im Blut); die Odyssee hingegen weiß von der Ambrosia zu erzählen, woher sie kommt, wie Tauben sie über entlegne Meere dem Zeus zuführen, wie die irrenden Felsen immer eine von ihnen wegschnappen, die dann wieder ersetzt werden muß. — In der Ilias ist das Wunderbare ein Gipfel leidenschaftlicher Anstrengung, in der Odyssee hingegen ist es eine Weltumseglung. Jene ist in der Kunstsprache der alten Rhapsoden eine Aristeia, die hervorstechende Epoche eines Helden; diese ein Nostos, die Geschichte von der Rückkehr eines Helden, und den dabey vorgefallnen Irrfahrten.

[1]) Kurze Angabe des Inhalts der Odyssee, und Anordnung der Geschichte in ihren Gesängen.

Auf den ersten Blick könnte die Odyssee weit mehr aus einem Stücke zu seyn scheinen als die Ilias. Denn in jener ist keine solche Steigerung gegen das Ende zu bemerkbar wie in dieser, vielmehr herrscht überall dieselbe Ruhe, und alles

[1]) Eilfte Stunde.

ist in dem gleichen bescheidnen Farbenton gehalten. Dann liegt es auch in dem Gegenstande selbst, daß es uns schwerer fällt, uns eine Mehrheit der Verfasser vorzustellen. Die Ilias nämlich besteht aus einer Reihe von Gefechten, welche durch eine doppelte leidenschaftliche Aufwallung zusammengehalten werden, den Zorn des Achill gegen den Agamemnon, [109a] der ihn zur Enthaltung von Kämpfen vermag, und seine Trauer über den Patroklus, die ihn zu kriegerischer Rache treibt. Das Ganze ist, wie schon bemerkt, ein Ungewitter, in dessen Erscheinungen keine bestimmte Folge erwartet werden darf. In der Odyssee hingegen wird der Vorsatz der Heimkehr durch unermüdete Beharrlichkeit ins Werk gerichtet, alle Schwierigkeiten werden eine nach der andern beseitigt, wir haben den Zweck des Helden vom Anfange an im Auge, und sehen ihn der Erreichung desselben immer näher geführt. Wir können das Gedicht mit einem von ihm selbst entlehnten Bilde einer Schiffahrt vergleichen, wobey zwar manche Abirrungen von der geraden Bahn vorfallen, aber doch von dem ersten Punkte an bis zur Ankunft am Orte der Bestimmung ein stätiger Fortgang Statt finden muß. Daher erscheint es weit planmäßiger und kunstlicher zu einer großen Einheit zusammengeflochten als die Ilias, und ist es auch wirklich. Denn wir dürfen nicht vergessen, daß die Sänger späterer Rhapsodieen mit Rücksicht auf das schon vorhandne dichteten, und daß die Ergänzer und Anordner allerdings mit poetischem Sinne für die Natur des Werks zusammenfugten. Wie in der Ilias überhaupt leidenschaftlicher Heroismus und gewaltige Kriegsthaten herrschen, so sind die spateren Stücke pathetischer und colossaler; in der [109b] Odyssee hingegen, wo heroische Häuslichkeit und charakteristische Eigenthümlichkeiten verschiedner Geschlechter, Alter, Stande und Nationen dargestellt werden, mochten die neueren Stucke daran erkennbar seyn, daß sie noch ethischer, noch häuslicher sind, und in der Betrachtungsart der geselligen Verhältnisse mehr Ausbildung verrathen. Der Unterschied ist also feiner, und man muß schon sehr geübt und in der damaligen Zeit ganz zu Hause seyn, um im einzelnen mit einiger Sicherheit zu entscheiden.

Die erste Hälfte der Odyssee bis gegen das 15te Buch besteht aus zwey großen Stücken, deren jedes ursprünglich als Eine Rhapsodie gedichtet worden, und die beyde so rein von Einschiebseln andrer Sänger sind, als man es schwerlich von eben so großen Massen in der Ilias behaupten dürfte: das erste enthält die Reise des Telemach, das zweyte die Fahrt des Ulyß von der Insel Ogygia bis zu den Phaeakiern, seine Aufnahme bey diesen, die Erzählung seiner sämtlichen Abentheuer, und seine Rücksendung nach Ithaka.

Im vierten Buche bricht die Erzählung bey einem Gespräch des Menelaos plötzlich ab, eine unverständliche Stelle v. 620—624 verräth die übel ausgefüllte Lücke, und nun wird der Mordanschlag der Freyer auf den rückkehrenden Telemach angelegt. Der ganzen Odyssee ist eine Götterversammlung als Einleitung vorgesetzt, wo die Sendung des Merkur an die Kalypso beschlossen, aber nicht zur Ausführung [110a] gebracht wird. Dieß geschieht erst in dem doppelten Exemplar derselben Götterversammlung zu Anfang des 5ten Buches: hier haben wir die zweyte Spur späterer und nicht ganz gelungner Zusammenfugung. Von da geht es nun in Einem Zuge ohne auch nur die kleinste Unterbrechung oder Störung bis zur Ankunft des Ulyß auf Ithaka: die Zeit hat uns dieß herrliche Denkmal uralter Erfahrung und Fantasie ganz unversehrt erhalten. Hierauf wird der Faden von der Reise des Telemach, zwischen welche alles vorhergehende eingeschaltet, vermuthlich also auch die alte Rhapsodie von jener aus einander gerissen ist, wieder aufgenommen, und durch die Ankunft des Sohnes bey eben dem Aufseher der Sauheerden, bey dem schon Ulyß sich befindet, zusammengesponnen; der fruchtlose Ausgang von der Unternehmung der Freyer wird hierauf berichtet. „Im 15ten, 16ten und 17ten Buche ist ein befremdendes Umherspringen, hier und da unnatürliche Kürze und anstößige Stellen genug.“ [1]) So finden wir unter andern, nachdem sich Ulyß, Eumaeus und die übrigen Sauhirten zu Ende des 14ten Buchs schlafen gelegt, sie im 15ten,

[1]) Fr. Schlegel, Geschichte der Griechischen Poesie pag. *162*.

v. 300, auf einmal wieder bey der Abendmahlzeit, nach welcher sie sich noch weitläuftige Geschichten erzählen. Auch das 18te Buch sticht merklich ab. Hier kommt das spaßhafte [110b] Gefecht mit dem Irus vor, welches bloß Episode ist. — Die Bücher von da bis gegen das Ende sind der Vorbereitung und Ausführung des Anschlags die Freyer zu überfallen gewidmet; man sollte also dem zu folge vermuthen, daß sie aus Einem Stück wären, da ein zusammenhängender Plan in ihnen ausgeführt wird. Dem ungeachtet ist dieß bey ihnen weniger der Fall, als bey irgend einem andern Theil der Homerischen Gesänge: sie scheinen mir durchgängig aus einigen alten Bruchstücken mit einer Menge neuerer Einschiebsel an einander geflickt. Und die hiebey aufgewandte Kunst ist nicht sonderlich groß gewesen. Wir müssen die wirklichen Vorkehrungen zur Erreichung seines Zweckes, die Ulyß mit Hülfe des Telemach ins Werk setzt, wohl von dem Detail desjenigen, was ihm begegnet, so lange er als ein unerkannter Bettler in seinem eignen Hause ist, wie ein Theil der Hausgenossen durch Zuneigung zu ihm gezogen wird, wie sich ihm die treue Anhänglichkeit seiner Gattin kund giebt, wie er alles beobachtet u. s. w. was aber doch die Entscheidung nicht fördern hilft, — unterscheiden. Die dadurch verursachte Zögerung spannt allerdings die Erwartung, sie giebt dem ganzen ein dramatisches Ansehen, wenn man aber von diesem subjectiven Eindrucke abstrahirt, so erkennt man wohl, daß auch hier die [111a] epische Zufälligkeit ihre Stelle findet. Einige Stücke sind gewiß uralt, so sehr als irgend etwas in der übrigen Odyssee: dahin mochte ich die Erkennung der alten Pflegerin an einer Narbe, nebst der Geschichte wie Ulyß diese bekommen, auch die Erfindung mit dem Bogen rechnen; vermuthlich waren, wie Ulyß überhaupt als der schlaue Held berühmt war, auch verschiedne Listen, die er bey der Heimkunft ausgeübt, einzeln besungen worden, die nachher zu einem Plane verknüpft wurden. Der Tadel ermüdender und überhäufter Wiederhohlungen, den man sonst der Homerischen Poesie mit Unrecht gemacht hat, da es ganz zu der Einfachheit der Gattung paßt, nicht überflüßiger Weise Reden und Schilde-

rungen zu variiren, trifft diese Bücher unläugbar, und wenn man hierauf Acht giebt, so sieht man wohl, mit wie wenigem diese Erweiterungen gemacht sind, und wie die Rhapsoden derselben großentheils von den früher vorhandnen Gesängen gelebt haben. Die grammatischen Abweichungen und Besonderheiten, dann die Erwähnung von Sitten, Geräthschaften u. s. w. welche einen späteren Ursprung verrathen, anzumerken, bleibt einer gelehrten Untersuchung vorbehalten.

Wir kommen aber darauf zurück, nach dieser trennenden Ansicht, die Odyssee wiederum als ein [111b] einziges Werk zu betrachten, dessen Composition, wie die der Ilias, zwar nicht wegen des regelrechten Mechanismus der sogenannten Epopöe, welchen moderne Kunstrichter darin haben finden wollen, sondern nach ihren poetischen Verhältnissen, vortrefflich und untadelich ist.

Zuerst wird uns der Zustand im Hause des Ulyß, das durch seine lange Abwesenheit eingerißne Ungemach, das wüste Leben der Freyer, die treue Anhänglichkeit der Penelope u. s. w. vor Augen gestellt. Die Reise des Telemach dient schicklich zur Einleitung und gleichsam zum Prolog für die wunderbaren Reise-Abentheuer des Helden selbst, und es ist sehr bedeutend, daß der Sohn, der nach seinem vielgewanderten Vater artet, zuerst durch eine unternommene Reise zur Mündigkeit übergeht. Aus der Erzählung des Nestor erfahren wir die ersten Ereignisse von der unglücklichen Heimfahrt der Griechen, und dem verwirrenden zerstreuenden Schicksal, das dabey gewaltet. Menelaos, der nächst dem Ulyß am längsten und weitesten umhergeschweift, ergänzt diese Nachrichten durch das, was er von dem weißagenden Proteus erfahren; seine eignen wunderbaren Reise-Abentheuer sind schon eine nähere Vorbereitung auf die des Ulyß. Endlich erscheint dieser, und offenbart gleich zuvörderst seine treue Sehnsucht nach seinem [112a] Vaterlande, seinen duldenden unerschütterlichen Heldenmuth bey dem Schiffbruch, und seine kluge Verstellung, sein gewandtes Benehmen bey der Ankunft unter den Phaeakiern. Hier werden wir auf einmal aus der öden Ferne seines bisherigen Aufenthalts, aus der Verlassenheit einer weiten ein-

samen Seefahrt in ein bevölkertes, wohlhabendes Land versetzt, wo alle damals bekannten Zweige des menschlichen Kunstfleißes, die Handwerke, der Landbau, Schiffahrt und Handel im höchsten denkbaren Grade blühen, und die Blüthe alles geselligen Genusses, Schmaus und Gesang, Spiel und Tanz entfaltet sich. Welche schönere Einfassung konnte die Erzählung von den Reiseabentheuern des Ulyß finden, die uns auf wüsten und stürmischen Meeren unter allerley rohen Barbaren, oder unter den furchtbarsten Naturerscheinungen,[1] endlich bis in die dunkelste Westferne an den Ocean und das Reich der Schatten herumführt, und mit jenem heiter belebten Schauplatze den hebendsten Gegensatz macht. Nach derselben vollendet das Benehmen der Phaeakier bey der Heimsendung des Ulyß das Bild von der hohen Cultur dieser Nation, von ihrer freygebigen Gastfreyheit und ihrer fast übermenschlichen Behendigkeit in der Schiffahrt. Mit der Landung auf der kleinen Insel Ithaka wird der Gesichtskreis wiederum mehr häuslich beschränkt. Eumaeus zeigt uns in bäurischer Mäßigkeit und Eingezogenheit das Muster eines redlichen Dieners. In [112b] seiner Bekümmerniß um den abwesenden Herrn, den er nicht in dem bettelhaften Fremden erkennt, zu welchem er sich jedoch seltsam hingezogen fühlt, in der Ankunft des Telemach, den Ulyß als unmündiges Kind verlassen hatte, und als schön herangewachsenen Jüngling wieder findet und sich ihm zu erkennen giebt, dann in dem Anblick seines immer noch herrlichen obwohl durch lange Verschwendung erschöpften Hauses, in der Beobachtung des zum Theil treu gebliebnen zum Theil verwilderten Gesindes, in den Gesprächen mit der sinnigen Penelope wo die gegenseitige Anhänglichkeit sich so mannichfaltig entwickelt, und die fast an Kundgebung hinstreifen, in der Freude der alten Pflegerin wie sie ihren Herrn beym Fußwaschen an einer Narbe erkennt: in allem diesem sind die vielen Fäden einzeln dargelegt, woraus das unzerreißbare Band der Vaterlands- und Heimathsliebe zusammengeflochten ist. Es ist wahr, die schon bekannten

[1] Vorzulesen die Beschreibung der Scylla und Charybdis Od. XII 221—259 und 426—446.

Szenen mit den Freyern werden hiebey fortgeführt und vielfältig dieselben Züge wiederhohlt, allein es gewinnt alles ein neues Interesse, da Ulyß selbst als Zeuge dabey gegenwärtig ist, da sich ihr Übermuth, um sie vollends strafbar zu machen, auch gegen ihn, als einen armen umherirrenden Fremdling kehren muß, während sie selbst eine usurpirte Gastfreyheit genießen. Dazwischen erfüllen [113a] Erinnerungen aus früherer Zeit mit Wehmuth, wie z. B. der treue Hund, der eben im Augenblicke der Ankunft des Ulyß vor seinem Hause stirbt, oder Vorbedeutungen der Zukunft mit schauerlicher Erwartung, wie z. B. die Prophezeyung des Theoklymenus an die verblendeten Freyer;[1]) alles wird durch die Nähe der Entscheidung bedeutender. Endlich kommt der lange erwartete Moment; der Wettkampf mit dem Bogen allegorisirt sich von selbst auf den ohnmächtigen Übermuth der Freyer, sich in Besitz dessen zu setzen, was nur dem Ulyß zukommt. Der endliche Sieg über die Freyer wird gehörig retardirt, um dasjenige nicht als zu leicht und unwichtig erscheinen zu lassen, worauf so lange Vorbereitungen gemacht worden. Der herbe Eindruck von diesem Blutbade und der nothwendigen Hinrichtung des untreuen Hausgesindes wird bald ausgelöscht[2]) durch die anmuthige Wiedervereinigung mit der Penelope, wo sich diese wie ein weiblicher Odysseus als Meisterin der gewaltigsten Regungen bewährt, und sich mit weiblicher Scheu dem zurückgekommnen Gatten nicht eher hingeben will, bis sie ihn an eignen und untrüglichen Merkmalen erkennt. Das hat die Odyssee mit der Ilias gemein daß sie ganz am Schlusse ein wenig kahl ausgeht: wir wissen aber schon, woher dieß rührt: aus dem [113b] Bestreben nämlich, da die epische Gattung sich zu einem endlosen Fortgange neigt, einen völlig befriedigenden Ruhepunkt zu finden. Auch seinen Vater Laertes,

---

[1]) Od. XX 345—374.

[2]) Es verräth eine zarte Schonung jedes Gefühls, daß Penelope, da die Freyer sich durch die Bewerbung um sie, und das wenigstens angebliche Verlangen sie zu besitzen, in ihr Unglück gestürzt, von dieser blutigen Szene entfernt, sogar in einen wunderbaren Schlaf versenkt wird, bis alles vorüber ist.

der uns vorher immer nur mittelbar im Hintergrunde gezeigt wird, sollte Ulyß wieder begrüßen und ihn von dem langen Gram erlösen: es ist nur eine Variation der vorigen Erkennungen. Dann mußte ein über die Ermordung der Freyer entstandner Aufruhr gedämpft werden, damit wir den Ulysses sicher in den ruhigen Besitz seines Hauses und Vermögens eingesetzt wüßten, welches denn freylich etwas übereilt und tumultuarisch geschieht. Wie sehr aber von den späteren Sängern mit Rücksicht auf das früher vorhandne gearbeitet ward, beweiset die erste Hälfte des 24ten Buchs, welche gleichsam einen Nachtrag zur Nekyia enthält. Durch die ganze Odyssee hin wird nämlich die Rückkehr des Ulyß mit der unglücklichen des Agamemnon contrastirt, das blinde Zutrauen, wodurch dieser fiel, mit der mistrauischen Vorsicht des andern, die frevelhafte freche Klytämnestra mit der treuen eingezognen Penelope, das Loos des Orests, dem bloß die Rache seines Vaters vorbehalten war, mit dem des Telemach, dem es vergönnt wurde, verständig und muthig seinem heimkehrenden Vater beyzustehn, u. s. w. Tieß hat den Vortheil, daß die Begebenheiten der Odyssee, die mehr als die der Ilias eine Privatgeschichte ausmachen, in einen [114a] größeren Zusammenhang gezogen werden, daß sie unter den Verfallen der Rückfahrt sämtlicher Griechischen Helden, wovon sie als der wunderbarste Gipfel anzusehen sind, ihre bestimmte Stelle einnehmen; dann auch, daß die Gefahr und Schwierigkeit des Unternehmens, und das Meisterstück des Ulyß, indem er es glücklich zu Stande bringt, desto lebhafter vergegenwärtigt wird. Mit dem Schicksal des Agamemnon wird in der ersten Rede des Zeus der Eingang zur ganzen Odyssee gemacht, sein Untergang wird wieder vom Nestor ausfuhrlicher erzählt, dann vom Menelaus betrauert, und aus der Weißagung des Proteus unter den Schicksalen andrer Helden mit noch größerem Detail geschildert; dann noch beweglicher vom Agamemnon selbst in der Nekyia; nach der Ankunft in Ithaka dankt Ulyß der Athene ausdrücklich, daß sie ihn durch ihren Rath vor dem unseligen Untergange des Agamemnon beschützt. Die Intention im letzten Buche ist

nun, diesen Contrast noch einmal aufs stärkste zu verherrlichen, indem Agamemnon von einem der eben ankommenden Schatten der Freyer erfahren muß, wie glücklich und vorsichtig Ulyß einem ähnlichen Untergange, wie der seinige gewesen, entgangen ist.

Wie die Ilias durch die Gewalt des Pathos, besonders gegen den Schluß sich der Tragödie nähert, so die Odyssee ebenfalls mehr und mehr nach dem Ende zu durch die Strenge der [114b] Verknüpfung, die Beziehung von allem auf das Eine Ziel. In allen epischen Stücken die aus der Homerischen und Hesiodischen Schule auf uns gekommen sind, ist nichts, was so sehr einer dramatischen Katastrophe gliche, als der Moment, wo Ulyß die Aufgabe des Wettkampfes vollbracht hat, und nun die Pfeile an der Thürschwelle ausschüttet, und den Freyern ihren Untergang ankündigt.[1]) Allein dieser Eindruck liegt gar nicht in der Behandlungsart, sondern im Stoff. In der Erzählung von den Irrfahrten des Ulyß hingegen, wo sich doch der Geist des ganzen Gedichts am hervorleuchtendsten ausspricht, erkennt man, wie das Epos seiner Natur nach bloß eine Mehrheit wunderbarer Begebenheiten, nicht die Caussalverknüpfung einer einzigen Handlung fodert. (Denn die Folge der Abentheuer wird bloß durch Winde und Wellen bestimmt, wenn auch die muthige Klugheit des Ulyß ihren Ausgang entscheidet.) Es offenbart sich aber dabey auch die Universalität dieser Dichtart, vermöge deren sie immer einen Kreis gewählter Gegenstände zu vervollständigen sucht. Denn die Abentheuer des Ulyß, die für sich schon alle Wunder der Welt zu erschöpfen scheinen, werden dennoch durch die früher beschriebne Irrfahrt des Menelaus ergänzt: wie jener die ganze bekannte und unbekannte Westwelt, so hatte dieser die östlichen Küsten des Mittelländischen Meeres befahren, und war von dieser Seite so weit als möglich gekommen,[2]) so daß beydes zusammen eine ungefähr

---

[1]) Vorzulesen Od. XXI 404 bis zum Schluß, und XXII 1—35.

[2]) Dieß war für Homer mehr die historische, das andre die fabelhafte Seite der Welt.

[115a] vollständige Weltumseglung ausmacht. Ja nachdem in den Phaeakiern ein idealisches Handelsvolk geschildert ist, müssen in der Erzählung des Eumaeus die Sitten der Phoenicier als der wirklichen handelnden Nation vorgeführt werden. 5

Wie das Heldenthum sich in der Ilias auf die sittliche Seite neigt, (denn den größten Theil des Gedichts nimmt ein Streit über Recht und Unrecht, eine wahre Ehrensache ein, und zu seinen gewaltigen Thaten wird Achill nachher durch enthusiastische Freundschaft beseelt) so erscheint es in der 10 Odyssee mit dem besonnenen Verstande gepaart, ja es ist eins mit ihm. Dort wird die feurige Kühnheit verherrlicht, die selbst Götter im Kampfe besteht; hier die unverzagte Beharrlichkeit, die, im Dulden stark, keinem Ungemach erliegt, in keiner Gefahr die Besinnung verliert, nie von dem Vor- 15 haben abläßt, und sich überall durch Verstellung und Verschwiegenheit durchhilft. Eine äußerst reizende Verbindung ist die des Heroismus mit dem Wissenstriebe, welche hier unläugbar Statt findet: Ulysses wird durch das Verlangen zu erforschen und seine Erfahrungen zu erweitern auf seinen Reisen 20 fortgezogen, da er sonst weit kürzer und glücklicher davon gekommen seyn würde. So z. B. bey den Cyklopen.) Selbst in manchen der Odyssee eigenthümlichen Mythen, ist dieser Trieb, der große Accent, der auf das Wissen gelegt wird, sichtbar. Dahin gehört der weißsagende Proteus; Atlas der 25 Vater der Kalypso, welcher die Säulen hält, die Him- [115b] mel und Erde trennen und zugleich alle Tiefen des Meeres kennt; Kalypso, deren vom Verhüllen entlehnter Name ohne Zweifel allegorisch zu deuten ist, giebt dem Ulyß den ersten Unterricht in der Sternkunde; ja auch die Sirenen werden 30 so unwiderstehlich lockend durch Verheißung belehrender Gesänge. In der Ilias sind Kämpfe in der Götterwelt ebenfalls herrschend: man wird häufig an gewaltsame Revolutionen erinnert, und manche Mythen scheinen physische Allegorien darauf zu seyn. [Der Krieg der Giganten deutet auf Erd- 35 beben, Typhoeus auf Vulkan, Zeus und Here als obere und untere Athmosphäre ꝛc.] In der Odyssee hingegen wird

mehr das bleibende und wiederkehrende in der Natur gegenwärtig erhalten: der ruhige in sich zurückfließende Ocean ist die Einfassung dieser Welt. Aeolus stellt das Jahr oder den regelmäßigen Wechsel der Jahrszeiten vor. — In jener sinnlichen Zeit wagt sich der Wissenstrieb natürlich zuerst auf die Beschaffenheit des Erdbodens und die Verschiedenheiten des Menschengeschlechts, Gegenstände, zu denen er freylich in seiner höchsten Ausbildung als den interessantesten zurückkehrt. Ich möchte die Reisen des Ulyß, wenn ich mich eines durch Misbrauch herabgewürdigten Namens bedienen darf, den ersten Versuch einer Geschichte der Menschheit nennen. Wenigstens wird den zunächst an die Thierheit gränzenden Zuständen der Geselligkeit bey den gesetzlosen Cyklopen [1]) und menschenfressenden Lästrygoniern, das Bild der vollkommensten damals ersinnlichen Cultur in den Phaeaciern entgegengestellt. [116a] Wie man alle in den Irrfahrten des Ulyß vorkommenden Örter späterhin in der wirklichen Geographie aufgesucht hat, es mochte nun passen oder nicht, (wozu nur das einigermaßen berechtigen konnte, daß unstreitig manche von den Beschreibungen auf die übertreibenden Sagen der Seefahrer gebaut sind) so hat man auch für den Wohnsitz der Phaeacier die Insel Corcyra bestimmt: aber es ist ausgemacht, daß sie bloße Geschöpfe der Einbildung sind. Scheria ist kein müßiges Schlaraffenland, es ist das Ideal eines wohlhabenden, blühenden Handelsstaates. Nach einigen Zügen: der allgemeinen Handels-Industrie, dem Stolz auf Reichthum, der Grobheit gegen Fremde (Od. VII 32—36, welche freylich durch die Aufnahme des Ulyß mehr als zurückgenommen wird, und wohl nur von den unteren Klassen verstanden werden soll) könnte jemand auf den Gedanken gerathen, Homer habe unter den Phaeaciern eigentlich die Engländer gemeynt. Aber nach der

---

[1]) Merkwürdig ist es, daß Homer unter den Zügen, welche diese Rohheit bezeichnen, auch die Irreligiosität aufstellt. Polyphem ist nach Od. IX 273—277 ein Freygeist; [116a] allein das Gefühl seiner körperlichen Kraft giebt ihm doch einigen Anlaß zu diesem Übermuth. Wie würde er über die schwächlichen und fratzenhaften Freygeister der neueren Zeit gelacht haben!

Geographie des alten Sängers gehören alle die Inseln, welche im wüsten Nordmeer hinausliegen, als Großbritannien, Irland, die Shetländischen Inseln, die Färöer, Island und Spitzbergen, im besten Fall zum ewig dunkeln Lande der Cimmerier. Und dann ist es einleuchtend, daß die Phaeacier unendlich gebildeter sind als die Engländer. Ihre Geselligkeit, ihr Lebensgenuß trägt ganz die heitre südliche Farbe an sich, [116b] in der Feinheit ihrer Sitten ist die Blüthe des damaligen Hellenismus ausgedrückt. Nur die Geschicklichkeit im Seewesen ist von den Phoeniciern entlehnt und ins Wunderbare erhöht; sonst jede damit vergesellschaftete Eigenschaft entfernt. Überhaupt hat es wohl nie eine so uneigennützige und edle Handelsnation gegeben. Kurz die Dichtung hat hier ihr freyestes Spiel geübt, der Dichter giebt selbst zu verstehen, daß man sich nicht bemühen möge, jenes herrliche Land zu suchen, indem er das Schiff, welches den Ulyß heimgeführt, auf dem Rückwege versteinern und den Neptun drohen läßt, die ganze Stadt mit einem Berge zu bedecken. Es wäre sehr Unrecht, uns über das Schicksal des edlen Alcinous, der holden Nausikaa u. s. w. in Ungewißheit zu lassen, wenn nicht die Absicht dabey wäre die ganze glänzende Erscheinung wie ein zauberisches Traumbild hinwegzurücken.

[1]) Übrigens ist die Darstellung der Phaeacier eine Bestätigung von dem, was ich früher bemerkte, daß die See und das Seefahren ein Hauptelement der Griechischen Bildung sey: es mußte bey der Entwerfung eines Ideals derselben den hervorstechendsten Zug ausmachen. Die Phaeacier sind eine poetische Vorbedeutung davon, wie die Griechen nachher als Vermittler des Völkerverkehrs, sich überall ansiedelnd und Colonien [117a] stiftend, ihre Bildung über einen großen Erdstrich verbreiteten.

Schöne Häuslichkeit wird in der Odyssee verherrlicht, der friedliche Theil des Lebens wie in der Ilias der kriegerische. Allein diese Häuslichkeit ist von aller engen Beschränktheit frey: es werden ihrem eingezognen Kreise die wunderbarsten

[1]) Zwölfte Stunde.

Bilder der Ferne gegenübergestellt, und so ein poetisches Gleichgewicht hervorgebracht. Eben der Held, welcher das fremdeste und unerhörteste im Auslande erfahren, ist es, der seiner Heimath durch nichts abtrünnig gemacht werden kann, und
5 unabläßig zu ihr zurückstrebt. Innige tiefgewurzelte Treue ist die Seele dieser Häuslichkeit; Treue nicht bloß gegen Familie, Freunde und Vaterland, sondern auch unüberwindliche Anhänglichkeit an die leblosen Gegenstände des Eigenthums und der Umgebung: der Rauch, welchen Odysseus von
10 seinem unscheinbaren heimathlichen Ithaka nur aufsteigen zu sehen und dann zu sterben wünschte, die steinernen Bänke vor dem Hause Nestors, worauf schon der alte Neleus gesessen hatte; dergleichen Dinge enthalten das eigentliche Geheimniß der Odyssee. Wenn man dieß recht erwägt, so sieht
15 man wohl ein, daß in einem wirblichten Zeitalter ohne Anhänglichkeit an das Alte, ohne Verehrung davor, bey herrschender Modesucht, welche [117b] alle Geräthschaften, die dem Bedürfniß oder Genuß dienen, immerfort zu wechseln verlangt, und niemals an die Nachkommen denkt, von ächter
20 Häuslichkeit gar nicht die Rede seyn kann, wie sehr man auch läppischer Weise damit prahlen mag. Kluges rüstiges Erwerben und vorsichtiges sparsames Bewahren, diese beyden Pfeiler der häuslichen Wohlfahrt werden in der Odyssee vor allem gepriesen. Daher die ehrenvolle Stelle, welche die
25 Frauen, als denen vornämlich das letzte Geschäft zukommt, im Hauswesen einnehmen: sie sind im Besitz einer Art von Herrschaft, welche ihnen dem zu folge gebührt. Man vergleiche nur die Schilderung weiblicher Charaktere in der Odyssee mit der so abstechenden in der Ilias. In dieser er-
30 scheinen die Frauen (Helena, Chryseïs und Briseïs) fast nur als Gegenstände einer sinnlichen Leidenschaft der Männer, und von diesen als ein Besitzthum behandelt; oder als Gattinnen und Mütter (Hecuba, Andromache) werden sie uns von der pathetischen Seite gezeigt. In der Odyssee hingegen
35 ist Verständigkeit die hervorstechendste Eigenschaft der vornehmsten weiblichen Charaktere. Die treue Penelope, deren durch nichts zu verscheuchender Gram um ihren seit so vielen

Jahren abwesenden Gatten die reinste [118a] Anhänglichkeit bewährt, ist zugleich die sinnige; sie hält die Freyer auf kluge Art hin, um einem äußersten vorzubeugen, und weiß ihnen schlau Geschenke abzulocken, zu einigem Ersatz für die im Hause angerichtete Verschwendung. Die ehrwürdige Pflegerin Euryklea ist noch im hohen Alter geschäftig und liebevoll um ihre Herrschaft besorgt. Selbst Helena erscheint hier mit einer Würde, welche die früheren Verirrungen, wodurch der Trojanische Krieg verursacht ward, als hinter ihr liegend, vergessen macht; sie erkennt mit scharfem Blicke den Telemach, und bringt auf das schicklichste eine wohlthätige Sorgfalt an, indem sie zur Erheiterung der Traurenden das Nepenthe in ihren Trank mischt. — Bey den Phaeaciern, als der gebildetsten Nation, genießen auch die Frauen ausgezeichneter Achtung. Nausikaa empfiehlt dem Ulyß, sich als Schützling zuvörderst an ihre Mutter Arete zu wenden, wenn sich diese seiner annehme, so sey er des glücklichen Erfolgs gewiß. Auffallend ist das kluge Betragen dieser Fürstin hiebey: da sie sieht, daß Ulyssens Bitte ohne das Eingang findet, schweigt sie, um ihren Einfluß nicht ungebührlicher Weise einzumischen; das erste womit sie ihn anredet, ist, daß sie das ihm von der Nausikaa geschenkte Kleid erkennt, welches na- [118b] turlich den Männern unbemerkt geblieben war. Nachher benutzt sie einen günstigen Augenblick, um die Phaeacischen Häupter zu noch freygebigerer Beschenkung des Ulyß aufzufodern. Nausikaa ist gleichsam eine jungfräuliche Penelope, im vollen Glanze der Jugend und Anmuth: edel und zierlich, wie es einer Prinzessin geziemt, und dabey mit munterm Sinne wirthlich. Die aufkeimende Neigung für den Ulyß, die sich bey aller Sorgfalt um ihren Ruf so naiv verräth, ist nicht eine blinde verworrne Leidenschaft, sondern auf die Erwägung der edlen Eigenschaften des Helden gegründet.

Es haben manche prosaische Leser der Odyssee nachgerechnet, wie alt Penelope bey der Heimkunft des Ulyß schon seyn müssen, da er zwanzig Jahr abwesend gewesen; unmöglich habe sie noch hübsch seyn können, und dem Helden sey also ein schlechtes Glück zugedacht, nach so vielen Mühseligkeiten

endlich mit einer verblühten Frau vereinigt zu werden. Sie beweisen durch diesen wohlfeilen Spott bloß, daß sie das Gedicht mit schlechter Andacht gelesen. Denn zu geschweigen, daß die Dichter von je das Vorrecht besessen, sich nicht ängstlich an die Zeitrechnung zu binden, und daß zu Gunsten einer Heroin wohl eine Ausnahme von dem gemacht werden durfte, was [119a] die menschlichen Lebensalter mit sich bringen (wiewohl dieß nicht einmal nöthig scheint, da jenes derbe gesunde unverdorbne Geschlecht einer langen Lebensfülle genoß, und von dem frühen Verwelken der Frauen, welches jetzt im Orient allgemein ist, sich im Homer keine Spur findet): so ist es ja eben der Sinn der ganzen Odyssee, daß stätige Gesinnung die Flucht der Zeit aufhält, und eine neue Jugend schafft. Die liebevolle Erinnerung läßt das Vergangne immer noch gegenwärtig seyn. Das innigste Gefühl, welches in dem Ganzen herrscht, ist das von dem unschätzbaren Werth der Treue. Helden und Edle werden dadurch fast göttlich; Knechte werden dadurch zu freygesinnten Freunden erhoben, und Thiere zu menschlichen Dienern. Darum ist die Stelle vom Argos [1]) in der Odyssee poetisch nothwendig und man würde etwas vermissen, wenn sie nicht da wäre. Mir scheint sie zwar durch eine gewisse Sentimentalität einen späteren Ursprung zu verrathen: jedoch rührt sie von einem Sänger her, der wohl fühlte, daß er die Sache für sich reden lassen, und dabey der Rührung gewiß seyn dürfte. Auch ist der Hund Argos zu allen Zeiten mit gerechten Thränen beweint worden. Man vergleiche damit nur die Stellen in der Ilias, wo die Götterpferde des Achill um den Patroklus [119b] trauern, wie das eine von ihnen gegen den Achill den Mund zum Reden öffnet, und ihm sein frühes Schicksal prophezeyt,[2]) (eine Erdichtung, die viel Anstoß gegeben hat, und freylich eine Kühnheit an sich trägt, wie sie in den ersten Büchern der Ilias nicht einheimisch ist): und man wird in diesem verschiednen Pathos

---

[1]) Vorzulesen Od. XVII 291—327.

[2]) Vorzulesen Ilias XVII 426—458 und XIX 392 bis zum Schluß.

den Charakter der beyden Gedichte überhaupt erkennen. Dort wird das Pferd, der muthige Kampfgenoß des Menschen, hier der Hund, das treue wachsame Hausthier, menschlich verklärt; dort liegt das Wunderbare in einer schönen leidenschaftlichen Aufwallung im ersten Moment, hier in dem Wiedererkennen des Herrn nach so langen Jahren und im Moment des Verscheidens.

Als die höchste Art der Treue wird nun die eheliche aufgestellt. Man könnte wegen des Verhältnisses des Ulyß mit der Circe und Calypso denken, es werde nach der Meynung des Sängers eine weniger zarte Beobachtung derselben von der männlichen Seite gefodert. Allein Ulyß lebt ja nur gezwungner Weise mit diesen Nymphen, die als Göttinnen, als der vornehmere Theil, das Vorrecht haben ein wenig zudringlich zu seyn. Bey der Nausikaa wird er auf eine gefährliche Probe gestellt, aus der er untadelig hervorgeht, da der Vater ihm einen förmlichen [120a] Heiraths-Antrag macht, was ihm, ohne Treue im Gemüthe, als ein sehr lockendes Glück hätte erscheinen müssen.

Horatius meynt,[1]) die Ilias solle alle möglichen Verblendungen menschlicher Leidenschaft, alles politische Unheil schildern; in der Odyssee hingegen sey das Musterbild eines vollkommnen Hauswesens, eines durchaus weisen Betragens aufgestellt. Diese moralische Ansicht würde zwar beyde ihres eigentlichen Zaubers entkleiden, jedoch liegt ihr etwas wahres zum Grunde: nämlich der durchgängige Gegensatz dieser Gedichte, da der Geist der Ilias schöne Leidenschaftlichkeit ist, die bis in ihre Ausschweifungen vergöttert wird; der der Odyssee beharrliche Treue, die unter allen natürlichen Trieben die nächste Stellvertreterin sittlicher Selbstständigkeit ist. Bloß sinnliche Heldenkraft muß sich, wie ich gezeigt habe, selbst verzehren, und daher endigt die Ilias mit allgemeiner Zerstörung; die Odyssee hingegen mit der dauerhaften Gründung eines neuen Glücks, welche besonnener Standhaftigkeit gelungen ist. In der Ilias sehe ich daher mehr den Unter-

[1]) Epist. L. 1. 2.

gang eines Zeitalters, des heroischen; in der Odyssee mehr den Anfang eines neuen: es ist nicht ohne Bedeutung, daß uns hier die älteren zum Theil riesenhaften heroischen [120b] Figuren schon in die graue Schattenwelt versenkt, vorgeführt werden. Ich sehe hier schon alle Grundzüge der nachherigen Griechischen Bildung angedeutet: Republikanismus und Bürgersinn, schöne Geselligkeit, Landwirthschaft, Handel, Kunst und Wissenschaft. Daher der heitre erfreuliche Eindruck am Schluß, verglichen mit dem trüben, welchen die Ilias zurückläßt. Deswegen hat man sich auch berechtigt gehalten, die Ilias mit einer Tragödie, die Odyssee mit einer Komödie zu vergleichen, weil zu diesen Gattungen, zu jener ein trauriger zu dieser ein fröhlicher Ausgang erfodert wird. Doch dieser Grund ist freylich von einem sehr oberflächlichen und gar nicht poetischen Merkmale hergenommen. Bedeutender ist es, daß die Tragödie mehr dem Pathos, die Komödie mehr der charakteristischen Eigenthümlichkeit, dem Ethos, gewidmet zu seyn pflegt, und daß sich Ilias und Odyssee eben so unterscheiden. Zur Tragödie wird auch die Würde und Hoheit der Personen als wesentlich gerechnet, die Komödie hingegen läßt sich herab die Sitten von Personen aus niedrigen Ständen nach der Wahrheit zu schildern, und so auch die Odyssee vielfältig an Sklaven, ja an einem Bettler. Die Geschichte mit dem Cyklopen, die auch ihre eigne Verwicklung in sich hat, ist gleichsam das erste satyrische Drama, in welchem nämlich das Heroische mit bäurischer Ungeschlachtheit [121a] umgeben und dadurch parodirt ward; wie denn auch Euripides ein satyrisches Drama daraus gemacht. Die Geschichte von Mars und der Venus in der Odyssee möchte ich einem Drama von Epicharmus vergleichen, in welchem Göttergeschichten auf lustige Art dargestellt waren; das Gefecht mit dem Bettler Irus ist ein komisches Zwischenspiel. Doch zum Beweise, daß hier nichts einseitig ausschließendes Statt findet, hat auch die Ilias ihren lächerlichen Thersites, was man nach den irrigen Vorstellungen von der Würde und Einheit des Tons der Epopöe genug getadelt hat. Die Elemente der tragischen und komischen Kunst liegen in der epischen noch ungesondert eingewickelt,

und in so fern, sind sie auch wieder gar nicht vorhanden, indem sie nur durch die entschiedne Richtung und ungemischte Reinheit als solche hervortreten können. So nachtheilig es ist, die Gattungen auf unerlaubte Art durch einander zu mischen, (wie z. B. die besonders vom Aristoteles angefangne Beurtheilung des Epos nach tragischen Gesetzen in der Theorie und Praxis unübersehliche Verwirrung angerichtet) so ist es uns, nachdem wir uns durch strenge Begränzung der epischen Gattung davor gesichert haben, wohl vergönnt, zu der Betrachtungsart der Homerischen Poesie als der Urquelle aller übrigen zurückzukehren, und Keime und Andeutungen in ihr aufzusuchen.

Wir verlassen nun den Homer, und geben [121b] einen Abriß von der ferneren Geschichte der epischen Poesie unter den Griechen, welche ein Gegenstand sehr schwieriger und wichtiger Forschung für den gelehrten Kenner des Alterthums ist, für unsern Zweck aber reicht eine kurze Übersicht hin.

Homeridische Hymnen.

Zunächst, zwar nicht der Zeit, aber dem Styl und der Form nach, schließen sich an die Ilias und Odyssee die sogenannten Homerischen Hymnen an, von denen es jetzt ausgemacht, daß sie weit späteren Ursprungs sind, und von Homeriden herrühren. Diese waren ein, vornämlich auf der Insel Chios einheimisches Geschlecht von Rhapsoden, welche durch ihre Anhänglichkeit an die Weise des Meisters, während schon ein ganz andrer Charakter in der epischen Poesie, ja auch andre Gattungen aufgekommen waren, allerdings den Namen einer poetischen Schule verdienen.

Unter dem Wort Hymnen hat man sich hier nichts lyrisches vorzustellen: die Bezeichnung gibt bloß den Gegenstand, das Lob der Götter. Diese Hymnen sind, die kurze Anrede an die Gottheit abgerechnet, (dergleichen ja auch der Ilias und Odyssee an die Muse vorgesetzt sind) ganz erzählenden Inhalts. Es war Sitte der epischen Sänger, um

ihrem Vortrage eine Einleitung zu geben, irgend eine Gottheit vorher zu begrüßen. Dieß konnte [122a] kurz in wenigen Zeilen oder auch ausführlicher geschehen. Mehre solcher oftmals gebrauchten Anrufungen an dieselbe Gottheit mochten zusammengeschoben werden. Auf diese Art scheinen manche der auf uns gekommenen kleineren entstanden zu seyn. Die größeren sind vielleicht für ähnliche Gelegenheiten, aber doch eigends componirt, und enthalten irgend eine That des besungnen Gottes oder ihn betreffende Begebenheit, und sind zum Theil genauer begränzte Ganze als die großen Homerischen Werke. Es sind folgende: ein Hymnus auf den Delischen Apoll, worin seine Geburt verherrlicht wird, vermuthlich der älteste und zugleich der schönste unter den sämtlichen Hymnen; einer auf den pythischen Apoll, der sich schon mehr auf Erklärung alterthümlicher Merkwürdigkeiten einläßt; dann ein sehr anmuthiger auf die Aphrodite, worin ihr Liebesbündniß mit dem Anchises geschildert wird; einer auf die Demeter, der den Raub der Proserpina erzählt, und wie sichs wohl schickt, da er den Ursprung der eleusinischen Mysterien darlegen will, einen feyerlicheren Anstrich hat, ohne doch ins eigentlich mystische überzugehen; endlich der Hymnus auf den Hermes, worin die Geburt des Gottes, und sein kurz darauf vorgenommener Diebstahl an einer Rinderheerde des Apoll sehr ergötzlich beschrieben ist, wir [122b] finden hier die schalkhafte, muthwillige Ansicht der Götterwelt aufs feinste ausgebildet.

In allen diesen Hymnen ist bey ihrem ungleichen Werthe das schöne Maß, die sinnliche Klarheit und Harmonie der Homerischen Rhapsodieen, Dinge, die wir in dem, was von Hesiodus auf uns gekommen, gänzlich vermissen.

Hesiodisches Epos.

Hesiodus ist eben so wohl wie Homer ein collectiver Name, und bedeutet eine gewisse Periode, oder einen Styl der epischen Poesie. Die Angaben über sein Zeitalter sind

sehr unbestimmt: manche setzen ihn ungefähr gleichzeitig mit Homer, einige sogar früher, die meisten stimmen aber dahin überein, daß er später gelebt habe. Einige Neuern haben aus dem roheren ungeschickteren Ansehen der Hesiodischen Poesie auf ihr höheres Alterthum schließen wollen: allein sie trägt vielmehr die Spuren der Zerrüttung und Verwilderung des in den Homerischen Gesängen vollendeten Epos an sich, welches als die freyeste Naturblüthe sehr bald in Ausartung untergehen mußte.[1]) Auch liegen jene Eigenschaften mehr im Gehalt als in der Form der Darstellung, denn in dieser fanden die Alten, welche an eine mehr künstlerische Betrachtung gewöhnt waren, vielmehr eine gelinde Süßigkeit, nannten ihn ein Muster der mittleren Schreibart, und lobten [123*] seine Weichheit in der Wahl der Worte und die Flüßigkeit der Wortstellung.

Das älteste unter den Hesiodischen Werken sind allem Anschein nach die sogenannten Werke und Tage. Wiewohl nur ein kurzes Gedicht, sind sie doch aus einer Menge kleiner Stücke durch spätere Einschiebsel künstlich zusammengefugt. Ihren Namen führen sie von den Vorschriften über die Wirthschafts-Geschäfte, und über die Zeiten, an welchen sie aufs vortheilhafteste vorzunehmen seyen, welchen aber eine Art von Philosophie über den damaligen Zustand des Menschengeschlechts in der allegorischen Fabel vom Prometheus, Epimetheus und der Pandora, und in der Beschreibung der verschiednen Zeitalter, dann allerley Klugheits- und Sittenregeln vorgesetzt sind. Beym Hesiodus finden wir die erste Fabel, eine Art von Dichtung die wegen ihres Zwecks nur halb der Poesie angehort, und mehr eine natürliche Rhetorik für sinnliche rohe Menschen ist. Auch den Vater der Sprichwörter könnte man den Hesiodus nennen: er liebt sie, gebraucht sie absichtlich, mag sie auch wohl feiner gebildet und veredelt haben. Bey ihm wird die sittliche Lehre, die sich auch wohl beym Homer eingestreut findet, zur

[1]) Dieß hat Fr. Schlegel in der Geschichte der Griechischen Poesie besonders ins Klare gesetzt.

Werke sind untergegangen, es läßt sich nur nach der Analogie vermuthen, daß die epische Form in ihnen nicht ganz rein war, daß die damals herrschenden Dichtarten, auf die beyden ersten die elegische und lyrische, auf den letzten die tragische Einfluß gehabt. 5

Friedrich Schlegel hat die Vermuthung aufgestellt, daß drey unter der so gemischten Sammlung, welche den Namen Theokrits führt, befindliche epische Stücke, aus einer Heraklea von Panyasis seyn dürften; und es würde sich allerdings sehr der Mühe verlohnen, diese Vermuthung durch Zusammen- 10 stellung der Fragmente und anderweitigen Data zu prüfen oder zu bestätigen. [In dem ersten, dem Herkules in der Wiege, finde ich, (in meiner Ausgabe wenigstens) zu Anfange ziemlich viel Dorisches, doch kann dieß durch Abschreiber und Kritiker in der Meynung hineingebracht seyn, 15 daß es vom Theokrit herrühre. Die beyden andern sind fast durchgehends rein Jonisch.]

Antimachus ist von vielen Alten sehr hoch geschätzt worden. [Anekdote vom Plato. Liebhaberey des Kaisers Hadrian für ihn.] Er besaß diejenige Erhabenheit welche nur durch ge- 20 waltsame Anstrengung des Geistes hervorgebracht wird; er war prächtig, aber in seinem Styl nicht ohne Härte, dabey [126*] dunkel und schwülstig, ohne anmuthige Klarheit, und schickliche Anordnung. Er scheint zuerst die gesuchte Würde im Epos einheimisch gemacht zu haben; deswegen liebten ihn die 25 Römer allem Ansehen nach ganz besonders, Propertius erwähnt ihn als einen Dichter von großem Nachdruck und Gewicht. Catull tadelt ihn dagegen: At populus tumido gaudeat Antimacho vermuthlich nach dem Urtheile des Callimachus. Da Virgil ihm in diesem Streben nachfolgte, so 30 hat er ihn wahrscheinlich auch sonst sehr vor Augen gehabt, und es ist uns mit dem Antimachus wahrscheinlich ein Vergleichungspunkt für die Aeneide verloren gegangen, der viel Licht gewähren, und wodurch noch gar manches wegfallen würde, worin man den Virgil bis jetzt als Original hat 35 gelten lassen.

In diese Periode gehören noch die Orphischen Argonautica

und Hymnen[1]), die, wie bekannt, deswegen auf den Namen des Orpheus gedichtet wurden, um seine Mysterien in das fabelhafte Alterthum zurückzuschieben. Ihr dichterischer Werth ist gering, und in den Hymnen ist das Streben nach dem Unendlichen, welches dem mystischen Götterdienste zum Grunde lag, durch die Häufung der vielbedeutenden Namen, wodurch eine einzelne Gottheit fast zum Bilde der gesamten Natur ausgedehnt wird, zwar angedeutet, aber nicht dargestellt.

In der Alexandrinischen Epoche hat es wieder eine Menge epische Dichter gegeben, von welchen, nach dem gelehrten Nachahmungssinne der damaligen [126b] Zeit sich im allgemeinen voraussetzen läßt, daß sie sich näher an die Form der Homerischen Poesie angeschlossen haben werden, die freylich, nachdem der Geist entwichen, zur Formel geworden war. Sie behandelten es, wozu denn hier die Sache selbst Veranlassung gab, wohl mehr als andre Gattungen wie eine Antiquität, indem sie seltne unbekannte Fabeln aufsuchten, und in dem Gebrauch veralteter Wörter und Wendungen, die sie vermuthlich als eine absichtliche Eigenthümlichkeit des Homer ansahen, und nicht den nachher erfolgten Revolutionen der Griechischen Sprache zuschrieben, sogar durch Übertreibung fehlerhaft wurden. Beydes bemerken wir wenigstens an den hieher zu rechnenden Hymnen des Kallimachus. Sonst sind aus der Menge nur die Argonautica des Apollonius Rhodius auf uns gekommen, den schon alte Kunstrichter für einen zwar correkten Dichter, aber von nur mäßigem Schwunge des Geistes erklärt haben.[2]) Er ist matt und kalt, das am meisten Summarische im Homer ist lebendiger als das Ausgeführteste bey ihm, wie denn überhaupt die späteren epischen Dichter zu ihren Werken sehr viel mythischen Stoff verbrauchten. Dieß ist indessen nicht so zu verstehen, als wenn er gänzlich von poetischen Schönheiten entblößt wäre; er [127a] hat vielmehr oft wahrhaft classische Details, und außer der

---

1) Friedrich Schlegel, Geschichte der Griechischen Poesie.
2) Charakteristiken und Kritiken II, pag. 276.

durchgearbeiteten Eleganz, die über das ganze verbreitet ist, einzelne Stellen von anziehender Anmuth und Zartheit.[1])

Die noch späteren auf uns gekommenen epischen Gedichte der Griechen, der Raub der Helena von einem Koluthus, die Paralipomena oder vom Homer übergangnen Trojanischen Begebenheiten, von einem Quintus Smyrnaeus, Hero und Leander, angeblich von Musaeus, oder wohl gar die Dionysiaka von Nonnus sind entweder nur mythisch merkwürdig, oder zum Studium der Griechischen Poesie kann sie doch nur der Gelehrte benutzen, der in ihnen Spuren und Bruchstücke älterer und ächterer Kunst aufzufinden weiß, und wir gehen daher zum **Römischen Epos** fort.

[127b] **[1])Virgils Aeneide.**

Die Römer hatten keine lebendige Heldensage, welche ihrer Geschichte einen glänzenden Hintergrund gegeben, und sie an die Götterwelt angeschlossen hätte. Soll dergleichen entstehen, so müssen die Thaten eines heroischen Zeitalters fast von der Zeit an, wo sie geschehen, mit poetischem Sinne aufgefaßt, und durch eine allmählig ins Wunderbare erhöhende Überlieferung, deren Vehikel fast nur Gesänge seyn können, auf die Nachwelt gebracht werden. [Goethe Iphigenie pag. 110, 111. „Wir möchten jede That ꝛc. — goldne Wolke krönt."] Die Römer aber hatten mehre Jahrhunderte nach der Stiftung des Staates, dessen Geist durchaus ernst und strenge war, so daß er sogar alles schöne freye Spiel der Einbildungskraft unterdrücken mußte, wie es scheint, gar keine andre Poesie, als vielleicht fröhliche Erntelieder der Bauern, wie sie etwa Lucretius beschreibt, extemporirte Burlesken (Fabulae Atellanae) wozu von jeher in Italien eine besondre Anlage gewesen zu seyn scheint, bey öffentlichen Lustbarkeiten, und einige religiose Gesänge, die bey gewissen Feyerlichkeiten

---

[1]) Dergleichen führt Fr. Schlegel an im Studium der Griechischen Poesie. S. 122.

[2]) Dreyzehnte Stunde.

immer wiederhohlt wurden. Als sie späterhin Geschichtschreiber bekamen, konnten diese den Mangel nicht ersetzen: sie brachten bey dem Bestreben, von dem Ursprunge und den ältesten Zeiten Roms viel zu wissen, eine zwar fabelhafte, aber
5 darum noch nicht mythisch ins Wunder- [128a] bare umgebildete Erzählung zu Stande, in welcher die kahle Wirklichkeit immer noch ihre Rechte behauptete: sie schoben bloß manche politische Einrichtungen in ein höheres Alterthum zurück, und ließen das zufällig entstandene absichtlich gestiftet
10 seyn, dann bestand ihre Rhetorik hauptsächlich darin, im Gegensatz mit der schon damals erlangten Größe, die ursprüngliche Kleinheit, Armuth und Niedrigkeit des Römischen Staates recht nackt darzulegen. Sobald sie aber die glänzende Geschichte und mythische Überlieferung der Griechen kennen
15 gelernt hatten, zeigte sich überall das Bestreben, die ihrige daran anzuknüpfen und so zu verherrlichen. So sollten zu den Gesetzen der 12 Tafeln Gesandte nach Griechenland geschickt seyn, welches ausgemacht nicht wahr ist, so sollte schon Numa Griechische Bildung empfangen haben und zur
20 Pythagoräischen Schule gehören. Gelegenheit hiezu fand sich genug, da die Griechen ganz Sicilien und Unter-Italien mit ihren Colonien besetzt hatten; die Latiner, von welchen die Römer herkamen, waren unstreitig ein den Griechen verwandter Stamm (allem Ansehen nach wie mehre Völker-
25 schaften in Italien Pelasgisch) wie schon die Sprache und der ähnliche Götterdienst beweist; endlich hatten die Römer ihre gesamte frühere Bildung, die Anfänge der Künste, die religiösen Gebräuche, welche den [128b] Gottesdienst ausschmückten und zu einer priesterlichen Wissenschaft machten,
30 von den Etruriern empfangen, einer wiederum den Griechen ursprünglich verwandten, und mit ihnen in Verkehr stehenden Nation. Indem man nun dasjenige zu Hülfe nahm, was im Homer, der noch gar keine, oder nur eine sehr verworrene Kenntniß Italiens hatte, späterhin darauf umgedeutet war,
35 was ferner, nach Homer, die Mythologie und Geschichte der Griechen auf diesen Schauplatz verwies, die Aus- und Einwanderungen fabelhafter Helden u. s. w.: so brachte man

glücklich eine erhebliche Sammlung Griechischer Alterthümer Italiens zu Stande.

Da die Römer mit dem Homer bekannt wurden, (schon Livius Andronicus hatte die Odyssee in Lateinische Verse übersetzt) und nun wetteifernd auch eine nationale Epopöe zu besitzen wünschten, so stellte ihnen der Mangel an einheimischen heroischen Mythen große Schwierigkeiten in den Weg, da Heldensagen und epische Sänger einander gegenseitig fodernde und entsprechende Dinge sind. Bey den Griechen hatte sich die Poesie ganz aus der Mythologie entwickelt, und auch in ihrer höchsten Ausbildung wählte sie immer (ausgenommen in den Gattungen, deren Wesen das Gegentheil fodert, [129a] wie die Komödie)[1]) mythische Stoffe; die Mahlerey und Sculptur thaten dieß ebenfalls[2]): so daß die Kunst bey den Griechen nach dem Gesetz höherer thierischer Organisationen fortlebte, die sich von schon organisirten Substanzen, andern Thieren oder Pflanzen, nähren, und nicht wie die Pflanzen das Elementarische unmittelbar in sich aufnehmen können. Es war nur Ausnahmsweise, wenn die Griechische Poesie aus diesem Kreise herausging und sich auf historische Gegenstände wandte, wie z. B. in den Persern des Aeschylus; sie haben auch epische Gedichte historischen Inhalts gehabt, freylich erst in den Zeiten wie diese Gattung schon ausgeartet war.[3])

Die Stifter des Römischen Epos gingen roher zu Werke. Ennius, welcher der Vater ihrer Poesie genannt wurde, wie Homer der Griechischen, besang nicht etwa eine einzelne große Unternehmung seines Volkes, verherrlichte nicht etwa bloß einen einzelnen Helden, (dieß that er zwar auch in seinem Gedichte auf den Scipio) sondern er beschrieb die gesamte Römische Geschichte im epischen Versmaße, und nannte sein

---

[1]) Und auch hier machen die Dramen des Epicharmus eine Ausnahme.

[2]) Nur Ausnahmsweise, wenn es zu politischen Zwecken verordnet ward, wie z. B. die Schlacht bey Marathon in Poecile zu Athen abgemahlt war, wählten sie historische Gegenstände.

[3]) Chörilus besang die Thaten Alexanders des Großen.

Werk, was äußerst charakteristisch ist, Annalen: also nach der formlosesten und trockensten Art der Geschichtschreibung. Dieß that Furius Antias, ein andrer alter Dichter, ebenfalls, zum Beweise, daß jenes Unternehmen Beyfall ge-
5 [129b] funden hatte, und so offenbarte sich im Römischen Epos bey seinem Ursprunge eine entschieden historische Neigung.

Daß sich ein solcher Stoff zwar im einzelnen schmücken, aber nicht durch sie, im Ganzen und bis in seine innersten Bestandtheile, für das Epos poetisch organisiren ließ, leuchtet
10 ein; und ein Dichter aus dem Zeitalter Augusts, durch ein feineres Studium der Griechen, nach dem Vorgange der Alexandrinischen Kritiker, gebildet, mußte dieß unstreitig fühlen. Doch schien es, er habe, um ein Epos zu Stand zu bringen, nur die Wahl, entweder auf diesem Wege fortzugehn, oder
15 den Griechischen Epikern zu folgen, d. h. Stoffe, welche die Griechische Mythologie darbot, zu bearbeiten. Dieß letzte hieß in der That, wie sich Horaz bey einer ähnlichen Gelegenheit ausdrückt, Holz in den Wald tragen, da die Griechen über alle in diesem Kreise liegenden Gegenstände, Epische
20 Rhapsodieen von allen möglichen Stylen, vom Homer an bis auf die neuesten Alexandriner hatten. Hier blieb dem Römer fast nur der Ruhm eines Übersetzers, höchstens eines Nachahmers zu erwerben übrig; das Ganze konnte nur auf eine gelehrte Ergötzlichkeit [130a] hinauslaufen, dergleichen die
25 Römischen Dichter freylich sich häufig zu bezwecken begnügten, nämlich daß man dasjenige, was man im Griechischen schon längst besser hatte und kannte, nun auch auf Lateinisch lesen konnte, und sich verwundernd über den Grad der in dieser gebieterischen, aber für die Poesie ungelenken Sprache, er-
30 reichten Eleganz und Künstlichkeit freute.

Virgil fand nun mit richtigem Urtheil den einzigen möglichen Mittelweg zwischen diesen beyden; er traf durch die glückliche Wahl seines Gegenstandes und die kluge Behandlung desselben den prägnantesten Berührungspunkt zwischen Römischer
35 Geschichte und Griechischer Mythologie. Er wußte Griechische Bildung mit einheimischem Interesse zu verknüpfen, und verdiente in so fern allerdings Römischer National-Dichter zu werden.

Kurze Angabe des Inhalts, und Anordnung des Gedichts

Die Kolonie des Aeneas hat Virgil nicht erfunden. Diese vermuthlich durch ein paar falsch gedeutete Verse Homers veranlaßte Sage,[1]) welche meines Erachtens nicht den mindesten historischen Grund hat, war damals allgemein angenommne [130b] Meynung. Ja auch was die übrigen Wanderungen des Aeneas, seine früheren Niederlassungen, ehe er nach Italien gelangte, betrifft, folgte Virgil den Bearbeitern Römischer Antiquitäten, welche dabey den Spuren alter localer Überlieferungen und religiöser Gebräuche, oft auch bloßen Conjecturen und Namens-Ähnlichkeiten nachgingen; er muß selbst in seinem Gedicht als ein fleißig sammelnder Antiquar, der nicht leicht etwas dahin gehöriges überging, betrachtet werden.[2]) Nur die Landung in Carthago, wobey er bekanntlich einen vorsetzlichen Anachronismus von ein paar hundert Jahren beging, hat er ganz von dem seinigen hinzugedichtet; wie wir bald sehen werden, ebenfalls in einer nationalen Beziehung.

Hätte nun aber Virgil die Flucht des Aeneas aus Troja, seine Wanderungen und endliche Niederlassung bloß aus dem homerischen oder cyklischen Standpunkte dargestellt, so würde sein Epos dennoch ganz der Griechischen Mythologie, und zwar dem Trojanischen Cyklus derselben angehört haben; und hätte dann mit so manchen Gesängen von den Rückfahrten Griechischer Helden (den νοστοις) in Parallele gestellt werden können. Allein er bediente sich des Kunstgriffs, den Aeneas zum Werkzeuge göttlicher Vorsicht, welche durch ihn das Römische Reich stiften wollte, zu machen, und seine Götter, ja zum Theil seine Helden mit einer [131a] Kenntniß der Römischen Geschichte, bis auf die Zeit, worin er selbst lebte, zu begaben. Auf diese Art verband er das entfernteste mit

---

[1]) Il. Υ 307, 308. Sie sind unstreitig nach dem ganzen Zusammenhange von einem in der Trojanischen Gegend selbst hergestellten Reiche zu verstehen.

[2]) So z. B. das geweissagte Aufessen der Tische, welches manche nicht würdig genug gefunden haben. Als wenn es der Dichter erfunden hätte.

dem nächsten, und genoß den Vortheil, bey einem Gegenstande, der sich an uralte Denkmäler, an die Homerischen Rhapsodieen anschloß, dem das mythische Wunderbare und heroische Sitten und Formen eigenthümlich waren, seinen Lesern immerfort die glänzende Gegenwart vor Augen zu halten, und nach Belieben darauf anspielen zu können.

Man sehe dieß ja nicht als Nebensache an: wenn nicht in dem Gedichte ein so starker Accent darauf gelegt wäre, so könnten wir es sonst wissen, daß es ein Hauptmotiv bey dem Entwurfe seines Werks war. Virgil war einer von den Dichtern, welche die Freygebigkeit Augusts erfuhren; dieser gänzlich unpoetische Mensch gab, wohl hauptsächlich auf Antrieb des Maecen, eine große Neigung zu den Künsten und zu gelehrter Ausbildung vor. Er wollte, im ruhigen Besitz der Oberherrschaft, nun auch aller Befriedigungen der Eitelkeit theilhaftig werden, wozu er die Poesie mit als ein Werkzeug betrachtete. Er foderte und erwartete daher von den damaligen Poeten, in Erwiederung der ihnen [131b] erwiesenen Gnade, daß sie seinen Ruhm verherrlichen sollten; besonders war er darauf gesteuert, seine Thaten, erst den gemeinschaftlich mit den beyden andern Triumvirn geführten Krieg gegen den Cassius und Brutus, dann den gegen den Antonius, in einem prächtigen Heldengedichte geschildert zu lesen, welches zu schreiben ihm nur ein leichtes schien. Er nahm dabey gar keine Rücksicht auf die besondern Talente der Dichter, auf die Gattung, zu der sie sich paßten. In dem Gedränge nun zwischen diesen zudringlichen Anfoderungen und der verhaßten Aufgabe, und der Gefahr, welche ihr Ruf bey der ausführlichen Behandlung eines so spröden, wegen der Neuheit der Begebenheiten und der Unmöglichkeit damit im zauberischen Scheine des Wunderbaren zu spielen, ungünstigen Gegenstandes, hätte laufen müssen, suchten diese Poeten den Imperator durch gelegentlich gestreuten Weihrauch zufrieden zu stellen, welches er aber nicht hinreichend fand, sondern seinen ungeschickten Antrag immerfort wiederhohlt haben muß. Horaz, eigentlich ein entschlossener Republikaner von Charakter, hielt sich am härtesten: er übte sogar in den scheinbar zum Lobe

Augusts geschriebnen Oden heimliche Tücken aus, es muß [132a] zu einer ordentlichen Spannung darüber gekommen seyn, so daß er in einer Epistel nicht undeutlich dem August die Zurückgabe alles von ihm empfangnen anbietet. Übrigens zog er sich hinter die Kleinheit der ihm verliehenen Dichtart, den unkriegerischen Geist seiner erotischen Muse, als einen Vorwand zurück, wie es auch Properz vielfältig thut, der sich immer als den weichen elegischen Dichter zum Heldengesange unfähig schildert, und einmal, drollig genug, die verwünschte Aufgabe dem Virgil zuschanzen will. Virgil, von Charakter der nachgiebigste und gefälligste, hatte sich schon in den Eklogen und Georgicis am meisten solch einer bedingten Beziehung gefügt, und fand nun vollends in der Aeneide die sinnreichste vermittelnde Lösung. Allein auch hiemit war der unersättliche August nicht zufrieden, und man hat die Anekdote, daß er die ersten Bücher ziemlich kalt aufgenommen, und erst nach Vorlesung des 6ten, wo sein Lob ausdrücklich vorkommt, wo auch sein Neffe Marcellus, der, zum Nachfolger bestimmt, frühzeitig starb, so rührend gepriesen wird, seine Geldkisten freygebig geöffnet habe — Man hat dem Virgil deßhalb häufig niedrige Schmeicheley [132b] vorgeworfen: aber, wenn man sich in die Zeit und in seine persönlichen Verhältnisse versetzt, mildert sich dieser Tadel sehr. Überdieß gilt er das Gedicht nicht als solches, und die Rechte der Wahrheit dürfen hier die der Dichtung nicht beeinträchtigen. Historisch betrachtet, wird uns zwar erbärmlich dabey zu Muthe, wenn wir uns eine solche Ordnung der Dinge denken, daß ein höheres Verhängniß den Aeneas nach Italien geführt, um Rom und seine Weltherrschaft zu gründen, und daß diese letztlich nur wieder dazu dienen sollen, den elenden August zum universellen Despoten zu machen. Allein poetisch genommen, hat Virgil genug gethan, wenn er die Majestät des Römischen Staats würdig darstellt, und in dem Gedichte selbst den August als Gipfel und Repräsentanten derselben erscheinen läßt, indem er ihn durch freye Volkswahl und göttliche Vorherbestimmung, um Friedensstifter der Welt zu werden, auf seinen Platz gestellt seyn läßt, welches er allerdings

geleistet hat. Die den August unmittelbar betreffenden Stellen sind überdieß kurz, und mag auch das Ganze ihrentwegen gedichtet seyn, wie eine kostbare Einfassung, die mehr werth ist als [133a] das eingefaßte, so thut dieß dem sonstigen Werthe
5 keinen Eintrag.

Ich wiederhohle es: in der geschickten Verbindung und harmonischen Verschmelzung des Griechischen und Römischen besteht das Hauptverdienst des Virgil. Das Epos, haben wir gesehen, systematisirt sich auch bey einer allmähligen Ent-
10 stehung von selbst zur Vollständigkeit und Universalität in einer gewissen Sphäre. Wie viel mehr muß dieß also bey einem absichtlichen künstlichen Entwurf der Fall seyn. Darin strebt also Virgil der Natur der Gattung keinesweges entgegen, daß er theils eine Encyklopädie der Römischen Alter-
15 thümer zu geben sucht, indem er uns überall auf den Ursprung der Ortschaften, die Ableitung der Geschlechter, die noch vorhandnen Denkmäler, die Entstehung heiliger Gebräuche führt; theils die Römische Geschichte in wenigen verständig eingetheilten Überblicken, (in der Weißagung der Sibylle, der des
20 Anchises in der Unterwelt, und den Vorstellungen auf dem Schilde des Aeneas) kurz zusammenfaßt. Der Geist der Römischen Politik war starr und unerfreulich, aber die dadurch er- [133b] worbne Weltherrschaft, war dennoch ihrer kolossalen Größe wegen, sehr geschickt in einem poetischen
25 Lichte angeschaut zu werden; und was den Römern von poetischem Geiste ursprünglich beywohnte, lag gewiß in feyerlichen besonders religiösen Gebräuchen, und in dem Glauben an angebliche Denkmale der Vorzeit; dann hat die Entgegenstellung einer wunderbaren Form, eines unscheinbaren Ursprungs
30 mit der frischen und glänzenden Gegenwart etwas sehr hebendes. Ich finde nun zwar, daß Propertius diesen Contrast weit mahlerischer behandelt, daß er auch in demjenigen was in der Mythologie und dem Götterdienste der Römer nicht Griechisch war, den Etrurischen Charakter weit eigenthümlicher
35 ausgeprägt hat; daß ferner Horazens Oden den alten Republikanismus kräftiger athmen: indessen ist doch Virgil von der Römischen Hoheit begeistert, und grade die Stellen, welche

für seine Landsleute ein bedingtes Interesse hatten, werden ihre Kraft für alle Zeiten und Völker behalten.[1])

Indessen eben diese belebende nationale ja temporäre Beziehung des Gedichts, mußte den Virgil aus den Gränzen seiner Gattung hinausführen, und ihn himmelweit besonders [134a] von dem Homerischen Epos entfernen. Nichts ist diesem fremder, als eine Absicht, als ein andrer Antrieb zum Gesange, wie das Wohlgefallen an den Thaten und Wundern der herrlichen Vorzeit. Mag es seyn, daß bey dieser oder jener Rhapsodie eine bestimmte Vorliebe obgewaltet, daß sie irgend einem Fürsten und seiner Genealogie zu Lieb gedichtet worden, so ist davon keine Spur sichtbar, solche Beziehungen (wenn sie da waren) sind verlohren gegangen, ohne das Interesse im mindesten zu verkürzen: die Ilias und Odyssee, wiewohl ganz lokal veranlaßt, gehören dem ganzen Menschengeschlechte an. Eben deswegen ist Homer Quelle der Griechischen Geschichte geworden, weil er keine Rücksicht auf die Folgezeit nahm, in welcher grade die Staaten Griechenlands, deren Führer er am meisten verherrlicht, oft gänzlich in den Schatten zurücktraten. Was hat Menelaus mit den nachmaligen Spartanern zu schaffen? oder Menestheus mit der Republik Athen? Oder wann kommt das unbedeutende Ithaka in der späteren Griechischen Geschichte wieder vor? In der unbekümmerten Darstellung scheint alles bloß um sein selbst willen da zu seyn; die Figuren [134b] gehen, wie ich schon einmal sagte, ganz im Profil vorüber. Beym Virgil sind sie herausgewandt, ja ich möchte sie mit gemahlten Porträten vergleichen, deren Blick dem Zuschauer, welchen Stand dieser auch nehmen mag, immer zugewandt bleibt, weil der Mahler ihn auf sich richten ließ. Mit einem Wort: Virgil hat das Epos rhetorisirt, er hat die erste Epopöe auf den Effekt gemacht. Hiemit ist schon das unpoetische Fundament

[1]) Aen. VI 848—854 zu lesen. Es ist damit eben wie mit dem religiösen Interesse des Tasso für die Wiedereroberung des heiligen Grabes, das bey seinen Zeitgenossen noch nicht ausgestorben war.

ausgesprochen, welches aller sogenannte poetische Schmuck dem ächteren Sinne nicht verkleiden kann. Das Arbeiten auf den Effekt ist nun zwar der Poesie nicht überhaupt zuwider, aber ohne Frage der epischen Darstellung, die durchaus äußerlich, ruhig, parteylos, mit einem Worte rein objektiv seyn soll, so daß in ihr alles übrige, außer der Dichter selbst und seine Zuhörer, vorkommen kann. Ganz etwas andres ist es mit dem Drama. Wir sehen daß die Griechischen Tragiker, ungeachtet ihrer vollendeten idealischen Darstellungen, dennoch auf die Zuschauer Rücksicht nahmen, daß sie das gegenwärtige Athen mittelbar verherrlichten, wie wir an den Eumeniden des Aeschylus und dem Oedipus auf Kolonus [135a] des Sophokles ein auffallendes Beyspiel haben, die gröberen Schmeicheleyen des Euripides nicht zu erwähnen. Durch die szenische Darstellung tritt diese Gattung mitten in die Wirklichkeit hinein, die Gegenwart, auf welche sie sich rhetorisch bezieht, steht ihr in der versammelten Menge der Zuschauer gegenüber, die Anspielung darf daher weit leiser seyn und wird dennoch gefühlt; im epischen Gedicht hingegen muß sie weit stärker ausgesprochen werden, und fällt nothwendig störend auf, da es mit der Vergangenheit als solcher zu thun haben soll.

Ich vermuthe, daß Virgil in dieser rhetorischen Richtung schon den Ennius zum Vorgänger gehabt hat, denn sie ist natürlich die Zuflucht dessen, der einen historischen Stoff episirt, dem es für sich am Wunderbaren und an poetischer Gestaltung fehlt. Sein Mittel, die schon nach ihrem Maaße wohlbekannten Gegenstände über die Prosa des Historikers zu heben, wird natürlich in übertreibendem Pomp bestehen, und dieser wird durch einen Bezug auf die bestochne Eigenliebe der Hörer gerechtfertigt werden müssen.

Alles was man aus dem Virgil über [135b] die Natur der Epopöe abstrahirt hat, daß sie die würdige Darstellung einer großen Begebenheit oder Handlung sey, welche Bewunderung erregen solle, gründet sich auf diese rhetorische Richtung. Weit entfernt, daß Virgil die Homerische Gattung geschmückt und höher gehoben habe, hat er vielmehr die eigentliche Idealität derselben zerstört, die in der klaren Be-

sonnenheit liegt, worin wie in einem Spiegel alle Gegenstände aufgefaßt werden, in der Überlegenheit, welche nie hingerissen wird, sondern wie eine höhere Intelligenz auf den nach ihren eignen Gesetzen umgestalteten Fortgang der Dinge herabschaut, den sie sich gleichmäßig und harmonisch abrollen läßt. Die ächte epische Darstellung ist bescheiden und gemäßigt, sie schmiegt sich allen Gegenständen nach ihrer besondern Natur an, verschmäht das niedrigste nicht und ist dem Höchsten gewachsen. Die rhetorische hingegen sucht alles pomphaft anzuschwellen, sie ermüdet durch eine einförmige Würde, welche, gemeinen Gegenständen aufgezwungen, zur wahren Unschicklichkeit wird. Dem gemeinsten natürlichen Erzähler wenn er sonst nur lebhaft ist, sind [136a] eine Menge rhetorische Figuren eigen, z. B. von dem vergangnen in der gegenwärtigen Zeit zu reden, Personen redend einzuführen und es erst nachher oder gar nicht anzumerken u. s. w. Aller dieser enthält sich nun das reine Epos, die beyden eben erwähnten kommen im ganzen Homer nicht ein einzigesmal vor. Im Virgil geschieht beydes unaufhörlich. Die Reden im Homer sind weder bloß der Natur nachgeahmt, noch durch Rednerkünste über sie erhöht, sondern bis in ihre feinsten Bestandtheile episirt, wie ich dieß schon sonst umständlicher dargethan habe. Beym Virgil sind die leidenschaftlichen Reden mimisch, d. h. sie ahmen das Stürmische und Unordentliche der Gemüthsbewegungen unmittelbar nach; die ruhigen sind rhetorisch, an den längeren darunter ließen sich alle Capitel der Rhetorik und ihre Vorschriften von der captatio benevolentiae an, exemplifiziren, was man am Homer nur mit großem Zwange hat thun können. Beym Virgil vergißt man daher ganz jenen unermüdlichen, gleichen Rhythmus des Vortrags; und da man den Homer in allen seinen Gesängen vergeblich sucht, da er eben deswegen so unwiderstehliche Theilnahme erregt, weil er selbst [136b] gar keine blicken läßt, so tritt Virgil häufig hervor, verräth oder affectirt Theilnahme, und geht darin bis zu manierirten Ausrufungen über und an seine Helden, welche da man weiß, daß sie oder ihre Leiden bloße Geschöpfe seiner Willkühr sind, eine sehr frostige

Wirkung thun.[1]) Seine Sprache hat Feyerlichkeit, Hoheit, Pracht, womit er selbst gemeine Dinge zu überkleiden sucht, da Homers Ausdruck kräftig, aber einfältig, niemals prangend und übertreibend und durchaus nur durch Entfaltung ver-
5 edelnd ist.[2])

Virgils Styl, das Wort im grammatischen Sinne genommen, für Diction, ist daher so weit entfernt, von dem, was bey den Griechen zum epischen Styl gerechnet ward, als es nur möglich ist. Bey den Griechen war, wie wir
10 gesehen haben, der Jonische Dialekt der eigenthümlich epische, so sehr, daß auch Dichter, die von Geburt gar nicht Jonier waren, sich dessen bedienten, so bald sie ein Epos dichteten. Die Römische Sprache hatte nun nichts den Griechischen Dialekten ähnliches, und konnte nach ihrer besondern
15 Natur sich die Flüßigkeit und allbiegsame Gelindigkeit des Jonischen Dialekts keinesweges aneignen; ihr Charakter bestand vielmehr in gebieterischer Kürze und einer Schweigsamkeit, die fast an Stummheit gränzte. Sie hat einen auffallen- [137a] den Mangel an den Partikeln, den kleinen
20 Bindewörtchen, woran die Griechische so reich ist; sogar fehlt ihr der Artikel, ein uns wesentlich scheinender Bestandtheil. Es wird dadurch beynah unmöglich, jenes stätige Fortgleiten beym Homer, indem die feinen auch uns unübersetzbaren Verhältnißwörter jede Lücke ausfüllen, so daß man wie auf
25 einer wellenlosen Wasserfläche unmerklich fortgetragen wird, im Lateinischen nachzubilden. Allem Anschein nach haben es Livius Andronicus und Ennius weit mehr gethan als Virgil, aber nicht ohne eine an ihrer Sprache ausgeübte Gewaltthätigkeit. Wir sehen überall diesen Gang in der Geschichte
30 der Römischen Poesie, daß die älteren Dichter unbedingt den Griechen folgten, die späteren hingegen theilweise davon zurückkamen und nach dem besondern Geschmack ihrer Nation Modificationen einführten. So hat sich denn auch Virgil dem Hange seiner Sprache zum abgerißnen Vortrage, so

---

35 [1]) Aen. IV 408—412. IX 446—449. X 507—509.
[2]) S. Charakteristiken und Kritiken.

unepisch dieser ist, ohne Bedenken überlassen. Die schönste Zier der epischen Diction sind die aus Hauptbegriffen zusammengesetzten Beywörter, woran die Griechische Sprache solch einen Überfluß hat, die sich auch im Deutschen großentheils glücklich nachbilden lassen. Diese hatten die älteren [137b] Römischen Epiker und überhaupt Dichter vielfältig gebraucht: allein es scheint, sie waren in gewissem Grade der Sprache aufgedrungen, welche sie daher in der Folge wieder auswarf. Diese Art zusammenzusetzen ist der Lateinischen Sprache so fremd, daß die Unfähigkeit dazu auch in die von ihr abgeleiteten übergegangen ist. Noch beym Catull und Lucrez finden wir dergleichen weit mehr; Virgil hat nur sehr wenige behalten, die aber immer, wo wir sie finden, einen Homerischen Anklang geben. (horrificus, noctivagus, velivolum.) Eine nothwendige Folge davon ist, daß die Virgilischen Epitheta weit weniger mahlerisch und entfaltend sind, daß er sie also zum Ersatz dieses Mangels stolzer und prangender gewählt hat.

Die Homerische Wortfolge ferner ist sehr leicht, sie schreitet mit anmuthiger Klarheit fort, so wie sich die Gegenstände selbst in der sinnlichen Anschauung ordnen. Die Homerische Wortfügung ist einfach, kunstlos und lose, dem Bau des Ganzen entsprechend. Beym Virgil sind die längeren Perioden künstlich verflochten; um dabey nicht einförmig zu werden, hat er sie häufig mit kurzen Sätzen abwechseln lassen, die oft sehr abrupt, und mit Auslassung der Partikeln und sonstigen Ellipsen [138a] in wenige Worte zusammengedrängt sind; solcher Sätze kommen zuweilen zwey, drey, in Einem Verse vor, ja es geht nicht selten durch mehre Zeilen so fort, daß jeder Halbvers einen Perioden ausmacht. Dieß ist zwar höchst unhomerisch, allein der ächte epische Styl hätte den damaligen Römern in ihrer Sprache schwerlich gefallen, weil er sich mit zu gelinden Anregungen begnügt: sie foderten überall gewichtigen Nachdruck und robusten Nerv der Rede. Man könnte Homers Styl mit den anmuthigen Bewegungen einer Jonischen Tänzerin vergleichen; den heroischen der Römer hingegen mit den Streichen eines Faustkämpfers, die immer

auf dem kürzesten Wege zum Ziel treffen: alles ist darin straff angezogen, und die vielfältigen Inversionen gleichen gewaltsam herausgedrängten Muskeln. — Der Anstrich von Alterthümlichkeit, welcher dem Epos, als welches die Sagen der Vorzeit aufbewahrt, natürlich ist, ward, wie schon gesagt, von den Alexandrinischen Epikern bis zur Übertreibung gesucht; Virgil braucht das Veraltete so sparsam, und verknüpft es so mit der gewähltesten Eleganz, daß es vielmehr den Eindruck einer blanken und geputzten Neuheit vermehrt.

[138b] Auch im Versbau offenbart sich der durchgängige Gegensatz der Style sehr deutlich. Beym Homer ist der Daktylus der herrschende Fuß, der Abschnitt nach der ersten Kürze eines Daktylus in der dritten Stelle (der weibliche, wie wir ihn nennen) wird häufig gebraucht, der Überfluß an vielsylbigen Wörtern dient den Rhythmus zu beflügeln, der in leichten schwebenden Wendungen aus einem Verse in den andern übergeht. Alles dieses suchten auch die ältern Römischen Dichter, wenn sie den Hexameter bearbeiteten; wir sehen beym Lucrez noch die Spuren davon. Virgil hat verhältnißmäßig unweit mehr Spondeen, welcher Fuß den Vers langsamer und ernster einherschreiten läßt, und ihm mehr tragisches Gewicht und Pomp ertheilt, dabey bedient er sich wie alle späteren Römer fast ausschließend des männlichen Abschnitts. Hiezu kommt nun, daß das Lateinische weit mehr einsylbige Hauptwörter hat, und wegen der größeren Härte in der Zusammenstellung der Consonanten nicht mit gleicher Stätigkeit forteilt. Nur wenige Verse beym Virgil, fast nur solche worin Griechische Namen, und die so selten gebrauchten [139a] zusammengesetzten Beywörter vorkommen, wie:

Ambrosiae succos et odoriferam panaceam,
Mit der Ambrosia Saft und dem Duft ausathmenden Heilkraut [1])

tragen den Homerischen Charakter einer süßen Gelindigkeit an sich.

[2]) Sehr bezeichnend für den Sinn, in welchem Virgil die

---

[1]) Hier die Stelle vom Laokoon in meiner Übersetzung vorzulesen.

[2]) Vierzehnte Stunde.

Poesie nahm, ist es, daß jene Übereinstimmung zwischen dem Gange des Verses, der Beschaffenheit der einzelnen Laute, und den geschilderten Gegenständen, Bewegungen, hörbaren oder sonstigen Eigenschaften, welche die neueren Kritiker nachahmende Harmonie genannt, und als eine der wesentlichsten Schönheiten angepriesen, ja dieses Hauptstück der Kunst in versifizirten Vorschriften ausübend gelehrt haben; daß jene Übereinstimmung, welche beym Homer allerdings schon zum Vorschein kommt, aber ungesucht als freye Naturgabe in einer Sprache die ein noch sehr lebendiger Abdruck der Außenwelt war, unläugbar vom Virgil geflissentlich und mit der mühsamsten Wahl gesucht worden ist. Spätere Griechische Kritiker, namentlich Dionysius von Halicarnaß, gaben freylich auch Zergliederungen Homerischer Verse [139b] mit Voraussetzung dieser Absicht: allein bey einem richtigeren Begriff der Homerischen Poesie ist nicht daran zu denken; jene Kunstrichter deuteten nach ihrer Meynung von den dichterischen Vortrefflichkeiten, den alten Sänger zu einem grammatischen Wortkünstler und Sylbenstecher um, wie ich an einem andern Orte gezeigt habe. Es ist keine Frage, daß Virgil hierin schon das Beyspiel der Alexandrinischen Dichter, besonders der Epiker vor Augen hatte. Denn es ist unter den alten rhythmischen Sylbenmaßen fast nur der Hexameter, welcher durch seine unbestimmte Breite hinlänglichen Spielraum zu diesen Künsteleyen giebt. Natürlich, wenn poetische Werke nicht mehr organisch aus einem lebendigen Keime sich entwickeln, dann wird es immer geschehen, daß man sein Heil auf lauter Einzelnheiten grundet, daß man schöne Stellen macht, und demjenigen, was im Gedicht nur bedingt und dem Ganzen untergeordnet stehen sollte, eine unabhängige Existenz zu schaffen sucht. Ich bin weit entfernt, die Bedeutsamkeit der Rhythmen zu läugnen, oder das Nachahmende in den Buchstaben, den sprechenden Ausdruck der [140a] Laute und Hauche nicht zu fühlen; ich erkenne auch in der neueren Verskunst die Wichtigkeit der Wahl der Reime u. s. w. allerdings an, ja ich vertheidige den Gebrauch des an das Äußere der Wörter geknüpften Zaubers zum Ärgerniß der Kunstrichter selbst in

Alliterationen und Wortspielen. Allein ich behaupte nur, daß dasjenige im Versbau, was den Geist des Ganzen ausspricht, unendlich wichtiger sey: und hier ist es eben, worin die alte Verskunst (so wie auch die der romantischen Dichter, 5 deren Formen zum Theil schon von den Provenzalen festgesetzt worden) so bewundernswürdig tiefsinnig und systematisch ist. Ich will meinen Satz verlohren geben, wenn man mir aus dem Pindar und den beyden älteren Tragikern nur ein einziges unläugbares Beyspiel von der gesuchten nachahmenden 10 Harmonie anführen kann. Die lyrischen Sylbenmaße waren rhythmisch so fest bestimmt, daß es von dieser Seite unmöglich war, und daß die Anspielung auf den speziellen Inhalt um so auffallender, und ich kann wohl sagen um so läppischer, bloß in der Beschaffenheit der Sylben hätte gesucht 15 werden müssen. Das versteht sich, daß unter dem unendlichen Reichthum möglicher Zusammenstellungen lyrischer [140b] Rhythmen die Alten jedesmal die bezeichnendsten für den bebestimmten Schwung und Ton des Gesanges wählten; dieß muß man nach der ganzen Analogie ihrer Kunstformen un- 20 bedingt annehmen, und so lange forschen bis man die Beziehung findet: bis dahin, wovon wir noch weit entfernt sind, können wir nicht sagen, daß wir den Pindar oder die tragischen Chorgesänge vollkommen verstehen. So wie der alte Trimeter in seinen verschiednen Modificationen fürs tragische 25 und komische, diesen dramatischen Gattungen wesentlich entspricht, so ist auch der Hexameter dem Geiste des Epos einzig angemessen. Die Entwickelung dieses innern Zusammenhanges sind uns die modernen Kunstrichter schuldig geblieben; eben so wenig als sie, in der Unfähigkeit sich zur 30 reinen Form im allgemeinen zu erheben, bemerkt haben, daß der Virgilische Hexameter sich im gleichen Grade wie seine Gattung von dem Homerischen entfernt, was also bedingt zu loben ist. Wo aber ein Pferd galoppirt, oder Cyklopen hämmern, oder eine Schlange sich mit lauter S durch den 35 Vers windet, da sind sie gleich bey der Hand, und vor Bewunderung außer sich. Allein beym Virgil findet diese kleinliche [141a] und überladende Nebenausbildung doch innerhalb der

alten metrischen Gesetzmäßigkeit Statt. Aber vollends lächerlich ist es, wenn die Neueren in Versarten, die fast metrische Unformen sind, wie der Französische Alexandriner, oder höchst beschränkt und einseitig wie die Englischen couplets, oder bis zur Laxität unbestimmt wie der blank verse, in stummen und bis zur Charakterlosigkeit abgeschliffnen Sprachen sich quälen, die nachahmende Harmonie hervorzubringen, und Meer und Stürme brausen zu lassen: wo denn die Voraussetzung der Absicht und gutwillige Einbildung das beste thun müssen. Klopstock hat bey diesem Bestreben die Anspielung auf das bloß Sinnliche zu gering gefunden, und es, freylich immer in der Einzelnheit, mehr auf das Innre, die Gemüthsregungen gewandt: er ist aber hiebey wie in so vielem andern völlig transcendent geworden, und hat seinen Hexameter, der gar nicht mehr diesen Namen verdient, auf verkehrte Art lyrisirt.

Von der erzmodernen und empfindsamen Art den Virgil zu betrachten, (die ihm, wiewohl er nicht der antikste ist, doch großes Unrecht thut) ist es ein merkwürdiges Beyspiel, daß man hinter den unvollendeten Halbversen, [141b] die hier und da stehen geblieben sind, weil bekanntlich die Aeneis unfertig auf uns gekommen, einen besondern Kunstgriff des plötzlichen rednerischen Verstummens gesucht hat. Es sollen gleichsam metrische Gedankenstriche seyn, und Klopstock hat an ein paar Hauptstellen des Messias eine ganz außerordentliche Wirkung damit zu machen gemeynt. [1]) Allein im Sinne der Alten konnte ein unvollendeter Hexameter eben so wenig Statt finden, als irgend ein unmöglicher Naturerfolg: denn sie erkannten wohl, daß ein Gesetz absolut seyn muß oder gar nichts ist. Die Streiche mit den Gedankenstrichen, welche in der empfindsamen Periode so fürchterlich grassirten, daß sie die articulirte Rede beynah ganz verschlangen; diese Striche, die das Unvermögen der Sprache bezeichnen sollten, aber eigentlich die mit dem Namen des Gefühls beehrten leeren Stellen im Gemüth hieroglyphisch abmahlen, wären ihnen

[1]) Beym Tode Christi am Schluß des 10ten Gesanges, und bey der Auferstehung.

unstreitig als die unmündigste und läppischste Erfindung vorgekommen.

Nachdem wir uns mit Virgils nationalen Verhältnissen bekannt gemacht, mit Rücksicht hierauf die Wahl des Gegenstandes [142a] als glücklich beurtheilt, zugleich aber gezeigt, wie eine mythische Darstellung mit historischer Beziehung und zwar auf die nächste Gegenwart, nothwendig eine rhetorische Richtung bekommen muß, wie dieser Begriff einer auf den Effekt gemachten Epopöe sich auch in der Behandlung des Einzelnen durchgängig ausdrückt: so müssen wir nun das Werk für sich im Ganzen betrachten, nach seinem Plan, nach der Darstellung der Charaktere und Leidenschaften, und der sich darin offenbarenden Natur- und Weltansicht; in wie fern es hierin von ächter Poesie beseelt wird, oder derselben ermangelt.

Wir haben gesehen, daß in der Ilias und Odyssee, wiewohl sie nicht ursprünglich als untheilbare Ganze entworfen worden, dennoch eine große wahrhaft poetische Einheit liegt, welche theils aus dem Ebenmaß und Gleichgewicht der Gegensätze entspringt, theils aus der unverbrüchlichen Consistenz der Hauptcharaktere, von deren Mittelpunkt aus die ganze in jedem der beyden Werke dargelegte Lebensansicht ausgeht; endlich daraus, daß die Farbe und Gestaltung alles Einzelnen bedeutend für den Eindruck des Ganzen bestimmt ist. Das erste hingegen, was uns in der Aeneis auffällt, ist der todte Mechanismus [142b] eines Zwecks, der nicht so wohl von der Hauptperson als mit ihr und durch sie ausgeführt wird. Die Niederlassung des Aeneas und der geretteten Trojaner soll bewerkstelligt werden, sie ist von Schicksals wegen verhängt, um dadurch mittelbar das Römische Reich zu stiften. Wir wollen hier keine Zweifel darüber erregen, warum dazu gerade eine Trojanische Einwanderung nöthig ist, da diese sich ja selbst nach Virgils Eingeständniß bis auf den Namen unter den einheimischen Bewohnern Latiums verliert: [1]) genug,

---

[1]) Er fingirt, daß Juno sich unter dieser Bedingung dem Willen Jupiters fügt.

daß sich das Schicksal und die Götter einmal darauf capriciren. Das leuchtet aber ein, daß die bezweckte Spannung, da die endliche Vollführung bis auf den letzten Moment des Gedichts verspart wird, (wo es sogar in der Art theatralisch schließt, als wenn unmittelbar nach einer materiellen Entscheidung der Sache der Vorhang fallt) nur eine scheinbare ist. Wir wissen vom ersten Anfange, daß es nicht anders kommen kann. Alle in den Weg gelegten verzögernden Hindernisse sind folglich eine bloße Spiegelfechterey; auch die Gefahren können uns nicht sonderlich um den Aeneas beunruhigen: er muß, wäre es auch ohne eignes Verdienst und Würdigkeit, immer wieder oben aufkommen. [143a] Man führe nicht den in der Ilias geleisteten Beystand der Götter zur Vertheidigung an; dort herrscht in der Götterwelt selbst eine große Anarchie, Sterbliche messen sich im Kampf mit Gottern, und welche unter diesen die mächtigeren seyn werden, ist zweifelhaft. Auch in der Odyssee wird zwar der Ausgang des Unternehmens durch günstige Zeichen verkündigt, allein diese gewähren mehr Hoffnung als Gewißheit. Die beym Homer noch fehlende Idee eines unabänderlichen Schicksals, welche in der alten Tragodie die Göttlichkeit des Menschen im freyen Handeln und Dulden so herrlich erscheinen läßt, lähmt hier die eigenthümliche Energie der Hauptperson, und aller ihr angehörigen. Ja Aeneas ist kaum eine Person zu nennen, er ist ein von außen her motivirtes Ding, ein Werkzeug, eine Maschine der Vorsehung, die auf jedem Schritt zu ihrer Bestimmung fortgestoßen und geschoben wird. Die Inferiorität im Charakter des Aeneas gegen die Haupthelden der Ilias und Odyssee ist selbst von Bewunderern Virgils eingestanden worden: aber wahrlich, diese Anlage einmal vorausgesetzt, hat der Dichter weiter keine Schuld daran Er durfte dem Aeneas kein individuelles aus seinem Innern entspringendes Streben verleihen, es blieb nichts übrig als die unter dem Namen der pietas zusammen- [143b] gefaßten Eigenschaften: achtsame Ergebung in den göttlichen Willen, Familienanhänglichkeit und landesväterliche Sorge für seine Mitbürger. Ihn daneben unerhört tapfer zu machen, war

ein leichtes, da er keine Nebenbuhler hat, und alle die sich mit ihm messen, in Ansehung ihrer kriegerischen Stärke Geschöpfe der Willkühr des Dichters, leicht in ihre Schranken gewiesen werden können. So ist es auch mit der Furchtbarkeit des Turnus eine bloße Spiegelfechterey: man weiß doch, daß er dem Aeneas eben kein Haar krümmen wird. Bey allen prächtigen Schilderungen behält man den geheimen Zweifel, es möge wohl mit den Heldenthaten nicht sonderlich weit her gewesen seyn. Es war wohlfeil, da keine Leidenschaft im Wege stand, den Aeneas mit Billigkeit, Freygebigkeit, jeder Art des Edelmuths auszustatten: allein diese frostigen Tugenden lassen völlig kalt, und ich darf behaupten, daß, seit die Aeneide vorhanden ist, noch kein Mensch sich im Ernste für ihn interessirt hat.

Auch im übrigen ist das Werk sehr arm an Charakteristik. Die Reden sind, wie es Griechische Kenner ausgedrückt haben würden, ohne alles Ethos; d. h. sie sind ohne individuell [144a] bezeichnende Eigenthümlichkeit, alle in demselben, conventionell würdigen Tone gehalten und rhetorisch aufgestutzt. Was in den Handlungen persönlich bedeutend seyn soll, sieht durchgängig so gemacht aus; man merkt, er hat der Abwechselung wegen oder aus andern Gründen nun dieß nun jenes, jetzt die feurige Unbesonnenheit des Turnus, jetzt die Schwäche des alten Latinus, dann die rohe Wildheit des Mezentius anbringen wollen. Wie steht beym Homer grade das, was uns die tiefsten Blicke thun läßt, so absichts- und bewußtlos da! Wie sind alle seine Personen von Haus aus, was sie nun einmal sind!

Von Seiten des Pathos ist die Aeneis weniger dürftig: hier sind unstreitig ihre eigenthümlichsten Schönheiten zu suchen,[1]) und was dem Virgil von Gemüth und also auch von ursprünglicher Poesie beygewohnt, offenbart sich in den zarteren Regungen. Zwar die Schilderung von der Zerstörung Troja's reißt nicht sonderlich hin, und die Kunst hat den größten Antheil daran. Um solch ein großes Gemählde des

[1]) Aen. IV 511 bis zum Schluß vorzulesen.

Jammers aufzustellen, ist Virgil denn doch nur ein Kind gegen den Euripides. Aber die Reden und der Abschied der Andromache, die Episode vom Nisus und Euryalus, der Tod des Lausus, des Pallas, der Camilla, athmen wirklich eine süße [144b] Rührung. Die keusche Zärtlichkeit, welche den Virgil liebenswürdig macht, worin ihm Tasso ähnlich, aber meines Bedünkens weit überlegen ist, offenbart sich vorzüglich in der Geschichte der Dido. Aber die für sie erregte Theilnahme wird, wie die für manche andre Personen, dem so schon kalten Helden vollends nachtheilig. So nimmt man eigentlich Partey für den Turnus (dieß hat schon Voltaire bemerkt): er hat gegründetere Ansprüche auf die Lavinia; man sieht keinen andern Grund, warum sie dem Aeneas zu Theil werden muß, mit dem Kreusa und Dido schon übel gefahren sind, als wieder so eine wunderliche Schicksals-Caprice Freylich die vom Aeneas angelegte Stadt konnte sonst nicht Lavinium benannt werden, und diese Römische Antiquität durfte der Dichter nicht fahren lassen. Doppelt interessant wird Turnus, wie er sich zu dem ungleichen Zweykampfe darstellt: die Vorbedeutungen seines nahen Todes, das Schrecken welches ihm die Furie einjagt, und wie ihn seine göttliche Schwester hoffnungslos verläßt, alles dieß ist sehr pathetisch, aber es wendet sich eigentlich gegen den Aeneas. Virgil hat dabey den Tod des Patroklus vor Augen gehabt, aber dort ist ja die Absicht ganz verschieden: wir sollen uns für den Patroklus interessiren, und der Übermuth des Hektor [145a] über einen Sieg, der eigentlich nicht der seinige ist, soll seinen Fall vorbereiten. Nicht anders verhält es sich mit der Dido: ein edles nur allzu liebendes Gemüth wird das Opfer; göttliche Befehle müssen die Treulosigkeit des Helden legalisiren. Wenn er aber so vorzugsweise pius, der Gottergebne war, so hätte er, da er voraus wußte, daß er als Dido's Gatte nicht sein Leben in Carthago beschließen durfe, die innige Vereinigung mit ihr gleich anfangs meiden müssen. Es ist nicht zu läugnen, er steht ihr mit seinen Entschuldigungen vor dem Abschiede, und nachher beym Wiedersehen in der Unterwelt, wo sie ihm mit verdienter Ver-

achtung begegnet, ziemlich sünderhaft gegenüber. Überdieß läßt sich der Dichter den Mangel an Schonung zu Schulden kommen, daß er nachher noch Geschenke der Dido als einen gleichgültigen Gegenstand erwähnt. Vielleicht rechnete er darauf, daß bey seinen Landsleuten, da er den Helden durchaus in einem patriotischen Lichte zeigte, die Staatsraison alles entschuldigen würde, da sie ohnehin gewohnt waren, das Verhältniß eines ausgezeichneten Römischen Bürgers mit einer Ausländerin, auch wenn sie eine Königin war, wie mit einem Wesen untergeordneter Art zu betrachten. Um so eher kann dieß Virgils [145 b] Meynung gewesen seyn, da ich zu bemerken glaube, daß er auf die ganze Erfindung mit der Dido durch die noch so frische Geschichte der Cleopatra geführt worden sey: das dem Homerischen Heldenalter so fremde Bild einer selbständig herrschenden Frau, die Auflösung durch den Selbstmord und manche andre Züge scheinen dafür zu sprechen, nur daß Virgil in dem von ihm geschilderten Verständnisse die buhlerische Üppigkeit jener seinem Charakter gemäß zu einer sittsameren Leidenschaft umgebildet hat.

Ja, sagt man, Virgil wollte auf diese sinnreiche Art den unauslöschlichen Nationalhaß zwischen den Römern und Carthagern erklären. Diese Absicht ist klar genug, allein wenn die sterbende Dido ihrem Volke die Rache vermachte, so hatten die Carthager wahrlich triftigen Grund zu den Kriegen gegen die Römer, und man müßte ihnen billig Heil und Segen dazu wünschen. Der Ursprung der Feindschaft hätte das Verhältniß der beyden Nationen schon im Keime eben so darstellen müssen, wie es Virgil ohne Zweifel angesehen wissen wollte; er mußte uns die handels- und habsüchtigen Phönicier zeigen wozu er aber Homers Stärke im Ethos bedurft hätte, statt daß hier die so berüchtigte Punische Treue ganz auf der Römischen Seite ist.

[146 a] Dieß führt mich auf einen Punkt, der allgemeiner durch das Gedicht hingeht. Sollte nämlich die Stiftung und nachherige Größe des Römischen Reichs nicht bloß rhetorisch, sondern wahrhaft poetisch in das Werk verwebt seyn, so war es nicht genug, beständig auf den Caussal-Zusammenhang

der dargestellten Begebenheiten damit hinzuweisen: sondern in dem Charakter, den Sitten und Thaten des Aeneas und seiner Gefahrten hätte der Römische Geist, der strenge Patriotismus der jede andre Regung überwog, die geordnete Kriegszucht und Tapferkeit, die Enthaltsamkeit und freywillige Armuth eines Curius und Fabricius: mit einem Worte, alles wodurch Rom so groß ward, symbolisch vorbedeutet werden müssen. Unmöglich kann man in der milchigten Milde des Aeneas die Maximen der Welteroberer erkennen, und seine Frommigkeit ist ganz und gar nicht die politische Religionsübung der Römischen Patricier. Ich finde in so fern den witzigen Ausspruch des Saint-Evremond, Aeneas sey geschickter der Stifter eines Mönchsordens als eines Reichs zu seyn, sehr treffend. Soweit ist Virgil entfernt uns in den Trojanern ihre rauhen Abkömm- [146b] linge zu schildern, daß er verschiedentlich an die vom Paris her verrufene Weichlichkeit der Phrygier in Sitten und Trachten erinnert. Schon einige alte Ausleger haben gemeynt, die Person des Aeneas spiele allegorisch auf die des August an, sie haben eben das Friedliebende und Friedenstiftende dahin gezogen. Heyne verwirft dieß als eine leere Subtilität, und sie ist es, denn wenn der Dichter auch daran gedacht hat, so kommt es nicht mit Evidenz heraus, und eine unausgesprochne Intention ist so gut als gar keine. Ich wollte aber zur Ehre des Dichters, er hätte diesen Zweck gehabt und durchgeführt: in dem Aeneas, seinen Thaten und seiner Bestimmung, uns den August vorzubilden, nicht gerade wie er wirklich war, sondern wie ihn der Dichter, den Wünschen des Imperators gemäß, idealisch erscheinen lassen wollte. Das Werk hätte dadurch zwar nicht die hohe Bedeutung gewonnen, als wenn Roms Geist und Verhängnisse symbolisch darin wären vorgestellt worden, aber doch eine Art von untergeordneter Haltung, da ich es jetzt für völlig verfehlt und charakterlos erklären muß.

Bey diesem schon so zweydeutigen Werthe des ganzen Werks geht von dem Verdienste des Dichters noch sehr vieles ab, wenn wir bedenken, [147a] daß er gar nicht einmal einiger Urheber desselben ist, sondern erstaunlich vieles von andern

entlehnt und zu seinem Vortheile verwandt hat. Diese Nachahmungen und Benutzungen finden theils in der Erfindung der Vorfälle Statt, theils in der Ausführung, den Schilderungen u. s. w. Was jenes betrifft, so sieht man sogleich, daß die Aeneis sowohl die Odyssee als die Ilias vorstellen soll: bey der ersten Hälfte des Gedichts hat Virgil mehr die Odyssee, bey der zweyten die Ilias vor Augen gehabt; freylich liefert er aber von beyden einen ziemlich summarischen Auszug. Virgil war ein eklektischer Poet: es begegnete ihm aber das gleiche Unglück wie den Philosophen, welche man so genannt hat; daß nämlich Gedanken, ursprünglich von wahrem Gehalt, in dem zusammengeflickten System durch die erhaltne Stelle und Verbindung, ihre eigentliche Bedeutung verlieren. Diese Sucht des Nachahmens hat den Virgil sogar dahin gebracht, aus den Charakteren zu fallen. So soll Aeneas auch ein bischen Achill seyn: er muß über den Tod des Pallas, der freylich ein theurer Bundesgenosse und ihm von dem Vater empfohlen war, den er aber doch erst seit ein paar Tagen kannte, in eine [147 b] ähnliche Wuth gerathen, wie jener über den Tod des enthusiastisch geliebten Patroklus: er nimmt auch ein Dutzend Rutuler gefangen, und schickt sie dann ganz kaltblütig dem Evander, um sie am Grabhügel seines Sohnes zu schlachten. Ja so wenig Sinn hat der Dichter für Haltung des Tons und Eindrucks, daß er im letzten Augenblicke den sonst so milden Aeneas unerbittlich aus Zorn über das am Turnus erblickte Wehrgehenke des Pallas erscheinen läßt.

Die Kriegsvorfälle vom siebenten bis zum zwölften Buche sind fast nur eine Auswahl von den weit reichhaltigeren der Ilias, etwa einiges den Mezentius betreffende, und die Darstellung der Amazone Camilla und ihres Todes abgerechnet, welche aber vermuthlich der Erscheinung der Penthesilea bey andern Griechischen Sängern des Trojanischen Krieges nachgebildet ist. Das dritte Buch worin Aeneas seine Irrfahrten erzählt, ist freylich nur ein matter Nachklang von der schönen Wunderfülle in denen des Ulyß. Das eigenthümliche Wunder jener sind die Harpyien; sonst hat Virgil die Trockenheit, womit er den antiquarischen Spuren von Landungen und

früheren Niederlassungen des Aeneas nachgeht, durch eine Homerische Nachlese [148a] aufzuhelfen gesucht: Scylla und Charybdis sehen nur ganz aus der Ferne her, und der Cyklop ist, beynahe möchte man sagen, bey den Haaren herbeygezogen. Von der Dürftigkeit der Virgilischen Erfindung kann man sich aber besonders im 5ten Buch bey den auch sehr episodisch eingeleiteten Kampfspielen zu Ehren des Anchises überzeugen, die genau nach denen am Grabe des Patroklus copirt sind, bis auf die feinsten charakteristischen Züge, nur mit solchen Variationen, daß hier da die Trojaner keine Pferde bey sich führen, statt des Wagenrennens ein Wettlauf mit Schiffen substituirt ist, wobey aber doch wieder das Zerbrechen der Ruder beym Herumschiffen um einen Felsen zutrifft, so wie dort der Räder an der meta u. dergl. mehr. Die Erfindung im sechsten Buche, der Virgilischen Nekyia, besteht darin, daß er Meynungen der Philosophen bey seiner Anordnung der Unterwelt befolgte, und so die, nach Plato's Lehre von einem Zustande der Seelen vor diesem Leben, noch ungebohrnen Helden Roms dem Virgil vorführen lassen konnte: unstreitig ein verständiger Kunstgriff, der aber nicht als eine eigentlich dichterische Schöpfung betrachtet werden kann. [148b] Das vierte Buch ist dagegen, wie schon bemerkt worden, die Partie, welche dem Virgil am ursprünglichsten angehört; er scheint darin mehr mittelbar nach den Tragikern gearbeitet zu haben. Unglückliche Leidenschaften der Heroinen hatte Euripides verschiedentlich dargestellt, die Dido kann allerdings an eine Medea erinnern, so lange diese, ohne zu ihrer Zauberkraft die Zuflucht zu nehmen als verlaßnes hülfloses Weib den Jason anklagt; so wie sie bey der tragischen Katastrophe des Selbstmordes in edlem Benehmen mit einer Dejanira und andern wetteifert. Im 2ten Buch mag Virgil wohl auch neben den nachhomerischen Epikern, Darstellungen die er bey den Tragikern vorfand, ausgedrückt haben.

Nicht weniger häufig und auffallend sind die Nachahmungen im Detail der Ausführung. Man muß ein so flüchtiger Leser der Alten und dabey vermessener Entscheider seyn wie Voltaire, um behaupten zu können, dieß beschränke sich auf

wenige Gleichnisse und Bilder nach dem Homer. Zuvörderst sind eine ziemliche Menge Verse aus der Ilias und Odyssee wörtlich übertragen; ja sogar rhythmische Wendungen, und besondere Wortstellungen hat Virgil dem Homer nach gemacht (z. B. λυκοι ὡς lupi ceu, am Schlusse [149a] des Verses.) Andre Gleichnisse, Bilder, Reden u. s. w. hat er auf seine Weise zu verschönern und zu schmücken gesucht, und da er es dem Homer nicht in jener lieblichen Einfalt, süßen Geschwätzigkeit und ursprünglichen sinnlichen Kraft gleich thun konnte, so mußte er freylich den Verlust durch Pracht und gesuchtere Künstlichkeit ersetzen. Allein schon alte Grammatiker haben bemerkt, daß seine Veränderungen nicht immer glücklich sind, daß auch die Gleichnisse bey ihm zuweilen nicht eben so passend an ihrer Stelle stehen.[1]) Auch aus dem Apollonius Rhodius findet man verschiedne Stellen mehr oder weniger unverändert entlehnt. Was Virgil aus den übrigen Alexandrinischen Epikern, besonders auch aus dem Antimachus benutzt haben mag, wissen wir nicht, da sie verloren gegangen sind. Vom Ennius und Furius hat er einzelne Verse unverändert oder etwas modificirt in die Aeneis aufgenommen: wir müssen uns da auch mit demjenigen begnügen, was die Grammatiker, ein Macrobius, Servius u. s. w. aufgezeichnet. Für die Bildung der Lateinischen Diction aber im hexametrischen Versmaße war von den ältesten Zeiten an bis auf Lucretius und Catullus schon sehr viel geschehen, und Virgil fügte nur die letzte Vollendung und Eleganz hinzu. [149b] Selbst Heyne bemerkt, daß ihm vermuthlich bey seinem Bestreben nach Würde und Nachdruck die älteren Übertragungen Griechischer Tragödien von Pacuvius, Accius, Naevius zu Statten gekommen seyn mögen.

Wenn man dieß alles zusammen nimmt, so fehlt so viel daran, daß Virgil die Aeneide ganz von Grund aus gedichtet hätte, daß er vielmehr bloß wie ein geschickter Mosaikarbeiter erscheint, der einen guten Teig besitzt um die zusammen-

[1]) So Valerius Probus beym Gellius Noct. Att. lib. IX cap. 9. Nicht ganz gegründete Kritiken des Favorinus über die Beschreibung des Aetna. Noct. Att. lib. XVII, cap. 10.

gelesenen Steinchen darin zu befestigen, und einen guten Schmirgel, sie zu poliren und die Fugen zu verbergen. Man weiß historisch, daß Virgil sehr mühselig dichtete: er verglich sich selbst mit einer Bärin, die anfangs unförmliche Jungen zur Welt bringt, und sie erst durch langes Lecken gestaltet, und Horaz erwähnt, wo ich nicht irre, daß er zuweilen an einem Tage nur einen einzigen Vers gemacht. Er ist daher mit Recht der Schutzpatron aller ausstreichenden Dichter, so wie der Abgott der Kunstrichter geworden welche Correktheit über alles schätzen: man kennt Boileau's Passion für den Virgil. Indessen ist er noch auf eine ganz andre und respectablere Art correkt, als so manche Neuere, deren laxe Schwächlichkeit mit diesem Namen [150a] beehrt wird. Aus dem Virgil selbst kann man manche Anfoderungen der correkten Kunstrichter zurückweisen. So hat er starke Anachronismen und andre Verletzungen der sogenannten Wahrscheinlichkeit angebracht. Häufig fällt er aus dem Costum, wie jedem einleuchten muß, der das Homerische inne hat.[1]) Er scheint dieß sogar geflissentlich zu thun, wenn er z. B allem, was die Dido umgiebt, die neueste Cultur verleiht, und sie in Carthago ein Theater mit mächtigen Säulen erbauen läßt, grade wie die Römer bey Stiftung einer Kolonie zu thun pflegten. Ein andermal anticipirt er die eroberten rostra, die Abbildungen der Ahnen in dem von Picus erbauten Tempel und stellt uns so die Verzierungen im Hause eines Römischen Patriciers dar.

Auch Unschicklichkeiten hat Virgil nicht immer vermieden: ich finde dergleichen sogar in der Art die Götter wirkend einzuführen. Einmal läßt er die Iris von allen ungesehn auf eine Bothschaft herabkommen, welches beym Homer öfter geschieht, er kann aber den schmückenden Zusatz nicht weglassen, daß sie einen farbigen Bogen durch die Luft zieht, wobey denn das

[1]) Dahin gehört der bey ihm gewöhnliche Gebrauch der Reitkunst, das Liegen statt des Sitzens bey Tisch an der Tafel der Dido u. s w. Ein wichtigerer Verstoß gegen die damalige Gesinnung ist es, wenn Anchises sagt: facilis iactura sepulcri. Dieß war ja das schrecklichste was man sich damals denken konnte.

nicht gesehen werden schwer zu begreifen fällt. Neptun schilt in dem berühmten [150b] Quos ego die Winde vom Meere als einem nicht ihnen zustehenden Gebiete weg, mit eben dem Rechte konnte Tellus sie vom festen Lande wegweisen; und
5 um Winde zu seyn, müssen sie doch irgendwo blasen dürfen. Überdieß schickt es sich nicht, daß Neptun zu Gunsten des Aeneas das Meer stillt, da er beym Homer Feind der Trojaner ist, und in der Griechischen Mythologie das bewegte, tobende Meer bedeutet, weswegen er auch der Erderschüttrer
10 heißt; da hingegen Nereus die stille Meerestiefe ein andermal eben so unschicklich Wellen und Sturm erregt. — Auch an hyperbolischen Ausdrücken und Bildern fehlt es nicht beym Virgil, die der kahlen Nüchternheit welche jene Kunstrichter fodern, stark widersprechen, (wenn z. B. Aeneas mit den
15 Bergen Eryx und Athos verglichen wird, oder die Flamme des Aetna „die Gestirne leckt") und an einem Neueren unfehlbar ihnen großen Anstoß geben würden.

Weit ehrenvoller als diese kalte Schätzung ist für den Virgil die andächtige und abergläubische Verehrung, die ihm
20 im Mittelalter zu Theil ward, wo man wegen der 4ten Ekloge, die man als eine [151a] offenbare Prophezeyung auf Christus deutete, und andrer Stellen, besonders im 6ten Buche, wo sich die katholische Lehre vom Fegefeuer deutlich findet, ihm einen erleuchteten Geist zuschrieb, und ihn für einen antici-
25 pirten Christen hielt. Man gebrauchte deswegen Verse von ihm zu Orakelsprüchen u. s. w. Dieser Meynung liegt das Wahre zum Grunde, daß man den Virgil unter allen antiken Dichtern, seinem Geiste nach, allerdings den christlichsten nennen kann. Durchaus ist das Weibliche und zwar das
30 Jungfräuliche in seinem Gemüth vorwaltend, da das Ideal der Menschheit in der alten Götterlehre und Bildung durchaus männlich war. — Obiger Meynung hat Virgil es auch zu danken, daß Dante ihn allegorisch als den Repräsentanten der menschlichen Vernunft, so weit sie es durch eigne Kraft bringen
35 kann, erklärt; und daß ihn dieser große originale Kopf für seinen Meister erklärt, welches er, so weit als möglich, auch wirklich war, ist unstreitig der schönste Kranz in Virgils Ruhme.

[151 b] [1]) **Epopöen der Römer nach Virgil und der Neueren.**

Auf die Ilias und Odyssee als Quellen der gesamten Griechischen Poesie habe ich mich gründlich eingelassen; auch der Aeneide wegen ihres unermeßlichen Ansehens und wichtigen Einflusses anhaltende Aufmerksamkeit gewidmet. Denn man kann sagen, daß die Geschichte aller neueren regelrechten Epopöen nur einen Anhang zu demjenigen liefert, was sich schon beym Virgil bemerken läßt. Er war das Hauptziel aller Nachahmungen; Homer ist bey allen Intentionen dazu eigentlich nie nachgeahmt worden, weil man ihn immer durch das Medium Virgils, wie auch des Aristoteles ansah, und so ist die Theorie des letzten, und die Praxis des ersteren durchaus bestimmend für das neuere Epos geworden. Es scheint, daß die Führer nicht besonders glücklich gewählt waren, denn in keiner Gattung der Poesie hat man so viel verunglückte, man kann wohl sagen, gleich todtgebohrne Producte erlebt, als gerade in dieser. Die Meynung von der Würde und dem Vorrange derselben vor allen übrigen, die schon bey den Griechen galt, und wohl hauptsächlich [152 a] durch die Verehrung des Altvaters Homer veranlaßt seyn mochte, (wiewohl Aristoteles anmerkt, daß sich in der damaligen Zeit alle ausgezeichneten Geister auf das Dramatische Fach geworfen, welches ja auch ohne Frage das höchste ist) war Ursache, daß man es immer von neuem unternahm, und nicht ruhen konnte, bis man in einer National-Literatur auch eine vortreffliche Epopöe aufzuweisen hatte. Unendlich schwierig, gab man zu, sey das Gelingen, aber es belohne auch allen aufgewandten Schweiß. Sauer wird nun bey dieser Gattung alles gemacht: zuerst dem Helden sein Unternehmen zu vollbringen, dann dem Verfasser, das Werk zu schreiben, am sauersten aber noch es zu lesen. Es sey daher erlaubt, von diesen großentheils trocknen Gegenständen, besonders da wir unsre Be-

---

[1]) Funfzehnte Stunde.

trachtungen ins Kurze ziehen müssen einigermaßen scherzhaft zu handeln.

Bey der Literargeschichte überhaupt kann man das Verfahren mit Vortheil anwenden, dessen sich ein Kalendermacher bediente, der, da er in Verdacht kam, das von ihm bey den Tagen angemerkte Wetter treffe durch Zauberey so gut ein, angab, er pflege sich frühzeitig einen gewöhnlichen Kalender zu verschaffen und schreibe dann überall das entgegengesetzte. [152b] Wenn man vorläufig die umgekehrte Schätzung von der allgemein gangbaren annimmt, so ist man ziemlich auf dem rechten Wege. So wird im Fach der Epopöen gewöhnlich Virgil höher gestellt als Homer; auf der andern Seite auch höher als seine Nachfolger Camoëns und Tasso: man kennt Boileau's Ausspruch vom Flittergolde des letzten und dem Golde Virgils. Wiederum pflegt Tasso dem Camoëns vorgezogen zu werden. Wenn von Englischen Epopöen die Rede ist erhebt man gewöhnlich den Milton ungebührlich gegen den Spenser; überhaupt setzt man Milton höher als alles bisherige von der fantastischen Seite, so wie hingegen die Henriade als der Gipfel epischer Poesie in der Vernünftigkeit betrachtet wird. Endlich hat man den Messias über alle seine Vorgänger erheben wollen, der doch gerade den ungeheuersten Misgriff darbietet, welcher im Gebiete der Epopöe und vielleicht in der Geschichte der Poesie überhaupt vorkömmt.

Virgil fand keinen Nachfolger im Mythisiren der Römischen Alterthümer. Der Stoff war wohl nicht absolut Schuld daran: die Erzeugung des Romulus und Remus, wie sie von der Wölfin gesäugt worden u. s. w., dann die Unterredungen des Numa mit der Egeria, [153a] hätten sich wohl episch darstellen lassen, wie Properz an der Geschichte der Tarpeja ein schönes Beyspiel gegeben; auch die Etrurischen Mythen und religiösen Gebräuche boten manches eigenthümliche und neue dar. Freylich waren die Römer erst so spät zu ihren Nationalmythen zurückgekehrt, allein auch bey den Griechen empfingen die Mythischen Geschichten, während schon lange die historische Periode eingetreten war, noch manche Um- und Ausbildung. Es muß also bey den Römern im Geist der

Nation gesteckt haben, und wir sehen, daß ihr einheimisches Epos seinem schon ursprünglich offenbarten Hange gemäß ins pur historische zurückkehrte. Statius und Valerius Flaccus, welche nichts thaten, als Gegenstände Griechischer Mythologie in Virgilischer Diction behandeln, die fürs Epische und gewissermaßen für die Poesie überhaupt auf immer fixirt war, werden hier nicht mit gerechnet. Silius Italicus hat den Punischen Krieg mit historischer Genauigkeit in Hexametern erzählt, und seine Ansprüche auf Poesie gründen sich bloß auf die Ausschmückung durch Sprache und Bilder im einzelnen. Es ist ziemlich anerkannt, daß er ein schwacher und fast knechtischer Nachahmer Virgils ohne eigne Geistesfülle sey; jedoch hat man auf sein Werk und das des Lucan den [153b] Begriff des historischen Gedichts als einer besondern Abart vom epischen gründen wollen. Mir scheinen diese Benennungen sich einander aufzuheben, und keine erzählende Darstellung wahrer und schon in dokumentirter Geschichtschreibung abgefaßten Geschichte in Versen wahrhaft poetisch seyn zu können. Denn es läßt sich nicht einsehen, warum sie in Hexametern abgefaßt seyn soll. In Prosa aber wird sie sich nicht von gewöhnlicher Geschichtschreibung unterscheiden, wenn sie der Wahrheit treu bleibt; und weicht sie davon ab, so entsteht der historische Roman, gegen den man mit Grund viel eingewandt hat. Die einzige ächte Art Historie poetisch aufzufassen, möchte wohl in der dramatischen Form seyn, wovon wir das größte Beyspiel in Shakspeare's historischen Stücken haben. — Merkwürdig ist es, daß das vollständig erhaltne Werk des Silius Italicus grade in 17 Büchern abgefaßt ist. Warum grade diese irreguläre Zahl, da die meisten Epopöen-Schreiber so große Sorgfalt, nächst der Erfindung eines schönen Titels in as oder is, auf die Eintheilung in Bücher von einer theilbaren und arithmetisch zu handhabenden Zahl zu wenden pflegten, was wohl von der von Kant bemerkten Anhänglichkeit an gewisse runde Zahlen herrühren mag.

Lucan hat die Geschichte des bürgerlichen Krieges zwischen Pompejus und Cäsar unter dem [154a] Namen Pharsalia

beschrieben, doch fehlt an diesem Werke der Schluß. Seine angebliche und von manchen gerühmte Originalität besteht darin, daß er überall Declamation für Darstellung substituirt. Sinnliche Anschaulichkeit und eine daran fortgeleitete stätige Entwicklung darf man bey ihm nicht suchen. Man versetze sich bey der Lesung nur einmal in die Lage, als ob man die von ihm erzählte Geschichte noch gar nicht wüßte, so wird man finden, daß es unmöglich ist, sie aus ihm zu erfahren, und daß er sie eigentlich schon voraussetzt. Der rhetorische Zweck, der beym Virgil noch im Hintergrunde steht, ist bey ihm das nächste, oberste und durchgehends gegenwärtige; und seine ganze Rhetorik besteht im Übertreiben: die Hyperbel ist seine beständige Redefigur. Alles bringt er in Antithesen, die beym Virgil sehr selten vorkommen (wie z. B. Una salus victis, nullam sperare salutem) und so verschwendet ganz ihre Wirkung verlieren. Daher ist er ganz unleidlich in seinen Beschreibungen, die er in eine ermüdende Länge dehnt, und wenn er anfangs etwas glückliches gefunden; nicht eher ruht als bis er es zum Gräuel gemacht hat, und dabey auch das Ekelhafteste nicht scheut. Besser erträgt man ihn in den Reden, worin er seine Personen reichlich mit Stoicismus ausstattet, der Philo- [154 b] sophie, in welche sich alle den Römern inwohnende Poesie geworfen, welcher damals bey weitem die meisten von ausgezeichnetem Charakter anhingen, und wornach auch Lucan lebte und starb. Die stoische Moral war selber eine Hyperbel, indem sie alle Nuancen verlöschte, und jedes zu einem äußersten der Tugend oder des Lasters, der Weisheit oder Thorheit steigerte. So manche Sentenzen vom Lucan, sind nicht unverdienter Weise berühmt geworden. Dieser Schriftsteller ist recht gemacht, Franzosen zu gefallen, und es scheint, daß sie auch eine besondre Vorliebe für ihn gehegt.

Unter den neueren für regelmäßig geltenden Epopöen führt man gewöhnlich zuerst die Italia liberata da 'Goti vom Trissino, aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts auf. Dieser war ein pedantischer Gelehrter, der unter andern den Versuch machte eine neue Orthographie mit einigen Griechischen Buchstaben in seine Muttersprache einzuführen.

Man rechnet es ihm zum Verdienst an, daß er die Sprache der Fesseln des Reims, wie man es nennt, entledigt und in versi sciolti geschrieben habe. Ich brauche diese Ansicht hier nicht zu widerlegen: es fragt sich, was hat er für die schönen gereimten Formen substituirt? Die eilfsylbigen Verse ohne Reim sind ermüdend einförmig [155a] und charakterlos. Auf jeden Fall ist Trissino ein sklavischer geistloser Nachahmer der Alten, von je und je haben ihn bloß einige eben so pedantische Gelehrte gepriesen, niemals ist er von seiner Nation im ganzen gelesen worden.

Die Unglücksfälle des Camoëns der Soldat war, nach Indien ging und dort einen Theil seines Lebens zubrachte, der sein Gedicht bey einem Schiffbruch schwimmend gerettet haben soll, und endlich nach der Rückkehr in sein Vaterland im Hospitale starb, sind bekannt. Sein Werk, die Lusiadas, stellt die Entdeckung Indiens durch den Vasco de Gama dar; noch kenne ich es nicht aus eigner Lesung, die enthusiastische Bewunderung meines über die Poesie meistens mit mir gleichgestimmten Bruders erregt mir aber vorläufig die höchste Meynung, und es läßt sich denken, wie der damals die Portugiesische Nation beseelende heroische Geist sich darin ausgedrückt haben wird, da er in das Leben des Dichters selbst übergegangen war, wie ihm die große Anschauung der Natur und Menschheit in fernen Welttheilen zu Statten gekommen seyn muß. Ich hoffe von ihm noch unter den Romantischen Dichtern, wozu er auf alle Weise zu rechnen ist, näher zu handeln. Das wirklich Tadelhafte in ihm rührt vielleicht nur von den epischen Vor- [155b] urtheilen her; das aber, worüber er meistens getadelt wird, sind vermuthlich wahre Tugenden. So unternähme ich es wohl vorläufig, ihn wegen der Vermischung heidnischer Mythologie mit christlicher zu rechtfertigen, indem ja jene Götterbilder die Naturkräfte und irdischen Triebe symbolisch bedeuten, womit das Christenthum dem Menschen einen Kampf aufgiebt, aber sie doch nicht ganz vernichten kann. Die Anspielung auf den fabelhaften Zug des Bacchus nach Indien konnte unter allen möglichen Bildern die Unternehmung des Vasco am meisten schmücken.

Gewiß hat Tasso den Camoëns, dessen Werk erschien als er eben anfing an dem seinigen zu arbeiten, vor Augen gehabt und mit ihm gewetteifert. Sein edles, keusches, jungfräuliches Gemüth, wodurch er dem Virgil verwandt ist, aber ihn, wie mich dünkt, weit übertrifft, seine fromme christliche Begeisterung und das in seiner Darstellung noch nicht erloschne Ritterthum haben ihn trotz der bezweckten Classicität so popular gemacht, da hingegen alles was nüchtern und frostig ist, durch die Nachahmung Virgils in ihn hinein gekommen. Man muß ihn unstreitig zu den romantischen Dichtern rechnen, unter denen ich nach dem Ariost von ihm reden werde.

[156a] Die Araucana des Don Alonso da Ercilla verdient hier einen Platz. Es wird darin die Geschichte eines Krieges mit einer sehr tapfern Südamerikanischen Nation, den Araukern, welche sich gegen die Spanische Herrschaft aufgelehnt hatte, geschildert. Der Verfasser hat ihn mitgemacht, nicht, wie Voltaire es vorstellt, als Anführer, sondern als subalterner Offizier, und wie er selbst erzählt, das Gedicht unmittelbar auf dem Schauplatze aufgezeichnet, oft am Abend oder in der Nacht, nach mühseligen Märschen und Gefechten, auf kleinen Zetteln, wie er sie grade hatte. Dem zufolge ist dabey auch keine auserlesene Kunst aufgewandt, was den Versbau betrifft, sind die gewöhnlichsten und leichtesten Reime gewählt u. s. w. Aber mit einer vollen frey strömenden Ader ergießt sich die Darstellung, sie hat eine ungeheure Realität wegen der unmittelbaren Gegenwart von allem, sowohl in der Schilderung der Sitten der Wilden, als den Szenen des Kriegs: besonders das betäubende Getümmel derselben, und der schnelle Wechsel von Sieg, Widerstand und Flucht ist unübertrefflich ausgedrückt, so daß ich die Araucana unter allen mir bekannten Gedichten das am meisten kriegerische nennen möchte, selbst die Ilias nicht ausgenommen. [156b] Das Zeitalter hob freylich den Dichter, der heroische Geist der damaligen Spanier athmet überall. Von der Composition des Ganzen ist nicht zu reden: unter andern sind sehr fehlerhaft um Philipp II. zu verherrlichen in einer Vision die

Schlacht von St. Quentin und andre Europäische Begebenheiten eingeflochten. Doch hat es auch hierin wenigstens den Vorzug nicht mit Prätensionen auf den regelmäßigen Bau einer Epopöe entworfen zu seyn, wie schon daraus erhellet, daß Ercilla zugleich als Erzähler und als mithandelnde Person auftritt.

Cervantes nennt als in gleichem Range mit der Araucana stehend, noch zwey heroische Gedichte: La Austriada und El Monserrate und sein Lob muß gewiß ein sehr günstiges Vorurtheil erwecken. Später haben die Spanier gelehrtere Epopöen bekommen, unter andern die Jerusalem conquistada von Lope de Vega, der darin den Tasso zu überbieten suchte. Nach dem allgemeinen Charakter dieses Dichters läßt sich denken, daß ihm dieß in einzelnen Stellen gelungen seyn, daß das Ganze aber an Überladung, Weitschweifigkeit und Planlosigkeit laboriren wird.

Von Spensers Fairy Queen, einem allegorischen [157a] Rittergedicht, das, ungeachtet mancher Nachahmungen der Alten in einzelnen Stellen doch aus dem romantischen Gesichtspunkte anzusehen ist, behalte ich es mir auch noch vor zu sprechen.

Ich komme auf Miltons Paradise lost. Die Geschichte seines Lebens kann allerdings über die Entstehung und den Charakter dieses Werkes Licht verbreiten, und wir müssen uns hier wenigstens die Züge daraus merken, daß er in seiner Jugend classische Bildung erhielt, nach Italien reiste, die dortigen Gelehrten und Dichter kennen lernte, hierauf bey der republikanischen Revolution in Cromwells Dienste trat, Staatssecretär und ein berühmter politischer Schriftsteller ward, der Carls I. Enthauptung gegen Salmasius vertheidigte, daß er bey Carls II. Wiederherstellung sich zurückzuziehen gezwungen aus Noth eine Schulanstalt anlegte, endlich durch Blindheit gezwungen auch diese aufgab, und in dem Mismuth seiner alten Tage zur Poesie zurückkehrte, in der er früher wenige nicht sehr bedeutende Produkte aufgestellt hatte.

Sein Gegenstand ist der Sündenfall diese in der Genesis mit so kurzen Worten erzahlte Geschichte hat er der Epopöen-Form wegen auf eine unnatürliche Art ausdehnen

[157b] müssen. Dieß hat er theils durch die episodisch angebrachte Erzählung vom Falle der bösen Engel und von der Schöpfung, dann durch die Vision Adams vom Loose seiner Nachkommen bis zum Weltgericht bewerkstelligt, welches ich noch am wenigsten tadeln möchte, weil es theils der Universalität des Epos gemäß, theils christlich gedacht ist, den Sündenfall zum Centralpunkt der gesamten Menschen- und Weltgeschichte zu machen. Allein um den Erfolg gehörig aufzuhalten, mußte Milton eine Menge Zwischenvorfälle ersinnen, Antriebe und Hindernisse ins Spiel setzen: und dieß ging wieder nicht an, ohne aus wenigen biblischen Andeutungen eine weitläuftige Mythologie zu entspinnen. Diese konnte und wollte er nun nicht aus der katholischen Religion entlehnen, wo die christliche Mythologie zu Hause ist, da er ein Puritaner war. Es ist aber ein unmögliches Beginnen für den Einzelnen, eine gültige Mythologie willkührlich zu stiften, da diese nur eine unabsichtliche allmählige Dichtung einer Nation, eines Zeitalters seyn kann. Da der Teufel eine Hauptperson seyn mußte, so waren ihm die populären Vorstellungen davon nach der Meynung von der Würde der Epopöe zu gemein, Tasso war ihm gewissermaßen hierin schon [158a] vorangegangen: er idealisirte also seinen Teufel, aber man muß gestehen, daß es zugleich ein protestantisch gewordner Teufel ist. Er behauptet ausdrücklich, daß die bösen Engel durch den Fall nicht alle Tugenden eingebüßt haben, und in der That spricht Satan wie ein Cato; dieß widerspricht aber dem Begriff, denn so wäre er ja nicht wirklich in der Hölle gewesen, die nichts anders bedeuten kann als die vollendete innre Verderbniß. Der Miltonschen Dämonologie fehlt es ganz an innerm Halt und Zusammenhang, sie wimmelt von Widersprüchen, nicht bloß von solchen, die jenseits des poetischen Horizonts liegen, sondern von solchen, worauf die Darstellung selbst aufmerksam machen muß. Dabey hat er sich die groteskesten Erfindungen erlaubt, wie die Zusammenziehung der untergeordneten Teufel im Pandämonium, die Erfindung des Schießpulvers durch Satan, und wie die guten Engel durch die Kanonen hingestreckt sich wegen ihrer Rüstungen

nicht wieder aufrichten können, jedoch sich endlich ermannen, Hügel bey den Wurzeln ausraufen, und sie fliegend ihren Gegnern auf die Köpfe werfen, bis Gott Vater, aus Besorgniß sie möchten ihm den Himmel gar zu arg zurichten, durch seinen abgesendeten Sohn die Sache entscheiden, [158b] und sie letztlich aus dem Himmel herausschmeißen läßt. Die guten Engel erscheinen durchhin in einem etwas lächerlichen Lichte; denn außerdem, daß ihre Heldenthaten sehr zweydeutig sind, da sie immer die Allmacht im Hinterhalte haben, die ihnen für alles einstehen muß, während die bösen ihren Mann stehen, und auf jeden Fall ihre Haut daran wagen, richten sie so wenig mit ihrer leeren Geschäftigkeit aus, und bey der Unzulänglichkeit der Vorkehrungen ist die allwissende Vorsehung selbst ein wenig mit compromittirt. So hält Gabriel am Eingange des Paradieses Wache, die ihm untergebnen Engel haben daselbst ihr förmliches Corps de Garde, wie Milton überhaupt die militärische Parade aller Orten anbringt. — Satan springt aber mit einem Satz über den Berg, welcher das Paradies umgiebt hinein; da jene etwas unheimliches vermuthen und eine Patrouille ihn am Ohr der Eva aufspürt, wie er ihr Träume einflüstert, so flieht er zwar jetzt vor der Berührung ihrer Lanzen, schleicht sich aber nachher in der Gestalt einer Schlange wieder ein, er verweilt lange ohne daß irgend einer von den wachhabenden [159a] Engeln etwas merkt. Dergleichen wird durch den äußerlichen Pomp der Beschreibungen, bey welchen dem Verfasser freylich vermöge seiner Gelehrsamkeit die Vergleichung mit dem Seltensten und Wunderbarsten zu Gebote stand, wie er denn die mit etwas classischem nirgends spart, und sie oft aufs lächerlichste anbringt, (wenn er z. B. die Teufel in der Hölle noch nach einer Musik in Dorischer Weise aufmarschiren läßt) nur schlecht verkleidet. Und vermuthlich hat doch das Verlorne Paradies seinen großen Ruf den riesenhaften Schilderungen zu verdanken. Man vergißt, daß das bloße Ausdehnen und Multipliciren gar nichts poetisches ist[1]); daß an lebendiger Darstellung eines

[1]) Die Rede des Bastard in Shakspeare's König Johann S. 43: „Das ist ein Keil ꝛc." auf Milton angewendet.

wilden ungeheuern Kraftgewühls die Titanomachie, wie sie sich beym Hesiodus findet, dem Miltonschen Engelkriege leicht überlegen ist. Doch hat ihm vermuthlich so etwas vorgeschwebt, und er hat seine Geister so ganz in die Körperlichkeit eingetaucht, während er beständig dagegen protestirt, um, wie er alles aufs Classische bezog, mit den Titanen- und Giganten-Empörungen wetteifern zu können. Allein in diesen wird die Welt wirklich gefährdet, und bey der Anarchie in der Griechischen Götterwelt ist der Ausgang wirklich zweifelhaft; auch liegt darin die symbolische Bedeu- [159b] tung von großen Revolutionen unter den Naturkräften. Diese fehlt bey Milton gänzlich; und in der That, wie ist es denkbar, daß Geister anders mit einander fechten, als durch Gedanken und Gesinnungen; und was soll uns ein Krieg der Engel, wenn darin nicht der im Universum sich offenbarende Kampf des guten und bösen Princips eingekleidet ist? Hier berühre ich den Hauptmangel des ganzen Gedichts, daß es ihm nämlich an religiöser Mystik und symbolischer Naturansicht fehlt. Was das erste betrifft, so war sie überhaupt nicht unter den Landsleuten des Verfassers zu Hause: die Engländer haben, so viel ich weiß, keinen einzigen großen mystischen Schriftsteller gehabt, welches wohl damit zusammenhängen mag, daß sie auch keinen bedeutenden Musiker aufzuweisen haben: selbst die Sekte, zu welcher Milton gehörte, zeigt uns die Seltsamkeit eines Fanatismus ohne eigentliche Fantasie. So wie der Fall Lucifers unter Miltons Händen eine ganz äußerliche und zufällige Begebenheit geworden, so hat er auch den Sündenfall, dieses heilige Räthsel, welches am Eingange der Geschichte der Menschheit steht, diese ewige Hieroglyphe [160a] durch sein moralisirendes Detail gänzlich entmystisirt und zu einer kahlen Verständlichkeit gebracht. — Die einzige Allegorie in dem Werk (die nicht eben hieher gehörige vom Chaos ausgenommen) ist die von der Erzeugung der Sünde aus dem Haupte Satans, ihre Buhlerey mit ihm und die Geburt des Todes; dann wie diese beyden Ungeheuer nach dem Sündenfall eine Brücke über das wüste Leere von der Hölle bis zur irdischen Welt bauen, um den leichten Verkehr zu befördern.

Diese Einmischung hat man allgemein getadelt, besonders Voltaire erhebt sich gegen diese geschmacklosen Ungeheuer. Es ist gerade das, was ich an dem Gedicht am meisten loben möchte, und führt uns auf eine Spur, wie dieser Stoff eigentlich hätte behandelt werden sollen. Milton soll in Italien sogenannte Mysterien oder geistliche allegorische Schauspiele haben aufführen sehen; eins über den Sündenfall soll er bestimmt vor Augen gehabt haben. Ausgemacht ist es, daß er diesen Gegenstand anfänglich dramatisch hat behandeln wollen; man hat verschiedne Angaben und Entwürfe dazu von seiner Hand gefunden, wo außer obigen noch viele allegorische Personen angegeben sind, als die Gnade, die christlichen Tugenden u. s. w. Dieß war eben die rechte Art: im epischen Gedicht wird die Allegorie [160 b] frostig, weil die Personification der Begriffe in der bloßen Erzählung nicht Glauben genug findet, auf der Bühne hingegen kommt ihr die wirkliche Erscheinung zu Hülfe, im Dramatischen Gebiet ist also die Allegorie ganz an ihrer Stelle, eine Behauptung, die ich noch näher bestätigen werde, wenn ich von den vollendeten Meisterwerken reden werde, welche die Spanier in dieser Gattung aufzuweisen haben. Hier können die Verhältnisse der Ideen durch alle Reden und Handlungen der allegorischen Personen aufs sinnreichste ausgedrückt werden. Den Engländern waren in früheren Zeiten die Mysterien gar nicht fremd, wie wir aus dem Shakspeare wissen. Natürlich hatte die Reformation sie verdrängt. Es scheint aber, Milton wollte ihrer Form nicht treu bleiben, sondern sie seinem classischen Hange gemäß nach der antiken Tragödie umbilden, in einem seiner Entwürfe kommt ein Chor vor. Da die Puritaner das Theater gänzlich unterdrückten und verwarfen hatte Milton wohl die Absicht, ein geistliches unanstößiges Schauspiel zu stiften: er hatte sich dazu eine Menge Sujets aus der heiligen Schrift ausgezeichnet, wovon er eins, den Simson, wirklich in antiken Formen ausgeführt hat. Ob er [161 a] aber auch auf diesem richtigeren Wege in einem allegorischen Schauspiel vom Sündenfall etwas vortreffliches geleistet haben würde, läßt sich bezweifeln, da sein Comus eine Maske, d. h. ein weltlich

allegorisches Schauspiel keine besondre Stärke hierin verräth. Genug, sein Ehrgeiz und classische Vorurtheile trieben ihn zur Epopöe, und dieß brachte ihn ferner, da ihm alles in der heiligen Schrift noch nicht würdig genug war, und er es höher aufstutzen wollte, zu manchem vermessenen Frevel, seine eignen Gedanken und Erfindungen der Offenbarung klügelnd unterzuschieben. — Da Dante's Beyspiel (den er allerdings gekannt, aber nur an Einer Stelle bey der Verwandlung der Teufel in Schlangen, sichtlich nachgeahmt hat) [1]) von ächterer Religiosität in der poetischen Behandlung der Mysterien, nichts bey ihm gefrommt, so war schwerlich zu hoffen, daß er durch irgend einen Anlaß über alles obige in sich gegangen wäre. An der Benutzung des Dante hinderte ihn freylich sein Haß gegen die Papisten, deren Symbole der Andacht, Rosenkränze, Scapuliere u. s. w. nebst Mönchen, Einsiedlern u. s. w. er ja ohne Schonen in dem nach dem Ariost fingirten Narren-[161 b] Limbus an der convexen Außenseite des Weltgebäudes hin verweist. Hiebey könnte einem wohl der Ausspruch des Sir Andrew Aquecheek in Shakpeare's Was ihr wollt einfallen, der vom Malvolio sagt: „Wenn ich wüßte, daß er ein Puritaner wäre, so wollte ich ihn hundemäßig prügeln." In der That darf man nie vergessen, daß Milton zu dieser Sekte gehörte. Sein Gedicht scheint auch besonders für seine Mitgenossen darin geschrieben zu seyn: man weiß, daß es anfänglich die ganze Regierung von Carl II. durch nur wenig gekauft worden; vermuthlich erbauten sich bloß die Puritaner in aller Stille daran. Addison brachte es zuerst in großen Ruf, er zeigte den Engländern, daß sie auch ihren Homer oder Virgil hätten, sie überredeten es sich selbst und den übrigen Nationen, und von der Zeit an, ist die Autorität des Werkes und seines Urhebers ins unermeßliche gewachsen.

Man hat das Bonmot gemacht: in Miltons verlornem Paradiese finde man ihn, in seinem zweyten Werke, dem wiedergewonnenen (Paradise regained), werde er vermißt. Ich weiß nicht, was man Milton nennt; was ich darunter

[1]) B. X 504 fg.

verstehen zu müssen glaube, finde ich im [162a] reichsten Maaße im Paradise regain'd. Er scheint erst in diesem seinem dogmatischen Hange volle Genüge geleistet zu haben. In den pedantischen und doctrinalen Reden, welche einen großen Theil der Miltonschen Werke einnehmen, herrscht (absonderlich in denen Gott Vaters und Sohnes) die äusserste Langeweile: im Paradise lost hat man sie wie es scheint als episches Ingrediens hinuntergeschluckt, und erst im Paradise regain'd wo sie fast unvermischt und unversüßt dastehen, ist die Klage zur Sprache gekommen.

Milton hat auch wie Trissino die Sprache von den Fesseln des Reims entledigt, und den 10sylbigen blank verse für den ächten heroischen Vers erklärt. Da er ihn aber gar nicht so charakteristisch zu modeln versteht wie Shakspeare, wird er einförmig und formlos, wozu noch die unangenehm schleppenden Perioden kommen, die wohl zum Theil daher rühren, daß Milton eine Anzahl Verse im Gedächtniß behielt, und dann dictirte.

[1]) Wie Milton das wahrhaft Große in seinem Gedicht der heiligen Schrift verdankt, [2]) das Unwürdige und Läppische aber auf seine Rechnung kommt, so ist es auch, wo sich noch Andeutungen einer symbolischen oder wenigstens dyna- [162b] mischen Naturansicht finden, das Zeitalter, welches ihn ungeachtet der schon einreißenden Aufklärerey immer noch hebt und trägt. So lehrt er einmal, wie die Materie stufenweise vergeistigt wird (V 405 sq.); er läßt es auf Adams Fragen an den Engel Raphael in Zweifel, ob die Erde sich im Mittelpunkte befindet, und die Sonne nebst den Gestirnen sich um sie bewegt, oder umgekehrt, wie wohl das copernikanische System längst bekannt war; die astrologischen Wirkungen läßt er auf sich beruhen, oder behauptet sie geradezu; [3]) er nennt einmal die Strahlen der Sonne magnetisch, [4]) sagt

[1]) Sechzehnte Stunde.

[2]) So ist die prächtige Beschreibung von dem Wagen Gottes B. VI 750 sq. aus dem Ezechiel entlehnt.

[3]) B. IV 665—673, VIII 512, X 661, 662.

[4]) B. III 583.

der Stein der Weisen sey auf ihr zu finden[1]) u. s. w. Bey weitem häufiger aber ist ihm das materielle Universum schon ganz mechanisch geworden.

Daß Milton bey der Ausführung seines Werks nicht
5 ungemeine Gelehrsamkeit und Geisteskraft aufgewandt, soll mit allem obigen nicht geläugnet werden: dieß stand schon zu erwarten, da er sich in seinem übrigen Leben als ein verständiger Mann von entschiednem Charakter bewährt hat; nur von seinem zweydeutigen poetischen Beruf und der einmal
10 genommnen verkehrten Richtung ist die [163a] Rede. Von Voltaire's scherzhaftem Ausspruche:

Milton, plus sublime qu'eux tous,
A des écarts moins agréables;
Il semble chanter pour les fous,
15 Pour les anges et pour les diables

kann ich nur die zweyte Zeile unterschreiben, besonders die Teufeley finde ich sehr mangelhaft. Man hat viel darüber gespottet, Satan sey eigentlich der siegreiche Held des Gedichts; allein er ist doch mit dem Erfolge wieder am ärgsten ge-
20 schoren. Da der Krieg der bösen Geister gegen die Allmacht immer noch als mit einer gewissen Willkühr fortgesetzt geschildert wird, so leuchtet überall die ganze fruchtlose Sinnlosigkeit davon ein, und man könnte demnach die ganze Geschichte, nach dem Titel, welchen einer meiner Freunde einem
25 angefangnen satyrischen Gedicht gegeben: Reisen eines dummen Teufels nennen.

Nach Milton hat Glovers Leonidas, historischen Inhalts, ziemlich in Miltonscher Manier in Deutschland ein besonders großes Ansehen gewonnen. Zum Beweise, wie viel
30 zur Celebrität zufällige Autoritäten beytragen, ist dagegen von seinem zweyten weit ausgearbei- [163b] teteren und größeren Werke The Athenaid ganz und gar nicht die Rede gewesen. Auch jenes ist nun wohl ziemlich, sowohl in England

---

[1]) B. III 589 sq.

als unter uns verschollen, und das verdienter Maßen: beydes sind leblose nüchterne Producte, und obwohl, besonders das letzte, voll historischer Gelehrsamkeit, dennoch dem Geiste nach sehr modern.

Henriade. 5

Die Franzosen haben sich auch wie andre Nationen mit Epopöen geplagt, weil sie es einmal für nöthig erachteten, es ist aber nach ihrem eignen Geständnisse nie recht gelungen: Die Franciade von Ronsard, dann der Clovis von Desmarets, die Pucelle von Chapelain sind Beyspiele davon. 10 Ich kenne sie alle nicht: den ins mythische und wunderbare spielenden Gegenstand des letzten Werks sollte man billig loben.

Voltaire blieb ganz im historischen Gebiet, und zwar in ziemlich neueren Zeiten; er that auf die wunderbare zauberische 15 Ferne Verzicht, denn er wollte eine Epopöe für die vernünftigen Leute schreiben. In der That, wenn Fantasielosigkeit die Vernunft aussöhnen könnte, so müßte es Voltaire'n gelungen seyn, denn wir sehen hier den completesten Bankerott an allem [164*] was über die nackte mit dem bloßen Ver- 20 stande ergriffne Wirklichkeit hinausgeht. Aber auch in den Gränzen der letzten finden wir durchaus keine sinnliche Anschaulichkeit: die Begebenheiten sind äußerst trocken und summarisch erzählt. Und an die Stelle der Darstellung tritt hier nicht einmal wie beym Lucan Declamation, (dieß wäre schon 25 zu übertrieben und ausschweifend gewesen) sondern nüchternes Raisonnement: es leuchtet dabey recht ein, wie die Franzosen eine durchaus raisonnirende Nation sind. Voltaire gesteht selbst ein, daß wegen ihres esprit geometrique die Poesie unter ihnen großen Schwierigkeiten unterworfen sey. Man 30 sieht er verfolgte sehr unpoetische Zwecke, wollte politische Maximen und Wahrheiten anbringen, die nachher bey der Revolution wichtig wurden;[1]) auch seinen Haß gegen den

[1]) Zum Beyspiel die behauptete Wahlfreyheit der Franzosen (Chant VI, zu Anf.). 35

Römischen Stuhl auslassen. Seine Sentenzen sind meistens prosaisch und trivial.[1]) — Da er bloß für den Verstand arbeitete, so hätte man billig bessere Befriedigung für diesen fodern können. Wie lose hängt alles zusammen, wie wenig
5 wird es durch wahre ursachliche Verknüpfung beherrscht! Man sieht eigentlich gar keinen rechten Fortgang, keine Annäherung an das endliche Ziel, Heinrich steht ganz kurz vor dem [164 b] Schlusse ungefähr eben so weit oder nahe davon als zu Anfange. Wie viel entbehrliche Partieen findet man! Was
10 wird gleich Anfangs durch Heinrichs Reise nach England bewirkt? Er erlangt Hülfstruppen, aber sieht man wohl nachher, daß diese etwas erhebliches zur Entscheidung beytragen? Und vollends die Erzählung von der Sankt Bartolomäus-Nacht, und dem Ursprung der bürgerlichen Kriege! Freylich Elisabeth
15 ist curios das zu wissen, der Leser hat auch nöthig davon unterrichtet zu werden; allein wie kahl geht es aus: Elisabeth sagt nicht einmal ein gescheidtes Wort darauf und Heinrich nimmt kurzweg seinen Abschied. Elisabeth soll die Dido vorstellen, die Geschichte des Aeneas wird bey dieser auf ähnliche
20 Weise eingeführt: allein wie anders ist dort alles! Sogar einen ganz nutzlosen Seesturm, die Eselsbrücke aller schlechten Epopöendichter hat Voltaire gleich vorne in Nachahmung seines Vorbildes angebracht, um die Fahrt nach England in etwas aufzustutzen.

25 Da er der Wahrscheinlichkeit so viel aufopfert, wenn er wirklich etwas aufzuopfern hatte, so ist es desto seltsamer, wenn er einiger lumpiger Wunder wegen durch alle sonst mühselig beobachtete Schranken bricht. So verhält [165 a] es sich mit der ihm zu Theil gewordnen Erscheinung Ludwigs
30 des Heiligen im Angesicht des ganzen Heeres. Es scheint zwar die Soldaten sollen sie nicht mit ihm getheilt, sondern nur einen Eindruck des Grausens und der Betäubung gefühlt haben. Aber warum verkündigte sie Heinrich nicht sogleich, da sie die größte Begeisterung unter seinem Heere entzündet haben
35 müßte? Und wenn er dieß that, wie war es möglich daß

[1]) So die über Sixtus V. im 4ten Gesange.

sich das Andenken davon nicht in der Geschichte erhielt? Noch mehr: wie ist es denkbar, daß Heinrich dadurch und durch die Vision in welcher ihn der heilige Ludwig durch Himmel und Hölle führt nicht alsbald zum katholischen Glauben bekehrt wird? Freylich das Gedicht wäre dann zu Ende gewesen, deswegen muß noch ausdrücklich die Verité vom Himmel herunter kommen und ihn erleuchten. Auch ist es sehr verkehrt, daß Voltaire in dem ganzen Gedicht so übel auf den Pabst, auf die Kirche und Geistlichkeit zu reden ist, da Heinrich sie am Ende doch anerkennen muß: dieß kommt dann bloß wie eine politische Bequemung heraus. Von den Maschinen, die Voltaire nach dem alten Epopöen-Glauben, bey seiner prosaischen Ansicht der Geschichte, dennoch nicht lassen konnte anzubringen, den frostigen Allegorieen der Discorde, die so weit aus ihrem Charakter [165b] herausgeht, daß sie den Amour um Hülfe anruft, der Politique, dem Fanatisme, der Verité u. s. w., welche neben dem einzigen etwas substantielleren St. Louis, der aber auch gar nicht recht charakteristisch dargestellt ist, vollends zu erbärmlichen Skeletten werden, ist gar nicht zu reden. Aber erbarmenswürdig ist es, wie Voltaire die 10 kurzen Bücher seiner Henriade gleichsam durch eine Collekte bey früheren Heldendichtern aufs dürftigste zusammengebettelt hat. So sind die 3 ersten Bücher denen der Aeneide nachgemacht, zwar nur ein schwacher Schatten davon. St. Louis spielt die Rolle des Anchises, und läßt Heinrichen eben so wie dieser die künftigen Helden seines Geschlechts in jener Welt erblicken. Das 7te Buch, ist dem 6ten der Aeneide, wie dieses der Homerischen Nekyia nachgemacht, aber von allen Reisen in die Schattenwelt, die jemals unternommen worden sind, ist dieß die allermagerste: denn, außer daß es ein bloßer Traum ist, geht es im flüchtigsten Galopp durch und wieder daraus fort. Die so gepriesene Episode von der Gabrielle d'Estrees ist ein schwaches Abbild der Armida des Tasso, welche wieder der Ariostischen Alcina nachgemacht ist. So stellt sich der eitle ehrgeizige Voltaire in den untersten [166a] Rang, der im literarischen Gebiet möglich ist; man möchte ihn, wie jener

auf die Frage, wer sein Herr sey? antwortete: er sey des Pagen Bedienten sein Junge; den Copisten vom Ausschreiber eines Nachahmers nennen.

Wenn man die Henriade im einzelnen [1]) betrachtet,

* * *

5 [Band III. 3 a]

Messiade.

Inhalt. Versöhnungswerk. Handlung der allmächtigen Gottheit. Keine Schwierigkeiten. Möglich. — Widerspruch gleich in der Ankündigung. Was als Hindernisse angeführt,
10 Vermittlungen des Zwecks. Dieß gilt nachher die weitläuftigen Veranstaltungen, wie Satan und Abramelech aus der Hölle kommen, wie Judas, Philo, Kaiphas aufgehetzt werden, alles wirkt befördernd.

Die Versöhnung ein religiöses Mysterium. Kann nur
15 in Hymnen besungen werden, wo es dafür anerkannt wird. Versuch eigentlicher Darstellung muß scheitern. Wird sich entweder bey Äußerlichkeiten, Nebenwerken aufhalten, oder beym Wagen an das Wesentliche sich in Widersprüche, Absurditäten verlieren. So sehr auffallend bey der Angst am Oelberge
20 das Zürnen und Rechten des Vaters. Unwürdigkeit, um die Freyheit des Entschlusses zu schildern. S. 5. Kein irdischer Prinz. Gottheit in Messiade thut der Menschheit Abbruch, löscht sie aus, wird von jener getragen, Heldenmuth fällt weg. Unendliche Kraft. — Die Passion in der Darstellung auf
25 kurze Zeit beschränkt; nicht wie im mystischen Sinne, eine ewige Handlung. — Verschwindet ganz gegen die offen

---

[1]) Ch. II, in der Gothaischen Ausgabe p. 65. Esclair des plaisirs — plus grands hommes.

liegende Ewigkeit. Sollte das Leiden Christi Rührung erwecken, müßte die Menschheit voran stehen, die Gottheit nicht mit mehr Evidenz hervortreten als in der heiligen Schrift selbst.

Vermeidung des Anthropomorphismus bey Gott Vater. Dadurch nur ungeheure Formlosigkeit erreicht. Die Schrift nennt ihn ja den himmlischen Vater, also nicht unwürdig ihn als Greis vorzustellen. Klopstock kein Gott Vater von Raphael oder Michelangelo. Viel Licht, Donner, Wolken, hier [3b] und da eine Hand, Stirn, Auge, ein Zipfel vom Mantel hervorgucken. Der Anthropomorphismus lauscht immer im Hintergrunde, denn welche andre als die menschliche Gestalt ließe sich Gott zuschreiben? außer wenn man zu mathematischen Figuren seine Zuflucht nimmt. Beym Dante Zirkel und Dreyeck, ein andermal Punkt.

Wesentlichster Anthropomorphismus menschliches Reden und Handeln. Mißlich dabey weiter zu gehn, als die Befugniß der Schrift reicht. Miltons und Klopstocks Verwegenheit. Weisheit des Dante. Gott und der Fürst der Finsterniß mystische Personen, eine um sie centrirende Welt ausfüllend, werden bloß in ihrer Permanenz angeschaut.

Subtilitäten um den Messias zu erhöhen. „Derselbe Blick schenkt einem Wurm das Leben, und schreckt die bösen Geister.“ Was ist derselbe Blick und wie kann man sich ihn vorstellen?

Gewaltsame Ausdehnung, noch mehr als bey Milton. Den größten Theil nehmen nicht die Ursachen und Mittel, sondern die Folgen der Versöhnung ein, und das Gleichzeitige: die Theilnahme von Zuschauern, die nichts davon noch dazu thun konnen: die Jünger und Anhänger, Seelen der Frommen und Patriarchen, Engel. — Endlose Wiederhohlungen in ihren Gebeten und Betrachtungen. Unvermeidlich. — Bemühung die Versöhnung durch die Unzahl der Zeugen zu erheben. Dieß nimmt wie ein Schneeball zu.

Benutzung Klopstocks von den Entdeckungen der Astronomie zur Verherrlichung der Größe Gottes. Die ungeheure Masse macht es nicht aus. Die Harmonie der Sphären verlohren gegangen. Das Chaos in das Weltsystem gedrungen, welches

unübersehlich keines mehr ist. Formlosigkeit des Himmels [3c] wie der Hölle. Verschwendung von allem; Sonnenweg, untergehende Welten. [Licht und Schwere.] — Die Natur steht dabey auf der untersten mechanischen Stufe. Die Stern-
5 beseelenden Intelligenzen — regierende Schutzgeister derselben. Abgeschmackte Erfindungen, Sonne im Mittelpunkt der Erde. Stern der verdunkelt, wie herbeygeführt. [Welche grobe Ideen dieß voraussetzt. Keine Zerrüttung im Sonnensystem.] Uhr an welcher man immer stellt. —

10 Überhaupt Bestreben die Größe Gottes durch Zahl und Maß auszudrücken. Fruchtlos. Die Unendlichkeit zu umkreisen. Aus einer Ode: der Seraph. — Klopstock hat sich gequält die Ewigkeit in die Gränzen der Zeit zu bringen. Das umgekehrte erfolgt: Zeitlichkeit in die Ewigkeit einge-
15 drungen. Idee der sinnlichen Seligkeit verloren gegangen. Schließt den Wechsel aus.

Stufenleiter der Engel — Eloa. Gedanken von ihm so schön wie im Seraph. — Zur Probe einen ausbitten. Undarstellbares. — Die größten Distanzen eigentlich und meta-
20 phorisch schwinden wegen der Unfaßlichkeit in nichts zusammen. Klopstock und der König im gestiefelten Kater.

Dürftigkeit der Charakteristik. Vergebliche Bemühung Engel zu unterscheiden. — Mattigkeit der guten Engel wie bey Milton. Schlechtes Benehmen des Ithuriel. Tagedieberey
25 der Engel. Couriere — ohne ordinäre Post in Klopstocks Sold.

Miltons übertriebne Körperlichkeit — Klopstocks Geistigkeit. Mangel an Umriß. Ebenfalls Widersprüche bey der Auferstehung der gerechten, schon vorher eine Bildung, [3d] also nothwendig ein materieller Körper. — Bestreben die
30 Teufel zu individualisiren.

Eben so wenig Charakteristik bey den Seelen der Abgeschiednen. Manierirte empfindsame Frömmigkeit in ihren endlosen Gebeten.

Charakteristik lebender Menschen ganz subjektiv, mehr
35 lyrischer Erguß über sie, besonders bey den Bösewichtern, wo es nicht an Schwärze fehlt. — Über die Guten wird fast nur raisonnirt. Gleiche Lage aller. Irdische Bedrängniß,

worin der Dichter sie über die Passion Christi gelassen, da er sich durch seine tiefere Menschheit so weit über sie erhebt. — Wie bleibt er dagegen unter den Angaben der heiligen Schrift und der katholischen Tradition. Der Evangelist Johannes. — Maria Magdalena. — Madonna — kaum mater dolorosa. — Dagegen unzählige Personen die kommen und verschwinden.

Ob der Messias allzu religiös? Vielmehr freventlich vermessen. Er glaubt die Wahrheit der heiligen Schrift durch seine Dichtung zu erhöhen. Vornehme Darstellung. Vorsehung. — Zunehmende Willkühr. Abbadona. Anekdote.

Hymnen im letzten Gesange. Schlechte Methode. Hymnus. Lyrischer Versbau.

Ausführung. Grammatische Grundlichkeit aber Künsteley. Das Steife, Pretiöse, Hinaufgeschraubte, Dunkle. Unsinnliche Gleichnisse. Abgeschmacktheiten. Beyspiele.

Woher das große Ansehen entstanden.

[Band II. 175a] [1]) Wir haben bey der Geschichte der epischen Poesie eine fortgehende Ausartung und Entfernung von dem Homerischen Urbilde wahrnehmen können: bald Ermattung und Erstorbenheit, bald Anschwellung durch ungebührlichen Pomp, und erzwungne Größe; dann halbe und mislungne Dramatisirung, rhetorische Richtung des Ganzen, herrschende Rhetorik in der Ausführung im einzelnen; endlich sehen wir sie im Messias in eine monstrose Lyrik übergehen, und die Idee objectiver, ruhiger und wahrhafter Darstellung gänzlich erloschen. Es war also nichts geringes, daß uns durch Goethe, überhaupt den Auferwecker der Poesie und nächst Winkelmann des Sinnes für das classische Alterthum in unserm Zeitalter, die reine Form des Epos wiedergegeben ist. Nur wer an der Oberfläche stehen bleibt kann Hermann und Dorothea für eine Nachahmung von Vossens Louise, oder auch nur dadurch veranlaßt halten. Voß hat selbst in der Louise kein episches Gedicht aufzustellen

[1]) Siebzehnte Stunde.

gemeynt, sondern es eine Idylle genannt: und das ist es auch im Sinne der Alten, eine Idylle mit homerischen Manieren. Der Erfindung und Wahl des Gegenstandes nach ist die Louise geistlos und beschränkt; in der Ausführung sehr fleißig gearbeitet, oft [175 b] übergekünstelt, in Ausmahlung des Leblosen oder unbedeutender Handlungen, so daß man sie sehr gut mit dem vergleichen kann, was in der Mahlerey das Stillleben ist, es fehlt an innrer Fortschreitung. Hierin ist Hermann und Dorothea einfach, oft sogar nachläßig, aber in der Anlage des Ganzen zeigt sich überlegne Kunst und ein ganz anders tiefes Gemüth. Goethe hat wirklich die Absicht gehabt, ein Epos zu dichten, wie er gegen mich einmal mündlich äußerte, gleichsam sein episches Glaubensbekenntniß abzulegen: um Homerische Manieren hat er sich nicht ängstlich bekümmert, da der Styl sein Augenmerk war. Sowohl die Reinheit der Gattung als die eigenthümlichen Verdienste des Werkes habe ich in einer ausführlichen Charakteristik dargethan, auf die ich mich berufen kann. Hier will ich nur eine Bemerkung über den Punkt machen, der unsern Sänger ungeachtet der wesentlichsten Übereinstimmungen immer noch von der Natur der Homerischen Rhapsodien entfernt: daß er nämlich eine Privatgeschichte behandelt, aus unsern Zeiten hergenommen, die folglich des Wunderbaren entbehrt, was nur Entfernung in Raum oder Zeit hervorbringt. [176 a] Betrachten wir manche einzelne Stücke, besonders der Odyssee, so sehen wir, daß sie sich allerdings auch hierin vollkommen mit Hermann und Dorothea vergleichen lassen. Allein in der Verkettung der sämtlichen Rhapsodien, die, wie wir gesehen haben, wenn schon ein Werk späterer Zeiten, doch keinesweges der ursprünglichen Anlage zuwider war, liegt ein Streben zur Vollständigkeit, Agemeinheit, Öffentlichkeit, so wie in der ganzen Entstehungsart und den Umständen worunter die epische Poesie aufblühete, den Gesinnungen, womit sie geflegt ward, das Bestreben, die Überlieferungen der Vorwelt auf die Nachwelt zu bringen, mit einem Worte, das mythisch-historische Element. Durch Goethe's Unternehmen scheint also keine epische Bahn eröffnet zu seyn, sondern es steht für sich da, wie denn auch die

bisherigen Versuche der Nachfolge, zum Theil wohl deswegen, unglücklich ausgefallen sind. Um Rhapsodieen an Rhapsodieen knüpfen zu können, müßte der Anfang damit gemacht seyn, National-Begebenheiten, die wenigstens einigen historischen Grund haben, zu existiren. Dazu taugen aber nur solche, die in der Volkssage sich eine lebendige Anschau- [176 b] lichkeit erhalten haben. (Z. B. von Hermanns Thaten läßt sich nach den kurzen Angaben des Tacitus schwerlich mit Vortheil ein Epos bilden). In der Deutschen Geschichte wird man dergleichen schwerlich finden, manche fast fabelhaft gewordne Erzählungen von den Stiftern der Schweizerischen Freyheit, z. B. einem Wilhelm Tell, aus dem Nationalen Gesichtspunkte dargestellt, bieten einen günstigen Stoff dar, auch wegen der Simplicität der Sitten. Die einheimische Ritterfabel, unser einziger übrig gebliebner Mythus, fodert eine andre romantische Behandlungsart.

Wenn wir uns aber unter den alten Denkmälern unsrer Sprache umsehen, so besitzen wir darunter ein heroisches Gedicht, das wir kühnlich den Homerischen entgegensetzen können, das auch Johannes Müller die Ilias des Nordens genannt hat. Ich meyne das Lied der Nibelungen, welches eine burgundische Geschichte enthält, die mit einer großen Niederlage der Burgundischen Edlen am Hofe des Hunnenkonigs Attila, durch die Rachbegier seiner Gemahlin Chriemhilde veranstaltet, endigt. Siegfried, der nachher unter dem verfälschten Namen des gehörnten bis auf unsre Zeiten im Andenken des Volks lebende Held, spielt eine große Rolle darin. Ich werde von dem Inhalte noch näher reden, wenn ich auf die Quellen der neueren Poesie komme. [177 a] Die Bearbeitung, die wir haben, ist aus den Zeiten der Minnesinger, aber die Dichtung selbst ist augenscheinlich viel älter, und hat auch nach Johannes Müllers Vermuthung schon zu Karls des Großen Zeiten existirt. Ich habe die Vermuthung aufgestellt, daß mit den von Eginhard erwähnten heroischen Gesängen von den Thaten alter Könige, welche Karl der Große sammeln und aufschreiben lassen, (welches man gewöhnlich ohne allen Grund von Bardenliedern auslegt) eben dieß Lied der Nibelungen

und ein Theil des Heldenbuchs, der eine lombardische Geschichte enthält, gemeynt sey. Jenes ist ein Werk von kolossalem Charakter, nicht nur von unerreichbarer sinnlicher Energie sondern von erstaunenswürdiger Hoheit in den Gesinnungen; es endigt wie die Ilias, nur in weit größerem Maßstabe, mit dem überwältigenden Eindrucke allgemeiner Zerstörung. Tieck, der darin die Verwandtschaft mit den Mythen der Edda entdeckt hat, ist auf die scharfsinnige Conjectur gekommen, daß Karl der Große die heidnische Mythologie daraus habe wegstreichen lassen; und wenn dieß gegründet ist, so giebt es uns die Idee einer Dichtung, die noch mit diesem Zauber des Wunderbaren geschmückt, sich von allen Seiten mit der Homerischen Poesie würde messen [177b] können. Leider liegt dieß ehrwürdige Denkmal, auch für die Geschichte so unendlich wichtig, jetzt vernachläßigt da; um es lesbar und besonders poetisch geniesbar zu machen, muß man es erneuern. Über die hiebey zu beobachtende Methode und den Grad von Freyheit in der Behandlung kann man nun sehr abweichende Meynungen hegen. Mir scheint der dargestellte Heldengeist noch nicht der eigentlich ritterliche, ich finde viel Analogie mit der Homerischen Heroenwelt, und glaube daher daß man sich dem alten epischen Styl möglichst anschließen dürfte, um so mehr, da die Form worin wir das Werk haben, doch nicht die ursprüngliche ist.

Das scherzhafte Heldengedicht

macht einen Anhang zu der Lehre von der epischen Poesie, der in den gewöhnlichen Lehrbüchern nur meistens viel zu wichtig genommen wird, als wenn es eine eigne Hauptgattung bilden könnte, da es doch eine beschränkte Spielart ist, deren Wesen sich durch die Anwendung des Begriffes der Parodie auf den des Epos erschöpfen läßt. Parodie ist nämlich der scherz- [178a] hafte Gebrauch einer Form bey einem mit ihr contrastirenden Stoffe; im specielleren Sinne, der Gebrauch ähnlicher Wörter bei einer ganz verschiednen Gelegenheit, die man dadurch entweder, oder jene durch sie lächerlich zu machen sucht. Es versteht sich demnach von selbst, daß das scherz-

hafte Heldengedicht sehr verschieden ausfallen muß, je nachdem das Homerische Epos oder die neuere Epopöe darin parodirt wird. Gewöhnlich definirt man es so, daß eine kleine unbedeutende Begebenheit darin als groß, wichtig und heroisch vorgestellt werde. Hiebey liegt schon die Annahme zum Grunde, daß die Epopöe auf Erstaunen erregende Größe ausgehe, und nicht mit objectiver Unparteylichkeit hierum unbekümmert sey. Mit Unrecht hat man es komisches Heldengedicht genannt, denn Komödiren ist gerade das Umgekehrte, etwas wichtiges und ernstes als läppisch und nichtig vorstellen. Freylich wenn die Meynung von der Wichtigkeit ihres Thuns den Personen selbst beygelegt ist, und dasselbe durch die affectirte Vergrößerung doch mittelbar verkleinert wird, so erfolgt etwas ähnliches. Nur an die Fülle und Genialität der alten Komödie ist hier nicht zu denken: die Willkühr in der Dichtung sieht schon deswegen [178b] viel zahmer aus, weil sie hier die Dinge in der bloßen Erzählung umgestaltet, die dort wirklich zur Erscheinung gebracht werden. Überhaupt ist das ganze eines solchen Heldengedichts eigentlich nur ein einziger Scherz, und es sollte daher nie schwerfällig behandelt werden. Bestimmte Parodien besondrer Epopöen und besondrer Stellen derselben möchten sehr dazu beytragen, die Sache pikanter zu machen: ein Kunstgriff, dessen sich die Verfasser solcher Gedichte, wie mich dünkt, viel zu selten bedient haben. Und hier liegt eben der radicale Mangel: denn alle Parodie ist ein bedingter Witz; soll sie wie ein elektrischer Schlag treffen, so müssen die Züge des Originals dem Leser eingeprägt und gegenwärtig seyn, nicht erst in einer gelehrten Note zur Vergleichung herbeygehohlt werden. Die meisten Epopoen sind, wie wir gesehen haben, frostig und man liest sie nicht; wie ganz etwas anders waren dagegen die Parodieen des Aristophanes auf Stücke des Euripides, die man kurz zuvor, mit dem rauschendsten Beyfalle vielleicht, auf derselben Szene hatte vorstellen sehen! Das in gewissem Sinne Regelrechte, Nüchterne, Gleichgültige, parodirt sich am schlechtesten. Unter den neueren Epopöen möchten das verlohrne Para- [179a] dies und der Messias am geschicktesten

dazu seyn, aber das würde man für Profanation halten, und am Ende wäre es doch verschwendeter Witz.

Das einzige Gedicht dieser Art, welches aus dem Alterthum auf uns gekommen, ist die Batrachomyomachie angeblich von Homer, aber anerkannter Maßen nicht von ihm, und weit späteren Ursprungs. Die Vorschrift ist wenigstens darin beobachtet, eine Tändeley nicht über die Gebühr zu dehnen; sie ist sehr kurz, und obwohl das Salz dünn gestreut ist, enthält sie doch recht drollige Stellen. In vielen Zügen sind die kämpfenden Thierchen wirklich artig charakterisirt, und die unmöglichen Handlungen, welche ihnen zugeschrieben werden, geben bey der zwerghaften Kleinheit, worin sie die Homerischen Helden nachahmen, possierliche Bilder. In der Art, wie die Einwirkung der Götter behandelt ist, da Minerva erst für keine Partey kämpfen will, weil die Mäuse ihren Mantel zerfressen, den sie zur Borg getragen, und nun dem Schneider nicht bezahlen kann, die Frösche hingegen sie bey einem heftigen Kopfweh durch ihr Quaken im Schlaf gestört, wie Jupiter nachher durch seinen Blitz den Übermuth der siegreichen Mäuse nicht bändigen kann, bis die Krebse den Fröschen zu Hülfe kommen, [179b] und jene in die Schwänze beißen: hierin ist eine leise Andeutung des herrlichen Muthwillens, womit die Götter in der alten Komödie behandelt werden, indem ja auch hier die den Griechen gültige Größe ihrer verehrten Götter unter die lächerliche Kleinheit herabgesetzt, und die ganze Weltregierung verspottet wird. Der glänzendste Theil der Parodie bezieht sich auf die epische Diction, besonders die zusammengesetzten Epitheta der Thierchen, und ihre allegorischen Namen, die man mit denen der Phaeacier, welche sämtlich von der Schiffahrt und der See entlehnt sind, vergleichen kann.

Ein wahrscheinlich weit wichtigeres Gedicht, welches ebenfalls dem Homer zugeschrieben ward, der Margites, ist verloren gegangen; und wir können uns aus ein paar Fragmenten und den Angaben der Alten, die gar nicht von Confusion und Widersprüchen frey sind, nur eine sehr unbestimmte Vorstellung von diesem Werke und dem darin herrschenden Scherze

machen, vermöge dessen Aristoteles es als den Keim der komischen Poesie ansah.

Das erste berühmte Gedicht der Neueren, was gewöhnlich hieher gezogen wird, ist der geraubte Eimer von Tassoni; es enthält die Erzählung von einem Kriege zwischen den Bolognesern und Modenesern, aus den Zeiten der Guelfen und Gibellinen, der über einen geraubten Eimer entstanden seyn soll, welchen die Modeneser bey einer Streiferey aus Bologna entführt hatten. Die letzte Stadt fand ihre Ehre dadurch gekränkt und verlangte die Auslieferung, welche aber aus Übermuth verweigert ward. So entstand ein weitläuftiger Krieg, an welchem der ganze lombardische Städtebund Theil nahm, und von der einen Seite der Kaiser, von der andern der Pabst sich interessirte. Nach vielen Gefechten [180a] und Negotiationen erfolgt endlich der Friede, indem der gefangne Sohn des Kaisers, König Enzio von Sardinien gegen den Eimer ausgeliefert wird. Das Gedicht, wiewohl Tassoni verschiedentlich die Muse der Batrachomyomachie als die seinige anruft, geht weit aus dem Begriffe eines bloßen scherzhaften Heldengedichts hinaus: in das Gebiet desjenigen Burlesken, welches aus capriciösen Combinationen der Fantasie, und bizarren Bildern und Anspielungen entspringt, ferner in das der Travestie. Diese ist nämlich das Entgegengesetzte von Parodie; dort wird der Inhalt beybehalten, aber durch eine verdrehte Behandlung ins lächerliche gewandt. In dem geraubten Eimer ist nun zwar kein andres Gedicht travestirt, aber eine an sich ernsthafte Geschichte auf einen erdichteten lächerlichen Grund bezogen, und dadurch in ein wunderliches Licht gestellt. Was sich auf den Raub des Eimers bezieht, überhaupt die beyden ersten Gesänge, sind drollig genug. Die Einführung der heidnischen Götter zu Ende des zweyten giebt zu einigen ziemlich frechen Schilderungen Anlaß, übrigens greift sie nicht sonderlich ein. Nachher verliehrt man über den prunkvollen, dem Ariost und Tasso parodirten, Musterungen der beyderseitigen Hülfs- [180b] truppen, und den vielen Gefechten den geraubten Eimer gänzlich aus dem Gesichte: das Gedicht ist in dieser Hinsicht viel zu lang. Auch

sind diese Partien gar nicht gehörig von Scherz durchdrungen, denn die Vorfälle des Krieges, die Kämpfe, Verwundungen und Tode, in Detail beschrieben, sind und bleiben ernsthaft, wenn schon der ganze Krieg eine lächerliche Ursache hat; es ist nicht genug, daß einzelne platte gemeine Züge plötzlich in die stattlichen Beschreibungen gemischt sind. Oft erkennt man die burleske Intention in ziemlich langen Stellen bloß an dem etwas grellen Colorit. Das Abenteuer mit dem Ritter auf der verzauberten Insel ist an sich fantastisch genug ersonnen, aber hier gänzlich fremd und unvorbereitet: es könnte, so wie es da ist, in einem wunderbaren Rittergedicht stehen. Die hierauf folgende Geschichte von dem Grafen von Culagna, einem albernen Großprahler, der aus Verliebtheit in die Heldin Renoppia seine Frau vergiften will, das vermeynte Gift aber selbst schlucken muß, und von ihr prostituirt wird, ist eine willkührliche Episode, und eigentlich nichts anders, als eine lustige Novelle in Versen, also wieder etwas fremdartiges. Kurz die Composition im Ganzen ist ohne Verhältniß [181a] und sogar ohne Haltung. Das gelungenste Stück scheint mir die Episode von dem blinden Improvisator Scarpinel, der, wie die Amazone Renoppia einen Besuch von den feindlichen Gesandten hat, zuerst die Geschichte des Endymion, wollustathmend aber durchaus rein und edel, und in der That äußerst anmuthig und zierlich, besingt; hierüber von der spröden Schönen gescholten, ihrer Auffoderung gemäß, die Geschichte der Lucretia zu seinem Gegenstande wählt, sie aber in einer so anstößigen Manier behandelt, daß er, um der Züchtigung Renoppiens zu entgehn, abbrechen und die Flucht nehmen muß. In dieser sinnreichen Erfindung wird theils das Vorrecht der höheren Poesie und ihre Unabhängigkeit von moralischen Zumuthungen behauptet, theils liegt darin die schönste Apologie für die Freyheit des komischen Dichters, indem, wie hier das Ernste und Edle ins Niedrige und Gemeine gewandt ist, so aus diesem der überlegne Geist spielend etwas höheres hervorrufen kann. Wenn alles in diesem Sinne gedacht und entworfen wäre, so würde ich das Werk bewundernswürdig nennen, und die Einfälle des Dichters hätten eine unsterbliche

Bedeutung gehabt, statt daß seine Späße, voll lokaler Beziehungen oft dem Ausländer unverständlich und selbst [181b] für Italiäner veraltet sind; und manche z. B. die von den Dialekten und sprichwörtlichen Angaben über die verschiednen Städte und ihre Bewohner hergenommenen nur durch mimische Buffonnerie geltend gemacht werden können. Im Burlesken hatte er vom Pulci an viele Vorgänger, parodirt hat er wohl am meisten den Tasso und Ariost, oft auch eigentlich nachgeahmt. Bey dem nüchternen Geiste moderner aufs correkte gehender Kritik, (den man aus andern Schriften von ihm kennt) [1]) kommen ihm die großen Formen der Italiänischen Poesie und die Energie der Sprache immer noch sehr zu Statten, so daß man durch die derbe Verwegenheit der Scherze und die charakteristische Willkührlichkeit der Sprachbildung doch hier und da an die alte Komödie erinnert wird, und einsieht, daß Tassoni nur unter einer Nation, wo es Orgien der witzigen Lustigkeit giebt, in denen alles erlaubt ist, so schreiben konnte. [Schmitts Übersetzung.]

Boileau's Lutrin ist allerdings mit Beziehung auf die Secchia rapita gemacht, aber alles darin bis zur größten Dürftigkeit verengt und zur Zahmheit herabgestimmt. Die Anständigkeit herrscht freylich darin: ein einziger von den frevelhaften Späßen des Tassoni hätte in dem feinen Zeitalter Ludwigs 14. das Gedicht um sein ganzes Heil gebracht, [182a] und in der That auch die übrigen unmerklichen Bonmots, die gar nicht recht das Herz haben Scherze zu seyn, mit einem Male verschlungen. Das Gedicht ist im parodischen Fache ungefähr was die Henriade im ernsthaften: frostig, abgemessen, mühselig und unerfreulich. Die bey der Epopöe für nöthig erachtete Machinerie besteht im Lutrin, wie in der Henriade, in kalten allegorischen Personificationen. Die Discorde spielt in beyden eine Hauptrolle, man sollte wirklich denken Voltaire habe die Oekonomie seines Gedichtes von dorther entlehnt, und indem er eine verfehlte Parodie der Epopöe

[1]) Bemerkungen über Petrarca, angefangnes Heldengedicht vom Columbus.

wieder entparodirt, seine ernsthafte Epopöe zu Stande gebracht. Der Gegenstand des Lutrin ist freylich armselig, für einen gesellschaftlichen Spaß hätte es hingehn mögen, aber als ein Werk mit Ansprüchen auf Unsterblichkeit ist es schlecht gerüstet. Um etwas daraus zu machen, hätte man wenigstens ganz ins Fantastische und Grillenhafte gehen müssen, das äußerste aber, was sich Boileau erlaubt, ist einiger Spott über das weichliche Wohlleben der Domherren und Prälaten, dabey protestirt er noch in der Vorrede, daß alle würdige Leute seyen, und er niemanden persönlich gemeynt habe. Die Dürftigkeit geht [182b] so weit, daß ungeachtet der Kürze das Gedicht voller Wiederhohlungen ist: ein Spaß über die Normands als proceßsüchtig kommt, glaube ich, ein halb Dutzend Male vor. Im letzten Gesang fällt er endlich ganz aus dem Tone, indem er die Piété als völlig ernsthafte Person zu der ebenfalls ernsthaften Themis kommen läßt, um dem Präsidenten Lamoignon die Vermittlung aufzutragen, welcher dem Verfasser eigentlich die Aufgabe gemacht hatte, und mit einer schmeichlerischen Lobrede auf den es schließt. Dieß ist nun das, was ich incorrekt nenne, und ich begreife nicht, wenn man mit diesem Begriffe nicht die erbärmlichste, durchaus an Einzelnheiten hängende Kleinigkeitskrämerey meynt, wie man ein solches Gedicht als correkt hat bewundern können. Ich unternehme es darzuthun, daß gerade die Dichter, welche vorzugsweise für correkt gelten, wie ein Boileau, Pope, unter uns Ramler, zugleich die geistlosesten und incorrektesten sind. [Wortspiel mit dem Namen Boileau: bois l'eau! Da er für den Repräsentanten des Geschmackes in dem gepriesenen Zeitalter Ludwig 14. gilt, so könnte man seinen Namen als Motto für die Poesie der sämtlichen Zeitgenossen deuten. — Boileau's Versündigungen an ächten Dichtern: Tasso, Guarini, Quinault.]

In manchen der berührten Punkte ist Pope's Lockenraub, zwar nach dem Muster des Lutrin gemacht, weit vorzüglicher. Er ist mehr aus Einem Stück, der Gegenstand ist grazioser und angenehmer, und giebt Anlaß zu man- [183a] cherley schalkhaften Bemerkungen über die Thorheiten der feineren Welt und die weibliche Coquetterie. Auch hat die luftige, artig

behandelte Mythologie der Sylfen, wobey recht hübsche Parodien auf Milton angebracht sind, weit mehr Leben als die allegorische Machinerie des Boileau. Doch besteht die vornehmste Kunst ebenfalls in den sorgfältig abgeglätteten Versen, und die Feinheit des Geschmacks in einem abgemessenen Scherzen, wie wenn man das Gesicht vorsichtig zum Lächeln faltet, um es nicht durch ein entschiednes Lachen zu verzerren.

Die Dunciad desselben Verfassers ist eine obscur gewordne literarische Satire, schwerfällig, verworren, unzusammenhängend, ohne Salz und Geist: mit Einem Wort, ein Gedicht, woran sich alle möglichen wesentlichen Fehler und Incorrektheiten exemplificiren lassen.

Vom Lutrin und Lockenraube stammen nun die Deutschen sogenannten komischen Heldengedichte ab, die Uz, Dusch und Zachariä, der letzte ordentlich fabrikmäßig, in dem goldnen Zeitalter unsrer Literatur, gefertiget haben. Es ist darin eine bedauernswürdige Armuth und Geistlosigkeit sichtbar: in der That worin kann die Kritik anders bestehn als im Achselzucken, wenn der höchste Schwung der Erfindung sich darin zeigt, eine entwendete Haarlocke in ein Schnupftuch zu verwandeln? Die Verfasser dieser nun ziemlich verschollenen Arbeiten [183b] haben überdieß nicht eingesehen, daß das beste an ihren Vorbildern, wodurch diese auch so große Sensation gemacht, die spezielle Veranlassung ist, daß sie sich auf wirkliche Anekdoten bezogen, welchem Umstande alle darin noch anzutreffende Haltung und Realität verdankt wird: sie haben ins blaue hinein ein unbedeutendes Nichts von ihrer eignen Schöpfung lächerlich gemacht und parodirt, sie wußten selbst nicht was. Hierin möchte ein älteres, das Vorspiel von einem gewissen Rost leicht vorzüglicher seyn, da es eine persönliche Satire auf Gottsched war, und Leipziger Theater-Vorfälle betraf.

Ich muß hier noch ein Gedicht erwähnen, das gewöhnlich in dieser Reihe mit aufgeführt wird, wiewohl es nur sehr bedingter Weise hinein gehört: es ist Butlers Hudibras, eine carikaturmäßige Darstellung des Puritanismus, und der revolutionären Verhandlungen des Cromwellschen Parlaments.

Das Gedicht hat eine große Celebrität, wird dem ungeachtet aber, so viel ich habe merken können, wenig gelesen. Voltaire, der für einen Kenner des Witzes gilt, jedoch durchaus keinen poetischen Witz hatte, hat es für das witzigste aller Gedichte
5 erklärt. Sicher that er es auf Hörensagen: er verstand nicht Englisch genug zum Hudibras. Ohne Witz ist Butler auch nicht, aber es ist ein unerfreulicher prosaischer Witz, [184a] mit welchem die größte Gemeinheit der Gesinnung sich verträgt. Kein fröhlicher Taumel beseelt ihn zu leichten freyen
10 Spielen des Scherzes, vielmehr lauert ein finstrer Ernst im Hintergrunde. Das Werk ist eine politische Parteysatire, und zwar eine grobe und widerwärtige, aus welcher überall das Bestreben hervorleuchtet, den damaligen Gewalthabern zu schmeicheln, und die Niederträchtigkeit, eine schon unterjochte
15 Partey vollends mit Füßen zu treten. So sehr ich sonst über die Puritaner mit Sir Andrew Aque-Cheek beym Shakspeare gleich gesinnt bin, muß ich gestehen, daß mich die Lesung dieses ekelhaften Buchs zu sehr empört, um nicht während derselben für sie und den Cromwellschen Republikanismus
20 Partey zu nehmen, und ich glaube, unter allen Menschen hat einzig König Karl II diese Späße mit wahrem Ergötzen bis zu Ende lesen und wieder lesen können. Es war dem Verfasser schon recht geschehen, daß dieser leichtsinnige Fürst den Hudibras auswendig wußte, den Verfasser aber im Mangel schmachten
25 ließ. Die Form der Dichtung, da der Puritanische Apostel mit seinem Schildknappen Ralph auf Abenteuer zieht, ist vom Don Quixote erborgt, aber auf eine Art, daß sie ein Misverständniß der unendlich zierlichen und geist- [184b] reichen Erfindungen des Cervantes voraussetzt, wie es nur bey der
30 crassesten Plattheit möglich war. Bey der carikirten Charakteristik, wodurch der Verfasser sich eigentlich eine große Breite geschafft hat, fällt er doch häufig aus der Darstellung, und geht gerade zu in die ermüdendste didaktische Polemik über. Das Sylbenmaß ist der Niedrigkeit des übrigen angemessen,
35 es sind mit mühsamer Kunst ausgearbeitete Knittelverse, von einer für die Länge des Gedichts unleidlichen Einförmigkeit. [Soltau's Übersetzung.]

Voltaire's Pucelle d'Orléans und Parny's Guerre des Dieux gehören nicht hieher: es geschieht darin gerade das Umgekehrte, etwas würdiges und großes wird lächerlich und klein vorgestellt. Das letzte Gedicht habe ich ausführlich beurtheilt, und dabey gezeigt, daß es eigentlich eine unächte Gattung sey, daß die dramatische Form hier die rechte seyn würde. Von der Pucelle werde ich noch bey Gelegenheit der burlesken Rittergedichte der Italiäner etwas sagen, zu denen sie eine Art von Anhang macht.

[185a] [1]) **Lyrische Poesie der Alten.**

Wir können sie am besten als den durchgängigen Gegensatz der epischen begreifen. Dieß ist die universellste Gattung, jenes die speciellste; dieses die am meisten sich verbreitende und aus einander fließende, jenes die in sich selbst concentrirteste; dieses ist ganz äußerlich, jenes ganz innerlich; dieses rein objectiv, jenes durchaus subjectiv. Im Epos offenbart sich durch das Medium der Darstellung äußrer Gegenstände ein besonnener ruhig beschauender Geist; im lyrischen Gedicht erscheint die ganze äußre Welt erst durch das Medium eines bewegten Gemüths, dessen unmittelbare wiewohl idealisirte Darstellung Ausdruck heißt.

Da das Lyrische in der Poesie dem Begriff des Musikalischen entspricht, so muß es nach dem Prinzip der letzten beurtheilt werden. Nun besteht aber das Musikalische in einem gewissen verweilenden Schweben, einer hingegebnen Abhängigkeit von den Empfindungen, und setzt daher solche voraus, die man um ihrer selbst willen lieben kann. Hieraus folgt, daß schöne Eigenthümlichkeit der eigentliche Gegenstand der Lyrik ist.

[185b] Dieß scheint einen schrankenlosen Spielraum für die lyrische Poesie zu eröffnen, weil die Individualität des Menschen sich ins unendliche variirt. Allein wo sie nicht mehr bloßes Naturproduct, unfreywillige Ergießung ist, sondern sich

[1]) Achtzehnte Stunde.

zu objektiver Kunst und Idealität erhoben hat, wird die Individualität des einzelnen in ihrem lyrischen Ausdrucke sich einer allgemeineren, obwohl immer noch individuellen Gesetzmäßigkeit unterordnen; und es wird in die Lyrik nur solche Eigen-
5 thümlichkeit aufgenommen werden, die höhere Gültigkeit hat und wobey vollendete Ausbildung möglich ist. Das verdient alsdann ein Styl zu heißen; und wie die Hauptrichtungen des Griechischen National-Charakters, welche sich in den Dialekten ausdrückten (wie ich es schon an einer andern Stelle ins Licht
10 gesetzt) dergleichen Absonderungen waren, so dürfen wir nach historischen Angaben, einen jonischen, aeolischen, dorischen und attischen Styl der Lyrik annehmen, wenn wir schon wegen des fast allgemeinen Verlustes der Dichter von diesen nur eine zum Theil sehr unbestimmte Vorstellung haben.

15 Nächst diesen nationalen Charakteren, läßt [186a] sich aber auch einsehen, daß wesentlich in der menschlichen Natur gegründete, folglich allgemeine Gültigkeit habende Sphären der Eigenthümlichkeit sich kunstmäßig ausdrücken lassen, und folglich lyrische Style bilden können. Dergleichen ist zum Beyspiel
20 der Unterschied der Geschlechter. Ich würde den der Alter auch hier anführen, wenn es nicht eigentlich bloß ein einziges lyrisches Alter, nämlich die ewige Jugend, gäbe; wie ja von den Alten vorgestellt wird, daß die lyrischen Sänger, namentlich Anakreon im höchsten Alter noch ganz die jugendlichen
25 Neigungen beybehalten.

Was aber das erste betrifft, so ist es vielleicht eine nicht zu gewagte Vermuthung, ungeachtet der wenigen Überbleibsel, wornach wir urtheilen können, daß besonders im Alcaeus das vollendete Urbild einer männlichen, und in der Sappho einer
30 weiblichen Lyrik aufgestellt worden sey. Denn diese Dichter werden gewöhnlich als die vortrefflichsten unter den melischen Dichtern genannt, d. h. unter denen welche ihre Gemüthsregungen für sich, nicht im Namen einer versammelten Menge als Chorführer aussprachen. Die Lieder des Alcaeus sind
35 nach den Zeugnissen der Alten in Ton und Inhalt männlich und kräftig gewesen, [186b] da sich hingegen in denen der Sappho nur die Energie, die Zärtlichkeit, die Glut einer

liebenden Seele ausdrückte. Was dieser Annahme noch mehr zu Statten kommen möchte, ist dieß, daß wir, in den früheren Dichtarten, welche gleichsam Vorboten der eigentlich lyrischen Poesie waren, den Jamben und der Elegie eben diesen Gegensatz des Geschlechtscharakters finden, aber hier noch unreif, und folglich übertrieben: indem die Jamben als Ausdruck männlicher Leidenschaft in der Härte, die Elegie als eines mehr leidenden Gefühls in der Weichheit ausschweiften. Hierüber unten noch mehreres. Merkwürdig ist es auch, daß gerade in der lyrischen Gattung die Griechische Poesie so viel Dichterinnen aufzuweisen hatte, außer der Sappho eine Myrtis, Corinna, Praxilla, Myro, Telesilla und viele andre; da die Griechischen Frauen außer der ihnen eigenthümlichen Elegie, sich nur ausnahmsweise in andre Gattungen verstiegen, wie von der Erinna, einer Zeitgenossin und Landsmännin der Sappho, ein Gedicht, die Spindel, in Hexametern angeführt wird, welche so schön waren, daß sie den Homerischen gleich geachtet wurden. — Auch unter den Römern traten Dichterinnen [187a] in der Elegie auf, von einer Sulpicia haben wir noch einige Stücke. Da das Ideal der Griechischen Kunst und Bildung überhaupt männlich war, so scheint es, daß die Frauen einzig in der Lyrik ihrer Empfindungsweise angemeßne Formen fanden oder sich selbst bildeten, wie Sappho das von ihr benannte Sylbenmaß, in welchem man, gegen das Alcaeische gehalten, den verschiednen Charakter der Poesie ihrer Urheber recht gut wahrnehmen kann. Beyde haben zwar das mit einander gemein, was man meines Bedünkens als eine ziemlich allgemeine Eigenschaft der melischen Strophen annehmen kann (wahrscheinlich fand es im Bau der chorischen ebenfalls Statt, wo wir es nur nicht immer nachweisen können, weil wir sie nicht genugsam verstehen) daß sie aufregend mit starkeren Rhythmen anfangen, und beruhigend mit sanfteren schließen; aber in der Sapphischen Strophe ist die Anregung gelinder, der Schluß sowohl jedes Verses als der ganzen Strophe sanfter, und der Übergang dazu leichter. Deswegen schließt sich auch in der Sapphischen Strophe der letzte verschiedne Vers ohne weiteres drey gleichartigen an, da im

Alcaeischen der Schlußvers, welcher merkwürdig genug das doppelte des Sapphischen ist, durch den dritten [187b] welcher wie die ersten anhebt, aber die Gewalt derselben am Ende bricht, vermittelt wird. Für die Kenner der alten Metrik
5 erinnre ich, daß diese Sylbenmaße, deren Zergliederung und Vergleichung uns noch vieles lehren könnte, um dieses Verhältniß, und diesen Fall der Rhythmen darin wahrzunehmen, nicht nach den Abschnitten, welche nicht von den Urhebern, aber vom Horaz wahrscheinlich nach Bedürfnissen der Römischen
10 Sprache beobachtet werden, eingetheilt werden müssen, sondern wie die Füße nach einer ächteren Tradition angegeben werden. Darnach besteht das Alcäische aus einem Epitrit (dem 3ten), aus einem Jonicus a majore, und einem Daktylus; das Sapphische ebenfalls aus einem Epitrit (dem 2ten), einem
15 Choriamben, und einem Amphibrachys.

Die eben genannten Sylbenmaße sind aber bey weitem nicht die einzigen, welche diese Dichter gebraucht, noch selbst welche sie erfunden haben. Überhaupt offenbart sich erst im lyrischen Gebiet der ganze Reichthum der Griechischen Metrik:
20 und ihre große Mannichfaltigkeit, theils in der Zusammensetzung verschiedenartiger Füße zu einem Verse, theils verschiedenartiger [188a] Verse zu Strophen zu kennen, dieß ist eine weitläuftige Wissenschaft.

Es drängt sich hier natürlich die Frage auf, warum dem
25 lyrischen Gedicht, diese so complicirten, zusammengesetzten und mannichfaltigen Formen wesentlich sind. Mit der Antwort wird man nicht ausreichen, daß der menschliche Geist überhaupt Wechsel und Mannichfaltigkeit liebe. Denn das lyrische Gedicht ist gerade das kürzeste unter allen, wo folglich eine
30 sehr einfache Versart am wenigsten ermüden würde. Noch weniger wird man es aus der Foderung nachahmender Harmonie für das Einzelne und den materiellen Inhalt der Gedichte erklären, indem man sagt, der Lyriker brauche deswegen so wechselnde Sylbenmaße, um an den verschiednen Stellen die in einem bewegten Gemüth natürlich bis zum stärksten Contrast wechselnden Empfindungen und Bilder auch rhythmisch auszudrücken. Denn hierin ist der Lyriker gerade am meisten

gebunden: das Gesetz der metrischen Wiederkehr ist bey ihm complicirt, aber strikt, alles ist fest bestimmt und für das einzelne kein Spielraum übrig gelassen.

Wir müssen auf den tieferen Grundsatz zurückgehen, daß das Sylbenmaß immer den Geist des Ganzen bezeichnen soll. Geht nun die Darstellung auf etwas objektives, [188b] außer dem Gemüth befindliches, so wird diese Bezeichnung sehr im allgemeinen stehen bleiben müssen, weil der Geist des Gedichtes dann bloß in der Auffassungsart des Objektiven bestehen kann, und die metrische Bezeichnung hievon wird für alle Individuen der Gattung gelten. Ist hingegen die Richtung subjectiv und das darstellende Gemüth zugleich das dargestellte, so wird der Geist des einzelnen Gedichts, welcher durch den der gesamten Gattung nicht erschöpft wird, sondern sich ins unendliche modifizirt, auch einen weit specielleren Ausdruck verlangen.

Ich mache mich deutlicher. Die Griechen haben gleichartige Versarten und ungleichartige. In den letzten werden verschiedne Füße mit einander vermischt, aber nach einer bestimmten Ordnung; und wenn eben so verschiedne Verse zusammengesetzt werden, entstehen Strophen. — Die gleichartigen Versarten hingegen bestehen aus einem einzigen Fuße, der immer wiederkommt, dem aber, an allen oder an einigen Stellen, ein oder mehrere andre Füße substituirt werden können. In diesen Sylbenmaßen ist folglich das Gesetz der Wiederkehr höchst einfach, [189a] aber lax. Das hauptsächlichste darunter ist der Hexameter, der epische Vers, der in seiner unbestimmten Breite für das längste Gedicht nicht zu einförmig werden kann; dann der jambische Trimeter, der Trochäische Tetrameter, und die Anapaeste, welche aber schon den Übergang zum lyrischen machen: lauter Versarten, die besonders der dramatischen Gattung gewidmet sind.

Es ist anerkannt, daß im alten ächten Epos der Dichter selbst nicht erscheint; ja wir haben gesehen, daß die Gattung um so reiner ist, je weniger es geschieht, daß hierauf eigentlich ihre idealische Objectivität beruht. Es ist dem Dichter also keine andre Persönlichkeit übrig gelassen, als die all-

gemeine eines besonnenen, ruhig beschauenden, gleichsam über den Gegenständen schwebenden Geistes, den wir nur durch das Medium der dargestellten äußern Welt erblicken. Dieß bedeutet nun eben der Hexametrische Rhythmus, der zwischen Steigen und Fallen gleich gewogen, ohne bestimmte einseitige Richtung allbestimmbar ist.

Die Dramatische Poesie giebt ebenfalls objektive Darstellungen, aber [189b] sie faßt sie unmittelbarer auf, wie gegenwärtig und wirklich, so daß die Form der Erzählung verschwindet, und die Gegenstände der Darstellung, die Personen selbst auftreten und ihre fortschreitenden Verhältnisse durch Reden entwickeln. Was sie uns nahe bringt, ist in diesen eben das Drastische, das handelnde Prinzip, und dieß wird also, mit Absonderung alles ihm fremdartigen und sonst zufälligen in menschlichen Gesprächen, zum Behuf eines idealischen Dialogs rein herausgehoben. Hievon ist nun der antike Jambus das treffendste Bild, er ist das Sylbenmaß der Handlung, wie Horaz ihn auch nennt: natum rebus agendis. Er ist daher, eben wie der Hexameter für das Epos, der Hauptvers für alle dramatischen Gattungen, im Dialoge nämlich, der nur zuweilen, wenn gewisse leidenschaftliche Modificationen hinzukommen, die Trochäen und Anapäste zu Hülfe nimmt.

Wenn nun die metrische Wiederkehr, das Beharrliche im Wechselnden, gleichsam der Pulsschlag des geistigen Lebens, das poetische Selbstbewußtseyn ist, so ist es klar, daß dieses bey einer gesetzmäßigen Auffassung der äußern Gegenstände stärker hervortreten muß, als wo das Innre des Gemüthes ausgesprochen wird. [190a] Wo dieses der Fall ist, tritt das Beharrliche im Verhältnisse gegen das Wechselnde in der Erscheinung mehr zurück; die Persönlichkeit des Lyrikers ist eben die dargestellte Herrschaft einer vorwaltenden Gemüthsregung. Diese ist nun nothwendig immer eine bestimmte, und sonach ist es nicht denkbar, daß durch das lyrische Sylbenmaß bloß der allgemeine Geist der Gattung ausgedrückt würde: dieser kann nur individuell realisirt werden, jeder lyrische Gesang hat seinen Ton, seine Weise. Daher die unzählig vielen

Combinationen der Füße zu Versen, und der verschiednen Versarten zu Strophen. Daher auch, daß die metrische Wiederkehr hier nicht so einfach und faßlich seyn, noch so schnell auf einander folgen darf, wie in den objectiven Gattungen; daß ihr Gesetz dagegen um so stricter ist, und sich im einzelnen wenig Abweichungen erlaubt.

Ich habe im bisherigen dargethan, daß eine Versart je künstlicher sie complicirt ist, desto mehr eine beschränkte und ausschließende Bestimmung bekömmt; je einfacher hingegen ihr Bau und je unbestimmter ihr Charakter, desto mannichfaltiger ist ihr Gebrauch. Daher läßt sich begreifen, wie die Alten den Hexameter zum Epos, zum lehrenden Gedicht, mit dem Pen- [190b] tameter abwechselnd zur Elegie und zum Epigramm, mit Jamben oder andern Versarten abwechselnd zu lyrischen Gedichten, kurz fast zu allen Gattungen außer der dramatischen (wo er jedoch in seltnen Fällen auch vorkommt; Herrmann hat zwar behauptet, der dramatische Hexameter sey ein wesentlich verschiedner Vers, allein mir scheint dieß sehr problematisch) brauchen konnte. Wenn wir dieß nicht historisch wüßten, so müßte es sich schon im voraus vermuthen lassen: denn das Epische in der Poesie ist dem Element des Wassers zu vergleichen, dem ursprünglich flüssigen, das sich folglich zu jeder Art der Gestaltung hinneigen kann. — In geringerem Grade zwar, ist der jambische Trimeter immer noch ein sehr bildsamer Vers, der unter den Händen der Lyriker, Tragiker und Komiker ganz verschiedne Modificationen angenommen hat.

Ich habe hier diese Gesetze und Verhältnisse der Verskunst einmal für allemal aus einander gesetzt; denn sie gelten nicht bloß die alte Poesie, sondern dieselbe Erscheinung kommt in den gereimten Versarten der romantischen Dichter wieder. Bey lauter [191a] Versen von gleicher Länge reicht die einfache sich immer wiederhohlende Anordnung der Reime in der Octave, und in der Terzine für Gedichte vom größten Umfange hin, da die Canzone ihre Strophen so wohl im Wechsel langer und kurzer Zeilen als in der Verschlingung der Reime labyrinthisch baut, und ins unendliche variiren kann; ja da auch

das Sonett bey gleicher Verslänge in seiner Beschränktheit die contrastirendsten Reimstellungen darbietet.

Mit der lyrischen Poesie der Alten sind wir am übelsten berathen: es ist unermeßlich viel zu Grunde gegangen, und die meisten Dichter, so wie auch verschiedne Gattungen kennen wir nur aus wenigen noch dazu verderbten Fragmenten, und können uns mit Hülfe der Notizen und etwanigen Römischen Nachbildungen kaum eine nothdürftige Vorstellung davon entwerfen. Ich setze hinzu, daß diese unvollkommen bleiben müßte, wenn sich auch alles vollständig erhalten hätte. Denn die alte Lyrik war im eigentlichsten Sinne musikalisch; die Dichter waren zugleich [191b] Musiker, welche ihre Gesänge selbst componirten und vortrugen; ja sie werden zum Theil wie z. B. Lasus und Terpander als Erfinder in der Musik genannt. Ja die Chorgesänge wurden, wie beym Pindar vielfältig vorkommt, nicht bloß von einer einzelnen Lyra sondern auch von Flöten begleitet; und zu einer vollkommnen Anschauung derselben würde nicht bloß die Composition sondern auch der Tanz, wenigstens feyerliche Gang des Chores, welcher sie aufführte, gehören.

Das Studium der lyrischen Metrik ist weitläuftig, trocken und man kann wohl sagen endlos, wenn man nicht den Sinn dafür in sich weckt: wenn man sich erst durch alle die grammatischen Kunstbenennungen für die Verse in einem tragischen oder Pindarischen Chorgesang durchgearbeitet, und sie genau scandirt hat, dann muß man sie auch für das Gehör zu beleben suchen, und da wird man sie vielleicht weit überschaubarer und faßlicher finden, als sie nach der grammatischen Zergliederung auf den ersten Blick scheinen. Dann wird man die inneren Verhältnisse und Beziehungen der [192a] rhythmischen Glieder erst ahnden, bald mit Gewißheit angeben können. Das beste Mittel zum Verständniß der alten Lyrik wäre zuverläßig die Übertragung genau in denselben Sylbenmaßen, welche allerdings möglich, wiewohl noch wenig darin geschehen. Man hat für Deutsche Oden hauptsächlich die Horazischen Sylbenmaße nachgeahmt; aber indem man dieselbe Laxität, womit man den Hexameter aufgefaßt hatte, darein

übertrug, wo mehre lange Sylben nach einander kommen sie mit kurzen ersetzte, und nur die Längen stehen ließ, wo man einen metrischen Accent zu fühlen glaubte, hat man ihr Wesen gänzlich zerstört; so mit der Alcäischen, Sapphischen Strophe u. s. w. An die Chorsylbenmaße hat man sich kaum noch gewagt, und doch würde nichts so sehr dazu dienen, sie uns begreiflich zu machen, als wenn wir sie, vom lebendigen Hauch der Muttersprache beseelt, vornähmen. Ich habe im Ion einen Sophokleischen Chor genau nachgebildet, und gefunden, daß diese Mühe durch den ganz eigenthümlichen Eindruck des labyrinthischen Wohlklanges allerdings belohnt ward. Vollends da wir noch eine so große [192b] Masse von Chorgesängen haben, nämlich die Pindarischen, dann in den drey Tragikern und dem Aristophanes, so verzweifle ich gar nicht daran, daß man nicht durch ein anhaltendes vergleichendes Studium hinter die Geheimnisse ihrer Composition sollte kommen können; und wenn wir sie dann in unserer Sprache wohllautend auferwecken, so wird uns noch ein ganz neues Licht über die Griechische Poesie aufgehen.

Wie groß die Gewalt ächter, wahrhaft gültiger Formen ist, wie unsterblich und mächtig die ihnen gleichsam inwohnende Seele ist, kann man daran sehen, daß sie den Dichter, der sich ihrer bedient, ohne sein Zuthun heben, und das, was er hervorbringt, unter seinen Händen zu etwas anderm und höherem bilden. So hat Voß ein Gedicht in Galliamben (einer Versart, worin uns noch ein enthusiastisches Gedicht des Catull, Atys, vermuthlich ganz aus dem Griechischen übrig ist) gemacht, fast ohne Inhalt und eigentlich bloß ein gelehrtes Studium, aber durch die wilden beflügelten Rhythmen reißt es zu ungewöhnlicher Begeisterung hin.

[193a] Die Griechischen Dichter waren keine Theoretiker, aber man kann sagen, daß ihre Praxis wissenschaftlich war, indem sie mit untrüglichem Takt dem Inhalt angemeßne Formen wählten. Man kann daher das Wesen der Gattungen und Unterarten bey ihnen eben so gut aus diesen construiren, als die Nothwendigkeit dieser aus jenem herleiten. Wenn wir daher Kunstbenennungen verloren gegangner Unterarten

bey ihnen finden, die sich entweder bloß auf den materiellen Inhalt oder auf die metrische Form beziehen, so können wir gewiß darauf rechnen, daß auch ein innres poetisches Merkmal der Unterscheidung da war. — Chor heißt bey den Alten
5 Tanz, und die Chorgesänge hatten ihren Namen von dem Tanze, welchen die gemeinschaftlich Singenden dabey aufführten. Hierauf soll sich auch die metrische Abtheilung in Strophe, Gegenstrophe und Nachgesang beziehen. Allein es ist ausgemacht, daß das Chorische einen eignen Styl in der Lyrischen
10 Poesie der Alten ausmacht. Der Ausdruck muß nämlich einen andern Charakter annehmen, wenn der Dichter nicht bloß seine individuelle Gemüthsregung ausspricht, sondern als Stimmführer einer vereinigten Menge auftritt. Die darzustellende Eigenthümlichkeit tritt aus dem Geist [193b] des
15 Dichters heraus, und erhält eine höhere Objektivität. Der Chorgesang setzt aber ein gesetzlich freyes Beysammenseyn des Volkes nicht zu bestimmten Geschäften, sondern zu dem unbedingten Zwecke vollendeter Geselligkeit, zu dem Selbstgenusse des Staates, mit einem Worte Feste, welche durch
20 freye und schöne Spiele gefeyert wurden, voraus. Man kann ihn eine festliche Lyrik nennen, und als solche verlangte er ruhige Würde und Pracht, das Anschwellen der Masse, welche in dem Gesange gemeinsam ihre Gefühle ausathmen, oder Theil daran nehmen sollte, wird durch den weitesten Umfang
25 der metrischen Formen verkündigt. Auf dieser Stufe gelang es der Lyrik, dem allgemeinen Zuge der Griechischen Kunst gemäß, wieder plastisch zu werden; und wiewohl musikalisch und plastisch die entferntesten Äußersten aller künstlerischen Darstellung sind, so liegt doch die Vereinigung von beyden
30 in Pindars Hymnen unläugbar vor uns, und ich werde nachher zeigen, daß Pindar selbst das bestimmteste Bewußtseyn hierüber gehabt.

Die attischen Tragiker gaben dem Chor noch eine neue Wendung, indem sie die imposante [194a] Feyerlichkeit, welche
35 der gemeinsamen Stimme einer versammelten Menge inwohnt, welche hier das ganze Volk, ja die gesamte Menschheit repräsentirt, mit dem unmittelbaren Pathos der melischen Poesie

verbanden. In dieser Gestalt konnte der Chor aber nicht für sich allein bestehen, sondern er machte einen untergeordneten Theil eines größeren Ganzen aus.

Die gewöhnliche Vorstellung vom Dithyrambus ist, daß es ein Gedicht zum Lobe des Bacchus gewesen. Dieß scheint allerdings häufig Gegenstand der Dithyramben gewesen zu seyn, doch beschränkten sie sich darauf nicht, und ihr Wesen scheint in enthusiastischem Taumel bestanden zu haben, der in der Gesetzlosigkeit noch kunstmäßig gebildet wurde. Über die dem Dithyrambus eigenthümlichen Formen sind wir sehr im Dunkeln: um zu etwas hierin zu kommen, müßten die wenigen Fragmente zusammengestellt und genau untersucht werden. Nach einer Stelle des Horaz (Od. IV, 2) könnte man glauben sie hätten gar kein bestimmtes Sylbenmaß gehabt. Diese Meynung hat nach Klopstock eine Menge lyrische Misgeburten hervorgebracht, deren Verfasser durch Abwerfung aller metrischen Fesseln [194 b] dithyrambisch zu werden, und die Leser von ihrer ganz gränzenlosen Begeisterung zu überreden hofften. Allein jene Angabe ist wohl nur so zu verstehen, daß keine bestimmte Wiederkehr in ihnen war; die einzelnen Verse werden allerdings nach der Zusammensetzung und Folge der Rythmen in denselben den allgemeinen Gesetzen der Metrik gemäß gewesen seyn, wie sich schon daraus schließen läßt, daß sie von Musik begleitet wurden, und man weiß, daß in aller Griechischen Musik der Rhythmus herrschend war; ja der Dithyrambus war auch musikalisch besonders charakterisirt. Für die Römer ging dieß verlohren, da sie die Griechischen Lyriker schon so wie wir ohne Musik lasen; und ich möchte mit Horazens Äußerung eine Stelle des Cicero verbinden wo er sagt: von der Musik entblößt, ließen sich Pindars Sylbenmaße nicht von einer numerosen Prosa unterscheiden.

Unter obiger Einschränkung kann ich diese metrische Beschaffenheit des Dithyrambus recht gut begreifen. Die musikalische Stimmung ist nämlich eine freywillige Abhängigkeit von den Empfindungen, eine selbstthätige Hingebung an sie. Und wie dennoch Passivität und Energie immer in gleichem Verhältnisse bleiben, so [195 a] treffen sie auch in ihren

höchsten Graden zusammen, die man vorzugsweise lyrische Begeisterung genannt hat. Hieraus läßt es sich begreifen, wie das complicirteste und stricteste Gesetz der metrischen Wiederkehr, worin die individuellste Beschränkung und entschieden einseitigste Richtung der Gemüthskräfte ihren Ausdruck findet, unmittelbar in das andre Extrem, nemlich metrische Gesetzlosigkeit im ganzen, bey den kühnsten schwungvollsten Rhythmen im einzelnen, als das Bild der intensivsten u ungehemmtesten Energie übergehen; und warum das lyri Gedicht, das vorzugsweise des Sylbenmaßes bedarf, des denn doch auf einer gewissen Stufe wieder gewissermaßen entrathen kann.

Wenn wir das bisherige zusammenfassen, so haben wir folgende Unterarten dessen was man im allgemeinsten Sinne lyrisch nennen kann zu bemerken: 1) die Jamben und die Elegie, als unreife Annäherungen von verschiednen Seiten her; 2) die melische Poesie, worin wir als Urbilder des männlichen und weiblichen Charakters die alcäische und sapphische annehmen; 3) die chorische und 4) die dithyrambische Poesie.

An die Vermuthung, daß diese 4 Gattungen einen Jonischen, Aeolischen, Dorischen, [195b] und Attischen Styl in der Lyrik begründet haben, wie an das was ich über den Charakter der Griechischen Dialekte und Hauptstämme gesagt, will ich hier bloß erinnern. Ich füge nur hinzu, daß die vermuthete nahe Verwandtschaft des Aeolischen und Dorischen uns von den Alten selber bestätigt wird. Pindar der seine Muse sonst Dorisch nennt, schreibt sich an einer Stelle einen Aeolischen Gesang zu. Ferner, daß weder die Geburt eines Dichters, noch der Dialekt worin er geschrieben, unfehlbar über den Styl, wozu er zu rechnen seyn dürfte, entscheiden kann. Endlich, daß nur von der Vollendung jeder Gattung die Rede seyn soll, denn ich weiß sehr wohl, daß es lange vor den Attischen, andre Dithyrambendichter gegeben hat.

Jetzt will ich einen kurzen Abriß von der Geschichte der Griechischen Lyrik geben.

Bey der epischen Poesie konnte es zweifelhaft seyn, ob

sie aus Improvisationen entstanden, bey der lyrischen ist darüber keine Frage. Die Ergießungen momentaner Gefühle womit alle Poesie bey ihrem Ursprunge anhebt, sind dem Keime nach lyrisch; und wie jedes Volk seine Lieder, seine lyrischen Naturweisen [196a] hat, so werden auch schon beym Homer dergleichen Gesänge erwähnt. Es leidet auch keinen Zweifel, daß späterhin in den Zeiten der künstlichen Lyrik, das Volk dennoch seine einfacheren Weisen beybehalten, und Arbeit und gesellige Fröhlichkeit durch Lieder wird erheitert haben. Diese Gesänge der Landleute, Handwerker, Schiffer u. s. w., der Mädchen, Mütter, Ammen und Kinder, finden wir zwar bey den Alten vielfältig erwähnt, aber es hat sich wenig oder nichts davon erhalten.

Das lyrische Improvisiren dauerte ebenfalls in der lyrischen Kunstperiode fort. Besonders war es Sitte, nach dem Mahle die Leyer herumgehen zu lassen, und aus dem Stegereif dazu zu singen, wo dann oft ein Wettstreit spottender Scherzlieder entstand. Dahin gehören auch Skolien, die eben auf der Gränze zwischen lyrischer Kunst- und Naturpoesie zu stehen scheinen. Es waren fröhliche Tisch- und Gesellschaftslieder, die wohl meistens ursprünglich improvisirt, nachher aber aufbewahrt, und gleichsam als das Motto, was sich jemand für den geselligen Genuß gewählt hatte, wiederhohlt wurden. Wir [196b] haben noch eine Anzahl derselben. Sie sind oft sehr kurz und einfach im Metrischen, oft auch etwas geschmückter und künstlicher gebaut. Eins der schönsten habe ich nach dem Sylbenmaß, wie es Herrmann unstreitig richtig geordnet, zu übertragen gesucht.

Mit mir trinke du, mitblühe mir, mitliebe, sey mitbekränzt;
Mit mir rasenden ras', übe Vernunft mit dem Vernünftigen.[1])

So sehr wir über die Anfänge der lyrischen Kunst im Dunkeln sind, so ist es doch ausgemacht, daß sie mit dem Republikanismus zugleich sich entfaltete; ja man kann hinzufügen daß die Blüthezeit beyder dieselbe war. Denn Pindar, einer der letzten Lyriker, lebte zur Zeit des Persischen Krieges.

[1]) Lessings Nachahmung. Mein Skolion.

Nach diesem fing schon die Obergewalt der Athener und Lacedämonier an, welche die Unabhängigkeit der einzelnen Staaten beeinträchtigte; durch den peloponnesischen Krieg wurde alsdann die Griechische Freyheit vorläufig gestürzt, bis ihr Philipp
5 und Alexander vollends ein Ende machten. [197a] Nur der Dithyrambus blühte über jene Periode hinaus erst noch recht fort, aber wohl zu merken, bey einem der herrschenden Völker, den Athenern, welche den Republikanismus eben bis auf den gefährlichsten Gipfel getrieben hatten.

10 In der Griechischen Bildung hängt alles so genau zusammen, daß man dieß Zusammentreffen des Republikanismus und der Lyrik unmöglich für zufällig halten kann. Es war natürlich daß mit den Staaten zugleich sich auch die Poesie individualisirte. Nicht als ob sich Griechenland damals erst
15 in so viele Staaten zerspaltet hätte: die Königreiche, woraus es zuvor bestand waren klein und zahlreich; allein die Verfassung war sehr unbestimmt, und in allen ungefähr dieselbe, statt daß nach Entstehung der Republiken sich die Griechen durch Gesetzgebungen und Sitten zu der verschiedensten Mannich-
20 faltigkeit bestimmt ausbildeten, eben wie ihre vorher universelle Poesie. Auch ist die politische Richtung der Lyriker unverkennbar. Tyrtaeus und Kallinus feuerten durch ihre Elegien zu Heldenthaten an, Alcaeus donnerte gegen die Tyrannen von denen er aus seiner Vaterstadt verbannt war, so auch Stesi- [197b]
25 chorus; endlich Pindar gab den Häuptern der Staaten manche weise Rathschläge, er betrachtet sich durchgehends als den Mund der öffentlichen Gesinnung.

[1]) Archilochus muß ohne Frage als Haupt und Stifter der lyrischen Poesie der Griechen betrachtet werden, und dem-
30 zufolge ist sie sehr alt, älter als die erste Bildung der Prosa, denn er hat nach Herodots Angabe um die 15te Olymp. gelebt. Er hat in mancherley Sylbenmaßen gedichtet: Pindar erwähnt eine Olympische Siegshymne, allgemeinen Inhalts, von ihm, die damals noch gesungen ward; man hat ein
35 Fragment von ihm, welches einen Dithyramben ankündigt;

---

[1]) Neunzehnte Stunde.

auch elegische Stücke; seine vornehmste Gattung aber waren die **Jamben**, von denen er immer als Erfinder genannt wird. Diese gebrauchte er zum Theil von abwechselnder Länge, wodurch die Raschheit des Rhythmus noch vermehrt wird, zum Theil mit Hexametern und andern Versarten alternirend, welcher schnelle Wechsel entgegengesetzter Rhythmen dem unruhigen Ungestüm der Gemüthsstimmung angemessen war. Denn seine Jamben enthielten bittern leidenschaftlichen Spott; Horaz sagt:

Dich, Archilochos, waffnete Wuth mit dem eigenen Jamben.

Man erzählt, ein gewisser Lycambes habe [198a] ihm seine Tochter versprochen gehabt, sie nachher aber einem reicheren gegeben; hierüber erzürnt habe Archilochus Vater und Töchter so empfindlich geschmäht, daß sie sich aus Verzweiflung selbst aufgehängt. Diese Anekdote möchte leicht nur eine Hyperbel auf die Gewalt des Archilochischen Witzes seyn. Denn nach Pindars sehr bedeutendem Zeugniß war „der tadelsüchtige Archilochus, der sich an schmähenden Feindschaften ersättigte, häufig in Bedrängnissen." Ein Dichter der Anthologie, Meleager, hat die Töchter des Lykambes gegen den Archilochus vertheidigt [Brunck Analect. 1, p. 34]:

Ja, bey der Rechte des Hades beschwören es, bey dem geschwärzten
Lager Persephone's auch, jener Unnennbaren, wir:
Jungfraun sind wir selbst in der Tiefe noch; Schmähungen hast nur
Unserer Jungfraufschaft, bittrer Archilochos, du,
Viele geschwatzt, und gewandt die Beredtheit schöner Gesänge
Auf nicht schönen Gebrauch, Weiber-befehdenden Krieg.
Sagt, Pieriden, weswegen ihr höhnende Jamben auf Mädchen
Habet gewandt, dem nicht heiligen Manne geneigt?

Jedoch wie es sich auch mit dieser zufälligen Veranlassung, und dem Recht oder Unrecht des Archilochus dabey verhalten mag, so war das wohl nur Nebensache, und es liegt in der

Natur und den Gränzen der Poesie auch den Zorn gegen das Nichtswürdige und Schlechte zu verherrlichen, und ihn wie jede [198b] andre große Anlage des menschlichen Gemüths heilig zu halten. Dieß ist die Grundlage der eigentlich satyrischen Begeisterung, der es Ernst mit ihren Angriffen ist; und was man in der späteren Römischen Satire wahrhaft poetisch nennen kann, sind Anklänge hievon. Einen Dante, einen Salvator Rosa hat dieser göttliche Zorn zu den erhabensten Zügen entflammt. — Nur für rein lyrisch kann diese strafende Poesie nicht gelten; denn die musikalische Stimmung ist ganz idealisch, sie wird eigentlich nicht von der Wirklichkeit veranlaßt und auch nicht von ihr gestört, ihre Befriedigung liegt in der bloßen Hingebung an das Gefühl. Der Zorn hingegen geht auf die Vernichtung seines Gegenstandes, wenn dieser Vorsatz auch nur durch die Ergießung jener Leidenschaft selbst in unmittelbare Darstellung vollführt wird, so ist dieß doch schon Handlung: und so sehen wir hier den Übergang aus der musikalischen in die drastische Poesie, welche sich auch in der äußern Form offenbart, indem ja die dramatischen sich den Jamben ganz besonders angeeignet haben, nur daß sie ihn gleichförmiger gemacht. Die ältesten Komiker hatten auch noch die Wuth auf einzelne Personen mit dem Archilochus gemein.

[199a] Nach allen Angaben zu urtheilen muß in den Jamben dieses Dichters eine mächtige Seelenglut geherrscht haben. Das einzige, wodurch wir uns, bey dem Mangel bedeutender Fragmente sogar, einigermaßen eine Vorstellung davon machen können, sind die Epoden des Horaz, wobey dieser, wie er selbst erklärt, die Absicht gehabt, seinen Landsleuten den Parischen Dichter kennen zu lehren; er protestirt, daß er nichts einzelnes entlehnt habe, sondern bloß dem Sylbenmaße und dem Geist, der Leidenschaft desselben gefolgt sey. Ich wollte, er hätte uns lieber eine baare Übersetzung geliefert. Denn theils war Horazens milder und gemäßigter Geist wohl nicht gemacht mit jenem großen Gemüthe zu wetteifern; theils ist es ganz etwas anders von ursprünglicher Begeisterung getrieben werden, oder diese zu einem künstlerischen

Studium nachmachen. Dazu kommt noch, daß es die erste Jugendarbeit des Horaz ist, wo er in der Nachahmung der Griechen noch nicht so geschickt, und sein Geist leerer an ächtem Gehalt war, weswegen diese Versuche, von denen ich nachher beym Horaz noch reden werde, nicht so bedeutend aus- 5 fallen konnten.

Archilochus hat viele Nachfolger gehabt, wie denn in gewissem Sinne die Komiker seine Schüler [199b] genannt werden können: einer der berühmtesten war aber Hipponax, der viel später, etwa anderthalbhundert Jahre nach ihm 10 blühete. Er war, wie es heißt, von ausgezeichneter Häßlichkeit, und da ihn zwey Bildhauer Bupalus und Athenis in Caricatur vorgestellt hatten, machte er Spottgedichte auf sie, worauf sie sich aufgehängt haben sollen. Vermuthlich hatten sie den Strick des Lykambes dazu geerbt. Wie dem auch sey, ihm wird die 15 Erfindung der Choliamben oder hinkenden Jamben zugeschrieben, welche an der letzten Stelle einen Spondeen oder Trochäen haben. Ein alter Kunstrichter sagt davon: „Da er seine Feinde schmähen wollte, zerbrach er das Versmaß, machte es hinkend statt gerade und unrhythmisch, also für die Heftigkeit 20 und das Schelten passend. Denn das Rhythmische und Wohllautende möchte sich mehr zu Lobgesängen als Tadel schicken.“ Allerdings macht diese Umkehrung am Schlusse, dieses plötzliche Austreten des Verses einen sehr wunderlichen Eindruck, und ist sehr geschickt eine capriciöse grillenhafte 25 Laune zu bezeichnen: sie ist merkwürdig, weil wir daraus sehen, daß der Bedeutung zu lieb, die so harmonischen Griechen eine unaufgelöste Dissonanz am Schlusse nicht [200a] gescheut haben. Denn damit ist dieß am treffendsten zu vergleichen. Es ist nachher häufig von Griechen und Römern nachgemacht 30 worden; vom Catull haben wir noch einige Stücke in Skazonten. Auch nach der Natur unsrer Sprache ließen sie sich mit Vortheil zu wunderlichen Epigrammen und Burlesken gebrauchen. Zur Probe eine Grabschrift auf den Erfinder, die sich unter den Sachen des Theokrit findet: [1]) 35

[1]) Epigr. XXI.

Hipponax, Meister in der Musenkunst, ruht hier.
Bist du ein Böswicht, nahe nicht dem Grabmale;
Doch wenn du bieder, und von gutem Blut abstammst:
So setz dich dreist hin, ja so dirs geliebt, schlummr' auch.

5 Ich habe folgendes darin versucht:

Der Choliambe scheint ein Vers für Kunstrichter,
Die immerfort mitsprechen, obs gleich schlecht fort will,
Und eins nur wissen sollten, daß sie nichts wissen.
Wo die Kritik hinkt, muß ja auch der Vers lahm seyn.
10 Wer sein Gemüth labt am Gesang der Nachteulen,
Und wenn die Nachtigall beginnt, das Ohr zustopft,
Dem sollte mans mit scharfer Dissonanz abhaun.

Wenn die **Elegischen** Fragmente von Archilochus ächt sind, so müßte dieses Sylbenmaß schon vor ihm oder wenigstens 15 gleichzeitig erfunden seyn. Allein gewöhnlich wird die Erfindung dem Mimnermus [200b] zugeschrieben, der wohl hundert Jahre später gelebt hat. Vielleicht ist dieß nur von einer höheren Ausbildung zu verstehen, daß er der erste ausgezeichnete Dichter in dieser Gattung war; Horaz gesteht 20 wenigstens ein, daß die Frage über den eigentlichen Urheber streitig sey. Das elegische Distichon, aus Hexameter und Pentameter bestehend, ist allerdings eine Strophe, welche nur der lyrischen Poesie zukommt: aber der zweyte Vers unterscheidet sich von dem ersten nur durch eine gelinde Umbiegung, 25 der Pentameter ist gleichsam ein verkürzter Hexameter. Bis zum Schlusse des dritten Fußes geht er ganz hexametrisch fort, nur daß an der 3ten Stelle immer ein Spondee stehen, und in die Mitte desselben der Abschnitt fallen muß; alsdann kommen statt der drey letzten Füße von jenem, zwey 30 Anapäste, welche Umkehrung des Rhythmus bey gleicher Anzahl der Zeiten in den Füßen zur bestimmteren Begränzung hinreicht, da der Hexameter für sich ins unendliche fortgehen kann. Daß der Vers auf obige Weise nicht wie gewöhnlich nach dem Abschnitt eingetheilt werden muß, beweist schon der 35 Name: denn es wäre unerhört, daß zwey einzelne Sylben,

getrennt von einander stehend, zusammen ein Fuß genannt würden, andre Gründe nicht zu [201a] erwähnen. Diese große Annäherung an das Epos in der Form finden wir auch im innern Geiste der Dichtart wieder. Gewöhnlich hat man sanfte Wehmuth als den wesentlichen Charakter der Elegie angegeben: und recht verstanden, ist dieß ja eben die Stimmung, welche aus der Verbindung der Besonnenheit und ruhigen Betrachtung mit einer Gemüthsregung hervorgeht. Die Elegie ist contemplative Darstellung des Musikalischen im Gemüth, und folglich macht sie das Mittelglied zwischen der objektiven Darstellung des epischen, und dem subjektiven Ausdrucke des lyrischen Gedichts. Dieß läßt noch eine große Breite und Unbestimmtheit über, wie bey allem was auf einer Gränze steht, welche die Elegie denn auch in ihren verschiednen Bearbeitungen zeigt. Es darf uns nicht irre machen, daß die Elegie gleich bey ihrem Ursprunge zu ernsten Sittensprüchen, ja in den Gedichten des Tyrtaeus und Kallinus zu kriegerischen Aufgeboten und Ermahnungen angewandt worden: den Charakter der Weichheit haben die Alten allgemein in ihr anerkannt. Dieses Misverhältniß zwischen Inhalt und Form ist eben ein Zeichen von der Unvollendung des Jonischen Styls in der Lyrik, welcher in die Extreme ging, und sie auch zu Zeiten mit einander verknüpfte. Wie Härte auf [201b] der einen Seite in den Jamben, so kam auf der andern Weichlichkeit zum Vorschein, welche auch durch die strengere Gesinnung nicht ganz überwunden werden konnte, sondern sich dabey durch die Wahl weibischer und gleichsam zerbrochner Rhythmen verrieth. Es wird nicht geläugnet, daß diese ältesten Elegieen nicht dem ungeachtet von einer bezaubernden und verführerischen Schönheit gewesen seyen; diese ist schwer zu übertragen, weil die nachläßige Anmuth so sehr an der Sprache haftet, und die Wahl der vielsylbigen Wörter im Pentameter, welche ihn weich machen, die selbst dem Tyrtaeus eigen ist, im Deutschen fast nicht nachgebildet werden kann. Mimnermus hat auch Spottgedichte gemacht, und da er nur als Elegiker genannt wird, so muß man annehmen, daß er wie andre den streitenden Inhalt in die geliebte Form

aufgenommen. Aus einer merkwürdigen Stelle des Hermesianax sollte man beynahe schließen, daß die Elegie wie andre lyrische Arten ursprünglich bey Gastmählern improvisirt worden sey.

5 Da die Elegie nicht mit der übrigen Lyrischen Poesie zugleich in Verfall gerathen ist, sondern sie überlebt hat, ja ihre höchste Cultur erst unter den Händen der Alexandrinischen Dichter erhalten, deren Nachfolger, die Römischen Elegiker wir noch haben, so werde ich ihre [202a] Geschichte erst nach Be-
10 endigung des Abschnitts von der eigentlichen Lyrik abhandeln, und alsdann die des Lehrgedichts anfügen, dessen Keim wie im Hesiodus so in den ältesten Elegieen liegt, wie es denn auch nachher, theils in epischer theils in elegischer Form bearbeitet worden.

15 Alkman war einer der ältesten melischen Dichter, und das Haupt der Liebessänger; zugleich aber muß er Lieder von ernsterem Inhalte gesungen haben (wie z. B. eine Hymne auf die Dioskuren) wegen deren ihn die kriegerischen Spartaner zum Mitbürger aufnahmen, da er ein Lydier von Geburt
20 war; und seine im Lakonischen Dialekt geschriebnen Lieder in hohen Ehren hielten und bey öffentlichen Gelegenheiten sangen.

Im Alcaeus und der Sappho, welche Zeitgenossen waren, erreichte, wie schon bemerkt worden, die melische Poesie
25 ihre Vollendung; beyde bedienten sich des Aeolischen Dialekts und waren aus der Insel Lesbos gebürtig. Alcaeus hatte das mit dem Alkman gemein, daß er neben den ernsteren Gesängen, worin er seinen Freyheitssinn energisch aussprach, in Liebesliedern mit süßem Verlangen scherzte. Die wenigen
30 Verse, die sich von ihm erhalten haben, finden wir großentheils ziemlich wörtlich über- [202b] setzt beym Horaz wieder, woraus erhellet, daß dieser ihn vorzugsweise vor Augen gehabt, und wir können uns eine Vorstellung vom Alcäus machen, wenn wir annehmen das beste in Horazens höheren
35 Oden nähere sich den Alcäischen an, vermuthlich immer noch aus weiter Ferne. Wenn Horaz auch viele einzelne Stellen entlehnt und benutzt, so mochten sie in ihrer ursprünglichen

Verbindung eine ganz andre Bedeutung haben. Immer bleibt zwischen ihnen der unermeßliche Abstand von origineller Begeisterung und dem beseelenden Hauch selbstgeübter Musik bis zu einem gelehrten Studium in einer ungelenkigen Sprache, wo so vieles in den lyrischen Formen schon conventionell geworden war.

Die Sappho ist von den Griechen allgemein als ein Wunder der Natur, als die Verkündigerin des Göttlichen in weiblicher Gestalt betrachtet worden. Der Verlust ihrer Gesänge ist unter so großen Verwüstungen der Zeit doch vielleicht der allerschmerzlichste, um so mehr da man weiß, daß sie ganz gewiß auf uns gekommen wären, wenn nicht die barbarische Frömmigkeit der Geistlichen unter den byzantinischen Kaisern, die ihrigen mit denen andrer Erotiker, welche buhlerische Wollust athmeten geflissentlich zerstört hätte. Fragmente haben [203a] sich von ihr noch mehre erhalten, wie vom Alcaeus, oder sie sind schon vollständiger gesammelt; darunter ist ein beträchtliches Stück, und ein ganzes Melos. Jede Zeile von ihr verräth eine schöne liebeglühende weibliche Seele, mit einer Anmuth ausgesprochen, daß es uns nicht wundern darf, wenn man sie die zehnte Muse und vierte Grazie genannt hat, was damals noch keine abgedroschne Phrase geworden war. Von Seiten der Sitten hat sie nicht den besten Ruf, und es läßt sich schon denken, daß ein Mädchen, die so weit aus der Eingeschränktheit herausging, worin die Griechischen Frauen im Allgemeinen gehalten wurden, daß sie als Künstlerin auftrat, auch sonst nicht ganz in den Gränzen bürgerlicher Einrichtungen wird geblieben seyn. Überdieß darf man nicht vergessen, daß die Griechische Religion Vergötterung der Natur, in deren Tempel auch die sinnliche Wollust als eine ewige Urkraft derselben ihre Stelle behauptete: Venus wohnte im Olymp, und das gerettete Lied der Sappho ist eben ein sanft klagendes Gebet an diese Göttin des Reizes und der Freuden. Griechische Gesinnung war es ferner, was man sich nicht schämte zu fühlen, sey auch erlaubt auszusprechen, unter der Bedingung der Schönheit nämlich; [203b] und da die Poesie für die Ungeweihten doch immer ein Myster bleibt, so durften auch

die Geheimnisse der innigsten und zartesten Regungen einer weiblichen Brust, in diesen ambrosischen Schleyer gehüllt, ans Licht treten. Wir müssen auch unsre heutige Publicität dabey vergessen: Sappho schrieb ja nicht für den Druck, sie sang
5 sich und ihren Freundinnen und Freunden, und nur die gränzenlose Bewunderung der Zeitgenossen ließ ihre Lieder nicht im Dunkel der augenblicklichen Veranlassung bleiben, und nöthigte sie zur Unsterblichkeit. — Unter jenem glühenden Himmel, bey der entzündbarsten Regsamkeit der Sinne, die bey der Griechi-
10 schen Nation durch nichts gedämpft ward, vielmehr durch eben das, was die Grundlage ihrer harmonisch vollendeten Bildung war, nämlich den sinnlichen Götterdienst und die schöne Gymnastik volle Nahrung erhielt, mußte in diesem Stück das Gefühl der Freyheit sich in Unnatur ausprägen, indem der Genuß
15 der Schönheit nicht bloß ein knechtisch der Natur abgetragner Zoll seyn sollte. Ich scheue mich nicht, diesen Satz hier zu wiederhohlen, den man meinem Bruder schon zum Verbrechen gemacht hat; was unter uns, nach unsrer Nationalität, [204a] unserm Klima, unsern angeerbten Sitten, Verfassung und
20 Religion, schändlich ist, bleibt es darum nicht weniger, wenn es gleich bey den Griechen, besonders wo es in der bildenden Kunst und Poesie erscheint, anders beurtheilt werden muß. — Möglich ist es daher immer, daß das Anstößigste, was der Sappho Schuld gegeben worden, nicht ohne Grund ist; allein
25 möglich auch, und mir weit wahrscheinlicher, daß man sie misgedeutet hat, und daß enthusiastische Freundschaft bey ihr die Sprache der Leidenschaft annahm, und selbst bis zur heftigsten Eifersucht ging. Wissen wir doch, daß der Weise Sokrates kein Bedenken trug, diese Einkleidung für den heiligen Trieb
30 sittlicher Mittheilung zu wählen; und unter den Neueren hat Shakspeare, eins der reinsten und edelsten Gemüther durch seine Jugendgedichte Anlaß zu einer ähnlichen brutalen Misdeutung gegeben.

Noch mehr: es ist ausgemacht, daß die Attischen Komödien-
35 schreiber den Charakter der Sappho auf die verwegenste Art gemishandelt haben, indem sie sie als eine schon fabelhaft gewordne Person auf die Bühne brachten. Sie dichteten ihr

eine Menge Liebschaften an; ihre Liebe zum Phaon, und ihr Sprung vom Leukadischen Felsen [204b] aus Verzweiflung von ihm verlassen zu seyn, ist vermuthlich bloße Erfindung. Wiewohl nun diese Anekdoten aus einer so schlechten Quelle herflußen, wurden sie doch wiederhohlt, und gewannen nach und 5 nach das Ansehen historischer Wahrheit. Man war so weit gegangen den Anakreon als ihren Liebhaber aufzuführen, da er doch durch einen Zeitraum von vielleicht 60 Jahren von ihr getrennt war, und Hermesianax spielt hierauf an, er macht den Anakreon zum Nebenbuhler ihres wirklichen Zeit- 10 genossen, des Alcaeus. Der verächtliche Ovid endlich hat dem Fasse den Boden eingeschlagen, und in seiner Epistel der Sappho an den Phaon, jene ordentlich zu einem kleinen Ungeheuer, zu einer Art verbuhlter Zigeunerin gemacht. Daher sind nun meistens die Vorstellungen der Neueren entlehnt; 15 und es ist auch nicht zu läugnen, daß das Gedicht ächte Züge enthält, wenn man sie nur von der rhetorischen Spreu gehörig zu sichten weiß.

Von einer edlen Sittsamkeit zeugt die dem Alcaeus ertheilte noch aufbewahrte Antwort der Sappho. Dieser hatte 20 sie in einigen Versen angeredet: Ich will etwas sagen, aber mich hindert die Scham. Sie erwiedert:

[205a] Wandelte des Guten Lust und Schönen dich an,
Und regte sich nicht die Zunge übles zu sagen,
So nähme die Scham nicht die Augen ein, 25
Sondern du sprächest von dem, was recht ist.

Über ihre Schönheit haben wir das gültige Zeugniß des Alcaeus. Dieser nennt sie: dunkellockige heilige lieblichlächelnde Sappho. Anakreon scheint mit ihrer Poesie zugleich ihre Sitten zu loben, da er sie „die süßstimmige Jungfrau“ nennt. 30 Die Anthologie enthält eine Menge Lobgedichte auf sie. Auch Horaz charakterisirt in einigen schönen Stellen die Sappho wie den Alcaeus.

Vom Anakreon, der wie schon gesagt, beträchtlich später als beyde lebte, ein Jonier war und im Jonischen Dialekt 35 dichtete, haben wir angeblich noch ziemlich viel, nämlich einige

50 kleine Stücke, die, zum Beweise, daß das Unbedeutendste und Schlechteste den Neueren immer am besten gefällt, ins unendliche commentirt, übersetzt, zur Nachahmung angepriesen und wirklich nachgeahmt sind. Diese Gedichte enthalten nichts
5 als fade süßliche Tändeleyen, ohne Geist und Seele, und in ihrer angemaßten Lüsternheit kraftlos, alles dieß in einer einförmigen Dudeley der kunstlosesten Verse. Die kindische [205 b] Albernheit darin hat man für kindliche Naivetät, das läppische Unvermögen, die eigentliche Unmündigkeit, für schöne Einfalt
10 verkaufen wollen. Aber wie kam denn Anakreon wird man fragen, in dem schönsten Zeitalter der Griechischen Kunst und Poesie zu dem Ruhme, der süßeste Sänger der Liebe zu seyn, wenn seine Lieder nicht besser sind? Seine Ehre ist bald gerettet, denn die ihm zugeschriebnen Stücke sind zuverläßig
15 nicht ächt. Außer dem grammatischen Beweise, der aus Wörtern und Wendungen, dann auch aus Verstoßen gegen das Sylbenmaß geführt werden muß, liegt der hauptsächlichste, der aber freylich dem, welchem der Sinn für das classische Alterthum, und die Übung desselben abgeht, nicht einleuchtend gemacht
20 werden kann, in dem erzmodernen Ton, in der durchaus nicht antiken Art alle Dinge anzusehen und anzufassen. Doch lassen sich auch sehr handgreifliche Verstoße gegen das Kostum nachweisen. So ist es fast gar zu grob, daß in Carm. LV die Parther genannt werden, eine Nation, die erst in den
25 letzten Zeiten der Römischen Republik auf den Schauplatz trat. Die Idee eines Porträts in C. XXVIII und XXIX, und zwar wie es nach dem ersten scheint in Wachsmahlerey, ist dem Zeitalter des Anakreon durchaus fremd; [206 a] wenn die bildende Kunst damals überhaupt schon Porträte unter-
30 nahm, welches ich bezweifle, so mochte es noch eher in der Skulptur geschehen. Aber die ganze Vorschrift an den Mahler ist im Widerspruch mit dem strengen Style der Kunst, der damals, noch vor einem Polygnot, herrschte. Der abgeschmackte Mensch, der diese Gedichtchen verfertigt, verräth freylich daß
35 er durchaus keine Vorstellung von wahrer Schönheit der Form hatte; er verlangt, der Mahler solle dem geliebten Knaben den Leib des Bacchus und die Schenkel des Pollux geben:

daraus wäre ein unerhörtes Ungeheuer geworden. Nach solchen Spuren schließe ich, daß diese Sächelchen dem Anakreon in sehr späten Zeiten untergeschoben worden; ja mir scheint, daß es ein christlicher Dichterling war, der seine Albernheiten unter dem Namen jenes heidnischen Dichters zu Tage förderte: ein Heyde hätte es schwerlich so unchristlich schlecht gemacht.

Aus einigen Fragmenten des ächten Anakreon erhellet, daß seine Poesie einen ganz andern Charakter hatte. Besonders merkwürdig ist eines, worin er sagt:

> Eros hat mich getroffen mit großem Beil gleich einem Schmide, und mich in einem [206b] reißenden Waldstrome gebadet; und emporgehoben wie vom Leukadischen Felsen tauche ich unter in die graue Woge, trunken vor Liebe.

Dieß beweiset die heftige Glut der Leidenschaft, welche der Dichter besang; die wenigen Zeilen reichen hin, den ganzen Schwall unächter Gedichte zu vernichten. Zwar finden sich unter den Fragmenten andre sanftere, woraus man einigermaßen begreift, wie man unternehmen konnte, jene für anakreontisch auszugeben. Z. B. folgendes, welches immerhin ein für sich bestehendes Lied mag gewesen seyn.

> O jungfräulichen Blickes du,
> Knab', ich suche dich, doch du hörst
> Nicht, unwissend, daß mein Gemüth
> Du kannst lenken am Zügel.

Andre sind den vorhandnen im Sylbenmaß noch ähnlicher. Ob sich in die untergeschobnen noch Trümmern aus ächten hinüber gerettet haben, bezweifle ich: jene scheinen aus einer so späten Zeit zu seyn, wo man vielleicht den Anakreon nur noch vom Hörensagen kannte, wo seine Werke gar schon untergegangen seyn mochten.

Der große Beyfall unsers gegenwärtigen Anakreon rührt wohl von der Gedanken- [207a] losigkeit her, womit man ihn weglesen kann als wenn man eben dünne Milch hinunterschlurfte. Die Nachahmungen, die zum Theil darin sehr glücklich waren, daß sie wirklich dem Original gleichen, ja wo

möglich seine schlechten Eigenschaften noch übertreiben, haben sich daher endlos vervielfältigt; sie rühren aus dem Wohlgefallen am Nichts her, das sich in unserm Zeitalter auch durch manche andre Symptome kund giebt. Ich möchte darauf anwenden, was der kluge Narr Probstein beym Shakspeare sagt, dieß sei der eigentliche falsche Vers-Galopp, und unternehme es, acht Jahre hinter einander so zu reimen, Essens- und Schlafens-Zeit ausgenommen.

Ibycus war ein Zeitgenosse des Anakreon, dichtete aber im Dorischen Dialekt. Er ist unter den damaligen Erotikern als der Lieberasendste berühmt, welches auch einige Zeilen von ihm beurkunden. Von seinem Tode erzählt man eine merkwürdige Geschichte.

Dieß wären unter der Neunzahl der Lyriker die vornehmsten Melischen Sänger. Stesichorus aus Himera in Sicilien soll den **Chorgesang** erfunden haben, doch wird gestritten, in welchem Sinne dieß zu nehmen sey. Wenn auch schon vor ihm Chöre aufgeführt wurden, [207b] so scheint er doch wenigstens ihre Form kunstmäßig vollendet zu haben, wie wir sie nachher beym Pindar finden. In den Gedichten des Stesichorus ist eine merkwürdige Rückkehr zur Mythologie, deren sich die Lyrik bey ihrem Anfange fast gänzlich enthielt und den Stoff aus der Gegenwart hernahm. Seine Gesänge zeichneten sich durch Nachdruck aus, Quinctilian sagt, er habe das Gewicht des epischen Gesanges mit der Lyra getragen. Nach den Titeln müssen sie sich mythische Geschichten (nicht gelegentlich herbeygeführt wie im Pindar) zum Gegenstande gewählt haben; darauf bezieht sich auch die Anekdote von der Helena. Vermuthlich waren sie von größerem Umfange wie die meisten lyrischen Gesänge: es scheint daß unter der Zahl der Lyriker im Stesichorus auch ein Beyspiel von der möglichsten Annäherung der lyrischen an die epische Gattung vorkommen mußte; und in dieser Hinsicht würden sie uns sehr lehrreich seyn.

Simonides, der nicht mit andern späteren Dichtern desselben Namens verwechselt werden muß, hat theils Hymnen und Paeane geschrieben, theils Klagelieder, die ihm besonders

gelungen seyn sollen, und wozu vielleicht ein wunderschönes Stück von der im Kahn [208a] ausgesetzten Danae gehört; dann hat er aber auch die großen Begebenheiten seiner Zeiten, die Heldenthaten der Griechen im Persischen Kriege besungen. Man hat verschiedne Anekdoten 5

* * *

[Band III. 2a] Ramlers Anakreon ziemlich gut. Vergleich: Anakreon Froschgequak, Sappho Nachtigall . . . . . — Pindar, Adler, Gipfel. [Ramler — Sapphische Ode.]

Pindar. Zeitalter: Simonides — Pindar. — Bacchylides. — Perserkrieg. Zeitgenosse des Aeschylus. Thebaner, 10 Boeotische Sau. — Sein Vater Flötenspieler. Unterricht: Lasos Musik; Myrtis; Korinna, Anekdote; Zuhörer des Simonides. Was heißt das? Politische Wichtigkeit. Geldbuße der Thebaner, Athen bezahlt. — Fast göttliche Verehrung. Besuche von Pan. Einen Paean vor ihm getanzt. Einladung zum 15 Gastmal des Gottes in Delphi. Eiserner Stuhl daselbst — Sein Tod, 66 Jahre alt. Im Schauplatz, im Schooß seines Lieblings Theoxenos sitzend. Ehre nach dem Tode. Lacedaemonier. Alexander.

Werke. 17 Bücher, 4 davon übrig, doch nicht vollständig. 20 Von den übrigen zum Theil Namen unverständlich. Z. B. Prosodien, Enthronismus; sonst Paeane, Hymnen, Enkomien, Tanzgesänge, Dithyramben, Skolien, Threnoi. — Horaz über Pindar erwähnt einige Hauptarten. — Falsches Bedauern, daß sich das uninteressanteste erhalten. Siege einförmig, 25 Mythologische Digressionen ꝛc. — Rührt her aus Mangel an Sinn fürs Antike und rüstigen Lebensgenuß; Passion der Griechen für Feste; der Zwang, die Bedürfnisse, die Mühseligkeiten aufgehoben, alles schöne zusammen gedrängt. Ergießung

der Geselligkeit. Ewige Brautbewerbung des ganzen Staatswesens um sich selbst. — Olympische Spiele höchster Selbstgenuß der Griechischen Nation. Blüthe der Gymnastik und Musik, Hauptzweige der Bildung. Beschreibung in meiner
5 Elegie.

Sonstige falsche Vorstellungen: Dunkelheit, unentwirrbare Verflechtung, Verworrenheit, Unordnung, abrupte Kürze. — Ferner ausgelassne wilde blinde Oden Begeisterung.

Im Betreff des ersten: Wir Schüler des Griechischen.
10 Zusammenbuchstabiren. Tönende Flexionen ins Ohr fallen [2b], ferner langsamer deutlicher Gesangsvortrag — noch mehr als Rede, gleichsam vervielfältigte Rede, alle Stimmen nur eins. — Wie leicht sind die Pindarischen Hymnen in Vergleich der Aeschyleischen Chöre fürs Theater. — Ferner
15 Gegenwart, Umgebung, verloren gegangne Beziehungen.

Allgemeine Meynung von den Oden. Tolles Anstellen der Neueren. Geschichte von H. Jevers. — Horaz scheint dafür zu sprechen. Bedingter Zweck der Stelle bey ihm. Ferner poetische Einkleidung: von Kunst und Absicht läßt sich weniger
20 sprechen in Versen, als von Natur-Eingebung ꝛc. —

Jedoch hat Horazens Ansicht auch ihre Richtigkeit, nur synthesirt mit dem Gegensatz: Naturantrieb = Kunst, zusammentreffen. Pindars Ausspruch.

Verwechselung der Oden-Begeisterung mit der mystischen
25 bacchischen u. s. w. — Diese kann sich nicht unmittelbar in Poesie ergießen, obwohl ein herrlicher Gegenstand für die Darstellung. Musikalische Darstellung bringt schon Ruhe in die Gemüthsbewegungen, Schweben, Verweilen. — Darstellung reger unruhiger gegenwärtiger Leidenschaft — mittlere
30 lyrische Gattung. In der höchsten vollendete Rückkehr zur Ruhe und Besonnenheit. „Ohne Zweifel Gipfel der Ausbildung und Schönheit, wenn der gesellige Geist des Dichters sich selbst anschaut, und er sich im Spiegel seines Innern mit frohem Erstaunen in edler Freude zu betrachten scheint.“
35 Bewußtseyn des Bewußtseyns ins unendliche fort; Gemüthsbewegung über die Gemüthsbewegung. Idealität des Gefühls, alles Irdische abgelegt.

Auf dieser Stufe Pindar. Künstler im höchsten [2 c] Sinn Plastischer Künstler. Sein Bewußtseyn darüber. Bilder: Fronton eines Gebäudes, Trinkschale, Krone von Gold Elfenbein und Perlen. — Wandelnde Statuen. — Vielfache Hymnenflechtung. — Arbeit an einer Hymne: Delos und Thebe.

Unendliche Künstlichkeit: nicht nur in Diction und Rhythmen — sondern im Bau des Ganzen. Labyrinthischer Tanz, wo mit einmal die ganze Figur dasteht. Alles beziehungsvoll, bedeutsam. Keine Erwähnung ohne Grund. — Verschweigung, leises Berühren des Nachtheiligen. Einkleidung weisen Raths. Jede Tiefe der Absicht. Maß und genaue Schicklichkeit. Abgerißne Kürze auch falsch gedeutet. Ist keine Übereilung. Kostbarkeit der Momente bey dem hohen Fest. Alles zusammen fassen. Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft, Menschen- Helden- Götterwelt. Die Blüthe von allem.

Wie stehts dabey um die Lyrische Begeisterung? Es kommt dabey gar nicht auf die Unruhe, sondern auf die Durchdrungenheit an. — Epischer Gang — ruhige Bewegung in grader Linie. Höchste Lyrik ebenfalls ruhig nur in concentrischen Schwingungen. Gleichnisse: mittlere Region, obre heitre. Falkenflug — Schweben, plötzliches Treffen. —

Charakter Pindars: Süße Pracht, harmonische Vollendung, festliche Verklärung aller Dinge, ruhige weise Würde — selbst bey zweydeutiger Gelegenheit. - - Sophokles. Pythagoras. Chiron.

[1a] Nach der großen Lyrischen Epoche **Dithyramben** allein große Originaldichter. Hauptsächlich, scheint es, in Athen cultivirt.

Erfindung des Dithyrambus vom Herodot dem Arion, Schüler des Alkman zugeschrieben (35. Olymp.) — Vermuthliche Wichtigkeit der Musik dabey. Ausdrücklichkeit und großes Ansehn dieses Zeugnisses. [Pindars Übereinstimmung Korinth. — Vielleicht von der chorischen Aufführung.] Fragment vom Archiloch müßte demnach unächt seyn. — Dithy-

ramben von andern Lyrikern Lasus, Praxilla, Bacchylides [Viele]. Pindar von diesem ein beträchtliches Fragment. — Besingt allerdings den Bacchus. Falsche Vorstellung als wenn die Dithyramben keinen andern Inhalt gehabt. — Gattungsnamen hingen bey den Alten weniger am Inhalt als der Form. Dunkelheit, wie diese gewesen. Wenn nur alle Fragmente und Notizen erst zusammengestellt wären. Aufführung mit begleitender Leyer, Flöten und Tanz hatte der Dithyrambus mit den Chören gemein. Cyklischer Chor. — Vermuthung über die metrische Form, daß der Dithyrambus keine Strophen gehabt. Brauchte darum doch nicht regellos zu seyn. Monodie.

Melanippides, ungefähr Zeitgenosse Pindars. Zwey des Namens. Scheint ein Athener gewesen zu seyn. Urtheil des Aristodemus beym Xenophon. Wichtigkeit desselben. — Was darin liegt. Menge der Dichter, Wahl. Vollendete Harmonie und Verhältniß auch im Dithyrambus. — Vorliebe der [1b] Spätern[1]: Timotheus, Philoxenus. Anekdoten von diesem als witzigen Kopf. Seine Leckerey. Umgang mit dem Dionysius. Einfall mit dem Fisch. Urtheil über seine Verse. — Anspielung auf ihn in dem Kyklopen. — Meine Vermuthung daß die Idylle des Theokrit daher entlehnt sey. Hermesianax. — Perser des Timotheus. Aristoteles Aussage von der Mimesis im Dithyrambus. Friedrichs Vermuthung — Ausschweifung des Dithyrambus in die Satyrischen Dramen. Entgegengesetzte Vermuthung: Satyrisches Drama aus dem Dithyrambus. Arion Satyrn reden lassen. — Meine Elegie.

Horaz. Stifter der künstlich nachgeahmten, von Musik nicht mehr begleiteten Lyrik. Wird gewöhnlich noch viel zu sehr für Original gehalten, da man doch das Gegentheil

---

[1]) Plato für die Dithyramben Poesie, vermuthlich weil er in ihr die unmittelbarste Darstellung des Unendlichen fand. Aristophanes dagegen Dithyrambendichter als Sophisten.

weiß. [Plautus und Terenz.] Wie wenige Fragmente von Alcaeus haben wir, und doch 4 bis 5 Oden des Horaz unverkennbar aus jenem entlehnt, ein paar davon sogar augenscheinlich übersetzt. Außerdem Stellen aus dem Pindar, Anakreon, Simonides, vor Augen gehabt. Nachrichten alter Ausleger von nachgeahmten Gedichten des Stesichorus und Simonides. Vermuthlich steckt auch eine Anzahl nachgebildeter Sapphischer und Archilochischer Stücke unter seinen Oden. — Diese beyden giebt er nächst dem Alcaeus als [1c] seine Hauptmuster an. Archilochische Sylbenmaße nicht bloß in den Epoden.

Vorzunehmende Sichtung der Horazischen Oden: 1) bloße Studien und Nachbildungen des Griechischen. [Hier bloß zuweilen Italienische Namen von Gegenden, Weinen, Mädchen Griechischen substituirt.] 2) Anpassung eines Griechischen Vorbildes auf eine gegenwärtige Gelegenheit. Alcäus — Tod des Myrsilus — der Cleopatra. Das Anpassen ist überhaupt ein übles Handwerk, kann nur unvollkommen gelingen. — Das Costum zuweilen nur unvollständig verändert: Falerner — Opuntiae frater Megillae. — 3) Oden, die er ganz ursprünglich entworfen, und wobey er Griechische nur stellenweise benutzt. Vermuthlich nur wenige. Hauptsächlich im 3ten und 4ten Buch.

Zweifel an Horazens künstlerischer Infallibilität. Er rühmt sich als Römischer Lyriker Erfinder und Original zu seyn. Nicht so ganz richtig. Lyrische und Archilochische Stucke beym Catull. Die ersten Bearbeiter der Römischen Poesie waren aufs Epische und Tragische hauptsächlich gefallen. Vielleicht mit Recht. Spiritus animosus, acer. Tragische Rhetorik. — Ungewißheit, wie sie es mit den Chören mögen gemacht haben. Melische Formen in den Chören des Seneca. — Unfähigkeit der Römischen Sprache zu den Pindarischen Sylbenmaßen vom Horaz eingestanden. —

Vielleicht muß die ganze Einführung der Lyrik ins Lateinische als ein halbmislungner Versuch angesehen werden. Urtheile vieler Zeitgenossen darüber. Klagen des Horaz. — Zweifel, ob [1d] nicht Horaz in der Diction der Sprache

oft eine gelehrte unwillkommne Gewalt angethan. Virgil hierin glücklicher. Ganze nachherige Poesie der Römer Virgilische Phrase. — Elegie Wurzel gefaßt, und einheimische Gestaltung gewonnen. Horaz blieb der einzige Lyriker.

5 Wie er die Griechen mag übertragen haben? Nach den wenigen Proben hat die Simplicität und nachläßige Grazie sehr gelitten. Vielleicht war es nothwendig. Verpflanzte Obstbäume, ganz andre Cultur, beschneiden ꝛc.

Seine Rhythmik. Beschränkung der unendlichen Mannich-
10 faltigkeit auf wenige Formen. Von diesen manche nur Einmal als Experiment. Modification der Sylbenmaße in Abschnitten u. s. w. vielleicht nothwendig. Jedoch Zweifel, ob den damaligen Römern diese Fügung ihrer Sprache in die lyrischen Formen in allewege wohlklingend geschienen. Zweifel
15 über die Paßlichkeit der gewählten Rhythmen. Bey Übertragung aus der Sappho und dem Alcaeus [und Archilochus] dieselben beybehalten. Bey andern Lyrikern aber nicht (Bacchylides, Stesichoros). — Sapphisches Sylbenmaß angewandt, wo es nicht hinzugehören scheint. Od. Lib. 1. 2.
20 — Carmen Saeculare, welches ja ein Chorgesang seyn soll. Man fühlt die Unpaßlichkeit nicht so, weil die metrische Form den Charakter des Gedichts anders bestimmt hat.

Conventionelle Kunstsprache der Lyrik, von Horaz auf die späteren fortgepflanzt. Mangel [1e] des belebenden Hauchs
25 der Musik. Wiewohl diese beym Pindar und andern Griechen nicht auf uns gekommen, ist es doch ausgemacht, daß wir ihn mit genießen. — Lyrik im Treibhause. — Ausgearbeitete aber kalte Eleganz der Horazischen Oden. Mühsamkeit, womit er dichtete, von ihm selbst eingestanden. Thorheit da von
30 Begeisterung, exaltirtem Gemüthszustande zu sprechen. Alles dieß bloß Lyrisches Costum. — Die meisten von Horazens Oden Gelegenheitsgedichte. Nicht so wie Lyrische Gesänge es seyn dürfen: daß eine bestimmte Umgebung der dargestellten Eigenthümlichkeit gleichsam als Körper angebildet
35 ist. — Nein, abgenöthigte Complimente. Beyspiel von Aelius Lamia — genealogische Anmerkung. — [Manche Oden möchten als Ganze trotz allen Künsteleyen schwerlich zu recht

fertigen seyn, weil sich das entlehnte und eigne nicht recht verschmelzen.]

Schätzbarkeit des Horaz von Seiten des Charakters. Freyheitssinn, Mäßigung, Liebe zur Unabhängigkeit. Verachtung der Reichthümer — vermuthlich mit der bestimmten Beziehung gegen Maecen und August so oft erklärt. Das absichtsvolle seiner Oden. Von manchen neueren Auslegern dem lyrischen Enthusiasmus zu lieb weggeläugnet. Feinheit der Wendungen — Urbanität, Andeutungen und Winke. — Freylich nicht die weise Überlegenheit des Pindar. — Wieland über die versteckten Absichten in seinen Oden. — [1te Epode. Gleichsam Apologie. Zweydeutige Gesinnung.]

Am meisten Wärme eignen Gefühls bey der Anpreisung eines still gemäßigten Lebens, [1f] bey Äußerungen des Römischen Patriotismus, und Aumahnungen zur Herstellung strenger Sitten (3.—4. Buch). Auch hier vielleicht Alcaeus sein Vorbild. — Bey muthwilligeren Auffoderungen zum Genuß des Lebens, d. h. Liebe und Wein, folgt er ganz den Griechen, oder fällt dann und wann ein wenig ins Cynische. (Hetäre-Scortum.) — So auch in den Archilochischen Stücken häßliche Darstellung ohne Vergiltung. Eins der vorzüglichsten Stücke beym bürgerlichen Kriege die Auffoderung Rom zu verlassen. Jugendliches Feuer.

Übersetzungen: Ramler, Eschen, Voß. Keine noch vollkommen.

Moderne Nachbildungen der Classischen Lyrik. Überhaupt mislich. Das Lyrische — Eigenthümliche — Sprache und ihr angebohrne Werse.

Einheimische Naturformen — Lieder. Beabsichtete Nachahmung der Classiker — Oden. — Jene weit interessanter National-Eigenthümlichkeit — Veredelte Naturformen in der Romantischen Lyrik: Canzone, Sonett, Sestine rc. Erhebung zum Styl. Spanische Formen: Cancion, Decime, Romanzen Bürger. —

Unvollkommne Anwendungen der Pindarischen Formen vom Italiäner Alamanni. Keine Bedeutung. — Verkürzung der

Canzonen Sylbenmaße zur Nachahmung des Horaz — Chiabrera. Spanische [1g] Liras von neueren. Englische Pindaric. Schwerfällige erkünstelte Confusion. Gray. — Oden an Allgemein-Begriffe. — Dieses hauptsächlich das
5 Gebiet der Franzosen.

Eigenthümliche lyrische Formen bey diesen. 10 zeilige Strophe. — Weniger gut die Alexandrinischen. Länge der französischen Oden. Discours en Vers. Unlyrische Vollständigkeit und Deutlichkeit. Verwundrung über diese. — Pomphafte
10 Declamation; jedoch immer Herrschaft des Raisonnement.

Malherbe. 1600. Poetische Anklänge in ihm, grade das, was die heutige französische Sprache und Observanz ausgeworfen. Specieller, nicht bloß allegorischer Gebrauch der Mythologie, und Anwendung derselben auf das Neuere.
15 Türken. Er wagt es noch etwas bestimmtes zu nennen, bizarre und kühne Bilder, und dem entsprechende Reime. Absinthus Labyrinthus — Parque marque. Die Ehre Heinrichs Eurysthenes. — Poetische Ideen der Vorzeit, die sich noch in ihm regen: Astrologie, Ritterthum, Kreuzzüge.
20 Hyperbel. Stolze Art von sich selbst zu reden.

Rousseau — Malherbe's würdiger Nachfolger. Die sonorsten Verse. Ein mehr als Französischer Dichtermund. Beyde vielleicht wahre [1h] Odendichter, wenn ihnen nicht Sprache und Nationalität im Wege gestanden. —
25 Paraphrase der Psalmen. [Alexandriner und andre.] — Lehroden allgemeinen Inhalts und andre auf specielle Begebenheiten. Hier das beste. Proben.

Delille's Dithyrambus sur l'immortalité de l'ame.

Deutsche Oden. Nachahmung der Französischen Oden-
30 formen in der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Cramers Psalmen. Oden meines Vaters.

Frühere Bestrebungen der Deutschen in der Ode. Weckherlin, Opitz — Pindarische Sylbenmaße herstellen. Fleming der eigentliche Lyriker. Wahre Begeisterung. Einfache Natur-
35 formen.

Neuere beabsichtete Annäherung an den Horaz. Uz tri-

vial, klanglos. Lyrisches Formelwesen. Beyspiel an einer Ode von der Reiterey des H. Jevers.

Ramler. Hat in seiner Jugend einen poetischen Moment gehabt durch die Größe des Gegenstands gehoben. [Horazische Kürze. Blüthe von allem.] Versuch mit den gereimten Sylbenmaßen verunglückt. — Unrhythmisches Ohr. Unglückliche Verbesserungen. Nachherige Leerheit.

Klopstock. — Stollberg. — Voß.

[Band II. 209a] Geschichte der Elegie.

Diese Dichtart, welche, wie schon bemerkt worden, als die Zwillingsschwester der Jamben und erstgebohrne Tochter der epischen Poesie zu betrachten ist, kam ohne Frage in Jonien zum Vorschein, wie getheilt die Meynungen auch über den Erfinder seyn mögen, für welchen jedoch sehr bedeutende Zeugen (Hermesianax, Propertius, an einer Stelle auch Horaz) den Mimnermus anerkennen;[1]) und sie wurde nachher auch am meisten von Jonischen Dichtern und im Jonischen Dialekt bearbeitet. Ihre Verwandtschaft mit dem epischen Gedicht offenbarte sich gleich bey ihrer ersten Anwendung. Denn wie das Epos bey seiner natürlichen Gränzenlosigkeit sich dennoch wieder ins enge ziehen konnte, so daß, wie wir gesehen haben, das kürzeste Gleichniß, eine Episode von wenigen Zeilen oder summarische Erwähnung entfernter liegender Mythen, noch alle Merkmale des großen Ganzen an sich trägt; wie es daher auch zum Sittenspruch tauglich befunden ward, und in einer einzigen Lehre, welche es wie die Thaten der Vorzeit, in Rhythmen gebracht, dem Andenken der Nachkommen empfahl, die epische Darstellungsweise, jene ruhige Besonnenheit vernehmen lassen konnte; [209b] wie nach der losen Verknüpfung in Raum und Zeit, womit sich das Epos begnügte, mehrere solche Sprüche an einander gereiht werden konnten, um gleichsam eine gnomische Rhapsodie zu bilden,

---

[1]) Andre nennen den Kallinus oder den Archilochus.

die freylich weit kürzer als die mythische ausfiel; wie daher schon im Hesiodus der Grund zum lehrenden Gedicht in epischer Form gelegt ward: so sind auch unter den wenigen Bruchstücken der ältesten Elegie, welche auf uns gekommen
5 sind, die meisten gnomischen Inhalts. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß Mimnermus eben dem Zeitalter der sieben Weisen voranging, oder zum Theil wenigstens noch ihr Zeitgenosse war, wie er ja mit dem Solon Sprüche gewechselt haben soll. Denn damals wurde der Griechische Geist, wie
10 es scheint, zuerst für allgemeine Wahrheiten empfänglich, die aber, um faßlich zu seyn in der einfachsten Gestalt einer Thatsache vorgetragen werden mußten. Daher die große Freude an dieser neuen Entdeckung: was uns jetzt trivial scheint, war damals weit entfernt es zu seyn; auch gehörte wirklich über-
15 legne Geisteskraft dazu, nicht etwa Begriffe nach einem willkührlichen Spiel der Meynung zusammenzuwürfeln, sondern einen Reichthum selbst gemachter Erfahrungen auf dem kürzesten Wege zur Anschauung zu bringen. Das Gepräge dieses gediegnen Gehalts [210a] tragen alle Lehrsprüche aus jener Zeit
20 an sich. Diese gnomischen Philosophen gingen den Physikern voran, welche es unternahmen den Weltbau zu ergründen; und dieß beydes bleiben doch eigentlich die einzigen gültigen Formen aller Forschung über das menschliche Leben und die Natur der Dinge: wer nicht das Ganze zu begreifen unter-
25 nehmen will, der muß sich begnügen die Resultate der Beobachtung einzeln ohne weitere Verknüpfung darzulegen. Denn durch einen allm[illegible] Fortschritt wird man [illegible] vom Einzelnen zum absoluten [illegible] gelangen, wozu [illegible] sich nur durch einen Machtsp[illegible] eythätigen G[illegible]ebt; und in
30 der Mitte zwi[illegible] Erkenntniß[illegible] Gebiet des Irrthums un[illegible] hypothetisch[illegible]gen. Die philosophische [illegible] Universi[illegible] die zweyte Art des lehrend[illegible] physi[illegible] wovon ich [illegible] noch reden [illegible]

[illegible] im Werk fr[illegible] jene [illegible] sich [illegible] hören? [illegible] Lehrm[illegible] [illegible] weder no[illegible]

an bearbeitet zu werden. Es war also natürlich, daß man, wiewohl man nun schon die Bequemlichkeit der schriftlichen Aufzeichnung hatte, dennoch die epische Überlieferungs- [210 b] art nicht aufgab, und dasjenige, was man aufbewahren wollte, durch metrische Gebundenheit für die Einprägung in das Gedächtniß eignete. Selbst die Sonderung und Begränzung der ausgemittelten Wahrheit scheint die Einfassung gleichsam in den Rahmen eines Verses bedurft zu haben. Man fühlt diese ursprüngliche bedingte Nothwendigkeit der poetischen Form den ältesten Gnomen (sowohl griechischen als orientalischen) an, und daher bleibt sie an ihnen auch für die Folgezeit gültig, wenn gleich jetzt kein wahres Gedicht dadurch zu Stande gebracht werden kann, daß man Lehrsprüche an einander heftet.

Der poetische Schmuck besteht hier vielmehr in der Entledigung von allem Schmuck, und auch deswegen scheint die poetische Form wesentlich gewesen zu seyn, weil es in Prosa nicht so leicht würde gewesen seyn alle störenden Nebenbestimmungen wegzulassen, und das Allgemeine als ein untheilbares Einzelnes hinzustellen.

Schon der Hexameter konnte eine Sentenz als in sich beschlossenes Ganzes kenntlich machen: denn er hat bey seiner übrigen Gleichförmigkeit doch einen ungleichförmigen Schluß, der aber nur eben hinreicht, die verschiednen auf einander folgenden Hexameter nicht ganz in [211 a] einander laufen zu lassen. Eine weit bestimmtere Rundung konnte das elegische Distichon geben, und so erhielt es leicht den Vorzug. Aus demselben Grunde wurde es auch zu Inschriften an Denkmälern u. s. w., wozu man anfänglich den Hexameter brauchte, häufig verwandt, und auf diese Art entstand aus der gnomischen Elegie das Epigramm. Die ältesten Griechischen waren, wie man weiß, eigentliche Inschriften, welche den Zweck hatten das Denkmal zu deuten, die Umstände seiner Richtung, die Thatsache welche auf die Nachwelt gebracht werden sollte, in der nacktesten Schmucklosigkeit darzulegen: und hierin liegt eben die Großheit derselben, da sie Wortmonumente sind, durch welche dem flüchtigen Hauch der Rede die Unvergänglich-

keit des Steines und Erzes verliehen wird. Lessing und andre haben gezeigt, wie, indem man diese ursprünglichen Inschriften variirte, schmückte, mit sinnreichen Gedanken darüber spielte, indem man dergleichen schrieb, die nicht wirklich dem Kunstwerk oder sonstigen Denkmal angefügt zu werden bestimmt waren, endlich auch andre Veranlassungen auf ähnliche Weise bezeichnete, ja sie wohl ganz fingirte, das von uns im engeren Sinne so genannte Epigramm entstand, welches erst bey den [211 b] späteren Griechen und nachher bey den Römern Spielen des Witzes gewidmet ward. Wenn es aber mehr ein zartes Gefühl war, was sich über eine solche Gelegenheit aussprach, so ging das Epigramm wieder in den elegischen Ton über, und so finden wir in der Anthologie eine Menge Stücke, welche theils kleine Elegieen zu nennen sind, theils sich in das Idyllion verlaufen. Ich habe schon bemerkt, daß der Elegie, als einer auf der Gränze liegenden Gattung nothwendig Unbestimmtheit in ihrer Anwendung anhängt.

Der contemplative Hang ist in der ältesten Elegie so vorwaltend, daß beym Mimnermus sich auch das individuelle Gefühl und die Klage über die Vergänglichkeit des Lebensgenusses in allgemeine Sprüche verwandelt. So singt er in einem merkwürdigen Bruchstücke:

Was für Leben und Lust giebts ohne die goldn' Aphrodite?
Todt seyn möcht' ich, sobald dieß mir nicht länger behagt,
Heimliche Liebesgewährung, und holde Geschenk' und das Lager.
Blüthen der Jugend, dahin welken sie, flüchtig entrückt,
[212 a] Männern sowohl wie den Frau'n; wenn dann mühseliges Alter
Annaht, das ganz gleich Schöne den Häßlichen macht,
Immer ihm drückt nunmehr das Gemüth abmattende Sorge,
Nicht mehr labet es ihn Strahlen der Sonne zu schaun.
Nun sind feind ihm die Knaben, und nicht sein achten die Mädchen,
Also beschwerliches hat Greisen verliehen der Gott.

Nicht so ganz verwirft er denn doch das Alter in einer andern Gnome, die er als Motto und kurzen Inbegriff seiner Lebenswünsche ausgesprochen zu haben scheint:

Möchte von Krankheit frey, und von den beschwerlichen Sorgen 5
Sechzigbejahrten mich einst treffen das Todesgeschick.

Der weise Solon war hiemit noch nicht zufrieden, sondern ermahnte ihn, es folgendergestalt zu berichtigen:

Willst du jetzo noch folgen mir Räthendem, dieses zurück nimm; 10
Zürne mir nicht deßhalb, weil ich es besser bedacht,
Sondern vernehmlichen Lauts umdichte das, singe mir also:
Achtzigbejahrten mich einst treffe das Todesgeschick.
Auch nicht nahe der Tod unbeweint mir: meinen Geliebten
Möcht' ich Seufzer und Weh lassen im Sterben zurück. 15

[212b] Dieser milde Gesetzgeber, von dem wir noch eine vortreffliche Charakteristik der menschlichen Lebensalter haben, und einige Bruchstücke politischen Inhalts, die uns den Verlust des übrigen sehr hoch anschlagen lassen (er hatte zuerst die Absicht, auch seine Gesetze in Versen abzufassen) verschmähte es eben so wenig als Mimnermus mit der Liebe zu scherzen, und den sinnlichen Lebensgenuß zu verherrlichen, wie unter andern folgendes anmuthige Distichon beweißt: 20

Jetzt sind lieb mir die Werke der Kypria, samt Dionysos
Gleichwie der Musen, woher Freude den Menschen erwächst. 25

Zu den gnomischen Dichtern ist auch der noch ältere Tyrtaeus zu rechnen, von dem wir, so wie von Kallinus noch einige elegische Bruchstücke, Anmahnungen zu kriegerischer Tapferkeit enthaltend, haben Wenn man von Gesängen hört, wodurch der herbeygerufene Tyrtaeus die entnervten Spartaner von neuem zur Tapferkeit befeuert haben soll, so ist man geneigt, sich darunter begeisterte lyrische Gesänge zu denken, welche alle Hörenden im wilden Taumel mit fortreißen mußten, und man ist befremdet, nichts zu finden, als einen besonnenen Vortrag, worin freylich alle Beweggründe der Vaterlandsliebe, 30 35

[213a] der Ehre, des eignen Vortheils dargelegt werden, welche den Bürger eines um seine Existenz kämpfenden Freystaats zur Tapferkeit bestimmen: aber ohne alle rhetorische Ausschmückung oder Übertreibung in nackter Gediegenheit. Wir müssen uns hier an die große Kraft der allgemeinen Wahrheit in so fern sie augenscheinliche Überzeugung mit sich führt, auf Gemüther welche ungeübt aber frisch an ihre Betrachtung kommen, erinnern. Bey den Spartanern wurden ja auch die Gesetze rhythmisch vorgetragen, und wir müssen annehmen, daß die Sprüche des Tyrtaeus, dem Gedächtnisse eingeprägt, und als gemeinschaftliche Losung der Kriegsgenossen gesungen mit wahrer gesetzlicher Kraft auf sie wirkten. Um eine geordnete und durch Gesinnungen unüberwindliche Tapferkeit war es ihrem Staate zu thun; und in dem Sinne, wie die Grabschrift der bey Thermopylä gefallnen Spartaner lautet: „Hier liegen wir, den vaterländischen Gesetzen Gehorsam leistend," konnten auch die Sprüche des Tyrtaeus für sie ein Feldpanier werden, dem sie mit ganzer Seele folgten, und welches im Stiche zu lassen ewige Schande war.

Eine sehr schätzbare Gnomische Sammlung ist unter dem Namen des Theognis auf uns gekom- [213b] men, mit manchen Lücken und ohne die gehörigen Abtheilungen, welche herzustellen Brunck indessen schon über sich genommen hat. Das Zeitalter des Theognis ist um etwas später zu setzen als das des Solon. Zwischen den Sittensprüchen, die zum Theil an einen Jüngling Kyrnos und andere Freunde gerichtet sind, finden sich aber kleine Stücke, die im eigentlicheren Sinne Elegieen genannt werden können, und meistens Auffoderungen zum geselligen Genusse enthalten in welche bey der heiteren Weisheit der Griechen die sittliche Lehre so leicht überging. Folgende mag zur Probe dienen:

Blühe mir, liebes Gemüth, bald werden ja andere Menschen
Seyn, ich aber im Tod schwärzlichem Staube vermischt.
Trinke den Wein, den dort auf Taygetos mächtigem Gipfel
Mir Weinreben gebracht, welche gepflanzet der Greis
In des Gebirgs Waldkluft, den Himmlischen lieb, Theotimos,
Kühl hinleitend den Quell aus dem Platanengehölz.

Trinkend von dem, wirst weg du die lästigen Sorgen dir scheuchen,
Also gerüstet alsdann fühlst du dich leichter um viel.

Wie schön ist hier dem wehmüthigen Blick in die Zukunft die dankbare Erinnerung an die Vergangenheit beygesellt, um die natürliche Kraft des Weines gleichsam durch die Geschichte seiner Geburt und Erziehung zu erhohen; und indem der Dichter am Schlusse die Gegenwart rüstig ergreift, verknüpft er die beyden Äußersten und der Kreis wird schön geschlossen. [214a] Folgender kleine Hymnus, im Originale von unaussprechlicher Anmuth, kann als die simple Überschrift der gesamten Griechischen Bildung betrachtet werden:

Musen und Chariten, Töchter des Zeus! die einst zu des Kadmos
Hochzeit kommend, allda sanget ein schönes Gedicht:
„Lieb ist alles, was schön; nicht lieb ist aber, was nicht schön;"
Solches Gedicht sandt' aus euer unsterblicher Mund.

Alle diese kostbaren Überbleibsel der ältesten Elegie sind bis jetzt noch gar nicht, oder nur schlecht übertragen, und es ist auch fast unmöglich, ihre ursprüngliche Schönheit wiederzugeben, da ihre kunstlose Einfalt, ihre ungeschminkte nachläßige Anmuth mit der süßesten Wahl der Worte und rhythmischen Wendungen in dem weichen Jonischen Dialekt gepaart ist, und mehr als irgend eine poetische Pracht an der mütterlichen Sprache hängt.

Wie die Elegie sich gleich anfangs zur gnomischen Beschränkung neigte, so war sie auch für die epische Erweiterung empfänglich. Man hat die Notiz vom Mimnermus, daß er einen Krieg der Smyrnäer gegen den lydischen König Gyges elegisch beschrieben; und einige Bruchstücke aus einem Gedicht, welches er zur Verherrlichung einer geliebten Flötenspielerin, mit ihrem Namen Nanno überschrieben hatte sind mythischen [214b] und erzahlenden Inhalts. — Von einem andern Elegiker Phanokles, dessen Zeitalter sich nicht mit Gewißheit bestimmen laßt, hat man noch eine elegische Erzählung

vom Tode des Orpheus, aus einem mythischen Lehrgedichte, die Schönen oder die Eroten genannt, woraus wenigstens erhellet, daß sie sich noch aus der Epoche der reinsten Griechischen Simplicität herschreiben.

5 Aus der mittleren Periode habe ich sonst nur den berühmten heroischen Dichter Antimachus hier anzuführen, der zugleich Elegiker war, und den Tod seiner geliebten Lyde in einem nach ihr genannten Gedicht beklagte, wo er denn, um sich zu trösten die Geschichten der fabelhaften Helden, 10 welche auf ähnliche Art in der Liebe unglücklich gewesen waren, einwebte. Der Alexandrinische berühmte Dichter und Kunstrichter Kallimachus hat darüber ein ungünstiges Urtheil gefällt, indem er es ein breites und ungebildetes Werk nannte; und Catullus sagt:

15 Mag sich ergötzen das Volk an des Antimachus Schwulst.

Indessen wissen wir, daß dieser Dichter in großem Ansehen stand, und Hermesianax spricht von der Lyde mit großem Interesse, ein Zeugniß, das ungemeines Gewicht hat.

[215 a] Die Alexandrinischen Dichter, unter deren Händen 20 die meisten übrigen Gattungen, mit unerfreulicher Künstlichkeit behandelt, abstarben, haben der Elegie eine ganz neue feinere Bildung und eigentlich ihre letzte Vollendung gegeben. Dieß war nicht zufällig, sondern es lag in der Natur der Sache, daß sie bey ihnen, so wie bey den an sich unpoetischen Römern 25 in eigenthümlichen Erscheinungen fortblühen konnte. Unter allen antiken Formen ist keine, welche sich so an das Leben anschmiegt, und dem, welchem es Bedürfniß ist, die Poesie zur Vertrauten seiner Gefühle (und zwar hauptsächlich solcher, wovon jede nicht von der Natur verwahrlosete Jugend mächtig 30 bewegt wird) zu machen, so gesellig entgegenkäme, als gerade die Elegie. In diesen engeren Privatbezirk konnte sich daher die Poesie hinüberretten, wenn sie auch aus den öffentlicheren Verhältnissen des Lebens längst verscheucht war. Die Elegie als ein unauflösliches Gemisch von Leidenschaft und betrach- 35 tender Ruhe, von Wollust und Wehmuth, einzig gemacht die zwischen Erinnerung und Ahndung, zwischen Fröhlichkeit und

Trauer schwebende hin und herschwankende Stimmung auszudrücken, gewährt in ihrer sorglosen Freyheit den schönsten Spielraum [215 b] für alle jene süßen Widersprüche, jene zauberischen Disharmonieen, welche den Schmerz und den Reiz des Lebens ausmachen, und sie wird daher überall, wo sie in ihrer ächten Gestalt auftritt das Entzücken aller gefühlvollen Seelen seyn. Zur Lyrik im großen Styl muß das Gemüth in seinen innersten Verhältnissen strenger geordnet seyn: sie setzt möchte ich sagen eine ganz musikalische Erziehung voraus, wenn nicht über der rhythmischen Ausbildung, welche, wie wir gesehen haben, ganz ins plastische gehen kann, die Eigenthümlichkeit und Unmittelbarkeit des Gefühls eingeblüßt werden soll Zu epischen und dramatischen Unternehmungen wird ein überlegner Geist in Auffassung des objectiven erfodert. Die Elegie darf aber auf die hingegebenste Art subjectiv seyn: sie ist die Poesie selbst im schmuck- und anspruchslosen Morgenkleide, eben erwacht, und die gehabten Träume mit freywilliger Verirrung erzählend. Wo nur Talent und Empfänglichkeit für reine classische Formen auch ohne eigentlich schöpferischen Geist durch Hingebung an eine zärtliche Leidenschaft befruchtet wird, kann das bescheidne Unternehmen nicht mislingen.

Der erste unter den Alexandrinischen Elegikern ist Philetas; ebenfalls wie die bisher genannten, [216 a] ein Jonier aus der Insel Kos. Er steht ganz am Eingange der Alexandrinischen Periode, indem er noch Zeitgenosse Alexanders des Großen gewesen ist, und nur unter dessen unmittelbaren Nachfolgern in Aegypten fortgelebt hat. Er soll von sehr schmächtigem Körper gewesen seyn, und sich über ein sophistisches Problem zu Tode gesonnen haben. Wie dem auch sey, von seinen Elegieen müssen wir uns eine sehr hohe Vorstellung machen, aber leider ist alles, bis auf wenige Bruchstücke noch verlohren, und wenn sich etwas erhalten hat, so möchte es in den Elegieen des Propertius stecken. Seine Zeitgenossen scheinen ihn hoch geehrt zu haben indem ihm nach dem Zeugnisse des Hermesianax eine Statue aus Erz gesetzt ward, vielleicht schon bey seinen Lebzeiten.

Callimachus lebte später unter Ptolemäus Philadelphus

und Euergetes, recht in der Blüthe der Alexandrinischen Kunst und Gelehrsamkeit. Er war ein äußerst fruchtbarer Schriftsteller: was ihm hier aber seinen Platz erwirbt, die erotischen Elegieen, sind ebenfalls verloren gegangen. Wir haben von ihm nur einige epische Hymnen, von antiquarischen Anspielungen strotzend; und eine Anzahl geistvoller aber wegen spezieller Beziehungen schwer [216 b] verständlicher Epigramme, in welchen recht dasjenige herrscht, was die Italiäner brio nennen. Indessen wäre es ungerecht hiernach, besonders nach den Hymnen ihn ganz zu beurtheilen, weil aus den oben angeführten Gründen gerade mythische und didaktische Stoffe am todtesten von den Alexandrinischen Dichtern behandelt wurden. Doch können wir der Vorstellung einigermaßen näher kommen. Unter den Hymnen ist einer in elegischem Sylbenmaß und Dorischem Dialekt abgefaßt, zu Ehren eines in Argos gefeyerten Festes das Bad der Pallas, von dem Dichter während seines Aufenthalts in dieser Stadt geschrieben. Dieses Gedicht ist äußerst lebendig und reizend, aber dabey nicht frey von selbstgefälliger Coquetterie, welches wir wiederum nicht als eine allgemeine Eigenthümlichkeit der Callimachischen Elegieen ansehen dürfen, da diese für eine festliche Gelegenheit gedichtet eine gewisse rhetorische Popularität haben durfte. Die Wahl der elegischen Form scheint nicht zu tadeln, da die Erblindung des Tiresias, als der passendste Mythos hier erzählt wird; „diese Geschichte, welche ein so seltsames Gemisch von Willkühr und Nothwendigkeit, von Zufall und Absicht enthält, scheint für die Elegie welche so gern mit streitenden Empfindungen [217 a] spielt, und Widersprüche verkettet, ein sehr angemessener und glücklicher Stoff zu seyn.“

Ferner haben wir vom Catullus eine Übersetzung einer Kallimachischen Elegie, worin das Haupthaar der Berenice redend eingeführt wird. Diese Königin hatte nämlich für die glückliche Rückkehr ihres Bruders und Gemahls Ptolemaeus aus einem Feldzuge ihr Haupthaar den Göttern zu weihen gelobt; sie hatte dieß wirklich geleistet, aber es verschwand aus dem Tempel, wo es verwahrt ward, und ein schmeichelnder Astronom, Conon, versetzte es unter die Sterne, um es dem

Kranz der Ariadne beyzugesellen. Diese erfinderische Einkleidung um der schönen Fürstin manches schmeichelhafte zu sagen, charakterisirt schon den Geist des Gedichts, welches man als ein Muster sinnreicher und witziger, jedoch nicht von Verkünstelung freyer Anmuth betrachten kann; die Übersetzung des Catull scheint sehr treu und fleißig, doch mag es immer viel verlohren haben.

Callimachus genoß übrigens bey den Römischen Elegikern die größte Autorität, und Propertius nennt ihn immer neben dem Philetas als sein großes Muster. Auch Ovid hat ihm auf seine losere, weniger gelehrte Art nachgeeifert; aber selbst dieser, der doch nicht zu über- [217b] spannten Foderungen der Genialität berechtigt scheint, gesteht ein, daß Callimachus mehr durch Kunst als durch Genie leiste (ingenio non valet, arte valet).

Demnach ist es sehr zu verwundern, daß keiner von den Römischen Elegikern den göttlichen Hermesianax, einen Dichter aus Kolophon, welcher der Zeit nach zwischen den Philetas und Kallimachus fällt, indem er unter den ersten Nachfolgern Alexanders geblüht hat, auch nur erwähnt. Da es ihm unter den Griechen gar nicht an Celebrität gefehlt hat,[1]) so muß man glauben, es sey den Römern hier eben so gegangen wie in andern Fächern, daß ihnen das weniger Vortreffliche am meisten gefiel; sie setzten sich den Callimachus und nicht den Hermesianax in der Elegie zum Muster vor, wie sie ja auch im Hirtengedicht nicht den Bion sondern den Theokrit nachgeahmt haben.

Zum Glück hat sich vom Hermesianax aus den Elegieen, welche er nach dem Namen seiner Geliebten Leontium überschrieben hatte, ein kostbares Bruchstück erhalten, welches selbst in dem Zustande der Corruption, worin es auf uns gekommen, und woran große Philologen (Ruhnkenius, nachher Ilgen) ihre Kunst versucht haben, um es, gleichsam wie eine [218a] herrliche aber verstümmelte Statue zu ergänzen, die Größe des Verlustes von dem übrigen einigermaßen schätzen

[1]) Athenäus, Pausanias.

lehren kann. Es ist eine Schilderung von Dichtern und Weisen, welche alle der Liebe gefröhnt, die er aufs anmuthigste zu variiren, und wo ihn Geschichte und Sage im Stiche ließ sich auf sinnreiche Art ein paarmal halb scherzhaft zu helfen gewußt hat. Jedes dieser Bilderchen ist an ausgeführter Rundung und Vollendung einer kostbaren Gemme zu vergleichen; das Ganze bezaubert durch die gebildetste Feinheit, durch naive Grazie und süße Schalkheit, der sich alles, was wir vom Kallimachus haben und kennen, auch nicht entfernter Weise nähert. [1])

Ich komme auf die Römische Elegie. Keine andre classische Dichtart der Griechen haben sich die Römer mit so vielem Glücke angeeignet, keine hat in der Pflege auf Lateinischem Boden eine so eigenthümliche Gestaltung gewonnen, als gerade diese. Wiewohl uns die Zeit dabey auch sehr günstig bedacht, und einiges vom Catull, alles oder fast alles vom Propertius, Tibullus und Ovidius erhalten hat: so war doch die Römische Literatur in diesem Fache noch viel reicher, und es hat noch mehreres vorhergehen müssen, um zu dem Grade von Cultur zu gelangen, welchen wir im Properz und Tibull erreicht sehen. Außer den Obengenannten war Gallus in der Elegie berühmt gewesen, welcher das [218 b] Zeitalter des Properz berührte; [2]) früher Calvus, ein Zeitgenosse und Freund des Catull; [3]) und es scheint, daß auch Varro, der Verfasser eines Gedichtes über den Argonautenzug, Elegieen geschrieben. [4])

Vom Catull gehören außer dem übersetzten Haupthaar der Berenice, da die Epigramme in Distichen nicht mitzurechnen sind, nur zwey Stücke an den Hortalus und an den Manlius hieher; ich vermuthe, daß er weit mehre geschrieben. In diesen ist die zärtliche Trauer über einen

[1]) Siehe meine Übersetzung Athenäum I, 1 nebst den Anmerkungen meines Bruders. Aus jener vorgelesen die Stelle von den Philosophen.

[2]) Prop. II. El. XXXIV 91. 92. Ovid. Amor. I. El. XV 29. 30.

[3]) Prop. II. El. XXXIV 89. 90. Ovid. Amor. III. El. IX 62.

[4]) Prop. II. El. XXXIV 85. 86. Ovid. Trist. II 439. 440.

einzigen Bruder, der auswärts im Trojanischen Gebiete seinen Tod gefunden hatte, das herrschende Gefühl, welches in der letzten mit dem Andenken an eine ehemals gewaltig glühende, nun fast erloschene Leidenschaft, schön contrastirt und verschmolzen ist. Es offenbart sich darin wahre Tiefe des Gemüths, wiewohl der Ausdruck eine gelehrte Grazie hat. In der Form folgt er ganz den Griechen, mit einer Treue, die vielleicht manchen späteren Römern hart vorgekommen, indem die Elegiker des Augusteischen Zeitalters diese Praxis gänzlich verlassen haben.

Ich muß hier aber kurz berühren, worin eigentlich der Unterschied zwischen der Römischen und Griechischen Elegieenform besteht. Die Griechen lieben es den Pentameter aus vielsylbigen [219*] Wörtern zusammenzusetzen, und vorzüglich damit zu schließen; sie gehen häufig mit dem Sinn aus einem Distichon in das andre über, fangen einen Perioden in der Mitte desselben an, und bilden solchergestalt mannichfaltigere rhythmische Massen. So finden wir die Griechische Elegie unveränderlich vom Mimnermus an bis zu den spätsten Dichtern der Anthologie hinunter, nur daß in den ältesten Elegikern die Vielsylbigkeit im Pentameter nicht so geflissentlich und unverbrüchlich angebracht wird. Properz hat noch in einem Theil seiner Elegieen die vielsylbigen Schlüsse gesucht, das Verknüpfen der Distichen aber aufgegeben, so daß er immer mit dem vollen Perioden oder einem Hauptabsatze darin schließt. Tibull gebraucht jene nur selten, und wie es scheint wo sie sich von selbst darbieten, sonst ist der Schluß des Pentameters mit einem zweysylbigen Worte, und Abschnitte im Satz Regel bey ihm, so wie durchgängig und fast unverbrüchlich beym Ovid. Unstreitig haben die Romer zu dieser Abänderung einen Grund in der Natur ihrer Sprache gehabt, ich vermuthe, daß es in dem bey ihnen anders wie bey den Griechen bestimmten Verhältnisse der Quantität zum Accent lag. Allein es verlohnt sich doch der Mühe, zu untersuchen welche dieser Gestaltungen der Elegie der Idee derselben überhaupt mehr entspricht. Diese Zergliederung wird uns an einem Beyspiele zeigen, wie bedeutsam Feinheiten der Form für den Geist seyn können.

Die Elegie ist das Gebiet der Widersprüche zwar [219b] aber gelinder und gefälliger Widersprüche: es wird darin ein bewegtes Gemüth doch mit einer gewissen Ruhe, Hingebung mit besonnener Contemplation, Wollust mit Wehmuth vereinigt dargestellt. Eben diese Widersprüche sind nun auch in ihrer metrischen Form ausgedrückt. Der Hexameter eignet sich zu einem unendlichen Fortgange in der Gleichförmigkeit seiner Rhythmen, und verspricht ihn gewissermaßen; da man nun das Distichon bis in die Mitte des Pentameters für hexametrisch halten kann, so bricht es hier unerwartet plötzlich ab. Und zwar geschieht dieß durch zwey Anapäste nach dem Mittelspondeen: da der Schluß einer Strophe mehr die gelinderen und zum Fall sich neigenden Rhythmen liebt, so erfolgt hier eine Umwendung des daktylischen in den anapästischen, also aus dem schwebenden oder eher fallenden in einen steigenden Rhythmus. Dieß wird noch auffallender gemacht, wenn das letzte Wort einen ganzen Anapäst oder noch mehr in sich faßt und die Stimme also mit einem gewissen Anlaufe schließen muß. Innerhalb der engen Beschränkung des Distichons scheint durch die vielsylbigen Wörter wieder die epische Gränzenlosigkeit gesucht, und das Ziel dem Ohre täuschend hinausgerückt [220a] werden zu sollen. Überdieß vermehrt die dadurch hervorgebrachte Continuität die Weichheit des Verses. Der Übergang des Sinnes aus einem Distichon in das andre, hebt gewissermaßen die enge Strophenbegränzung wieder auf und nähert sich dem epischen Gange. Wenn der folgende Hexameter daktylisch anfängt, so entsteht dadurch ein antispastisches Zusammentreffen, welches aber nicht anders ist als es schon in der Mitte des Pentameters Statt findet, die gelinde Dissonanz darin wird durch die folgenden daktylischen Rhythmen sogleich wieder aufgelöst.

Für diesen irrenden Gang, diese nachläßigen Schönheiten hatten die Römer vielleicht keinen Sinn; oder sie mußten auch hier wie in andern Sylbenmaßen ein strengeres Gesetz annehmen, wenn ihnen in ihrer härteren Sprache der Wohllaut nicht verlohren gehen sollte. Außer der verminderten Mannichfaltigkeit haben sie durch ihre Behandlung dem Distichon mehr

eine epigrammatische Spitze gegeben; am meisten ist dieß beym Ovid der Fall, der diesen Eindruck durch den Geist seiner Gedichte unterstützt, und jede tändelnde Symmetrie zwischen den beyden Hälften des Pentameters (wie semibovemque virum, semivirumque bovem) angebracht hat, sogar daß sie einander als Vorder- und Nachsatz wiederhohlen. (Nulla futura tua est: nulla futura tua est.)

[220b] Hermann (in seiner Schrift de metris) hat geradezu behauptet, die Römer hätten das elegische Sylbenmaß weit vorzüglicher behandelt als die Griechen. Es scheint eine ungeheure Anmaßung für einen modernen Gelehrten, diese vollendeten Kunstbildner auf ihrem eignen Gebiete meistern zu wollen; weiter darf man schwerlich gehen, als anzunehmen, daß die Römer bedingter Weise für ihre Sprache Recht hatten, wenn schon nicht im allgemeinen für die Idee der Elegie, wie ich eben dargethan zu haben glaube. Über den Vorzug der Griechischen Elegieenform vor der Römischen haben schon ältere gelehrte Philologen eben so geurtheilt wie ich. Unter andern hat Valens Acidalius eine eigne Abhandlung darüber geschrieben, die ich aber nicht gelesen.

Um unser eignes Ohr in der Muttersprache entscheiden zu lassen, habe ich in folgendem Epigramme oder Idyllion auf die Elegie selbst, die Distichen ganz nach Griechischer Weise zu bauen versucht, welches bis jetzt im Deutschen ohne Beyspiel ist, vielleicht aber auch in längeren Stücken auszuführen nicht unmöglich wäre, da der vielsylbige Schluß ja nicht durchgängig Statt zu finden braucht, da wir viele zusammengesetzte Wörter in unsrer Sprache haben, welche dahin passen, und es erlaubt ist auch Griechische zu Hülfe zu nehmen. Freylich muß erst die Aufmerksamkeit darauf gerichtet und das Ohr für diesen Wohllaut empfänglich gemacht werden.

[221a] „Die Elegie.

Als der Hexameter einst in unendlichen Räumen des Epos
Ernst hinwandelnd, umsonst innigen Liebesverein

Suchte, da schuf aus eignem Geblüt ihm ein weibliches Abbild,
Pentametrea, und ward selber, Apoll, Paranymph
Ihres unsterblichen Bundes. Ihr sanft anschmiegend Umarmen
Brachte dem Heldengemahl, spielender Genienschaar
Ähnlich, so manch anmuthiges Kind, elegeïsche Lieder;
Er sah lächelnd darin sein Maeonidengeschlecht.
So, freywillig beschränkt, nachläßigen Gangs, in der Rhythmen
Wellenverschlingungen, voll lieblicher Disharmonie,
Welche, sich halb auflösend, von neuem das Ohr dann fesselnd,
Sinnigen Zwist ausgleicht, bildeten dich, Elegie,
Viel der Hellenischen Männer, und mancher in Latium, jedes
Liebebewegten Gemüths linde Bewältigerin.

Die Römischen Elegiker folgen in der Rangordnung ihres Werthes eben so aufeinander, wie ich sie vorhin genannt habe: Properz, Tibull, Ovid. Ich würde wegen des allmähligen Überganges zur Römischen Praxis im Sylbenmaß geneigt seyn, dieselbe Zeitfolge anzunehmen, wenn sich nicht ein ausdrückliches Zeugniß des Ovid [1]) dagegensetzte, welcher den Tibull älter macht als den Properz. Ich habe weder Muße noch den nöthigen Büchervorrath bey der Hand gehabt, [221 b] um chronologische Untersuchungen anzustellen, indessen habe ich noch manche Zweifel dagegen: wenigstens ist es ausgemacht, daß die Blüthezeit des Properz in den Anfang dessen fällt, was man die Regierung Augusts zu nennen pflegt.

Tibull hat unter den Modernen im ganzen am meisten Beyfall gefunden, vermuthlich, weil er ihnen der sentimentalste schien; man kann in der That nicht läugnen, daß er ein unendlich lebenswürdiger Dichter ist. Ihm ist eine kunstlose Grazie und Einfalt eigen, welche sich jedoch nie von der

---

[1]) Trist. L. IV El. X 41—54.

gewähltesten Eleganz entfernt. Die wechselnden Regungen und den Wankelmuth eines schmachtenden Gemüths, die Wollust der sanften Melancholie, und die Freude an der freywilligen hingegebnen Abhängigkeit in einem zärtlichen Verhältnisse hat niemand wahrer geschildert als er. Er zeigt einen schönen Sinn für ländliche Eingezogenheit, Frugalität und Häuslichkeit, für die einfältigen Sitten und Feste der Landleute. Die landschaftliche Natur ist ihm immer gegenwärtig, er verwünscht nach seinem friedlichen Hange die Übel des Krieges, und geht dann zu den rührendsten Bildern des goldnen Zeitalters über. In dem letzten Buche, wo er eine Römerin, mit der er sich zu vermählen wünschte, besingt, [222a] (da leichtere Liebesverständnisse der Inhalt der früheren Bücher sind) gewinnt seine Liebe einen noch edleren Charakter bescheidner und sittsamer Verehrung, bey gleicher Innigkeit der Sehnsucht. Überhaupt scheint das Herz ihm seine Lieder eingegeben zu haben, ohne große Ansprüche auf Kunst; wenigstens hat er gewiß nicht ein so großes Studium der Griechen gemacht als Properz. Bey allen seinen Vorzügen gebricht es seiner Weichheit oft an Nachdruck, und er verfällt in Einförmigkeit.

Ein hoher und kraftiger Geist athmet aus den Elegieen des Properz; bey weit ausgearbeiteterer Kunstbildung sind sie von einem tiefen Gemüth durchdrungen. Seine Leidenschaft ist eine verzehrende Glut, und so sehr auch die Sinnlichkeit dabey eine Hauptrolle spielt, so hat er diese doch durch die beharrliche Treue, da es durchaus nur Eine ist die ihn so entzünden kann, geadelt. Seine Wünsche gehn immer bis an die Gränze des Lebens, ja darüber hinaus, und das mixtis ossibus ossa teram drückt recht das eigentlichste seines Gefühls aus Die Wollust bricht wie ein Blitz aus dunkeln Wolken nur zuweilen hervor, und trägt wie alles übrige das Gepräge einer erhabnen Schwermuth, so daß ihre Schilderungen, so nah mit denen der Sterblichkeit zusammengestellt, sogar einen gewissen Schauer [222b] erregen können, welches am meisten in der Elegie, wo ihm der Schatten der Cynthia erscheint, der Fall ist. Nicht die ländliche Natur sondern das stolze weltherrschende Rom macht den Hintergrund seiner

Gemählde aus, er beseelt die Werke Griechischer Plastik, für welche wenig Dichter so viel Sinn haben wie er. Seine Diction ist sonor und von einer energischen Pracht, mit Gelehrsamkeit gewählt, und daher zuweilen in Dunkelheit
5 übergehend. Die Römische Hoheit offenbart sich noch ganz besonders in der gediegnen Gedrängtheit, und dem Gewicht seiner Zeilen, worin es ihm vielleicht auch kein Griechischer Elegiker gleich gethan hat. Nach allen diesen Eigenschaften ist es nicht zu verwundern, daß er unter den Neueren am
10 wenigsten gekannt, verstanden und geliebt ist. Man könnte mir vielleicht bey dieser hohen Schätzung des Properz einwenden, daß vielleicht, wie beym Horaz, ein großer Theil seiner Vorzüge auf Rechnung seiner Griechischen Vorbilder zu setzen sey: allein er hat sie gerade da mit der größten Evidenz gezeigt,
15 wo er einheimische Gegenstände behandelt und also keinen Griechischen Vorgänger haben konnte, z. B. in der Elegie auf die Schlacht bey Actium, in der von der Herr- [223a] lichkeit und den Alterthümern Roms, in der Geschichte der Tarpeja, der Elegie vom Vertumnus u. s. w. — Ich muß ihn nach meiner
20 Überzeugung den Dichtern vom ersten Range beygesellen.

Der fruchtbarste unter den Römischen Elegikern, Ovid, ist leider am Werth der unterste. Er hat weniger das Gefühl ausgedrückt, als darüber gewitzelt, wiewohl er die sophistische Rhetorik in seiner Gewalt hat. Bey der oft epigrammatischen
25 Kürze und Zuspitzung im einzelnen, ist er dennoch im Ganzen oft weitschweifig und voller Wiederhohlungen. Er rühmt selber oft seine Leichtigkeit im Versifiziren, die so groß war, daß er es fast nicht lassen konnte in Versen zu schreiben: allein man sieht es den seinigen auch an, wie unbesonnen sie in die
30 Welt gesprungen sind; sie tragen keinesweges den Stempel jener unendlichen Concentration an sich, welche in jedem alles zu sagen und zu geben sucht. Seine Libri amorum wurden nebst andern Jugendschriften der Vorwand seiner Verbannung nach Tomi, und wenn sie auch nicht der wahre
35 Grund derselben waren, so verdienten sie doch wirklich keine viel bessere Belohnung, denn sie zeugen allerdings von einem sehr verderbten Gemüth. Es [223b] ist gar nicht die Gewalt

wahrer Leidenschaft, der er unterlag, sondern ihn trieb ein müßiger Kitze. eigne und fremde Lüsternheit anzuregen. Eitel und selbgefällig coquettirt er mit seinen Ausschweifungen, und giebt seine Schlechtigkeiten Preis, wenn er z. B. an der Geliebten eine Untreue mit ihrer Dienerin begeht, es gegen jene abschwort, und hierauf die letzte wiederum zu neuem Betruge anleitet.

Noch verächtlicher zeigt er sich aber in den Klagebüchern über seine Verbannung, wo er, unfähig im Unglück irgend eine festere Fassung zu gewinnen, sich zur niedrigsten Kriecherey gegen seinen Unterdrucker versteht, in der Hoffnung ihn zu erweichen. Dabey sind sie von einer tödtenden Einformigkeit und voll weitschweifiger Wiederhohlungen. Interessanter sind die Briefe vom Pontus, jedoch werden sie es mehr durch Züge aus seinem Leben und Anspielungen auf Zeitumstände, als durch ihren poetischen Werth.

Übersetzungen. Alles was vor Voß metrisch versucht worden ungenießbar Von ihm hat man nur einige Tibullische und Ovidische Elegieen. Was ihnen fehlt. Der Tibull von Stroubeck nicht übel, aber ziemlich aus dem Groben gehauen. Ein Theil des Properz von Knebel. Der Ovid fehlt noch ganz.

Bey den Elegieen des Tibull findet sich ein Anhang von Gedichtchen der Sulpicia, ihres Geliebten unter dem Namen Corinthus, und eines Vertrauten der beyden Liebenden, welches, wie ich aus mehreren Anzeichen schließe, Tibull selbst gewesen seyn mag, so daß deswegen die Samm- [224 *] lung zu der seinigen hinzugefügt worden, an welche sie sich auch im Styl anschließt Da Sulpicia die einzige Römerin ist, von welcher Gedichte auf uns gekommen, wiewohl es in dieser Epoche bey den Vorrechten welche die Römischen Frauen genossen, und die, wie sie oft zu Ausschweifungen gemisbraucht wurden, auf der andern Seite auch zu hoher selbstständiger Bildung führen konnten, gar manche Dichterinnen unter ihnen gegeben haben mag: so verdient sie hier allerdings bemerkt zu werden, obwohl keine Römische Sappho. Ihre kleinen Elegieeen sind Eingebungen des zartesten weiblichen Gefühls, deren ursprüng-

liche Simplicität sich aber schwerlich mit gleicher Anmuth übertragen läßt.

Eine Unterart der Elegie ist die sogenannte **Heroïde**, welche ihren Namen von den mythologischen Heldinnen führt, die Ovid elegische Briefe hat schreiben lassen. Man hat gewöhnlich behauptet die Ovidischen seyen die einzigen auf uns gekommnen, ja den Ovid für den Erfinder der ganzen Gattung ausgegeben, und hat dadurch die allgemeine Unbekanntschaft mit den Alten bewiesen. Denn man hätte nur die Augen aufthun dürfen, um zu sehen, daß sich schon beym Properz zwey Heroïden finden; freylich steht der Name nicht darüber. Die Modernen haben überhaupt zu viel Umstände mit dieser [224b] Spielart gemacht, und nicht recht gewußt, wohin sie sie rubriciren sollten: wegen der Briefform haben sie selbige zur Epistel, und so Gott will sogleich auch mit zum Lehrgedicht gerechnet, wie Dusch unter andern gethan, da doch die zur Satire gehörige Epistel himmelweit davon verschieden ist. Die Heroïde läßt sich kurz beschreiben als eine Elegie in fremder Person gesprochen; die Briefform, die Erwähnung von Schreibtafel und Griffel (welche Ovid oft ungeschickt genug da anbringt, wo sie den Umständen widerspricht, wie bey der Ariadne) ist dabey sehr unwesentlich; und verlangt man sie zur Vollständigkeit, nun wohl, so findet sie sich auch in der einen Elegie des Properz Arethusa an den Lycotas. Ja meines Bedünkens muß schon die von Catull übersetzte Elegie des Kallimachus, das Haupthaar der Berenice zur Heroïde gerechnet werden; es hindert nichts, daß es keine wirkliche Person ist, welche hier redet; genug daß sie als redend eingeführt, folglich personifizirt wird, und daß der Dichter gar nicht selbst auftritt. Vermuthlich hat es noch andre Beyspiele dieser Art bey den Griechen gegeben.

Die beyden elegischen Briefe vom Properz sind wie alles von ihm in einem wahrhaft edlen und großen Style abgefaßt. Der eine ist im Namen [225a] einer Römerin an ihren im Felde abwesenden Gemahl geschrieben; der andre ist eine Anrede der abgeschiednen Cornelia an ihren zurückgelassenen Gatten. Man sieht hier ist keine Künsteley mit ungewöhn-

lichen seltsamen Situationen getrieben: aber aus diesen einfachen Anlagen ergiebt sich mit freywilliger Fruchtbarkeit was die Elegie nur schönes und rührendes hat. Besonders ist Cornelia an den Paullus ein erhabnes Gedicht, und allen denen zu empfehlen, welche über Mangel an Schilderungen reiner und keuscher Weiblichkeit in den Werken der Alten klagen. Hier findet sich das zarteste Gefühl der ehelichen Liebe und Mütterlichkeit mit Römischer Hoheit gepaart; auch der Gedanke ist so national, die Verstorbne gleichsam ihre Sache vor den Richtern der Unterwelt führen zu lassen, und zwar mit dem Ernste eines Aegyptischen Todtengerichts: es ist zugleich ein gerichtlicher und ein religiöser Akt, und in allen Zügen ist der Charakter ehrwürdiger Heiligkeit festgehalten.

Ovid liebte die Heroïde besonders, weil sie ihm Veranlassung gab sich in pathetische und mythologische Gemeinplätze zu ergießen, da er gern mehr aus dem Gedächtnisse als aus der Fantasie zu dichten pflegte. Eine gemeine Rührung weiß er freylich zu erregen, die aber mehr ein blos physisches [225 b] als ein sittliches Gefühl ist; indessen witzelt er auch diese nicht selten hinweg, indem er sein Ergötzen an der Bizarrerie der Situationen nicht unterdrücken kann, und in der Häufung mythologischer Beyspiele kein Ende zu finden weiß. Die von der Ariadne ist eine der besten, so wie die der Dejanira eine der schlechtesten. In der That ist ihr ganzer reeller Inhalt aus der ersten Rede in den Trachinerinnen des Sophokles, und einigen andern erborgt, und in Unbedeutsamkeit verschwemmt, ja kahl genug ist am Schlusse die Katastrophe des Trauerspiels summarisch angefügt. Unläugbar hat Ovid auch den Euripides in der Medea u. s. w. auf ähnliche Art benutzt, und verschiedne seiner Heroïden sind fast nur als elegische Paraphrasen tragischer Reden anzusehen. Die Elegie der Sappho an den Phaon ist schon mit der gehörigen Unehre erwähnt: Ovid konnte seine Verderbtheit nirgends los werden. Einen verschiednen Ton und Charakter in der Leidenschaft zu halten, ist ihm niemals eingefallen; überall dasselbe schlaffe Pathos.

Bey diesem unermeßlichen Abstande vom Properz haben

doch alle Neueren, welche sich in der Heroïde versucht durchaus bloß den Ovid und seine falsche Rhetorik vor Augen gehabt, zur Bestätigung dessen, was ich schon öfter bemerkt, daß das Studium der Classiker den Modernen meistens wenig gefrommt hat, weil sie selbige schon in ihrem kleinlichen Sinne wählten und verstanden. — Nicht leicht hat ein Gedicht in dieser Art eine größere Celebrität erlangt als Pope's Heloise an Abälard, und doch wenn man die von einem wahrhaft glühenden Gemüth zeugenden Züge, welche aus den Briefen der [226a] Heloise selbst entlehnt sind, ausnimmt, so gehört ihm nichts als die schlechte so kahl ausgehende Anlage des Ganzen, welches kaum so zu nennen ist, die durchgängige Sentenzenparade und das epigrammatische Zuspitzen. Auch im Versbau ist nichts von elegischer Weichheit zu spüren, sondern es ist der gewöhnliche rasche Gang der einförmigen Couplets; jenes scheint Pope nur in den ersten Zeilen haben anbringen zu wollen und nachher aufgegeben zu haben. Dieses frostige Gedicht ist indessen als das höchste Muster von Sentimentalität bewundert worden. — In Frankreich wurde vor etwa dreyßig Jahren die Heroide förmlich Mode, und es sind ihrer eine Menge von Dorat, Colardeau, Blin de Saint-More u. a. geschrieben. Bey dem allgemeinen Hange ihrer Poesie zur Rhetorik, welchen diese Unterart zu befriedigen Veranlassung giebt, wäre eine beständige Vorliebe der Franzosen dafür nicht zu verwundern; allein da sie die Heroïde in ihren gewöhnlichen Alexandrinern und derjenigen gar nicht elegischen Sentenzen-Symmetrie behandelt haben, welche dieß mit sich führt, so wird sie sich kaum von ihren tragischen Tiraden unterscheiden lassen. Schon weit früher zu Ende des 17ten Jahrhunderts war die Heroide in Deutschland in großem Ansehen, unter Lohenstein und Hoffmannswaldau, welche wegen ihres Schwul- [226b] stes übel berüchtigt, aber vielleicht nicht so ganz zu verwerfen sind, da es die Nüchternheit der nachfolgenden Zeiten war welche sie verklagte. Sie bedienten sich der Alexandriner mit alternirenden Reimen, so daß die weiblichen voranstehn. In neueren Zeiten haben wir auch manches schon wieder obscur gewordne darin erhalten, von

Dusch u. a.; Wieland hat in seiner jugendlichen christlichen Periode, nicht in elegischen Distichen sondern in schlechten Hexametern eine Menge Briefe von Verstorbnen an Lebende geschrieben, die ich lieber leblose Briefe von Verstorbnen an Todte nennen möchte.

Was die Nachahmung der Elegie bey den Neueren betrifft, so ist es merkwürdig, daß, da es sonst ein undankbares Bemühen ist in einer todten Sprache zu dichten, so viele Gelehrte lateinische Elegieen im Geiste der Alten geschrieben, gerade wie die Einführung dieser Dichtart aus dem Griechischen unter den Römern am besten gelang. Wie Horaz der einzige Lyriker unter seiner Nation blieb, so giebt es auch unter den Neulateinern nur Einen eminenten Lyriker (so viel mir diese Literatur gegenwärtig ist) ich meyne den Jakob Balde, dem es gewiß nicht an eigenthümlichem Schwung und Charakter fehlte, der aber um sagen zu können was er wollte, in [227a] einem barbarischen Latein schrieb, und Ausdrücke und Wendungen aus den verschiedensten Epochen der Lateinischen Sprache durch einander warf, [1]) da hingegen die neueren Elegiker bey der reinsten Eleganz und Classicität doch eigenthümlichen Geist und Gefühl auszudrücken wußten, und nicht bloß sklavische Nachahmer der Alten waren. Zu den berühmtesten darunter gehören Petrus Lotichius und der Wollustathmende Johannes Secundus, ein Holländer, dem späterhin viele seiner gelehrten Landsleute darin nachfolgten, die Heinsius, Burmann u. a. Diese Liebhaberey ist bis jetzt noch nicht ausgestorben. Sie haben dadurch den Vorwurf widerlegt, als ob es ihrer Nation ganz an poetischem Geiste fehle, welcher freylich in Ansehung der Sprache wohlgegründet ist, deren Einflüssen sie nur auf einem fremden Gebiet entgehen können. Überhaupt, daß ich es hier beyläufig erwähne, sind die Holländer nächst den Italiänern am glücklichsten in Lateinischen Versen gewesen; den letzten kommt dabey ihr Römisches Blut zu Statten, allein die Holländer

[1]) Herders sonst ziemlich treue aber schwächende Erneuerung desselben.

stehen auf der gleichen Linie mit andern nordischen Nationen z. B. Engländern; und warum haben diese trotz allem Studiren der Alten immer so abscheuliche Lateinische Verse gemacht, wenn jene nicht wirklich einen philologisch poetischen Kunstsinn vor ihnen voraus haben?

[227b] In den neu-Europäischen Sprachen haben die Modernen vielfältig die Absicht gehabt und kund gegeben Elegieen zu schreiben, und sich doch einheimischer gereimter Versarten bedient. Dieß ist nun nach der Ansicht der Alten gänzlich unmöglich: denn bey diesen hing der Gattungsname an der metrischen Form, und mit Recht weil diese, richtig gebraucht, wieder die innere Form der Behandlung bestimmte. Demnach hätte es keine wahren Italiänischen Elegieen gegeben, als die im 16ten Jahrhundert in dem antiken Sylbenmaß geschrieben wurden. Die Theoretiker, welchen der Sinn für die Formen verlohren gegangen war, so daß sie sich bey der Gränzbestimmung der Dichtarten ganz an materielle Kennzeichen hielten, haben mit der Unbestimmtheit der Elegie viel zu schaffen gehabt, und wenn sie festgesetzt hatten, daß die Elegie ein für allemal schwermüthige Klagen enthalten solle, so konnten sie nicht klug daraus werden, daß sie bey den Alten auch Gedichte voll Jubels über eine genossene Freude so genannt fanden, und schrieben es dem geringen theoretischen Verstande derselben zu. Ich hoffe diese Schwierigkeiten durch strenges Verweisen an die Form und die vermöge derselben der Elegie zwischen dem lyrischen Gedicht und dem Epos angewiesene Stelle im vorhergehenden gehoben zu haben. In den [228a] Sylbenmaßen hielt man die entferntesten Ähnlichkeiten z. B. an Alexandrinern alternirende Reime, wo die weiblichen vorangehen (als den Hexametrischen und Pentametrischen Schluß vorstellend) für hinlänglich, um sie für elegisch zu erklären; ja die Engländer und Franzosen haben seynsollende Elegieen in ihren gewöhnlichen gepaarten Alexandrinern und Couplets geschrieben. Den analogsten Eindruck mit der Elegischen kann unter allen modernen Versarten die Terzine bey einer gewissen Bearbeitung machen, aus Gründen welche hier zu entwickeln, mich zu weit führen würde. Die

Italiäner und Spanier haben sich ihrer daher vielfältig mit Glück in Gedichten bedient, wo sie etwas ähnliches bezweckten. Unter den Deutschen sind in der neueren Zeit fünffüßige Trochäen mit alternirenden Reimen aufgekommen: eine schleppende und nur in wenigen Fällen zu empfehlende Versart. Überhaupt hat man oft bey der Elegie für das Wesentlichste das kläglich-thun gehalten, und dieß auf eine höchst klägliche Art gethan, so daß Horazens miserabiles elegi wohl buchstäblich: elende Elegieen übertragen werden möchte. [Hölty's Elegie auf ein Landmädchen. Falsche Emphase in dem Verse: „Und der Todtengräber gräbt ein Grab." Mich wundert daß er nicht dazu gesetzt hat: mit dem Grabscheid. Einige Elegieen von Matthisson in demselben Tone. Die berühmte auf den Genfersee ist nimmermehr eine ächte Elegie. Die Dürftigkeit in diesem Fache beweist es recht, daß die von Gray auf einen Dorfkirchhof einen so großen Ruf erlangen konnte.]

Bey der Einführung der alten Sylbenmaße in unsre Sprache, machte man sich auch an das elegische, aber man verstand es nicht, und behandelte es mit derselben Laxität wie alles übrige. Klopstock ging darin vor; in ein paar seyn sollenden [228b] Elegieen, die aber in seiner gewöhnlichen übertreibenden und ausrufungsreichen Odenmanier geschrieben sind, setzte er häufig einen Jamben anstatt eines der beyden Anapäste, oder gab dem Pentameter einen trochäischen Schluß, wie sie es nannten. Unter Klopstocks Nachfolgern artete der Gebrauch der Versart noch mehr aus, und ein Distichon hatte von Glück zu sagen, wenn es nicht auf diese lahme Art endigte, die schlechte Beschaffenheit der damaligen Elegieen gar noch nicht einmal zu erwähnen.

Goethe ist der Hersteller der ächten Elegie unter uns: wir verdanken ihm dieß, wie so vieles andre. Die seinigen sind auf classischem Boden entstanden: die Herrlichkeit des alten Rom, und die Poesie seiner elegischen Triumvirn spiegelt sich in seinem milderen Geiste. Die Szene giebt dem weisen Gebrauche alter Mythologie eine mehr unmittelbare Belebung, und dem antiken Kostum eine doppelte Wahrheit.

Es sind keine Ergießungen des Gefühls ins blaue hinein, sondern individuelle Veranlassungen sind auf das geistreichste gewandt. Auch daß der Geist der dargestellten Liebe nicht sentimental ist, harmonirt mit dem übrigen: doch wird die
5 schöne gebildete Sinnlichkeit durch edle Gesinnungen gehoben. Der Ton ist meistens muntrer, als man ihn selbst bey den alten Elegikern gewohnt ist: das wahre zur Elegie gehörige Verhältniß zwischen Bewegung [229a] und Ruhe, musikalischer Stimmung und Contemplation findet sich demungeachtet.
10 Mit keinem der alten Elegiker läßt sich Goethe ganz vergleichen; am ersten mit dem Properz wegen der energischen Männlichkeit, keinesweges aber in dem gelehrten Styl, in dessen kunstloser Leichtigkeit und natürlicher Grazie Goethe sich vielmehr dem Tibull nähert. Die feine Schalkheit hat er
15 nur mit dem Catull und Hermesianax gemein. Vom Ovid findet man bey ihm etwa nur einige epigrammatische Wendungen und symmetrische Spiele mit dem Pentameter.

Goethe hat auch vom Distichon einen vortrefflichen Gebrauch zu Epigrammen und kleinen Idyllien, dann auch zu größeren
20 Idyllischen Darstellungen gemacht: doch bleiben nach ihm noch manche Kränze in dieser Gattung zu erwerben übrig. Unstreitig hat er in Ansehung des Pentameters zuerst den rechten Weg eingeschlagen, doch hat er darin oft eine unangenehme Häufung der einsylbigen Wörter; überhaupt wären ihm, nach allem was
25 er für die Verbesserung in der neuen Ausgabe gethan, reichere und gewähltere Rhythmen zu wünschen. Man täusche sich nicht über den Grad, worin diese Nachbildung des antiken bisher gelungen: nach meiner Meynung müßte hier noch ein weit größerer Rigorismus Statt finden, und der Trochäe statt
30 des Spondeen be- [229b] sonders aus dem Pentameter ganz verbannt werden; von der möglichen Annäherung an die Griechische Gestaltung der Elegie habe ich schon gesprochen. Manche Reize bleiben uns vielleicht immer unerreichbar: so die alte Wortstellung, welche ein Substantiv und sein Epitheton, oft
35 auch mit gleichlautenden Endungen an den Schluß der beyden Hälften des Pentameters zu bringen liebt, und überhaupt hier die anmuthigsten Kränze flicht. Wer alles dieß für Subtilität

oder Nebensache hält, mag seine ungeweiheten Hände von Nachbildung des Classischen in Übersetzungen oder eignen Werken entfernt halten.

Vom Lehrgedicht.

In seiner ältesten gnomischen Gestalt haben wir das Lehrgedicht schon betrachtet. Unter den philosophischen Physiologen erlebte es seine zweyte Epoche, aus der wir leider nur wenige Fragmente übrig haben.

Diese ältesten Physiker wagten sich, wie schon bemerkt worden, sogleich an das Weltganze, und wenn es gleich Kindheitsversuche des menschlichen Geistes waren, so liegt doch in dem Unternehmen selbst eine unsterbliche Wahrheit. Das Universum kann nur angeschaut, nicht discursiv erkannt werden; [230a] durch diese intuitive Natur der bezweckten Erkenntniß, durch die ruhige Objectivität derselben, da die große Wahrheit, daß alle Dinge unveränderlich Eins, und alle Entwicklungen in der Zeit nur scheinbar seyen den Hauptinhalt derselben ausmachte, ferner durch die Universalität der Bestrebung, endlich durch das mythische Colorit, welches diese Philosophen bey dem Mangel einer für abstracte Begriffe ausgebildeten Sprache ihren Lehren zu geben genöthigt waren: alles dieß scheint sie noch mehr zu der epischen Form berechtigt zu haben als die Gnomiker. Aristoteles will sie zwar nicht für Dichter gelten lassen, und meynt, selbst Empedokles habe nichts mit dem Homer gemein als das Sylbenmaß. Allein außer seinen Vorurtheilen von der Nachahmung rührt dieß wohl weniger von der Strenge her, womit er die Rechte der Poesie handhaben wollte, als davon, daß ihm die Idee ächter Speculation verlohren gegangen war, und der logischen Reflexion Platz gemacht hatte. Deswegen konnte er nicht einsehen, wie das Streben der Poesie und Philosophie seiner innersten Natur nach eins ist, so daß jene eine exoterische Philosophie, diese eine esoterische Poesie genannt werden kann. „In Gesängen überlieferten die Pythagoräer ihre geheimeren [230b] Lehren, und Thales soll in Gedichten gelehrt haben.“

Weit prosaischer waren unstreitig die Ansichten des Xenophanes, der gegen diese erhabnen Weltweisen, dann gegen Homer und Hesiodus (obwohl in den von ihnen selbst gebrauchten Formen) stritt, und ihre Mythologie, mit offenbarer Verkennung ihres symbolischen Sinnes verwarf. Dieses wird natürlich großen Einfluß auf den unpoetischen Ton seiner Verse gehabt haben. — Sein Schüler, aber nicht Nachfolger, war Parmenides, der ein Gedicht von der Natur der Dinge schrieb.

Dieß that Empedokles gleichfalls. Die entzückten Lobeserhebungen des Lucretius, das Zeugniß des Cicero und andrer müssen uns eine sehr hohe Vorstellung von ihm beybringen,[1]) welche die einzelnen Bruchstücke seines Werkes zu bestätigen scheinen. Vielleicht war bey ihm die philosophische Begeisterung in gleichem Maße mit der poetischen vorhanden, und sie waren nicht bloß neben einander, sondern hatten sich gegenseitig durchdrungen, welches eigentlich die Lösung von dem Problem eines vollkommen philosophischen Gedichts seyn würde.

[231a] Allem Ansehen nach hat Lucretius in seinem Werk von der Natur der Dinge, oder vom Universum, worin er das System des Epikur vorträgt, hauptsächlich dem Empedokles nachgeeifert. Auf jeden Fall muß er zu den physischen Lehrdichtern der mittleren Epoche, nicht zu den Alexandrinischen gezählt werden. Denn ihn begeisterte zu seinem Werke der Eifer, die Wahrheit mitzutheilen, und Überzeugung zu erwecken; er ging dabey so gründlich zu Werke, daß man das System wirklich aus ihm erlernen kann; dahingegen die Alexandriner bloß technische, schon anders woher bekannte Sätze ausschmückten, ohne Interesse an der Sache selbst und auf eine Art, daß man sie schwerlich daraus lernen wird, wenn man sie nicht schon zuvor weiß.

Lucretius lebte ein ganzes Menschenalter vor dem Virgil und den übrigen Dichtern des Augusteischen Zeitalters, ja er soll nach den Angaben auch früher gebohren seyn als

---

[1]) Fr. Schlegel Gesch. d. Griech. Poesie pag. 210.

Cicero, der, wie erzählt wird, nach seinem Tode sein Werk dem Untergange entriß und auf die Nachwelt brachte. Er soll durch einen zauberischen Liebestrank, den ihm seine Gattin eingab, da er gleichgültig gegen sie geworden seyn mochte, wahnsinnig geworden seyn, und in der Schwermuth selbst seinem Leben ein Ende gemacht haben. Dieser letzte Umstand [231b] ist keinem Zweifel unterworfen. Merkwürdig ist es daß der gelehrte Engländer Creach, dem man die beste Ausgabe des Lucrez verdankt, der Enthusiast fur ihn war und ihm den größten Theil seines Lebens gewidmet hatte; dasselbe ebenfalls frühzeitig durch einen Selbstmord aus Melancholie endigte.

Ich möchte die Schicksale dieses Dichters gern auf sein inneres geistiges Leben deuten. Er war von ursprünglicher Liebe zur Natur beseelt, und würdig ein Hoherpriester derselben zu seyn. Das Epikurische System wandte ihn von ihr ab, indem es ertödtend jede höhere Beseelung aus dem Universum verbannte, und alles auf den Mechanismus der Atomen zurückführte. Die so entgötterte Natur suchte ihn durch den Zauber ihrer erhabnen Schauspiele wieder zu gewinnen, für die er ein tiefes Gefühl hatte: aber in dem unerfreulichen Lichte, worin er sie einmal sah, konnte ihm eben das Höchste in ihr nur Grausen einflößen, und mußte sein Gemüth in eine Verwirrung stürzen, die er durch Selbstvernichtung endigte.

Dieser Widerspruch ist offenbar im Lucretius: ein begeistertes Ahnden des Unendlichen, ein Ringen darnach, und Überzeugungen welche dem endlichen Geschöpfe alle Ansprüche darauf [232a] abschnitten, ja diese Verzichtleistung sich zum Verdienst anrechneten, indem Lucretius nach dem Epikur die Lehren, es gebe keine Vorsehung, welche sich um das menschliche Leben bekümmere, und der Geist nehme mit dem leiblichen Sterben unfehlbar zugleich sein Ende, recht triumphirend als Tröstungen gegen die Schrecken der Religion und des Todes vorträgt.

Auf der andern Seite muß in ihm nothwendig ein Grund gelegen haben, der seinem Verstande gerade das System des Epikur aufnöthigte, da er mit denen andrer Physiker z. B.

des Empedokles bekannt war, und die Größe darin so entzückt anerkennt; es muß sich der Zusammenhang zwischen solchen Naturansichten und Gefühlen und solchen Raisonnements über sie aufweisen lassen. Der Widerspruch ist demnach nur scheinbar, aber eben dadurch reicht er hin, den Eindruck des ganzen Werks zu bestimmen, welcher meines Bedünkens tragisch ist, aber von der Art der herben noch unvollendeten Tragödie. In der That, wie es anhebt, von den Gräueln der Religion, den Menschenopfern, und wie der erhabne Epikur die Menschen von dieser schnöden Sklaverey befreyt habe; wie es dann im sechsten Buch endigt mit den Verwüstungen der Natur, [232b] mit der Schilderung jener grausamen Pest in Athen, deren Beschreibung man bey dem gleichfalls tragischen Thucydides immer so sehr bewundert hat, (wiewohl der vollkommne Schluß der Bücher de rerum natura mir zu fehlen scheint) so läßt es sich recht gut mit dem Prometheus des Aeschylus vergleichen. Die ganz voranstehende Anrede an die Göttin Venus:

Mutter vom Stamm des Aeneas, der Sterblichen Lust und der Götter,
Gütige Venus, die unter den rollenden Bildern des Himmels
So das besegelte Meer, wie die Saatenbedeckten Gefilde
Füllend belebst, weil ja durch dich der lebendigen Wesen
Gattungen alle, gebohren, das Licht anschauen der Sonne.
Du, du, Göttin, verscheuchst die Wind' und Wolken des Himmels,
Wenn du dich nahst, alsbald; es breitet die Bildnerin Erde
Liebliche Blumen dir unter, es lachen die Ebnen der See dir,
Und mit ergossenem Licht glänzt rings der besänftigte Himmel ꝛc.

Diese Anrede ist gleichsam der letzte Liebesblick, welchen er der Natur gönnt. Sie beweist, daß es ihm gar nicht an Sinn fehlte, um die [233a] Götterlehre im höheren symbolischen Sinne zu nehmen, daß ihn nur sein System abhielt, den gemeinen Aberglauben zu dieser Stufe hinaufzuläutern, und ihm dadurch eine bedingte Gültigkeit zuzugestehen.

Manche Gelehrte haben diesen Widerspruch schon bemerkt und gerügt; und Bayle widerlegt sie nur schlecht, wenn er dieß Gebet für ein Spiel des Geistes (jeu d'esprit) ausgiebt. Freylich ist die ganze Poesie ein jeu d'esprit, aber ein solches dem Wahrheit im Gemüthe zu Grunde liegt. 5

Im Einzelnen fehlt sehr viel, daß Lucretius seinen Stoff durchgängig poetisirt hätte. „Poesie und Philosophie ist bey ihm eher vermischt als verschmolzen; das Dunkelste und Trockenste, was der Verstand denken und die Wissenschaft lehren kann, steht dicht neben den kühnsten Ergießungen 10 leidenschaftlicher Begeisterung." Die Dialektik, das Argumentiren ist bey ihm zu sehr der herrschende Theil, wogegen die Darstellung, welche bey ihm immer groß ausfällt, zu sehr zurückstehen muß. Mir scheint alles Mangelhafte seines Werks aus dem einmal angenommnen System herzufließen, 15 und das wahrhaft Poetische aus dem eigenthümlichen Schwunge des Geistes, was darüber hinaus- [233b] ging. Schon das Unternehmen eines dichterischen Vortrags war allem Ansehen nach über-Epikurisch; denn Epikur war wohl am weitesten von aller Poesie entfernt, da er nicht etwa wie Plato lehrte, 20 sondern sogar eine sehr abschreckende Prosa schrieb. Auch glaube ich schwerlich, daß irgend ein Grieche etwas über die Epikurische Lehre gedichtet. Die mit lauter großen Strichen gemachten Sittenschilderungen des Lucretius, z. B. von dem thörichten Bestreben der Menschen unersättliche Begierden zu 25 befriedigen, von den Verirrungen der Wollust u. s. w., haben einen durchaus Römischen Anstrich, und scheinen zum Theil im Sinne der älteren, kecken, noch nicht durch Abglättung geschwächten Satire gedacht zu seyn.

Eine Stelle, woraus man seine glänzende Seite ganz 30 kennen lernen kann, ist die vom Empedokles, die ich, da es bis jetzt noch an einer guten Übersetzung fehlt (die von einem gewissen Meineke ist sehr roh und schlecht versifizirt; Herr von Knebel, der Übersetzer des Properz, beschäftigt sich seit lange mit einer Verdeutschung des Lucretius, von der viel gutes 35 zu erwarten steht, die aber bis jetzt noch nicht erschienen ist) [234a] zu übertragen versucht, und deswegen gewählt habe,

weil sie uns zugleich vom Empedokles eine Vorstellung geben kann.[1])

Es ist beynahe schauerlich groß, daß er Sicilien als das Geburtsland des Empedokles durch die Charybdis und den Aetna charakterisirt, ohne Frage um seinen erhabenen Geist mit diesen Naturwundern in Parallele zu setzen. Da er keine unvergänglichen beseelten Einheiten im Universum gelten ließ, und die Sterne der ihnen nach älteren Physikern inwohnenden Intelligenzen beraubt hatte, so konnte er nichts höheres zur Vergleichung finden als die zerstörende Wirksamkeit elementarischer Kräfte. Und wenn die Geschichte, daß sich Empedokles in den Krater des Aetna gestürzt, nur in so fern einen historischen Grund hat, daß sie als Allegorie auf die Geschichte seines Geistes betrachtet werden kann, der es nicht lassen konnte, sich in den Abgrund der Naturgeheimnisse zu versenken, auch mit der Gewißheit, daß das sinnliche Daseyn darüber eingebüßt werde: so wird diese Anspielung noch bedeutsamer und mysteriöser. Wir überlassen es Bayle'n auch hier die Bezeichnung des Unendlichen im menschlichen Geiste als eines göttlichen [234 b] Princips für ein bloßes Spiel des Witzes zu halten. Aber man bemerke daß in der Vergleichung philosophischer Lehren mit den prophetischen Orakelsprüchen, welche ein paarmal vorkommt, unläugbar die Anerkennung der intellectualen Anschauung, einer unmittelbaren innern Offenbarung über das Universum liegt; da doch Lucretius in seinem eignen philosophischen Unternehmen alles aus der Speculation in das Gebiet des reflectirenden Verstandes herunter zu ziehen sucht.

Sein Styl ist in der Alterthümlichkeit, in der Menge und Bedeutsamkeit der oft zusammengesetzten Beywörter, ferner in der kunstlosen und fließenden Verknüpfung der Sätze und Stellung der Wörter Homerisch, auch liebt Lucretius die Homerische Sitte ziemlich lange Stellen wörtlich zu wieder-

---

[1]) Diese Stelle hier vorzulesen. Lib. I v. *710—735*. Eine andre von mir übersetzte, von dem enthusiastischen Dienst der Cybele, steht in Fr. Schlegels Geschichte der Griechischen Poesie p. 7. Ist hier und da noch nicht gut genug versifizirt.

hohlen; nur an die ruhige Objectivität der epischen Darstellung ist nicht zu denken, da bey jeder Gelegenheit der leidenschaftlichste Enthusiasmus hervorbricht, und auch in den trockensten abstrusesten Stellen eine erhabene Eil, ein mächtiges Hindrängen zu einem Ziel bemerkbar ist. Der Versbau ist ohne ausgearbeitete Bildung, besonders in den dialektischen Stellen geschieht nur eben das nothwendige, aber wo sich der Ton erhebt, strömt er wie von selbst in tönenden und schwungvollen Rhythmen [235a] hin, so daß ich den Lucretius auch von dieser Seite, wie in der Diction eigentlich für Homerischer halte als den Virgil. Überhaupt kann ich meine Überzeugung nicht bergen, und möchte sie wohl bey Gelegenheit einmal gründlicher darthun, daß die Dichter des Augusteischen Zeitalters, welches man das goldne nennt, (eben so wie die Dichter der als golden gepriesenen Zeitalter bey andern Nationen) die Römische Sprache und Poesie eigentlich verdorben haben, indem sie den von den Älteren eingeschlagnen richtigeren Weg verließen, auf welchem es jenen nur an der letzten Ausbildung fehlte. Dieß mag paradox scheinen, allein ich berufe mich darauf, daß viele Römer im Zeitalter des August dieser Meynung gewesen sind, wie man aus den weitläuftigen Vertheidigungen des Horaz, und seinen geflissenen Herabsetzungen der Alten sehen kann, wobey doch alles auf die Beschuldigung hinausläuft sie seyen nicht correkt gewesen. Ich finde im Lucretius noch eine ihm vermuthlich vom Ennius angestammte epische Flüßigkeit, die sich der Jonischen annähert, und im Virgil gänzlich erstarrt ist; eine sonore Fülle, die wirklich aus der Brust hervorkommt und zu der Brust des Hörers dringt, nicht wie beym Virgil [235b] als ein bloß äußerliches Machwerk nur den Sinn des Gehörs trifft.

Es darf uns nicht reuen dem Lucretius eine etwas nähere Betrachtung gewidmet zu haben, da er und Lucilius, von dem sich leider nur Bruchstücke erhalten, als die großen Originaldichter der Römer zu betrachten sind, denen man um die Dreyzahl voll zu machen noch den Propertius beygesellen kann.

Die Betrachtung der Mängel des Werkes de rerum natura, und ihrer Ursachen, eröffnet uns die Aussicht auf die

Möglichkeit eines vollkommneren philosophischen Gedichtes, worin nämlich mit gleichem Enthusiasmus und gleicher Energie der Darstellung ein System vorgetragen würde, welches eben so beseelend für die Naturansicht wäre als das Epikurische ertödtend ist, und dessen Kern eben das poetische Prinzip im Universum, die darin ausgedrückte Fantasie der Gottheit ausmachte. Bey der jetzigen Verfassung unsrer Poesie aber, welche zwischen und über den heidnischen und christlichen Vorstellungsarten mit Freyheit schwebt, wäre eine doppelte Einkleidung möglich, die mythische, für welche die epische Form einzig paßt, und die prophetische, wozu Dante (der in einigen [236a] syllogistischen Stellen sehr an Lucrez erinnert) das große Vorbild scheint. Doch fragt es sich, ob die Dialogen des Plato, worin die Erzeugung und Mittheilung philosophischer Ideen, nebst der Ironie, welche aus dem Widerspruch unsrer sinnlichen Natur mit der unerreichbaren Aufgabe nothwendig hervorgeht, kunstmäßig und mit unaussprechlicher Anmuth dargestellt wird, nicht in einem weit höheren Sinne Gedichte zu nennen sind, als es ein ganz objektiver, oder wenn man will einseitiger, nicht dramatisirter Vortrag der Philosophie je verdienen kann.

Soviel von den physischen Poeten der mittleren Epoche. Die Alexandrinischen Lehrdichter wählten, wie schon bemerkt worden, bloß technische Stoffe, und suchten in der Besiegung ihrer Sprödigkeit, in der Ausschmückung ihrer Unfruchtbarkeit die eigne Meisterschaft zu beweisen. In ihrem Unternehmen lag das Wahre, daß alles poetisirt werden soll; welches sie aber freylich nur auf eine sehr untergeordnete Art, im grammatischen Bezirke leisteten.

Wir haben aus der großen Menge solcher Werke, welche die Griechen gehabt, noch zwey [236b] von Dichtern der eigentlichen Alexandrinischen Periode übrig: eins von Aratus, welches eine Beschreibung der Sternbilder, nebst Bemerkungen über die Zeiten des Auf- und Unterganges, dann Angaben von den Zeichen der Witterung enthielt; und eins von Nikander, oder eigentlich zwey verwandten Inhalts: das erste handelt von den Mitteln gegen den Biß giftiger Thiere, das

andre von Gegengiften überhaupt. Aratus scheint mir besonders den Hesiodus vor Augen gehabt zu haben, und ich erkenne, besonders in einigen episodischen Stellen, z. B. wenn er bey dem Sternbilde der Jungfrau, welches die Asträa vorstellt, beschreibt, wie diese durch die allmählige Umwandlung der Zeiten von der goldnen bis zur eisernen von der Erde verscheucht sey, allerdings die gelinde Süßigkeit, die altväterliche Einfalt seines Vorbildes; Nikanders Styl ist mir, nach dem was ich davon gelesen, überladener und gekünstelter vorgekommen, wiewohl er sich selbst den Homerischen nennt. Überhaupt muß man eingestehen, daß sich der Griechische in diesen Werken wenigstens negativ zeigt, durch die genaue Bestimmtheit, und Enthaltung von allem unschicklichen Überfluß. [237a] Sie nahmen ja auch in der Redekunst einen magern Styl an, worin Lysias als Muster berühmt war; und so können wir begreifen wie der geistreiche Callimachus am Aratus, der für uns unsäglich trocken zu lesen ist, die feinen, subtilen Sprüche (λεπταὶ ῥήσιες) preiset.

Von einigen späteren Griechischen Sachen in dieser Art, von Dionysius, Oppianus u. s. w. erwähne ich nichts, da sie schwerlich einen andern als philologischen Werth haben, und ich mich nicht rühmen kann irgend etwas davon gelesen zu haben.

In Lateinischer Sprache giebt es eine Menge technische Lehrgedichte, worunter ohne Frage Virgils Bücher vom Landbau das ausgearbeitetste und gebildetste sind. Dieses Unternehmen ist ihm weit vollständiger gelungen als die Aeneide, weil es seinen Kräften angemessener war, und er hat dem Werke auch die letzte Feile ertheilen können, die dort noch fehlt. Wiewohl die Griechischen Gedichte über denselben Gegenstand verlohren gegangen sind, deren gelehrten Schmuck er sich ohne Zweifel angeeignet haben wird, so können wir doch vermuthen, daß er sich durch einen gewissen Römischen Nachdruck und Würde über sie erhoben habe; vielleicht [237b] wich er dagegen etwas von ihrer strengen Nüchternheit ab, indem er sich mehr in Episoden, und rednerische Apostrophen versteigt. Ich zweifle, ob ein Griechischer Kunstrichter die Weitläuftigkeit würde gebilligt haben, womit die

Geschichte vom Aristaeus und die ihr eingeflochtene vom Orpheus behandelt ist, so daß man die Veranlassung ganz darüber aus den Augen verliert, und das didaktische Werk, fast ohne Rückkehr dazu, einen epischen Schluß bekömmt. Die Kritiker haben sich in Lobpreisungen dieses Gedichts, und die modernen Europäischen Nationen in Übersetzungen desselben erschöpft; und in der That kann dieß unerfreuliche Studium, gründlich getrieben, dazu dienen, der auch im technischen Theil der Poesie eingerissenen Schlaffheit entgegen zu arbeiten.

Von Ovid haben wir eine ganze Anzahl didaktischer Gedichte. Die Kunst zu lieben (welche eigentlich die Kunst zu verführen und Eroberungen zu machen, heißen sollte) und die Gegenmittel der Liebe zeichnen sich durch nichts vor den verliebten Elegieen aus, als daß das, was diese mehr persönlich und durch specielle Veranlassungen bestimmt [238a] enthalten, dort allgemein mit Bestreben nach Vollständigkeit und Zusammenhang vorgetragen wird. Sonst eben die Sittenverderbniß und das Wohlgefallen daran, eben die witzelnde Sophistik, eben die Weitschweifigkeit in Gemeinplätzen, so daß die Trivialität der Form der Gemeinheit der Gesinnungen entspricht, und die Poesie gleichsam wie eine niedrige Buhlerin feil geboten wird.

Die Metamorphosen sind das vollständigste Beyspiel, was wir an einem mythischen Lehrgedicht haben: denn in diese Gattung gehört es, nicht in die epische, wiewohl es aus lauter, zwar nicht rein epischen, aber doch erzählenden Bestandtheilen zusammengesetzt ist. Der Zweck des Ganzen ist nämlich, alle mythischen Geschichten, wobey eine Verwandlung vorkommt, zusammenzutragen. Diese haben nun keinen natürlichen Zusammenhang unter einander, Ovid erkünstelt aber einen, und erzählt sie an einem ununterbrochnen Faden fortlaufend. Diese sinnreichen Übergänge und Verknüpfungen, welche man ganz besonders daran bewundert hat, scheinen mir gerade etwas durchaus verkehrtes und fremdartiges zu seyn: ich würde den Styl der Composition weit ächter finden, wenn die Geschichten ohne [238b] weiteres nach einander aufgezählt wären, etwa wie Hesiodus die Heldinnen mit einem Oder

wie die einführte. Das Werk hätte dann trocken und durch Einförmigkeit ermüdend seyn mögen, allein das lag in der Natur des Unternehmens. Überhaupt ist etwas widersinniges darin, die Mythologie, welche ins unendliche hin beweglich und ausdehnbar ist, mit systematischer Vollständigkeit behandeln zu wollen: wie schon das Beyspiel des Hesiodus beweist, muß dieß in Formlosigkeit ausarten; es heißt eigentlich, einen schönen Traum zu Protokoll vernehmen. Wer bürgt uns dafür, daß Ovid wirklich alle Geschichten von Verwandlungen aufgetrieben hat, und die, welche er erzählt, stehen doch nur deswegen da, weil sie mit zu den übrigen gehören. In der Behandlung mythologischer Rubriken waren ihm viele Alexandrinische Dichter vorangegangen; ob er aber die Verknüpfungsweise eben daher entlehnt, bezweifle ich: sie scheint mir gar kein Griechischer Gedanke.

Die Metamorphosen haben dadurch eine so große und allgemeine Celebrität erlangt, daß man sie gewöhnlich für Künstler, Ungelehrte und sonst, gebraucht hat, die Mythologie daran zu erlernen; ein Zweck, den sie doch [239a] nur bedingter Weise erfüllen können. Fertigkeit in der sinnlichen Darstellung, dann eine gewisse Gewalt und Fülle des Pathos, in so fern es bey allgemeinen Zügen der Leidenschaft stehen bleibt, und weder ins Charakteristische noch ins Sittliche übergeht, endlich eine behagliche Leichtigkeit: dieß sind Vorzüge, welche man den Metamorphosen nicht absprechen kann, aber auch die höchsten Ansprüche, welche sie zu machen haben. [Voßens Übersetzung.]

Mit Übergehung einiger didaktischen Fragmente erwähne ich hier noch die Fasti, ein unvollständiges, aber wie mich dunkt das reifste, gebildetste und schätzbarste Werk unter allem, was von Ovid auf uns gekommen. Es ist eigentlich ein Römischer Kalender, theils werden die Astronomischen Ereignisse, welche in die verschiednen Jahrszeiten fallen, angegeben, theils die Feste beschrieben, und ihrem Ursprunge nach mythologisch und historisch erklärt.[1] Dieß giebt Ver-

[1] Die Anthusa von Moriz in den ersten sechs Monaten fast ganz aus den Fastis geschöpft.

anlassung zu sehr mannichfaltigen Darstellungen, worin Ovid sich mehr der Gedrängtheit und Kürze beflissen hat, als irgendwo sonst. Auch hält er sich hier in den Gränzen, die er bey den Metamorphosen überschreitet: er sucht den Begriff des Ganzen, der nun einmal todt ist und bleiben muß, nicht ungebühr- [239 b] lich zu beleben, sondern handelt die Tage, woran etwas zu bemerken ist, ohne weitere Verknüpfung bald kürzer bald länger ab. Das Sylbenmaß ist elegisch, welches wegen der häufigen Absätze, da ein Tag oft nur ein einziges Distichon erhält, sehr gut paßt. Wir haben auch vom Properz einige lehrende Elegieen über einzelne mythische Gegenstände, die ganz vortrefflich sind, und wie mich dünkt dem Ovid bey den Fastis ganz besonders zum Muster gedient haben. Da das elegische Sylbenmaß eine Beschränkung des epischen ausdrückt, so paßt es für mythische Lehrgedichte, die nicht universell seyn sollen, wie z. B. die Theogonie des Hesiodus, sondern der Erzählung eine bestimmtere Richtung und Beziehung geben, und wir sehen daß die Griechen sich desselben in solchen vorzugsweise bedient haben. [S. das Bruchstück des Phanokles aus seinen *Ερωτες*.]

Die späteren didaktischen Werke der Römer, eines Gratius Faliscus, Manilius, Columella[1]), Nemesianus, u. s. w. kenne ich bis jetzt noch nicht, und glaube, daß meine Zuhörer in keiner Rücksicht etwas entbehren, wenn ich sie hier nicht damit bekannt machen kann.

Die neueren Theoristen haben sich vielfältig mit dem Lehrgedicht herumgeschlagen: einige haben es viel zu wichtig genommen, andre [240 a] z. B. Engel haben es mit Unrecht ganz verworfen und aus dem Gebiet der Poesie verwiesen. Das versteht sich von selbst, daß, wenn man das höchste in ihr sucht, von technischen Lehrgedichten gar nicht die Rede seyn kann; auch leuchtet es sogleich ein, daß das Ganze solcher Werke nicht poetisch ist, sondern nur logisch zusammengehalten wird; dieß verhindert aber nicht die Ächtheit der einzelnen poetischen Elemente, die daran sehr schätzbar seyn können.

---

[1]) Sein 10tes Buch.

Die Poesie hat, wie jede andre Kunst ihren Geist und ihren Buchstaben: sollte es nicht erlaubt und vortheilhaft seyn zuweilen auch den Buchstaben isolirt, ohne den Geist, zu bearbeiten und auszubilden. Freylich muß es alsdann mit tüchtiger Gründlichkeit und Meisterschaft geschehen, und hier ist es eben, wo die modernen Lehrgedichte so mangelhaft sind, und weit gegen die antiken zurückstehen.

Die Engländer sind an dergleichen über oekonomische und technische Gegenstände wohl am reichsten. Sie haben nicht nur ein Gedicht über die Jagd von Somerville, einem Dichter, dem das Bellen einer Koppel Hunde wie die schönste Musik vorkommt, und der der göttlichen Vorsehung fleißig dankt, [240b] daß sie die Englischen Fuchsjäger so besonders bedacht hat, wiewohl es den Nationalstolz eher demüthigen sollte, daß es in England weder Hirsche noch wilde Schweine giebt; über die Kunst die Gesundheit zu erhalten von Armstrong; über die Bereitung und Färbung der Wolle von Dyer; sondern auch über die Kunst einen verwünschten sauren Apfelwein zu brauen, the Cyder von Philipps; von Akenside über die Vergnügungen der Einbildungskraft, zu welchem ein Gegenstück über die Penitenzen der Fantasie gemacht werden sollte, worunter es als die erste angeführt werden könnte, sich die Vergnügungen der Einbildungskraft ohne Einbildungskraft pedantisch vorrechnen lassen zu müssen. Die eben genannten gehören zu den schon von längerer Zeit her berühmten und für classisch erkannten; neuerdings regnet es aber ordentlich kleine Lehrgedichte bey ihnen, wenn irgend ein Gegenstand gerade lebhaft in Anregung gebracht ist; so der Sklavenhandel bey den Verhandlungen im Parlament darüber, die schöne Gartenkunst u. s. w. Ich bin nicht unterrichtet, ob die Engländer schon [241a] ein Gedicht über die Kuhpocken haben; aber beruhigen können sie sich gewiß nicht, ohne diesen für die Poesie unschätzbaren Gegenstand gehörig benutzt zu haben.

Die Italiäner haben in neueren Zeiten auch sehr vieles in dieser Art bekommen: Rucellai mit seinen Api und Alamanni mit seiner Coltivazione machten schon im

16ten Jahrhundert den Anfang damit, und jetzt schreiben sie fast keine längeren Gedichte, welche nicht in dieses Fach einschlügen, zum Beweise, daß es mit der Fiction nicht mehr recht fort will, und daß die schaffende Fantasie, die sich ehe-
5 dem unter ihnen so glänzend bewährt hat, ziemlich ausgestorben. Ihre meisten didaktischen Gedichte sind aber in rime sciolte abgefaßt, wie die der Engländer in blank verse, und dieß scheint mir ein sehr großer Mangel: denn diese laxe und charakterlose Versart zieht eine gleiche Laxität in der
10 Diction und dem Periodenbau nach sich; da das didaktische Gedicht, welches ja nur im Detail poetisirt werden kann, in allem diesem die ausgearbeitetste und gewählteste Eleganz schlechthin fodert. Wie unermeßlich weit stehen Hexameter des Aratus oder Virgil, von solchen formlosen, holprich- [241b]
15 ten oder auseinanderfließenden Zeilen ab.

Darin haben die Französischen Lehrgedichte unstreitig einen Vorzug, daß sie sich einer gebundneren Versart, nämlich meistens des Alexandriners, bedienen, wiewohl dieser wieder an Einförmigkeit und andern Gebrechen leidet. Von einer
20 andern Seite stehen sie aber weit nach, durch Schuld ihrer Sprache, in welcher alle technischen Ausdrücke und was sich nur dahin neigt, zum poetischen Gebrauche gänzlich untauglich sind. Dieser Mangel ist von ihren eignen Dichtern und Kritikern genugsam eingestanden. Voltaire klagt öfter darüber,
25 daß der Französische Dichter so gar nichts nennen dürfe, und der einsichtsvolle Kunstrichter Clement hat eben diese Einwendung gegen die Möglichkeit eigentlich technischer Lehrgedichte im Französischen vorgebracht. Denn das Einzige was ihm einen Werth geben kann, das Vergnügen die Gegenstände
30 mit genauer nüchterner Bestimmtheit, und dennoch mit poetischem Schmuck, dessen sie kaum empfänglich schienen, behandelt zu sehen, muß hier wegfallen. Der Dichter muß sich mit paraphrastischen Andeutungen dessen begnügen, was er beschreiben sollte; [242a] und um die didaktische Dürftigkeit zu
35 bemänteln, wird er an die Stelle der Belehrung vage Declamation setzen, und sich in Gemeinplätze ergießen: ein Ausweg, zu welchem die überall rhetorisirende Französische Poesie ohnehin

geneigt ist. Es hat indessen doch nicht an Versuchen in dieser Gattung gefehlt; das gelungenste was die Franzosen darin aufzuweisen haben, sind die Arbeiten des noch jetzt lebenden Abbé Delille, der Virgils Georgica in seine Sprache übertragen, in so fern dieß möglich war, und dann gewissermaßen als Nachahmung derselben Les jardins und Les Georgiques Françoises oder L'homme des Champs geschrieben hat: Werke, worin bey der sonstigen Magerkeit, Versbau und Diction mit großer Sorgfalt und saubern Eleganz behandelt sind, wiewohl die Französischen Kritiker doch nicht alle im Lobe derselben zusammenstimmen. Sein letztes Gedicht Le malheur et la pitié, wobey vermuthlich das erste auf der Seite des Verfassers, das zweyte auf der des Lesers seyn wird, gehört mehr in die moralische Classe.

Bey dieser Scheu der Französischen Poesie, mechanische Werkzeuge und Verrichtungen zu nennen, war es natürlich, daß sie sich dieses schon durch die Wahl der Gegenstände zu ersparen suchte, und [242b] solche vorzog, welche der erforderlichen Eleganz durch ihre Beschaffenheit entgegenkamen. Sie haben daher besonders viele Lehrgedichte über die schönen Künste: Mahlerey (Watelet), Bildhauerey, Schauspielkunst, Declamation u. s. w., welches im Vergleich mit dem Hange der Engländer zu oekonomischen und ländlichen Gegenständen, charakteristisch ist. Freylich sind dergleichen Gedichte auch von Neulateinischen Dichtern und in andern Sprachen geliefert worden, aber nicht so häufig.

Wenn man diesen Gedanken einmal gefaßt hatte, so lag es nahe, die Poesie auf sich selbst zurückzuwenden, und Vorschriften über sie in Versen zu ertheilen. Die beyden modernen Gedichte, welche hierin den größten Ruf erlangt haben, sind Boileau's Art poetique und Pope's Essay on Criticism. Man glaubte dabey ein Muster aus dem Alterthume für sich zu haben, indem man Horazens Epistel an die Pisonen für ein didaktisches Gedicht über die Poesie ansah. Dieß hing mit einem allgemeineren Misgriffe der neueren Theoristen zusammen, der wiederum praktische Misgriffe nach sich zog, daß nämlich die Satire, weil sie ja über die Laster und Thor-

heiten der Menschen belehre, und dann die Epistel, nur an eine bestimmte Person gerichtetes [243a] satyr moralisch lehrendes Gedicht, von ihnen als Untera didaktischen Gattung betrachtet wurden. Diese Du hingen mit ganz andern Vorbildern zusammen, flossen ganz andern Quellen her, und behaupten ihre Stelle Gebiete der Poesie vermöge ganz andrer Ansprüche, wie weiter unten sehen werden. Viele der modernen The halten sich bey ihren Eintheilungen so sehr an Zufälligkeiten, daß sie der Briefform wegen auch die Heroïde, als eine U art der poetischen Epistel betrachtet, und folglich, so Gott mittelbar zum didaktischen Gedicht gerechnet haben.

Was die Epistel an die Pisonen betrifft, so hat Wi recht gut gezeigt, daß sie sich durch nichts als die Länge den übrigen Episteln unterscheide, daß sie eben so wohl jene auf eine ganz specielle Veranlassung geschrieben sey, nichts weniger die Absicht des Dichters gewesen sey, als e vollständigen und methodischen Unterricht über die Poe liefern. Bey der Entwickelung des Ganges geht Wie vielleicht nur mit zu vieler Subtilität seiner Hypothese ü die verborgnen Zwecke des Dichters nach.

Ich bin weit entfernt zu finden, daß Horaz darin die höchste Ansicht der Poesie wirklich aufgestellt habe, [243b] oder sein Ansehen für untrüglich zu halten: allein sein geistreiches Werk hat doch eben dadurch, daß es kein Lehrgedicht sondern eine wahre Römische Satire ist, einen unermeßlichen Vorzug vor denen seiner so berühmten Nachfolger, welche eine sehr prosaische Ansicht der Poesie in einer sehr prosaischen Form ausgesprochen haben.

Boileau hat es am meisten auf einen methodischen, vollständigen Unterricht abgesehen: allein da er so gar nichts von dem höheren Geiste der Poesie besitzt, noch darüber zu sagen weiß, so könnte man billig eine ganz andre Meisterschaft und Gründlichkeit über den Buchstaben derselben von ihm fodern. Seine Lehren darüber sind aber höchst trivial, oberflächlich. Man sehe nur, welchen Anlauf er nimmt, um den Abschnitt des Alexandriners, und die Vermeidung des Hiatus einze

schärfen, und urtheile darnach, wie er sich aus dem Handel gezogen haben würde, wenn ihm aufgegeben gewesen wäre, zum Beyspiel die Regeln des Hexameters in Verse zu bringen, welches allerdings sehr möglich ist. So schreibt er vor, den Wohlklang in Versen zu suchen: worin er aber im allgemeinen, und insbesondre in der Französischen Sprache besteht, sagt er mit keiner Sylbe. Der Begriff und, ich glaube, auch der Name der Einbildungskraft kommt in dem ganzen Gedichte nicht [245a] vor; überall soll die raison herrschen, die er dann näher als den bon sens definirt, worunter er wieder den beschränkten berechnenden prosaischen Verstand meynt. Gegen wahre Poesie hat er den großten Abscheu, und verfolgt daher mit einer wahren Wuth Dichter von glänzender Einbildungskraft, wie z. B. den göttlichen Guarini, auch unter seinen Landsleuten solche, die sich noch nicht zu seiner Trockenheit verstehen konnten, wie den armen Quinault. In allem, was sich nicht geradezu von selbst versteht, hätte ich Lust seinen Urtheilen und Grundsätzen durchaus zu widersprechen, und immer den umgekehrten Satz zu behaupten. Das Werk hat für mich in so fern ein literarisches Interesse, daß Boileau von einer Menge damaligen und älteren Französischen Autoren spricht, die jetzt in Frankreich selbst verschollen sind, und außerhalb Frankreich schwerlich irgendwo möchten aufzutreiben seyn; sein Tadel erweckt mir eine gute Meynung von ihnen [1]), zuweilen beweisen schon die in den Noten angeführten Stellen, daß sie die Poesie mehr wie ein Spiel der Fantasie behandelten, als Boileau es wollte gelten lassen. [2]) Ich will wohl glauben daß es ihm auch begegnet ist, schlechte Schriftsteller zu tadeln, aber gewiß nicht aus den rechten Gründen, so wie er die Alten nach einer ganz falschen Ansicht der Correktheit bewundert, [245b] und deswegen den Virgil oben-

[1]) So ist es in Ansehung Ronsard's ausgemacht, daß dasjenige, weswegen ihn Boileau verwirft, eben sein Bestreben war, den Franzosen eine ächtere poetische Sprache zu schaffen.

[2]) So vermuthlich Scuderi. Ungemein hübsch sind die Stellen aus Saint-Amand Moïse sauvé, welche zum Ch. III v. 260—268 in den Noten angeführt werden.

ansetzt. In Ansehung dieser ist er überdem sehr un rt, bey der Elegie nennt er z. B. den Tibull und Ovid als Hauptdichter, auf eine Art, als wenn er vom Poperz dur aus nichts gewußt hätte. Der Merkwürdigkeit wegen
5 ich doch hier eine Probe von seiner Plattheit und eine von seiner Ignoranz geben, die so stark sind, daß man sie n glauben würde, wenn man sie nicht vor sich sähe. Zuerst von der Plattheit: bey Gelegenheit, daß er vom Vaudeville spricht, warnt er vor zu großer Ausgelassenheit im Scherzen:

10 Toutefois n'allez pas, goguenard dangereux,
Faire Dieu le sujet d'un badinage affreux.
A la fin tous ces jeux, que l'Athéïsme élève,
Conduisent tristement le plaisant à la grève.

Durch dieses Argument gegen den Atheïsmus, daß man da-
15 für aufgehängt werden könne, hat Boileau sein Gemüth mehr verrathen, als er wußte. Denn dieß ist überhaupt der Charakter seiner Frömmigkeit, er fürchtete Gott, weil man doch in die Hölle kommen kann. Zweytens von der Unwissenheit. Nachdem er die Aufführung der Legenden, womit das neuere
20 Theater anhob, getadelt, (freylich enthielten diese religiösen Dramen in ihrer religiösen Einfalt mehr Poesie, als Boileau zu begreifen im Stande war) rühmt er die Erneuerung [246a] des antiken Theaters:

On vit renaître Hector, Andromaque, Ilion.

25 (Aber wie? Das sey Gott geklagt!)

Seulement, les Acteurs laissant le Masque antique,
Le Violon tint lieu de choeur et de Musique.

Hierin also, bildete er sich also ein, bestehe der ganze Unterschied zwischen dem alten und modernen Drama. Daß er
30 die Geigen im Orchester als stellvertretenden Ersatz für den Chorgesang anrechnen konnte, der eine der glänzendsten Partien des Gedichtes selbst ausmachte, beweist seine tiefe Unwissenheit über das alte Drama; und die letzte Zeile noch obendrein, daß er, der wegen der Genauigkeit so sehr gerühmt wird,
35 gar nicht einmal richtig schreiben konnte. Die Geige, sagt

er, vertrat die Stelle der Musik. Wie denn? gehört das Spielen auf der Geige nicht selbst zur Musik? Oder hat Boileau, der wohl eben kein musikalisches Ohr hatte, es für ein bloßes Kratzen und Lärmen gehalten?

Boileau ist einer von den Menschen, die sich durch die bloße Negation geltend gemacht haben. Durch die Armuth an Fantasie gelangte er zum Ruf des Urtheils, durch den gänzlichen Mangel an Gefühl, zu dem des Verstandes; aber welchem Mangel er unter einer. nicht ganz mit Unrecht für witzig gehaltnen Nation, den Ruhm des Witzes zu verdanken hat, dieß habe ich noch [246 b] nicht ausfindig machen können. Seine Art poetique wird jetzt wohl wenig mehr gelesen, wirkt aber demungeachtet unter seinen Landsleuten fort, indem es gleichsam das Apostolische Glaubensbekenntniß über die poetischen Kunstregeln ist, welche zusammen ihren Autoritätsglauben über diesen Punkt ausmachen. Diese wurden zum Theil (wie die von den drey dramatischen Einheiten) hier zuerst recht ausdrücklich consignirt, und fast sprüchwörtlich geworden, halten sie noch immer die Franzosen in ihrer einseitigen Beschränktheit fest.

Solcher lächerlichen Bloßen hat Pope in seinem Essay on Criticism vielleicht keine einzige gegeben; dagegen ist sein Gang desultorischer und das Ganze planloser, vermuthlich aus Bestreben, seinem Vorbilde Horaz ähnlich zu seyn. Der Geist, die Ansicht der Poesie und Kunst überhaupt ist ungefähr der nämliche.

Weit mehr Unheil hat Pope angerichtet durch sein seynsollendes philosophisches Lehrgedicht, den Versuch über den Menschen. Um dieses ganz im rechten Lichte zu sehen, muß man Pope's persönliche Lächerlichkeit kennen, die in Johnsons Lebensbeschreibung von ihm belustigend genug geschildert wird, und die Umstände, welche ihn zu diesem Werke veranlaßten. Es war eigentlich Bolingbroke, ein vornehmer aus- [247 a] schweifender Engländer, von dem man einige verworrene aber geistreiche Schriften freygeisterischen Inhalts hat, welcher Pope'n in den Kopf setzte, er sey ein tiefsinniger Denker, und müsse ein philosophisches Gedicht schreiben.

Kaum aber war der Essay on man heraus, so fiel von allen Seiten darüber her, da Pope sich durch seine Satiren und Kritiken eine Menge Feinde zugezogen hatte. Man g seine Sätze an, machte sie verdächtig, zog die greulich
5 Consequenzen daraus. Vermuthlich hatte Bolingbroke sel zum Theil diese Gegner angestiftet. Pope, der gar nicht gesehen hatte, wo es mit seinem eignen Unternehmen eigen hinaus wollte, wußte sich nicht zu rathen noch zu helfen, al der gelehrte und scharfsinnige Warburton auftrat, und eine V
10 theidigung des Essay on man drucken ließ, wofür ihm Pop in der ersten Aufwallung der Dankbarkeit seines geängsteten Herzens schrieb: „Sie haben mich besser verstanden, als ic mich selbst.“ Dieß war auch leicht möglich, denn Pope h sich gar nicht sonderlich verstanden. So ging dieser e
15 Sturm vorüber, und das Werk gelangte zu dem Ruhme ei tiefsinniges philosophisches Gedicht zu seyn, welches nicht w anders Statt [247b] finden konnte, als weil sowohl die der Philosophie wie der Poesie verlohren gegangen war. Es wird nicht geläugnet, daß in dem Essay on man mancherley
20 Sätze vorkommen, die an ihrer gehörigen Stelle in einem philosophischen System eine recht gute philosophische Bedeutung haben können; allein er hatte sie gar nicht in diesem Sinne gefaßt, sie stehen bey ihm isolirt und in ganz heterogenen Umgebungen. Es leuchtet ein, daß der Zusammenhang fehlt,
25 und daß das Ende von Pope's Weltplan, wie Shakspeare es ausdrückt, oft den Anfang vergißt. — Es giebt nur eine zwiefache Art des Vortrags der Philosophie in Gedichten: die kategorische, welche sich auf unmittelbare geistige Anschauung bezieht, deren sich vermuthlich die älteren Griechischen Physiker
30 mehr bedienten; (ich habe schon bemerkt, daß sie jetzt in einem philosophischen Gedicht eine Wendung in den prophetischen Ton nehmen könnte) und die dialektische, welche Lucretius meistens erwählt hat. Daß Pope's Versuch von der letzten Seite nicht gehörig gerüstet ist, und einem dialektischen Angriffe
35 unmöglich Stich halten würde, sieht man leicht ein; noch weniger konnte er sich zu der Würde des absoluten [248a] Vortrags erheben, da ihm die Idee der Speculation gänzlich

abging, und er nicht einmal im klaren darüber gewesen zu seyn scheint, ob er etwas aus der Erfahrung oder aus der Vernunft zu behaupten meynte.

Unter den Franzosen hat Pope keine eigentlichen Nachfolger gefunden, diese sind mehr bey declamatorischen Discours en vers stehen geblieben; desto mehr unter den Deutschen, wo nach einander Haller, Withof, Dusch, als philosophische Lehrdichter auftraten, einer immer schwächer als der andre. Auch Wieland wollte einmal in seiner fast noch unmündigen Jugend durch sein Gedicht über die Natur der Dinge den Lucretius übertreffen. Haller ist immer der bedeutendste geblieben, er konnte leicht an Tiefe des Geistes Pope'n übertreffen, gegen den er dagegen an ausgearbeiteter Eleganz des Versbau's und der Diction weit zurückstand, die bey ihm rauh und unbeholfen waren. An Zusammenhang fehlt es wohl ebenfalls in seinen Lehrgedichten, vornämlich in dem vom Ursprunge des Übels, welches, wenn es seine Aufgabe wirklich löste, in der That philosophisch genannt zu werden verdiente. Ein auffallender Beweis von der un- [248b] begreiflich niedrigen Ebbe des Deutschen Geistes in den damaligen Zeiten ist es, daß Gottscheds Schule, als Haller auftrat, über die undurchdringliche Dunkelheit seiner Werke klagte, und besonders die Verse:

Mach deinen Raupenstand, und einen Tropfen Zeit,
Den nicht zu deinem Zweck, die nicht zur Ewigkeit;

als etwas anführte, was kaum der geübteste menschliche Verstand zu enträthseln vermöchte, da doch Hallers Gedichte lauter Wahrheiten enthalten, die man so zu sagen an den Schuhen abgelaufen hat, und wenn sich einige Dunkelheit in ihnen findet, diese nur aus der Ungeschicktheit des Ausdrucks herrührt, und leicht zu lösen ist.

Die obige Art philosophischer Lehrgedichte wird nun, da die Ideen der Poesie und Philosophie wieder in ihre Rechte eingesetzt sind, hoffentlich unter uns ausgestorben seyn. An technischen Lehrgedichten im Sinne der Alexandriner hatte unsre Literatur bisher großen Mangel, wiewohl schon Opitz

(der sonst allerley moralisirende Lehrgedichte geschrieben) auch eines über den Vesuv aufgestellt hatte, worin das Phänomen dieses feuerspeyenden Berges beschrieben und aus physikalischen Gründen erklärt seyn sollte. Vor einigen Jahren haben wir
5 eins erhalten, welches viele andre in den übrigen modernen Sprachen [249a] aufwiegen kann: dieß sind die Gesundbrunnen von Neubeck. Da ich zuerst die Aufmer n :
des Publicums durch eine ausführliche Beurtheilung der Allg. Lit.-Zeitung darauf gelenkt; und eine neue g
10 davon veranlaßt habe, so verweise ich auf jene,[1]) und hier nur bemerken, erstlich, daß der Gegenstand ül ans glücklich gewählt ist, indem er überall zu den interessa ten Naturbetrachtungen und landschaftlichen Schilderungen t, auch für ein mythisches Costum sehr empfänglich ist, da e
15 nahe liegende Personification uns noch immer die Heilq als wohlthätige Nymphen betrachten läßt. Dieß hat der Verfasser auch sehr gut zu benutzen gewußt, und seinen Stoff durch classische Erinnerungen geschmückt. Ferner hat es dadurch einen großen Vorzug vor den meisten modernen Lehr-
20 gedichten, daß diese in blank verse, versi sciolti, oder auch in Alexandrinern abgefaßt sind (der letzten haben sich auch die Deutschen Lehrdichter fast durchgängig bedient), wovon jene auch der Diction und dem Periodenbau ihre Laxität, diese ihre beschränkte Einförmigkeit mittheilen, da das didaktische
25 Gedicht des Schmuckes der ausgearbei- [249b] tetsten Mannichfaltigkeit in Rhythmus und Diction am wenigsten entrathen kann. Die Gesundbrunnen sind in Hexametern geschrieben, welche zwar den Voßischen nicht völlig beykommen, aber doch im Ganzen sehr zu loben sind: der einzig passenden Versart
30 (nebst der Elegischen, unter den oben erwähnten Einschränkungen) für das didaktische Gedicht.

Als eine Abart von diesem, haben die neueren Theoristen das beschreibende oder landschaftlich mahlende Gedicht (descriptive poetry) betrachtet wissen wollen, welches unter den Engländern
35 aufgekommen ist, und vielen Beyfall gefunden hat. Die aus-

---

[1]) S. Charakteristiken und Kritiken Th. 2. S. 233.

gezeichnetsten Beyspiele davon sind Thomsons Seasons, und Kleists Frühling. Was Thomson betrifft, so wurde er in seiner Jugend allgemein für einen Dummkopf gehalten, so daß seine früheren Bekannten gar nicht daran glauben wollten, als er zuerst für ein poetisches Genie erklärt wurde, und alle darüber in große Verwunderung geriethen, daß sie vorher so wenig gemerkt hätten, was in ihm steckte. Lessing theilt in Thomsons Lebensbeschreibung naiver Weise diese Verwunderung, die doch vielmehr in der umgekehrten Richtung Statt finden sollte, wie man einen in der That sehr beschränkten [250a] und geistlosen Menschen jemals für ein Genie hat halten können. Seine Tragödien (es gehört auch zu Lessings kritischen Jugendsünden zu einer schlechten Übersetzung derselben eine Vorrede gemacht zu haben, worin er ihnen eine große Bedeutung beylegt) sind anerkannt schlecht; seine so bewunderten Jahrszeiten, sind ein formloses Werk, schwerfällig in den Schilderungen, trivial und leer in den sentimentalen oder nach Gelegenheit physikotheologischen Naturbetrachtungen, so daß die Lesung desselben von einer unausstehlichen Einförmigkeit ist. Bey der Bewunderung auf Autorität, welche die Landsleute des Dichters dafür hegen, ist es indessen Sitte geworden, es auf dem Lande und auf Reisen mit sich zu führen, um die schöne Natur daraus gehörig genießen zu lernen, so daß man darauf anwenden kann, was Winkelmann von den alten Gemälden in Pompeji und Herculanum sagt, welche an sich nichts merkwürdiges darbieten, und also immerhin wieder zugeschüttet werden mögen: „Dieses bleibet für die reisenden Engländer."

Mehr Gemüth ist wohl unstreitig in Kleists Frühling, dagegen ist das Gedicht von der technischen Seite noch weit unvollkommner. [250b] Der Gedanke, dem (überdieß ganz in einen trochäischen Vers verwandelten) Hexameter eine Vorschlags-Sylbe zu geben, war an sich schon verkehrt, und es entstand dadurch eine nach den Grundsätzen der alten Metrik gar nicht zu rechtfertigende Versart; diese aber ist noch obendrein sehr schlecht, mit unaufhörlichen Verletzungen der Quantität und großer Einförmigkeit in den Versgliedern und Abschnitten

ausgeführt, so daß der Frühling schon der Versification wegen aufgehört hat, lesbar zu seyn, da die Verse einem an besseres gewöhnten Ohre ungefähr die Empfindung erregen, als wenn man über einen holprichten Knüppeldamm führe.

5 Wie man diese angebliche eigne Gattung des beschreibenden Gedichts überhaupt viel zu wichtig genommen, so hat sie auch lebhafte Gegner gefunden, und unter andern hat Lessing sie in seinem Laokoon gänzlich verworfen: es sey, behauptet er, dem Wesen der Poesie, als einer successiven Kunst, gänzlich 10 entgegen, das simultane zu schildern; sie müsse es erst scheinbar in ein successives verwandeln. Dieses belegte er mit Stellen aus dem Homer, deren Beweiskraft aber nur für das [251a] Epos gelten möchte, welches allerdings, wie ich schon gehörigen Orts gezeigt habe, wegen der Ruhe in der 15 Form der Darstellung seine Gegenstände so viel möglich als fortschreitend behandeln muß. So führt er auch die berühmte Stelle von der Alcina aus dem Ariost tadelnd an. Es ist wahr, man bemerkt im Ariost häufig einen Wetteifer mit der Mahlerey, als der Kunst welche damals in Italien auf das 20 glänzendste ausgeübt ward; und hier möchte er vielleicht nicht sonderlich schicklich seyn, da zu einer Leidenschaft wie Alcina sie im Ruggiero zu entzünden sucht, eben kein Griechisches Profil, noch die edelsten Formen, wie der bildende Künstler sie vorzieht, erfoderlich sind. Daraus folgt aber keinesweges, daß 25 eine solche Schilderung nicht unter anderen Umständen sehr zweckmäßig seyn dürfte.

Die Statthaftigkeit von Schilderungen simultaner Gegenstände als solcher wird schwerlich geläugnet werden können: aber freylich ist es ganz etwas anders, ob sie als einzelnes 30 Element ihre Stelle in einem Gedichte einnimmt; oder ob ein Gedicht aus lauter solchen Schilderungen zusammengebaut werden soll. Worte sind sehr unvollkommne Zeichen, um die sinnliche Gegenwart oder Nachbildung zu ersetzen; schon bey sichtbaren Gegenständen ist dieß der Fall, wo die Sprache doch 35 an Beziehungen am reichsten ist, noch mehr [251b] aber bey denen der andern Sinne: man denke sich z. B. ein beschreibendes Gedicht von einigem Umfange über hörbare Gegenstände,

z. B. Musik, es würde ganz unleidlich seyn. Überdieß kostet es große Anstrengung die Theilvorstellungen zur Vollendung des gesammten Bildes festzuhalten, damit nicht schon die ersten erloschen sind, wenn die letzten aufgenommen werden sollen: so daß man sagen kann, die Arbeit des Schilderns sey für den Dichter gering, für den Leser aber groß. Tritt die Beschreibung hingegen in den Zusammenhang eines epischen oder dramatischen Gedichtes ein, so kann schon irgend ein Motiv in Anregung gebracht seyn, welches den Leser oder Zuschauer vermag; die Mangelhaftigkeit der Beschreibung durch Selbstthätigkeit seiner Fantasie zu ersetzen.

Eine andre bedeutende Einwendung gegen das beschreibende Gedicht ist die, daß das Ganze desselben willkührlich ausfallen muß, da die Gegenstände geschildert werden, wie sie sich zufällig in Raum und Zeit (z. B. in einer gewissen Jahrszeit, in diesem oder jenem Landstrich) neben einander finden. Schiller hat in einer Beurtheilung von Matthissons Gedichten in der Allg. Lit.-Zeitung, worin er diese sehr hoch stellt, vieles als neue [252a] Entdeckung über das landschaftliche Gedicht vorgetragen, was, von dem Aufwande philosophischer Terminologie entkleidet, den er dabey gemacht hat, sich ziemlich auf das einfache Resultat zurückführen lassen mochte: die Einheit im landschaftlich schildernden Gedicht müsse musikalisch seyn. Es war nicht schwer auf diesen Satz zu kommen, da die Landschaft anerkannter Maßen der musikalische Theil der Mahlerey ist. Matthisson scheint aber gar kein glücklich gewähltes Beyspiel: meine Meynung über seine mühsam gepinselten kalten Miniaturbilderchen habe ich im Athenäum genugsam geäußert. Auch bleibt hiebey immer der Einwurf, daß der Zauber der Farben und der Beleuchtung, welcher in der gemahlten Landschaft eine musikalische Stimmung hervorruft, keinesweges durch Worte erreicht werden kann, daß diese nur einen sehr schwachen Schatten davon geben können.

Das einzige Mittel, das schildernde Gedicht in eine höhere Sphäre zu heben, und es wahrhaft zu poetisiren bleibt wohl die symbolische und mystische Ansicht der Natur. Diese

wird mit den Gegenständen zugleich ihre Schilderung beseelen; nur dem gemeinen Blick ist ihr Beysammenseyn in Raum und Zeit zufällig, für den tiefer dringenden hat es allerdings eine Bedeutung: er wird [252b] in den Natur-Phänomenen und Produkten gleichsam die verwandten Physiognomieen, und in dem ganzen Gemählde die innre Harmonie erkennen. Hiezu reicht aber nicht die triviale, dumpfe Betrachtungsweise der Sentimentalität hin, sondern es wird ein höheres Verstehen der Natur gefodert, etwa, wie es Circe beym Calderon von sich schildert, die nachdem sie gesagt, alle Sterne seyen für sie Buchstaben an dem blauen Blatt des Himmels, fortfährt:

Ich versteh' der Vögel Singen,
Und der wilden Thiere Schreyen,
So daß sie für mich vernehmlich
Warnen oder prophezeyen.
Wie viel durch die Luft Gefieder
Gleich lebend'gen Sträußen eilen,
So verkündend, daß sie bringen
Mit sich allen Schmuck des Maies:
Lauter Zeilen sind's für mich,
Ohne Schrift und ohne Zeichen.
Dann die Harmonie der Blumen,
Die natürlich nur erscheinet
In anmuth'gen Labyrinthen,
Daß sie künstlich sey, wohl weiß ich:
Ein Gepräg, worin der Himmel
Sprüche seltnen Raths ertheilet.

In diesem Sinne aufgefaßt, wird die Schilderung zugleich Deutung werden; dadurch wird aber auch die äußre Form eine andre Wendung bekommen, und die vortheilhafteste wäre wohl die, die Gegenstände, personifizirt, sich selbst aussprechen zu lassen. So hat Tieck im Zerbin Blumen, Gebüsche, Wald, Himmel u. s. w. äußerst mahlerisch und bedeutsam redend eingeführt, und die Abendröthe meines Bruders, wo diese Szene wie ein großes Naturdrama vorgestellt ist, kann für ein Beyspiel jener höheren schildernden Gattung gelten.

[257a] Über die dramatische Poesie der Griechen.

Eine mythische Vorstellungsart schildert uns, wie die alles erzeugende Erde, ehe sich ihre schöpferische Kraft erschöpft hatte, ursprünglich Menschen aus ihrem Schooße hervorbrachte: wie man diese sich halbgeformt von dem Boden erhoben denken kann, während die andre Hälfte noch mit der mütterlichen Scholle zusammenhing. Hiemit möchte ich die Art vergleichen, wie sich die Griechische Poesie, aus bloßen Naturanlagen entwickelte, und von den unbewußten und unwillkührlichen Dichtungen des Mythos allmählig zu höherer Selbständigkeit und Kunstvollendung ablösete. Im Epos sehen wir sie noch auf der ersten Stufe der Bildung, wo sie auf dem Boden der Sage erwachsen mit derselben zusammenhängt, und in unbestimmter Ausdehnung sich wieder darein zurück verliert; ja wir sehen in dem bloß mythischen Epos des Hesiodus das schon Gestaltete, als nicht völlig gerathen, in die ursprüngliche Formlosigkeit der allgemeinen Masse wieder versinken.

Die lyrische Poesie bewegt sich schon mit lebendiger Freyheit, aber ohne höhere Ansprüche geht sie auf dem Erdboden einher: d. h. sie will nur schöne Eigenthümlichkeit darstellen. Sie schmückt zwar das Leben mit den Erschei- [257b] nungen der Götterwelt, aber sie läßt selbige vielmehr zu dem Menschen freundlich herabsteigen, als daß sie ihn nöthigen sollte über seine irdische Sphäre zu denselben sich emporzuschwingen.

Wie wird es nun endlich der Poesie gelingen, das Abbild der Menschheit, welches sie uns darstellt, ganz von dem Boden der Natur, an welchen er in der Wirklichkeit gefesselt ist (gleichsam wie ein glebae adscriptus) zu sondern? Soll sie es frey in der Luft schweben lassen? Dazu müßte sie es von den Gesetzen der Schwere lossprechen, ihm allen irdischen Stoff und somit auch den wahren körperlichen Gehalt entziehen Sehr oft ist das, was man als Idealität in der Kunst preiset, nichts anders: es werden dadurch nur luftige verfliegende Schattenbilder hervorgebracht, die keine daurende Einprägung in das Gemüth bewirken können. Den Griechen aber gelang es Idealität und Realität in der Kunst aufs

vollkommenste zu vereinigen, und der Erscheinung einer Idee energische Körperlichkeit zu geben. Nicht haltungslos im leeren Raume ließen [258a] sie ihre Gebilde umherflattern: sondern sie stellten die Statue der Menschheit auf die ewige unerschütterliche Base der Freyheit; und eben damit sie ohne Wanken fest darauf stehen möchte, drückte ihr eignes Gewicht, da sie aus Stein oder Erz, einer gediegneren Masse gebildet war, als die lebenden Menschengestalten, sie darauf herab; und sie war eben durch ihre Erhöhung und Pracht dem Gesetz der Schwere nur desto entschiedner unterworfen. Freyheit und Nothwendigkeit, dieß sind die beyden Pole der tragischen Welt; jede dieser Ideen wird erst durch den Gegensatz der andern zur Erscheinung gebracht. Da das Gefühl freyer Selbstbestimmung den Menschen über die unumschränkte Herrschaft des Triebes, des angebohrnen Instinkts, erhebt, so kann auch die Nothwendigkeit, welche er neben derselben anerkennen soll, keine bloße Naturnothwendigkeit seyn, sondern sie muß jenseits der Natur im Abgrunde des Unendlichen liegen; folglich stellt sie sich als die unergründliche Macht des Schicksals dar. Deßhalb geht sie auch über die Götterwelt hinaus: denn die Griechischen Götter sind Naturmächte; und wiewohl unermeßlich viel höher [258b] und stärker als der sterbliche Mensch, stehen sie doch dem Unendlichen gegenüber auf derselben Stufe mit ihm. Dieß bestimmt die ganz verschiedne Einführungsart derselben im Epos und in der Tragödie. Dort erscheinen sie mit zufälliger Willkühr, und können der Darstellung nichts höheres ertheilen, als den Reiz des Wunderbaren. In der Tragödie hingegen treten sie auf, entweder als Diener des Schicksals, und vermittelnde Ausführer seiner Beschlüsse; oder die Götter bewähren sich selbst erst durch freyes Handeln als göttlich, und sind in ähnlichen Kämpfen wie der Mensch mit der Nothwendigkeit begriffen.

Dieß ist das Wesen des Tragischen im antiken Sinne. Wir sind gewohnt, entsetzliche oder jammervolle Begebenheiten tragisch zu nennen, und es ist gewiß, daß die Tragödie dergleichen vorzugsweise wählt, wiewohl keinesweges ein trauriger Ausgang zu ihrem Wesen gehört, und mehrere alte Tragödien,

z. B. der Philoktetes, ja auf gewisse Weise auch der Oedipus auf Kolonos des Sophokles, fröhlich und aufheiternd endigen. Warum aber wählt die Tragödie Gegenstände, welche den Wünschen und Bedürf-[259a]nissen unsrer sinnlichen Natur so furchtbar widersprechen? Diese Frage ist häufig aufgeworfen und auf die verkehrteste Weise beantwortet worden. Einige haben gesagt, das Vergnügen an solchen Vorstellungen rühre davon her, daß es sehr behaglich sey, sich selbst sicher und wohl zu fühlen, während es den Personen auf der Bühne so übel ergeht; andre haben es in dem Gefühl der moralischen Besserung gesucht, welche durch den Anblick der gehandhabten poetischen Gerechtigkeit und der Bestrafung der Bösewichter in uns bewirkt werde, so wie einer, der große Lust zum Stehlen hätte, wohlthun würde, dem Aufhängen eines Diebes beyzuwohnen, um sich den Abscheu vor dieser lasterhaften Handlung recht tief einzuprägen. Ich darf nicht erst auseinander setzen, wie platt und gänzlich vom Wesen der Poesie entfernt, diese Erklärungsarten sind. Überdieß ist die poetische Gerechtigkeit gar nicht zum Wesen einer guten Tragödie erfoderlich: sie darf oft mit dem Leiden des Rechtschaffnen und dem Triumph des Lasterhaften schließen, wenn nur durch das innre Bewußtseyn und die Aussicht in die Zukunft das Gleichgewicht wieder hergestellt wird. Nicht viel gebessert ist man, wenn man mit [259b] Aristoteles sagt: die Tragödie habe den Zweck, durch Erregung von Mitleid und Schrecken die Leidenschaften zu reinigen. Denn dieß läuft am Ende auch auf eine moralische Einseitigkeit hinaus. Überhaupt wird es jetzt wohl nicht mehr paradox seyn, gerade heraus zu sagen, daß Aristoteles, dieser logische, weit mehr analytische als synthetische Kopf, wie er überhaupt nicht in das Wesen der Poesie eingedrungen ist, und wenn er dann und wann etwas richtiges über eine Sache gesagt hat, wofür es ihm an Sinn gebrach, dieses seinem anderweitigen Scharfsinn und redlichem Forschen verdankte, wie er das Epos fälschlich nach den Regeln der Tragödie hat modeln wollen: so auch das Wesen der letzten ganz und gar nicht begriffen, sondern bey ihrer technischen Oekonomie stehen geblieben ist, das Innerste und Wichtigste

aber gar nicht berührt hat. Man denke sich nur, es wäre gar keine alte Tragödie auf uns gekommen, und wir hätten gar keine Nachrichten darüber als die Kapitel der Aristotelischen Poetik: würden wir mit unsern Vorstellungen dadurch nicht ganz auf den falschen Weg geleitet werden? ob wir uns damit wohl irgend [260a] in die Region erheben würden, wo diese göttlichen Kunstwerke stehen?

Doch damit ich mich hier nicht in weitläuftige Widerlegungen verbreite, so ist die wahre Ursache, warum die tragische Darstellung auch das herbeste nicht scheuen darf, diese: daß eine geistige und unsichtbare Kraft nur durch den Widerstand gemessen werden kann, welchen sie einer äußerlichen und sinnlich zu ermessenden Gewalt leistet. Die Freyheit des Menschen kann sich daher nur im Widerstreit mit den sinnlichen Trieben offenbaren: so lange keine höhere Auffoderung an ihn ergeht, diesen entgegen zu handeln, schlummert sie entweder wirklich in ihm, oder scheint doch zu schlummern, indem er seine Stelle auch als bloßes Naturwesen gehörig ausfüllen kann. Nur im Kampf bewährt sich das Göttliche; und wenn denn der tragische Zweck einmal als eine Lehre vorgestellt werden soll, so sey es diese: daß um die Ansprüche des Gemüths auf innre Göttlichkeit zu behaupten, das irdische Daseyn für nichts zu achten sey, daß alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müssen.

[260b] Über alles, was diesen Punkt betrifft, darf ich auf den Abschnitt vom Erhabnen in Kants Kritik der Urtheilskraft verweisen, welchem, um ganz vortrefflich zu seyn, nichts fehlt als eine bestimmtere Rücksicht auf die antike Tragödie, die diesem Philosophen aber nicht besonders bekannt gewesen zu seyn scheint.

Eine eigentliche Construction des classischen Drama würde, als der complicirtesten Dichtart, sehr schwierig seyn, und ist bisher noch in keiner angeblichen Theorie geleistet worden. Ich bin auch im bisherigen mehr historisch als theoretisch zu Werke gegangen, und will mich daher hier ebenfalls mit einigen Fingerzeigen begnügen. Die älteste Komödie werden wir am besten als den durchgängigen Gegensatz der Tragödie

begreifen können. Die neuere Komodie der Alten (die einzige welche die Modernen kennen und nachgebildet haben) ist eine Vermischung und Herabstimmung beyder Gattungen in das empirische Gebiet. Wenn wir also die Tragodie vorerst das Drama überhaupt repräsentiren lassen, so will ich diejenigen unter meinen Zuhörern nur darauf aufmerksam machen, daß ihr in der Kategorieentafel immer der dritte [261a] Begriff jeder Classe zu entsprechen scheint, so wie der erste der epischen und der zweyte der lyrischen Gattung. Am einleuchtendsten ist dieß bey den Kategorieen der Quantität und Modalität. Wie nun bey den Kategorieen immer das Verhältniß eintritt, daß der dritte Begriff eine Synthese der beyden ersten ist, so können wir das Drama auch als eine Synthese, eine gegenseitige Durchdringung des Epischen und Lyrischen betrachten. Jenes stellt das Objektive rein äußerlich dar, diese drückt das Subjektive ganz innerlich aus. Im Drama ist beydes vereinigt: den epischen Gegenständen ist durchgängig eine lyrische Begleitung gegeben. Dieß führt mich auf den zweyten wesentlichen Charakter, der die ächte antike Tragodie von dem, was die Neueren so genannt haben, unterscheidet: nämlich den Chor, den wir als das personifizirte Gefühl über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Theilnahme des Dichters als des Sprechers der gesammten Menschheit, betrachten müssen. Auf diesem Wege fand die Griechische Kunst auch die Rückkehr von den unvermeidlichen Dissonanzen zur vollendeten [261b] Harmonie; und da der Chor, wo er nicht in die Handlung eingreift, sich in lyrischen Gesängen äußert, so vereinigte sie auch hier wieder die entgegengesetzten Extreme aller künstlerischen Bildung, das Plastische und Musikalische zu einem organischen Ganzen, und zwar in einem weit größeren Maßstabe und mit entschiedneren Zügen, als es innerhalb der Gränzen des lyrischen Gedichts hatte geschehen können.

Dieß ist die allgemeine, poetisch gültige Bedeutung des Chores, welche uns hier allein angeht, und der es keinen Eintrag thut, daß er eine locale Veranlassung in den Festlichkeiten des Bacchus hatte, und für die Griechen auch immer

eine besondre nationale Bedeutung behielt. Nämlich bey Ihrem republikanischen Geiste gehörte für sie zu der Vollständigkeit einer Handlung auch die Öffentlichkeit derselben. Da sie nun mit ihren Dichtungen in das heroische Zeitalter
5 zurückgingen, wo noch die monarchische Verfassung galt, so republikanisirten sie jene Heldenfamilien gewissermaßen dadurch, daß sie bey ihren Verhandlungen, entweder Älteste [262a] aus dem Volk, oder andre Personen, welche dasselbe repräsentiren konnten als Zeugen gegenwärtig seyn ließen. Freylich war
10 diese Öffentlichkeit ganz und gar nicht den Sitten des Heldenalters, wie wir sie aus dem Homer kennen lernen, angemessen; allein die dramatische Poesie behandelte sowohl das Costum, als den Mythos überhaupt mit selbstständiger und selbstbewußter Freyheit.

15 Auf diese Art wurde nun die Einführung des Chores, welche sich, da das Ganze den Schein der Wirklichkeit haben sollte, den technischen Bedingungen fügen mußte, bewerkstelligt; und was er auch in dem einzelnen Stücke specielles seyn und thun mochte, so stellte er überhaupt und jederzeit zuvörderst
20 den nationalen Gemeingeist, dann die allgemeine menschliche Theilnahme vor.

Die modernen Kunstrichter haben immer nicht gewußt, was sie aus dem Chore machen sollten, und dieß ist um so weniger zu verwundern, da schon Aristoteles keine befriedigenden
25 Aufschlüsse darüber giebt. Sie glaubten zum Theil, der Hauptzweck desselben sey das Theater niemals leer zu lassen; oder [262b] sie tadelten ihn als eine überflüßige und lästige Begleitung, stießen sich an die vermeynte Unschicklichkeit daß so manches geheime in Gegenwart einer so großen Menschen-
30 masse verhandelt wird, sahen dieß als den vornehmsten Grund von der beobachteten Einheit der Szene an, indem der Dichter sie nicht verändern konnte, ohne den Chor erst wegzuschaffen, wozu er doch einen Vorwand haben mußte; endlich glaubten sie, der Chor sey nur so zufällig vom ersten Ursprunge der
35 Tragödie her geblieben, und da sich leicht bemerken läßt, daß die Chorgesänge beym Euripides oft sehr wenig mit dem Inhalte des Stücks zusammenhängen und zu einem episodischen

Zierrath werden, so meynen sie wohl gar, die Griechen hätten nur einen Schritt in der dramatischen Kunst weiter zu thun gehabt, um einzusehen daß der Chor nichts tauge, und ihn ganz wegzuwerfen, wodurch denn nach ihrer Meynung die Griechische Tragödie ungefähr die gebenedeyte Form eines Französischen Trauerspiels erhalten haben würde. [Engel.] Noch erbarmenswürdiger ist es meistens ausgefallen, wenn die Neueren, ohne einen Begriff von [263a] der Sache, sich den Griechen haben annähern und Chöre in ihre Stücke hineinbringen wollen.

Überhaupt müssen wir uns hüten, nach einigen oberflächlichen Ähnlichkeiten das Griechische Drama mit modernen Producten zu vergleichen, da unsre Bühne in einem unermeßlich weiten Abstande von der ihrigen ist, so daß es fast unmöglich fällt, von dem letzten sich eine nur einigermaßen anschauliche Vorstellung, und die dabey nicht ganz unwürdig ist, zu bilden. Wir müssen schon mit der festen Überzeugung an die Lesung der Griechischen Dramen gehen, daß wir hier in eine ganz fremde und höhere Welt eintreten.

Aber wird man sagen, die auf uns gekommnen Werke von einigen der größten Griechischen Dramatiker liegen ja zur beliebigen Vergleichung mit den Werken der modernen Meister vor uns. Da es bey einem Drama hauptsächlich auf Verwicklung, Zeichnung der Charaktere, Pathos u. s. w. ankommt, so werden wir dieses unfehlbar auch in den Übersetzungen wieder finden, und folglich, selbst ohne Kenntniß der Originale mit Sicherheit darüber urtheilen können. — Von einem [263b] Zeitungsschreiber las ich letzthin die Äußerung, bey Gelegenheit einer eben erschienenen Übersetzung von einigen Stücken des Aeschylus: es sey doch gut, daß für Übersetzungen gesorgt werde, um die übermäßige Meynung von den Vortrefflichkeiten des alten Drama herabzustimmen; so brauche man sich ferner darüber nichts weiß machen zu lassen, sondern könne über die etwanigen Verdienste und Mängel derselben mit eignen Augen sehen. Für einen Zeitungsschreiber der ganz und gar kein Griechisch weiß, noch sonst auf einem andern Wege vom classischen Alterthume

Notiz erlangt hat, mag es allerdings sehr erwünscht die Dinge so auf den Maßstab seiner eignen Kleinheit untergebracht und gehörig popularisirt zu sehen, damit er auch mitschwatzen könne; einen solchen überlassen wir billig seiner arroganten und lächerlichen Unwissenheit. Freunde der Poesie hingegen, welche sich gründlicher über antiken Kunstwerke unterrichten wollen, muß ich erinnern. in andern Europäischen Sprachen nicht die entfernteste da ist, jemals die [264a] Griechischen Dramen auf an Art in sie übertragen zu können; und daß in der Deut welche hierin einen so mächtigen Vorsprung vor allen üb hat, alles bisher geleistete noch unermeßlich weit von möglichen und allerdings zu fodernden Vollendung al [Bothe. Christian Stollberg. Friedrich Stollberg. Aes im Attischen Museum. Aristophanes Wieland.]

Es ist ausgemacht, daß auch die vollkommenste Übersetz den Text der Ursprache, die hier grade auf dem höchsten Bu ihrer poetischen Bildung und in den complicirtesten formen erscheint, nicht erreichen kann. Wie will nun je sich anmaßen nach schlechten Übersetzungen zu urtheilen. selbst jener nur ein unvollständiger Auszug aus dem werk, wie es lebendig aus der Seele des Dichters bis körperlichen Verwirklichung vor dem versammelten Volke vorging? Was ich von der lyrischen Poesie gesagt, wegen des Mangels der Musik nur halb auf uns gekom das findet hier noch in weit höherem Grade Statt: außer der Musik zu den Chorgesängen, ist auch die Aufführung verlohren gegangen, welche nicht etwa auf Glück besser oder schlechter [264b] wie es die Fähigkeit der gute Wille der Schauspieler mit sich brachte, einem S zu Theil ward, sondern von dem Dichter selbst imaginirt, veranstaltet und den einzelnen Mitgliedern durch mündliches Vorspielen beygebracht wurde, so daß alles seiner unmittelbaren Beseelung theilhaftig wurde.

Es reicht auch keinesweges hin, daß man sich von der theatralischen Kunst der Alten, wie sie eu uns gekommen, und von Gelehrten zusammeng

merke und bey Lesung der Stücke gegenwärtig erhalte. Um die Vorstellung davon einigermaßen zu beleben, die Bedeutung zu ahnden, muß uns der Sinn für die plastischen Kunstwerke des Alterthums schon aufgegangen seyn. Die Statuen vom großen Styl, und die einfachsten reinsten Gesetze der antiken Architektur können uns den besten Aufschluß über die Darstellungsweise der alten Tragödien, und somit über sie selbst geben.

Dieß führt mich auf die Vergleichung der classischen Dichtarten mit verschiednen Gattungen plastischer Werke zurück, wodurch ich weiter oben eine Ansicht klar zu machen gesucht habe. Ich möchte hier noch eine neue [265a] hinzufügen: die alte Tragödie scheint mir nämlich in ihrem majestätischen Bau, sehr viel Analogie mit einem antiken Tempel zu haben.

Die Übereinstimmung der Säulenordnungen mit den Verhältnissen des menschlichen Körpers ist schon von den alten Architekten anerkannt worden. Die handelnden Personen, welche alle selbstständig mit gleichen Rechten dastehn denke ich mir als die Säulen, welche mächtig in die Höhe streben; das Gebälk und der Giebel, als die Last, welche alle gemeinschaftlich tragen, ist das Gewicht der Nothwendigkeit: es verschafft den Säulen, auf die es drückt, erst ihre wahre Würde. Die Mauer, welche die Seiten des Tempels umfaßt, kann den Chor bedeuten, als die für sich nicht speciell ausgezeichnete Umgebung des Ganzen. Wer nun die alte Tragödie bloß in technischer Hinsicht, von Seiten ihrer vortrefflichen Oekonomie bewundert, scheint mir einem Architekten zu gleichen, der zwar die vortrefflichen Verhältnisse im Bau des Tempels anerkennte, aber nicht fühlte, daß ein solches Gebäude als würdige Wohnung eines Gottes errichtet worden ist. Es thront wirklich im Innern jeder Griechischen Tragödie vom ächteren Styl eine Idee als Gottheit, bald von strengem und ernstem, zuweilen auch von mehr mildem und heiterm Charakter, [265b] von deren beseelender Gegenwart der ganze Bau durchdrungen ist.

Um eine anschauliche Vorstellung zu geben, fange ich mit

dem äußerlichen Gerüste, der theatralischen Einrichtung an, deren gänzliche Verschiedenheit von der unsrigen man zu oft aus den Augen gesetzt hat. Die Hauptstelle darüber findet sich beym Vitruv, der auch die Unterschiede des Römischen
5 und Griechischen Theaters genau angiebt. Aber freylich si diese und andre Notizen, die sich in den alten Autoren finden, von Architekten, welche die alten Dramatiker nicht kannten sehr verkehrt ausgelegt worden, und wiederum sind die Philologen, welche von der Architektur nichts wußten, in
10 größten Irrthümer gerathen. Die Sache verdient ausführl ins Licht gesetzt zu werden: was ich jetzt darüber vortra will, verdanke ich größtentheils den Aufklärungen des A tekten Genelli darüber, die ich freylich nur in einem flüchtigen Auszuge geben kann.

15 Die Theater der Griechen waren oben ganz offen, ihre Dramen wurden immer am hellen Tage und unter freyem Himmel aufgeführt. Bey den Römern hat man späterhin wohl die Zuschauer mit übergespannten Decken vor der Sonne geschützt; schwerlich [Copie S. 246a] ist *diess* bey den Griechen
20 *geschehen*. Wenn Ungewitter oder Platzregen einfiel, wurde das Schauspiel unterbrochen, sonst ließen sie sich viel lieber ein zufälliges Ungemach gefallen, *als die Einsperrung* in ein dumpfiges Haus. — Eine Handlung, welche die *Ansprüche des Menschen an den* Himmel so herrlich beglaubigte,
25 mußte auch unter freyem Himmel, gleichsam unter den Augen der Götter vorgehn, für die ja, wie Seneca sagt, der Anblick eines tapfern *Mannes im Leiden* ein würdiger *Anblick* ist, *den ihnen die alten Tragödien häufig gewährten.*

Was aber die Hauptsache ist, so gehörte die Öffentlichkeit
30 nach dem republikanischen Sinne der Griechen mit zum Wesen *der* Handlung. Dieß bedeutete die Gegenwart des Chors, dessen Anwesenheit bey manchem, was als Geheimniß verhandelt wird, man ebenfalls nach *ganz* ungültigen Schicklichkeiten beurtheilt und getadelt hat. — *Freylich für einen*
35 *Französischen Dichter wäre es eine sehr bindende Bedingung, kein Zimmer zum Schauplatz wählen zu dürfen, da so manche Französische Trauerspiele eigentlich in der*

Antichambre spielen, und ohne diese Rücksicht ihren ganzen Sinn verlieren etc. etc. —

[246 b] Unter den Sitzen der Zuschauer war irgendwo *noch ein Eingang* angebracht, welcher die *Pforte der Unterwelt* hieß, und wodurch, den Zuschauern unbemerkt, die Schatten Abgeschiedner hereinkamen, die sich dann durch den Aufgang auf die Bühne begaben. *Noch hat es eine Maschiene gegeben, worin die, welche man sich als schiffbrüchig vom Meere ausgeworfen denken musste, in wellenförmiger Bewegung an den vorderen Rand der Bühne gebracht wurden, der* zuweilen das Ufer des Meeres vorstellte, *wie es im Prometheus des Aeschylus der Fall gewesen zu seyn schemt.* Die Griechen wußten überhaupt *dasjenige*, was jenseit der szenischen Decoration lag, dennoch für sie zu benutzen und mitspielen zu lassen. So zweifle ich keineswegs, daß in den Eumeniden die Zuschauer zweymal als versammeltes gegenwärtiges Volk angeredet worden: einmal von der Pythia, wie sie die Hellenen auffodert sich zur Befragung des Orakels zu melden; das zweytemal, wie Minerva durch den Herold bey dem zu haltenden Gericht Stille gebieten läßt. So wurden die häufigen Anreden an den Himmel unstreitig gegen den wirklichen Himmel gerichtet, und wenn Elektra, *wie sie zuerst hervortritt*, ausruft: „O heiliges Licht und [247 a] der Erde gleich verbreitete Luft!" so hat sie sich vielleicht gegen die eben aufgehende Sonne gewandt. Dieß ganze Verfahren ist sehr zu loben; moderne Kunstrichter mochten zwar die Vermischung des Wirklichen und Nachgeahmten tadeln, als der Täuschung nachtheilig, allein sie wissen selbst nicht was sie mit dieser wollen. Soll ein Gemählde täuschen, so muß man seine Gränzen nicht sehen, sondern es durch irgend eine Öffnung erblicken; der Rahmen erklärt es gleich *als* Gemählde. Bey der szenischen Decoration ist es nun unvermeidlich eine dem Rahmen analoge Veranstaltung anzubringen. Es ist also *viel* besser, dieß nicht verkleiden zu wollen, sondern mit Verzichtleistung auf die Täuschung willkuhrlich über die Gränze des Decorirten hinauszugehen. Überhaupt war es Griechische Maxime, von allem

auf der Bühne Nachgebildeten entweder eine gründliche Darstellung zu verlangen, oder, wo diese nicht möglich war, sich mit bloß symbolischen Andeutungen zu begnügen. —

Hinter den großen Mitteleingang konnte das Encykloma angeschoben werden, eine Maschiene, welche *kreisförmig*, und oben bedeckt, die darin enthaltnen Gegenstände als im Hause befindlich, *den* Zuschauer *bequem erblicken liess.*

Der Chor hatte seine Eingänge unten an der [247b] Orchestra, wo auch sein gewöhnlicher Aufenthalt war, und in welcher er hin und hergehend während der Chorgesänge seinen feyerlichen Tanz aufführte. Vorn in der Orchestra der Mitte der Szene gegenüber, *war* eine Altar ähnliche Erhöhung mit Stufen, eben so hoch wie die Bühne, *und* Thymele genannt. Diese war der Sammelplatz des Chors, wann er nicht sang, sondern theilnehmend der Handlung zuschaute. Der Chorage stellte sich alsdann auf die Fläche der Thymele, um zu sehen was auf der Bühne vorging, und mit den dort befindlichen Personen zu reden. Denn der Chor *sang* zwar gemeinschaftlich, wo er aber in den Dialog eingriff, führte nur *der Chorage*, statt aller Übrigen, das Wort: daher auch die wechselnden Anreden mit Du und Ihr. Die Thymele lag eben *im* Centrum des ganzen Baues, alle Vermessungen gingen von da aus, und der Halbkreis des Theaters ward aus diesem Punkte beschrieben. Es war also sehr bedeutsam, daß der Chor, welcher ja der idealische Repräsentant der Zuschauer war, gerade da seine *Stelle* hatte, wo alle Radien von *den* Sitzen *derselben* zusammenliefen.

Was die tragische Mimik der Alten betrifft, so war sie ganz idealisch und rhythmisch, und muß *von* diesem Gesichtspunkte *aus* beurtheilt werden. Gerade wie die bildende Kunst der Griechen mit abstracter [248a] Strenge von dem allgemeinsten Begriffe ausging, diesen zu verschiednen immer noch allgemeinen Charakt*eren* ausbildete, welche sie erst allmählig mit lebendigem Reiz bekleidete, so daß das Individuelle durchaus das letzte war, wozu sie herabsank: so ging auch die Mimik zuvörderst auf die Idee, (die Personen mit heroischer Größe, übermenschlicher Würde und idealer Schön-

heit erscheinen zu lassen,) dann auf den Charakter, und endlich auf die Leidenschaft, welche also in der Collision nachstehen mußte. Der Gebrauch der Masken war diesem Streben zufolge nicht bloß zu rechtfertigen, sondern durchaus wesentlich; und weit entfernt, daß er ein Nothbehelf gewesen wäre, hätten es die Griechen unfehlbar mit Wahrheit dafür erklärt, einen Schauspieler mit unedlen gemeinen, auf jeden Fall mit allzu individuellen Zügen einen Apoll oder Herkules darstellen zu lassen; wie wenig vermag *auch* der im Mienenspiel geübteste Schauspieler den Charakter seiner Züge zu verändern; und dieß hat doch auf den Ausdruck der Leidenschaft einen nachtheiligen Einfluß, da alle Leidenschaft vom Charakter tingirt ist; ja jenes hätte ihnen für eine wahre Entweihung gegolten. Man hat auch nicht nöthig, zu der Hypothese seine Zuflucht zu nehmen, als hätten sie die Masken in [248b] den verschiednen Szenen gewechselt, um ein traurigeres oder fröhlicheres Gesicht zu zeigen; dieß würde doch nicht hingereicht haben, da die Leidenschaften oft in derselben Szene wechseln: und jene modernen Kunstbeurtheiler möchten also nur noch die lächerliche Annahme von Masken hinzufügen, welche zu beyden Seiten verschiedne Mienen gezeigt, und nach Befinden der Umstände den Zuschauern bald so bald so hätten zugekehrt werden können. Nein, das Gesicht blieb von Anfang bis zu Ende in derselben Verfaßung *ohne alle Miene.* Für den Ausdruck der Leidenschaft blieben die Blicke, die Bewegungen der Arme und Hände, die Stellungen, endlich der Ton der Stimme übrig. Man beklagt den Verlust des Mienenspiels, ohne zu bedenken, daß *Schauspieler sich entsetzlich mit Gesichterziehen in Unkosten setzen können, ohne dass die Zuschauer* bey der großen Entfernung *es hätten wahrnehmen können.* — Davon ist hier nicht die Frage, ob nicht ohne Masken eine höhere isolirte Cultur der Mimik Statt finden konne, welches man gern bejahen mag. Für *dies Darstellen* mimischer Virtuosität für sich haben die Alten wohl durch ihre Mimen und Pantomimen in einer den Modernen ganz unbekannten Vollkommenheit gesorgt. Bey der Tragödie war aber strenge künstlerische Unterordnung die Hauptsache; das

Ganze sollte von Einem Geiste beseelt seyn, und deswegen [249a] ging nicht bloß die Dichtung, sondern auch die musikalische Composition, die szenische Darstellung und Decoration von dem Dichter selbst aus; der Schauspieler war bloß Werkzeug, und sein Verdienst bestand in der Genauigkeit, womit er seine Stelle ausfüllte, gar nicht in willkührlicher Bravour und *Darlegung* spezieller Meisterschaft.

Die größere Schwierigkeit der Aufgabe des modernen Schauspielers, der sein Individuum verwandeln soll, ohne es verstecken zu dürfen, kann man leicht *zugeben*, allein sie gibt keinen ächten Maaßstab der Kunstbeurtheilung ab, nach welchem doch wohl die *Dar*stellung des Edelsten und Schönsten den Vorzug verdienen möchte.

Wie die Züge des Schauspielers durch die Masken entschiedner markirt wurden, wie seine Stimme, durch eine darin angebrachte Vorrichtung verstärkt ward, so erhöhte der Kothurn, (der aus mehreren beträchtlichen Unterlagen unter *die* Sohlen bestand, wie man sie noch an antiken Figuren der Melpomene sieht,) seine Gestalt über das gewöhnliche Maaß. Auch die Frauen-Rollen wurden von Männern gespielt, da weibliche Figur und Stimme nicht hingereicht hätte, die tragischen Heroinen mit dem gehörigen Nachdruck *zu geben*.

[249b] Die Formen der Masken und die ganze Erscheinung kann man sich nicht leicht schön und würdig genug denken. Man wird wohl thun, sich dabey die alte Plastik gegenwärtig zu erhalten, und vielleicht ist es das treffendste Bild, wenn die Figuren der Schauspieler, als belebte Statuen zu denken. Nur da die Sculptur so gern nackt bildete, um die wesentlichere Schönheit des Körpers *darzustellen*, wird die szenische Plastik dem entgegengesetzten Grundsatze gefolgt seyn, so viel möglich zu bekleiden; nicht der Dezenz wegen, auf welche die Griechische Kunst überhaupt wenig Rücksicht nahm, sondern weil die wirklichen Formen des Körpers nicht edel und schön genug gegen die des fingirten Gesichts gewesen wären. Sie werden also auch diejenigen Gottheiten, welche die Sculptur immer halb oder ganz entkleidet bildet, in vollständigerer Bekleidung haben auftreten lassen. Unter dieser *haben sie aber*

gewiss die Mittel *gekannt*, die Formen der Glieder auf die geschickteste Weise zu verstärken und *zu veredeln*.

Die große Breite des Theaters im Verhältniß zu der geringen Tiefe, mußte der Gruppirung der Figuren den einfachen und evidenten Charakter des Basreliefs geben. Die Bewegungen begleiteten den Rhythmus der Declamation, und es wurde darin die höchste Schönheit und Anmuth gesucht. Der poetischen [250a] Behandlung gemäß mußte in dem Spiel Ruhe seyn, und alles in Massen gehalten werden, so daß es eine Folge plastisch fixirter Momente darbot, und der Schauspieler vermuthlich nicht selten in derselben Stellung einige Zeit lang unbeweglich verweilte. Doch darf man sich ja nicht denken, als ob die Griechen sich deswegen mit einer *matten* energielosen [Ms. 266a] Darstellung der Leidenschaften begnügt hätten; dieß würde damit schlecht übereingestimmt haben, daß oft ganze Zeilen der Tragödien unarticulirten Ausrufen des Schmerzes gewidmet sind.

Ich habe verschiedentlich die Vermuthung gelesen, die Declamation des Dialogs möchte unserm heutigen Recitativ ähnlich gewesen seyn. Das einzige, worauf sich dieß gründen läßt, ist, daß die Griechische Sprache, so wie die südlichen überhaupt mit mehr musikalischen Inflexionen der Stimme als unsre nordische vorgetragen worden seyn muß. Sonst aber, glaube ich, wird ihr tragischer Vortrag durchaus dem Recitativ unähnlich gewesen seyn, auf der einen Seite weit rhythmischer, auf der andern weit entfernt von den gelehrten und künstlichen Modulationen desselben.

So wird auch auf die allgemeine Angabe hin, daß die alte Tragödie mit Musik und Tanz begleitet gewesen sey, noch oft die Vergleichung derselben mit der Oper erneuert, welche doch die unpassendste von der Welt ist, und von einer gänzlichen Unbekanntschaft mit dem klassischen Alterthume zeugt. Jener Tanz, jene Musik haben mit dem, was bey uns so heißt, nichts als den Namen gemein. In der alten [266b] Tragodie war die Poesie, und zwar das höchste in ihr die Hauptsache: alles übrige war nur dazu da, ihr, und zwar in der strengsten Unterordnung zu dienen. In der

Oper hingegen ist die Poesie nur Nebensache, Vehikel das übrige anzuknüpfen; sie wird unter ihren Umgebungen fast ersäuft. Die beste Vorschrift für einen Operntext ist daher, eine poetische Skizze zu liefern, deren Umrisse nachher durch die übrigen Künste ausgefüllt und kolorirt werden. Diese Anarchie der Künste, da sich Musik, Tanz und Szenerie mit Verschwendung ihrer üppigsten Reize gegenseitig zu überbieten suchen, liegt im Wesen der modernen Behandlung, und macht das romantische Princip in der Oper aus. Welch eine Opernmusik wäre das, die die Worte mit den einfachsten Modulationen bloß rhythmisch begleitete? In dem schwelgerischen Wetteifer der Künste, in der Verwirrung des Überflusses liegt ja gerade der fantastische Zauber der Oper. Dieser würde durch die Annäherung an die Strenge des antiken Geschmacks in irgend einem Punkte, wäre es auch nur im Kostum zerstört werden; denn nun wäre jene Buntheit in allem übrigen auch nicht zu dulden. [267a] Vielmehr passen sich für die Oper glänzende aber fantastische Trachten. und die Observanz, die Sänger besonders mit so vielen Federn am Kopfputz auszustatten. ist gar nicht zu tadeln. Denn sie mögen immerhin gar nicht mehr wie Menschen, sondern wie eine wunderliche Art befiederter singender Geschöpfe erscheinen: dadurch werden so manche andre mit Unrecht gerügte Unnatürlichkeiten, z. B. daß die Helden in der höchsten Verzweiflung mit Coloraturen und Trillern abgehn, wieder aufgehoben. Auch schadet es nicht, daß die Oper uns in einer meist nicht verstandnen Sprache vorgetragen wird: der Text geht ja so in solcher Musik verlohren, es kommt also bloß darauf an, welche die sonorste und wohllautendste ist, worin es unsre Sprache schwerlich der Italiänischen gleich thun kann, da die Arien offne Vokale, die Recitative scharfe Accente fodern, was uns beydes fehlt. Ich habe diese Bemerkung hier beyläufig eingeschaltet, weil ich vielleicht nicht Zeit habe, auf diesen Gegenstand zurückzukommen.

Die metrischen Formen anlangend, so ist über die Chorgesänge bey der lyrischen Poesie das Nöthige im allgemeinen gesagt. Nur unterscheiden sich die tragischen Chöre dadurch,

daß sie mei- [267b] stens keine Epoden haben, woraus man schließen muß, daß der Chor während derselben gar nicht stillstand. Zuweilen haben sie auch sehr kurze Strophen, auch theilt sich der Chor wohl in zwey Hälften, die gegen einander singen. Was sich aus der Form der Strophen in Beziehung auf die Bewegungen des Chors abnehmen läßt, auch wodurch sich die tragischen Chorgesänge von den Pindarischen unterscheiden, dieß ist Gegenstand einer speziellen erst noch anzustellenden Untersuchung.

Den Übergang zum Gesange sowohl für die einzelnen Personen als für den Chor machen die Anapäste. Für den Dialog ist der jambische Trimeter der Hauptvers; ehedem wurde der trochäische Tetrameter häufiger gebraucht, der beym Sophokles bloß da vorkommt, wo rasche leidenschaftliche Bewegung ausgedrückt werden soll. Euripides gebraucht ihn eben deswegen wieder mehr. Aeschylus hat ihn noch viel in den Persern, vermuthlich um das Auseinandergeflossne des barbarischen Pathos anzudeuten. Der tragische Trimeter bekömmt seinen Nachdruck hauptsächlich durch die vielen eingemischten Spondeen; die andern substituirten Füße kommen beym Sophokles und Aeschylus nur selten vor. Dieses Sylben- [268a] maß kann und muß im Deutschen rigoristisch nachgebildet werden, wobey es hauptsächlich auf Beobachtung der Abschnitte, Einführung der Spondeen ohne Härte, Stellung einer entschiednen Länge in die letzte Hälfte jedes jambischen oder spondeischen Fußes, mit Ausnahme des völligen Schlusses, wo selbst eine Kürze gut thut) und entschiedner Kürzen in die erste Hälfte jedes Jamben, vorsichtiger Gebrauch der übrigen substituirten Füße nur mit denselben Einschnitten, wie sie auch bey den Alten vorkommen, endlich Vermeidung unangenehmer Einsylbigkeit ankommt.

Literatur der griechischen Tragödie.

Von den unermeßlichen Schätzen, welche die Griechen in diesem Fache besaßen, ist freylich nur wenig auf uns gekommen: wir haben nur von drey tragischen Dichtern Werke übrig und

im Verhältniß ihrer großen Fruchtbarkeit in geringer Anzahl. Dieses sind zwar ihre Classiker in dieser Gattung; das heißt sie sind von den Alexandrinischen Kunstrichtern in ihre classische Auswahl aufgenommen worden, nicht als ob sie die einzig schätzbaren gewesen, sondern weil sie die vollkommensten Urbilder der tragischen Style, Aeschylus des großen und strengen, Sophokles des harmonisch [268 b] vollendeten, Euripides des üppigen und aufgelösten, darboten. Dieß ist wohl die Ursache geworden, warum die übrigen, nicht in der Auswahl befindlichen, welche dann weniger gelesen wurden, nicht auf uns gekommen sind. Es dürfte indessen sehr interessant, und schon der Mühe werth seyn, eine Anzahl der Stücke vom Euripides darum hinzugeben, wenn man von dem alten Phrynichus einiges zur Vergleichung mit dem Aeschylus hätte, und von dem späteren Agathon, den uns Plato weichlich aber liebenswürdig schildert, der ein Zeitgenosse des Euripides oder noch jünger als dieser einiges zur Zusammenstellung mit diesem.

Wir überlassen es den Antiquaren, die Erzählungen vom Karren des Thespis, von dem Wettstreit um einen Bock, von den mit Hefen beschmierten Gesichtern kritisch zu sichten, von welchen rohen Anfängen Aeschylus die Tragödie durch einen Riesenschritt zu derjenigen würdigen Gestaltung erhob, in welcher wir sie bey ihm antreffen; und gehen sogleich zu den Dichtern selbst fort.[1])

Aeschylus.

Was uns von ihm übrig geblieben.

Kurze Angabe von dem Inhalte und der Oekonomie der drey Stücke, welche als Trilogie [269 a] zusammengehören: Agamemnon, die Choephoren, die Eumeniden.

Was eine Trilogie sey? Die unbestimmte Vermehrbarkeit der epischen Rhapsodieen durfte natürlich beym Drama nicht

---

[1]) Vom Epos konnte es bezweifelt werden, ob es ursprünglich improvisirt worden; vom Drama ist es nach dem Zeugnisse des Aristoteles ausgemacht.

Statt finden; doch ließen sich, unbeschadet der beschlossenen Selbständigkeit mehrere Tragödien vermöge eines gemeinsamen durch ihre Handlungen hingehenden Verhängnisses zu einem großen Cyklus verknüpfen. Dieser beschränkte sich aber auf die Zahl drey (welche auch bey der Eintheilung in Akte die einzig gültige ist, nämlich: Anfang, Mittel und Ende) als die Satz, Gegensatz, und Vermittlung beyder in sich enthält. So ist es in der vorliegenden Trilogie: Der Agamemnon stellt das Verbrechen dar, die Choephoren, die Vergeltung, die Eumeniden die endliche Ausgleichung der beyderseitigen Rechte und vollständige Friedensstiftung.

Das übersetzte Stück der Eumeniden bis dahin, wo es nicht mehr in Delphi spielt, vorzulesen.

Nähere Erörterung über die Decoration und szenische Anordnung.

Den Hintergrund nahm der Tempel des Apoll zu Delphi ein. An der einen Seite vermuthlich Aussicht auf die Stadt Delphi und den Parnaß, an der andern die darunter [269 b] liegenden ebneren Gegenden, vielleicht sogar das Meer: welches anzubringen möglich war, da die Griechen bey ihren perspectivischen Mahlereyen den Augenpunkt nach Belieben hoch oder niedrig annahmen, und von dem Zuschauer verlangten, daß er sich da hinein versetzen sollte.

Pythia tritt, priesterlich gekleidet, aus einer der Nebenthüren des Hintergrundes, welche vermuthlich zu den Priesterwohnungen neben dem Tempel gehörten, hervor, geht nach dem Gebet und der Anrede an die Hellenen, welche das Orakel um Rath fragen wollten, die wahrscheinlich an die Zuschauer gerichtet wurde, da sie gewiß allein auf der Bühne stand, zur Mittelthür hinein, kommt erschrocken aus derselben zurück, und geht durch den vorigen Eingang ab. Apollo mit Köcher und Bogen, sonst mit Tunica und Mantel bekleidet, kommt mit dem Orest, in Reisetracht, den Hut auf die Schulter zurückgeschlagen, das Schwert und den Oelzweig in den Händen, gleich darauf durch die Mittelthüre. Daß Merkur ebenfalls aus dem Tempel kommen soll, weil Apollo den Orest seiner Obhut empfiehlt, ist eine von den ab-

geschmackten Verbesserungen, womit Schütz den Aeschylus in seiner Ausgabe ausgestattet hat. [270a] Wie käme er in den Tempel, da gerade er unter allen den Delphischen Gottheiten zu welchen die Pythia betet, fehlt? Kann ein Gott nicht zu dem andern reden, ohne daß er für sterbliche Augen sichtbar gegenwärtig ist? Die Leitung des Merkur bedeutet ja eben, daß er auf gefährlichen Wegen verstohlen durchkommen soll; sie so handgreiflich zu machen, wäre also doppelt unschicklich gewesen.

Orest geht die Stufen des Logeum herunter nach der Fremdenseite ab, Apoll in den Tempel zurück. Schon bey seinem ersten Hervortreten oder jetzt bleibt der mittlere Eingang offen, und zeigt vermittelst des Encykloma das Innre des Tempels und die auf Sesseln schlafenden Furien. Da ihrer nach der Erzählung 50 gewesen seyn sollen, so mußten sie einen beträchtlichen Raum fodern. Jetzt kam aus der Pforte der Unterwelt Klytämnestra hervor, begab sich die Stufen hinan auf die Bühne und trat vor den offnen Mittel-Eingang, wo sie die Furien anredet. Man darf sich bey ihr kein hagres Skelett denken, sondern die Gestalt der Lebenden nur bleich, in der Brust noch die Wunden, in luftfarbigen Gewändern ganz verhüllt. Wie sie verschwindet, wahrscheinlich durch eine Ver- [270b] senkung auf dem Proszenium, erwachen die Furien, und da sie den Orest nicht mehr sehen tanzen sie während des Chorgesanges wild auf der Bühne herum; die kurzen unruhigen Strophen scheinen auf den engeren Raum zu deuten.[1]) Apoll scheucht sie weg, sie gehen von derselben Seite ab wo zuvor Orest, und er selbst in den Tempel zurück.

Jetzt verwandelt sich die Szene, da die Griechen aber bey dergleichen gern den kürzesten Weg gingen, so blieb vielleicht die Hinterwand unverändert und mußte nun den Tempel der Pallas auf dem Marshügel (Areopag) vorstellen; eine der Seitendecorationen Athen, die andre die Landschaft umher.

---

[1]) Dieß ist also eine von den Ausnahmen, wo der Chor sich nicht in der Orchestra befand.

Orest kam von der Fremdenseite, stieg die Stufen hinan und umarmte auf dem Proszenium die Bildsäule der Pallas; der Chor, der, wie man weiß, schwarz gekleidet war, mit einem purpurnen Gürtel und Schlangen in den Haaren, die Masken etwa wie furchtbar schöne Medusenköpfe, auch das Alter nach den Grundsätzen der alten Plastik nur angedeutet, — der Chor folgt ihm von eben da nach, bleibt nun aber das folgende Stück hindurch in der Orchestra, und entdeckt von der Thymele aus den gegenübersitzenden Orest. [271a] Minerva kommt von dem entgegengesetzten Ende des Logeums auf einer Quadriga herbeygefahren, nicht aus der Luft; sie steigt ab, nachher versammeln sich die Richter, und nehmen ihre Sitze auf den Stufen vor dem Tempel ein, Minerva steht unter den Mittelsäulen, als den Vorsitz führend, zum Orest gesellt sich Apollo, ihnen gegenüber stehen die Furien, und so führen sie den Rechtshandel, nach dessen Schlichtung [1]) alles mit einem feyerlichen Umzuge in der Orchestra endigt, da die Furien von Zügen der Kinder, Frauen und bejahrten Männern in purpurnen Gewändern mit Fackeln hinausgeleitet werden.

* *
*

[Band III. 9c] Rückblick auf die ganze Trilogie. Im Agamemnon die Willkühr am meisten in der ausgeführten That herrschend. Klytämnestra große Verbrecherin. Das Stuck endigt mit dem empörenden Eindruck triumphirender Tyranney — Durch die Erinnerung des Chors an ehemalige Vorzeichen, und die Weißagungen der Cassandra in einen großen Zusammenhang der Verhängnisse gesetzt. [9d] Die That in den Choephoren zum Theil von Apollo befohlen, also Veranstaltung des Schicksals, zum Theil aus natürlichen Antrieben: Bruderliebe, Begierde den Vater zu rächen. Kampf der heiligsten Gefühle kommt erst nach der That recht zum Vorschein. Ende des Stücks mit der anfangenden Verfolgung der Furien und Flucht nach Delphi. [Wenig Worte des Pylades]

[1] O Phoeb' Apollon wie entschieden wird der Streit?
O schwarze Nacht, Stammmutter, schaust du dieß mit an?

Eumeniden. Tragische Höhe gleich Anfang. — Orestes ganz als Werkzeug vom Schicksal gelenkt. Das freye Handeln in eine höhere Sphäre übergegangen. Pallas eigentlich Hauptperson. Die Collision des Heiligsten als Zwist in der Götter-
5 welt ausgedrückt.

Symbolische Deutung des ganzen.[1]) — Titanen überhaupt die dunkeln Urkräfte. Die jüngeren Götter was mehr in den Kreis des Bewußtseyns tritt. — Die Eumeniden — furchtbare Gewalt des Gewissens, insofern es keinen Vernunft-
10 gründen weicht. Apoll. Gott der Jugend, der edlen Aufwallung der Leidenschaft, der kühnen That. Pallas besonnene Weisheit, Gerechtigkeit, Milde. Anlaß zu der allegorischen Deutung schon in den ersten Szenen. Das Schlafen im Tempel. Recht des Flüchtlings. Weise Veranstaltung der
15 Priester.

Verherrlichung Athens. Zuerst Delphi als religiöser Mittelpunkt.[2]) Kann den Orest doch nur für den ersten

---

[1]) *Hiezu an einer andern Stelle* [**Bd. III. 12 a**], *offenbar früher angemerkt:* Eumeniden. Namenlose dunkle Gottheit.
20 [Töchter der Nacht, Titaninnen. Mit den Parcen zusammengestellt.] Bey Sophokles Oed. Kol. Opfer um Mitternacht. Honig und Wasser, kein Wein. Rächerinnen der Mordthaten in den Familien. Gewissensqual. Anreden der Clytämnestra mehrmals ganz symbolisch. Daher die Schlangen, Blutaussaugen ꝛc.

25 Das Schlafen im Tempel symbolisch. Erscheinung der Clytämnestra ebenfalls symbolisch. — Apollo ebenfalls Heiterkeit des Tages, und der Handlungen welche das Licht nicht scheuen dürfen. Empfiehlt ihn dem Hermes [**12 b**] Pompaeus. Bedeutung dessen. Nicht gegenwärtig.

30 Here Vorsteherin der Ehe mit Zeus. Kypris—Venus, Liebfreuden — dadurch Stifterin aller andern Naturbande.

[2]) *Hiezu gehören wol auch die offenbar früheren Aufzeichnungen* [**Bd. III. 12 a**]: Archaeologisches von Delphi. Folge der Götter. Erde—Gaea, Gattin des Uranus. — Weisheit der Priester
35 in diesem Wechsel. Die Griechische Gottheit meistens ursprünglich lokal. Apoll Delos. Aeschylus verherrlicht Athen, Pallas Stadt. Deutu des jährlich nach Delphi geschickten Zuges. Söhne des Hephaestus. Erechtheus — Sohn desselben, ohne Mutter. Delphos — letzter König. Heiliges Land. Priesterliche Regierung. Andre Gottheiten
40 dort verehrt: Pallas, Korykischen Nymphen. Bacchus — Brom

Moment schützen, nicht ganz frey machen. Athen das Land der Gesetzmäßigkeit und Menschlichkeit. — Einsetzung des Areopag, ein unbestechlicher [9e] aber dennoch milder Gerichtshof. Das weiße Steinchen der Pallas. Aus einem entsetzlichen Cyklus von Verbrechen geht eine Anstalt hervor die ein Segen für die Menschheit wurde. — Bedeutung der Aufnahme der besänftigten Furien in das Athenische Gebiet Nicht zu überschreitende Gränze im menschlichen Gemüth, ehrfurchtsvolle Vermeidung um innern Frieden zu bewahren.

Die übrigen Stücke des Aeschylus: die ἱκετίδες. — Die Perser. Sieben vor Thebe.

Die Unvollendung des Aeschylerschen Styls zeigt sich wie in der nicht vollständigen Befriedigung des Gefuhls, so in der Form, daß sie noch hie und da an andre Dichtarten gränzt. Präponderanz des Lyrischen in manchen Stücken, besonders den Schützlingen. — Epische Ader in den Persern und den Sieben Beschreibung der Schlacht bey Salamis. Der 7 Helden und ihrer Devisen. Anschwellender Pomp. Wie in beyden der Ausgang des Krieges doch zur Sache des Schicksals gemacht wird.

Art wie der Schluß des Stücks auf ein folgendes hindeutet Hiketides vermuthlich das mittelste einer Trilogie: Das 1te in Aegypten. — Das 3te die Danaiden. [Goethe's Unternehmung Seine Meynung über die Trilogien.]

Geschichte von Pentheus. Pleistos Fluß. Neptun Poseidon. — Apolls Wahrsagergabe vom Zeus. Bedeutung von Λοξίας. — Dreyfuß. Nebel der Erde. Fabel darüber. Ursprünglich weissagte Pythia selten. Das Loos gezogen, wer zuerst. Wichtig. Unverrichteter Sache.

Rechte des ἱκέτης, supplex. Einfacher Begriff des Schutzbedürftigen, dann des Verbrechers. Priesterliche Institution bey vielen gewaltthätigen Morden Weisheit derselben. Erneuerung derselben in der katholischen Kirche Gebräuche: Oelzweig — Sinnbild des Friedens; weiße Wolle Sinnbild der Unschuld. Nicht mit Gewalt ergreifen. Götter ehren den supplex wie Menschen, nach deren Beyspiel. Religiöse Verunreinigungen. Reinigungs Gebräuche.

Gorgonen. Harpyien Flügel.

Daran schliesst sich die in der vorigen Anmerkung citierte Stelle über die Eumeniden.

Entschluß der Antigone am Schluß der Sieben. Aeschylus vermuthlich eine Antigone gedichtet, wiewohl ich sie nicht genannt finde. Anfang der Antigone des Sophokles in den Schluß der Sieben gezogen.

5 [9 f] Prometheus und Eumeniden am meisten charakteristisch. Gang des Stücks. Eine Handlung die ganz in standhaftem Leiden besteht. Furchtbares Ende. Vermuthlich große Szenerie.

Prometheus Feuerbringende. — Gefesselte. — Befreyte. Stärke des Aeschylus im satirischen Drama. Ungefähre Idee
10 von den seinigen hiernach.

Styl des Aeschylus. Ehernes Gewicht des Cothurns. Kolossale Figuren. Stelle von den Hiketides auf seine tragische Muse angewandt. — Riesenmäßiges Anschwellen der Wörter selbst. *ἱπποκρημνα*. — Herbe Behandlung des Schicksals.
15 Merkwürdige Verse darüber:

Wer ist der Steuerlenkende der Nothwendigkeit?
Prometheus.
Der Mören Dreyzahl und die Erinnyen wahren Sinns.

Der Gedanke der Empörung gegen das Schicksal; nicht
20 auf Menschen angewandt. Titanen. Aeschylus überhaupt der Titanische. Stein der Athene sein Siegelring —. Furchtbare Grazien. Beyspiele. Kasandra's Weißagung. Großer Bart der Flamme. Erhabne Bizarrerie der Bilder.

Sophokles.

25 [Copie 255a.] Sophokles, *der unter den classischen Tragikern der Zeitordnung nach der Zweyte, der Vortrefflichkeit und Vollendung nach der Erste*, fällt mit seinem Geburtsjahre zwischen die des Aeschylus und Euripides ungefähr in die Mitte, so daß er etwan ein halbes Menschenalter von jedem
30 absteht; die Angaben stimmen nicht ganz überein. Von beyden war er aber den größten Theil seines Lebens hindurch Zeitgenosse. Mit Aeschylus hat er häufig um den tragischen Epheukranz gerungen, und den Euripides, der doch gleichfalls ein hohes Alter erreichte, hat er noch überlebt. Es scheint,

daß eine gütige Vorsehung an diesem einzigen Manne dem Menschengeschlechte die Würde und Glückseligkeit seines Looses offenbaren wollte, indem sie ihm zu allem Göttlichen, was das Gemüth und den Geist schmücken und erheben kann, auch alle erdenklichen Segnungen des Lebens verlieh. Von wohlhabenden und angesehenen Eltern, als freyer Bürger des gebildetsten Staats von Griechenland gebohren zu seyn, dieß waren nur die ersten Voraussetzungen dazu. Schonheit des Leibes wie der Seele, und ungestorter Gebrauch von beyder Kräften in vollkommener Gesundheit bis an das äußerste Ziel des menschlichen Lebens; eine Erziehung in [255 b] der gewähltesten Fülle der Gymnastik und Musik, deren jene so mächtig war schönen Naturanlagen Energie, diese Harmonie zu ertheilen; die süße Blüthe der Jugend und die reife Frucht des Alters; der Besitz und ununterbrochene Genuß der Poesie und Kunst, und die Ausübung heitrer Weisheit; Liebe und Achtung unter den Mitbürgern, Ruhm im Auslande, und das Wohlgefallen und die Gnade der Götter: dieß sind die allgemeinsten Züge von der Geschichte dieses frommen heiligen Dichters, *von dem man fast nicht anders als anbetend reden kann.* — Als ein Jüngling von sechzehn Jahren wurde er wegen seiner Schonheit gewählt, dem Chor der Jünglinge, welche nach der Schlacht bey Salamis (in welcher Aeschylus mitgefochten und sie herrlich geschildert hat) den Päan um die aufgerichteten Trophaen aufführten nach Griechischer Sitte nackt auf der Leyer spielend vorzutanzen: so daß die schonste Entfaltung seiner Jugendblüthe mit der glorwürdigsten Epoche des Athenischen Volkes in demselben Moment zusammentraf. Ein Feldherrn-Amt verwaltete er zugleich mit Perikles und Thukydides, schon dem Greisenalter naher, und das Priesterthum eines einheimischen Heroen. Im fünfundzwanzigsten Jahre fing er an Tragodien aufzuführen, zwanzigmal [256 a] erwarb er den Sieg, oftet die zweyte Stelle, niemals die dritte; in dieser Bemühung fuhr er mit zunehmendem Gelingen fort, bis über sein neunzigstes Jahr hinaus, ja vielleicht rühren aus dieser spätern Zeit einige seiner größten *Meister*werke her. Man hat die Sage, er sey von einem

älteren Sohne oder Söhnen, verklagt worden, weil er einen Enkel von einer andern Gattin zärtlicher liebte, als sey er vor Alter kindisch geworden, und nicht mehr im Stande sein Vermögen zu verwalten. Er habe statt aller Vertheidigung den Richtern seinen so eben gedichteten Oedipus *auf* Kolonos, oder nach andern, den herrlichen Chor daraus, welcher *diesen* seinen Geburtsort verherrlicht, vorgelesen, und hierauf seyen die Richter ohne weiteres bewundernd auseinander gegangen. Wenn es gegründet ist, daß er den zweyten Oedipus *um diese Zeit* geschrieben, wie *derselbe* denn in der Entfernung von allem herbem Ungestüm der Jugend, in der reifen Milde die Spuren davon an sich trägt, so gewährt uns dieß das Bild zugleich des liebenswürdigsten und ehrwürdigsten Alters. Wiewohl die abweichenden Sagen von seiner Todesart fabelhaft scheinen, so stimmen sie doch darin überein, und haben auch [256b] diese wahrhafte Bedeutung, daß er mit seiner Kunst oder etwas *sich* darauf *beziehendem* beschäftigt ohne Krankheit verschieden seyn soll; daß er also wie ein grauer Schwan des Apollo sein Leben in Gesängen ausgehaucht *hat*. So achte ich auch die Geschichte wie der Lacedämonische Feldherr welcher den Ort seiner väterlichen Begräbnisse verschanzt hatte, durch eine doppelte Erscheinung des Bacchus angemahnt worden sey, die Beerdigung des Sophokles daselbst zu gestatten, und deßhalb einen Herold an die Athener gesandt, für wahrhaft, so wie alles, was dazu dient, die verklärte *Heiligkeit* dieses Mannes ins Licht zu stellen.

Nur Eine Naturgabe war ihm versagt: eine tönende Stimme zum Gesange. Er soll *desshalb* die Sitte der Dichter in *ihren* Stücken selbst mit*zu*spie*len*, für sich aufgehoben *haben*, und nur ein einzigesmal, wieder ein sehr bedeutender Zug, als der blinde Sänger Thamyris erscheinend, die Zither gespielt haben.

In so fern Aeschylus ihm voranging steht Sophokles in einem historischen Kunstverhältnisse zu ihm, worin ihm freylich die Unternehmungen je- [257a] nes ursprünglichen Meisters zu Statten kamen, so daß Aeschylus als der *unternehmende* Vorgänger, Sophokles als der vollendende Nachfolger erscheint.

Die kunstreichere Verfassung der Dramen des letztgenannten ist leicht zu bemerken: die Einschränkung des Chors im Verhältniß zum Dialog, die Ausbildung der Rhythmen und der reinen Attischen Diction, die Einführung mehrerer Personen, die reichere Verknüpfung der *Mythen*, die Vermannichfaltigung der Vorfälle, und die vollständigere Entwicklung, das ruhigere Festhalten aller Momente der Handlung, und die mehr theatralische Heraushebung der entscheidenden, die vollkommnere Abrundung des Ganzen; auch schon äußerlich betrachtet. Allein es ist noch etwas anderes, wodurch er den Aeschylus überstrahlt, und die Gunst des Schicksals verdiente, einen solchen Vorgänger gehabt zu haben: ich meyne die innere harmonische Vollendung seines Gemüths, vermöge deren er jede Pflicht des Schönen aus Neigung erfüllte, und dessen freyer Trieb von einem bis zur Durchsichtigkeit klar gewordnen Selbstbewußtseyn begleitet war. An Kühnheit den Aeschylus zu übertreffen, [257 b] *mochte wohl* unmöglich seyn: ich halte aber dafür, daß Sophokles nur wegen seiner weisen Mäßigung weniger kühn erscheint, daß er überall mit größerer Energie zu Werke geht, ja vielleicht mit durchgeführterer Strenge, wie ein Mensch, der seine Gränzen genau kennt, *und daher* innerhalb *seiner Granzen* desto zuversichtlicher auf seinen Rechten besteht. Wie Aeschylus gern alles in die Empörungen der titanischen Urwelt hinausspielt, so scheint Sophokles sich hingegen der Göttererscheinungen nur nothwendiger Weise zu bedienen: er bildet Menschen, wie das Alterthum allgemein eingestand, beßer, das heißt nicht, sittlicher und fehlerfreyer, sondern schöner und edler als die wirklichen; und indem er alles in dem menschlichsten Sinne nimmt, *fällt* ihm *auch* die *göttliche* Bedeutung zu. *Man könnte den Aeschylus einen tragischen Phidias nennen, der zur Erreichung der bezweckten Eindrücke, die riesenhafte Grösse, und die Pracht des Goldes und Elfenbeins nicht entbehren konnte; da hingegen Sophokles wie Polykletus, aus schmuckloserem Erze goss, aber Bildungen, welche durch die* [258 a] *Vollkommenheit ihrer Proportionen zu einem ewigen Kanon wurden. Sehr bedeutend ist auch der Ausspruch des*

Philosophen Polemon, welcher den Sophokles einen tragischen Homer, so wie den Homer einen epischen Sophokles nannte. Als charakteristisch haben die Alten an diesem Dichter die angebohrne Süßigkeit und Anmuth gepriesen, wegen derer sie ihn die Attische Biene nannten. Wer zum Gefühl diese Eigenschaft hindurch gedrungen ist, der darf sich schmeicheln, daß ihm der Sinn für die antike Kunst aufgegangen sey: denn die moderne Sentimentalität möchte, weit entfernt in jenes Urtheil einstimmen zu können, vielmehr in den Sophokleischen Tragödien, sowohl was die Darstellung körperlicher Leiden betrifft, als in den Gesinnungen und Anordnungen, vieles unerträglich herbe finden. (*Vorzulesen die Charakteristik des Sophokles aus Friedrich Schlegels Studium der Griechischen Poesie.*)

Im Verhältniß zu der großen Fruchtbarkeit des Sophokles, da er nach einigen hundert und dreißig Stücke geschrieben haben soll, (wovon aber der Grammatiker Aristophanes siebzehn für unächt erklärt,) [258b] nach der mäßigsten Angabe achzig, ist uns freylich *nur* wenig von ihm übrig geblieben, *nämlich* nur 7 *Stücke, die aber nach dem Zeugnisse der Alten zu seinen vorzüglichsten gehören, und die* ziemlich unverstümmelt und mit unverdorbenem Text auf uns gekommen *sind.* — Sämtliche Tragödien des Sophokles glänzen jede mit *ihren* eigenthümlichen *Schönheiten.* In der Antigone ist der Heroismus in der reinsten Weiblichkeit dargestellt; im Ajas das männliche Ehrgefühl in seiner ganzen Stärke; in den Trachinerinnen (nach unsrer Weise zu benennen: *im* sterbenden Herkules) wird der weibliche Leichtsinn der Dejanira durch ihren Tod schön abgebüßt, und das herkulische Leiden ist würdig geschildert; die Elektra zeichnet sich durch *drastische* Energie und Pathos aus; im Oedipus *auf* Kolonos herrscht die mildeste Rührung und es ist über das Ganze die größte Anmuth verbreitet. *Ich* gestehe gern *meine* besondre Vorliebe für *diess letztere* Stück, weil es mir die Persönlichkeit des Sophokles am meisten auszusprechen scheint. *Jenes andre, möchte man sagen, sind seine Werke: diess ist* [259a] *Sophokles selbst.* Da

diess Stück überhaupt der Verherrlichung von Athen und seines Geburtsfleckens insbesondere gewidmet ist, so scheint er es auch mit besonderer Vorliebe gearbeitet zu haben.

Die drey Stücke des Sophokles, welche sich meines Bedünkens als eine Trilogie betrachten lassen, sind: der König Oedipus, Oedipus auf Kolonos, und die Antigone. Dass sie der Zeit nach auseinander liegen, und wir darin von allerley Zwischenvorfällen unterrichtet werden, ist kein Einwurf dagegen: diess ist bey der Aeschylusschen Trilogie, zwischen dem 1sten und 2ten Stück, gleichfalls der Fall. Freylich glaube ich nicht, dass Sophokles die Stücke in dieser Ordnung gedichtet: sondern den Oedipus auf Kolonos hat er allem Ansehen nach später geschrieben, aber mit der Absicht ihn zwischen jene beyden einzufügen. Die Hauptsache ist, dass ein Verhängniss die Handlungen unter einander verknüpft. — Sonst hat Sophokles, nach den Angaben der Grammatiker, die Sitte aufgehoben, mit Trilogien um den Preis zu streiten, und dagegen aufgebracht, es mit einzelnen Stücken zu thun. —

Kurze Angabe der den beyden Oedipus zu [259b] *Grunde liegenden Fabel und der Oekonomie dieser Stücke.*

Die Geschichte des Oedipus ist unter allen Schicksalsfabeln, welche die alte Mythologie enthält, vielleicht die sinnreichste, jedoch scheinen mir andre, wie zum Beyspiel die von der Niobe, welche ohne solche Verflechtung von Vorfällen ganz einfach sowohl den menschlichen Übermuth, als die über ihn von den Göttern verhängte Strafe im koloßalen Maaßstabe darlegen, in einem größeren Sinne gedacht. Was der vom Oedipus einen weniger hohen Charakter giebt, ist eben die Intrigue, welche darin liegt. Intrigue ist nämlich *diejenige* Verwickelung, welche aus der Durchkreuzung der Absichten und Zufälle entspringt: und dieß findet offenbar in den Schicksalen des Oedipus Statt, da alles was seine Eltern und er selbst thun, um den geweißagten Greueln zu entgehn, ihn denselben entgegenführt. Was aber dieser Fabel eine große und furchtbare Deutung giebt, ist der, wohl

meistens dabey übersehene, Umstand, daß es eben der Oedipus ist, welcher das von der Sphinx gegebene Räthsel, das menschliche Daseyn betreffend, gelöst hat, dem sein eigenes Leben ein unentwirrbares Räthsel blieb, bis es ihm allzuspät auf die entsetzlichste Art aufgeklärt ward, da alles unwiederbringlich verloren war. Dieß ist ein treffendes Bild anmaaßlicher menschlicher Weisheit, die [260a] immer auf das allgemeine geht, ohne daß ihre Besitzer davon die rechte Anwendung auf sich selbst zu machen wissen. —

Mit dem herben Schlusse *dieses Stücks* wird man durch die Heftigkeit, das argwöhnische und herrische Wesen des Oedipus, in so weit ausgesöhnt, daß das Gefühl nicht bis zur entschiedenen Empörung gegen ein so grausames Schicksal kommt. Von dieser Seite mußte der Charakter des Oedipus also aufgeopfert werden, welcher dagegen durch die väterliche Fürsorge, den patriotischen Eifer für die Rettung des Volkes gehoben ist, der ihn durch *das* redliche Forschen nach dem Urheber des Verbrechens seinen Untergang beschleunigen läßt. Auch war es nöthig, des Kontrastes wegen mit seinem nachherigen Elende, ihn in der Art wie er dem Tiresias und Kreon begegnet, noch mit dem ganzen Stolz der Herrscherwürde umkleidet, auftreten zu lassen. Überhaupt läßt sich *auch* in seinen früheren Handlungen das Argwöhnische und Heftige bemerken; jenes darin, wie er sich über die Beschuldigung er sey dem Polybos untergeschoben, nicht bey *den* Versicherungen *desselben* beruhigen kann; dieses in dem so blutig ausfallenden Zwist mit dem Lajus. Dieser Charakter scheint ihm von beyden Eltern angeerbt zu seyn. Der übermüthige Leichtsinn der Jokaste, womit diese über die Orakel, als durch den Ausgang nicht bestätigt, triumphirt [260b] aber bald darauf die Buße dafür an sich selbst vollzieht, ist zwar nicht in ihn übergegangen: vielmehr ehrt ihn die Reinheit des Gemüths, womit er vor de*m* geweißagten Verbrechen so sorgfältig flieht, *welche* seine Verzweiflung *es* dennoch begangen zu haben, natürlich aufs äußerste *erhöhen* muß. Furchtbar ist seine Verblendung, wie ihm die Aufklärung schon so nahe liegt; z. B. da er die Jokaste fragt: wie Lajus

ausgesehen habe, und diese erwiedert, er habe eben weiße Haare bekommen, sonst sey er an Gestalt dem Oedipus nicht eben unähnlich gewesen. Auf der andern Seite ist es wieder ein Zug ihres Leichtsinnes, daß sie die Aehnlichkeit mit ihrem Gemahle, woran sie ihn als Sohn hätte erkennen *können*, nicht gehörig beachtet hat. So läßt sich bey näherer Zergliederung in jedem Zuge die äußerste Schicklichkeit und Bedeutsamkeit nachweisen. Nur da man gewohnt ist, den Sophokles auch als correkt anzupreisen, und besonders an diesem Oedipus die vortrefflich beachtete Wahrscheinlichkeit rühmt: muß ich bemerken, daß eben dieß Stück ein Beweis ist, wie hierin die alten Künstler ganz andern Grundsätzen folgten als jene Kritiker. Denn sonst wäre es allerdings eine große Unwahrscheinlichkeit, daß Oedipus sich in so langer Zeit nie zuvor nach den Umständen vom Tode des Lajus erkundigt hat, daß die Narben an seinen [261*] *Fersen*, ja selbst der Name den er davon führt, die Jokaste keinen Verdacht haben schöpfen lassen ꝛc. Allein die Alten entwarfen ihre Kunstwerke nicht für den berechnenden prosaischen Verstand, und eine Unwahrscheinlichkeit die erst durch Zergliederung gefunden wird, die nicht im Umkreise der Darstellung selbst liegt, galt ihnen für keine.

Der verschiedne Charakter des Aeschylus und Sophokles zeigt sich nirgends auffallender als in den Eumeniden und dem Oedipus *auf* Kolonos, da *in* beyden Stücken eine ähnliche Intention *herrschend ist*. Athen soll nämlich als der heilige Wohnsitz der Gesetzmäßigkeit und der mil*deren* Menschlichkeit verherrlicht, und abgebüßte Verbrechen ausländischer Heroenfamilien sollen auf diesem Gebiete durch eine höhere Vermittelung letztlich gesühnet werden; auch wird daraus dem Attischen Volke ein dauerndes Heil prophezeyt. Bey dem politischen und Freyheit athmenden Aeschylus geschieht dieß durch einen gerichtlichen Akt; bey dem frommen Sophokles durch einen religiösen: und zwar ist es die Todesweihe des Oedipus, *der* durch das Bewußtseyn unwillkührlicher Verbrechen und langes Elend gebeugt, dadurch *von den* Göttern *anerkannt wird*, als hätten sie es mit dem

furchtbaren an ihm gegebenen Beyspiel nicht gegen [261b] ihn *besonders* gemeynt, sondern nur dem Menschengeschlechte überhaupt eine ernste Lehre geben wollen. Sophokles, dem das ganze Leben ein fortwährender Gottesdienst ist, liebt es
5 überhaupt, den letzten Augenblick desselben, gleichsam als den einer höheren Feyer, möglichst zu schmücken, und er flößt damit eine ganz andre Rührung ein, als die, welche der Gedanke der *Vergänglichkeit* und Sterblichkeit überhaupt erregt. Daß der geplagte abgemüdete Oedipus im Hain der Furien endlich
10 Ruhe und Frieden findet, eben an der Stelle, von welcher jeder andere Mensch mit unheimlichem Grausen flieht, er, dessen Unglück gerade daher entsprungen ist, unbewußt und ohne Warnung eines innern Gefühls das gethan zu haben, wovor allen Menschen schaudert, darin liegt ein tiefer und
15 mystischer Sinn.

Die Attische Bildung, Besonnenheit, Mäßigung, Gerechtigkeit, Milde und Großmuth, hat Aeschylus majestätischer in der Person der Minerva gezeigt; Sophokles der so gern alles Göttliche in das Gebiet der Menschheit zog, feiner entwickelnd
20 am Theseus. Wer den Hellenischen Heroismus im Gegensatz mit dem barbarischen genauer kennen zu lernen wünscht, den würde ich auf diesen Charakter verweisen: *wenn ihm hier der Sinn dafür nicht aufgeht, so wird er ihm ewig verschlossen bleiben.* — Beym Aeschylus muß, [262a] damit der
25 Verfolgte gerettet, und das Land der Segnungen theilhaftig werde, erst die nächtliche Entsetzlichkeit der Furien das Blut der Zuschauer erstarren machen, und ihr Haar emporsträuben, *ihr* ganzer Grimm muß sich *erst* erschöpfen: der Übergang zu ihrem friedlichen Abzuge ist desto wunderwürdiger; es ist,
30 als ob das ganze Menschengeschlecht erlöst würde. — Beym Sophokles erscheinen sie nicht selbst, sondern sind ganz im Hintergrunde gehalten; sie werden nicht einmal mit ihrem eigentlichen Namen, sondern nur durch Euphemismen genannt. Aber eben das diesen Töchtern der Nacht angemeßne Dunkel
35 und die Ferne begünstigt ein stilles mysteriöses Grauen, an welchem die körperlichen Sinne gar keinen Antheil haben. Daß endlich der Hain der Furien mit der Lieblichkeit eines

südlichen Frühlings überkleidet ist, vollendet die süße Anmuth der Dichtung, und wenn ich, *so wie beym Aeschylus*, für die Sophokleische Poesie ein Symbol aus seinen eigenen Tragödien wählen soll, so möchte ich sie eben als einen heiligen Hain der dunkeln Schicksals-Göttinnen beschreiben, worin Lorbeer, Oelbäume und Weinreben grünen, und die Lieder der Nachtigallen unaufhörlich tönen.

Apollo selbst kann es allein entscheiden, welcher von diesen beyden Dichtern der grösste gewesen; aus dieser Vergleichung geht nur hervor, dass der eine [262 b] *übermenschlich gross, und der andre göttlich liebenswürdig ist.*

Zwey Stücke des Sophokles *drehen* sich (*ganz* der Griechischen *Gesinnung* gemäß) *um* die heiligen Rechte der Todten und die Wichtigkeit der Beerdigung: in der Antigone geht die ganze Handlung hievon aus, und im Ajas findet sie dadurch erst einen befriedigenden Schluß.

Das weibliche Ideal in der Antigone ist von großer Strenge, so daß es allein hinreichend wäre allen den süßlichen Vorstellungen von Griechheit ein Ende zu machen. Allein der Dichter hat das Geheimniß gefunden, das liebevolle weibliche Gemüth, in einer einzigen Zeile zu offenbaren, indem sie dem Kreon auf die Vorstellung, Polynices sey ja ein Feind des Vaterlandes gewesen, antwortet:

Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da.

Auch hält sie die Ausbrüche ihres Gefühls nur so lange zurück, als dadurch die Festigkeit ihres Entschlusses hätte zweydeutig werden können. Wie sie unwiderruflich zum Tode geführt wird, ergießt sie sich in die zartesten und rührendsten Klagen über ihren herben frühzeitigen Tod, und verschmäht es nicht, sie die sittsame Jungfrau, auch die verlorne Brautfeyer und die ungenoßnen ehelichen Segnungen zu beweinen. Dagegen verräth sie mit keiner Sylbe ihre Nei- [263 a] gung *zum* Hämon, ja sie erwähnt diesen liebenswürdigen Jüngling nirgends. — Durch die besondre Neigung nach einem solchen Heldenentschlusse, noch an das Leben gefesselt zu werden, wäre Schwäche gewesen; jene allgemeinen Gaben, womit die

Götter das *menschliche* Leben schmücken, ohne Wehmuth zu verlassen, wäre der frommen Heiligkeit ihres Gemüthes nicht gemäß.

Auf den ersten Blick kann der Chor in der Antigone schwach scheinen, indem er sich so ohne Widerrede den Tyrannischen Befehlen des Kreon fügt. Allein *die* junge Heldin muß mit ihrem Entschluß und ihrer That ganz allein stehn, um recht verherrlicht zu werden, sie darf nirgends Stütze *und* Anhalt finden. Die Passivität des Chors vermehrt auch den Eindruck von der Unwiderstehlichkeit der königlichen Befehle. So müssen selbst seinen letzten Anreden an die Antigone noch schmerzliche Erwähnungen eingemischt seyn, damit sie den Kelch der irdischen Leiden ganz austrinke. — *Ganz* anders ist der Fall in der Elektra, wo der Chor so theilnehmend und aufmunternd für die beyden Hauptpersonen ist, da sich gegen ihre Handlung mächtige sittliche Gefühle auflehnen, wie andre dazu anspornen, statt daß ein solcher innerer Zwist bey der That der Antigone gar nicht Statt [263 b] findet, sondern bloß äußere Schrecknisse sie davon abhalten sollen.

Nach Vollendung der That, und überstandnen Leiden dafür, bleibt noch die Züchtigung des Übermuthes zurück, welcher den Untergang der Antigone *bewirkt:* nur die Zerstörung der ganzen Familie des Kreon, und seine eigne Verzweiflung, ist eine würdige Todtenfeyer für eine so kostbar hingeopferte. Deswegen muß die vorhin *noch* nicht erwähnte Gattin des Königs, noch ganz gegen das Ende erscheinen, bloß um das Unglück zu hören, und sich umzubringen. Dem Griechischen Gefühl wäre es unmöglich gewesen, mit dem Untergange der Antigone, ohne abbüßende Vergeltung, das Gedicht für geschlossen zu halten.

Auf ähnliche Art verhält es sich im Ajax. — *Im Ajax verändert sich die Scene, wovon wir also vermuthen können, dass es ziemlich häufig vorgekommen seyn wird, da es unter der kleinen Anzahl von Stücken des Sophokles und Aeschylus in zweyen geschieht. — Auch bringt sich A[illegible] dem [illegible]selbst um, da sonst die Ermor-[illegible] Zuschauers entzogen wurden,*

aber nicht aus dem gewöhnlichen (Horazischen) Grunde: sondern theils weil die Dichter der Fantasie freyes Spiel lassen [264a] *wollten; theils weil die Alten sich nicht mit einer läppischen und oberflächlichen Vorstellung von so etwas begnügen konnten. Der Scholiast bemerkt ausdrücklich, es gehöre ein starker Schauspieler dazu, und einer, Namens Timotheus, habe wegen seiner Meisterschaft darin, den Beynamen Σφαγευς erhalten.*

[Ms. 272a]

Euripides.

Wem es einzig darum zu thun wäre in der alten Poesie die Werke vom ächten großen Styl kennen zu lernen, der könnte sich mit den beyden älteren Tragikern begnügen, und den Euripides ganz überschlagen.[1]) Allein theils ist es sehr lehrreich zu wissen wie auch die Griechische Kunst gesunken, und zu wissen, wie sie in ihrem Verfalle ausgesehen, da die Blüthe jedes Zweiges derselben, als eine freye Naturgunst schnell dahin welkte; theils wird man selbst durch den Gegensatz dessen, was die Tragödien des Euripides nicht sind und nicht leisten, den Sinn der Gattung besser begreifen lernen. Dann würde durch diese Übergehung eine große Lücke in der Kunstgeschichte entstehen, indem die Modernen den Euripides ganz vorzüglich mit großer Bewunderung gelesen, und ihre Nachahmung besonders auf ihn gerichtet haben. Dieß kam daher, daß er überhaupt sehr popular für unpoetische Gemüther ist, die in der Poesie etwas andres suchen als sie selbst, und daß er insbesondre der modernen Sinnesart sehr ansprechend entgegenkommt. Auch der Ausspruch des Aristoteles: er sey der Tragischste (τραγικωτατος) unter den alten Tragödiendichtern, mag wohl viel zu seiner [272b] Autorität beygetragen haben, da man ihn meistens vom Besitz aller tragischen Vollkommenheiten deutete: Aristoteles, der übrigens, wie ich schon

[1]) Dieß habe ich auch in meiner Elegie: die Kunst der Griechen gethan. Die Charakteristik des Aeschylus und Sophokles daselbst V. 171—180 vorzulesen.

öfter bemerkt, und beweisen zu können glaube, sich nicht sonderlich auf das Wesen dieser Gattung verstand, meynt damit nur die Erregung des Erbarmens vermöge dargestellter Leiden. Man kann nicht läugnen, daß er hierin eine besondre Stärke besitzt, und wenn nach Aristoteles die Tragödie durch Erweckung von Schrecken und Mitleiden die Leidenschaften reinigen soll, so enthalten gewiß manche Stücke des Euripides eine starke Purganz für selbige. Auf der andern Seite scheint Plato, mit seinem Vorwurfe, die mimischen Dichter gäben die Menschen der Gewalt der Leidenschaften hin, und machten sie weichlich, indem sie durch übermäßige, allzu zerflossene Klagen rührten, hauptsächlich auf den Euripides als den damals beliebtesten, zu zielen; die Unbilligkeit und Grundlosigkeit dieser Beschuldigung in Bezug auf die beyden älteren leuchtet ein.

Euripides hat nicht bloß die äußere Gesetzmäßigkeit der Tragödie zerstört, sondern ihren ganzen Sinn verfehlt. Die Idee des Schicksals ist bey ihm [273a] schon verlohren gegangen; wohlverstanden, die Idee: denn der Begriff des Schicksals kommt bey ihm der Observanz gemäß häufig vor, allein er weiß die menschliche Freyheit nicht im Gegensatz mit der Nothwendigkeit zur Erscheinung zu bringen; seine Darstellung geht überhaupt nicht auf das Absolute im Gemüthe, und es mangelt ihr also an ächter Idealität. Die Rangordnung der Idee, des Charakters und der Leidenschaft, die wir beym Sophokles wie in der bildenden Kunst der Griechen beobachtet finden, hat er grade umgekehrt: die Leidenschaft ist ihm das wichtigste; dann sorgt er für Charakter, und wenn ihm diese Bestrebungen noch Raum übrig lassen, sucht er dann und wann noch etwas Größe und Würde anzubringen.

Mit üppiger Weichlichkeit verschwendet er die materiellsten Reize, welche bloß den äußern Sinn gefangen nehmen. So läßt er z. B. sich nicht leicht eine Gelegenheit entgehen, seine Personen in ein lebhaftes vergebliches Schrecken gerathen zu lassen, seine Alten klagen immer sehr über die Beschwerden des Alters. [illegible] wenn [illegible] Aufgang aus dem Orchester zum Loy[illegible] [illegible] nderley, und [273b] auch die Anh[illegible] [illegible] anzusteigen haben, wie

der Alte im Jon oder in der Elektra, so ächzen sie darüber, daß es ihnen so sauer wird, welches Euripides seine Schauspieler gewiß recht knickerig vorzustellen gelehrt haben wird. So taumeln in den Bacchantinnen die beyden Alten Tiresias und Kadmus, da sie sich zur Bacchusfeyer rüsten, sich gegenseitig stützend, vom Theater fort. Pentheus, was von den älteren Tragikern schwerlich würdig genug wäre gefunden worden, erscheint auf die Überredung des Bacchus in Weiberkleidern, benimmt sich aber sehr ungeschickt darin, der Gürtel geht ihm los; Bacchus muß ihm die Haube und die Locken darunter zurecht schieben. In demselben Stücke giebt Euripides dem Chor, als Phrygischen Weibern, Handpauken, Zymbeln u. s. w. in die Hände, und läßt sie die rauschendste, beym enthusiastischen Dienste der Cybele übliche Musik machen, welches sonst wohl ohne Beyspiel war, da der Chor ohne alle Begleitung von Instrumenten seine ernsten Gesänge bloß mit Stimmen im Unisono vortrug. Es muß einen glorreichen Effekt gemacht haben, wie diese Weiber mit fliegenden Haaren und Gewändern hereingekommen sind, und ihre Tänze im Orchester [274 a] nach wilden Rhythmen aufgeführt haben. Hier paßt es nun einmal, aber Euripides brachte gewiß überall ähnliche üppige Überladungen, auch in den Rhythmen der Chorgesänge an, wo es schwerer seyn dürfte sie nachzuweisen.

Diese Materialität ist schon, wie Winkelmann es einmal nennt, eine Schmeicheley des groben äußeren Sinnes; allein Euripides schmeichelt auch sonst auf alle Weise nicht bloß dem Athenischen Volke, (dieß war, wie wir gesehen haben, tragische Observanz, nur thaten es freylich Aeschylus und Sophokles auf die würdigste Art) sondern dem Gemeinen in der Menschennatur überhaupt, indem er recht mit Liebe Blößen und Schwächen an seinen Personen schildert, und sie selbige in naiven Selbstgeständnissen liebenswürdig zur Schau tragen läßt. Euripides war durch die Schule der Philosophen gelaufen, (er war ein Schüler des Anaxagoras, nicht des Sokrates, wie Manche behaupten, sondern nur durch Umgang mit ihm ver-
iden) da setzt er denn eine Eitelkeit darin, immer auf
al Philosopheme anzuspielen; meines Bedünkens auf

sehr unvollkommne Art, so daß man diese Lehren daraus nicht verstehen wird, wenn man sie nicht schon [274 b] zuvor kennt. Es ist ihm zu gemein, auf die einfältige Weise des Volkes an die Götter zu glauben, er nimmt daher jede
5 Gelegenheit wahr, etwas von allegorischer Deutung derselben einzustreuen, und zu verstehen zu geben, wie zweydeutig es eigentlich um seine Frömmigkeit stehe. Auf der andern Seite bricht er immer Gelegenheiten, moralische Sentenzen anzubringen, vom Zaune: Sentenzen, in denen er sich wiederhohlt, die
10 meistens trivial und nicht selten grundfalsch sind. Bey diesem Prunk ist er doch in dem ganzen Bau seiner Stücke sehr unmoralisch. Man hat die Anekdote, daß, da er den Bellerophon mit einer schnöden Lobrede auf den Reichthum eingeführt, wo er ihn allen Familien-Freuden vorzieht, und zuletzt sagte,
15 wenn Aphrodite (welche den Beynamen der goldnen führte) so glänze wie das Gold, so verdiene sie wohl die Liebe der Sterblichen; die Zuschauer, darüber empört, ein großes Getöse erregten, und den Schauspieler wie den Dichter steinigen wollten. Euripides sey hierauf hervorgesprungen und habe
20 gerufen: Wartet doch nur das Ende ab, es wird ihm auch darnach ergehen. Eben so soll er sich gegen den Vorwurf, [275 a] sein Ixion rede doch gar zu abscheulich und gotteslästerlich, damit vertheidigt haben: er habe das Stück auch nicht geendigt ohne ihn aufs Rad geflochten zu haben. Allein
25 dieser Behelf der poetischen Gerechtigkeit, um dargestellte Schlechtigkeit zu vergüten, findet gar nicht einmal allgemein in seinen Stücken Statt. Die Bösen kommen nicht selten frey durch, Lügen und andre schlechte Streiche werden offenbar in Schutz genommen, besonders wenn er ihnen vermeyntlich
30 edle Motive unterzuschieben weiß. So hat er auch die verführerische Sophistik der Leidenschaften, welche allem einen Schein zu leihen weiß, sehr in seiner Gewalt. Berüchtigt ist folgend[illegible] [illegible] Entschuldigung des Meineids gesprochen.

35 [illegible] beleidigt ist der Sinn.
Dies[illegible] [illegible] dermaßen verpfeffert,
[illegible] Gattung

mag gedient haben. Einen andern Vers des Euripides: „der Herrschaft wegen sey es der Mühe werth Unrecht zu thun, sonst müsse man gerecht seyn"; hat Caesar häufig im Munde geführt, und wie man sieht, auch eine misbrauchende Anwendung auf sich selbst gemacht. [275 b] Die Kuppeley ist dem Euripides schon von den Alten vorgeworfen worden. So muß es mit der höchsten Indignation erfüllen, wenn Hekuba, den Agamemnon um das Leben ihrer Tochter Polyxena bittend, ihn an die Freuden erinnert, welche eine andre von ihren Töchtern, Cassandra, die als kriegsgefangne Sklavin nach damaligem Heldenrecht seine Beyschläferin hatte werden müssen, ihm gewährt habe. Dieser Dichter machte zuerst die Liebe, die wilde Leidenschaft einer Medea, die unnatürliche einer Phaedra zum Hauptgegenstande seiner Dramen. Bey dieser den weiblichen Rollen in seinen Dramen zugetheilten Wichtigkeit, ist er doch wegen seines Weiberhasses berüchtigt; und das ist nicht zu läugnen, daß er eine große Menge Sentenzen über die Inferiorität ihres Geschlechts, über ihre geringe Zuverläßigkeit, dann manches aus Erfahrungen im Innern des Hauswesens hergenommne anbringt, womit er wohl den Männern seinen Hof zu machen gedachte, die wo nicht sein ganzes Publicum, doch den überwiegenden Theil desselben ausmachten. Man hat ein Wort des Sophokles darüber, der jemanden, welcher den Euripides einen Weiberhasser [276 a] nannte, erwiederte: in seinen Tragödien möchte es so scheinen, im Bette aber nicht. Ein auf uns gekommnes Epigramm vom Sophokles scheint dem Euripides ebenfalls verbotne Liebeshändel mit Frauen Schuld zu geben. Nach einer andern Angabe soll Sophokles gesagt haben, er selbst bilde die Weiber so, wie sie seyn sollten, Euripides wie sie wären. Dieß ist wohl nicht auf die platte Art zu verstehen, wie man in unsrer Zeit Bücher geschrieben hat: Elisa oder das Weib, wie es seyn sollte, und der Mann wie er ist ꝛc.; denn nach diesen Anfoderungen moralischer Gemeinnützigkeit konnte der Ausdruck schwerlich von einer Klytämnestra, oder Dejanira des Sophokles gelten; sondern es bezieht sich auf die Idealität der stellu , für welche die Griechische Sprache noch keinen

technischen Ausdruck hatte. In seiner ganzen Art die Weiber zu schildern, sieht man zwar viel Empfänglichkeit selbst für die edleren Reize weiblicher Sittsamkeit, aber keine wahre Achtung.

Die selbständige Freyheit in der Behandlung der Mythen, welche eins von den Vorrechten der tragischen Kunst war, ist beym Euripides in capriciöse Willkühr ausgeartet. [276 b] So hat er sich die Fiction erlaubt, die wahre Helena sey gar nicht in Troja gewesen, die Griechen und Trojaner hätten um ein Luftbild gefochten, während jene in guter Ruh in Aegypten gesessen habe, und hat hierauf eine sehr abentheuerliche Tragödie gegründet. Man weiß, daß die so sehr abweichenden Fabeln des Hyginus zum Theil Auszüge aus seinen Stücken sind. Da er oft alles bisher bekannte und gewohnte umstieß, so wurden ihm dadurch die Prologe nothwendig, worin er die Umstände meldet und den Verlauf ankündigt. Lessing hat in der Dramaturgie die seltsame Meynung geäußert, daß dieß von Fortschritten in der dramatischen Kunst zeuge, indem Euripides sich bloß auf die Wirkung der Situationen selbst verlassen und dabey nicht auf Spannung der Neugier gerechnet habe. Allein ich kann nicht absehen, warum die Ungewißheit der Erwartung unter den Eindrücken, welche ein dramatisches Kunstwerk bezweckt, nicht auch ihre Stelle finden sollte. Der Einwurf, auf diese Art werde das Stück nur das erstemal gefallen, weil man nach der Bekanntschaft mit dem Ganzen den Ausgang ja schon vorherwisse, ist gewiß nicht gültig; denn wenn die [277 a] Darstellung nur recht kräftig ist, so wird sie in jedem Moment den Zuschauer so festhalten, daß er unterdessen das schon bekannte wieder vergißt, und zu gleicher Spannung der Erwartung angeregt wird. Überdieß machen diese Prologe die Anfänge der Euripideischen Tragödien sehr einförmig; es hat ein großes Ansehen von Kunstlosigkeit, daß einer herauskommt, und sagt: ich bin der und der, dieß ist bis jetzt vorgefallen, und folgendes wird noch geschehen. Man möchte dieß mit den Zetteln aus dem Munde der Figuren auf alten Gemählden vergleichen, welche sich bey einer gewissen Einfalt des Styls wohl vertheidigen lassen. Allein dann müßte auch das übrige

damit übereinstimmen, was beym Euripides gar nicht der Fall ist, wo vielmehr die Personen in dem modernsten Tone damaliger Sitte reden. In den Prologen sowohl als sonst ist er sehr freygebig mit unbedeutenden Erscheinungen von Göttern, die sich nur durch das Schweben in der Maschine über die Menschen erheben und wenig Eindruck machen können.

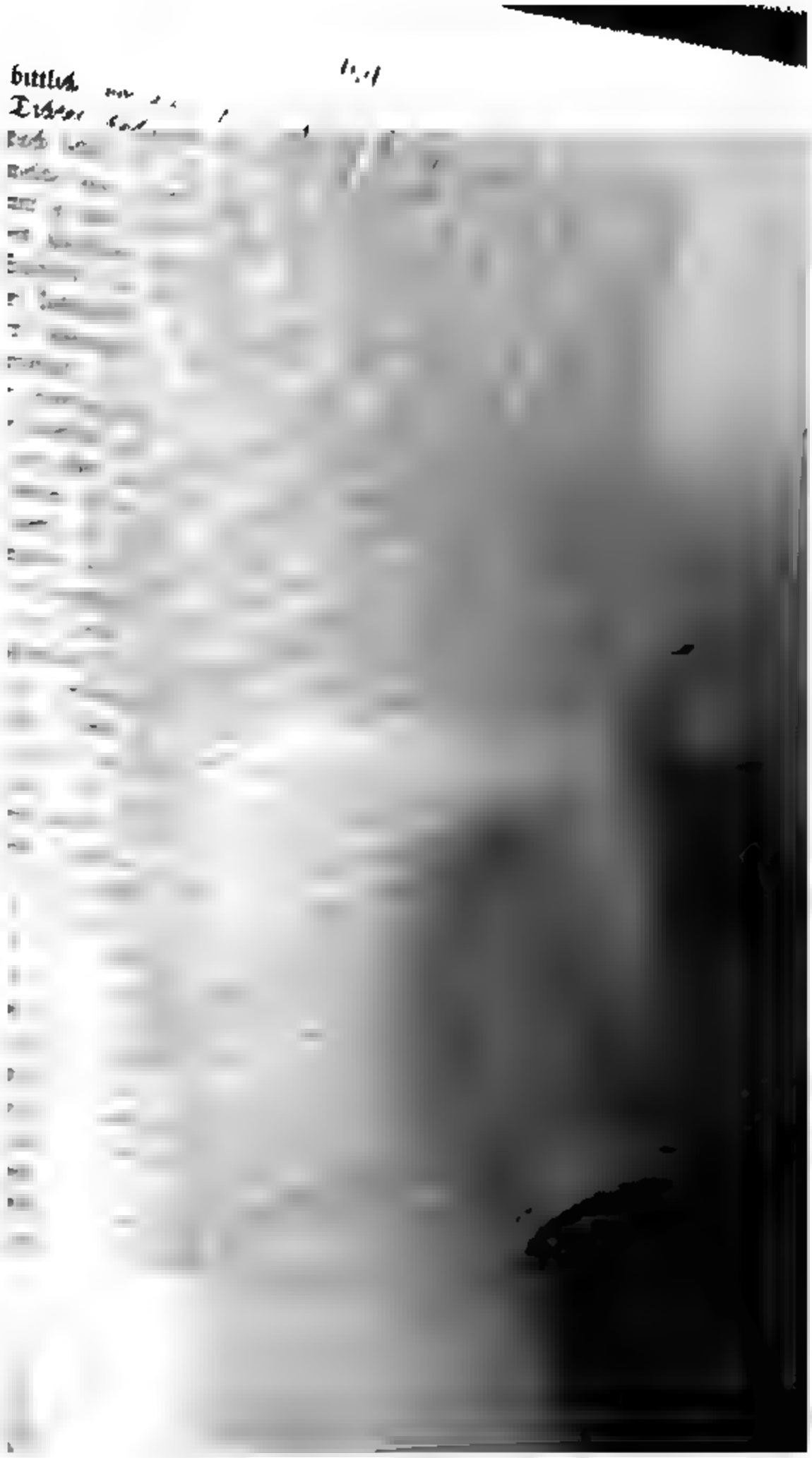
Überall macht Euripides Jagd auf das Rührende, dem zu lieb er nicht bloß alle Schicklichkeit unter die Füße tritt, sondern auch den Zusammenhang [277 b] aufopfert, so daß manche seiner Stücke wirklich wie vom Winde zusammengeweht aussehen. Die solide Massenbehandlung der älteren Tragiker, welche nichts in kleine Partieen zersplittern läßt, wird von ihm ins Manierirte getrieben: bald setzt er den schon bey jenen üblichen Wechsel der Reden Vers um Vers, wo oft Fragen und Antworten oder Einwürfe und Widerlegungen wie Pfeile hin und her geschnellt werden, übermäßig lange fort, und zwar zuweilen so willkührlich, daß die Hälfte der Zeilen erspart werden könnte; bald ergießt er sich in langen Tiraden, wo er denn jede Gelegenheit wahrnimmt, seinen rhetorischen Kitzel durch subtile Argumente oder Erregung des Mitleids zu befriedigen. Deswegen empfiehlt ihn auch Quinctilian vorzüglich dem jungen Redner, der aus seinem Studium mehr als aus den ältern Tragikern lernen könne, welches allerdings seine Richtigkeit hat. Allein man sieht, daß eine solche Empfehlung nicht sonderlich empfiehlt, denn das Rhetorische ist eben nicht poetisch. Sein Styl ist im ganzen dünn und weitschweifig, wiewohl er einzelne sehr sinnreiche Wendungen und glückliche Bilder darbietet: er hat weder die Würde und den Nachdruck des Aeschylischen, noch die keusche [278 a] Eleganz des Sophokleischen. Oft geht er in seinen Ausdrücken auf das Bizarre und Seltne, doch verliert er sich auf der andern Seite wieder in die Gewöhnlichkeit, und der Ton der Reden wird oft sehr vertraulich. Hiedurch, so wie durch die an das Lächerliche gränzende Schilderung charakteristischer Eigenheiten (z. B. die tolle Gebehrdung des vom Bacchus bethörten Penthens, die Eßlust

und die unverschämten Anfoderungen des Herkules an die Gastfreyheit im Hause des Admet) ist Euripides schon ein Vorbote der neueren Komödie, zu welcher hin er eine offenbare Neigung hat. Menander hat auch eine ausgezeichnete Bewunderung für ihn geäußert und sich für seinen Schüler erklärt, und vom Philemon hat man ein Fragment voll von so ausschweifender Bewunderung, daß es fast scherzhaft gemeynt zu seyn scheint.

Der Versbau ist üppig und geht aus der alten Strenge ins Regellose über; z. B. in den Trimetern bedient er sich weit häufiger der Anapäste, Tribrachen und Daktylen als die älteren, und nähert ihn dadurch der Gestalt an, wie wir ihn im Aristophanes sehen. Auch sonst erlaubt er sich vorher unerhörte Mischungen, wie er denn in der Andromache [278b] eine Elegie anbringt. Da ihm die Bedeutung des Chors nichts mehr galt, so wird dieser meistens zu einem außerwesentlichen Schmuck: die Chorgesänge sind bey ihm oft ganz episodisch ohne Beziehung auf die Handlung, er sucht dabey das glänzende, jedoch ohne wahren Schwung.

Das Resultat aller dieser Züge ist, daß man bey ihm die herrliche Gestaltung der Tragödie ihrer Auflösung entgegen eilen sieht. Wenn Kunstwerke als organisirte Ganze zu betrachten sind, so ist diese Insurrection der einzelnen Theile gegen die Einheit des Ganzen eben das, was in der organischen Welt die Verwesung, welche um so scheuslicher und ekelhafter zu seyn pflegt, je edler das durch sie zerstörte organische Gebilde war, und daher eben bey dieser vortrefflichsten aller poetischen Gattungen, mit dem größten Widerwillen erfüllen muß. Freylich sind die meisten Menschen für den Eindruck dieser geistigen Verwesung nicht so empfänglich als für den der körperlichen.

Die Zeitgenossen haben selbst den tiefen Verfall in diesem wie in andern Zweigen der Kunst (z. B. der Musik) gefühlt, welchem aber niemand wehren konnte, da er nach dem [279a] ganzen Charakter der Griechischen Bildung aus Naturgesetzen herfloß. Aristophanes, der dem Euripides gleichsam als seine ewige Geißel von Gott zugeordnet war, verfolgt ihn uner-



Epigramm von eben so viel Zeilen angedeutet [1]), über welches Herr Böttiger in einer Prolusio de Medea Euripidis einen [Kopie 270 b] ganz ungehörnten Ausfall auf mich gethan hat, indem er bey Gelegenheit einer rührenden Rede der Medea
5 versichert, daß alle dergleichen freche Tadler nichts ähnliches mit aller Anstrengung würden hervorbringen können. — Hievon war gar nicht die Rede: es versteht sich, daß wenn man drey wichtige Dichter in drey Zeilen charakterisirt nur das allgemeinste und wesentlichste berührt, und nicht [271 a]
10 die Einschränkungen hinzugefügt werden können. Und dann möchte ich Herrn Böttiger fragen: ob er denn einen „sophistischen Rhetor" für etwas so geringes und nicht vielmehr für etwas weit besseres hält, als einen modernen Literator, der bald in die Antiquitäten pfuscht, bald Modejournale her-
15 ausgiebt. Ein Rhetor bedurfte unter Griechen, die so feine Hörer waren, überhaupt schon viel Talent; ein sophistischer ungemeinen Scharfsinn, um die schlechte Sache zu vertheidigen; der Markt war bey ihnen auch nicht bloß der Ort zum Verkaufen, sondern es wurden daselbst alle Geschäfte ver-
20 handelt, Volksversammlungen gehalten, ja er war auch der Mittelpunkt ihrer Geselligkeit. Dieß soll also heißen, daß Euripides eine Gattung, welche ganz idealisch hätte seyn sollen, zu sehr dem wirklichen Leben und der Gegenwart annäherte.

Das Verhältniß des Euripides zu seinen beyden großen
25 Vorgängern, wird sich durch eine **Parallele der drey Stücke über denselben Gegenstand**, nämlich die rächende Ermordung der Klytämnestra durch den Orest, in das hellste Licht stellen lassen.

[271 b] Die Choephoren des Aeschylus.

30 Die Szene ist vor dem königlichen Pallast, das Grab des Agamemnon ist auf der Bühne befindlich.

Orest tritt auf mit seinem getreuen Pylades, und eröffnet das am Anfange leider etwas verstümmelte Stück an dem

[1]) S. Musenalmanach von Schlegel und Tieck. S. 26.

Grabmale mit einem Gebete an den Merkur und mit einer Rache verheißenden Anrede an seinen Vater, dem er eine Locke weiht. Er sieht einen weiblichen Zug in Trauerkleidern aus dem Pallaste kommen, welche eine Libation zu dem Grabe bringen; und da er seine Schwester darunter zu erkennen glaubt, tritt er mit dem Pylades zurück, um sie erst zu belauschen. Der Chor, der aus kriegsgefangnen Trojanischen Mädchen besteht, offenbart *in einem Gesange* unter wehvollen Gebehrden, den Anlaß seiner Sendung, nämlich ein schreckendes Traumgesicht, welches Klytämnestra gehabt; er fügt dunkle Ahndungen von der bevorstehenden Rache der Blutschuld hinzu, und beklagt sein Loos einer ungerechten Herrschaft dienen zu müssen. Elektra befragt den Chor, ob sie den Auftrag ihrer feind- [272a] seligen Mutter vollführen, oder das Opfer stillschweigend ausgießen soll, und verrichtet auf den Rath desselben gleichfalls ein Gebet an den unterirdischen Merkur, und an die Seele ihres Vaters, für sich selbst und den abwesenden Orest, daß er als Rächer erscheinen möge. Beym Ausguß des Opfers wehklagt sie mit dem Chor um den Abgeschiednen. Hierauf geräth sie durch die gefundne den ihrigen an Farbe *gleichende* Haarlocke und die Fußstapfen um das Grab her auf die Vermuthung, ihr Bruder sey da gewesen, und wie sie darüber vor Freuden außer sich ist, tritt er hervor und giebt sich zu erkennen. Ihre Zweifel überwindet er vollends durch Vorzeigung eines von ihr selbst gewebten Gewandes, sie überlassen sich ihrer Freude, er verrichtet ein Gebet an Zeus, und giebt kund, wie ihn Apollo unter den schrecklichsten Androhungen der Verfolgung von den Erinnyen seines Vaters berufen habe, die Schuldigen an dessen Tode auf dieselbe Art, nämlich durch List umzubringen. Nun folgen Gesänge des Chors und der Elektra, welche theils Gebete an den Abgeschiednen und die unterirdischen Gottheiten enthalten, theils alle Beweggründe zu der That, besonders aus *dem schrecklichen* Tode *des* Agamem- [272b] non in das Gemüth rufen. Orest erkundigt sich nach dem Traumgesicht, welches die Klytämnestra zu dem Opfer vermocht und erfährt daß sie einen Drachen in der Wiege als Kind an die

Brust *gelegt* und mit ihrem Blute *gesäugt zu haben* geträumt. Er will nun dieser Drache werden, und giebt näher an, wie er als verkleideter Fremder in das Haus schleichen, und den Aegisth sowohl als sie überfallen *will*. Hierauf entfernt er sich in dieser Absicht mit dem Pylades. Der nächste Chorgesang beschäftigt sich mit der gränzenlosen Frechheit der Menschheit überhaupt, und besonders der Weiber in ihren unerlaubten Leidenschaften, die er durch entsetzliche mythische Beyspiele bestätigt, und wie *endlich* doch die strafende Gerechtigkeit sie ereile. Orest, als Fremder mit Pylades zurückkommend, begehrt in den Pallast eingelassen zu werden; *zuerst* kommt *ein Diener*, *dann* Klytämnestra *selbst* heraus, und da sie den Tod des Orest von ihm erfährt, über welche Nachricht Elektra verstellter Weise jammert, ladet sie ihn zu gastfreyer Aufnahme herein. Nach einem kurzen Gebet des Chors kommt die Amme und weh- [273a] klagt um ihren Pflegling; der Chor flößt ihr noch Hoffnung für sein Leben ein, und räth ihr, den Aegisth, zu dem Klytämnestra gesendet, nicht mit, sondern ohne seine Leibwache herzubestellen. Bey dem herannahenden Augenblicke der Gefahr wendet sich der Chor mit *seinen* Gebeten an Zeus und Merkur, daß *es* gelingen möge. Aegisth kommt mit den Boten redend *an*, kann sich noch nicht ganz von dem ihm sehr erfreulichen Tode des Orest überzeugen, und eilt deswegen in das Haus, wo man nach einem kurzen Gebete des Chors, das Geschrey des Ermordeten hört. Ein Diener stürmt heraus und lärmt vor der Thür der Frauenwohnung, um die Klytämnestra zu warnen. Sie vernimmt es, tritt hervor, fodert ein Beil um sich zu wehren, aber da Orest unverzüglich mit dem blutigen Schwert auf sie eindringt, entsinkt ihr der Muth, und sie hält ihm aufs beweglichste die mütterliche Brust vor. Zweifelhaft fragt er den Pylades, der ihn in wenigen Zeilen durch die stärksten Gründe anmahnt; nach anklagenden u entschuldigenden Wechselreden verfolgt er sie in das [illegible], um sie neben der Leiche Aegisths zu ermorden. Der [illegible] jubelt in einem ernsten Gesange über die vollzogne Vergeltung. Die große Thür des [273b] Pallastes öffnet sich,

und zeigt in dem Eucykloma das erschlagne Paar auf Einem Bett. Orest läßt von den Dienern das weitläuftige Gewand, worin sein Vater verwickelt erschlagen ward, entfalten, damit es alle sehn; der Chor erkennt daran die blutigen Spuren voller Jammer über Agamemnons Mord. Orest, indem er fühlt, daß sich sein Gemüth verwirrt, nimmt noch die Zeit wahr, in einer Rede seine That zu rechtfertigen; er erklärt, er wolle sich um Reinigung von der Blutschuld nach Delphi begeben, und flieht dann voller Entsetzen vor den Furien seiner Mutter, die der Chor noch nicht erblickt, und für eine Einbildung hält, die ihm aber keine Ruhe mehr lassen. Der Chor schließt mit einer Betrachtung über die dreyfache Mordszene in dem Königshause von dem Thyestëischen Gastmal an.

Elektra des Sophokles.

Spielt ebenfalls vor dem Pallaste, aber ohne Grabmal Agamemnons. Bey Tagesanbruch kommen wie aus der Fremde Pylades, Orest und sein Pfleger, der an jenem blutigen Tage sein Retter geworden. Dieser führt ihn in seine Vaterstadt ein, was Orest mit einer Rede über den [274a] Auftrag des Apoll, und die Art wie er ihn auszuführen gedenkt, erwiedert, und dann ein Gebet an die einheimischen Götter und sein väterliches Haus richtet. Man hört Elektra im Hause stöhnen, Orest wünscht sie gleich zuerst zu begrüßen, der Alte führt ihn aber weg, um am Grabe seines Vaters ein Opfer zu verrichten. Elektra tritt heraus und ergießt in einer pathetischen Anrede an den Himmel ihren Jammer, in einem Gebet an die unterirdischen Gottheiten ihr ungestilltes Verlangen nach Rache Der Chor, aus einheimischen Jungfrauen bestehend, kommt tröstend herzu; in Wechselreden und Gesängen mit dem Chor entfaltet Elektra ihre unerschütterliche Trauer, die Schmach ihres unterdrückten Lebens, ihre Hoffnungslosigkeit wegen der Zögerungen des häufig von ihr angemahneten Orest, und giebt den Aufmunterungsgründen des Chors wenig Gehör. Chrysothemis, die jüngere nachgiebigere und vorgezogene Tochter der Klytämnestra, kommt

mit einem Todtenopfer um es zum Grabe des Vate zu
tragen. Es entsteht ein Wortwechsel zwischen den Schwes
über ihre beyderseitigen Gesinnungen; Chrysothemis n
der Elektra: der jetzt auf dem Lande abwesende Aegisth
5 das Aergste über sie beschlossen, welchem [274b] jene T
bietet. Drauf erfährt sie, daß Klytämnestra geträumt, Aga-
memnon sey ins Leben zurückgekommen und habe sein
in den Boden des Hauses gepflanzt, woraus ein, das ga
Land beschattender Baum erwachsen, und dadurch erschreck,
10 ihr aufgetragen, ein Todtenopfer zu bringen. Elektra
ihr, sich nicht an den Befehl ihrer frechen Mutter zu
sondern ein Gebet für sich und ihre Geschwister und für
rächende Rückkehr des Orest am Grabe zu verrichten; sie
zu den Gaben ihren Gürtel und eine Locke ihres
15 Chrysothemis geht ab, mit dem Versprechen ihr zu fol
Der Chor weißagt aus dem Traumgesichte annahende Ver-
geltung, und bezieht die Verbrechen im Hause *des* Pelo
auf eine erste Verschuldung *von ihm*. Klytämnestra schilt
Tochter, gegen die sie doch, vermuthlich durch Wirkung
20 Traumes, milder ist als gewöhnlich; sie vertheidigt ihre T
an Agamemnon, Elektra greift sie deswegen an, jedoch be
ohne heftigen Wortwechsel. Klytämnestra verrichtet hier
am Altar*e* vor dem Hause ein Gebet zum Apoll um
und langes Leben, und heimlich um den Untergang ih
25 Sohnes. Der Pfleger des Orest kommt, und meldet
Bote eines Phocensischen Freundes *der Klytämnestra* den [2
Tod Orests, und zwar genau mit allen Umständen,
beym Wagenrennen in den pythischen Spielen umgekom
Klytämnestra verbirgt kaum ihre triumphirende Freude, wie
30 sie anfangs eine Anwandlung mütterlichen Gefühls hat,
ladet den Boten zur Bewirthung herein. Elektra über
sich in pathetischen Reden und Gesängen ihrem Jammer,
Chor sucht umsonst sie zu trösten. Chrysothemis ko
voller Freude von dem Grabmale zurück, mit der Vers
35 Orest *lebe und* sey in der Nähe: sie hat nämlich seine
locke, seine Libation und Blumenkränze *dort* gefunden.
tras Verzweiflung wird dadurch erneuert, sie giebt ihr

grausame Aufklärung der eben angekommnen Nachricht, und fodert sie auf, da jetzt keine andre Hoffnung übrig sey, sich mit ihr zu einer kühnen That zu vereinigen, und den Aegisth umzubringen, welches Chrysothemis, nicht muthig genug, als thöricht abweist, und nach heftigem Wortwechsel hineingeht. Der Chor beklagt die nun so ganz verlaßne Elektra. Orest kommt mit Pylades und einigen Dienern, welche die Urne angeblich mit der Asche des Verstorbnen tragen. Elektra erbittet sich diese von ihm, und trauert darüber in den beweglichsten Reden, worüber Orest gerührt, sich nicht länger verbergen kann: er giebt sich ihr nach einiger Vorbereitung zu erkennen und bestätigt die Entdeckung durch den vorgezeigten Siegelring des Vaters. [275b] Sie überläßt sich in Reden und Gesängen ihrer gränzenlosen Freude, bis der Pfleger heraustritt, *sie* wegen ihrer Unvorsichtigkeit schilt und warnt. Elektra erkennt mit einiger Mühe in ihm den treuen Knecht wieder, dem sie den Orest zur Rettung anvertraut, und begrüßt ihn dankbar. Auf den Rath des Pflegers begeben sich Orest und Pylades schleunig mit ihm ins Haus, um Klytämnestra allein zu überraschen. Elektra begleitet sie mit einem Gebet an Apollo. Der Chorgesang kündigt den Augenblick der Vergeltung an. Man hört im Hause das Geschrey der erschrocknen Klytämnestra, ihre kurzen Bitten, ihr Wehklagen, da sie verwundet wird; Elektra fodert von außen den Orest zur Vollführung der That auf, er kommt mit blutigen Händen heraus, da der Chor aber den Aegisth ankommen sieht, eilt er wieder ins Haus um ihn zu überraschen. Aegisth erkundigt sich nach dem Tode des Orest, und glaubt nach den zweydeutigen Reden der Elektra, *Orests* Leiche sey im Hause. Er befiehlt also die Thüren zu öffnen, um diejenigen im Volk, welche seine Herrschaft ungern ertragen, zu überzeugen daß keine Hoffnung auf den Orest mehr sey. Der Mitteleingang öffnet sich, und zeigt im Encykloma, einen auf einen Bett liegenden zugedeckten Körper, Orest steht daneben, und heißt den Aegisth selbst die Decke aufheben, der nun plötzlich [276a] die blutige Leiche der Klytämnestra sieht, und sich ohne Rettung verlohren *giebt*. Er

begehrt reden zu dürfen, welches aber Elektra wehrt. Orest zwingt ihn in das Haus zu gehn, um ihn dort an derselben Stelle umzubringen, wo er seine *Mutter* umgebracht.

Elektra des Euripides.

5 Die Szene ist nicht in Mycen, sondern an der Gränze des Argolischen Gebiets, in freyer Landschaft, vor einer einsamen armseligen Bauernhütte. Der Bewohner, ein alter Landmann, *tritt* heraus und erzählt in *dem* Prolog den Zuschauern, wie es im königlichen Hause steht: theils das
10 schon bekannte, dann aber, daß man nicht zufrieden, die Elektra schmählich zu behandeln, und sie unvermählt zu lassen, sie unter ihrem Stande mit ihm verheirathet habe; die Gründe dieses Verfahrens sind wunderlich genug: er versichert aber er *bediene sich seiner Rechte nicht, sondern lebe mit ihr*
15 in einer jungfräulichen Ehe. Elektra kommt, da es noch vor Tagesanbruch ist, mit einem Kruge auf dem nach knechtis Art geschornen Kopfe, um Wasser zu hohlen; ihr M beschwört sie, sich doch nicht mit solchen ungewohnten Arbeiten zu plagen, sie will sich aber von ihrer Pflicht als Hausfrau
20 nicht abhalten lassen, und beyde gehen ab, er zur Feldarbeit, sie ihren *Gang*. Orest tritt nun mit dem Pylades auf, eröffnet in einer Rede [276b] an diesen, daß er schon Grabe seines Vaters geopfert, sich aber nicht in die wage, sondern hier an der Gränze, nach seiner, wie er
25 *daselbst* verheiratheten Schwester spähen wolle, um von ihr die Lage der *Dinge* zu erfahren. Er sieht Elektra mit d Wasserkruge *zurückkehren*, und zieht sich zurück. Sie st *unterdessen* einen wehklagenden Gesang um ihr eignes sal und um ihren Vater an. Der Chor, aus ländl
30 Weibern bestehend, kommt und ermuntert sie, an einem Fest der Juno Theil zu nehmen, welches sie aber, in ihr Elend versunken, auf ihre zerlumpten Kleider zeigend, verweigert. Der Chor erbietet sich, ihr festlichen Schmuck zu leihen, sie beharrt *aber* dabey. Sie erblickt den Orest und Pylades in
35 ihren Schlupfwinkeln, *glaubt es wären Diebe*, und will ins

Haus fliehen. Da Orest hervortritt, und ihr dieß wehrt, glaubt sie er wolle sie umbringen; er beruhigt sie *aber*, und bringt ihr Nachricht vom Leben des Orest. Hierauf erkundigt er sich nach ihrer Lage, wobey dann den Zuschauern das ganze Verhältniß von neuem eingeschärft wird. Orest giebt sich *noch* immer nicht zu erkennen, sondern verspricht bloß Elektrens Botschaft an ihren Bruder zu bestellen, und bezeugt Theilnahme als ein Fremder. Der Chor wird bey dieser Gelegenheit neugierig, auch etwas aus der Stadt zu erfahren, und Elektra schildert nach ihrem eignen Elende, (*wo* [277a] *bey sie sich auf das Wassertragen, und die Ausschliessung von den Festen beruft*) die Üppigkeit und den Übermuth ihrer Mutter und des Aegisth, der auf Agamemnons Grabe herumspringe, und mit Steinen darnach *schmeisse*. Der Bauer kommt von der Arbeit zurück, und findet es ziemlich unschicklich, daß seine Frau mit jungen Männern schwatzt; da er *aber* hört, daß sie Nachricht vom Orest bringen, ladet er sie freundlichst in sein Haus ein. Orest stellt beym Anblick des würdigen Mannes Betrachtungen an, wie doch oft in niedrigen Geschlechtern und unter unscheinbarer Hülle die achtungswürdigsten Menschen sich finden. Elektra macht ihrem Manne Vorwürfe wegen der Einladung, da sie *doch* nichts im Hause hätten; er meynt, die Fremden würden schon so vorlieb nehmen, eine wirthliche Frau wisse allerley Gerichte herbeyzuschaffen, auf einen Tag reiche ihr Vorrath wohl hin. Sie schickt ihn zu dem alten Pfleger und Retter des Orest, der in der Nähe auf dem Lande wohnt, damit dieser kommen und etwas zur Bewirthung mitbringen möge. Der Bauer geht mit Sentenzen über den Reichthum und die Mäßigkeit ab. Der Chor *versteigt sich à perte de vue* in einen Gesang über den Zug der Griechen vor Troja, beschreibt weitläufig was auf dem Schilde des Achill, welchen ihm Thetis gebracht, abgebildet gewesen, endigt aber doch mit dem Wunsche, Klytämnestra *mochte* für ihren Frevel bestraft werden.

[277b] Der alte Pfleger, dem es sehr sauer wird, zu dem Hause hinan zu steigen, bringt der Elektra ein Lamm, einen Käse und einen Schlauch mit Wein; hierauf fängt er

an zu weinen, und ermangelt nicht, sich mit seinen zerlumpten Kleidern die Augen zu wischen. Auf die Fragen der Elektra berichtet er, wie er am Grabe Agamemnons Spuren eines Opfers und eine Haarlocke gefunden, und daraus vermuthe, Orest sey dort gewesen. Hierauf folgt eine Anspielung auf die vom Aeschylus gebrauchten Erkennungszeichen an der Aehnlichkeit der Haarlocken, der Fußstapfen und an einem Gewande, *und* Widerlegung derselben. Die Unwahrscheinlichkeit jener läßt sich vielleicht heben, auf jeden Fall sieht man leicht darüber weg, allein die Rücksicht auf eine andre Behandlung desselben Gegenstandes ist das störendste *und unpoetischste*, was es geben kann. Die Gäste kommen heraus, der Alte betrachtet den Orest genau, erkennt ihn, und überzeugt auch die Elektra durch eine Narbe an der Augenbraue von einem Fall, (dieß ist nun die herrliche Erfindung *die er* der Aeschyleischen substituirt,) daß er es sey; sie umarmen sich, und überlassen sich während eines kurzen Chorgesanges der Freude. In lange fortgesetzten Reden überlegen Orest, der Alte, und Elektra die Ausführung der That. Aegisth hat sich wie der Alte weiß, zu einem Opfer der Nymphen aufs Land [278a] begeben, dort will sich Orest als Gast einschleichen und ihn überfallen. Klytämnestra ist aus Furcht vor der üblen Nachrede, nicht mitgefahren; Elektra erbietet sich, *die Klytämnestra* durch die falsche Nachricht, sie sey *in die Wochen gekommen*, herbey zu locken. Die Geschwister vereinigen nun ihre Gebete an die Götter und den Schatten ihres Vaters um glücklichen Ausgang. Elektra erklärt, sie werde sich umbringen, wenn es mislinge, und will dazu ein Schwert in Bereitschaft halten. Der Alte geht mit dem Orest ab, um ihn zu Aegisth zu geleiten, und sich dann zur Klytämnestra zu begeben. Der Chor besingt den goldnen Widder, welchen Thyest durch Hülfe der treulosen Gemahlin des Atreus, diesem entwandt, und wie jener dafür durch das mit seinen Kindern angestellte Gastmal *sey* bestraft worden, wobey die Sonne sich aus ihrer Bahn gewandt, welches er aber, (der Chor) wie er *wohl*weislich hinzufügt, sehr bezweifle. Man hört ein fernes Geräusch und Stöhnen, Elektra glaubt ihr Bruder unterliege, und

will sich *kurz und gut* umbringen. Sogleich kommt aber ein Bote, welcher den Untergang des Aegisth weitläuftig mit mancherley *Spässen* berichtet. Unter dem Jubeln des Chors hohlt Elektra einen Kranz, womit sie *den Orest* krönt, der den Kopf des Aegisth *bey* den Haaren in der Hand hält. Diesem Kopfe *hält Elektra* in einer langen Rede seine Thorheiten und Verbrechen vor, und sagt ihm unter [278b] andern: es thue niemals gut eine Frau zu heirathen, mit der man zuvor in einem unerlaubten Verhältnisse gelebt; es sey unanständig, wenn die Frau die Herrschaft im Hause führe, u. s. w. Man sieht die Klytämnestra nahn, Orest bekommt Scrupel über seinen Vorsatz des Muttermordes und die Gültigkeit des Orakels, begiebt sich aber auf Überredung der Elektra in die Hütte, um es da zu vollführen. Die Königin kommt auf einem prächtigen mit Teppichen behangnen Wagen, von trojanischen Sclavinnen umgeben, gefahren; Elektra will ihr herunterhelfen, sie verweigert es *aber*. Darauf rechtfertigt sie ihre That am Agamemnon mit der Opferung der Iphigenia, und fodert *die Elektra* selbst auf, ihr Argumente entgegenzustellen, um dieser Veranlassung zu einer subtilen Rede zu geben, worin sie ihr unter andern vorwirft, sie habe in der Abwesenheit Agamemnons zu viel vor dem Spiegel gesessen und sich geputzt. Klytämnestra erzürnt sich nicht, wiewohl *Elektra* den Vorsatz des Mordes ankündigt, wenn es möglich *wäre*; sie erkundigt sich nach der Niederkunft und geht in die Hütte um das Reinigungsopfer zu verrichten. Elektra begleitet sie, nach einer höhnenden Rede. Hierauf Chorgesang über die Vergeltung, Geschrey der *Klytämnestra* im Hause, und die Geschwister kommen mit Blut befleckt zurück. Sie sind voller Reue und Verzweiflung über die vollbrachte That, rühren sich durch Wiederhohlung der kläglichen Rede und Ge- [279a] behrden ihrer Mutter; Orest will in die Fremde fliehn; Elektra frägt: wer sie nun heirathen würde? Die Dioskuren, ihre Oheime, erscheinen in der Luft, tadeln den Apollo wegen seines Orakels, befehlen dem Orest, sich zur Sicherung vor den Furien vom Areopag richten zu lassen, und weißagen ihm anderweitige Schicksale. Dann stiften sie

eine Parthie zwischen Pylades und Elektra, ihr erster Mann soll mit nach Phocis genommen, und reichlich versorgt werden. Nach wiederhohlten Lamentationen nehmen *Orest und Elektra* wie auf Lebenslang Abschied von einander, und das Stück
5 *endigt.*

Man sieht leicht, daß Aeschylus den Gegenstand von der furchtbarsten Seite gefaßt, und ihn in das Gebiet der dunkeln Gottheiten hinübergespielt hat, in welchem er so gern hauset. Das Grab des Agamemnon ist der nächtliche Punkt
10 von welchem die rächende Vergeltung ausgeht; sein unmuthiger Schatten *die Seele des ganzen Gedichtes.* Die leicht zu bemerkende technische Unvollkommenheit, daß das Stück, ohne bemerkbaren Fortschritt, zu lange auf demselben Punkte verweilt, wird wieder zu einer wahren poetischen Vollkommenheit:
15 denn es ist die dumpfe Stille der Erwartung vor einem Ungewitter oder Erdbeben. (*S. Hamlet.*) Es ist wahr, die Gebete [279 b] wiederhohlen sich: aber eben ihre Häufung giebt den Eindruck von einem großen unerhörten Vorsatze, zu welchem menschliche Kräfte und Beweggründe allein nicht hin-
20 reichen. Die Flucht des Orest verräth keine unwürdige Reue oder Schwäche, sondern sie ist nur der unvermeidliche Tribut, den er der beleidigten Natur bezahlen muß. *Was den Schluss des Stücks mit einer Disharmonie betrifft, so verweise ich auf das über die Art des Aeschylus gesagte, seine*
25 *Tragödien zu Trilogieen zu verknüpfen.*

Auf die wunderwürdige Anordnung des Sophokles brauche ich nur im Allgemeinen aufmerksam zu machen. schöne Vorreden läßt er *der* Sendung der *Klytämne* a Grabe vorangehen, womit Aeschylus gleich anhebt! — :
30 *trefflich* ist das Pathos der Elektra ausgespart. Der Hel muth der Elektra ist durch den Gegensatz der schwä n Schwester *trefflich* gehoben. Überhaupt hat *Sophokles* d Gegenstande dadurch eine ganz neue Wendung gegeben, er *das Hauptinteresse* auf die Elektra lenkt. Daß b
35 Dichter den Pylades schweigen lassen, beweist wie sehr die alte Kunst allen unnützen Überfluß verschmähte. Was aber

die Tragödie des Sophokles besonders charakterisirt, ist die himmlische Heiterkeit bey einem so schrecklichen Gegenstande, der frische Hauch von [280a] Leben und Jugend, der durch *sie* hinweht. Der lichte Gott Apollo, welcher die That befohlen, scheint seinen Einfluß darüber zu verbreiten; selbst der Tages-Anbruch am Eingange ist bedeutsam. Das Grab und die Schattenwelt ist in der Ferne gehalten; was beym Aeschylus die Seele des Ermordeten bewirkt, geht hier vom Gemüth der noch lebenden Elektra aus. Merkwürdig ist die Vermeidung jeder dunkeln Ahndung, gleich in der ersten Rede Orests. Auch wandelt ihn weder vor noch nach der That Zweifel und Gewissensunruhe an, so daß das dahin gehörige bey ihm eigentlich *noch* strenger gehalten ist, wie beym Aeschylus; auch der entsetzliche Theaterstreich mit dem Aegisth, und daß dieser am Schlusse seine schmähliche Hinrichtung erst noch erwartet, ist noch herber als dort. Das *schicklichste* Bild für das Verhältniß beyder Dichter, bieten ihre Traumgesichte der Klytämnestra dar: *beym* Aeschylus *ist es* größer, aber sinnlich grausend; *beym* Sophokles in der Furchtbarkeit majestätisch schön.

Das Stück des Euripides ist ein seltnes Beyspiel poetischer *Unvernunft*. Warum *narrt* z. B. Orest seine Schwester so lange, ohne sich ihr zu erkennen zu geben? — Was etwa von tragischen Anklängen vorkommt, ist nicht sein eigen: es gehört dem Mythus, seinen Vorgängern und der Observanz an. Durch seine [280b] Intentionen ist es wenigstens keine Tragödie, *sondern* vielmehr ein Familiengemählde in der modernen Bedeutung des Worts geworden. Die Effekte mit der Dürftigkeit der Elektra z. B. sind *elend*. Alle Vorbereitungen zu der That sind äußerst leichtsinnig; die That wird gleich nach der Vollbringung durch die schwächlichste Reue wieder ausgelöscht. Von den Lästerungen *gegen* das Orakel will ich *gar* nichts sagen. Da das ganze Stück dadurch vernichtet wird, so sehe ich nicht ein, wozu es Euripides überhaupt geschrieben, wenn es nicht war um die Elektra *an den Mann zu bringen*, und den alten Bauer, zur Belohnung *seiner* Enthaltsamkeit, sein Glück machen zu lassen.

Ich wünschte nur, daß die Vermählung des Pylades *mit der Elektra* vor sich ginge, und der Bauer eine *erschreckliche* Summe *Geldes* ausgezahlt erhielte: so würde alles zur Satisfaction der Zuschauer, wie eine *moderne Komödie*, endigen.

5 *Da ich in den Schicksalen des Lebens gern eine Anspielung auf den Geist der Dichter finde, so muss ich, nach diesen Proben von der Pfuscherey des Euripides, erwähnen: dass er als ein alter Mann in Macedonien von Hunden zerrissen und aufgefressen worden seyn soll.*

10 *Die Geschichte scheint wirklich historischen Grund zu haben; und weil durch den Euripides, auf gut studentisch zu reden, die tragische Kunst vor* [281a] *die Hunde gegangen ist, so konnte er nicht wohl ein schicklicheres Ende nehmen.*

15 Um nicht ungerecht zu seyn, muß ich noch bemerken, daß die Elektra, vielleicht sein allerschlechtestes Stück ist. *Tollere als dieses finden sich freylich noch unter den übrigen auf uns gekommnen.*

Wir haben noch 19 vollständige Tragödien vom

20 *Euripides. Eine darunter, Rhesus, ist offenbar unächt. Unter den übrigen ist ein Satyrisches Drama, der Cyklope. Es hat keinen sonderlichen poetischen Werth, die Spässe sind ziemlich roh und oft platt. Wichtig ist es aber wegen der Seltenheit, da wir ausser geringen Bruchstücken*

25 *sonst nichts von dieser Gattung übrig haben. Doch sind in so fern die gemischten Gattungen merkwürdig, um zu sehen, wie auch in ihnen die classische Poesie ihre Gesetzmässigkeit* [Ms. 280a] behauptet. Das Verhältniß der Elemente war wenigstens genau bestimmt: zwischen der Komödie

30 und der Tragödie lag diese Spielart doch der letzten näher; denn bey der Einseitigkeit der alten Meister, die sich gewöhnlich nur in Einer Gattung hervorthaten, verfertigten bloß die Tragiker satyrische Dramen, niemals aber die Komiker, wie es denn für ausgemacht unmöglich gehalten wurde, zugleich

35 Komiker und Tragiker zu seyn.

Ich will hier nur den Kennern die Vermuthung vorlegen, daß das Satyrische Drama diejenige Seite des Attischen

Theaters war, von welcher es am nächsten mit den Dorischen Dramen zusammenhing, und daß jenes vielleicht hauptsächlich durch diese veranlaßt worden. Wir wissen nämlich schon nach den Titeln, daß die Stücke des Epicharmus, des Stifters und vorzüglichen Meisters, meist mythologischen Inhalts waren. Wenn man annehmen dürfte, daß in dem Amphitruo des Plautus ein Überbleibsel des Dorischen Drama auf uns gekommen sey (eine Vermuthung, für die ich manches sagen zu können glaube), so würde das Parodische darin bestanden haben, damalige bürgerliche Sitten in die Götterge-[280 b] schichten einzuführen, da hingegen im Satyrischen Drama die Götter und Heroen in der Darstellung mit einer rohen fast thierischen Menschenart, dergleichen die Satyrn waren, gepaart wurden. Die Mischung von Scherz und Ernst, welche im Dorischen Drama im Zustande der Unreife der reinen Sonderung vorherging, mochte im Satyrischen Drama willkührlicher und selbstbewußter seyn. Aus obiger Vermuthung, die sich durch Fragmente und Notizen bey näherer Untersuchung unstreitig wird bestätigen oder widerlegen lassen, würde sich auch erklären, warum gerade die ältesten Tragiker am glücklichsten im Satyrischen Drama waren: die riesenhafteste Darstellung der Heldenwelt konnte sich am füglichsten mit der Rohheit verbinden.

Ich habe diese Materie nicht übergehen wollen, da der Name der Gattung so oft vorkommt.

Es bleiben also noch 17 Tragödien übrig. Unter diesen scheinen mir die Herakliden und die Schutzgenossinnen die schwächsten: Makaria opfert sich in dem einen, Evadne in dem andern auf, ohne daß es eine besondre Wirkung macht. Der rasende Herkules hat zwey ganz verschiedne Hälften: vorn die Bedrängniß der Familie des Herkules in seiner Abwesenheit, [281 a] hernach seine Reue über den in der plötzlichen Raserey an ihnen begangnen Mord.

Zu der Geschichte des Orest gehören noch drey Stücke: Orestes, Andromache und Iphigenia in Tauri. Das erste fängt auf eine wirklich erschütternde Art an, geht aber schlecht aus. Zum Beweise, daß man schon vorlängst

so über den Euripides geurtheilt, wie ich thue, will ich bey diesem und einigen andern, das Urtheil des Scholiasten wörtlich anführen. Dieser ist zwar keiner von den besten, die meisten Scholien mögen ziemlich neu seyn, doch könnten sich wohl eben in den Bemerkungen über das Ganze der Dramen Kunsturtheile Alexandrinischer Kritiker erhalten haben. Über den Orest heißt es: „Das Stück ist von denen, die auf der Bühne große Wirkung thun, in den Charakteren aber sehr schlecht, denn außer dem Pylades taugen alle nichts." Ferner: „es hat eine mehr der Komödie angemeßne Katastrophe."

Über die Andromache: „Dieses Stück gehört zu denen vom zweyten Range. Der Prolog ist klar und schicklich. Die Elegie, worin Andromache wehklagt, ist ebenfalls nur vom zweyten Range. Die Rede der Hermione trägt den königlichen Charakter an sich. Auch Peleus spricht gut, wie er die Andromache wegführt." Also nur Partien-[281b] weise fand es der alte Kritiker zu loben.

Die Erfindung, die Iphigenia nicht bey dem Opfer umkommen zu lassen, worauf sich Iphigenia in Tauri gründet, gehört vermuthlich dem Euripides an, der solche Auswege durch Spiegelfechtereyen liebte. Wer dieß Stück voll roher Effekte, welches mit einem Betrug und da der Dichter keine andre Lösung wußte, mit einer Göttererscheinung endigt, mit Goethe's Iphigenia, wo alles so still und heilig aus dem Innersten der Gemüther sich entwickelt, einer Dichtung vom edelsten und mildesten Geiste, der es nur an Körper fehlt, und wo die göttliche Erscheinung fast zu leise umrissen ist, auf gleichen Fuß behandeln und sonach fragen kann, ob in diesem und jenem der eine oder der andre es besser gemacht hat, der muß gar nicht wissen, was er will.

Zu dem Trojanischen Cyklus gehören sonst: Iphigenia in Aulis, ein Gegenstand, der den Kräften des Euripides wohl angemessen war, da es hier auf Schilderung unschuldiger Jugend und sanftere Rührung ankam; indessen ist Iphigenia noch lange keine Antigone. Dann die Trojanerinnen, in welchen sich Euripides einmal als Meister in Aufstellung eines Gemähldes von allgemeinem Jammer bewährt hat; die

Klage der Andromache um den Astyanax ist sehr rührend, doch erinnert sie [282a] an den Homer. Das Ende, wie die gefangnen Weiber sich zu den Schiffen wendend das brennende und einstürzende Troja hinter sich lassen, ist einmal wirklich groß. Auch die Hekuba hat rührende Stellen, doch ist sie aus nicht gehörigen Theilen componirt.

Endlich schließt sich an die Trojanische Mythologie Helena an, aber auf eine für sie ganz vernichtende Art. Die Erfindung, welche ihm zur Iphigenia in Tauri gedient hatte, ist hier in die Caricatur getrieben, indem er den Paris ein Luftbild entführen, und Griechen und Trojaner sich 10 Jahre darum schlagen, die wahre Helena aber unterdessen in Aegypten leben läßt. Dieß giebt ihm Anlaß zu andern höchst abentheuerlichen Erfindungen und Situationen die offenbar mehr für die Komodie als die Tragödie passen. Dann endigt das Stück auf die beliebte Weise mit Lügen und Betrug und einer Göttererscheinung. Es ist Schade, daß Euripides die Geschichte vom Doctor Faust nicht hat wissen können, wie ihm der Satan zu seinen Lüsten die Griechische Helena schaffen muß, sonst hätte er sein Luftbild, womit er nachher nichts anzufangen weiß, vortrefflich an den Mann bringen können. Jene Geschichte ist zwar in ihrem Zusammenhange vortrefflich und hat eine große selbst schauerliche Bedeutung, allein in eine Griechische Tragodie paßt sie nicht [282b] besser als die Erfindungen des Euripides, wodurch die Mythologie den Mährchen aus tausend und einer Nacht sehr ähnlich wird.

Es ließe sich eine interessante Untersuchung darüber anstellen, wie sich schon in manchen alten Dichtern, namentlich im Euripides (auch im Ovid) das Streben nach dem Romantischen äußert, welches aber, wegen des Übergewichtes einer Bildung von ganz entgegengesetztem Charakter, entweder roh oder verworren, oder gleich in der Entstehung corrumpirt erscheint. Dieß ist aber noch ganz etwas anders, als das Sentimentale, welches philosophische Theoretiker unter dem herrschenden Naiven in einigen alten Dichtern haben finden wollen. Überhaupt reicht man mit dieser Eintheilung in der Geschichte der Poesie nicht weit: es sind Verhältnißbegriffe

aus dem subjectiven Standpunkte der Sentimentalität, die außerdem keine Realität haben: denn für wen ist denn das sogenannte Naive naiv, außer für den Sentimentalen? Die Stimmung des letzten aber rührt aus einem subjektiven und gar nicht in die Kunst hinein gehörenden Interesse her, welches durch Fantasie erst wieder in ein freyes Spiel verwandelt werden muß. Den Shakspeare aber, der ein Abgrund von Absichtlichkeit, Selbstbewußtseyn und Reflexion ist, [283a] für einen naiven Dichter, den materiellen sinnlichen Ariost hingegen für einen sentimentalen zu erklären, scheint eine große Naivetät zu seyn.

In Darstellung weiblicher Leidenschaft, und der Hingegebenheit eines liebekranken Gemüths zeichnen sich Medea und Hippolytus (in der Schilderung der Phaedra) aus, und werden deswegen verdientermaßen gepriesen. Das letzte Stück haben wir in einer zweyten verbesserten Ausgabe, denn der Scholiast sagt: „Dieß ist der zweyte Hippolytus, der bekränzte zubenannt. Er ist aber offenbar später geschrieben, denn das unschickliche und der Anklage würdige ist in diesem Drama verbessert." Es scheint also Euripides hatte die Leidenschaft der Phaedra u. dergl. zuvor anstößiger geschildert.

Von Seiten der Sittlichkeit ist vielleicht keines von den Stücken des Euripides so sehr zu loben als die Alceste, in welcher ihm auch die Enthaltsamkeit, die Heldin nach ihrer Zurückkunft aus der Unterwelt gar nicht reden zu lassen, sehr hoch angerechnet werden muß. [Wielands Alceste. Goethe's Götter, Helden und Wieland.]

Die Phoenissen (Phönicierinnen) sind auch eines von denen Stücken, welche dem Euripides beym [283b] Aristoteles den Namen des Tragischsten zu Wege gebracht haben mögen. Es stellt den Sturz des Thebanischen Königshauses in einem manichfaltigen Gemählde dar. Freylich bemerkt schon der Scholiast die Willkührlichkeit in der Composition. Er sagt: „Dieß Drama ist dem szenischen Anblicke nach schön, aber voll fremder Ausfüllungen. Denn die von den Mauern herabschauende Antigone ist kein Theil der Handlung; Polynices kommt unter dem Schutz eines Waffenstillstandes ohne Zweck

herbey; Oedipus aber, der zu allerletzt mit einem geschwätzigen Gesange sich in die Verbannung begiebt, ist überflüßiger Weise angehängt."

Die Bacchantinnen scheinen mir wegen der sinnlichen Energie und großen Realität womit die um sich greifende Begeisterung und Wuth des Bacchischen Dienstes dargestellt ist, eines der vorzüglichsten Stücke des Euripides, dem von manchen Neueren sehr unrecht geschehen ist. Ich habe jedoch einen starken Verdacht, daß der Dichter hier dem Aeschylus viel verdankt; denn es heißt bey dem Scholiasten: „Die Dichtung [Copie 283 b] *der Fabel* (μυθοποιια) *findet sich beym Aeschylus in sei-* [284 a] *nem Pentheus; Euripides hat bloss den Namen umgedichtet.*"

Jon *ist ebenfalls eins der vorzüglichsten Stücke des Euripides;* wegen der *anmuthigen* Schilderungen von *Jugend,* Unschuld und priesterlicher Heiligkeit. *Doch* fehlt es nicht an *Unschicklichkeiten, Krücken, Laxitäten,* Wiederhohlungen, und *einer grossen Lüge am Ende. – Wenn ich mit meinem Jon meinen Zweck erreicht habe, so muss er selbst die beste Kritik von jenem enthalten, wie er ja nun durch die öffentliche Erscheinung allen und jeden Kritiken Preis gegeben wird.*

Die alte Komödie.

Zuvörderst müssen wir alle Gedanken an dasjenige entfernen, was bey den Modernen Komödie heißt, und schon bey den Griechen späterhin so hieß. Diese Dichtarten sind nicht etwa in Zufälligkeiten, (z. B. der Nennung und Einführung wirklicher Personen in der alten) sondern wesentlich und durchaus verschieden. Auch hüte man sich wohl, die alte Komödie nicht etwa als den rohen Anfang der nachher cultivirten komischen Darstellung zu betrachten, *und die vermeyntlichen Possenreissereyen und Unsittlichkeiten, auch die wirklichen Unanständigkeiten auf diese Rechnung zu schieben.* Vielmehr ist dieß die ächt poetische Gattung, und die neuere Komödie, wie ich in der Folge zeigen werde, eine Herabstimmung [284 b] zur Prosa und Wirklichkeit.

Ich habe im Vorhergehenden bemerkt: die alte Komödie *lasse* sich am besten als den durchgängigen Gegensatz der Tragödie begreifen. Eine Seite des Verhältnisses zu der *letzteren Gattung lässt sich* unter den Begriff der Parodie fassen, *aus welchem wir schon das komische Heldengedicht erklärt haben.* Diese Parodie ist aber eine unendlich kräftigere, weil das Parodirte durch die szenische Darstellung eine ganz andre Realität und Gegenwart im Gemüthe hatte, *als das komische Heldengedicht*, welches Geschichten der Vorzeit als vergangen erzählte, und selbst mit ihnen in die ferne Vorzeit zurücktrat. Die komische Parodie wurde *aber* auf frischer That gemacht und selbst die Vorstellung auf derselben Bühne, wo man ihr ernstes Vorbild zu sehen gewohnt gewesen war, mußte die Wirkung verstärken. Auch wurden nicht bloß einzelne Stellen, sondern die Form der tragischen Dichtung überhaupt parodirt, und die Parodie erstreckte sich unstreitig nicht bloß auf die Poesie, sondern auch auf Musik und Tanz, auf die Mimik und Szenerie. Ja in so fern die tragische Schauspielkunst in die Fußstapfen der Plastik trat, war die komische auch auf diese Parodie, indem sie z. B. die idealischen Götterfiguren, jedoch erkennbar, in Carikaturen verwandelte. Je mehr nun die Hervor- [285a] bringungen aller dieser Künste in die äußern Sinne fallen, je mehr die Griechen bey den Volksfesten, dem Gottesdienste und feyerlichen Aufzügen von dem edlen Style umgeben und damit vertraut waren, *der* in der tragischen Darstellung einheimisch ist, desto unwiderstehlicher mußte die in der komischen enthaltne universelle Parodie aller Künste zum Lächerlichen wirken.

Allein mit diesem Begriffe ist das Wesen der Sache noch nicht erschöpft: denn Parodie setzt immer eine Beziehung auf das Parodirte, und Abhängigkeit davon voraus. Die alte Komödie ist aber eine eben so absolute und ursprüngliche Dichtart als die Tragödie, sie steht auf derselben Höhe, *und kann eben so wohl durch scheinbare und sich selbst wieder aufhebende Vernichtung das höchste im menschlichen Gemüthe, die unbedingte Freyheit, zur Anschauung bringen.*

Die Tragödie ist der höchste Ernst der Poesie, die Komödie

durchaus scherzhaft. *Ohne mich also in psychologische Erörterungen über das Lächerliche, oder in physiologische über das Lachen einzulassen, (auf welches oft in letzter Instanz alles zurückgeführt wird, wie ja der selbst so witzige Kant den Witz als blossen Lachstoff definirt, nach welcher Analogie man mit gleichem Rechte das Rührende, Erschütternd-Erhabne* [285b] *Thränenstoff nennen könnte), muss ich also doch eine Bemerkung über die Natur des Ernstes und Scherzes voranschicken.*

Der Ernst besteht *nämlich* in der Richtung der Gemüthskräfte auf einen Zweck, und die Beschränkung ihrer Thätigkeit dadurch. Sein entgegengesetztes besteht folglich in der scheinbaren Zwecklosigkeit und Aufhebung aller Schranken beym Gebrauch der Gemüthskräfte, und ist um so vollkommner, je größer das dabey aufgewandte Maaß derselben, und je lebendiger der Anschein des zwecklosen Spiels und der absoluten Willkühr ist. Witz und Spott kann auf eine scherzhafte Art gebraucht werden, beydes verträgt sich aber auch mit dem strengsten Ernste, wie uns das Beyspiel der spätern römischen Satyre, und der alten Griechischen Jamben beweist.

Die neuere Komödie stellt zwar das Belustigende in Charakteren, contrastirenden Lagen und Combinationen derselben auf, und sie ist um so komischer je mehr das Zwecklose darin herrscht: Misverständnisse, Irrungen, vergebliche Bestrebungen lächerlicher Leidenschaft, und je mehr sich am Ende alles in Nichts auflöset; aber bey allen darin angebrachten Scherzen ist die Form der Darstellung selbst ernsthaft; [286a] d. h. an einen gewissen Zweck gesetzmäßig gebunden. In der alten Komodie hingegen ist diese scherzhaft, eine scheinbare Zwecklosigkeit und Willkühr herrscht darin: das Ganze des Kunstwerks ist ein einziger großer Scherz, der wieder eine ganze Welt von einzelnen speziellen Scherzen in sich enthält, unter denen *wieder* jeder seine Existenz für sich behauptet, und sich nicht um die andern zu bekümmern scheint. In der Tragodie herrscht, um mich durch ein Gleichniß deutlich zu machen, die monarchische Verfassung, aber, wie sie bey den Griechen in der Heldenzeit war, ohne Despo-

tismus: alles fügt sich willig der Würde des heroischen Szepters. Die Komödie ist hingegen demokratisirte Poesie: es ist darin Maxime, sich lieber die Verwirrung der Anarchie gefallen zu lassen, als die allgemeine *Gleichheit und Freyheit* aller geistigen Kräfte, aller Absichten, ja auch der einzelnen Gedanken und Einfälle zu beschränken.

Alles würdige edle und große der menschlichen Natur, läßt nur eine ernsthafte Darstellung zu; denn der Darstellende fühlt es gegen sich im Verhältnisse der Überlegenheit, es wird also bindend für ihn. Der komische Dichter muß es *also* von der seinigen ausschließen, sich darüber hinwegsetzen, ja es gänzlich läugnen [286b] und die Menschheit im entgegengesetzten Sinne wie die Tragiker, nämlich ins häßliche und schlechte, idealisiren. So wenig aber das tragische Ideal ein Aggregat aller möglichen Tugenden ist, *so* besteht auch diese umgekehrte Idealität *nicht in der Quantität d. h.* in einer die Wirklichkeit übersteigenden Anhäufung von sittlichen Gebrechen und Ausartungen; sondern *in der Qualität:* in der Abhängigkeit von dem thierischen Theile, dem Mangel an Freyheit und Selbständigkeit, dem Unzusammenhang und den Widersprüchen des innern Daseyns, woraus alle Thorheit und Narrheit hervorgeht.

Das ernste Ideal ist die Einheit und harmonische Verschmelzung des sinnlichen Menschen in den geistigen, wie wir es aufs klarste in der Plastik sehen, wo die Vollendung der Gestalt nur Symbol intellektueller Vollkommenheit und der höchsten sittlichen Ideen wird, wo der Körper ganz vom Geist durchdrungen und bis zur Verklärung vergeistigt ist. Das scherzhafte Ideal besteht hingegen in der vollkommnen Harmonie und Eintracht der höhern Natur mit der thierischen als des herrschenden Prinzips. Vernunft und Verstand werden als freywillige Sclavinnen der Sinne vorgestellt.

[287a] Hieraus fließt nothwendig dasjenige was im Aristophanes so viel Anstoß gegeben hat: die häufigen Erinnerungen an die *schmutzigen und* niedrigen Bedürfnisse des Körpers, die muthwillige Schilderung des thierischen Naturtriebes, der sich trotz allen Fesseln, welche ihm Sittlichkeit und Anständig-

keit anlegen wollen, immer ehe man sichs versieht, emancipirt. Wenn wir *auf dasjenige* achten, was *auch* noch jetzt auf unsrer komischen Bühne, die unfehlbare Wirkung des Lächerlichen macht, und sich nie abnutzen kann, so sind es eben solche unbezwingliche Regungen der Sinnlichkeit im Widerspruch mit höheren Foderungen: Feigheit, kindische Eitelkeit, Plauderhaftigkeit, Lecherey, *Gefrässigkeit etc.* So wird z. B. Lüsternheit am gebrechlichen Alter um so lächerlicher, weil sichs da zeigt, daß es nicht der bloße Trieb des Thieres ist, sondern daß die Vernunft nur gedient hat, die Herrschaft der Sinnlichkeit unverhältnißmäßig zu erweitern.

Man lasse sich dadurch nicht täuschen, daß die alten Komiker lebende Menschen genannt, und mit allen Umständen auf das Theater gebracht haben, als ob sie deswegen in der That bestimmte Individuen dargestellt hätten. Denn solche historische Personen haben bey ihnen immer eine allego- [287b] rische Bedeutung, sie repräsentiren *etwas;* und so wie in den Masken ihre Gesichtszüge, so war auch in der Darstellung ihr Charakter karikirt. Aber dennoch ist dieß beständige Anspielen auf die nächste Wirklichkeit, welches nicht nur bis zur Unterhaltung des Dichters in der Person des Chores mit dem Publicum überhaupt, sondern bis zum *Fingerweisen* auf einzelne Zuschauer ging, sehr wesentlich für die Gattung. Wie nämlich die Tragodie harmonische Einheit liebt, so lebt und webt die Komödie in chaotischer Fülle: sie sucht die buntesten Contraste, und immerfort sich kreuzende Widersprüche Das Bizarre, Unerhörte, ja Unmögliche in den Vorfällen heftet sie daher mit dem Lokalsten und Speziellsten der nächsten Umgebung zusammen.

Der komische Dichter versetzt *daher* wie der tragische seine Personen in ein ideales Element; aber nicht in eine Welt, wo die Nothwendigkeit, sondern wo die Willkühr des erfinderischen Witzes unbedingt herrscht, und die Gesetze der Wirklichkeit aufgehoben sind. Er ist folglich befugt, die Handlung so keck und fantastisch *als* möglich zu ersinnen; sie darf sogar unzusammenhängend und widersinnig seyn, wenn sie nur geschickt ist, einen Kreis [288a] von komischen Lebens-

verhältnissen und Charakteren in das grellste Licht zu setzen. Was das Letzte betrifft, so darf das Werk allerdings, ja es muß einen Hauptzweck haben, wenn es ihm nicht an Haltung fehlen soll: wie wir denn auch die Komödien des Aristo-
5 phanes in dieser Hinsicht als völlig systematisch construiren können. Allein soll die komische Begeisterung nicht verlohren gehen, so muß aus diesem Zweck wieder ein Spiel gemacht, und der Eindruck durch fremde Einmischungen aller Art scheinbar aufgehoben werden.

10 Die *älteste* Komödie *scheint* ihre Stoffe aus der mythischen Welt entlehnt *zu haben.* Allein da der Contrast zwischen dem Stoffe und der Form hier am rechten Orte ist, und *mit der* absolut scherzhaften Darstellung nichts stärker contrastiren konnte, als was die wichtigste ernsthafteste An-
15 gelegenheit des Menschen und durchaus Geschäft ist: so wurde natürlich das öffentliche Leben, der Staat, der eigentliche Gegenstand der alten Komödie; das Privat- und Familien-Leben, über welches sich die neuere nicht erhebt, führt sie nur beyläufig, und mittelbar, *in* Bezug auf *jenes*, ein. Der Chor
20 ist ihr [288 b] also wesentlich, weil er das Volk repräsentirt: er darf keinesweges als etwas zufälliges aus dem lokalen Ursprunge der alten Komödie erklärt werden; ein wichtigerer Grund ist es schon, daß er *mit* zur Vollständigkeit der Parodie der *Tragödie* gehört. Zugleich trägt er mit zum Ausdrucke
25 der festlichen *Freude* bey, wovon die Komödie die ausgelassenste Ergießung war. Wie die Tragödie durch schmerzliche Empfindungen zu der würdigsten Ansicht *des Lebens und* der Menschheit, ruft diese aus einer durchaus spottenden und erniedrigenden Betrachtungsart aller Dinge die muthwilligste
30 Fröhlichkeit hervor.

[Band III. 10 a] Vom Olymp der Antike herabsteigen. Das System der eigentlich classischen Dichtarten vollendet. Die subjective Idealität der ruhigen Beschauung im Epos, der musikalischen Stimmung im lyrischen Gedicht, sich gegen-
35 seitig durchdringend im Drama objectiv gemacht, und theilt sich hier in 2 entgegengesetzte Richtungen: Ernst und Scherz.

Alles übrige nur Anhang: gemischte Neben- und Spielten: neuere Komödie, Mimus, Idylle und ömische Satire.

Gleich bey der **neueren Komödie** ist einleuchtend, daß ıs Antike nicht so unerreichbar und fremd dem Neueren tgegensteht, wie in jenen reinen Gattungen, daß die Mornen auch wohl, ohne die Alten zu kennen, wenigstens ohne e bestimmte Absicht in ihrem Geist zu dichten, ganz analoge Bege der Komödie einschlagen konnten. Den Hauptunterjied machen Sitten und Nationalität, also etwas der Poesie embes, das in die Darstellung aufgenommen wird. Dieß hrt uns eben näher auf die Bestimmung der Gattung.

Die Freyheit der alten Komödie wurde unterdrückt, verıthlich wegen des Misbrauchs. Horaz: Turpiter etc. chon von alten Autoren wird eine mittlere Comödie angeımmen: noch mit Chor, aber ohne Nennung und Aufhrung wirklicher Personen. Demnach würde Aristophanes rch manche Stücke dazu gehören. Allein: die scherzhafte Willkühr, die Darstellung des öffentlichen Lebens und die Alleorie hiebey, scheinen mir die wesentlichen Charaktere [10 b] r alten Komödie. Die wirklichen Namen nur Nebensache. enn die Personen wurden doch zu Caricatur idealisirt, und it repraesentativer Bedeutung aufgeführt.

Da die neuere Komödie ihren Ursprung aus einer bloßen egation hatte, wird ein Mittelzustand des Schwankens und uchens nach einer neuen fixirten Kunstform stattgefunden ben. Demnach könnte man, wenn man es einmal thut, ehrere Grade der mittleren Komödie annehmen. Historisch ag es gelten. Artistisch gilt ein Übergang für keine Gattung.

Nova Comoedia gemischt aus Tragödie und komischen lementen. Euripides schon bemerkt als Vorläufer derlben Sittliche und Klugheitsbelehrung, Beziehung auf das ıusliche. Auch vom Aristophanes scherzhaft bemerkt. Töpfe Acht nehmen. — Auf der andern Seite Anneigung in ristophanes zur Schilderung des Privatlebens. Vespae. — m Euripides Herabsteigen zum vertraulichen Ton und Detail s Lebens und seiner Bedürfnisse. Im Aristophanes Er-

hebung zum Ernst. — Diese Verknüpfung von den Alten schon anerkannt. Scholiasten zum Euripides: κωμικοτεραν 2c. Fragmente des Menander: kräftig im Tragischen Ton. — Ernst der neueren Komödie in der Form der Darstellung, 5 feste Verknüpfung von der Tragödie entlehnt. So wie die Nothwendigkeit hier Eingang fand, mußte die Willkühr aufhören. Das Komische mehr in den Objekten als ihrer Auffassung. — Noch ein 3tes Element, dieß aber weder aus der Komödie noch aus der Tragödie. [10c] Überhaupt nicht zur 10 Poesie gehörig. Dieß ist die Rücksicht auf eine bedingte Wirklichkeit. Die Tragödie und Komödie spielen jene in einer idealischen, diese in einer fantastischen Welt. Neuere Komödie: bestimmte Darstellung gegenwärtiger Sitten, lokal, national. Also Nachahmung des wirklichen. Annäherung an die Prosa. 15 Lobeserhebung auf den Menander: ω βιε 2c.

Zweifel: ob diese Komödie zur Poesie gehöre? S. Horat. Wegen der Sprache des gemeinen Lebens. Beantwortung aus zuweilen vorkommender Erhebung des Tons. Unrichtig: Schon von Horaz widerlegt. Wie zu beantworten. Aus der 20 Composition des Ganzen. Diese ist die poetische Fiction dabey. Eine Handlung ohne episodische Störungen zur Entwicklung gebracht. Zusammendrängungen. Evidenz der Erscheinung. Komische Darstellung nicht weiter sich von der Wirklichkeit entfernen als die Natur der theatralischen Darstellung erfodert. 25 — Verse, keine Erhebung, dienen hier bloß zu größerer Leichtigkeit, Gewandtheit, Eleganz des Dialogs.

Aber die Masken von den Alten beybehalten? Im übrigen den älteren komischen Apparat (wodurch die Menschen eben animalisch erscheinen sollten) abgelegt. Auch die carikirten 30 Bewegungen: Ton, Gebärde, Kleidung übrigens (bis auf gewisse Conventionen) natürlich. Also zeigt sich auch hierin das Gemischte der Gattung. Vielleicht zufällige Umstände: Größe der Theater, Entfernung der Zuschauer Einfluß gehabt. Ferner: ob die Foderungen mehr aufs cha- [10d] rakteristische 35 oder pathetische gehen. — Nutzen der Masken bey den unvermeidlich wiederkehrenden Charakteren nachher zu erörtern.

Ists nothwendig die Komödien in Versen zu schreiben?

Vielfältig darüber gestritten Die Alten haben zwar keine prosaischen Komödien fürs Theater gehabt, aber ihre Autorität entscheidet nichts dagegen. **Mimen in Prosa.** Mimen des Sophron. Erzählung von Plato. Angabe wegen des Theokrit Demnach der Griechische Mimus Dramatisches Fragment, worin möglichst aller poetische Schein vermieden ward. Einzelne Situationen, Scenen des wirklichen Lebens, Gemählde ꝛc. pikant durch das Mimische, Auffassung der individuellsten Eigenheiten der Stände, Örter ꝛc. ꝛc.

Römische Mimus davon verschieden. Fürs Theater, versifizirt, sonst vielleicht sehr analog. Buffons Bruchstück. Vielleicht letzter Rest der Fabulae Atellanae.

Im Griechischen Mimus — der Übergang aus Poesie in die Prosa vollendet. — Die Poesie die so absolut anfing mit Ideen endigt mit der Kopie der individuellen Wirklichkeit.

Wenn also zum Eindruck einer komischen Composition ein Übergewicht des mimischen Bestandtheils gehört, wenn die Eleganz, Leichtigkeit des versifizirten Dialogs nicht erfoderlich — ist allerdings der Gebrauch der Prosa in der Komödie anzurathen. Nur sey sie dann auch wahrhaft mimisch.

Prosaische Theile in komischen Partien Romantischer [10*] Tramen. Sehr zu billigen. Alte Poesie: Reine Sonderung der Kunst und Natur; verlor sich also in der Prosa, ohne den Rückweg zur Poesie finden zu können. Romantische Poesie: unauflösliche Verschmelzung von Kunst und Natur. Also Prosa schon als ursprünglicher Bestandtheil aufgenommen.

Eintheilung in Charakter und Intriguen-Komödie. Ob gültig? Beydes muß immer vereinigt seyn. Sonst fehlt es an Gehalt oder Bewegung Beyspiele an Plautus Aulularia und den Mitschuldigen. Entwickelung der komischen Charaktere fodert contrastirende Lagen: Bedeutung des Wortes Intrigue im gemeinen Leben. Kunstbedeutung. S. oben. Wird in der dramatischen Komposition zusammentreffen. Die List der einen wird Zufall für die andern.

Systematische Komödien, wo Ein Charakter im Mittelpunkt durch alle Proben gehen muß. Nicht sonderlich zu loben. Optimiste. Der Zerstreute. Wenn sie nicht Intrigue haben.

Worin das Komische der Charaktere liegt? Schillers treffender Ausdruck: Realismus. Tragische Charaktere: Idealismus. [Liebe und Ehre.] — Abhängigkeit von äußern Umständen. Küßerey. Sinnlichkeit. Gefräßigkeit, Treubruch, Plauderhaftigkeit ꝛc. Komische Situationen wo die menschlichen als physische Kräfte gegen einander stehen. Auch mit den Geisteskräften. Verstand, Klugheit; entgegengesetzt: Dummheit, durch Unbeholfenheit im Gebrauch; Narrheit anfänglich willkührlicher Misbrauch, nachher nicht mehr abzustellen. Überlisten, Betrügen in komischer Absicht. [10r] Die Wahrheit ein tragisches Prinzip. — Der Irrthum, eine komische Lage, wenn er nicht wesentlich zum Verderben führt.

Warum Prügeln ein so sehr komisches Motiv. — Abhängigkeit des Gemüths von Äußerlichkeiten sehr anschaulich gemacht. Verkörperte Argumente. Bey Kindern und Erwachsenen. Prügeln gleichsam das komische Todstechen. Grade das umgekehrte, wenn in der Tragödie die Gesinnungen durch Martern und Tod nicht verändert werden können. Hier Integrität des physischen Daseyns und plötzlich veränderte Gesinnungen.

Entfernung des moralischen Gesichtspunkts bey der Komödie. Mit welchem Recht moralische Belehrung von ihr gefodert. Sentenzen der alten Komiker Erfahrungen. Also nicht moralisch. Moral, durch das Medium des Verstandes sehr unmoralisch. Vorwurf der Immoralität. — Weltlauf, wie er ist, nicht erbaulich. Wird auch nicht zum Muster der Nachahmung vorgestellt. — Um sittliche Prinzipe nicht verkehrt anzubringen muß man die Welt kennen. Klüger machen ist die Moralität der Komödie — die man sonst in sie hat hinein bringen wollen mit sogenannten edlen Handlungen sehr zweydeutig.

Neigung der Komödie bald mehr zum tragischen, bald zum absoluten Komischen. — Rührendes Lustspiel. — Posse. Verkehrtes Sprechen vom reinen Lustspiel. Auch vom höheren Komischen. Alle diese Nuancen [10s] keine neuen Erfindungen, außer etwa das abgeschmackte im Rührenden.

Mehr ernste und komische Personen. Gleichgewicht da-

zwischen. — Komische Willkühr, Bewußtseyn ihrer Lächerlichkeit und Lustigkeit, Spiel mit dem Parterre — Reste der alten Komödie. Bedeutung und Gültigkeit des komischen Bedienten. Privilegirt. Jetzt die Bedienten Biedermänner.

Komische Literatur. Der Griechen: Menander, Diphilus, Philemon, Apollodor ꝛc.

Römer: Plautus, Terentius. Übersetzer und Bearbeiter. Ihre Prologe. Ihr Publikum. Horazens Urtheil über sie. Philologische Wichtigkeit. Übermäßige artistische Schätzung. Comoedia togata.[1])

[Band III. 11a] Schwierigkeit der Komödie in der Praxis — Leichtigkeit in der Theorie.

Italiänische Literatur. Regelmäßigkeit. Nachahmung der Alten: Ariost, Machiavell, Guarini ꝛc. Improvisirte Komödie mit Masken. Wenig aufgeschrieben und gedruckt. Vertheidigung der Masken. Unmöglichkeit vollkommne Individuen darzustellen. Nothwendigkeit der Wiederkehr. Breite in den Charakteren bestimmt durch die Natur des Stücks, Person des Schauspielers.

[1]) *Die im Ms. hier anschliessenden Bemerkungen findet man im folgenden weiter ausgeführt.* Italiäner. Nachahmungen der Alten. Ariost ꝛc. Machiavell. - Improvisirte Maskenkomödie. Sehr zu billigen. Masken — Centralpunkte des Nationalcharakters an Äußerlichkeiten festgehalten. Breite für die Dichter und Schauspieler dabey. — Vergebliches Abquälen um vollkommne Individualität bey der Dramatischen Composition. Vortheil der Anerkennung. Masken-Charaktere schon in der Griechischen Praxis — Bis in die neueste Zeit sich gezeigt. Muntres und gefühlvolles Mädchen. — Vergleichung mit einem Schachspiel.

Komische Willkühr der Masken. In Italien etwas derb. Neue Bedeutungen derselben in Gegensatz mit dem Romantischen. Gozzi. Grazioso der Spanier. Shakspeare Clown.

[10b] Theatre Italien in Frankreich. Moliere. Buffon. Regelmäßige Composition. Neuere Franzosen ihn in letzterer weit übertroffen. Fabre d'Eglantine.

Englisches Theater Ben Johnson. Moroso. — Congreve Liederlichkeit. Garrick Sheridan.

Holberg. Goldoni. — Diderot. — Deutsche: Elias Schlegel. Lessing. Neuere.

Vergleichung mit dem Schach. — Masken in der alten Komödie. — Bey den Deutschen der polternde Biedermann, der Hofrath. Das muntere und gefühlvolle Mädchen. Goldoni, Rosaura und Beatrice. Drey Charaktere: Naives oder abgeschmacktes
5 Mädchen.

Letzte Verherrlichung der Commedia dell' arte in der Truppe Sacchi. — Gozzi. — Neuer Sinn der Masken im Gegensatz mit etwas ernstem Wunderbarem und Fantastischem. Hierin vergleiche: Shakspeare, Calderon. — Gozzi. —
10 clown — gracioso. Lp. de T. Cervantes. — Italiänischer Buffo. Triumph über die Abschaffung des Hanswurst. Sehr mit Unrecht. — Gozzi Romantisch.

Wodurch die spanischen Komödien sämtlich romantisch werden und von dem eigentlichen Lustspiel bey ihnen nicht die
15 Rede seyn kann. Liebe, Eifersucht — aetherisirt. Ehre — sittlich-fantastisches Prinzip. Romantische Farbe, nicht nur bey den Intriguen sondern in Charakter-Komödien. [Entremeses Saynetes.]

Englisches Theater. Gammer Gurtons Needle. Ben
20 Jonson. Im Gegensatz mit Shakspeare Architektonischer und Verstandes-Poet. S. Morosc. Verschiednes in Nachfolge des Jonson. — Puritanische Barbarey. — Verderbniß unter Carl II. Englische Liederlichkeit mit französischem Anstrich. Komödie sehr zügellos. Rake der Hauptcharakter Congreve's.
25 Soll zu witzig gewesen — unpoetischer häßlicher Witz. — Gesitteteres Lustspiel Garrick. Überladung und Schwerfälligkeit in Charakteren. Zusammengepfropfte [11 b] Composition. Kunstlosigkeit. Gänzliche Erschöpfung der Englischen Bühne. Zuflucht zum Deutschen. Der verlohrne Sohn.

30 Französisches Theater: Theatre Italien. Entstehung und Beschreibung. Moliere in seinen Possenstücken Anhang zum Theatre Italien. — Regelmäßiger Komiker mittelmäßig. Tartuffe, Misanthrope. — Ecole des Femmes? — [1]) Moliere weit übertroffen. — Destouches zu systematisch. —

---

35 [1]) Ich, sprach der Wolf, kann heilig schwören,
Herr König, ich war nicht dabey.

Colin d'Harleville. — In selbsterfundnen Intriguenstücken nicht reich. Beaumarchais.

Werth der kleineren französischen Compositionen. Nachspiele. Operetten. Liebenswürdige Fröhlichkeit.

Diderot nur Episode in der Geschichte des französischen Theaters. Nachher.

Französische Tragödie = ernsthaftes pathetisches Intriguenstück. Keine Beziehung auf die Idee des Schicksals. Keine ächte Idealität. Nachahmung der Alten hinterdrein erst eingefallen. Negative Bedingungen. Drey Einheiten. Das Zeitmäkeln darum. Des Orts. Sitzen auf dem Theater. Antichambre dahin versetzt — daher spielen die Stücke wieder in der Antichambre. Studentenwirthschaft auf einem Theater in . . . . . — Rhetorik in Hoftracht. Räsonnement. Schillers Einfall mit den Kronen. Technische Ungeschicklichkeit. Confidens. Expositionen. Ungeheure Subjektivität, nichts als Franzosen der damaligen Zeit dem Geiste nach darstellen zu können. Wird wieder Objektivität, wenn man das kahle Kostum abstreift.

Corneille — Ambition. Racine — Galanterie. Corneille. Spanien in der Normandie. Spannung. Symmetrie der Situationen und Sentenzen. Cleopatra — Catharina von Medicis.

Racine. Sensibilité — Abandon. La Valliere — Louis XIV. Berenice — Ariadne. Die Alten misverstanden. Phaedre Intrigue. Andromaque. —

[11c] Voltaire. Seine poetische Stümperey. Reformationssucht Literarische Vorreden voller Ignoranz. Unvollkommne Bekanntschaft mit den Alten, mit Shakspeare. Benutzen wollen. C'est du Sophocle. — Lessings Polemik gegen ihn. — Unpoetische Nebenzwecke: Aufklärung = Irreligiosität predigen. Mahomet Alzire etc. Republikanismus ꝛc. Das ächt französische eingebüßt, das Antike nicht erreicht. Nichts ganzes noch halbes. Zwischen zwey Stühlen.

Fortsetzung vom Lustspiel. Holberg erstaunlich große tiefe Gründlichkeit in der Composition. Höchst lebendige, specielle Schilderung der Narrheit, Verkehrtheit, Dummheit — Satyre

die keinen schont. Gründlicher Gebrauch des Witzes. Gegensatz zwischen vernichteter Poesie und Wirklichkeit wieder poetisch. — Einige Weitschweifigkeit, Überladung. Vielfältige Prügel. — Hypothese vom Prügelstoff. Prügelungewitter.

5 Goldoni. Bürgerliches Lustspiel. Zahm gewordne Masken. Äußre Beweglichkeit, Leerheit, Beschränktheit, Symmetrie — bey wenig Intrigue. Klippe der Dichtarten: Vermischung mit der Gemeinheit. Moralischer Hang, platt. —

Die Kunst Goldoni und Holberg zu spielen verlohren,

10 Tiecks Vorlesen.

Diderot. Geschwätz von Mittelgattungen. Darstellung der Stände. Fils naturel (verschiedner Schluß) und Pere de famille. [Rousseau's Declamationen über Familien-Verhältnisse.] Großmanns Hofrath. Handwerker. Diderot

15 höchst manierirt. Seine ganze Lehre nicht neu. Gellerts commoedia commovens. [1])

[Band III. 13 a] Rückblick auf die vorhergehende Stunde. Bitte, die Urtheile im Ganzen und Großen des historischen Zusammenhanges zu fassen.

20 Rückblick auf die Französischen Tragiker. — Autoritäten in der Polemik gegen sie. Voltaire selbst gegen die ältere Observanz. Gegen Voltaire in Vergleich mit Racine und Corneille die meisten Kunstrichter. — Dann überhaupt Rousseau, Diderot, Lessing. Gegen diese nehme ich die Französischen

25 Tragiker sogar in Schutz. — Auf dem Deutschen Theater. Ältere Nachbildungen. Übersetzungen. Sollten in Alexandrinern seyn. Auch von den so versifizirten Lustspielen.

Quinault. Unbillig zurückgesetzt. Musikalisches Pathos, Fantasie. — Über Rousseau und Malherbe zu stellen.

---

30 [1]) *Die im Ms. hier anschliessenden Stellen wurden in der nächsten Stunde weiter ausgeführt:* [11 d] Einfluß auf Lessing. Prosa. Engels Mimik — ganz prosaisch. — Deutsche Theater Literatur. Minna von Barnhelm. Schlimmes Beyspiel. Goethe. Mitschuldigen. — Schlimmes Beyspiel. Schiller ebenfalls. Neuester

35 Zustand. Oekonomie. Rührung. Substitute der Moral. Schikaneder. Fantastisches.

Moliere. Allgemeyne Meynung noch sehr gegen mein Urtheil. Verkehrte Vorstellung von einem correkten Lachen. Horazens Ausspruch vom Witz. Eben um dieß zu leisten muß er keine Rücksichten beobachten.

Diderot. Sonst über den Französischen Horizont. Falsche Kunstmaximen. Auch im Essai sur la peinture. Prinzip der Natürlichkeit, der Unmittelbarkeit der Darstellung ohne alles Medium, der Anwendbarkeit auf das Leben.

Lessing macht sich dieß zu eigen. Große Praeponderanz des Verstandes über die Phantasie. Kein Talent zur Versification. Sah im poetischen nur Fessel und Unnatürlichkeit, kein Organ der Mittheilung. Dramaturgie. Vielen ein Codex der Dramatischen Kunst. Höchst unbefriedigend. Mangel an Literatur. Unvollkommne Bekanntschaft selbst mit den Griechen und Shakespeare, Spaniern u. s. w. Aristoteles = poetischer Euklides. Einfluß von Diderot.

Engels Mimik schließt sich hier an. Urtheil über die Versification im Drama. — Niedrigste Vorstellung von Idealität: als Sauberkeit und grammatische Richtigkeit in natürlichen Bewegungen. Keine Vergeistigung, keine Concentration der Bedeutsamkeit, keine höhere Symbolik. — Pathologische Mimik für das ganze ausgegeben. Abc der Mimik. Menschen und Affen gebohrne Schauspieler; Kinder, durch Erziehung geschwacht. [13 b] In Engel keine Rücksicht auf Geschlecht, Alter, Stände; auf Charaktere; auf das Tragische und Komische; endlich auf Style der dramatischen Darstellung.

Deutsche Theaterliteratur. Höchste Armuth. — Erste Anfange im Hans Sachs und Ayrer. Kindheit. Schwache Lineamente, aber richtig gezeichnet. [Literarische Untersuchungen erst anzustellen.] Mittlere Epoche. Andreas Gryphius, Lohenstein Wahrscheinlich ältere Französische und Holländische Muster. Vondel ein gebohrner Deutscher. Improvisirte Lustspiele. Hanswurst. Irriger Triumph darüber. Gottsched. Wässerige Übersetzungen aus dem Französischen. — J. El. Schlegel. Seine Trauerspiele. — Komödien: Urtheil in der Dramaturgie: Geschäftige Müßiggänger, Geheimnißvolle. Sollen Holbergisch seyn. Sind schwächer. — Die stumme Schönheit. Der

Triumph der guten Frauen: Französische Leichtigkeit, Intrigue, Neigung zum Fantastischen. [Gellert. Familien-Gemählde.]

Lessing: Miß Sara Sampson. Der Kaufmann von London das Muster. Die ganze Traurigkeit des bürgerlichen Trauerspiels. Strenge Moral, aber Fantasielos. Marwood. Mehr Wahrheit des Gefühls vielleicht als in Diderot.

Minna von Barnhelm. Lokalität und temporäres Interesse sehr zu loben. Sonst untergeordnete Partien besser als die Hauptsache. Gezerre mit übertriebner Delicatesse, die wieder keine ist. Übles Beyspiel: ein Mädchen, die dem Geliebten nachgeht; episodische edle Handlung — Rittmeisterin Marloff — der Mann mit dem Hunde aus Menschenhaß und Reue.

Emilia Galotti: Höchste Berechnung des Verstandes. Gespitzter Dialog. Manier in der Darstellung. Ein antikes Factum in moderne Sitten und feine Welt übersetzt: der Zauber der Ferne, der heroischen Umgebung, die historischen Anklänge aufgegeben. Wieder schlimmes Beyspiel.

Goethe und nachher Schiller treten auf. Einige Schuld [13c] an dem heutigen Verfall. Goethe's Eingeständnisse darüber. — Scherz im Meister mit den Ritterschauspielen [Götz von Berlichingen]. Clavigo — bürgerliche Ansichten, nicht dazu passender fantastischer Schluß. Stella — scheinbare Parteylichkeit für die bloße Leidenschaft und gegen das Gesetzmäßige. — Graf von Gleichen selbst dargestellt, etwas ganz anders. — Die Geschwister = unedler Bund der Liebe und Hauswirthschaft. Der Naivetät zu viel eingeräumt. [Goethes Laufbahn: mehr dramatische als theatralische Studien. — Die Mitschuldigen, vollkommnes Lustspiel.]

Schiller: Fiesko. Cabale und Liebe: peinliche Motive, Bösewichter von Präsidenten u. s. w.

Shakspeare's Erscheinung auf der Deutschen Bühne. Unvollkommen, formlos, fragmentarisch, einseitig, auf Stellen und Rollen. — Ritterschauspiele. Roh und grob. Historische Flachheit. Doch nicht ohne Verdienst.

Schröders Bearbeitungen im bürgerlichen Schauspiel und Lustspiel. Äußerst mager und trocken. Wurden nur unter seiner Leitung etwas. Ganz verschwunden.

Gegenwärtiger Zustand. Goethe's Ausspruch in Wilhelm Meister über die Deutschen. Moralischer Ernst — außer der Gemeinheit die andre Klippe des Lustspiels. Ausartung der ächteren Moral in das Prinzip der bloßen Rechtlichkeit; und das der Gutmüthigkeit. Gesichtspunkt der Oekonomie und der Gutmüthigkeit. Annahme zweyer beliebter Theater-Schriftsteller: eines Oekonomischen und eines Rührenden. Was aus ihren Maximen sich weiter ergiebt.

Häusliche Familien-Gemählde. Bestreben nach Anwendbarkeit. Daher unpoetische Bezeichnung: Hofräthe, Secretärs ꝛc. Valer Leander. Streben nach Individualität. Genauigkeit im Motiviren. Permanenter Häuslicher Zustand — sehr ungünstiger Gegenstand. Die meisten Menschen petrifiziren sich im Amt und der Ehe. Die Freywerberey der poetische Zeitpunkt in ihrem Leben. Daher so viele Lustspiele mit Heirathen schließen. Launen, Gewöhnungen, die ganze Engigkeit des Lebens. Nahrungssorgen. Menschliches Elend. Schulden. Für solche Unterhaltung lieber zu Haus die [13 d] Wirthschaft hüten.

Der Rührende. Ungewöhnliche Situationen suchen. Polemik gegen alles gesetzmaßig bestehende. — Weniger Weltverstand. Flüchtigere Charakteristik. Mehr Willkühr. Um jenes zu bewirken: Schein des Romantischen in den Erfindungen. Suchen fremder Costume in Gegenden und Zeiten. Unfähigkeit über die subjective empfindsame Ansicht hinauszugehen Eroberung von Amerika. Kreuzzüge. Bayard. Einförmigkeit.

Conflict zwischen Beyden. Der rührende muß die Oberhand behalten. Der Oekonomische zwar mehr Realität, packt ihnen Sorgen auf, zwingt sie in Gedanken den Beutel zu ziehen. Der Rührende schmeichelt ihnen durch die Theilnahme, bewirthet sie aus seiner Tasche mit edlen Handlungen. Dort Peinlichkeit, hier Laxität.

Zustand der Bühne hiebey. Gegenseitige Verbildung der Dichter, Schauspieler und Publicums. Fehlerhafter Zirkel. Ursprünglicher Leichtsinn des Schauspielerlebens. Zünftig, bürgerlich und zahm geworden. Deutsche Bühne. Eckhoff.

Alles mögliche mit sich vorgenommen, Schröder Tänzer gewesen. — Jetzt gewandte Buffonerie sowohl, als prächtige Rhetorik ausgestorben. Man kann nichts spielen. Kein Goldoni, Holberg, kein französisches Trauerspiel und Lustspiel, kein Shakspeare ꝛc.

Über die Aussichten in die Zukunft. Nicht in der reinen Tragödie. Nirgends recht einheimisch geworden außer bey den Franzosen. Maffei. Alfieri. Addison. Vergebliche Versuche mit Chören. Simson. — Hussiten. Currendane. — Annäherung ans Antike bleibt gelehrt.

Hindernisse des eigentlichen Lustspiels in Deutschland. Keine Hauptstadt, geringer Verkehr der Nation mit sich selbst. Ernst und Ehrlichkeit.

Aussichten ein romantisch-fantastisches Schauspiel zu erhalten. Schikaneder und die südlichen Theater. Auseinandersetzung ihrer Verdienste.

[Band III. 4a] Die **Idylle** oder das Hirtengedicht. Theokrit. Falsche Vorstellung von seiner kunstlosen Natürlichkeit. Verderbte Rohheit darzustellen bey ihm Gipfel des Pikanten. Bion älter als er, und davon rein, süßer, erotischer. Moschus der 3ter Bukoliker. — Friedrich Schlegels Hypothese er sey eines mit Theokrit.

Ursprung der Idylle aus dem Mimus. Angabe bey den Adoniazusen. Stände (nicht bloß Hirten) ganz lokal, mimisch dargestellt. Sicilische Hirten. Üppiger, feuriger Charakter. Anlage zum Gesange und zur Poesie. Daher falsche Herleitung aus den ursprünglichen natürlichen Wettgesängen. Allgemeine Ansicht des Hirtenlebens. Muße, freye Natur, Beschäftigung mit Liebe und Gesang. Bey allen Nationen sich so gezeigt. — Diese Ansicht schon im Bion. Doppelte Richtung der Idylle aufs idealische und mimische. Gemischte Form: epischer Vers, Dialog, mimische Sprache oder auch lyrischer Erguß. Lieblichkeit des Versbaues. Tmesis bucolica. Refrain. Merkwürdig, sonst mehr der romantischen Poesie eigen.

Virgils verkehrte Nachahmung. Bestimmte Lokalität, dabey nicht passendes Costum Anspielungen auf politische Geschichte. Widerwärtige Bilder, nicht durch mimische Wahrheit ersetzt.

Moderne Nachbildner dieser Gattung: ohne klares Bewußtseyn geschwankt zwischen Idealität und Mimik. Die erste gehaltlos, die 2te fehlte ganz, daher conventionelle Manieren beydes ersetzen mußten. Die romantischen Dichter ausgenommen. [Garcilaso, Camoens.] Schäferdramen: Tasso Guarini. Schäferroman: Arcadia, Diana, Galatea, Astrée; Sidney Arcadia ꝛc. [4b] Die Schäfer durchaus poetische Naturen, Liebe Geschäft des Lebens zur Kunst ausgebildet, Poesie ihr Organ. [Romantischer Geist der Liebe, Ritterlicher Geist eingemischt.]

Langweiligkeit der nicht romantischen Eklogen, Hofton der Französischen, des Fontenelle u. s. w. — Steifheit, Überladung, todte Mahlerey der Engländer Philipps Pope. — Deutsche Schäferspiele — Französisches Muster.

Geßner. Voß der erste mimische Idyllendichter und Nachfolger Theokrits. Was hierin noch geschehen konnte.

Satire. Wahre Ableitung von Satura. Nicht Satyre. Varro. Ennius. Lucilius. Horaz.

Von den neueren Theoristen definirt als Spottgedicht und unter das Lehrgedicht samt der Epistel gesetzt. Weil über Laster und Thorheiten darin etwas gelehrt wird. Horaz' Angabe: Ursprung aus der alten Komödie. Verwandtschaft damit in doppelter Rücksicht: Beziehung auf das Wirkliche, und Willkühr des Witzes und der Laune. Dabey aber ein prosaisches Element: das Kopiren der Wirklichkeit. Von dieser Seite also verwandt mit dem Mimus. Mimisches Selbstgespräch. Leichtes Übergehn zum Dialog. Lateinischer Name Sermo. Vertrauliche Wendung des Hexameters. Form der Epistel Nebensache.

Ob die Satire zur Poesie gehört oder nicht? Aus obigem zu entscheiden. Es kommt dabey auf die Gränzbestimmung an. Freyheit des Geistes, die sich offenbaren kann.

[Fabulae Atellanae.] Lucilius: große Vorstellung von ihm. Keckheit, Genialität. Dabey die Urbanität desto

pikanter. Fragmente. Züge beym Lucrez. Horaz declamirt gegen ihn.

Horaz feiner, gebildeter, matter. Oft das moralisiren sehr die Oberhand über den Witz.

5 Persius und Juvenal. Noch ein andres Element. Zorn und Verachtung gegen Schlechtigkeit und Verderbtheit. Ge- [4c] wissermaßen Rückkehr zu den alten Jamben. Unterschied davon schon in der äußern Form ausgedrückt. Hexameter. Reflexion und Mimik. — Rhetorik. Beziehung auf 10 einen bessern Zustand. Sentimentale Stimmung. [Tacitus ein satyrischer Geschichtschreiber.] Subjectivität dieser Satire.

Die neueren Horaz — oder Persius und Juvenal vor Augen gehabt. Nachahmer des Horaz: Ariost, Boileau, Pope. Letztere adaptiren einzig. Ein übles Handwerk. — 15 Cervantes dem Horaz weit näher: Viage al Parnasso. Steht über ihm an Ironie. [Schon Lucian ganz modern.]

Gebrauch, jede Spottschrift Satire zu nennen. Spott macht an sich noch keine Poesie. Prosaische Satire. Mannichfaltige Einkleidungen. [Brands Narrenschiff. Die verschiednen 20 Teufel.] Der größte in dieser Art ist wohl Swift. Die Consequenz der Antipoesie — macht ihn beynah poetisch. Rabelais scheint höher zu stehn, nicht hieher zu gehören.

Ehrlichkeit der Satire, sich selbst so zu nennen. Der Dieb der seinen Einbruch vorher ankündigt. Die größten 25 Satyriker die sich nicht so nennen: Cervantes Shakspeare ꝛc.

Deutsche Satyriker: Hagedorn, Horaz, auch adaptiren; Haller — Juvenalisch, declamatorisch, nicht ohne Energie. Prosaische Liscow, Rabener. — Falk in beyden Gattungen. Eine Gans in Falkenkleidern.

Replaced with Commercial Reprint

1993